



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

TESI DI DOTTORATO IN STORIA E ANALISI DELLE CULTURE MUSICALI

CICLO XXVIII

# Il senso musicale del Nonsense: Pettrassi e Ligeti

Due esempi di “neomadrigalismo”  
nel secondo Novecento

*Monika Prusak*

TUTOR

PROF. AMALIA COLLISANI

CO-TUTOR

PROF. CLAUDIA COLOMBATI

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

*Making sense of nonsense can be a risky enterprise.*

G. Antonelli, "The Nose of Nonsense"

*AD ALVI*

## INDICE

Introduzione 7

1. Nonsense: origini e strumenti del genere letterario 13

1.1. Origini e propositi 13

1.2. Analisi ed “ermeneutica” 18

1.3. Testi

1.3.1. Edward Lear e il museo del nonsense 23

1.3.2. Lear in Petrassi 28

1.3.3. Lewis Carroll tra danze e giochi 34

1.3.4. Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter* 37

1.3.5. William Brigty Rands, “Lilliput Laureate” 38

1.3.6. Carroll, Hoffmann e Brands in Ligeti 40

1.4. *Making nonsense* 48

1.4.1. *Capovolgimenti e inversioni* 48

1.4.2. *Giocare con i limiti* 50

1.4.3. *Giocare con l’infinito* 51

1.4.4. *Gli usi della simultaneità* 53

1.4.5. *Arrangiamento e riarrangiamento all’interno di un campo chiuso* 55

2. *Nonsense e Sesto Non-Senso* di Goffredo Petrassi 58

2.1. *Nonsense e Sesto Non-Senso* all’interno della produzione corale di Goffredo Petrassi 58

2.2. Il percorso verso i *Nonsense* attraverso gli *Scritti e interviste* 60

- 2.3. Petrassi e l'avanguardia tra l'"anno zero" e l'"imposizione" del serialismo 67
- 2.4. *Nonsense e Sesto Non-Senso* in archivio 75
- 2.5. Le partiture 84
  - 2.5.1. Ostinato 87
  - 2.5.2. Madrigalismi ed effetti vocali 90
  - 2.5.3. Accordo, serie, intervallo 95
  
- 3. *Nonsense Madrigals* di György Ligeti 108
  - 3.1. La «rivoluzione stilistica» di Ligeti attraverso i suoi scritti 108
  - 3.2. Fonti d'ispirazione, appunti, abbozzi 117
    - 3.2.1. La classificazione delle fonti manoscritte 117
    - 3.2.2. Gli appunti 119
    - 3.2.3. Gli abbozzi 126
  - 3.3. La partitura 130
    - 3.3.1. Ritmo: irregolarità e pattern 130
    - 3.3.2. Madrigalismi ed effetti vocali 155
    - 3.3.3. Accordi e intervalli 164
  
- 4. Il senso musicale del nonsense: riflessioni finali 167
  - 4.1. Goffredo Petrassi e la critica dell'avanguardia 167
    - 4.1.1. Il nonsense musicale di Petrassi 167
    - 4.1.2. La palude dell'avanguardia 170
  - 4.2. György Ligeti nel caos del postmodernismo 175
    - 4.2.1. Il nonsense musicale di Ligeti 175
    - 4.2.2. *Nonsense Madrigals* tra caos e ordine 179

Conclusioni *181*

Ringraziamenti *183*

Riferimenti bibliografici *184*

APPENDICE *192*

Testi letterari

Partiture

## *Introduzione*

Le opere vocali scelte per questo lavoro sono state finora poco studiate e analizzate, per cui la loro eco in letteratura risulta piuttosto limitata. La ricerca prende in esame i *Nonsense* (1952) e il *Sesto Non-Senso* (1964) di Goffredo Petrassi e i *Nonsense Madrigals* (1988-93) di György Ligeti, per analizzare l'incontro tra il contenuto letterario nonsense e la sua elaborazione musicale, le circostanze della composizione e il legame tra il nonsense e le idee stilistiche dei due musicisti. La scelta delle composizioni non è casuale, bensì volta a presentare due differenti rappresentazioni del nonsense nelle opere vocali a cappella che segnano la ripresa della forma madrigalistica in diversi contesti della seconda metà del XX secolo.<sup>1</sup>

La passione per il madrigale rinascimentale ritorna in Italia all'inizio del XX secolo grazie alla pubblicazione di edizioni moderne, come quelle di Gesualdo e di Monteverdi per opera di Pizzetti e di Malipiero, nel segno di una presa di coscienza storica del passato. Il pensiero concentrato sulla produzione italiana e nazionale - come riconquista della propria identità dopo la Prima Guerra Mondiale e del genere strumentale dopo il regno assoluto dell'opera lirica - fa sì che la ricerca nell'antico torni ad alimentare la musica del presente. La situazione si ripropone nel secondo dopoguerra, negli anni Sessanta, con un aspetto totalmente diverso legato all'avvento e alla successiva crisi della tecnica seriale, che sin dagli anni Trenta investiva il mondo musicale internazionale, sollecitando un momento di ripensamento artistico e di ricerca. Come nota Michela Garda, il ricorso al madrigale può sembrare correlato a un desiderio di rinascita, che si manifesta nei momenti di crisi

---

<sup>1</sup> Tra le elaborazioni di testi nonsense di Edward Lear e Lewis Carroll che, tuttavia, non impiegano la forma madrigalistica, si possono elencare quelle di Mátyás Seiber, Igor Stravinsky, John Rutter (Lear) ed Eric Satie, Niccolò Castiglioni, Paweł Szymański (Ligeti).

linguistica, formale e forse anche contenutistica. Per molti compositori, infatti, «il madrigale rappresenta in un certo senso l'origine della tradizione della musica occidentale, finendo per assumere un valore quasi simbolico analogo, per certi aspetti, al mito della musica greca nel Settecento, *incipit* ideale dell'arte dei suoni».<sup>2</sup> La ripresa del madrigale comporta, secondo l'autrice, due conseguenze fondamentali legate alla concezione dinamica della tradizione, determinata dall'attività di ricezione e dall'idea di tradizione come processo, sempre parziale, di selezione. Nel primo caso il processo di tramandare avviene nell'ambito di una struttura dialogica di domanda e risposta che caratterizza il rapporto di ogni testo del passato e non soltanto con quello classico in quanto testo eminente. La tradizione presuppone la ricezione in cui è sempre presente un "effetto" del passato nel presente. «[...] se per tradizione deve essere inteso il processo storico di prassi artistica, questo deve essere pensato come un movimento che ha inizio in chi recepisce, adotta il passato, lo avvicina e pone ciò che è stato tradotto e tramandato nel presente nella nuova luce di un significato attuale.»<sup>3</sup> Nel secondo caso, in cui la tradizione è intesa come processo di selezione, la tradizione può essere accettata in maniera inconsapevole o accolta come un atto di riflessione volontaria. Nel ricorso al passato emerge in maniera evidente la parzialità della ricezione. Nel caso del processo produttivo, la ricezione della tradizione è caratterizzata dalla negazione: attraverso la selezione di una tendenza del passato viene negata la tradizione dominante fino a quel momento. Lo si può affermare in riferimento alla ricezione dell'antico da parte degli umanisti, ma anche al libero riallacciarsi ad una tradizione interrotta e dimenticata, appunto quella del madrigale, sentito dai protagonisti novecenteschi (tra cui Petrassi) come un atteggiamento umanistico. Tuttavia, Garda nota la difficoltà che sta nell'atto parziale di selezione, che lascia il riferimento al

---

<sup>2</sup> M. Garda, *Alcuni esempi di ricezione compositiva del madrigale del Novecento* in *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi*, Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVIII, Lenno - Como, 28-30 giugno 1991, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S. (Antique Musicae Italicae Studiosi) Como 1994, pp. 307.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 309.

passato ad un'arbitrarietà soggettiva, aprendo spazio a disorientamento e critiche. Si parla dell'esaltazione di un'atmosfera di «rinascita» (Bontempelli) dello spirito umanistico (Gavazzeni), dell'impegno morale di «autentica espressione», che, tuttavia, sembra voler contrastare in qualche modo il «terrorismo seriale» (Petrassi) di quegli anni. Anche in Germania alcuni compositori scelgono la direzione antichizzante, in quel caso “neobarocca”, per ritrovare le «avanguardie della nostra passione» (Giselher Schubert), perché la guerra che ha cancellato tutto ha lasciato una tabula rasa pronta ad accogliere “nuove” soluzioni, lontane dall'«orgia atonale alle soglie dell'atonale e Caos».<sup>4</sup>

La scrittura corale di Petrassi è stata nominata “neomadrigalismo” dal critico Massimo Mila. È con il *Coro di morti* che Petrassi esprime chiaramente la sua scelta di accostarsi alla scrittura rinascimentale, inserendo l'indicazione «madrigale drammatico» nella composizione. Della sua ispirazione da Monteverdi, Petrassi disse: «Monteverdi è un musicista cui debbo molto: non si tratta di imitazione passiva, piuttosto parlerei di soluzioni espressive, anche corali, che mi ha suggerito. Il *Coro di morti* non è certo un calco monteverdiano, eppure contiene un richiamo esplicito anche nel sottotitolo “madrigale drammatico”. Non si tratta di un filo diretto: è una tradizione personale che agisce piano piano.»<sup>5</sup> Nei *Nonsense* e nel *Sesto Non-Senso* l'uso della forma madrigalistica è più puro, dal momento che non è prevista la partecipazione di strumenti. Abbiamo quindi una ripresa della tradizione in chiave moderna con contenuti legati alla letteratura nonsense inglese. Petrassi sceglie i brevi componimenti poetici chiamati limerick, tratti dall'ottocentesco *The Book of Nonsense* di Edward Lear, la cui traduzione firmata da Carlo Izzo era stata da poco pubblicata da Edizione Il Pellicano di Vicenza (1946). Nei limerick leariani, caratterizzati da una struttura rigida, Petrassi trovò quella metafora che gli serviva per trasmettere attraverso musica un pensiero concreto,

---

<sup>4</sup> M. Garda, Op. Cit., p. 310.

<sup>5</sup> *Autoritratto. Goffredo Petrassi*, intervista elaborata da Carla Vasio, Edizioni Laterza, Roma, 1991, p. 13.

nonostante lo stesso compositore avesse accentuato più volte nei suoi scritti il carattere evasivo e disinteressato dei suoi Nonsense.

Quando, nella seconda metà degli anni Ottanta, Ligeti decide di accostarsi ai testi della letteratura nonsense inglese, respira una situazione culturale e politica internazionale ben diversa, libera dalle reminiscenze postbelliche. Lui stesso viene da un'esperienza difficile, vissuta in un paese sottomesso al regime stalinista, dove fu per anni vietato comporre musica nuova, puntando su composizioni facili e comprensibili per tutti. Solo negli anni '50, dopo la morte di Stalin, la situazione cambiò e Ligeti poté finalmente accedere alle novità dall'estero. Comincia così a usare la tecnica seriale e a frequentare i Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt. Allo stesso tempo egli non nega il suo interesse verso la ristorazione delle forme e degli elementi antichi, suggerendo addirittura il termine «premodernismo» al posto del «postmodernismo»<sup>6</sup>. Nel caso dei *Nonsense Madrigals* non si può, tuttavia, parlare di una «tradizione personale» legata alla forma madrigalistica, ma piuttosto di una grande passione verso i testi impiegati e verso il nonsense in generale. I libri di *Alice* di Lewis Carroll affascinavano Ligeti sin dalla sua prima infanzia, quando, non conoscendo l'inglese, li leggeva in traduzione ungherese di Frigyes Karinthy. Attraverso i libri di Carroll, Ligeti conobbe successivamente anche le opere di altri autori vittoriani, come il già citato Edward Lear e William Brighty Rands, usato anche nei *Madrigals*. I *Nonsense Madrigals* non sono il primo esempio di nonsense in Ligeti: nel 1983 egli aveva composto *Magyar Etüdök (Studi ungheresi)* per coro, basati su testi nonsense di Sandor Weöres. Nel caso di Ligeti, la stesura dei *Nonsense Madrigals* potrebbe essere una risposta al postmodernismo e in questo caso l'espressione di un rinato desiderio di cambiamento provocato dall'avvertimento di una crisi

---

<sup>6</sup> Ligeti G., *Ma Position comme compositeur d'aujourd'hui*, «Contrechamps» 12/13 (1990): 8-9 in Taylor S. A., *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*, Cornell University 1994, p. 146.

linguistica, formale e contenutistica, o piuttosto potrebbe trattarsi semplicemente di una compiaciuta espressione del postmodernismo stesso.

Questo studio si articola in quattro capitoli che, partendo da una prova di definizione del nonsense e delle sue regole, giunge all'analisi del senso musicale che risulta dalla messa in musica di testi letterari nonsense in circostanze particolari di composizione. Il primo capitolo *Nonsense: origini e strumenti del genere letterario* analizza il genere e i testi impiegati nelle composizioni oggetto di questo lavoro. I due capitoli seguenti, *Nonsense e Sesto Non-Senso di Goffredo Petrassi* e *Nonsense Madrigals di György Ligeti*, prendono in esame le partiture, inserite nel contesto storico-culturale, e all'interno della produzione degli autori. Il quarto capitolo, *Il senso musicale del nonsense: riflessioni finali*, oltre ad analizzare i metodi e le operazioni del nonsense usate da Petrassi e Ligeti nelle loro composizioni, aspira a trovare delle risposte ai quesiti legati al significato della messa in musica di contenuti nonsense, ovvero al senso musicale del nonsense.

Lo studio è stato condotto sulla base del materiale reperito in due Istituti di ricerca, Fondazione Paul Sacher di Basilea (Ligeti e Petrassi) e Istituto di Studi Musicali "G. Petrassi" di Latina (Petrassi), nei repertori disponibili on-line e nelle pubblicazioni sull'argomento. La più grande difficoltà di questo lavoro è stata quella di inquadrare le ragioni che hanno spinto Goffredo Petrassi a comporre i *Nonsense* e il *Sesto Non-Senso*, soprattutto perché le affermazioni del compositore al riguardo sono state sempre piuttosto ermetiche e contrastanti. Si è rivelata molto fruttuosa, invece, la ricerca sui *Nonsense Madrigals* di György Ligeti, grazie alla meticolosa conservazione dei suoi documenti da parte del compositore e della Fondazione svizzera.

La ricerca è iniziata con l'esame della letteratura del genere nonsense, anche in musica, per passare successivamente all'analisi delle fonti: i testi e le partiture. Solo dopo queste fasi si è potuto prendere in esame il contenuto nonsense delle musiche di Petrassi e di Ligeti. Ai fini di un'analisi chiara e sistematica si è dimostrato fondamentale il libro di analisi

letteraria del nonsense di Susan Stewart, che ha fornito uno spunto rilevante per l'analisi delle partiture.

## 1. Nonsense: origini e strumenti del genere letterario

*Il semplice senso di meravigliarsi per la forma delle cose, e la loro esuberante indipendenza dai nostri standard intellettuali e dalle nostre triviali definizioni, sta alla base della spiritualità come del nonsense. Nonsense e fede (come può sembrare strana la congiunzione!) sono due alte affermazioni simboliche della verità dalla quale estrarre l'anima delle cose con un sillogismo è impossibile tanto quanto pescare un leviatano con un amo.*

G. K. Chesterton, *Defence of Nonsense* (1901)<sup>7</sup>

### 1.1. Origini e propositi

Prima di addentrarsi nei versi del nonsense ottocentesco, fonte letteraria di questo studio, è necessario percorrere brevemente le origini e i propositi del genere, spesso considerato di seconda categoria e appartenente esclusivamente all'epoca vittoriana. Secondo lo studioso britannico Noel Malcolm esistono due false credenze comuni sull'argomento: sulla nascita del nonsense nel XIX secolo dall'opera di Edward Lear e Lewis Carroll e sull'essenza del genere come una categoria universale senza tempo e origini piuttosto che come un prodotto storico-culturale a tutti gli effetti. Malcolm insiste sul riconoscimento del nonsense come un genere letterario con una storia o addirittura più storie, sviluppate da

---

<sup>7</sup> «This simple sense of wonder at the shapes of things, and at their exuberant independence of our intellectual standards and our trivial definitions, is the basis of spirituality as it is the basis of nonsense. Nonsense and faith (strange as the conjunction may seem) are the two supreme symbolic assertions of the truth that to draw out the soul of things with a syllogism is as impossible as to draw out Leviathan with a hook.» in J. A. Cuddon, *English Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books 1999, p. 557.

singoli poeti e in stretto legame con la letteratura “alta” dell’epoca.<sup>8</sup> Le prime prove poetiche nonsense in Europa secondo lo studioso sono attribuibili alla poesia tedesca dei Minnesinger nel Duecento, i cui *Impossibilia*, la *Lügendichtung* e le *Wachtelmäre* contenevano evidenti elementi nonsense tuttavia non dichiaratamente riconosciuti. Un altro esempio sono le *fatrasies* francesi della seconda metà del XIII secolo, nonché le *frivole* e le *follie* dei secoli successivi che si sviluppano contemporaneamente ai *quodlibet* dell’area tedesca. In Francia nasce un genere chiamato *resverie* che influenza sia la Germania sia l’Italia del XIV secolo, dando input allo sviluppo della *frottola* e del *motto confetto*, e successivamente del *nonsense assoluto* con l’opera di Andrea Arcagna e Domenico di Giovanni detto “il Burchiello”. *The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* di Cuddon nomina tra i primi nonsense anche un poema medievale ‘*about nothing*’ di William of Aquitaine (1071-1127) e il poema in latino *Il paese di Cuccagna* del trovatore Cerverí de Girona.<sup>9</sup>

Il primo esempio di nonsense inglese, ancora non definito tale, si trova in un discorso del poeta inglese John Hoskyns (1566-1638), pronunciato in risposta a una sfida lanciata durante i giochi di Natale e successivamente trascritto. Indicato dallo stesso autore con il termine “fustian”<sup>10</sup>, il testo si caratterizza per la contraddizione netta tra una forma alta e pomposa e un contenuto non consequenziale. Sarà anche Hoskyns a scrivere il primo esempio più maturo e cosciente del nonsense, i *Cabalistical Verses* [it. *Versi cabalistici*], con sottotitolo *Cabalistical Verses, which by transposition of words, syllables, and letters make excellent sense, otherwise none* [it. *Versi cabalistici che, attraverso la trasposizione di parole, sillabe e lettere creano un senso eccellente, altrimenti nessuno*] e dedica *In laudem Authoris*. Il brano si rifa alla disciplina mistica ebraica della Kaballah di cui Earl of Northampton

---

<sup>8</sup> N. Malcolm, *The Origins of English Nonsense*, FontanaPress 1998, p. 4.

<sup>9</sup> J. A. Cuddon, op. cit., p. 551.

<sup>10</sup> fustian - «[...] *fustaneus* ‘cloth of Fostat’ (suburb of Cairo). Precedentemente un ruvido tessuto fatto di cotone e lino; attualmente un tessuto di cotone e twill. Nel XVI secolo il termine veniva usato per descrivere un linguaggio pleonastico e pomposo [...]» in J. A. Cuddon, op. cit., p.336.

scriveva nel 1583: «Un altro simile genere di mistero che similmente possedevano, che consisteva nel risolvere le parole di una frase e le lettere di una parola che erano unite, o nell'unire le lettere di una parola, o le parole di una frase che erano separate»<sup>11</sup> considerandola «le follie dei stupidi ebrei di quei tempi»<sup>12</sup>. Questa poesia è l'unico esempio di nonsense dichiarato da parte di Hoskyns. Un'altra fonte di esempi nonsense è il libro di Thomas Coryate (c. 1577-1617) - travel-writer e avvocato, membro del club della Mermaid Tavern di Londra, luogo di incontri dei letterati londinesi tra cui Shakespeare -, intitolato *Coryats Crudities Hastily grobled up in five Moneths of travell... Newly digested in the hungry aire of Odcombe in the County of Somerset, & now dispersed to the nourishment of the travelling Members of this Kingdome* [it. *Volgarità di Coryat frettolosamente trangugiate in cinque mesi di viaggio... Nuovamente digerite nell'aria fredda di Odcombe nella Contea di Somerset, e ora disperse per la nutrizione dei membri viaggianti di questo Regno*]. La pubblicazione contiene le poesie di cinquantasei autori in sette lingue diverse, tra cui il poema *In the Utopian Tongue* di Henry Peacham (1578-c.1644) il cui nonsense è ottenuto attraverso l'uso del *gibberish*, corrispettivo del *gramelot*<sup>13</sup> italiano. Il libro contiene anche un altro curioso esempio di nonsense nelle note a piè pagina dei versi introduttivi, composti da un certo "Glareanus Vadianus" (probabile pseudonimo dell'ecclesiastico John Sanford, 1565?-1629).<sup>14</sup>

Il nonsense ritorna nelle opere di John Taylor (1578-1653) chiamato "Water-poet" che compone versi di derisione nei confronti dei sopramenzionati *Coryats Crudities*, pubblicati sotto il titolo *The Sculler, rowing from Tiber to Thames: with his Boat laden with Hotch-*

---

<sup>11</sup> «Another kinde of mysterie they had lykewise, which consisted eyther in resolving wordes of one sentence, and letters of one word that were united, or uniting letters of one word, or words of one sentence that were dissevered.» H. Howard, Earl of Northampton in "A Defensative against the Poyson of Supposed Prophecies" (London, 1583) in N. Malcolm, op. cit., pp. 16-17.

<sup>12</sup> «The follies of the foolish Jewes of this tyme», ivi.

<sup>13</sup> Gramelot - in teatro, emissione di suoni senza senso ma simili a parole o discorsi reali allo scopo di ottenere un effetto comico o farsesco.

<sup>14</sup> N. Malcolm, op. cit., p. 15.

*potch, or Gallimawfrey of Sonnets, Satyres, and Epigrams* [it. *Il rematore, che rema dal Tevere al Tamigi: con la sua barca carica di un miscuglio, o accozzaglia di sonetti, satire ed epigrammi*]. L'autore prende in esame ironico sia i versi introduttivi del libro di Coryat, sia i poemi di Peacham e di Glareanus Vadianus, inventando una sua versione di gramelot e creando una coraggiosa imitazione della poesia di Hoskyns intitolata *Cabalistical, or Horse verse* [it. *Versi cabalistici o cavallini*]. Taylor dedica al nonsense tanti altri componimenti poetici di cui vale la pena ricordare uno brevissimo, in quattro versi, inserito come conclusione in *Aqua-Musae: or, Cacafogo, Cacdaemon, Captain George Wither Wrung in the Withers*, scritto contro il poeta puritano George Whiter, e contenente un'affermazione sul significato ideologico della poesia nonsense in riferimento alla Guerra Civile inglese («For Nonsense is Rebellion, and thy writing,|Is nothing but Rebellious Warres inciting»<sup>15</sup>). Il più lungo e ambizioso dei suoi poemi nonsense, invece, il cui manoscritto ebbe un grande successo tra i lettori fu *The Essence, Quintessence, Insence, Innocence, Lye-sence, & Magnificence of Nonsense upon Sence: or, Sence upon Nonsense* [it. *L'essenza, quintessenza, incenso, innocenza, menzogna-senso, & magnificenza del nonsenso sopra il senso: o, del senso sopra il nonsenso*].<sup>16</sup>

Nel XVIII secolo lo scrivere nonsense viene generalmente considerato segno della follia dell'autore. La sola idea, il concetto del nonsense viene considerato come l'opposto del "buon senso" e quindi disprezzato.<sup>17</sup> Gli autori vengono attaccati da altri letterati, tra cui Dryden, Addison, Pope (egli stesso autore di alcuni componimenti nonsense), Fielding e Swift, che ne criticano l'assurdità delle idee e la scarsa capacità di comunicazione.<sup>18</sup> Anthony Burgess, nell'articolo pubblicato all'interno del lavoro collettivo *Explorations in the Field of*

---

<sup>15</sup> «Perché il nonsense è ribellione e il loro scrivere è null'altro che incitazione alla guerra.» in N. Malcolm, op. cit., p. 24.

<sup>16</sup> Ibid., p. 27.

<sup>17</sup> J. A. Cuddon, op. cit., p. 552.

<sup>18</sup> Ivi.

*Nonsense*<sup>19</sup>, nomina tre autori settecenteschi, l'attore e drammaturgo Samuel Foote (1720-1777), attento più al suono dei versi che al loro contenuto, Christopher Smart (1722-1771), realmente malato di mente, il cui nonsense era legato alle estasi mistiche, e infine William Blake (1757-1827), il cui nonsense apparente sfociava spesso in una realtà devastante. *The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* nomina anche Henry Carey (1687-1743) con il suo *Namby: or, A Panegyric on the New Versification* e John Gay (1685-1732) con *A New Song of New Smailies*.

Nel secolo successivo la situazione cambia notevolmente, perché il nonsense viene considerato un vero e proprio genere letterario acquistando autonomia e fama. Nonostante Edward Lear (1812-1888) e Lewis Carroll (1832-1898) non ne fossero inventori, la loro opera suscita scalpore e ammirazione, sollecitando le imitazioni di numerosissimi autori secondari i cui nomi non riescono comunque a imporsi storicamente.<sup>20</sup> Grazie al suo linguaggio metaforico, il nonsense riusciva a sfuggire all'eccessiva pudicizia e alla censura imposta dalla regina Vittoria. Gli anni 1860 e 1870 furono quelli della più grande fioritura del genere, le cui tracce sono presenti in numerose antologie, come quella di Carolyn Wells del 1903 che mette insieme autori come Lear, Carroll, James Whitcomb Riley (1849-1916) e William Schwenk Gilbert (1836-1911) - famoso per la sua collaborazione con il compositore Arthur Sullivan -, accanto ad alcuni autori stranieri, come l'irlandese Thomas Moore (1779-1852) o lo psichiatra tedesco Dr. Heinrich Hoffmann (1809-1894). Grazie alle raccolte si riesce a vedere come il nonsense dedicato espressamente ai bambini cominci a lasciare spazio alle forme poetiche più "adulte" preannunciando il suo declino nel XX secolo.<sup>21</sup> Anche la fine dell'Ottocento esprime qualche critica negativa verso il "nuovo" genere letterario descrivendo i processi di creazione

---

<sup>19</sup> Wim Tigges, *Explorations in the Field of Nonsense*, Editions Radopi BV., Amsterdam 1987.

<sup>20</sup> M. Heyman, *The Decline and Rise of Literary Nonsense in the Twentieth Century in Children's Literature and the Fin de Siècle*, p. 13.

<sup>21</sup> Ivi.

del nonsense come puramente meccanici, con una sistematica “tortura” delle parole come risultato di una cosciente ricerca di somiglianze fonetiche a tutti i costi.<sup>22</sup> G. K. Chesterton nell’articolo *Child Psychology and Nonsense* (1921) critica la scarsa considerazione degli autori nonsense per quanto riguarda la psicologia infantile, nella creazione di versi che «nessun bambino può comprendere», rimpiangendo le vecchie filastrocche «onestamente direzionate a donare il divertimento ai bambini». Dall’altra parte Sir Edward Strachey di «The Quarterly Review», rappresenta l’opinione opposta riferendosi direttamente alle critiche negative settecentesche. «[...] non è un cattivo senso ma un non senso - scrive Strachey -, che è l’esatto contrario del senso»<sup>23</sup>. L’autore descrive il nonsense come «una vera opera di immaginazione, figlia del genio» e la scrittura nonsense come «una delle belle arti», accentuando l’appartenenza del nonsense alla poesia. Il turbamento che avviene all’incontro di senso con nonsenso, confonde l’ordine logico e sintattico attraverso inversioni e combinazioni innaturali, impossibili e spesso assurde, ma senza conseguenze dolorose o pericolose nelle vicende raccontate, e provocando una risata e una sorpresa nel vedere questo sconvolgimento.<sup>24</sup>

## 1.2. Analisi ed “ermeneutica”

Secondo Susan Stewart nonsense è, per definizione, l’opposto del senso, per cui sta in contrasto con il mondo ragionevole, positivo, contestualizzato e “naturale” del senso come arbitrario, casuale, irrilevante e meramente culturale. «Mentre il senso è sensoriale, tangibile, reale - scrive Stewart -, nonsense è un “gioco di vapori”, irrealizzabile, un’illusione

---

<sup>22</sup> *Word-twisting versus Nonsense*, «Littell's Living Age», Fifth Series, Volume LVIII, Apr-May-Jun 1887, p. 379.

<sup>23</sup> «[...] it is not bad sense, but nonsense, which is the proper contrary to sense». E. Strachey, *Nonsense as a fine art*, «Littell's Living Age», Fifth Series, Volume LXIV, Oct-Nov-Dec 1888, p. 515.

<sup>24</sup> *Ivi*.

temporale.»<sup>25</sup> Mentre il senso è «comune» e «con piedi per terra», nonsense è «perfetto», «puro», come una intatta superficie di significato di cui ogni gesto è riflessivo. Il suo linguaggio è fuori dal contesto. È un linguaggio che si mette contro sé stesso. Per la sua natura, nonsense risulta adatto soltanto al discorso quotidiano dei socialmente deboli e di quelli che stanno ai margini della quotidianità: il bambino, il matto, lo stolto. Nonsense diventa un linguaggio negativo; è un impedimento, una malattia, che sta sempre tra i piedi e fa perdere il nostro tempo. Tuttavia senza nonsense, il senso non sarebbe potuto essere “misurato”, rischiando di esporsi a infinità e regressione. La studiosa contrappone nonsense a buonsenso, dove buonsenso esprime “il reale”, una sfera sperimentata dai sensi attraverso il “realmente accaduto”, mentre nonsense appartiene al “non reale”, una sfera del “mai accaduto” o del “potrebbe non essere accaduto”.

Boris Uspensky<sup>26</sup>, concentrandosi sulla percezione del nonsense, vede il movimento del lettore dalla sfera del mondo-della-vita<sup>27</sup> quotidiano alla sfera del testo artistico come una transizione da una realtà a un'altra, una transizione che crea una cornice del testo artistico ed è da essa guidata. In un'opera d'arte - scrive Uspensky -, letteraria, di pittura, o di una qualsiasi altra forma d'arte, viene presentato un mondo speciale con il suo spazio e tempo, il suo sistema ideologico e i suoi standard di comportamento. Il confronto con e la partecipazione in un'opera d'arte è allo stesso una moltiplicazione delle realtà e allo stesso una transizione tra le realtà. Questa moltiplicazione ci conduce inevitabilmente a considerare il mondo dell'opera d'arte come una possibilità delle realtà molteplici. In tal senso arte visiva può essere vista come una trasformazione dello spazio ordinario del mondo vitale quotidiano e arte verbale e musica come trasformazioni del tempo ordinario del mondo-della-vita. A causa

---

<sup>25</sup> S. Stewart, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1979, p. 4.

<sup>26</sup> B. Uspensky, *Poetics of Composition* in S. Stewart, op. cit., p. 22.

<sup>27</sup> *Mondo-della-vita* [ted. Lebenswelt] - in filosofia fenomenologica di Husserl l'universo dell'autoevidenza, come fondamento antropologico di ogni determinazione nella relazione dell'uomo con il mondo, ma anche il mondo-della-vita concreto, visibile e pratico.

dell'indipendenza di spazio e tempo, le arti generalmente coinvolgono una trasformazione di "qui e adesso" della realtà di buonsenso. La struttura del mondo-della-vita - intersoggettivo e pressoché naturale nella sua consistenza - viene modificata mentre il lettore entra nell'"esterno", la realtà dell'opera d'arte. Uspensky afferma che il testo artistico sembra possedere le caratteristiche di un sistema chiuso: «Ogni mondo rappresenta un unico micromondo organizzato secondo le proprie leggi e caratterizzato da proprie strutture spaziali e temporali. Un mondo presenta un sistema di differenze in relazione a ogni altro mondo. Entrare in un testo artistico vuol dire trasformare l'esteriore nell'interiore e vice versa, mentre ogni trasformazione apre altre possibilità di trasformare sé stessa ulteriormente.»

L'aspetto della cornice viene ripreso da Stewart nella sua analisi: l'incorniciatura del testo artistico che può assumere forme diverse, tra cui la più evidente è la presenza di un inizio e di una fine. La cornice fa di un testo un testo artistico. È un gesto comunicativo, un invito. È il confine tra il testo artistico e il mondo vitale quotidiano che sta tra lo spazio esterno del buonsenso e lo spazio interno della rappresentazione. È il luogo di trasformazione. Quello che viene trasformato prima di tutto nel movimento da una sfera all'altra è il contesto. Dal momento che il contesto serve principalmente come lo strumento per organizzare l'interpretazione, anche il buonsenso che caratterizza il mondo-della-vita viene trasformato. Il buonsenso è valido quando il testo dipende, almeno in parte, dagli schemi interpretativi della vita quotidiana. Le nostre aspettative di buonsenso possono essere viste impiegate nei testi "realistici". Il nonsense comporta la trasgressione delle procedure interpretative del buonsenso, l'ermetismo di un altro dominio della realtà; non un semplice riarrangiamento delle gerarchie del discorso di buonsenso, ma una trasgressione di tali gerarchie. Nonsense può essere legato al gioco che coinvolge la transizione dal mondo vitale quotidiano al diverso dominio di realtà e il movimento che riorganizza la gerarchia di messaggi e contesti caratteristici di interazione sociale quotidiana. Esso può essere legato anche alla metafora, che diventa un dispositivo per la ristrutturazione, decontestualizzazione e ricontestualizzazione

dei messaggi. Come la maggior parte del nonsense, la metafora non è una violazione delle regole grammaticali, ma piuttosto una violazione delle regole di semantica. È una procedura per l'interazione di due domini che normalmente non si incontrano. Una metafora che viene contestualizzata non è più nonsense. Nonsense, gioco e paradosso sono attività essenziali che offrono una critica non soltanto al testo del buonsenso, ma anche all'influenza del buonsenso su altre forme del discorso come proverbio, mito e la prosa narrative del realismo. Man mano le attività del nonsense diventano sempre più metacomunicative, la loro critica viene diretta verso procedure interpretative sempre più astratte.

Un altro aspetto legato al nonsense è il gioco. «La partita è il gioco dell'ordine contro il disordine»<sup>28</sup>, scrive Elizabeth Sewell, delineando nel modello Lear/Carroll la capacità di equilibrio tra “senso” e “non-senso”. Il gioco non termina mai, perché il bisogno che la mente umana ha del disordine è di pari livello con il suo senso dell'ordine. Gregory Bateson sostiene che il gioco e i suoi paradossi sono necessari per la sopravvivenza degli organismi: l'adattamento avviene attraverso il rilassamento delle regole di comunicazione. Gioco e altri tipi di ristrutturazione prevengono quindi gli organismi da rimanere intrappolati dentro una serie di procedure interpretative. Senza la possibilità di ristrutturare il discorso, «la vita sarebbe un infinito interscambiarsi di messaggi stilizzati, un gioco di regole rigide, ininterrotto da cambiamento o spirito.»<sup>29</sup> Per Wim Tigges il gioco sta tra il significato e la sua assenza. Per Gilles Deleuze il nonsense è la necessità di creare un “senso” alternativo impossibile, una nullità che, tuttavia, afferma la propria impossibile esistenza.<sup>30</sup> Il poeta del nonsense, spinge fino a un punto morto un numero di facsimili umani i cui charme e inadeguatezza sono perfettamente comparabili con quelli di un uomo razionale. Il mondo

---

<sup>28</sup> «The game is a play of the side of order against disorder» in M. Heyman, *The Decline and Rise of Literary Nonsense in the Twentieth Century in Children's Literature and the Fin de Siècle*, p. 13.

<sup>29</sup> G. Bateson, *The Message 'This is Play'*. Conferences on Group Processes, ed. Bertram Schaffner, New York, Columbia University Press, 1955, in S. Stewart, p. 31.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 14.

satirico è composto da distorsioni familiari riconoscibili all'istante ed è uno strumento di un'ambiguità ingegnosa che si avvicina al dolore, ma riesce a evitarlo.<sup>31</sup> «E questo è l'inizio del nonsense: - afferma Susan Stewart -, un linguaggio estratto dal contesto, un linguaggio che gira su se stesso, un linguaggio come regressione infinita, un linguaggio reso ermetico, opaco, in uno schema di linguaggio».<sup>32</sup>

Nella *Philosophy of Nonsense. The Institutions of Victorian Nonsense Literature* Jean Jacques Lecercle traccia le regole linguistiche del nonsense attraverso l'analisi di alcuni brani del XIX secolo. Lo studioso osserva quattro livelli di costruzione del nonsense, fonologia, morfologia, sintassi e semantica, chiedendosi se essi esistano realmente o siano soltanto frutto dell'immaginazione fertile del linguista. Il primo quesito che si pone Lecercle è l'impossibilità di comprensione di alcuni testi nonsense a causa dell'incoerenza semantica del testo da una parte e della presenza di neologismi dall'altra. Le parole inventate possono essere di due tipi: quelle che si impongono, più esotiche e audaci, e quelle che risultano più "timide", come se volessero mimetizzarsi con la fonotattica della lingua inglese.<sup>33</sup> L'ambiguità sta nel fatto che il lettore non può mai essere certo se una data parola esista realmente o meno, nel dizionario o in un gergo più specifico. Nonostante l'uso dei neologismi, la sintassi e la prosodia dei poemi nonsense rimangono corrette e regolari nella maggior parte dei casi e questa regolarità viene ancora incrementata attraverso il ricorso ossessivo all'allitterazione.<sup>34</sup> Dall'analisi di alcuni esempi emerge una caratteristica comune per tutta la scrittura nonsense, ovvero la compensazione di uno dei livelli strutturali in caso di mancanza di un altro, ad esempio la mancanza del senso in un passo viene compensata da una sua proliferazione in un

---

<sup>31</sup> J. Rother, *Modernism and the Nonsense Style*, «Contemporary Literature», Vol. 15, No. 2 (Spring, 1974), p. 194.

<sup>32</sup> «And this is beginning of nonsense: language lifted out of context, language turning on itself, language as infinite regression, language made hermetic, opaque in an envelope of language» in S. Stewart, op. cit., p. 3.

<sup>33</sup> J. J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The Institutions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, London and New York 1994, p. 29.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 31.

altro. Lecerclé definisce il nonsense un genere pragmatico visionario, che tratta piuttosto l'eccentricità del linguaggio che la psicologia dei personaggi.<sup>35</sup> I testi del nonsense sono come dei *patchwork*, in cui l'insieme è creato da pezzi di diversa origine e di tessuti e colori differenti. Non si tratta soltanto di pezzi letterari, esempi di parodia, ma anche degli echi di diversi argomenti della cultura vittoriana, risuonanti di «clichés, *idées reçues*, pensieri precostruiti». Il nonsense svolge, secondo Lecerclé, una sorta di funzione ideologica senza avere nessuna ideologia in sé. È una specie di trasmettitore dei discorsi riguardanti linguaggio, finzione e logica, scienze naturali e follia. Per quel che concerne il linguaggio, l'autore accentua la sua natura strumentale e il suo uso principale quale comunicazione, nonché l'imperfezione, la contraddittorietà e il potere del linguaggio sulla mente e sulla cultura. La finzione, che ha in questo caso carattere intuitivo e riflessivo, fa del nonsense un genere metanarrativo.

### 1.3. Testi

#### 1.3.1. Edward Lear e il museo del nonsense

I limerick<sup>36</sup> di Edward Lear (1812-1888), scritti per i suoi piccoli allievi e pubblicati ripetutamente sotto il titolo di *The Book of Nonsense*, diventano popolari sin dai primi esordi

---

<sup>35</sup> J. J. Lecerclé, op. cit., p. 199.

<sup>36</sup> "Limerick": «A type of light verse (q.v.) and a particularly popular fixed verse form in English. It usually consists of five predominantly anapaestic lines rhyming *aabba* [...] The origin of the term is obscure. There is one theory that it was brought to the Irish town of Limerick in 1700 by soldiers returning from the French war. Another that it originated in the nursery rhymes published in *Mother Goose's Melody* (c. 1765). A third that it stems from the refrain "Will you come up to Limerick?" sung at convivial gatherings where such nonsense verses were fashionable. The limerick has also be linked with a group of mid 18-th c. Irish poets of Croom who composed poems (in Irish) in limerick form during their drinking sessions at the pub [...] The limerick is to be found in the *History of Sixteen Wonderful Old Women* (1820) and in *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen* (1822). Edward Lear, who composed a great many limericks, cited this latter volume as the source of his idea of the form. Lear popularized it in the *Book of Nonsense* (1846). As a result M.

nel 1846, sia tra i lettori sia tra i critici letterari. Tuttavia il vero boom si verifica dopo la terza edizione del 1861, firmata da Lear con il proprio nome e non più con lo scherzoso pseudonimo Derry down Derry. «Se esiste nel Regno Unito un uomo e una donna che ha più di quattro anni che non conosce qualche passo da *The Book of Nonsense*, - scriveva all'epoca «The Saturday Review» -, questo individuo deve essere commiserato.»<sup>37</sup> Opinioni come “un’allegra innocente” che trascende ogni tipo di critica o “una gaia ribellione contro il senso”<sup>38</sup> nei confronti dei Nonsense di Lear si scontravano con reazioni contrastanti e disincantate, come quella in «The Spectator» che definì alcuni frammenti delle *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets* di Lear «improbabili», «triti» e «manierati», in cui l’affettazione distrugge il vero carattere nonsense.<sup>39</sup> Lo stesso Lear accentuò nell’edizione del 1861 l’innocenza dei suoi versi, opponendosi alla critica che attribuì ai *Nonsense* significati politici o addirittura personali. «I critici sono completamente pazzi per vedere politica in tali sciocchezze - scriveva Lear a David Richard Morier -: queste sciocchezze richiedono un buon trattamento di cura, poiché è un sine qua non della scrittura per bambini mantenere quello che devono leggere perfettamente chiaro e intenso, e incapace di nessun significato se non quello del puro nonsense.»<sup>40</sup> Ma che cosa intendeva Lear per «sheer nonsense» ovvero per un vero nonsense, puro e semplice?

---

Russell, SJ, coined the term ‘learic’.» in J. A. Cuddon, *English Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books 1999, pp. 458-9.

<sup>37</sup> «If there flourishes in the United Kingdom a man or woman of a greater age than four years who has no knowledge whatever of the Book of Nonsense, - scriveva all’epoca «The Saturday Review» -, that individual is much to be pitied». A. C. Colley, *Edward Lear and the critics*, Camden House 1993, p. 3.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>39</sup> *Ivi.*

<sup>40</sup> «The critics are very silly to see politics in such bosh: not but that bosh requires a good deal of care, for it is a sine qua non in writing for children to keep what they have to read perfectly clear & bright, & incapable of any meaning but one of sheer nonsense». E. Lear, *Selected Letters*, a cura di V. Noakes, Oxford University Press, Oxford New York 1990, p. 228.

Una delle caratteristiche “pure e semplici” dei limerick leariani è, secondo John Rieder, un trattamento della forma altamente prevedibile.<sup>41</sup> Il primo dei cinque versi utilizza normalmente la formula: There was an [old/young] [man/lady/person] of [place], che viene ripetuta nell’ultimo verso con aggiunta di un aggettivo per descrivere il personaggio. I versi intermedi descrivono, invece, comportamenti eccentrici di un individuo, spesso accompagnati dalla reazione da parte di un gruppo di persone della società. A volte questa interazione si prolunga fino all’ultimo verso e si assiste a una variazione sia formale che di contenuto. Lear non propone mai una rima arguta o sorprendente alla fine di un limerick, preferendo sorprendere con una particolare scelta di aggettivi che descrivono il protagonista. Nella maggior parte dei casi si tratta di una descrizione o di un giudizio, ma spesso entrambi sono lievemente o notevolmente inappropriati, mentre alcuni risultano totalmente impenetrabili. Il linguaggio del nonsense resiste alla contestualizzazione per cui si riferisce a “nulla” senza curarsi del senso comune. In questo modo gli aggettivi inappropriati di Lear diventano casi paradigmatici di uno degli obiettivi fondamentali dei limerick ovvero di funzionare come gioco.<sup>42</sup> I versi nonsense di Lear sono destinati a un pubblico infantile e proprio per questo motivo rifiutano di funzionare come comunicazione convenzionale.

Seguendo l’interpretazione di Rieder i limerick si riferiscono alle più basilari convenzioni sociali con cui i bambini lottano quotidianamente, come ad esempio il vestirsi, il pettinarsi e il parlare. Le energie parodiche e liberatorie di Lear non sono quindi direzionate verso lo Stato e la Chiesa, come accusavano alcuni critici ottocenteschi, ma, al contrario, verso problemi quotidiani. Rieder nota la festosità dei limerick, che inizia con la prima immagine di Derry Down Derry danzante con un gruppo dei bambini. È un carnevale di

---

<sup>41</sup> J. Rieder, *Edward Lear’s Limericks: The Function of Children’s Nonsense Poetry*, p. 48.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 49.

maschere, piuttosto che uno scontro tra l'individuo e la società<sup>43</sup>, ma ciò nonostante non è ben chiaro con chi o con che cosa dovrebbe identificarsi il potenziale piccolo lettore: con l'eccentricità del singolo individuo perseguitato oppure con i curiosi e a volte violenti "they"?<sup>44</sup> La maestria di Lear lascia i lettori sospesi metaforicamente dal mondo convenzionale, ma sempre sicuri della finitezza del nonsense, dell'equilibrio tra la capacità immaginativa e i limiti formali, nonché del fatto che il gioco arriverà sempre alla fine.

I limerick di Lear, in quanto "opere periferiche" scritte intenzionalmente da una figura letteraria "secondaria" sono stati finora trattati marginalmente dal mondo accademico. Secondo Dilworth l'importanza dell'autore è stata considerata soltanto per il fatto che Lear fu il primo a usare il nonsense in inglese intenzionalmente. L'indifferenza da parte della critica è dovuta all'appartenenza dei limerick a due arti distinte: figurativa e letteraria. Il risultato che Lear ha ottenuto è apprezzabile soltanto in relazione a entrambe le arti per cui Dilworth adotta il termine "picture-limerick" come quello più adeguato per la sua interpretazione. La giustapposizione principale - che crea l'effetto di rivelazione - non sta, infatti, tra concezione e immaginazione, ma tra testo e immagine. È una convergenza tra forme d'arte, che chiarisce e intensifica il nonsense, ottenendo una complessità unificata del significato estetico e psicologico. Nei "picture-limerick" di Lear l'individuo nonconformista non è mai un eroe, perché non incarna nessun ideale di una qualche società. Ma non è nemmeno una vittima, a meno che non possa essere considerato testimone della sua propria eccentricità. La società del "picture-limerick", intollerante e pronta a colpire chi la respinge, è solitamente antagonista dell'individuo. Ma in realtà nessuna società viene criticata e nessun individuo le viene contrapposto. Tutto quello che sappiamo sulla realtà è radicalmente assottigliato, invertito, e ricostruito per creare un'unica e originale finzione.

---

<sup>43</sup> J. Rieder, op. cit., p. 52.

<sup>44</sup> "they" [it. essi] - in Lear usato per definire un gruppo di persone, una parte della società.

I temi del nonsense leariano sono vari, ma nella maggior parte dei casi trattano la relazione tra la società e un individuo, spesso eccentrico, a volte persino delirante.<sup>45</sup> Lecercle paragona il libro dei limerick di Lear a un museo: «una collezione di oggetti etichettati, ognuno in una scatola di vetro del suo limerick».<sup>46</sup> Le specie collezionate non appartengono tuttavia al mondo biologico, ma sono casi di demenza o eccentricità, per cui i limerick non sono soltanto campane di vetro, ma delle celle, in cui i pazzi sono tenuti chiusi a chiave e regolarmente messi in mostra per divertire il pubblico. Lecercle richiama un'usanza che persisteva a Londra ancora nel 1815: i cittadini potevano guardare i pazienti del Bedlam<sup>47</sup> pagando un penny, come per uno spettacolo dal vivo.<sup>48</sup> La posizione del lettore dei limerick leariani non è però quella del pubblico che deride e insulta i malati - quello è il ruolo dei violenti "they" -, ma è piuttosto quella dello psichiatra, che esamina e sperimenta. La relazione tra l'individuo e la società varia da un limerick all'altro. Quella più frequente è antagonistica, ma in alcuni casi l'individuo si accorda con la società, mentre in altri ancora più rari la società offre aiuto al protagonista.

Tra i protagonisti dei limerick gli «Old Man» sono quelli più ritratti, come se Lear volesse mostrare che l'eccentricità è strettamente legata alla vecchiaia del genere maschile. Non c'è dubbio che le immagini di uomini inerti e passivi hanno a che fare con la biografia dello stesso Lear, ventunesimo figlio cresciuto dalla sorella maggiore, malato di epilessia con crisi frequenti e intense. I casi più deliranti dei limerick sono le «Old Lady», che coesistono accanto a meno frequentate «Young Lady», «Young Person» e «Young Girl». I luoghi dei limerick sono tutti realmente esistenti o esistiti, frutto dei numerosi viaggi di Lear, ma hanno una funzione più tecnica che narrativa di creare una rima valida ed efficace tale da essere

---

<sup>45</sup> T. Dilworth, *Society and the Self in the Limericks of Lear*, «The Review of English Studies», New Series, Vol. 45, No. 177 (Feb., 1994), pp. 42-62.

<sup>46</sup> «A collection of labeled items, each in the glass case of its limerick» in J. J. Lecercle, *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, London and New York 1994, p. 204.

<sup>47</sup> "Bedlam" [Bethlem Royal Hospital] - ospedale per la cura di malattie mentali di Londra.

<sup>48</sup> J. J. Lecercle, op. cit., p. 205.

ripetuta nel primo e nell'ultimo verso. Tra i temi trattati da Lear mancano effettivamente i riferimenti espliciti alla politica, ciò nonostante sono frequenti le scenette di natura sociale, che risultano, tuttavia, troppo complesse per essere comprese da un pubblico di bambini. Le immagini di donne forti e violente e di uomini vecchi e stupidi propongono un rovesciamento degli stereotipi riguardo ai due sessi, segno del nascente femminismo che si comincia a respirare in epoca vittoriana.<sup>49</sup> La passione per la storia naturale e per il collezionismo si materializzano nei limerick con protagonisti animali, da cui traspare una forte ironia nel loro esagerato antropomorfismo. Un altro argomento caratteristico dei limerick è l'uso figurato dei nomi delle parti del corpo, come nel caso del naso, che lascia spazio alle più svariate interpretazioni. All'interno dei limerick ci sono anche musicisti e strumenti musicali, che spesso sono legati a qualche parte del corpo: un naso che diventa tromba o un mento che serve a suonare l'arpa. Un caso a parte costituiscono, invece, i «suicide limerick», classificati in questo modo da Thomas Dilworth.<sup>50</sup>

### 1.3.2. Lear in Petrassi

I cinque *Nonsense* di Goffredo Petrassi rappresentano il lato oscuro dei limerick leariani; i brani scelti con cura creano un'immagine divertente e inquietante allo stesso tempo, che sarà amplificata ancor di più nell'ultimo *Sesto Non-Senso*. Il compositore utilizza i testi originali e la loro traduzione italiana di Carlo Izzo del 1946, che contiene numerose differenze rispetto alla versione originale in lingua inglese. Petrassi conserva in partitura i disegni dello

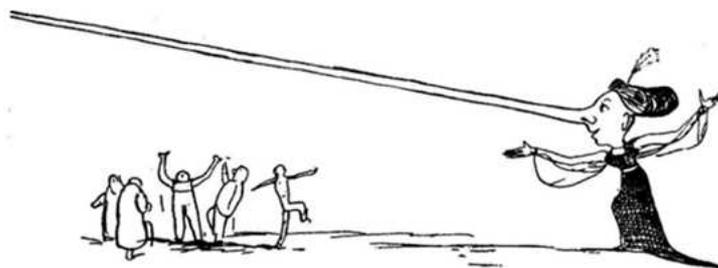
---

<sup>49</sup> Femminismo vittoriano - quello dell'epoca vittoriana fu una sorta di «femminismo domestico» che vedeva la sovversione delle proto femministe confinata entro le mura domestiche: «a new mode of activism for Victorian women that enabled them to proffer critique about marriage and society, although (and often sadly) from within the home», in E. McLeod Walls, "A Little Afraid of the Women Today": Victorian New Woman and the Rhetoric of British Modernism, «Rhetoric View», Vol. 21, No. 3 (2002), pp. 229-246.

<sup>50</sup> T. Dilworth, *Edward Lear's Suicide Limerick*, «The Review of English Studies», New Series, Vol. 46, No. 184 (Nov. 1995), pp. 535-538.

stesso Lear che accompagnano i limerick, lasciando in questo modo all'interprete una maggiore completezza dei contenuti.

Il primo limerick rimane quasi invariato nella versione tradotta e tratta di un naso che questa volta appartiene a una signorina. Il naso che cresce a dismisura - nello schizzo di Lear supera addirittura il riquadro - rallegra la comunità, che danza in lontananza con svariate pose e gesti. Dal punto di vista formale, il limerick si conclude con un'esclamazione della protagonista che saluta la punta del suo naso, ormai troppo lontana per poterla vedere.



C'era una signorina il cui naso  
Prospera e cresce come mai fu il caso;  
Quando ne perse di vista la punta,  
Esclamò tutta compunta:  
«Dio t'accompagni, o punta del mio naso!»

There was a Young Lady, whose Nose,  
Continually prospers and grows;  
When it grew out of sight,  
She exclaimed in a fright,  
'Oh! Farewell to the end of my Nose!'

Si passa a un «vecchio musicale», originariamente «Old Man with a flute», che “zufola” fino a quando un «bisso» [sarpint<sup>51</sup>] gli entra dentro lo stivale e poi fugge via. Per l'ovvio motivo di trovare una rima adeguata, la traduzione cambia alcuni termini che nella versione di Lear risultavano più sorprendenti. Ad esempio, nell'originale il serpente corre [ran] dentro lo stivale e successivamente spicca il volo [took flight]; entrambe le situazioni sono totalmente surreali, considerando che un serpente non possiede né gambe, né ali. Il componimento presenta la formula finale tipica con la ripetizione del primo verso.

---

<sup>51</sup> “Sarpint” - serpente in dialetto friuliano.



C'era un vecchio musicale:  
Un «bisso» gli entrò dentro lo stivale;  
Ma lui zupolò notte e dí,  
Fin che il «bisso» via fuggí  
Ed evitò quel vecchio musicale.

There was an Old Man with a flute.  
A 'sarpint' ran into his boot;  
But he played day and night,  
Till the 'sarpint' took flight,  
And avoided that man with a flute.

Il terzo limerick tratta di un “doloroso” vecchio di Rovigo (in originale leariano di Cape Horn) che rammaricandosi di essere vivo muore seduto di inedia. Anche in questo caso le differenze tra la traduzione e l'originale sono consistenti. Nella versione inglese, a parte la località, il vecchio che «wished he had never been born», cioè letteralmente “non avrebbe voluto mai essere nato”, muore di «despair» ovvero di disperazione. Questo testo si può considerare un caso di “suicide limerick”.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> T. Dilworth, op. cit., pp. 535-538.



C'era un vecchio di Rovigo  
Cui doleva d'esser vivo;  
Quindi, presasi una sedia,  
Vi morì sopra d'inedia,  
Quel doloroso vecchio di Rovigo.

There was an Old Man of Cape Horn,  
Who wished he had never been born;  
So he sat on a chair,  
Till he died of despair,  
That dolorous Man of Cape Horn.

Con il testo successivo si ritorna al tema musicale in cui la protagonista, una giovane donna di Pozzillo diverte la collettività con il suo suonare. L'immagine delle donne spigolose è piuttosto frequente in Lear, che non aveva un rapporto felice con il sesso femminile. La versione originale inglese non indica nessuna località precisa e non prevede la partecipazione della collettività. La «Young Lady» di Lear fa tutto da sola: affila il mento a punta di spillo, compra un'arpa e suona alcune melodie.



C'era una signorina di Pozzillo  
Il cui mento era a punta di spillo;  
Lo fece limare per ore,  
Comperò un'arpa d'autore  
Ed arpeggiò col mento per Pozzillo.

There was a Young Lady whose chin  
Resembled the point of a pin;  
So she had it made sharp,  
And purchased a harp,  
And played several tunes with her chin.

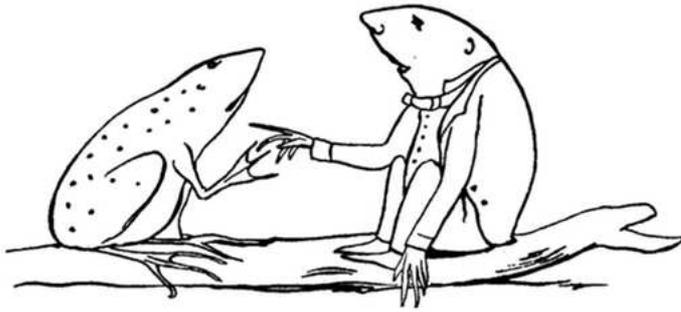
Il quinto *Nonsense* prende come testo il limerick su un'impulsiva e claustrofobica vecchia di Polla (originariamente di Stroud) - donna forte e violenta, in preda al delirio -, che «pigiata tra la folla» comincia a uccidere le persone a pedate e a bastonate. Il gioco di allitterazione “Stroud-crowd”, “kick-stick”, insieme al verbo “scrunch” dona al componimento un suono scricchiolante e onomatopeico, che aumenta la sensazione di movimento. In questo limerick Lear usa la solita forma con la ripetizione del primo verso alla fine.



C'era una vecchia di Polla  
Malamente pigiata tra la folla;  
Alcuni uccise a pedate,  
Altri schiacciò a bastonate,  
Quell'impulsiva vecchia di Polla.

There was an Old Person of Stroud,  
Who was horribly jammed in a crowd;  
Some she slew with a kick,  
Some she scrunched with a stick,  
That impulsive Old Person of Stroud.

Nel *Sesto Non-Senso*, scritto dodici anni dopo i primi cinque, Petrassi usa il limerick di un vecchio in una palude, la cui fisionomia - come appare dall'immagine di Lear - somiglia molto a quella del ranocchio che ascolta i suoi stornelli. Il vecchio, che originariamente stava seduto su un tronco, da Izzo si sposta su una roccia e cambia il carattere da severo [harsh] a brusco. L'aggettivo che descrive il vecchio nell'ultimo verso è «instructive» in Lear e letteralmente «didattico» nella traduzione di Izzo. Il vecchio della palude è fermo come ferma è l'acqua in cui è destinato a vivere. Il testo costituisce una metafora forte e suggestiva di un prolungato ristagno.



C'era un vecchio di palude  
Di natura futile e rude;  
Seduto su di un rocchio  
Cantava stornelli a un ranocchio,  
Quel didattico vecchio di palude.

There was an Old Man in a Marsh,  
Whose manners were futile and harsh;  
He sate on a Log,  
And sang Songs to a Frog,  
That instructive Old Man in a Marsh.

### 1.3.3. Lewis Carroll tra danze e giochi

I due libri su Alice - *Alice's Adventures in Wonderland Through the Looking-Glass and What Alice Found There* - del matematico, fotografo e scrittore Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), meglio conosciuto sotto lo pseudonimo letterario Lewis Carroll, nacquero da una semplice storia immaginata da Carroll per Alice Liddell, figlia del suo datore di lavoro.<sup>53</sup> La storia originale fu trascritta e illustrata dallo stesso autore sotto il titolo *Alice's Adventures Underground* e regalata alla destinataria. La pubblicazione e la successiva circolazione del libro tra amici e conoscenti assicurò allo scrittore un continuo successo che dura fino a oggi, sostenuto da una altrettanto ricca risposta della critica e degli studiosi di letteratura. Alla base della buona riuscita del volume stava la notevole conoscenza che Carroll aveva del mondo dei bambini, un grande interesse per alcuni persino esagerato e perverso,

---

<sup>53</sup> M. N. Cohen, *Lewis Carroll. A Biography*, Vintage Books Edition, A Division of Random House, Inc. New York 1996, p. 123.

nonché il suo talento per i giochi di parole, che, nonostante l'apparente complessità, risultano comprensibili persino ai più piccoli lettori.

La considerazione che Carroll ha del bambino rivela alcune influenze di autori come Rousseau, Blake, Wordsworth, Coleridge e infine Dickens, con il quale l'autore condivide la visione di un bambino buono e puro, ma al contempo vittima della disumanizzazione da parte della società. Come tutti i protagonisti dickensiani, anche Alice si scontra con l'insensibilità, l'ignoranza, la malizia e l'abuso degli adulti. Quello che circonda la protagonista - personaggi, paesaggi e avvenimenti, ma anche il linguaggio e i giochi di parole -, è trapiantato nella vita reale di Oxford dell'epoca vittoriana.<sup>54</sup> Alla base dei caratteri, spesso distorti ed esagerati, sta la solida costruzione della società del tempo, con i suoi tabù, gerarchie, maniere, convenzioni e follie. Alice-bambina osserva il mondo degli adulti e il loro comportamento nei suoi confronti, formando una sorta di catalogo di debolezze della natura umana, che sfuggono alla correttezza morale, si arrendono alla labilità ed evitano qualsiasi responsabilità. Le immagini della società vittoriana si alternano a quelle della violenza, alcune a opera della stessa Alice. Carroll coglie l'essenza universale dell'infanzia e ne cattura le delusioni, le paure e il disorientamento in cui ogni bambino si imbatte nel corso della sua spesso dolorosa e difficile vita quotidiana.<sup>55</sup> Con questo approccio Carroll rompe quella lunga tradizione di libri per bambini, spesso di carattere religioso, aventi il nobile scopo di educare e predicare. L'autore propone al piccolo lettore vittoriano qualcosa di «più leggero e brillante»<sup>56</sup>, totalmente privo di morale.

Il linguaggio usato in Alice non è convenzionale: Carroll usa parole lunghe e polisillabiche con le quali esprime concetti sofisticati e idee che un bambino non può seguire se non con una certa difficoltà. Ciò nonostante lo scorrere degli avvenimenti e il modo in cui

---

<sup>54</sup> M. N. Cohen, op. cit., p. 136.

<sup>55</sup> Ibid., p. 138.

<sup>56</sup> «Lighter and brighter» in Ibid., p. 142.

le parole si susseguono, fa sì che l'azione sia perfettamente comprensibile. I libri di Alice possono considerarsi un antidoto ai maltrattamenti infantili, una via di fuga nel mondo di fantasia. Carroll è maestro di doppi sensi e giochi di parole, composti senza una norma ben precisa, che permettono numerose interpretazioni.<sup>57</sup> È, infatti, il lettore a determinare l'oggetto del nonsense e a creare un sistema di interpretazione, mentre Alice gli complica la lettura cambiando continuamente i significati.<sup>58</sup> Secondo Carroll, il linguaggio è in continuo sviluppo, mai statico.<sup>59</sup> L'autore sembra privilegiare l'instabilità e le qualità illogiche del linguaggio piuttosto che la sua struttura, condividendo con i linguisti e i filosofi del tempo il crescente interesse per l'etimologia, la forma, i cambiamenti semantici, le funzioni del linguaggio e il suo sviluppo storico.<sup>60</sup>

Il linguaggio di Carroll mette l'accento sul ritmo e sulle qualità sonore, allontanandosi dal senso attraverso il rovesciamento dell'ordine convenzionale delle cose e degli avvenimenti.<sup>61</sup> Lo scrittore sfrutta al massimo le possibilità di sconvolgimento offerte dal linguaggio stesso e le varietà di modi della struttura grammaticale interna, con giochi di parole e progressioni seriali come l'alfabeto o la declinazione. Questo capovolgimento, più che mai organizzato, concentra l'attenzione su diversi elementi del linguaggio stesso, quali il ritmo, l'allitterazione o l'uso ossessivo di una lettera dell'alfabeto. Alice continua ad avere problemi d'identità, spesso non riesce a trovare le parole giuste per descrivere oggetti e situazioni, come se fosse estranea al linguaggio che parla. Carroll crea un parallelismo tra l'impossibilità di usare il linguaggio e la paura di perdere l'identità. L'incongruenza in Alice è la chiave dell'umorismo peculiare di Carroll, intimamente legato al mondo della fantasia e

---

<sup>57</sup> M. N. Cohen., op. cit., p. 143.

<sup>58</sup> T. Huttner, *Nonsense in Wonderland*, «Discoveries», John S. Knight Institute for Writing in the Disciplines, Cornell University, Ithaca, New York, Spring 2008, Nr. 9, p.69.

<sup>59</sup> J. K. Farrell, *Synaptic Boojums. Lewis Carroll, Linguistic Nonsense, and Cyberpunk*, Dissertiaton, Cornell University Ithaca, New York, Spring 2008, p. 18.

<sup>60</sup> Ibid., p. 29.

<sup>61</sup> J. Flesher, *The Language of Nonsense in Alice*, «Yale French Studies», No. 43, The Child's Part (1969), p. 129.

vicino al surrealismo: «Le catene della realtà sono rotte e la liberazione è trovata nella fantasia o nel riso».<sup>62</sup>

#### 1.3.4. Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter*

Nel periodo natalizio del 1844, Heinrich Hoffmann (1809-1894) - psichiatra, fondatore della prima clinica psichiatrica moderna a Francoforte sul Meno (Anstalt für Irre und Epileptische, 1864)<sup>63</sup> - decise di regalare al figlio Carl un libro da lui scritto e illustrato. Così nacque *Der Struwwelpeter*, una serie di poemi per bambini disobbedienti e birichini, che successivamente si rivelò un grande successo editoriale. «Sii pulito! Sii attento! Sii obbediente!»; questi tre messaggi furono la base della raccolta, che oggi è considerata «uno dei più orribilmente didattici libri del XIX secolo».<sup>64</sup> Al fine di permettere al bambino di cogliere il significato delle singole storielle, Hoffmann propose al figlio delle immagini, alcune violente e con fine tragica.<sup>65</sup> La sua idea era proprio quella di creare una parodia di testi didattici con immagini caricaturali dell'epoca vittoriana - come affermato dallo stesso autore in una delle introduzioni al libro - le quali servivano anche per aiutare i pazienti più piccoli a comunicare con lui senza paura. I disegni costituivano un ponte con i bambini, permettendogli di superare i danni creati da adulti punitivi che raccontavano storie minacciose e terribili riguardo ai medici.<sup>66</sup> L'intenzione parodistica viene denunciata da Hoffmann attraverso lo stravolgimento delle figure rappresentate, come quando Struwwelpeter sta su un

---

<sup>62</sup> «The fetters of reality are broken and liberation is found in fantasy or laughter» in J. Flesher, op. cit., p.129.

<sup>63</sup> «Anstalt für Irre und Epileptische» (1864) in T. Spreckelsen, *Die Anstalt auf dem Affenstein*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung für Deutschland», edizione on-line, 15.08.2014.

<sup>64</sup> «One of the more gruesomely didactic books of the nineteenth century» in M. R. Higonnet, *Civility Books, Child Citizens, and Uncivil Antics*, Poetics Today, Vol. 13, No. 1 di Children's Literature (Spring 1991) p. 133.

<sup>65</sup> R. Hoede, T. Bauer, *Heinrich Hoffmann. Einlebenszwischen Wahn und Witz*, Waldemar Kramer. Hrsg. Vom Stadtgesundheitsamt Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1994, p. 112.

<sup>66</sup> M. R. Higonnet, op. cit., p. 133.

pedistallo con le braccia allungate, come l'uomo vitruviano di Leonardo, con forbici, pettine e unghie una volta e mezza più lunghe delle mani.<sup>67</sup> Le storielle più crudeli si concludono con la morte del bambino-protagonista, come nel caso di Augustus, che muore per il rifiuto di mangiare la zuppa per diversi giorni, o in quello della «stupida Harriett», che si trasforma in cenere dopo aver giocato con i fiammiferi. C'è anche un caso di contrappasso, nel poemetto intitolato *The Story Of The Inky Boys*, in cui i bambini che deridono un ragazzo di colore vengono buttati dal mago Agrippa dentro l'inchiostro e diventano neri anche loro.

### 1.3.5. William Brighty Rands, “Lilliput Laureate”

William Brighty Rands (1823-1882), chiamato “il laureato dell'asilo”, nacque in una famiglia troppo povera per poter ricevere una buona formazione, per cui studiò da autodidatta frequentando le bancarelle dei libri usati.<sup>68</sup> Dopo una serie di lavori casuali, magazziniere, attore, commesso, Rands fu assunto dalla ditta Messrs. Gurney & Co. e lavorò come cronista alla Camera dei Comuni (House of Commons). Allo stesso tempo aveva cominciato a scrivere articoli e testi in versi per diverse riviste, usando numerosi pseudonimi tra cui i due più famosi: Henry Holbeach e Matthew Browne. Sotto il secondo pseudonimo, Rands pubblicò il libro intitolato *Views and Opinions*, in cui si legge una breve considerazione sulle capacità intellettuali dei bambini: «Ogni essere umano, da Platone a Simple Simon, si protegge da quello che è doloroso nell'universo attraverso un bozzolo che prende forma del sistema dell'Universo. Può sembrare assurdo, guardando un idiota o un bambino, dire che esso ha speculato e possiede uno schema delle cose: ma lo ha, per quanto semplice questo schema possa essere [...] il bambino è già molto occupato [...] con l'analisi e la sintesi; con

---

<sup>67</sup> M. R. Higonnet, op. cit., p. 133.

<sup>68</sup> “The laureate of nursery” in G. C. Boase, *Oxford Dictionary of National Biography*, voce Rands, William Brighty.

l'osservazione, la classificazione e le ipotesi; con lo sforzo di far coincidere il dolore e il piacere come parti dello schema - come un qualunque filosofo nello studio». <sup>69</sup>

Tra le raccolte di poesie per bambini quella che contiene le migliori opere è la *Liliput Levee: poems of Childhood, Child-Fancy, and Child-Like Moods*, pubblicata anonimamente nel 1864, e ripubblicata con l'aggiunta di nuovi testi nel 1868 e nel 1869. <sup>70</sup> L'autore si presenta nel poema introduttivo, intitolato come la raccolta stessa, in cui spiega di essersi candidato a «Lilliput Laureate», poeta di corte del Lilliput-land. Il paese di fantasia di Rands è governato da bambini «coraggiosi come leoni, furbi come volpi», che, avendo tolto il potere agli «Old Folks», li costringono a indossare un grembiolino e a tornare a scuola, riservando loro tutti gli incubi peggiori: cibo cattivo, materie noiose etc.. I bambini di Rands sono dotati di poteri eccezionali, come quello di rallentare e accelerare il tempo a piacere <sup>71</sup>, e impongono una disciplina pari a quella con cui normalmente venivano trattati dagli adulti. In questa raccolta Rands si avvicina evidentemente al pensiero di Lewis Carroll e Heinrich Hoffmann, secondo il quale il bambino dell'epoca era trattato dall'adulto con insensibilità e malizia; l'unica via per sconfiggere il “nemico” è la ribellione.

---

<sup>69</sup> «Every human being, from Plato to Simple Simon, shelters himself from what is painful in the universe by a cocoon in a shape of a system of the universe. It may seem absurd, looking at an idiot or a baby, to say that it has speculated, and possesses a scheme of things: but it does, however simple that scheme may be [...] the baby is just as much occupied [...] with analysis and synthesis; with observation, classification and hypothesis; with efforts to make the pain and the pleasure cohere as parts of the scheme - as any philosopher in the study» in M. Browne, “One's Own Cocoon” in *Views and Opinions*, p. 174.

<sup>70</sup> A. J. Rands, *William Brighty Rands (1823-1882)*, articolo on-line su The Victorian Web: literature, history, & culture in the age of Victoria.

<sup>71</sup> «They governed the clock in Liliput-Land | They altered the hour of the minute-hand, | They made the day fast, they made the day slow, | Just as they wish the time to go.» in W. Brighty Rands, *Liliput Levee. Poems of Childhood, Child-Fancy, and Child-Like Moods*, Alexander Strahan & Co., George Routledge and Sons, London 1868, p. 5.

### 1.3.6. Carroll, Hoffmann e Brands in Ligeti

Nei suoi *Nonsense Madrigals* György Ligeti utilizza tre testi di Lewis Carroll, tre di William Brighy Rands e uno di Heinrich Hoffmann, si diverte a combinarli e ne crea sovrapposizioni originali. Le prima delle sei composizioni *Two Dreams and Little Bat* unisce due poemi onirici di Rands, *The Dream Of A Girl Who Lived At Seven-Oaks* e *The Dream Of A Boy Who Lived At Nine-Elms*, con aggiunta di un “cantus firmus” *Twinkle, Twinkle, Little Bat* da *Alice’s Adventures in Wonderland* di Carroll.

#### ***The Dream Of A Girl Who Lived At Seven-Oaks***

*Seven sweet singing birds up in a tree;*  
*Seven swift sailing-ships white upon the sea;*  
*Seven bright weathercocks shining in the sun;*  
*Seven slim racehorses ready for a run;*  
*Seven gold butterflies, flitting overhead;*  
*Seven red roses blowing in a garden bed;*  
*Seven white lilies, with honeybees inside them;*  
*Seven round rainbows with clouds to divide them;*  
*Seven pretty little girls with sugar on their lips;*  
*Seven witty little boys, whom everybody tips;*  
*Seven nice fathers, to call little maids ‘joys’;*  
*Seven nice mothers, to kiss the little boys;*  
*Seven nights running I dreamt it all plain;*  
*With bread and jam for supper I could dream it all again!*

#### ***The Dream Of A Boy Who Lived At Nine-Elms***

*Nine grenadiers, with bayonets in their guns;*  
*Nine bakers’ baskets, with hot’ cross buns;*  
*Nine brown elephants, standing in a row;*  
*Nine new velocipedes, good ones to go;*  
*Nine knickerbocker suits, with buttons all complete;*  
*Nine pair of skates with straps for the feet;*  
*Nine clever conjurors eating hot coals;*

*Nine sturdy mountaineers leaping on their poles;  
Nine little drummer-boys beating on their drums;  
Nine fat aldermen sitting on their thumbs;  
Nine new knockers to our front door;  
Nine new neighbours that I never saw before;  
Nine times running I dreamt it all plain;  
With bread and cheese for supper I could dream it all again!*<sup>72</sup>

***Twinkle, twinkle, little bat!***

*Twinkle, twinkle, little bat!*

*Twinkle, twinkle, little bat!*

*How I wonder what you're at!*

*Up above the world you fly,*

*Like a tea tray in the sky.*

*Twinkle, twinkle, little bat!*

*How I wonder what you're at!*<sup>73</sup>

I sogni dei due bambini elencano diverse situazioni o oggetti di desiderio con qualche riferimento al mondo adulto. Le visioni si differenziano tra loro per l'atmosfera delle immagini. Quelle del ragazzino di Nine-Elms sono più realistiche e materiali, quelle della ragazzina di Seven-Oaks, invece, traspirano candore e spensieratezza. *Twinkle, Twinkle, Little Bat* - la parafrasi carrolliana della prima strofa della famosa canzone per bambini *Twinkle, Twinkle, Little Star* - rompe il carattere idilliaco del sogno, portando tra i bambini sognanti un pipistrello paragonato a un vassoio da tè.

---

<sup>72</sup> W. B. Rands, "The Dream Of A Girl Who Lived At Seven-Oaks", "The Dream Of A Boy Who Lived At Nine-Elms", *Liliput Levee: poems of Childhood, Child-Fancy, and Child-Like Moods*, Alexander Strachan & Co., and George Routledge & Sons., London 1868, pp. 162-3.

<sup>73</sup> L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Penguin Books, London 1994, pp. 85-6.

Il testo originale inglese di Jane Taylor:

*Twinkle, twinkle, little star*

*How I wonder what you are*

*Up above the world so high*

*Like a diamond in the sky*

*Twinkle, twinkle, little star*

*How I wonder what you are*

Il secondo madrigale prende il titolo dal poemetto di Rands su cui si basa, *Cuckoo in the Pear-Tree*, che racconta la storia di un “cuckoo” ritornato a casa e non riconosciuto dal proprio padre.

***Cuckoo in the Pear-Tree***

*The Cuckoo sat in the old pear-tree. Cuckoo!*  
*Raining or snowing, naught cared he. Cuckoo!*  
*Cuckoo, cuckoo, naught cared he.*  
*The Cuckoo flew over a housetop high. Cuckoo!*  
*“Dear, are you at home, for here am I? Cuckoo!*  
*Cuckoo, cuckoo, here am I.”*  
*“I dare not open the door to you. Cuckoo!*  
*Perhaps you are not the right cuckoo? Cuckoo!*  
*Cuckoo, cuckoo, the right Cuckoo!*  
*“I am the right Cuckoo, the proper one. Cuckoo!*  
*For I am my father’s only son, Cuckoo!*  
*Cuckoo, cuckoo, his only son - Cuckoo!*  
*“If you are your father’s only son - Cuckoo!*  
*The bobbin pull tightly,*  
*Come through the door lightly - Cuckoo!*  
*If you are your father’s only son - Cuckoo!*  
*It must be you, the only one -*  
*Cuckoo, cuckoo, my own Cuckoo! Cuckoo!<sup>74</sup>*

Per definizione il cuckoo è un uccello che usa i nidi altrui, per cui il padre non è sicuro che quello che bussa alla porta sia sicuramente suo figlio, «the proper one». Il “cuckoo” ha anche un ulteriore significato, “pazzo” nel senso di “insane”, che si inserisce perfettamente nel filone della follia caratteristico per la letteratura nonsense.

La terza composizione della raccolta, *The Alphabet*, non possiede un vero e proprio testo, ma si basa su una sovrapposizione delle lettere dell’alfabeto inglese, scritte per come

---

<sup>74</sup> W. B. Rands, “Cuckoo in the Pear-Tree”, op. cit., p. 51.

vengono pronunciate [«Phonetic Spelling»<sup>75</sup>]. Il titolo molto probabilmente fa riferimento alla serie dei *Nonsense Alphabets* di Edward Lear, ma si sviluppa senza utilizzare nessun brano preciso. Nella maggior parte della composizione le lettere si susseguono in ordine alfabetico, presentando solo ogni tanto qualche intruso “fuori posto”.

Con la Passacaglia *Flying Robert*, Ligeti elabora musicalmente uno dei poemetti dello Struwwelpeter, *The Story of Flying Robert* in traduzione dal tedesco all’inglese del 1848.

***The Story of Flying Robert***

*When the rain comes tumbling down*

*In the country or the town,*

*All good little girls and boys*

*Stay at home and mind their toys.*

*Robert thought, - "No, when it pours,*

*It is better out of doors."*

*Rain it did, and in a minute*

*Bob was in it.*

*Here you see him, silly fellow,*

*Underneath his red umbrella.*

*What a wind! Oh! how it whistles*

*Through the trees and flow'rs and thistles.*

*It has caught his red umbrella;*

*Now look at him, silly fellow,*

*Up he flies*

*To the skies.*

*No one heard his screams and cries;*

*Through the clouds the rude wind bore him,*

*And his hat flew on before him.*

*Soon they got to such height,*

*They were nearly out of sight!*

---

<sup>75</sup> La descrizione usata da György Ligeti nella partitura dei *Nonsense Madrigals*.

*And the hat went Up so high,  
 That it almost touch'd the sky.  
 No one ever yet could tell  
 Where they stopp'd, or where they fell;  
 Only this one thing is plain,  
 Rob was never seen again!*<sup>76</sup>

La *Storia* racconta di un ragazzino disobbediente che, uscito di casa durante un temporale, viene portato via dal vento e non ritorna mai più. La sua scomparsa è la punizione per essere stato irresponsabile, contrariamente a tutti i «good little girls and boys»<sup>77</sup>, che quando il tempo è brutto stanno a casa a badare ai loro giocattoli. Nessuno sentiva le grida del ragazzo e nessuno lo aveva visto. Totalmente abbandonato, «silly fellow» Robert, attraversa il cielo, superato soltanto dal suo cappello.<sup>78</sup>

*The Lobster Quadrille* è il decimo capitolo di Alice's Adventures in Wonderland, ma anche il titolo del quinto *Nonsense Madrigal* di Ligeti basato su quello. Quadrille (quadriglia) è una danza trapiantata dalla Francia, diventata popolare in Inghilterra e nel resto d'Europa nel XIX secolo.<sup>79</sup> Nella versione del personaggio carrolliano Mock Turtle [Falsa Tartaruga],

---

<sup>76</sup> H. Hoffmann, "The Story of Flying Robert", *The English Struwwelpeter*, George Routledge and Sons, London 1848, p. 24.

<sup>77</sup> H. Hoffmann, *Struwwelpeter*, George Routledge and Sons, p. 24.

<sup>78</sup> Ivi.

<sup>79</sup> «Quadrille (Fr.) One of the most popular ballroom dances of the 19<sup>th</sup> century, with an elaborate set of steps and danced by sets of four, six or eight couples. The name, derived from the Italian 'squadriglia' or Spanish 'cuadrilla', was originally applied to a small company of cavalry, subsequently to a group of dancers in a pageant and then to a troupe of dancers in the elaborate French ballets of the 18<sup>th</sup> century [...] The dance was very popular in Paris during the First Empire and was introduced to London at Almack's Assembly Rooms in 1815 and to Berlin in 1821.

The quadrille usually consisted of five distinct parts or figures, which, even when new music was provided, retained the names of the contredances that originally made up the standard quadrille: *Le pantalon* [...], *L'été* [...], *La poule* [...], *La pastorelle* [...] and a lively Finale [...]

The music of the quadrille was made up of lively rhythmic themes of rigid eight- or sixteen-bar lengths, the sections being much repeated within a figure. Excerpt for *La poule* and sometimes *Le pantalon* or the Finale (in 6/8) the music was in 2/4, and was usually adapted from popular songs or stage works [...]

The plundering of all sorts of musical sources for themes for new dances and the musical distortions that often had to be made to satisfy the restricted musical form of the quadrille made it a target and vehicle for musical jokes through the arrangements of themes from particularly incongruous sources [...]» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. By Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited 2001, Vol. p. 653.

che ha imparato la canzone dal suo maestro di scuola Tortoise [Testuggine], i danzatori devono organizzarsi su una linea di fronte al mare, ciascuno con un'aragosta [Lobster] in mano al posto del partner. La prima figura di questa strana danza consiste nel tirare le aragoste il più possibile lontano in mare, per poi inseguirle a nuoto e ritornare in riva. Il canto che accompagna la figura va eseguito «very slowly and sadly»<sup>80</sup>, come la natura di Mock Turtle, e per contrasto inizia con l'invito rivolto da parte di un pesce a una lumaca, di camminare un po' più velocemente, e successivamente di raggiungere la danza.

### ***The Lobster Quadrille***

*"Will you walk a little faster?" said a whiting to a snail,  
"There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail.  
See how eagerly the lobsters and the turtles all advance!  
They are waiting on the shingle - will you come and join the dance?  
Will you, won't you, will you, won't you,  
will you join the dance?  
Will you, won't you, will you, won't you,  
won't you join the dance?"*

*"You can really have no notion how delightful it would be  
When they take us up and throw us, with the lobsters out to sea!"  
But the snail replied "Too far, too far!", and gave a look askance -  
Said he thanked the whiting kindly, but he would not join the dance.  
Would not, could not, would not, could not,  
would not join the dance.  
Would not, could not, would not, could not, could not join the dance.*

*"What matters it how far we go?" his scaly friend replied.  
"There is another shore, you know, upon the other side.  
The farther off from England the nearer is to France -  
Then turn not pale, beloved snail, but come and join the dance.  
Will you, won't you, will you, won't you,*

---

<sup>80</sup> L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Penguin Books 1994, p.119.

*will you join the dance?*  
*Will you, won't you, will you, won't you,*  
*won't you join the dance?"<sup>81</sup>*

L'ultimo dei sei *Nonsense Madrigals*, *A Long, Sad Tale*, è il più complesso, dal momento che combina diversi testi di Carroll: una frase intimidatoria pronunciata dalla Queen of Hearts ad Alice nell'ultimo capitolo, una frase di Alice che sottolinea un gioco di parole, un racconto del personaggio Mouse, rappresentato nel libro come un divertente calligramma<sup>82</sup> a forma di coda di topo, e uno dei giochi inventati da Carroll, apparsi per la prima volta su «Vanity Fair» tra il Marzo 1879 e l'Aprile 1881, chiamato Doublets. Il gioco inizia con la scelta di due parole della stessa lunghezza che vengono disposte come prima e ultima, e consiste nell'arrivare alla parola conclusiva attraverso parole di passaggio (Links) sempre di lunghezza uguale, formate cambiando soltanto una lettera in ogni parola successiva.<sup>83</sup> Le parole non possono essere scambiate tra di loro, ma devono mantenere le loro posizioni. Carroll stabilisce anche un altro dettaglio: «È probabilmente inutile affermare che sia *de rigueur* che i links dovrebbero essere parole inglesi, come in uso nell'alta società». <sup>84</sup> Le parole "links" devono essere scritte in un inglese impeccabile, marchio di buona società, mentre l'obiettivo del gioco è completare la catena [Chain] formando meno links possibili.

---

<sup>81</sup> L. Carroll, op. cit., pp. 119-120.

<sup>82</sup> "Calligramme" - a design using the letters of a word; more particularly a poem written and printed in a specific shape [...] in J. A. Cuddon, *English Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books 1999, p. 106.

<sup>83</sup> "Doublets": «The rules of the Puzzle are simple enough. Two words are proposed, of the same length; and the Puzzle consists of linking these together by interposing other words, each of which shall differ from the next word in one letter only. That is to say, one letter may be changed in one of the given words, then one letter in the word so obtained, and so on, till we arrive at the other given word. The letters must not be interchanged among themselves, but each must keep to its own place. As an example, the word "head" may be changed into "tail" by interposing the words "heal, teal, tell, tall". I call the two given words "a Doublet", the interposed words "Links", and the entire series "a Chain".» in *Lewis Carroll's Games and Puzzles. Newly Compiled and Edited By Edward Wakeling*, Dover Publications, Inc., New York e Lewis Carroll Birthplace Trust, Daresbury, Cheshire, England, 1992, p. 39.

<sup>84</sup> «It is, perhaps, needless to state that it is *de rigueur* that the links should be English words, such as might be used in good society» in *Lewis Carroll's Games and Puzzles*, p. 39.

La composizione inizia con parole minacciose della Queen of Hearts «Off with her head!» e passa subito al primo Doublet combinato tra parole Head e Tail, lo stesso dell'esempio spiegato da Carroll nei suoi *Games & Puzzles*. Successivamente si ha un nuovo, lungo Doublet, da Witch a Fairy<sup>85</sup>, che si sovrappone alle parole di Alice direzionate al Mouse: «It is a long tail, certainly, but why do you call it sad?» La domanda contiene un gioco di parole caratteristico di Carroll che consiste nel divertirsi a usare termini inappropriati al posto di quelli corretti. E così “a long, sad tale” [lungo, triste racconto] del Mouse diventa per Alice “a long, sad tail” [lunga, triste coda].

AND A LONG TALE

'Fury said to a  
mouse, That he  
met in the  
house,  
"Let us  
both go to  
law: I will  
prosecute  
you. - Come,  
I'll take no  
denial; We  
must have a  
trial: For  
really this  
morning I've  
nothing  
to do."  
Said the  
mouse to the  
cur, "Such  
a trial,  
dear Sir,  
With  
no jury  
or judge,  
would be  
wasting  
our  
breath."  
"I'll be  
judge, I'll  
be jury,"  
Said  
cunning  
old Fury:  
"I'll  
try the  
whole  
cause,  
and  
condemn  
you  
to  
death."

---

<sup>85</sup> WHITCH, winch, tench, tenth, tents, tints, tilts, tills, falls, fails, fairs, FAIRY.

Al successivo racconto Ligeti sovrappone altri Doublets, il primo da Furies a Barrel e viceversa, e infine da Quilt a Sheet e viceversa. I frammenti, strappati da diversi punti del libro di Alice, si compongono in un testo logico e sensato con un contrappunto nonsense ottenuto attraverso il gioco dei Doublets.

#### 1.4. *Making nonsense*

Nell'ampio studio *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Susan Stewart stende un elenco ragionato di metodi e operazioni utilizzati nella creazione del nonsense in letteratura. Qui di seguito vengono esposti in sintesi, non solo per pertinenza e chiarezza espositiva, ma anche perché saranno ripresi e utilizzati nell'analisi musicale. Vengono aggiunti alcuni esempi tratti dai testi letterari usati da Petrassi e Ligeti nelle composizioni oggetto di questo studio. Vi sono cinque metodi, di cui ciascuno contiene diverse operazioni. Per evitare confusione nei termini, i nomi dei metodi e dei singoli aspetti e operazioni sono stati inseriti in corsivo. Le operazioni del nonsense sono numerate.

##### 1.4.1. *Capovolgimenti e inversioni*<sup>86</sup>

In questo insieme Stewart inserisce *anomalia, ambiguità e ambivalenza* (1) [*Anomaly, Ambiguity, and Ambivalence*], considerando l'ambivalenza come risultato dell'ironia, mentre l'ambiguità e l'anomalia come risultato di un sistematico allontanamento del testo dal sistema classificatorio della vita quotidiana. Subito dopo la studiosa spiega i *veri e propri no* (2) ["Proper Nots"], che consistono nel capovolgimento o nell'inversione di intere parti del testo

---

<sup>86</sup> "Reversals and Inversions" in S. Stewart, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1979, p. 57.

in modo da confondere tutti gli aspetti significativi per la loro identificazione. Nello stesso gruppo Stewart inserisce l'operazione di *riprendersi cose* (3) [*Taking Things Back*] che consiste nella cancellazione di eventi di fantasia non realmente accaduti, nonché l'*inversione di classi* (4) [*Inverting Classes*], che consiste nello scambio tra categorie diverse: animali e uomini, macchine e uomini, etc. Un esempio di inversione di classi si può osservare nel testo del *Sesto Non-Senso* di Petrassi in cui è l'immagine a svelare la vera identità del protagonista. Il "vecchio musicale" non è, infatti, nient'altro che uno dei ranocchi abitanti della palude, aspetto che ha una certa importanza per quanto riguarda l'uso del testo nella composizione. Un altro esempio di inversione di classi si trova nel testo di *Cuckoo in the Pear-Tree*, uno dei Nonsense Madrigals di Ligeti, in cui i due cuculi vengono personificati. Anche nel caso di *The Lobster Quadrille* di Ligeti con il testo di Lewis Carroll si ha a che fare con degli animali personificati, che stavolta danzano eseguendo coreografie complesse.

Stewart descrive anche i *testi reversibili* (5) [*Reversible Texts*], in cui il testo procede in senso inverso o in nessuna delle due direzioni. I rovesciamenti di questi testi sono "interni" al testo, ovvero comportano un capovolgimento degli aspetti del testo stesso. La reversibilità del testo si può ottenere ad esempio attraverso l'inversione dell'ordine delle parole, delle lettere o delle frasi di un "periodo". Le inversioni linguistiche enfatizzano la natura reversibile e flessibile di ogni comunicazione. Stewart propone il palindromo come il migliore esempio dei testi reversibili. Un altro strumento del nonsense è il *discorso che nega se stesso* (6) [*Discourse That Denies Itself*]. Mentre i testi reversibili si muovono ambivalentemente in avanti e in dietro, negando ogni lettura privilegiata, il discorso che nega se stesso procede cancellandosi sistematicamente. L'ultimo metodo di capovolgimenti e inversioni è l'*inversione della metafora* (7) [*The Inversion of Metaphor*], che crea un effetto comico ottenuto ogni volta quando pretendiamo di prendere letteralmente una espressione usata in maniera figurativa, ma anche ogni volta quando la nostra attenzione è fissata su un aspetto materiale della metafora.

#### 1.4.2. *Giocare con i limiti*<sup>87</sup>

Il primo passo è l'operazione di stabilire i limiti della situazione descritta nel testo o l'*orizzonte della situazione* [*The Horizon of the Situation*] come lo chiama l'autrice. La *minaccia del nonsense* [*The Threat of Nonsense*] descrive il nonsense come un comportamento tabù, dal momento che esso coinvolge la costante riarticolazione di un aspetto anomalo di vita sociale. Come la più radicale forma di metafinzione, il nonsense minaccia la disintegrazione dell'interazione sociale, come potrebbe verificarsi se l'inconscio diventasse conscio. Uno dei giochi con i limiti è la *distrazione* (1) [*Misdirection*], in cui attraverso un inganno o uno scherzo i limiti vengono cambiati e l'universo ristrutturato in un momento di distrazione del lettore. Due operazioni successive, di significato opposto, sono gli *eccessi di significato* (2) [*Surpluses of Signification*] e le *carenze di significato* (3) [*Deficiencies of Signification*]. Nel primo caso, l'*eccesso di significato*, spesso supportato da un gioco di parole, fa apparire il testo come un enigma, un puzzle da completare. L'operazione si lega all'idea di "ornamento" del discorso, all'estensione del discorso per ragioni puramente artistiche, all'uso di dettagli "superflui", accentuandone la componente artistica che la distingue dalla vita quotidiana. Similmente, la *carenza di significato* rende il testo ambiguo attraverso lacune o mancanza di limiti. Questo tipo di rottura è implicito nell'idea di metacomunicazione. Il testo possiede la capacità di "rompere" la cornice, di spostarsi da un universo di discorso a un altro. L'ultima operazione di questo insieme è la *manifestazione dell'implicito* (4) [*Manifesting the Implicit*], che può trovarsi ad esempio in note a piè di pagina, dove viene negato ciò che si è detto nel testo. In alcuni limerick di Lear l'implicito viene mostrato nell'immagine che accompagna i versi, come nel caso del testo usato nel Nonsense I di Petrassi in cui l'immagine mostra una folla di spettatori in lontananza, mentre il

---

<sup>87</sup> "Playing with Boundaries" in S. Stewart, op. cit., p. 85.

limerick narra esclusivamente la vicenda della protagonista. Nel testo usato nel Nonsense V, l'immagine svela che la folla picchiata da «una vecchia di Polla» sia di solo genere maschile. Allo stesso modo, nell'immagine che accompagna la scena della quadriglia di Carroll si scopre che le creature coinvolte nella danza sono degli incroci di diversi animali esistenti.

#### 1.4.3. *Giocare con l'infinito*<sup>88</sup>

Stewart inizia con il *paradosso dell'infinito* (1) [*The Paradox of Infinity*], che riguarda la manipolazione dei limiti, compiuta nel tempo e nello spazio. Come il gioco con i limiti del testo comporta una trasformazione delle aspettative riguardanti l'orizzonte della situazione, così il gioco con l'infinito comporta la trasformazione di un altro aspetto delle aspettative, ovvero il senso di eventi caratterizzati da inizio e fine distinguibili. Il tempo nel mondo-della-vita dipende dal senso del “tempo in astratto”, che è storico (seriale e lineare) e infinito. Qui sta il paradosso del buonsenso del tempo, perché gli individui mentre vedono gli eventi come separati, aventi inizio e fine distinguibili, allo stesso tempo vedono il tempo in sé come infinito, oltre qualsiasi conoscibile inizio e fine. Il secondo argomento discusso dall'autrice è il *tempo del gioco* (2) [*Play Time*] che attraverso l'attivazione di operazioni caratteristiche del gioco, produce un ordine temporale apparentemente astratto. Al momento del gioco libero, attraverso la rimozione dell'ordine gerarchico e del significato privilegiato, il testo tende all'infinito, dove l'origine e la fine delle cose spariscono. Il tempo del gioco esiste e non esiste; esso è fuori dalla temporalità del mondo-della-vita, eppure possiede parametri temporali definiti che possono essere misurati come quelli del mondo-della-vita. Come il tempo utopico, il tempo del gioco può essere limitato a una qualsiasi “quantità” specifica e allo stesso tempo coinvolgere l'infinito in un sistema astratto di tempo. Un esempio del *tempo*

---

<sup>88</sup> “Playing with Infinity” in S. Stewart, op. cit., p. 116.

*del gioco* si ha nel testo del I *Nonsense Madrigal* di Ligeti, laddove il compositore inserisce due poemi di William Brighty Rands centrati sulla ripetizione di un numero. La ripetizione dello stesso numero in ogni verso dona a ogni poemetto il carattere di una filastrocca che sembra protrarsi all'infinito.

Un altro aspetto descritto da Stewart è *ripetizione e citazione* (3) [*Repetition and Quotation*], in cui la ripetizione rafforza il senso di chiusura, dando l'impressione di un ritorno all'inizio, perché la ripetizione tende a conferire integrità a quello che viene ripetuto. *Citazione* è un metodo di creare testi, un modo per dare integrità al discorso e per focalizzare le procedure interpretative all'interno di una serie di parametri definiti da quello che sta all'interno delle "virgolette". *Citazione* è un infinito regresso e una risorsa infinita. Il discorso, una volta ripetuto, ottiene l'esistenza e la separabilità indipendentemente dal contesto di origine. Un altro dei modi per giocare con l'infinito è anche l'*annidamento* (4) [*Nesting*], che può essere osservato nell'effetto delle "scatole cinesi"<sup>89</sup>, ma anche nella ripetizione di un evento attraverso l'allargamento di virgolette, oppure del discorso stesso dalla più piccola dimensione verso l'esterno fino allo spazio infinito. *Nesting* è un'esplorazione della natura della testualità e delle possibilità di allusione. Esso mostra l'interdipendenza del discorso; ogni testo sorregge al suo interno un'infinità di precedenti, potenziali testi, così come il nuovo testo può essere ripreso. Accanto al *nesting* c'è la *circolarità* (5) [*Circularity*], che fornisce il metodo per estendere il discorso attraverso la "forma chiusa", che inizia e finisce sullo stesso motivo, mentre all'interno possono svolgersi altri contenuti. Come nel *nesting* una storia si dissolve in un'infinità di storie accluse, nella circolarità una storia può dissolversi in un'infinità di digressioni e ritorni. Entrambi i metodi estendono il discorso attraverso una "forma chiusa". L'uso della serie illimitata *Serializing* (6) e della *casualità infinita* (7)

---

<sup>89</sup> Scatola cinese - una collezione di scatole di grandezza crescente, che possono essere inserite l'una nell'altra in sequenza.

[*Infinite Casualty*], sono invece metodi che vogliono estendere il discorso usando le risorse della forma aperta.

#### 1.4.4. *Gli usi della simultaneità*<sup>90</sup>

La simultaneità è un fenomeno nonsense lontano dal buonsenso, che mostra l'impossibilità del tempo di essere in più di un posto contemporaneamente. La simultaneità esprime la qualità di essere, accadere, succedere di qualcosa in più di un luogo, la qualità di essere coesistente del tempo, ma contiguo nello spazio. La simultaneità può essere vista come una metafora del tempo, perché esprime un nesso tra due o più categorie temporali, un nesso che più che la somma delle parti costituenti, è in sé una nuova categoria. Questa metafora è nonsense, perché priva di contesto, e funziona come altre operazioni nonsense, concentrando l'attenzione sulla forma, sul metodo, sui modi in cui l'esperienza è organizzata, piuttosto che sul "contenuto" della organizzazione in qualsiasi particolare tempo e spazio. Stewart definisce le caratteristiche dello *spazio narrativo* (1) [*Narrative Space*] che contiene eventi consecutivi e causali culminanti in un climax seguito da una conclusione. L'ordine gerarchico degli eventi sottintende che l'ordine temporale è un ordine causale, che gli eventi aumentano di significato attraverso il tempo, e che l'evento raggiunge la saturazione (climax) senza estinguersi all'improvviso. La chiusura è simmetrica, gli eventi di chiusura hanno un significato comparabile a quelli dell'inizio. E mentre la qualità della conclusione ha lo stesso significato degli eventi iniziali, la quantità è ridotta, e per questo gli eventi finali rimangono nella travolgente ombra del climax. Ad esempio il testo del IV dei *Nonsense Madrigals*, *The Flying Robert*, è caratterizzato da uno spazio narrativo ben costruito. Tuttavia, il poema-racconto di

---

<sup>90</sup> "The Uses of Simultaneity" in S. Stewart, op. cit., p. 146.

carattere moralistico presenta uno scarso legame con il nonsense, che viene invece messo in risalto dall'elaborazione musicale di Ligeti.

L'esperienza simultanea di *mondi multipli* (2) [*Multiple Worlds*], un altro fenomeno descritto da Stewart, accentua l'evidenza del caos fondamentale e mistico del mondo, mentre la *discontinuità* (3) [*Discontinuity*] del testo narrativo è un modo per causare la simultaneità. Più estrema è la discontinuità del discorso e più il discorso diventa nonsense. La discontinuità è in contrasto con le categorie e le gerarchie della vita quotidiana e combina elementi di domini disparati nel testo creando una loro simultanea confusione. Un'altra operazione è la *convergenza delle disparità* (4) [*The Convergence of Disparity*], che consiste nell'ideazione di un'immagine dalla giustapposizione di due o più realtà distanti. Più disparati sono i domini e più forte e più completa risulta l'immagine. La convergenza simultanea di disparità è stata impiegata ampiamente dai surrealisti. Il metodo seguente è l'uso dei *terribili giochi di parole* (5) [*The Terrible Pun*] che interrompono il flusso di eventi nel tempo. Come una qualsiasi intrusione del nonsense nella conversazione, i *pun* sono un impedimento della serietà. Un esempio efficace del *pun* è uno dei testi usati da Ligeti nel suo *VI Nonsense Madrigal* in cui il gioco di parole «tail» e «tale» crea situazioni divertenti e originali. Mentre un *pun* comporta la simultaneità di due o più significati in una sola parola, la *parola composta* (6) [*The Portmanteau*] coinvolge la simultaneità di due o più parole in un significato. Le parole composte sono un aspetto caratteristico del modo di parlare dei bambini. Anche tante parole classificate come linguaggio "forte" o "pittoresco" risultano essere parole composte. L'ultimo aspetto del nonsense inserito nel gruppo della simultaneità è il *maccheronico* (7) [*The Macaronic*] - una qualsiasi costruzione letteraria che unisce più lingue in una. Il piacere del maccheronico è una combinazione di elementi tratti da sistemi tradizionalmente considerati disgiunti.

#### 1.4.5. *Arrangiamento e riarrangiamento all'interno di un campo chiuso*<sup>91</sup>

Mentre i limiti di una situazione sono stabiliti convenzionalmente, lo spazio all'interno di questi limiti permette infinite sostituzioni. In questo caso i confini circondano un contenuto permutabile e incongruo, come in un *parco giochi* (1) [*The Playground*] per bambini. Il nonsense del campo chiuso dimostra una subordinazione del contenuto alla forma. La dimensione spaziale di questo tipo di nonsense si lega alla simultaneità con la convergenza di eventi disparati e ne fa un tipo di gioco. La combinazione di una diversa serie di elementi all'interno di un campo chiuso si lega anche a un altro aspetto del nonsense, la *mescolanza* (2) [*The Medley*]. Il termine *medley* contiene anche un'idea di combattimento e l'operazione di continuazione da esso indicata può consistere in una ricombinazione di elementi dello stesso dominio che vengono ordinati in sequenza e gerarchia o in una combinazione di elementi di domini disparati all'interno della cornice del medley. Nella *variazione e ripetizione* (3) [*Variation and Repetition*] il contenuto del testo non è mai definitivo, muta continuamente attraverso i propri elementi. È l'operazione dell'«usare tutto» e dell'«iniziare sempre di nuovo»<sup>92</sup>. Arrangiamento e riarrangiamento, minacciando l'infinità e l'arbitrarietà, sfuggono alla vita quotidiana, al buonsenso e al realismo tendendo verso il nonsense. Due altri dispositivi di riarrangiamento, di tipo paradigmatico e sintagmatico, sono legati ai metodi dell'allusione. Il primo tipo di allusione (4) consiste nel tenere costante la dimensione metonimica, mentre sostituisce elementi della dimensione paradigmatica. Il secondo tipo di allusione (5) consiste nell'appropriarsi di una varietà di sintagmi attraverso i quali viene arrangiata e riarrangiata una serie costante di elementi paradigmatici. Un esempio di riarrangiamento si trova in uno dei giochi di parole di Lewis Carroll, *Doublets* - usato nel VI

---

<sup>91</sup> "Arrangement and Rearrangement within a Closed Field" in S. Stewart, op. cit., p. 171.

<sup>92</sup> G. Stein, *Lectures in America*, in Ibid., p. 175.

*Nonsense Madrigal* di Ligeti A Long, *Sad Tale* -, in cui la conversione di una parola nell'altra avviene attraverso il "riarrangiamento" di una lettera alla volta. Il confine del gioco rimane costante e chiuso mentre gli elementi all'interno si trasformano.

Un'altra operazione del nonsense elencata da Stewart è la *parodia* o *caricatura* (6) [*Travesties*], che consiste nel "traviare" il testo, distorcendo i suoi elementi in diverse conclusioni. Questa tecnica viene spesso usata per distorcere i proverbi: attraverso (1) il riarrangiamento all'interno dello stesso proverbio, (2) l'eliminazione di alcuni elementi, (3) la sostituzione metaforica o (4) il riarrangiamento di due o più proverbi all'interno di un campo chiuso. Il livello della distorsione dipende dalla conoscenza del testo che viene manipolato. Le distorsioni possono essere considerate una forma di parodia o caricatura. La parodia o caricatura può sopravvivere soltanto in presenza di buonsenso, solo se vi è un discorso che prende se stesso sul serio. Il nonsense, invece, come spazio esterno all'universo intertestuale non può essere parodiato. Il nonsense può essere parodiato soltanto se il suo ermetismo è spezzato, se presenta qualche legame con la vita quotidiana. Se il nonsense rimane un campo chiuso, una superficie che si riferisce a se stessa, un qualsiasi tentativo di parodia contribuisce ad aumentare il nonsense. Un esempio di riarrangiamento all'interno di un campo chiuso si può osservare nella parafrasi di *Twinkle Twinkle Little Star* nel I *Nonsense Madrigal* di Ligeti, *Two Dreams and Little Bat*. La antica canzone viene parodiata in due modi: cambiandone il testo in direzione nonsense e il ritmo della melodia originale, ampliandolo a dismisura. Lear era, invece, un maestro di caricatura. Nei limerick scelti da Petrassi si trovano diversi casi di persone ritratte in uno specchio storto, come la signorina con il naso allungato del Nonsense I, il presuntuoso «vecchio musicale» del Nonsense II, il vecchio di Rovigo che muore d'inedia del Nonsense III, la signorina con il mento «a punta di spillo» del Nonsense IV e la vecchia che schiaccia a bastonate gli uomini del Nonsense V. Il capolavoro che viene usato da Petrassi in maniera metaforica è il testo del *Sesto Non-Senso*, in cui il «vecchio di palude» che canta stornelli a un ranocchietto si scopre di essere un animale da palude egli stesso.

L'ultimo strumento del nonsense è l'uso di *sistemi già pronti* [*Ready-Made Systems*], di cui uno degli esempi più eclatanti è l'uso di campi chiusi come quello dell'alfabeto. L'ordine alfabetico compendia l'eliminazione della gerarchia, il livellamento degli elementi di una lista. Esso è quello che dona a due grandi imprese nonsense, il dizionario e l'enciclopedia, una pretesa di integrità formale. Il tentativo del dizionario di catturare il linguaggio e il tentativo dell'enciclopedia di catturare la conoscenza sono entrambe forme di arrangiamento e riarrangiamento in un campo chiuso. Sono un tentativo di organizzare il mondo all'interno di un testo e riducono il mondo a un discorso. Sono famosi gli *Alphabet* di Edward Lear che racchiudono in sé numerosi casi nonsense, tuttavia non vengono utilizzati nelle composizioni di Petrassi e Ligeti. Ligeti sceglie di impiegare l'alfabeto inglese nel III *Nonsense Madrigal*, *The Alphabet*, rendendolo allo stesso tempo una sorta di caricatura a causa dell'uso della scrittura fonetica.

## 2. Nonsense e Sesto Non-Senso di Goffredo Petrassi

### 2.1. Nonsense e Sesto Non-Senso all'interno della produzione corale di Goffredo Petrassi

La carriera di Goffredo Petrassi inizia in un momento storico delicato dell'Italia sottomessa al regime fascista, ormai ben consolidato, che sta per stringere ancor di più il controllo sul paese. L'esordio del compositore di Zagarolo è legato all'incontro con Alfredo Casella, che dopo aver apprezzato *i Tre cori* presentati al saggio finale del corso di composizione al Santa Cecilia nel 1932, porta le opere di Petrassi in giro per l'Europa e ai maggiori concorsi italiani e internazionali. All'epoca la fiducia di Casella nel "nuovo" ordine politico in Italia era ancora molto forte. È dai tempi di «Ars Nova»<sup>93</sup>, all'indomani della I Guerra Mondiale, che il compositore torinese riflette su una nuova visione della musica italiana. Il suo pensiero, tuttavia, si evolve negli anni: dall'idea di una musica, che «compendierà in una armoniosa euritmia tutte le innovazioni italiane e straniere» del 1918<sup>94</sup>, agli elogi del regime negli scritti del 1923<sup>95</sup> con tono minaccioso verso chi dovesse opporsi al «progresso del nostro paese, che vogliamo grande, forte e moderatamente ammirato», fino alle dichiarazioni degli anni 1925 e 1932, in cui Casella parla di una Italia risorta, mentre il fascismo viene da lui definito: «un nuovo concetto di vita essenzialmente italiano, che vuol

---

<sup>93</sup> «Ars Nova» (1917-1919), pubblicazione ufficiale della S.I.M.M. (Società Italiana di Musica Moderna, già Società Nazionale di Musica fondata nel 1916) con Casella segretario generale. L'obiettivo dichiarato della rivista era quello di fornire un «organo di informazione, di coltura e di propaganda, ma anche di libera critica e di difesa delle nostre idee» (I, 1, p. 8).

<sup>94</sup> A. Casella, *La nuova musicalità italiana*, in «Ars Nova», II, 2, gennaio 1918, pp. 2-4.

<sup>95</sup> «Manifesto programmatico dell'Associazione italiana per la musica moderna» come riportato in M. De Santis, «Casella nel Ventennio fascista», *Italian Music During The Fascist Period*, edited by R. Illiano, Turnhout, Brepols 2004. Fonte originaria: A. Bini, «Alfredo Casella e Roma. I rapporti con l'Accademia di Santa Cecilia» in *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di M. De Santis, Chigiana, XLIV (2003), pp. 410-411.

dire libero, eroico, armonioso, costruttivo, e allo stesso tempo avventuroso e tradizionale».<sup>96</sup> Sul piano strettamente musicale, Stefan König parla di una «doppia liberazione» come obiettivo di Casella, che da una parte voleva allontanare il predominio culturale del melodramma lirico, dall'altra, invece, intendeva contribuire alla rinascita della musica strumentale italiana e alla «ricerca di uno stile prettamente nazionale».<sup>97</sup> Il nazionalismo di Casella era, tuttavia, fondato su basi positive, «aperto» e cosmopolita, e vedeva nella collaborazione internazionale la possibilità di una integrata acculturazione reciproca tra diversi paesi.<sup>98</sup> La profonda speranza che Casella nutriva verso il governo di Mussolini sin dagli anni Venti<sup>99</sup>, sembra fiorire proprio all'inizio del decennio successivo, per poi sistematicamente esaurirsi, in seguito alle influenze provenienti dalla Germania nazista e all'introduzione anche in Italia delle leggi razziali, che misero in pericolo persino la famiglia del compositore.

Goffredo Petrassi si inserisce, quindi, in quella atmosfera di progettazione di un Casella attivo a livello nazionale e internazionale, che in maniera evidente continua il suo progetto di miglioramento di livello della musica italiana moderna, attraverso viaggi e divulgazione delle opere italiane all'estero: è nota, infatti, la vasta corrispondenza tra i due artisti, da cui si evince lo spirito internazionale di Casella.<sup>100</sup> I *Tre cori* del giovane Petrassi, che Casella ammira al Conservatorio romano, è una composizione a tutt'oggi inedita in cui,

---

<sup>96</sup> «A new essentially Italian conception of life, that is to say free, heroic, harmonious, constructive, and at the same time adventurous and traditional» in A. Casella, *The future of Italian Music and Its Purpose*, «Musical Courier», 24 dicembre 1932, p.6 in Mila De Santis, *Casella nel Ventennio fascista*, p. 375.

<sup>97</sup> S. König, *Tradizione ed innovazione in Petrassi e Salviucci negli anni Trenta* in «Nuova Rivista Musicale Italiana», *Petrassi. L'arte, il tempo, le idee*. Atti del Convegno internazionale di studi, 2/2006, pp. 156-7.

<sup>98</sup> H. Kohn, *die Idee des Nationalismus*, Frankfurt am Main, 1962 in A. Tuchowski, *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego* [*Nazionalismo, sciovinismo, razzismo e la riflessione europea sulla musica e sulla composizione del primo dopoguerra*], Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015, p. 8.

<sup>99</sup> Nella lettera di Casella a Gianfranco Malipiero del 2 novembre 1922 da Praga si legge: «Seguiamo con passione i grandissimi avvenimenti d'Italia. Possano questi uomini finalmente nuovi e giovani ridare al nostro paese quella pace che invano cerca da quattro anni.» in G. Malipiero, *Così mi scriveva Alfredo Casella (1913-1946)*, «L'approdo musicale», Anno I, No. 1 (gennaio 1958, pp. 20-53).

<sup>100</sup> *Alfredo Casella e Goffredo Petrassi. Ventitré lettere inedite*, a cura di C. Annibadi, in «Nuova rivista musicale italiana», a. 6, n. 4 (ott.-dic., 1972), pp. 553-571.

come conferma la critica dell'epoca, si intuiscono «i primi accenni a un nuovo stile in cui la vigoria s'unisce alla dolcezza, e lo slancio alla contemplazione». Si tratta quindi di un nuovo approccio, che va oltre le conquiste di Casella nella musica puramente strumentale: una sonorità nuova, una «premessa di una raggiunta "liricità"». <sup>101</sup> Grazie a questo stile originale e non del tutto inquadrabile, Petrassi gode sin dall'inizio di favore presso la critica, riuscendo così «a neutralizzare, rendendole inoffensive, le opposte correnti critiche in campo». <sup>102</sup> Saranno proprio le opere corali a incarnare al meglio la *renaissance* del "grande stile" in voga in Italia dell'inizio degli anni Trenta <sup>103</sup>, riprendendo i generi della musica sacra del passato o ispirandosi a una forte carica spirituale non necessariamente di provenienza religiosa.

## 2.2. Il percorso verso i *Nonsense* attraverso gli *Scritti e interviste*

Seguendo il catalogo delle opere corali di Petrassi <sup>104</sup> si può osservare come i *Nonsense* e il *Sesto Non-Senso* vi si inseriscono in modo del tutto bizzarro, al centro dell'intero arco temporale dell'attività compositiva e della vita del compositore, come le uniche due composizioni vocali non legate al mondo spirituale o sacro.

- Salmo IX (1934-36)
- Coro di morti (1940-41)
- Noche oscura (1950-51)
- Nonsense (1952)
- Sesto Non-Senso (1964)
- Mottetti per la Passione (1965)
- Orationes Christi (1974-75)
- Tre cori sacri (1980-83)

---

<sup>101</sup> F. Nicolodi, *Ricezione del primo Petrassi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», *Petrassi. L'arte, il tempo, le idee*. Atti del Convegno internazionale di studi, 2/2006, p. 208.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>103</sup> S. König, *op. cit.*, p. 149.

<sup>104</sup> Voce "Composizioni per coro (e orchestra o strumenti)" del *Catalogo delle opere in Petrassi*, Autori vari, p. 329.

Dopo i *Tre cori*, lasciati volutamente inediti a causa delle «immaturità artistiche» e riproposti in concerto solo nel 1977 al XIII Festival Pontino di Sermoneta<sup>105</sup>, Petrassi ha composto complessivamente sette opere per coro a cappella o coro con strumenti a distanza di circa dieci anni tra l'uno e l'altro. Le uniche due composizioni che non seguono lo schema temporale sono i *Nonsense* e il *Sesto Non-Senso*: il primo composto un anno dopo della stesura di *Noche oscura*, il secondo, invece, un anno prima dei *Mottetti per la Passione*. Le due composizioni si distinguono inoltre per i titoli non legati al mondo mistico e religioso che accentuano la loro scarsa appartenenza all'intera produzione corale.

Petrassi sceglieva sempre accuratamente i testi delle sue composizioni, sostenendo che «ogni testo deve avere una giustificazione».<sup>106</sup> I lavori corali gli servivano anche per poter «dire certe cose» attraverso la musica. Nelle opere corali e sinfonico-corali si nota fortemente quello che Mario Bortolotto definiva come due poli dell'arte di Petrassi, ovvero «l'anelito religioso» e la «costante provocazione terrestre».<sup>107</sup> Tuttavia, Petrassi non ha mai nascosto le sue difficoltà legate alla fede religiosa, che viveva come una sorta di utopia, sublimando l'ansia e la tensione proprio nell'espressione artistica. Ma i versi religiosi o comunque spirituali servivano spesso anche per esprimere sentimenti legati alla complessa situazione politica del momento. Da lì derivano anche le riflessioni su temi esistenziali che tormentano Petrassi soprattutto negli anni della II Guerra Mondiale.

Con la stesura del Salmo IX Petrassi inizia il lento processo di rimozione dei vecchi traumi risalenti ai tempi dell'infanzia quando faceva parte della Schola Cantorum di San Salvatore di Lauro, a causa dei quali il musicista non riusciva a diventare «padrone dei

---

<sup>105</sup> Goffredo Petrassi: *scritti e interviste*, a cura di Raffaele Pozzi, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2008, p. 259.

<sup>106</sup> Cosentino M. G., *L'ironia in Goffredo Petrassi: L'esperienza dei Nonsense*, «Nuova rivista musicale italiana», Vol. XXXIX/2005 (n.s.), n.4, p. 519.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 520.

propri mezzi»<sup>108</sup>. Lo si apprende attraverso il vasto repertorio di scritti del compositore e attraverso le interviste in cui Petrassi ricostruisce il suo pensiero a posteriori:

*Il Salmo fu la prima presa di coscienza dei miei traumi infantili dai quali dovevo liberarmi. Tutto il passato della Schola cantorum, tutto quello che avevo accumulato dentro di me, doveva venire in qualche modo alla luce e quindi fu prepotente la necessità di scrivere un pezzo per coro e, guarda caso, nel '34 ascoltai Oedipus Rex [di Igor Stravinsky], dove c'è una riduzione di mezzi strumentali.<sup>109</sup>*

Il Salmo IX è composto per coro, archi, ottoni e due pianoforti, in uno stile che Gianandrea Gavazzeni aveva definito come “barocco romano” e che riflette i tratti del neobarocco di Alfredo Casella. La composizione risale al periodo della sovrintendenza di Petrassi al Teatro La Fenice di Venezia, che, come si legge in un suo ricordo, fu un momento piuttosto movimentato di vita spensierata e «dissipata».<sup>110</sup> Ciononostante, la composizione presenta tratti di notevole austerità ed era considerata da Petrassi una sorta di riassunto delle sue esperienze precedenti. In un altro scritto Petrassi parla dei sentimenti e del clima politico-sociale del momento che gli hanno dettato la scelta del testo del Vecchio Testamento:

*Fino a quel tempo il problema del testo mi si era posto solo in alcune liriche occasionali [...] ma quel Salmo IX non era un testo qualunque: già nella scelta si riflettevano i sentimenti che muovevano il mio animo e che trovavano rispondenza nel clima politico-sociale che si respirava in quel momento. Questo Salmo voleva in certo senso rendere testimonianza di quella monumentalità fittizia che si presentava allora ai nostri occhi di grandi ingenui.*

---

<sup>108</sup> Goffredo Petrassi: scritti e interviste, op. cit., p. 319.

<sup>109</sup> Ibid., p. 318.

<sup>110</sup> Ibid., p. 116.

Per la prima volta Petrassi pensa all'importanza del testo come specchio o metafora della realtà, a volte, come nel Salmo IX, non priva di senso ambiguo:

*L'ambiguità è nella scelta del testo, che è un'invocazione a Dio perché mi mandi un legislatore. Quel legislatore del quale gli uomini hanno bisogno per capire che sono uomini, accrescendo quindi il loro senso di responsabilità.<sup>111</sup>*

Ancora più esplicitamente spiega Petrassi l'ambiguità di quel testo nell'intervista con Carla Vasio:

*Credo che l'opera capitasse al momento giusto in quanto nel finale si invocava un legislatore che desse agli uomini la coscienza e la responsabilità di essere uomini: forse il pubblico aveva inconsapevolmente confuso il legislatore col dittatore e non posso negare che nel mio intimo ci fosse una certa ambiguità. Comunque, non volendo che nascessero equivoci, dedicai il pezzo ai miei genitori.<sup>112</sup>*

Si nota evidentemente una certa ambiguità nell'intenzione dello stesso Petrassi, che ironizza sul fatto di aver fuorviato il pubblico in duplice maniera: prima offrendogli un testo sacro significativo, che in modo imperfetto nasconde una critica del regime; in secondo luogo, togliendo il peso dell'ambiguità dedicando la composizione alle persone legate al suo mondo affettivo.

Un forte cambiamento dell'approccio di Petrassi alla situazione politica italiana si verifica all'entrata dell'Italia nella II Guerra Mondiale ed è proprio in quell'anno che il compositore comincia la stesura del *Coro di morti* per coro maschile, tre pianoforti, ottoni, contrabbassi e percussione con testo di Giacomo Leopardi. Petrassi cercava le risposte agli «estremi interrogativi» e a «quelle inquietudini che erano rimaste fino ad allora nel fondo

---

<sup>111</sup> Goffredo Petrassi: *scritti e interviste*, op. cit., p. 318.

<sup>112</sup> *Autoritratto*. Goffredo Petrassi, intervista elaborata da Carla Vasio, Edizioni Laterza, Roma, 1991, pp. 48-49.

della coscienza e che non erano emerse perché non c'era ancora una ragione precisa che le stimolasse a venir fuori.»<sup>113</sup> Questa composizione è «un'aperta dichiarazione di rifiuto delle certezze di prima», è quindi l'espressione di disappunto per una situazione che improvvisamente si era rivelata inaccettabile.

Il *Coro di morti* presenta anche un cambiamento dal punto di vista musicale, che dal “neobarocco” caselliano porta la scrittura di Petrassi verso un madrigalismo di stampo monteverdiano. Come raccontava lo stesso autore: «Non si tratta di un filo diretto: è una tradizione personale che agisce piano piano»<sup>114</sup>. Tuttavia, si rivela difficile non collegare questa scelta all'antico programma di Casella<sup>115</sup>, che vedeva proprio in Monteverdi l'esempio ideale da seguire per i moderni compositori italiani. Petrassi rompe definitivamente con ogni reminiscenza del neoclassicismo. La «rigidezza» e la «spavalderia» della scrittura neoclassica, lasciano spazio alle «incrinature» e ai «dubbi», che hanno origine nel testo e nel linguaggio sonoro che si distanzia dalle precedenti esperienze e che, pur rimanendo tonale, «comincia a diffidare da sé stesso»<sup>116</sup>. Il dramma della guerra si versa, quindi, nella musica di Petrassi che per la prima volta sperimenta sia un nuovo organico, ancora più ristretto e dai timbri inediti, sia un nuovo approccio sonoro che risalta i contenuti del testo poetico. La parte strumentale di questo «madrigale drammatico», come lo definisce sulle orme di Monteverdi, segue il testo in maniera astratta, soprattutto nei due intermezzi strumentali che interrompono le estese parti corali. I due momenti sonori di “vita” in un canto tutto centrato sulla morte, sono basati su un tema per quarte che, come spiega lo stesso Petrassi, era l'intervallo tipico ed emblematico del neoclassicismo. Due intermezzi «con un andamento leggermente ridicolo» e neoclassico,

---

<sup>113</sup> Goffredo Petrassi: *scritti e interviste*, op. cit., p. 132.

<sup>114</sup> *Autoritratto*. Goffredo Petrassi, op. cit., p. 13.

<sup>115</sup> A. Casella, *Manifesto programmatico dell'Associazione italiana per la musica moderna*, vedi nota n.95.

<sup>116</sup> Goffredo Petrassi: *scritti e interviste*, op. cit., p. 134.

costituiscono quel debole e lontano alito di vita che non c'è più, aggiungendo ulteriore significato alla composizione. Tuttavia, scrive Petrassi, «non era una musica di protesta, come tante ne sono state scritte; la sola protesta che io potevo fare era quella di ricercare un testo che di quella angoscia fosse una sorta di sublimazione, che non si riferisce a un evento particolare del momento, ma che lo trascendesse, e però si ponesse - in un certo senso - gli stessi eterni interrogativi, sempre presenti nell'uomo: chi siamo, dove andiamo, da dove veniamo?»<sup>117</sup>. Sebbene Petrassi neghi un qualsiasi legame alla situazione politica del momento, ammette una specie di identificazione fra il sentimento generale di angoscia e i contenuti espressi nel Coro. In questa composizione, come ha dichiarato, «sentivo di aver calato tutto me stesso, tutte le mie possibilità intellettuali, umane e civili».<sup>118</sup>

Dopo essersi dedicato per dieci anni consecutivi esclusivamente alle opere sceniche, nel 1950 Petrassi inizia la stesura di *Noche oscura*, in cui per la prima volta impiega la tecnica seriale, seppur in maniera molto prudente. Quest'opera, basata su un poema di San Juan de la Cruz, da un lato conferma la linea religiosa scelta da Petrassi sin dal Salmo IX, ma allo stesso tempo introduce un elemento di ambiguità, caratterizzato dall'idea di una religiosità «un po' compromessa».<sup>119</sup> L'ambiguità sta nell'approccio metaforico alla fede come relazione interpersonale di carattere fisico, che va dalla ricerca che l'anima fa di Dio alla congiunzione dei due e alla «litificazione» dell'unione.<sup>120</sup> Petrassi ammette di giocare l'espressività del brano su una sorta di caos e incertezza, che portano al congiungimento finale «scoppio di gioia puramente erotica, di soddisfazione»<sup>121</sup>. Petrassi riconosce il senso eminentemente profano del testo, trovando nella ricerca di Dio la umana ricerca della verità: «vi trovo raffigurati noi che usciamo dal dubbio, dal caos della mente per

---

<sup>117</sup> *Goffredo Petrassi: scritti e interviste*, op. cit., p. 135.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 138.

ricercare una luce [...]»<sup>122</sup>. La metafora della ricerca della fede personale può essere senz'altro un movente valido per ricorrere a un testo di tale espressività intima, ma, in vista della conclusione degli eventi bellici, sembra altrettanto idonea l'idea della ricerca di una luce intesa come serenità all'uscita dal caos della guerra, nonché dal dubbio di fronte alla fiducia messa alla prova dai fatti accaduti.

Dal punto di vista musicale *Noche oscura* riflette le novità introdotte già precedentemente e culminate in *Morte dell'aria*, attenendo ancora al concetto di sviluppo, senza, tuttavia, l'impiego costante del sistema tonale. Petrassi si muove verso «una liberazione di questi nodi [tonali] per ricercare qualche altra cosa», un procedimento poco innovativo rispetto alla composizione in generale, ma nuovo per quanto riguarda la scrittura della stesso Petrassi. Sebbene in *Morte dell'aria* si abbia già una riduzione dell'organico orchestrale, in *Noche oscura* la riduzione si concentra sul materiale musicale, basando tutta la composizione su una piccola «serie-simbolo» di quattro note, che viene poi manipolata rispettando i procedimenti seriali. «Il fatto che tutta *Noche oscura* sia articolata su questo unico materiale comincia ad essere una precognizione di quello che poi sarà il mio interesse e il mio avvicinamento alla tecnica dei dodici suoni», raccontava Petrassi in un'intervista con Enzo Restagno . Tuttavia, le prime prove dell'impiego della tecnica seriale non erano spontanee ed erano legate al clima generale post bellico: «questo accadeva in un preciso momento, in quel momento culturale, subito dopo la guerra, quando c'è stata questa imposizione della tecnica seriale.»<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Goffredo Petrassi: *scritti e interviste*, op. cit., p. 135.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 326.

### 2.3. Petrassi e l'avanguardia tra l'"anno zero" e l'"imposizione" del serialismo

Il primo incontro di Goffredo Petrassi con la dodecaфония avviene già nel 1924, quando ha l'opportunità di ascoltare il *Pierrot lunaire* di Schönberg, ma, come egli stesso afferma, non è ancora in grado di comprenderlo, poiché dilettante. Tuttavia, il compositore parla di un trauma compreso solo molti anni dopo, una specie di fulmine nel senso negativo del termine. I dubbi più articolati cominceranno quasi dieci anni dopo, quando il musicista avrà la possibilità di sentire a Roma i *Tre frammenti* da *Wozzeck* di Berg. Anche in questo caso la percezione della composizione viene ostacolata dalla poca conoscenza delle idee della seconda scuola di Vienna e dall'ambiente romano ostile a qualsiasi novità dall'estero che non fosse in linea con gli obiettivi nazionali: «[...] questo *Wozzeck* mi fece capire che ero privo dei primi elementi per esaminare questa musica - scrive Petrassi -, e - a livello d'impressione, di sentimento irrazionale - dischiuse ai miei occhi qualcosa di molto ambiguo, di molto problematico che ancora non sapevo esprimere e coordinare».<sup>124</sup> Nonostante Alfredo Casella abbia sperimentato la scrittura dodecafonica durante gli anni parigini, nel momento in cui conosce Petrassi (1932) è ormai concentrato sul rinnovamento della musica strumentale italiana sull'esempio neoclassico del ritorno al passato piuttosto che quello sperimentale. Neanche la sua mirabile attività concertistica internazionale, volta alla promozione della nuova musica italiana all'estero, riesce a garantire ai giovani compositori italiani l'accesso agli orientamenti del pensiero europeo degli anni Trenta, tra cui frutti appunto possiamo porre la dodecaфония.<sup>125</sup> Nonostante l'apparente incremento dell'apertura alle correnti musicali europee attraverso il Festival di Venezia, i festival della SIMC e altre occasioni, tali eventi non influiscono sostanzialmente sull'evoluzione interna, ma rimangono termini di confronto

---

<sup>124</sup> Goffredo Petrassi: *scritti e interviste*, op. cit., p. 132.

<sup>125</sup> A. Lanza, *Il secondo Novecento*, Storia della Musica, EDT Torino 2014, p. 71.

rispetto ai quali la specificità italiana poteva essere costantemente riaffermata. Come afferma Carlo Piccardi, da un certo punto di vista la disponibilità all'incontro con nuove esperienze serviva proprio a rendere visibile e a esaltare la diversità della musica italiana.<sup>126</sup> In più, in uno scritto del 1933 Casella annunciava la chiusura del «ciclo dell'atonalità» paragonandola alla fine del periodo cubista nel campo pittorico. «L'era della musica complicata è finita - scriveva Casella - [...] Tramontato quel falso modernismo».<sup>127</sup> È emblematica in questo senso l'esperienza di Luigi Dallapiccola, che proprio in quegli anni comincia a interessarsi seriamente alla scrittura dodecafonica, e a cui viene consigliato di non perdere tempo a occuparsi di cose «così poco attuali». «Da noi, *attuale* era considerato allora il «barocco musicale» - racconta Dallapiccola - che avrebbe dovuto, secondo le intenzioni, ridare in musica qualche cosa di equivalente all'architettura del Bernini. (Ahimè, che in troppi casi si ebbe soltanto un equivalente dell'architettura fascista di Marcello Piacentini...)».<sup>128</sup>

Sarà solo alla fine della Seconda Guerra Mondiale che l'Italia, come le altre nazioni sconvolte dagli eventi bellici, vivrà un'esplosione culturale sotto forma di rinnovato dialogo con la cultura europea. Non sorprende, in questo contesto, il boom postbellico con la dodecaфонia protagonista dei primi eventi culturali, tra cui l'edizione del 1946 del Festival Internazionale di musica contemporanea di Venezia, che vede una grande affluenza delle composizioni dodecafoniche e il ritorno delle opere di Schönberg in repertorio. La stessa situazione, dal significato profondo legato alla sconfitta del nazismo, si verifica in Germania, dove, tra Darmstadt e Monaco, le forze alleate americane promuovono i valori “democratici” e internazionali proprio attraverso programmi diversificati di eventi musicali, dando priorità

---

<sup>126</sup> C. Piccardi, “Alla ricerca del grado zero dell'espressione” in *Italian Music During The Fascist Period*, edited by R. Illiano, Turnhout, Brepols 2004, p. 224.

<sup>127</sup> Ch. S. Maier, K. Painter, “‘Songs of a Prisoner’: Luigi Dallapiccola and the Politics of Voice under Fascism”, in *Italian Music During The Fascist Period*, edited by R. Illiano, Turnhout, Brepols 2004, p. 573.

<sup>128</sup> L. Dallapiccola, *Parole e musica. Saggi di Arte e di Letteratura*, a cura di F. Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 452.

categorica alla promozione della musica moderna e sperimentale.<sup>129</sup> Questo spostamento dell'interesse verso la musica nuova provoca inevitabilmente una dicotomia tra i sostenitori del nuovo e del vecchio ordine. Tuttavia, mentre a Darmstadt venivano rappresentate esclusivamente opere nuove, a Monaco, grazie a Karl Amadeus Hartmann, si è proceduto con un approccio completamente diverso e aperto a entrambe le ragioni del dibattito, servendosi del principio storiografico di Franz Brendel, secondo il quale il "progresso" è possibile soltanto attraverso la conoscenza e la rivalutazione critica della storia della musica. Hartmann proponeva un repertorio che legava l'avanguardia postbellica alla modernità classica degli anni '20 del Novecento, ma anche alle opere precedenti, formandone un continuo storico e arricchendolo successivamente di legami con altre discipline come letteratura, filosofia e arti visuali. In Italia, Petrassi e altri compositori responsabili dell'organizzazione di eventi quali festival di musica, seguono un modello simile, ma meno studiato e organizzato, inserendo nei programmi sia le composizioni nuove che quelle delle epoche precedenti. Il grande problema che sorge in entrambi i casi è la ricezione della nuova musica da parte del pubblico con serie difficoltà di percezione delle sonorità insolite del "nuovo" approccio alla composizione.<sup>130</sup> Ma mentre in Germania la divulgazione della musica avviene con maggiore libertà, per cui l'apprendimento e la comprensione della nuova estetica riesce in modo soddisfacente, in Italia al conflitto musicale si associa un accentuato contrasto politico. Inoltre, Petrassi tende a distinguere tre tipi di pubblico, quello qualificato e quindi curioso, quello "normale" che non riesce facilmente ad accettare molti aspetti della musica moderna, e infine un «certo pubblico» che accetta tutto quello che gli si pone davanti senza reagire, anche se si tratta di

---

<sup>129</sup> A. Rothe, *Rethinking Postwar History: Munich's Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945-63)*, «The Musical Quarterly», Vol. 90, No. 2 (Summer, 2007), p. 231.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 238.

novità inquietanti e inaccettabili. È proprio in quest'ultimo tipo che il compositore scorge il «gusto della falsa modernità».<sup>131</sup>

Nonostante gli apprezzamenti per qualche singola opera, come nel caso di *Musica per archi* di Riccardo Nielsen al Nono Festival di Venezia del '46, Petrassi non riesce ad accettare del tutto la nuova "corrente". Allo stesso tempo comincia a sperimentare con grande cautela l'impiego della serie nelle proprie composizioni. Petrassi apprezza in Nielsen il modo in cui sotto una «scrittura severamente dodecafonica» si nasconde la ricerca dell'astrazione, che ne determina la forza morale volta a una profonda partecipazione al dramma dell'uomo contemporaneo. C'è quindi nel Petrassi dell'epoca una predisposizione evidente ad esprimere il dramma dell'umanità attraverso la musica, ma senza cambiare con questo l'approccio estetico alla composizione. I cambiamenti minimi che avvengono nel suo stile di quegli anni sono dettati più dalle esigenze timbriche e sonore, che a una manifestazione concreta di una nuova visione di composizione. Il dibattito sulla presunta superiorità della musica atonale su quella tonale è stato definito da Petrassi «una grossa nube» che si addensa sul capo dei giovani musicisti italiani. La considerazione che la musica sia arrivata a un «anno zero» e che la dodecaфонia fosse l'unica «forma di linguaggio musicale» valida ad esprimere l'uomo contemporaneo, costituivano per lui il motivo del «lento affondare della vita musicale».<sup>132</sup> Nonostante il grande boom di presenza a quel Festival del 1946, secondo Petrassi la presa di posizione dei dodecafonisti non riuscì a sfondare per colpa dell'approccio poco uniforme alla nuova tecnica degli stessi compositori. Il problema più evidente erano le differenze nell'impiego: dal rifiuto di sottomettersi totalmente alla regola dodecafonica all'impiego della serie in composizioni prettamente tonali e alla ricerca di una via di mezzo tra tradizione e dodecaфонia. Questa libertà apparente nell'uso della tecnica seriale mostrava da un lato una

---

<sup>131</sup> Goffredo Petrassi: *scritti e interviste*, op. cit., p. 239.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 67.

scarsa preparazione dei musicisti in materia dodecafonica, dall'altro, invece, segnalava la limitazione della stessa, che sembrava togliere al compositore la facoltà di «comporre emotivamente» legandogli le mani con il lavoro cerebrale del «pre-allestimento del materiale».<sup>133</sup> Petrassi vi vedeva anche il riflesso drammatico, espresso in termini tecnici, della crisi profonda della natura stessa dell'uomo celata sotto un misto di confusione e imbarazzo, nel segno di un'imminente trasformazione dell'individuo e della società.<sup>134</sup> Non a caso dagli anni '50 si verificherà una progressiva decadenza della dodecaфонia che verrà sistematicamente sostituita con il serialismo derivato dalla stessa, il quale presenterà un maggior grado di innovatività tecnica e una eccezionale efficacia comunicativa sul piano concettuale.<sup>135</sup> E proprio all'inizio degli anni '50 lo stesso Petrassi comincerà ad accostarsi alla scrittura seriale, trovando probabilmente più consona al suo stile una tecnica meno scientifica e più accessibile.

L'avvento del serialismo integrale in Europa è legato all'idea dell'«anno zero» in musica, che, collocato simbolicamente nel 1950, arriva dalla Germania postbellica dove rispecchia il senso di vuoto dopo la tragedia del nazismo e di quello che esso ha significato per il mondo musicale. «Un giorno con il suo significato essenziale, è passato; il seguente, con qualche altro significato, non esiste ancora.»<sup>136</sup> Il concetto della «Stunde Null», da molti autori considerata un'invenzione, nell'Italia del dopoguerra non era facile da accettare. Petrassi, senza togliere l'importanza al momento storico, sottolinea la presenza di diversi «anno zero» nel corso del Novecento, come ad esempio quello iniziato da Webern, il quale

---

<sup>133</sup> A. Plebe, *La dodecaфонia. Documenti e pagine critiche*, Editori Laterza, Bari 1962, p. 15.

<sup>134</sup> *Goffredo Petrassi: scritti e interviste*, op. cit., p. 89.

<sup>135</sup> S. Lombardi Vallauri, *Sviluppi della dodecaфонia in epoca postseriale in Italia. Gilberto Cappelli e Federico Incardona*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Lecce 2007, p. 58.

<sup>136</sup> «One day with its essential meaning, is gone; the next, with some other meaning, does not yet exist.» in A. Farwell, "The Zero Hour in Musical Evolution" in *Italian Music During The Fascist Period*, edited by R. Illiano, Turnhout, Brepols 2004, p. 85.

costituisce una sorta di anello di congiunzione fra passato e l'«anno zero» in questione.<sup>137</sup>

«Ogni venticinque anni - scrive Petrassi -, a scadenza più o meno fissa, ci si ripropone un “anno zero” della musica. Generose utopie. Il buon selvaggio non esiste. Si approfondisca pure l'analisi del suono. Ma non vedo la ragione perché tutta debba cessare in attesa dei risultati.»<sup>138</sup> Il superamento della tonalità era secondo Petrassi un fenomeno logico e naturale che non aveva nulla a che vedere con una crisi o con un salto qualitativo, ma costituiva piuttosto un «ovvio passaggio storico che non è più reversibile».<sup>139</sup> La partenza da un “anno zero” era secondo il compositore uno dei grossi abbagli dell'avanguardia, considerando che nessun tipo di partitura contemporanea superava l'esame di originalità rispetto ad «antichi modi di agire». Allo stesso tempo Petrassi accetta il ruolo dell'avanguardia nel provocare fratture nella storia e nel cammino dell'arte:

*Il compito dell'avanguardia è appunto generalmente quello della scoperta, non direi però della sperimentazione, che è una cosa diversa: la sperimentazione, la ricerca - io credo - sono qualcosa insita nello scrivere, nel comporre. [...] il limite di questa sperimentazione è nell'idea che egli [il compositore] ha della musica, di che cosa serve questa musica: l'idea dunque della comunicazione della musica. L'avanguardia invece necessita di rompere continuamente degli schemi e quindi cercare in orizzonti che a volte in qualche modo non siano neanche propri della musica stessa.<sup>140</sup>*

In un altro testo Petrassi chiama la dicitura “anno zero” uno *slogan* di comodo, accentuando la necessità che lo spirito dell'avanguardia sussista sempre come un qualcosa di permanente, e faccia parte dello spirito umano.

*L'avanguardia ha per proprio destino quello di nascere, proliferare e morire: è un fatto ricorrente, biologico, cui non possiamo sottrarci. [...]*

---

<sup>137</sup> Goffredo Petrassi: *scritti e interviste*, op. cit., p. 221.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 287.

*L'avanguardia ritornerà sempre, ma è anche destinata a morire, perché le opere fondamentali create dall'uomo tengono anche conto dell'avanguardia, ma non sono avanguardia.<sup>141</sup>*

Petrassi predice una breve vita all'avanguardia che non può togliere lo spazio alla “vera” ricerca sperimentale del compositore-comunicatore di “opere fondamentali” a cui l'avanguardia non è destinata. Tuttavia, sotto l'apparente sicurezza delle proprie scelte si cela il disagio di essere circondato da un fenomeno nuovo e interessante che si impossessa della scena musicale e ad affrontare il quale Petrassi non sembra sentirsi pronto.

Il «terrorismo seriale», come lo ha definito Roman Vlad, in un certo senso ha costretto Petrassi ad avvicinarsi alla tecnica seriale. Quando nel 1949 il compositore ha partecipato al Primo congresso internazionale di musica dodecafonica, si sentiva escluso dai lavori, perché non tra i «depositari della nuova verità». Da suoi scritti appaiono diversi commenti e opinioni sul problema, dall'«offensiva della musica seriale dodecafonica» e «aggressione culturale» che «si è introdotta in modo violento nella creazione musicale»<sup>142</sup> alla necessità di un confronto personale, poco radicale, che comincia a partire dal Terzo Concerto (*Récréation concertante*), la cui stesura inizia nel 1952, l'anno della composizione dei *Nonsense* per coro a cappella.<sup>143</sup>

*[...] ho adoperato questa tecnica con una specie di libertinaggio, secondo i miei piaceri, e non secondo le imposizioni della regola. E da questo ho tratto profitto anche con spregiudicatezza, che in un artista mi sembra essenziale. Il creatore deve essere, per sua natura, assolutamente infedele [...]*

Si nota come Petrassi cambi idea sull'approccio libero alla tecnica seriale, adottando l'impiego “a piacere” di cui accusava qualche anno prima i giovani compositori dodecafonisti.

---

<sup>141</sup> *Goffredo Petrassi: scritti e interviste*, op. cit., p. 290.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 252.

La sua relazione con la tecnica seriale, che egli stesso definiva come «tumultuosa», ha portato alla liberazione dalla tradizione da una parte e a una più accurata esplorazione dell'elemento timbrico dall'altra. La tendenza allo sperimentalismo non era nuova in Petrassi: «una ricerca fine a se stessa, avulsa da ogni intento espressivo» viene da lui nominata già in riferimento alle composizioni del 1930. Il suo avvicinamento al serialismo rientra in questa ottica sperimentale di allargamento delle possibilità compositive sfruttando tecniche e approcci diversi, anche quelli più recenti: «[...] il mio attuale modo di procedere: polimaterico o politecnico: la commistione delle tecniche, infine. Così per il problema di serialità.»<sup>144</sup> L'obiettivo di Petrassi all'epoca era quello di assumere un ruolo rilevante nella nuova situazione italiana ed europea.

L'avvicinamento di Petrassi al serialismo sembra essere stato subito interpretato come conversione politica, una sorta di reazione postbellica alla sconfitta del regime. Tra i documenti che il compositore ha lasciato presso l'Istituto di Latina, vi si trova una breve corrispondenza con un certo Toni (con grande probabilità Alceo Toni, compositore e musicologo legato al fascismo), avvenuta tra febbraio e marzo del 1953, in cui il mittente parla di Petrassi come di un “presunto comunista” e un “genuino dodecafonista”. La replica del compositore è immediata e furiosa. Paragonando le due fazioni politiche a delle diligenze su cui non ha alcuna voglia di salire, Petrassi dichiara di non appartenere a nessun colore politico «avendo da un pezzo trasportato i suoi interessi musicali fuori di un limitato giro geografico, e quindi del tutto indifferente alle guerre di posizione nostrane.»<sup>145</sup> Tuttavia, Petrassi esprime una profonda critica della «superficiale cafoneria musicale (vedi calunnia dodecafonica)» e della «disonestà morale dei rapporti umani (vedi calunnia del comunismo)». Il musicista si distacca concretamente dalle polemiche politico-musicali per difendere quello

---

<sup>144</sup> *Goffredo Petrassi: scritti e interviste*, op. cit., p. 215

<sup>145</sup> Lettera inedita del 1° marzo 1953 a [Alceo] Toni conservata presso l'Archivio della Biblioteca dell'Istituto di Studi Musicali "G. Petrassi" Campus Internazionale di Musica di Latina.

che ha sempre sostenuto: l'impegno che rifugge da una determinazione politica, un impegno umano e prettamente artistico.

Petrassi comincerà il processo di “superamento” della tecnica seriale già con la *Serenata* del 1958. Dopo anni commenterà: « [...] terrorismo seriale. È stata una febbre come tutte le febbri, quando arrivano a un calore massimo diventano febbri risolutive. [...] È stato un periodo di restaurazione del linguaggio musicale; si sono adottati dei criteri che intellettualmente, razionalmente potevano essere giusti, ma che lottavano con le libertà della creazione.»<sup>146</sup>

#### 2.4. *Nonsense* e *Sesto Non-Senso* in archivio

Goffredo Petrassi ha lasciato pochi documenti relativi ai *Nonsense* e al *Sesto Non-Senso*, con grande probabilità considerandoli opere di minore importanza per quanto riguarda le dimensioni e i testi impiegati. L'archivio della Fondazione “Paul Sacher” di Basilea contiene un manoscritto dei cinque *Nonsense* con testi in italiano e inglese e con alcune poco rilevanti correzioni, mentre la Biblioteca-Archivio dell'Istituto di Studi Musicali “G. Petrassi” presso il Campus Internazionale di Musica di Latina conserva una bella copia del ciclo, non scritta da Petrassi, con il «solo testo inglese» e con la riduzione per pianoforte. L'Istituto “Petrassi” di Latina possiede, inoltre, una bella copia del *Sesto Non-Senso*, firmata a penna dal compositore e datata «Nov. 1964». Tra gli altri documenti, invece, il Campus di Latina conserva una mole importante di corrispondenza tra Petrassi e numerosi personaggi di rilievo del ventesimo secolo: vi si trovano quattromilaseicentocinquanta lettere datate dal 1933 al 1995 delle quali centocinquantacinque sono copie di documenti spediti dallo stesso

---

<sup>146</sup> Goffredo Petrassi: *scritti e interviste*, op. cit., p. 369.

compositore<sup>147</sup>. Per le esigenze di questo lavoro e a causa dell'alto numero di lettere esistenti, ho deciso di esaminare la corrispondenza che riguarda gli anni 1951-1964, più vicini alla composizione dei *Nonsense* e del *Sesto Non-Senso*. In quegli anni tra i mittenti si trovano numerosi personaggi del mondo musicale contemporaneo, per citarne alcuni: Paul Sacher, Bruno Moderna, Dimitri Mitropoulos, Franco Donatoni, Andrzej Panufnik, Paul Klecki, Gianandrea Gavazzeni, Luigi Pestalozza, Alfredo Sangiorgi, Elliott Carter, Ildebrando Pizzetti, Aldo Clementi, Ennio Morricone, Luciano Berio, Yehudi Menuhin e Edgar Varèse. Vi si trovano notizie sulla chiusura della sezione italiana della Società Internazionale della Musica Contemporanea, come si legge in una lettera di Benjamin Frankel del settembre 1952, ma anche avvertimenti sulle tendenze nazionalistiche nella gestione delle istituzioni musicali in Italia, come scritto dal direttore d'orchestra polacco Paul Klecki. Petrassi riceve numerosi inviti, ai quali risponde spesso negativamente, come quello al Congrès International de la Paix di Vienna del '52, o quello ai Ferienkurse di Darmstadt dello stesso anno. Si apprende del rifiuto dell'invito a Darmstadt dalla lettera di Wolfgang Steinecke del 26.06.1952 in cui il critico esprime il suo dispiacere e si augura una buona esecuzione del *Coro dei morti* diretto da Bruno Maderna. Petrassi rifiuta anche l'invito a partecipare attivamente al Festival di Francoforte del '54 da parte di Heinz Schröter della «Woche für Neue Musik» dove avrebbe dovuto parlare dei suoi *Nonsense*, diretti per l'occasione da Marcel Couraud. Nello stesso 1954 Petrassi viene nominato presidente della Società Internazionale di Musica Contemporanea (SIMC) il che comporta una valanga di felicitazioni sotto forma di lettere e telegrammi, nonché diverse richieste di raccomandazioni, soprattutto per il Festival Internazionale di Musica di Venezia. Il 21 dicembre del 1955 Petrassi riceve la nomina al vicepresidente del SMI (Sindacato Musicisti Italiani) nella categoria Compositori e un altro

---

<sup>147</sup> F. Nardacci, *L'epistolario di Goffredo Petrassi nella Biblioteca-Archivio dell'Istituto di Studi Musicali "G. Petrassi" di Latina* (articolo inedito).

invito da parte del direttore dell'American Academy in Rome, Lawrence P. Roberts, a sostituire il «Maestro Nabokov»<sup>148</sup> presso l'Accademia. Tra le poche lettere che riguardano i *Nonsense* vi si trovano:

1. 20 marzo 1953: Comunicazione del Centre de Documentation de Musique Internationale di Parigi sulla scelta dei *Nonsense* per un ciclo di concerti (Neuesmusikfest 1953) a Cologne.

2. 29 marzo 1954: lettera di Giulio Viozzi in cui il musicista si complimenta con Petrassi per l'esecuzione dei *Nonsense* degli accademici di Grossmann<sup>149</sup>. Viozzi parla di «autentico entusiasmo». «Tre caratteri indovinatissimi – afferma -, tre pagine di musica autentica, e probabilmente schizzati giù in pochi rapidi tratti. Una sonora smentita per chi vorrebbe Petrassi in crisi (e non riesce ad averlo) [...] veramente il *Nonsense* mi pare un'”apertura” di un nuovo mondo delle possibilità corali». Dalla lettera si evince che i brani rappresentati erano tre e non cinque e si apprende di una presunta crisi compositiva di Petrassi.

3. 22 giugno 1954: proposta di Josef Rufer di inserire i *Nonsense* nel programma del Festival della Hessischer Rundfunk di Berlino.

4. Maggio 1954: proposta di Wolfgang Steinecke di rappresentare i *Nonsense* al ciclo *Musiker von Heute* per la Nordwestdeutsche Rundfunk di Colonia.

---

<sup>148</sup> Nicolas Nabokov (1903-1978) - compositore e scrittore russo, naturalizzato americano nel 1939; direttore musicale dell'American Academy in Rome negli anni 1950-51.

<sup>149</sup> Si tratta del concerto del Coro da camera dell'Accademia di Vienna diretto da Ferdinand Grossmann svoltosi nella Stagione 1953/1954 presso la Società del Quartetto di Milano.

5. Giugno 1954: notizia del grande successo della performance dei *Nonsense* a Vienna e a Francoforte; raccomandazione da parte del Prof. Hans Erich Apostel di presentare il ciclo all'Universal Edition per la pubblicazione.

6. 13 luglio 1954: breve recensione dei *Nonsense* da parte di Heinz Schröter inviata da Francoforte: «I suoi cori Nonsense hanno ottenuto da noi, nella eccellente interpretazione dell'ensemble Courard di Parigi, un successo brillante, ed io personalmente li considero divertenti ed elaborati in maniera eccellente».<sup>150</sup>

Accanto alla vasta corrispondenza l'Istituto di Studi Musicali "Goffredo Petrassi" di Latina conserva sei faldoni con la rassegna stampa ereditati dallo stesso compositore (al momento della ricerca contenuti in tre cartelle di plastica organizzate dallo stesso Petrassi), in cui Petrassi conservava i ritagli della stampa italiana e internazionale. Le prime recensioni qui conservate riguardanti i *Nonsense* risalgono all'anno 1964, l'anno del sessantesimo compleanno del compositore e della stesura del *Sesto Non-Senso*. Ecco un testo pubblicato sulla rivista francese «Combat», il 2 novembre 1964:

*Goffredo Petrassi oggi ha 60 anni, e ne sono passati poco più di trenta da quando si è fatto conoscere come compositore. Aperto [alle novità, ai venti, ai sommovimenti] che agitano la musica contemporanea ha saputo non sottomettervisi ma nutrirsi nel modo più appropriato alla sua originalità. Di natura indipendente, Goffredo Petrassi ha conservato della sua giovinezza passata alla Schola Cantorum di San Salvatore in Lauro a Roma un gusto accentuato per la polifonia vocale e un'estrema*

---

<sup>150</sup> «Ihre Nonsense-Chöre hatten in der ausgezeichneten Interpretation des ensemble Couraud aus Paris bei uns einen Glänzenden Erfolg, und ich persönlich fand diese Stücke sehr amüsant und hervorragend gearbeitet.»

*abilità nell'osservarla. Nonsense, del 1952, ne è un esempio particolarmente gradevole. Questa divertente composizione è piena di umorismo e fantasia, ed è ricca di idee la cui comicità deriva direttamente dalle combinazioni e dalle immagini del coro a cappella.*<sup>151</sup>

In un'altra recensione su Le Monde il 3 novembre 1964 si legge:

*[...] Nonsense di Petrassi, che considero un capolavoro dello spirito moderno, paragonabile con quelli dei maestri del Rinascimento.*<sup>152</sup>

Una interessante lettura dei *Nonsense* si trova in uno scritto del Novembre 1965 di Irma Godoy Tapia che lega i cinque brani all'«ambito dodecafonico-seriale»:

*Nonsense (1952), un piccolo capolavoro corale, - portato al coro a cappella nella traduzione che Carlo Izzo ha fatto di alcuni testi di "The Book of Nonsense" di Edward Lear -, dà anche esso fede delle conquiste fatte dal compositore fuori e dentro l'ambito dodecafonico-seriale. L'elegante concisione della scrittura, la fine ironia ed il giuoco di esprit e immaginazione di questi cinque cori a cappella sono una delle migliori dimostrazioni della perizia con la quale Petrassi tratta il coro e della sua versatile vena creatrice, mentre con idee felici imposta e conduce il discorso con frasi e incisi nei quali la segmentazione delle loro linee e la suddivisione timbrica avvicinano questa sua poetica, particolarmente in due dei cinque cori al puntillismo weberniano che, in questo caso, assume, però, nei suoi risultati, una fisionomia assolutamente petrassiana.*<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> «Goffredo Petrassi a maintenant 60 ans, mais il n'y a guère plus de trente ans qu'il s'est fait connaître comme compositeur. Très ouvert qui agitent la musique d'aujourd'hui il a su ne pas s'y soumettre mais s'en nourrir aux mieux de sa propre originalité. Indépendant de qualité, Goffredo Petrassi a conservé de sa jeunesse passée la Schola Cantorum de San Salvatore in Lauro à Rome un goût prononcé pour la polyphonie vocale et une extrême habileté dans son maintien. Nonsense, composé en 1952, en est un exemple singulièrement savoureux. Cette plaisanterie déborde d'humour, de fantasia, fourmille d'idées dont le comique naît directement et combiné de pleines d'imagination du chœur à capella.»

<sup>152</sup> «[...] le Nonsense de Petrassi, que je tiens pour un chef-d'oeuvre d'esprit moderne, digne d'être mis en pendant avec ceux des maîtres de la Renaissance»

<sup>153</sup> I. Godoy Tapia, «Musica Università», Città Universitaria, Nov. 65, p.19.

È evidente, in questa interpretazione, un primo intento di classificare i *Nonsense* come frutto di avvicinamento di Petrassi alla dodecafonia. L'opinione sarà confermata dalle future recensioni dei *Nonsense* che risalgono al Festival di Venezia del 1968, dove sono stati eseguiti insieme al nuovo, *Sesto Non-Senso*.

Una interessante intervista è stata pubblicata il 17 giugno 1968 in «The Christian Science Monitor» quotidiano statunitense, in cui accanto alla notizia sull'avvicinamento di Petrassi al serialismo, puntillismo e postwebernismo, si parla della minore “accessibilità” della musica di Petrassi che ne consegue, ma che, tuttavia, non altera l'idea di comunicare con il largo pubblico:

*In questo terzo periodo (in continuo sviluppo), Petrassi utilizza molte tecniche di serialismo, puntillismo, e post-webernismo senza sacrificare la sua personalità. [...] La sua musica diventa meno “accessibile” al grande pubblico, ma essa è lontana da diventare un prodotto “torre d'avorio”. È il modo in cui Petrassi comunica con la sua epoca e la comunicazione rimane il suo obiettivo [...]*<sup>154</sup>

Nella stessa intervista Petrassi annuncia una sorta di dichiarazione sulla sua idea di libertà dell'artista di fronte alla società:

*Petrassi presenta la sua posizione chiaramente: “L'artista è libero, ed è suo dovere difendere la libertà. Ovviamente integrato nella società, egli non è un suo alter ego, ma il suo giudice - spesso uno sfidante e raramente in accordo con i suoi contemporanei. Non nego che la società esercita una certa marginale influenza sull'artista; ma nego totalmente quel determinismo schematico e sociologico, che vorrebbe ridurre l'artista a una specie di vassallo della società in cui vive. E anche quando egli è integrato, l'artista rifiuta di identificarsi con la società -*

---

<sup>154</sup> «In this third period (still in progress), Petrassi makes use of many devices of serialism, pointillism, and post-Webernism without sacrificing his own personality. [...] His music becomes less “accessible” to the public at large, but it is far from being an “ivory tower” product. It is Petrassi's way of communicating with his time and the objective remains: communication. [...]»

*non attraverso l'arroganza ma perché se fosse diversamente, egli venderebbe la sua anima.*"<sup>155</sup>

Sono parole significative che segnano la fine di un difficile periodo storico e la presa di coscienza di Petrassi sulla propria libertà creativa senza più sottomissione politica né personale.

Al concerto con le composizioni di Petrassi, tra cui i *Nonsense* e il *Sesto Non-Senso*, eseguite all'interno del Festival Internazionale di Musica di Venezia del 1968, Massimo Mila dedica uno spazio consistente su «La Stampa» del 11 settembre dello stesso anno:

*È un compito doveroso della cultura italiana – scriveva Mila – illustrare la figura di Goffredo Petrassi e la soluzione originale da lui portata ai problemi della musica contemporanea, con una personalissima attuazione del criterio seriale. Il fatto che questa soluzione sia indipendente dai modelli viennesi della dodecafonìa classica fa sì che per molti, specialmente all'estero, il nome di Petrassi resta legato ai ricordi neo-barocchi delle sue composizioni giovanili. [...] Su posizioni più tradizionali, rispettose della funzione espressiva dell'intervallo, resta ancorata l'arte di Petrassi nelle composizioni corali, specialmente nei Mottetti di Passione e, in chiave scherzosa, negli amabilissimi Nonsense. A questi, ch'erano cinque, il compositore ha ora aggiunto un compagno, che sembra spostare anche le basi della coralità petrassiana verso orizzonti di stile più avanzati: alcune voci del coro, a turno, non eseguono mai note, ma un sussurro gutturale rapidissimo, a tempo libero, che insieme ai fonemi delle altre voci evoca un clima gustoso di palude ranocchiesca. Il tutto con una classica misura ed evidenza, che ha valso al nuovo lavoretto un successo trionfale, grazie anche all'esecuzione impeccabile dello splendido Coro polifonico della*

---

<sup>155</sup> «Petrassi states his position clearly: "The artist is free, and it is his duty to defend his freedom. Obviously integrated into his own society, he is nevertheless not society's alter ego but its judge – often a challenger and seldom in agreement with his contemporaries. I do not deny that society exerts a certain marginal influence on the artist; but I deny completely that schematic sociological determinism which would reduce the artist to a kind of vassal of the society in which he lives. And even when he is integrated, the artist refuses to identify himself with society – not through arrogance but because if he did so, he would be selling his soul."»

*Radiotelevisione di Roma, diretto da Nino Antonelli (ai quali, coro e direttore, il lavoro è giustamente dedicato).*

Dello stesso concerto leggiamo in un articolo di Duilio Courir pubblicato nel Resto del Carlino lo stesso 11 settembre 1968:

*Nel versante opposto rispetto ai Mottetti, troviamo il divertimento intellettuale dei «nonsense» petrassiani composti nel 1952 ed ai quali il maestro ha legato un sesto lavoro scritto nel 1964. Quest'ultimo non è soltanto il più recente e il più brillante, ma ci è sembrato significativo dell'attenzione con la quale Petrassi segue le esperienze linguistiche della generazione successiva alla sua e la stessa lezione di Bussotti, un poco per raccogliere le indicazioni ed un poco per parodiarne elegantemente i risultati.*

Courir propone una interpretazione più approfondita di quello che realmente era l'approccio di Petrassi alla tecnica seriale, accentuando l'aspetto elegante del tentativo parodistico e l'aspetto formativo della prova stessa di impiegare la tecnica seriale nella composizione. Lo stesso giorno viene pubblicata anche la recensione di Rubens Tedeschi su «L'Unità», in cui il critico parla dello «splendido avvio alla musica contemporanea» di un Petrassi in vena «umoristica» rispetto alle opere precedenti:

*In questa evoluzione i Nonsense per coro a cappella acquistano una importanza che va oltre lo scherzo. Composti su filastrocche prive di senso, ma non di arguzia, i primi cinque risalgono al 1952: sul modello madrigalistico e secentesco di Adriano Banchieri, Petrassi applica tutte le risorse delle moderne tecniche, creando straordinari effetti ironici con parlato, sussurrato, lo sbadigliamento, l'abbaiato e così via. Alla collana si aggiunge ora un sesto Nonsense, nel quale si racconta di un vecchio di palude che insegna stornelli a un ranocchio, con contorno di bisbigli, gracidii e fonemi vari, in cui il recente madrigalismo di Bussotti si trova, volontariamente o no, parodiato. Un gioco, certo. Ma che mostra assai bene l'attenzione critica di Petrassi verso fenomeni inquietanti dell'arte contemporanea.*

L'orecchio sensibile di Tedeschi nota un avvertimento sui «fenomeni inquietanti» presenti nella musica contemporanea espressi attraverso la frantumazione del linguaggio e di conseguenza dell'elaborazione musicale: infatti, Petrassi realizza il *Sesto Non-Senso* attraverso un gioco di fonemi ed effetti vocali. Una interpretazione simile si trova in Leonardo Pinzauti su «La Nazione» sempre dello stesso giorno:

*La scelta del programma è caduta su opere recenti del maestro romano, tutte conosciute eccettuato un sesto Nonsense; ma questo breve brano ha riproposto con eccezionale evidenza il problema dell'«avanguardia» di Petrassi, che è da tempo una specie di stato d'animo, e quasi un bisogno di restar giovane. Il che potrebbe essere tentazione pericolosa e «esterna», se il musicista non sapesse risolverla di volta in volta con un'assoluta bravura e nella concretezza felice di originali intuizioni musicali. Nel brano in questione, che anche nel suo aspetto grafico ricorda le esperienze dei giovani fra trenta e quaranta anni, la frantumazione delle parole, il gusto delle riverberazioni onomatopeiche e dei balbettamenti si risolve in finissimo umorismo; e sembra quasi che Petrassi abbia pensato, mettiamo, a Bussotti, o ai vocalizzi di Berio e della Barberian, per far vedere come sia possibile far le stesse cose raggiungendo una «civiltà» diversa e antitetica.*

Del successo di Petrassi si apprende anche in un articolo di Piero Dallamano uscito lo stesso giorno su «Paese Sera»:

*Proprio il sesto Nonsense è inedito. Nonsense o Limerick si chiamano tra gli anglosassoni le strofette scherzose e surreali, un po' oltre lo spirito di Alice nel Paese delle Meraviglie. La satira diretta e precisa dovrebbe essere estranea al genere; in questo sesto e tutto nuovo Nonsense, il cui testo ci ambienta in uno stagno popolato di gracidanti ranocchie, Petrassi lancia indiscutibili strali contro i neomadrigalisti dell'avanguardia, i quali masticano e triturano le parole riducendole, come si suo, dire, in «fonemi», cari al linguaggio delle rane di palude. La satira è gustosa, ma resta al di sotto del bersaglio, giacché Petrassi è troppo musicale per non trasformare in melodioso gracido la deformazione caricaturale.*

Anche Dallamano avverte un tentativo ironico e addirittura caricaturale da parte di Petrassi verso i neomadrigalisti dell'avanguardia. La stessa direzione prende Gianfilippo de' Rossi su «Momento-sera» sempre del 11 settembre 1968:

*I cinque pezzi eseguiti rappresentano, infatti, un punto di approdo che prende luce soltanto esaminandone le più lontane radici. Solo tornando indietro ai Concerti per orchestra, alla Partita, al Coro di morti, è possibile comprendere quanto i Nonsense, eseguiti ieri sera abbiano – ci si consenta l'apparente bisticcio – un senso preciso fatto di un'ironia che riproponendo certi stilemi linguistici – e l'ultimo di essi in prima esecuzione assoluta era dedicato indirettamente a Silvano Bussotti – sembra voler bonariamente dimostrare il “non-senso” appunto di certe esperienze quando siano fino a se stesse. Poco male se il «mestiere» supremo di Petrassi sembra talvolta prendergli la mano in una prova di abilità artigianale che cancella per un attimo l'ironia che è, invece, l'occasione stessa della composizione.*

A queste opinioni si aggiunge quella di Massimo Bruni della «Gazzetta del Popolo» sulla leggerezza e la piacevolezza dei cinque *Nonsense* di Petrassi e sul «divertentissimo gracchiare dell'umile batrace [nel *Sesto Non-Senso*], tante volte entrato nella storia dell'uomo per le porte dell'arte e anche della scienza».

## 2.5. Le partiture

Per il tipo di organico e il carattere della musica, i *Nonsense* (1952) per coro a cappella e il *Sesto Non-Senso* (1964) per coro misto a cappella traggono ispirazione dal madrigale, tipo di componimento, da cui, oltretutto, Petrassi si sentiva traumatizzato sin dagli anni della Schola cantorum di San Salvatore in Lauro dove da bambino svolgeva l'attività del cantore. Nei cinque *Nonsense* Petrassi fa un largo uso dei madrigalismi - onomatopea, allusione

simbolica, descrizione sonora<sup>156</sup> - che, oltre a creare l'atmosfera, descrivono i vari personaggi letterari. Nonostante la matrice antica, i *Nonsense* segnano l'inizio dell'interesse di Petrassi verso la scrittura seriale. Come nel caso di *Noche oscura*, l'impiego del serialismo nei *Nonsense* è sporadico. Petrassi sottomette il suono al potere della parola poetica per accentuare in questo modo l'approccio alla musica vocale da lui stesso chiamato "umanesimo musicale". Anche la scelta dei tempi, che cambiano continuamente, è subordinata al testo letterario. Tuttavia, già nei *Nonsense* inizia la sistematica frantumazione del testo, che viene ridotto in piccoli episodi rendendo le composizioni esempi validi di teatralità musicale. È un "teatro dell'assurdo" dai tratti del tardo madrigale italiano di un Banchieri o di un Vecchi.<sup>157</sup> Da fruitori avvertiamo la «minaccia» di un qualcosa di cui sentiamo la presenza, ma non cogliamo l'immagine: «[i *Nonsense*] sono proprio spettrali, perché hanno tutta l'apparenza di avere un contenuto e invece non lo hanno».<sup>158</sup> Tuttavia, nelle *Note su «Coro di morti»*, «*Nonsense*», «*Quattro inni sacri*» del 1963 di Petrassi si legge:

*L'austerità delle quattro parti a cappella, con quel testo, era già uno stimolo provocante. C'è molta malizia sotto l'apparente innocenza, e se talvolta non mi sono trattenuto da un certo umorismo, ho almeno cercato di salvare il buon gusto. Ci sono episodi in cui la parola è spezzata, rimbalzante fra le quattro voci: inconsapevole presentimento di ben altre frantumazioni in cui la parola, dopo essere stata polverizzata nell'illusione di ricomporla dall'agglomerato sillabico complessivo, ha finito per ridursi allo stato brado del fonema. Componendo i *Nonsense*, forse avevo intravisto tutto questo e ne avevo anticipato il mio personale giudizio.*<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Di Fronzo, *Teatralità e madrigalismo nei Nonsense di Goffredo Petrassi*, «Analisi», 1991, p. 8.

<sup>157</sup> Ivi.

<sup>158</sup> Ivi.

<sup>159</sup> Cerutti, S. (1985). *Intervista a Goffredo Petrassi*, «La Cartellina» in Di Fronzo, op. cit., p. 8.

Le «ben altre frantumazioni» arriveranno con il *Sesto Non-Senso* per coro misto di sette voci, composto da Petrassi nel 1964, quando il compositore decise di allontanarsi dalla scrittura seriale.

I *Nonsense* e il *Sesto Non-Senso* sono basati sui limerick da *The Book of Nonsense* di Edward Lear, composti ciascuno da una strofa di cinque versi con rima AABBA in cui l'ultimo verso è la ripetizione del primo. Petrassi non riprende lo schema formale del testo iniziando tutti i *Nonsense* con una introduzione. Il compositore conserva le immagini di Lear che fanno parte integrale dei limerick e ne dispiegano il significato. I testi scelti da Petrassi presentano casi umani controversi: dalla menzogna alla follia e alla morte d'inedia. Ogni personaggio di questa “commedia” è un'esaltazione della stranezza e del nonsense. Mentre i cinque *Nonsense* del 1952 presentano un carattere più ludico e meno impegnato, il *Sesto Non-Senso* diventa metafora di una presa di posizione nei confronti dell'avanguardia e della situazione della musica contemporanea in Italia, che Petrassi stentava ad accettare.

*[...] ogni testo che si prende a musicare ha una precisa collocazione spirituale. Ciò non significa che tutti i testi debbano essere impegnati o corrispondere ad esigenze assolute; possono anche essere brani di evasione, ed io non sono certo esente da questo peccato poiché ho scritto, tra l'altro, dei piccoli Nonsense per coro a cappella. Sono testi evasivi che però hanno un sorta di giustificazione polemica e, comunque, sono condizionati ad un preciso impegno.<sup>160</sup>*

Nell'atto di musicare questi brevi componimenti poetici Petrassi prende spunti sia dall'antico sia dal contemporaneo senza osservare le regole ben precise di uno e dell'altro.

---

<sup>160</sup> Petrassi, *scritti e interviste*, op. cit., p. 135.

Come in un gioco il compositore adopera tutti i mezzi che ha a disposizione rendendo la “partita” sempre più complessa e impegnativa.

### 2.5.1. Ostinato

Petrassi inizia i *Nonsense* con l’ostinato, inserendo già nel brano I, *Allegretto mosso*, una breve figura melodico-ritmica al basso ripetuta per tutta la sua durata. Si tratta di un frammento singhiozzante che si estende su due battute in metri differenti 3/4 e 2/4 e inizia su tempo debole della battuta in 3/4. Il motivo, oltre a costituire l’introduzione e la conclusione del primo Nonsense, fa da una sorta di ritornello tra i versi spezzati del limerick.

I.  
Allegretto mosso (♩ = 120)

SOPRANI  
CONFRALTI  
TENORI  
BASSI

*f staccato*  
Oh oh

*p.*  
C'e - ra  
There - was

Fig. 1 Nonsense I, Allegretto mosso, battute 1-5

All’ostinato Petrassi attribuisce l’espressione di un sospiro «Oh» ripetuta con ogni nota. Considerato il disegno dello stesso Lear inserito da Petrassi all’inizio del brano, in cui la protagonista viene ritratta insieme alla folla stupita dal suo comportamento, potrebbe essere

proprio la reazione stupita della massa ad essere ricreata in voce di basso come sottofondo fisso dell'azione.

Il secondo esempio di ostinato, più elaborato del primo, si trova nel Nonsense III, *Lento sonnolento*, in cui tre voci, soprano, tenore e basso, si alternano su brevi formule caratterizzate da un ritmo statico che, sovrapponendosi, creano sonorità consonanti e dissonanti. Il disegno di Lear per il limerick, presenta un uomo affranto seduto su una sedia. La musica segue l'indicazione dell'autore: l'andamento delle parti crea l'impressione di una sedia a dondolo che culla l'uomo fino alla morte.

Anche in questo caso le parti delle tre voci non seguono il testo del limerick, limitandosi a una sola vocale di sottofondo "o" che crea l'atmosfera di ninna nanna.



III.

*Lento sonnolento* (♩ = 46/48) *pp legatissimo* (vocale o scura)

SOPRANI

CONTRALTI

TENORI *pp legatissimo* (vocale o scura)

BASSI *pp legatissimo* (vocale o scura)

The musical score consists of four staves. The Soprano staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Contralto staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenore staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Bassi staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The Soprano part begins with a whole rest for 8 measures, followed by a half note 'o' on the second line of the staff. The Contralto part has a whole rest for 8 measures. The Tenore part begins with a whole rest for 4 measures, followed by a half note 'o' on the second line, then a half note 'o' on the second space, and continues with a series of half notes. The Bassi part begins with a whole rest for 4 measures, followed by a series of half notes, each on a different line or space of the staff, creating a rhythmic pattern.

Fig. 2 Nonsense III, *Lento sonnolento*, battute 1-9

Il terzo ostinato, il più elaborato di tutti, fa da sottofondo al *Sesto Non-Senso*. È un «sussurrato rapidissimo» sul testo del primo verso del limerick sul quale è basato, «C'era un

vecchio di palude», e su alcuni suoni onomatopeici rappresentanti versi animali. La declamazione è scritta su tre righe di solo ritmo, segnando la liberazione di Petrassi dal pentagramma nella musica vocale. Le singole parti non si sovrappongono, ma si alternano formando una continua, velocissima declamazione del testo, che in definitiva crea una sorta di rumore di sottofondo: l'atmosfera di una palude. La declamazione ritmica funge inizialmente da introduzione in tre voci femminili, che proseguono senza sosta diventando il sottofondo della prima parte del brano. Successivamente, l'ostinato si sposta nelle voci maschili, due tenori e due bassi, che a loro volta diventano il sottofondo delle voci femminili.

sussurrato rapidissimo  
 molto piano  
 suono gutturale  
 tempo libero  
 (intonazioni differenti)

quick murmur  
 very soft  
 guttural sounds  
 free tempo  
 (different pitch levels)

**SOPRANI**  
*pp* C'e-ra un vecchio di pa-lu-de  
 There was an old Mân in a Mârsh  
*mf* quà  
 Kwä

**M. SOPRANI**  
*pp* C'e-ra un vecchio di pa-lu-de  
 There was an old Mân in a Mârsh  
*mf* krèk  
 Krèck (far sentire la <sup>d</sup>k, finale)

**C. ALTI**  
*pp* C'e-ra un vecchio di pa-lu-de  
 There was an old Mân in a Mârsh  
*mf* quà  
 Kwä  
*pp* C'e-ra un vecchio di pa-lu-de  
 There was an old Mân in a Mârsh

Fig. 3 Sesto Non-Senso, l'ostinato nelle voci acute

*pp* C'e-ra un vec-chio di pa-lu-de  
 There was an old Mân in a Mârsh  
*mf* quà  
 kwä  
*pp* C'e-ra un vec--  
 There was an...

*mf* krèk  
 krèck  
*pp* C'e-ra un vec--(etc.)  
 There was an... (etc.)  
*mf* krèk  
 krèck

*pp* C'e-ra un vec--(etc.)  
 There was an... (etc.)  
*mf* qua  
 kwä  
*pp* C'e-ra un vec-chio di pa-lu-de  
 There was an old Mân in a Mârsh  
*mf* krèk  
 krèck

(segue)  
 (segue)  
 (segue)

Fig. 4 Sesto Non-Senso, l'ostinato nelle voci gravi

## 2.5.2. Madrigalismi ed effetti vocali

L'impiego di madrigalismi ed effetti vocali nei *Nonsense* è frequente. I due mezzi espressivi si incontrano e spesso completano a vicenda. Già nel brano I la crescita a dismisura del naso della protagonista viene rappresentato da un *crescendo molto* e da un motivo di andamento ascendente.

The musical score for 'Nonsense I, Allegretto mosso, battute 11-14' consists of three vocal staves. The lyrics are: "il cui na - so pro - spe - ra e cre - sce e cre - sce e cre - sce e cre - sce co - me / whose nose con - ti - nu - a - lly prospers, prospers, prospers, prospers and grows,". The score includes dynamic markings such as "cresc. molto" and "f".

Fig. 5 Nonsense I, Allegretto mosso, battute 11-14

Un altro esempio interessante si ha nell'esclamazione "Dio" ("Oh!" nella versione originale inglese), in cui Petrassi, attraverso un accordo arpeggiato e i successivi accordi risolti su un accordo maggiore, inserisce un frammento di carattere sacro, ottenendo così un'allusione simbolica al canto da chiesa e un inevitabile effetto di sorpresa.

The musical score for 'Nonsense I, Allegretto mosso, battute 11-14' consists of three vocal staves. The lyrics are: "Dio Oh! t'accom - pa - gni, o / Oh! Farewell, Fare - well". The score includes dynamic markings such as "più calmo", "p", "mf", and "Solo".

*dim.* *stacc.*  
 pun - ta del mi - o na - sol,,  
 to the end of my No - (o) sel,,  
*dim.* *pp*  
 pun - ta del mi - o na - sol,,  
 to the end of my No - (o) sel,,  
*dim.* *pp*  
 pun - ta del mi - o na - sol,,  
 to the end of my No - (o) sel,,  
 Solo *P* Tutti *pp*  
 Oh oh oh oh oh oh  
 Oh Oh Oh Oh Oh Oh

Fig. 6 Nonsense I, Allegretto mosso, battute 32-40

Il secondo Nonsense II, *Presto*, contiene madrigalismi dal significato più scontato, come la scala maggiore ascendente e discendente per rappresentare il flauto, accordi arpeggiati per lo zupfolare, terzine cromatiche e glissati “sibilante” per disegnare e suggerire il serpente. Si ha quindi un primo incontro tra il madrigalismo, anche visivo, e l’effetto vocale del sibilato.

*mp*  
 fii - (i)ght,, ... fii - (i)ght,, fug - gi, fii - (i)ght,,  
 via fug - gi, took fii - (i)ght,, ... fug - gi, fii - (i)ght,,  
 ser - pe via fug took fii - (i)ght,, ... fii - (i)ght,,  
 fin - ché il ser - pe via fug took fii - (i)ght,,  
 Tutti the "sar - pint,, via fug took fii - (i)ght,,  
 (sibilante) *ff*  
*senza rall.* *corta*  
*dim.* *al* *pp* *corta*

Fig. 7 Nonsense II, Presto, battute 40-49

Il Nonsense III, come si è detto, è interamente un'immagine onomatopeica di una sedia a dondolo: le quinte ascendenti e discendenti ricreano il movimento dondolante che culla l'uomo, mentre il verso dello sbadiglio ne accentua il carattere sonnolento. Anche in questo caso vi è una compresenza del madrigalismo e dell'effetto vocale e gestuale («mano davanti alla bocca, sbadiglio»).

monotono  
*mf*  $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$   
 C'e-ra un vec-chio di Ro-vi-go a cui do-le-va d'es-ser  
 There was an Old Man of Cape Horn, a Who wished that he had ne'er been

mano davanti alla bocca, sbadiglio  
 (yawn)  $\overbrace{\quad\quad\quad}^3$

Fig. 8 Nonsense III, Lento sonnolento, battute 10-17

La barcarola del Nonsense IV, *Andantino comodo, con malizia e Adagetto grazioso*, presenta un'arpista con mento a spillo. Le parti isoritmiche delle voci imitano il modo di suonare dell'arpa, rafforzando l'effetto nella parte finale del brano in cui Petrassi si lascia andare a un allegro arpeggiare sull'onomatopea “blan blan blan”.

blan blan blan blan blan blan blan blan  
 blan blan blan blan blan blan blan blan  
 mp

blan ..per Poz-zil - lo.  
 blan ..with her chin.

per Poz-zil - lo.  
 with her chin...

blan blan blan blan blan  
 blan blan blan blan blan  
 p

blan blan blan blan blan  
 blan blan blan blan blan  
 blan blan blan blan blan

Fig. 9 Nonsense IV, onomatopea

Per evidenziare l'estremità appuntita del mento il compositore indica di eseguire la parola "spillo" in falsetto.

Fig. 10 Nonsense IV, Andantino comodo con malizia, Adagetto grazioso (quasi barcarola), battute 18-21

Anche nel caso del quinto Nonsense V, *Allegro feroce*, la musica riproduce con il suono l'immagine con cui Edward Lear ha completato il limerick, questa volta una vecchia che prende a bastonate la folla. La musica è aggressiva per simboleggiare al meglio l'atmosfera dell'azione. Petrassi utilizza molte ripetizioni di note accentate e gridate; la dinamica è prevalentemente in fortissimo.

Fig. 11 Nonsense V, Allegro feroce, battute 1-4

Nelle voci gravi, attraverso ottave e scale cromatiche, Petrassi riesce a disegnare i movimenti fisici della “vecchia” protagonista e della folla.

Fig. 12 Nonsense V, Allegro feroce, battute 9-12

Nel *Sesto Non-Senso*, Petrassi cambia completamente l’approccio alla composizione, allontanandosi dai mezzi espressivi caratteristici del madrigale rinascimentale e volgendo verso sonorità più moderne e verso la più radicale frantumazione della parola parlata e cantata. Il cambiamento più evidente è nella struttura della partitura, che da un’impostazione tradizionale a quattro voci si trasforma in sette voci di cui tre righe di solo ritmo (soprani, mezzosoprani e contralti) e quattro pentagrammi per tenori e bassi, suddivisi a loro volta in due sottogruppi.

Il madrigalismo “tradizionale” lascia spazio ad effetti vocali ricchi di sfumature e soluzioni originali. Trattandosi di una palude, ogni suono e rumore della composizione appare in funzione descrittiva, per iniziare dal già nominato ostinato iniziale del primo Nonsense. Sussurrato rapidissimo con intonazioni differenti, suono gutturale, nasale, falsetto, tremolato, sono solo alcune delle indicazioni che l’autore inserisce nella partitura. Vi sono alcune onomatopее come “qua” e “krèk”, versi tipici dell’ambiente paludoso. Ma la novità più importante per Petrassi è proprio la riduzione in pezzi di tutto il testo del limerick leariano, ottenendo così una frantumazione del linguaggio che esige una trasformazione radicale

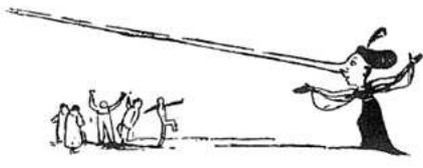
dell'elaborazione musicale. A parte l'ostinato ritmico sul primo verso, il testo del limerick non è né leggibile né comprensibile. Il nuovo approccio alla ripetizione si concentra sulle più piccole parti del linguaggio, come sillabe e fonemi, e non più sull'intera parola o frase, dando l'impressione di un balbetto. Sono frequenti gli effetti vocali prodotti senza suono, che insieme agli effetti sonori creano soluzioni originali.

The image shows a musical score for 'Sesto Non-Senso'. It consists of several staves. The top three staves are empty, with a wavy line indicating a vocal effect. The fourth staff is a vocal line with notes and lyrics: 'u [r]', 'a [r]', 'u [r]'. Above it is the instruction 'falsetto ppp'. The fifth staff is a bass line with notes and lyrics: 'ra r[r]', 'like a nasal u n u n', 'stutter, but aüs-zn [p]# [p]#', 'staccato'. Above it is the instruction 'come un balbetto nasale, ma staccato mp 3'. The sixth staff is a bass line with notes and lyrics: 'erre, tremolato r', 'senza suono r', 'soundless "r"', 'fluttered with tongue'. Above it is the instruction 'pp cresc.'. The seventh staff is a bass line with notes and lyrics: 'ra r[r]'. Above it is the instruction 'f'.

Fig. 13 Sesto Non-Senso, effetti vocali senza suono, balbetto nasale

### 2.5.3. Accordo, serie, intervallo

Nonostante il momento di rottura e di avvicinamento alla scrittura seriale, la partitura dei cinque *Nonsense* rimane piuttosto lineare e ancorata al modo tradizionale di organizzare verticalmente i suoni. Già nel primo brano le tre voci sull'ostinato del basso si muovono insieme con ritmo pressoché uguale per la maggior parte della durata della composizione, creando accordi dissonanti o consonanti apparentemente complessi, resi tali attraverso cambiamenti enarmonici (es. si-re-solb, accordo di si minore modificato enarmonicamente).



I.  
Allegretto mosso (♩ = 120)

SOPRANI  
CONFRALTI  
TENORI  
BASSI

*f* *staccato* *p.*

C'e - ra  
There was  
C'e - ra  
There was  
C'e - ra  
There was  
Oh oh

Fig. 14 Nonsense I, Allegretto mosso, battute 1-5

*cresc. molto* *f.*

il cui na - so pro - spe - ra e cre - scee cre - scee cre - scee cre - scee oo - me  
whose Nose Con - ti - nu - a - lly prospers, prospers, prospers, prospers and grows,  
*cresc. molto*

il cui na - so pro - spe - ra e cre - scee cre - scee cre - scee cre - scee oo - me  
whose Nose Con - ti - nu - a - lly prospers, prospers, prospers, prospers and grows,  
*cresc. molto*

il cui na - so pro - spe - ra e cre - scee cre - scee cre - scee cre - scee oo - me  
whose Nose Con - ti - nu - a - lly prospers, prospers, prospers, prospers and grows,

Fig. 15 Nonsense I, Allegretto mosso, battute 11-14

Adagetto grazioso (♩ = ) (quasi barcarola)

POZ - zil - lo, di POZ...  
There was a Young La - dy

u - na si - gno - ri - na di POZ - zil - lo, di POZ... di POZ -  
was, there was, there was, there was, there was, there was, a Young La - dy, La - dy, a Young

u - na si - gno - ri - na di (i) POZ - zil - lo, di POZ...  
was, there was, there was, there was, there was, there was, there was a Young La - dy, La - dy, (falsetto)

u - na si - gno - ri - (i) - na di POZ - zil - lo, di POZ... di POZ -  
was, there was, there was, there was, there was, there was, there was a Young La - dy, La - dy, La - dy, a Young

Fig. 16 Nonsense IV, Adagetto grazioso, battute 10-14

Alla struttura armonica accordale si alternano arpeggi melodici, impiegati per rappresentare un sospiro, imitare lo zuffolare, dipingere il moto di fuga del serpente o il modo di suonare l'arpa.

fo - lo, fin - chè il ser - pe via fug -  
 day and night, Till the "sar - pint," took

fo - lo, fin - chè il ser - pe  
 day and night, Till the "sar - pint,"

zu fo - lo, fin - chè il  
 played day and night, Till the

zu fo - lo,  
 played day and night,

Fig. 17 Nonsense II, battute 34-39

blan blan blan blan blan blan blan blan blan  
 blan blan blan blan blan blan blan blan blan

blan ..per Poz-zil - lo.  
 ..with her chin.

per Poz-zil - lo. blan blan blan blan blan blan blan  
 with her chin... blan blan blan blan blan blan blan

blan blan blan blan blan  
 blan blan blan blan blan

Fig. 18 Nonsense IV, Andantino comodo con malizia, battute 35-37

Nel Nonsense III l'accordo melodico *Si7* costituisce l'intero materiale della parte solista del gruppo di contralti, creando una sensazione di staticità estrema e inerzia.

vi - vo a quin-di... quin - di... quin - di, pre-sa-si-u-na so-dia, vi mo...  
 bo - (o) - (o)rn; a So he, so he, so he sat up-on a chair; Till he,

Fig. 19 Nonsense III, Lento sonnolento, battute 18-25

Un altro aspetto caratteristico è l'uso frequente dell'intervallo di ottava diminuita (es. sol#-sol<sup>b</sup>) che crea un effetto dissonante di grande efficacia, come nella conclusione del frammento dell'imitazione del canto da chiesa.

Dio Oh t'accom-pa - gni, o Oh!Farewell, Fare - well  
 "Dio" "Oh!" "Dio" "Oh!" t'accom-pa - gni, o Oh!Farewell, Fare - well  
 (falsetto) "Dio" "Oh!" t'accom-pa - gni, o Oh!Farewell, Fare - well  
 Solo Oh oh oh oh Oh oh oh oh

dim. pun - ta del mi - o na - sol,, to the end of my No - (o) sel,,  
 dim. pun - ta del mi - o na - sol,, to the end of my No - (o) sel,,  
 dim. pun - ta del mi - o na - sol,, to the end of my No - (o) sel,,

Fig. 20 Nonsense I, Allegretto mosso, battute 32-38

L'intervallo di ottava diminuita appare anche diverse volte nel Nonsense IV, in cui il coro imita il suono dell'arpa, ma in questo caso la nota "estranea" è nascosta nei contralti, creando un leggero disturbo nella "graziosa" barcarola di altre voci.

*Adagetto grazioso* (♩) (*quasi barcarola*)      Poz - zil - lo, di Poz...  
*There was a Young La - dy*

u - na si - gno - ri - na di Poz - zil - lo, di Poz... di Poz -  
*was, there was, there was, there was, there was, there was a La - dy; a Young*

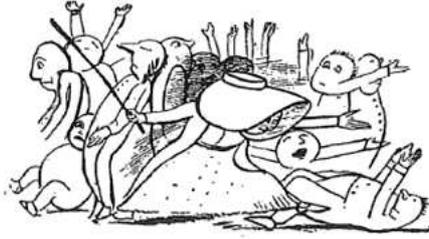
u - na si - gno - ri - na di (i) Poz - zil - lo, di Poz...  
*was, there was, there was, there was, there was, there was a Young La - dy, La - dy;*

u - na si - gno - ri - na di Poz - zil - lo, di (i) Poz - zil - - (falsetto)  
*was, there was, there was, there was, there was, there was a Young La - - -*

u - na si - gno - ri - (i) - na di Poz - zil - lo, di Poz... di Poz -  
*was, there was, there was, a Young La - dy, La - dy, La - dy, a Young*

Fig. 21 Nonsense IV Andantino comodo, con malizia, battute 10-13

Non di minore efficacia, nonostante l'apparente semplicità, si rivelano gli intervalli di terza maggiore e di ottava giusta, utilizzati nel Nonsense V, *Allegro feroce*, per dipingere la violenza della protagonista e la confusione tra la protagonista e la folla. Le note ribattute e accentate a distanza di terza contrapposte ai salti di ottava prese di slancio, creano un efficace effetto di combattimento e sorpresa. L'effetto viene rafforzato dal contrasto con la precedente barcarola dell'arpa.



## V.

**Allegro feroce** (♩ = 165-170)

**SOPRANI**  
*ff*  
 C'o - ra u - na vec - chia di Pol - la  
 There was an Old Maid of Stro - (o)ud,

**CONTRALTI**  
*ff*  
 C'o - ra u - na vec - chia di Pol - la  
 There was an Old Maid of Stro - (o)ud,

**TENORI**  
*ff*  
 u  
 u

**BASSI**  
*ff*  
 u  
 u

Fig. 22 Nonsense V, Allegro feroce, battute 1-4

Nei cinque *Nonsense* è raro l'intervallo di seconda minore, il semitono, che regna, invece, nel *Sesto Non-Senso*. Petrassi raggruppa i semitoni tra diverse voci sin dall'inizio della composizione, dove i due tenori scambiano tra loro le note *sol* e *lab* e successivamente *sol* e *fa#*. Ai tenori si aggiunge il *fa* dei bassi. Nel corso del brano Petrassi ripete le macchie cromatiche a diverse altezze, anche nelle voci acute.

(segue)

falsetto *ppp*

come un balbettio nasale, ma staccato *mp*

like a nasal stutter, but staccato

erre, tremolato con la lingua senza suono soundless "r", fluttered with tongue

(segue)

-chi [i]dó

falsetto

chi - [i]dó

div. a 3

-chi [i]dó

chi - [i]dó

-chi [i]dó

chi - [i]dó

chi - [i]dó

div. a 2

ve - c ol - d [r]

-chi [i]dó

chi - [i]dó

-o ná

Fig. 23 Sesto Non-Senso, macchie di semitoni

Sia la seconda minore che la seconda maggiore compaiono nel Nonsense V e nel *Sesto Non-Senso* sotto forma di trilli, tra le voci acute nel primo caso, al basso nel secondo, associate a effetti onomatopeici.



(segue)

li li li li  
trü lä trü lä

(mf) tremolo (f) mp

ra òg

(pronuncia so-k) (roll the "r") no - c frò-g [p]

(far sentire la "n") P.

tor tor tor tor un un un un  
[o]ngs [o]ngs [o]ngs [o]ngs a a a a

nel nel nel nel a too a too a too a too  
sò sò sò sò

Fig. 26 Sesto Non-Senso, trillo tra i due bassi

L'intervallo di seconda viene, inoltre, utilizzato all'interno delle scale, che vengono presentate per intero ascendenti o discendenti, diatoniche e cromatiche, o nell'aspetto tetracordale, come nel caso del finale del Nonsense II.

mu... ..ca lo:  
with a flu (u) te.

...si... .. un a

...chio Man mu - si ca lo:  
with a flu (u) te.

Fig. 27 Nonsense II, Presto, scala Si maggiore ascendente, battute 6-10

Fig. 28 Nonsense V, Allegro feroce, scala cromatica discendente

Fig. 29 Nonsense II, Presto, tetracordi di scale maggiori

L'aspetto meno elaborato è senza dubbio quello della serie, che viene impiegata soltanto in uno dei cinque *Nonsense* in maniera del tutto particolare. Nel *Nonsense II, Presto*, una serie di 10 note viene inserita al momento in cui nel testo di Lear un serpente entra dentro lo stivale del "vecchio musicale", che lo respinge definitivamente zuffolando. La serie non è trattata nel modo ortodosso: la prima nota *mi* viene prolungata su quasi tutta la durata della serie. Lo sviluppo successivo ritorna immediatamente alla scrittura tonale e non rimane indifferente al significato dell'intera composizione. Petrassi trasforma gli intervalli della serie in terze maggiori e quarte diminuite e successivamente cadenza tonalmente in *sol#*, in *la* e in *re*. In seguito vengono usati alcuni accordi di settima arpeggiati, e infine, sulle parole «finché il serpente fuggì ed evitò quel vecchio musicale», alcune terzine cromatiche.

Fig. 30 Nonsense II, Presto, serie di 10 note

Fig. 31 Nonsense II, Presto, trasformazione della serie in intervalli di terza maggiore

Fig. 32 Nonsense II, Presto, affermazioni di tonica

Fig. 33 Nonsense II, Presto, accordi arpeggiati

Fig. 34 Nonsense II, Presto, terzine cromatiche

La composizione si conclude con i già citati tetracordi di scale maggiori e la ripetizione dell'ultimo verso del limerick in *parlato*.

*senza rall.* *corta poco meno, deciso*  
*corta* *f*  
*corta* *f*  
*dim.* *al . . . . . pp* *corta*  
*ed e - vi - to, ed e - vi - to, ed e - vi - to, ed e - vi - to,*  
*And a - voi - ded, And a - voi - ded, And a - voi - ded, And a - voi - ded,*

*f* *(3/8) p* *(3/8)*  
*ed e - vi - to, ed e - vi - to, ed e - vi - to, ed e - vi - to,*  
*And a - voi - ded, And a - voi - ded, And a - voi - ded, And a - voi - ded,*

*mf* *dim.* *p (falsetto)*  
*ed e - vi - to quel voo - chio mu - si - ca - in.*  
*And a - voi - ded that man with a flute.*

**Presto**  
*(parlato) pp* *(9/8)*  
*ed e - vi - to quel voo - chio mu - si - ca - in.*  
*And a - voi - ded that man with a flute.*

*(parlato) pp*  
*ed e - vi - to quel voo - chio mu - si - ca - in.*  
*And a - voi - ded that man with a flute.*

*(parlato) pp*  
*ed e - vi - to quel voo - chio mu - si - ca - in.*  
*And a - voi - ded that man with a flute.*

*pp*  
*ed e - vi - to quel voo - chio mu - si - ca - in.*  
*And a - voi - ded that man with a flute.*

-lo.

Fig. 35 Nonsense II, finale.

### 3. Nonsense Madrigals di György Ligeti: scritti, appunti, abbozzi

#### 3.1. La «rivoluzione stilistica» di Ligeti attraverso i suoi scritti

In un commento ai *Nonsense Madrigals*, scritto in inglese il 16 settembre 1988, oggi confluito nei suoi *Gesammelte Schriften*<sup>161</sup>, György Ligeti dichiarava la complessità ritmica come caratteristica principale del suo stile indicando due tradizioni polifoniche apparentemente lontane l'una dall'altra come basi fondanti questo nuovo approccio alla composizione: la notazione mensurale del XIV secolo e la poliritmia sub-sahariana. Si legge nel commento:

*Grazie a queste due tecniche è possibile combinare più linee melodiche con diversi tempi. Laddove la notazione mensurale consente una suddivisione di valore della nota in due o tre unità, io ho introdotto una suddivisione in cinque o sette unità. Similmente, mentre nei ritmi africani sono realmente possibili soltanto gruppi strettamente periodici, io uso proporzioni di tempo varie e irregolari.*<sup>162</sup>

La complessità ritmica che risulta dalla sovrapposizione non è comunque fine a se stessa, come spiega Ligeti, perché melodia, armonia, ritmo e simultaneità delle linee melodiche diventano mezzi per esprimere sentimenti. Tuttavia l'attenzione dei *Madrigals* si concentra sull'ambientazione poetica (“dichterisches Umfeld”) più che sull'espressione del

---

<sup>161</sup> Il testo è stato pubblicato tradotto in lingua tedesca dallo stesso Ligeti, come nota introduttiva alla prima esecuzione in Germania dell'intero ciclo dei *Nonsense Madrigals*, il 21 Aprile 1994 a Gütersloh.

<sup>162</sup> «Dank dieser beiden Techniken ist es möglich, mehrere Melodielinien in verschiedenen Tempi zu kombinieren. Wo die Mensuralnotation die Unterteilung eines Notenwerts in zwei oder drei Einheiten erlaubt, habe ich die Unterteilung in fünf oder sieben Einheiten eingeführt. Ähnlich sind bei den afrikanischen Rhythmen eigentlich nur strikte periodische Gruppierungen möglich, während ich verschiedene unregelmässige Zeitproportionen verwende». G. Ligeti, “Nonsense Madrigals”, *Gesammelte Schriften Vol. 2*, Paul Sacher Stiftung, Basel, Schott Music GmbH&Co., Mainz 2007, pp. 301-302.

senso delle parole. Ligeti racconta di essere stato affascinato dai testi di Lewis Carroll sin dalla prima giovinezza, quando ebbe la possibilità di leggere le traduzioni dei libri di *Alice* fatte dall'autorevole scrittore satirico ungherese Frigyes Karinthy. Dopo anni il compositore conobbe anche altri autori vittoriani come Edward Lear e William Brighty Rands e, nonostante fosse cosciente della difficoltà di un europeo continentale di entrare nei minimi dettagli dell'*understatement* e dello humour britannici, non resistette alla tentazione di mettere i testi in musica.

Secondo quanto riferito da Ligeti nell'introduzione alla versione inglese del libro *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale* del musicologo Simha Arom, il primo approccio alle poliritmie e polifonie africane risale al 1982, quando il compositore ricevette da un suo studente di composizione le registrazioni di musica vocale e strumentale della tribù Banda-Linda, che Arom eseguì nell'Africa Centrale. Il testo aggiunge qualche spiegazione su quel che spinse Ligeti ad avvicinarsi alla tradizione musicale africana:

*Non avendo mai prima sentito nulla di simile, l'ho ascoltata ripetutamente e sono rimasto profondamente impressionato da questa eccellente musica polifonica e poliritmica con la sua sorprendente complessità [...] La semplicità formale della musica africana subsahariana con la sua incessante ripetizione di periodi di uguale lunghezza, come se fossero delle perle uniformi di una collana, è in netto contrasto con la struttura interna di questi periodi che, a causa di una sovrapposizione simultanea dei diversi pattern ritmici, possiedono un elevato grado di complessità (...) Quello a cui assistiamo in questa musica è una meravigliosa combinazione di ordine e di caos che si fondono dando vita a un senso di ordine di livello più elevato.*<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> «Having never before heard anything quite like it, I listened to it repeatedly and was then, as I still am, deeply impressed by this marvellous polyphonic, polyrhythmic music with its astonishing complexity.(...) The formal simplicity of sub-Saharan African music with its unchanging repetition of periods of equal length, like the uniform pearls of a necklace, is in sharp contrast to the inner structure of these periods which, because of simultaneous superpositioning of different rhythmic patterns, possesses an extraordinary degree of complexity. [...] What we can witness in this music is a wonderful combination of order and disorder which in turn merges together producing a sense of order on a higher level». S. Arom, *African polyphony and polyrhythm*, Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge University Press, 1991, p. xvii.

Ligeti elenca quindi studiosi di musica sub-sahariana, le cui registrazioni ebbe la possibilità di ascoltare, tra cui Hugo Zemp, Gerhard Kubik e Alfons Dauer. Nella stessa introduzione, il compositore accenna anche alla sua passione per la musica di Philippe de Vitry, Gillaume de Machaut e Johannes Ciconia, nonché per le composizioni di Conlon Nancarrow.

Il 1982 segna quindi per Ligeti l'inizio di una nuova fase creativa che arriva dopo tutta una serie di composizioni «prive di movimento, con nebulose transizioni e alto livello di fusione delle voci e dei timbri»<sup>164</sup> e dell'uso della micropolifonia, che, tuttavia, non scompare del tutto. Ligeti si riferisce alle sue composizioni degli anni Sessanta in cui la melodia, l'armonia e il ritmo vengono parzialmente sacrificati in funzione di una ricerca nel tessuto sonoro e nel timbro e degli anni Settanta, in cui la tonalità ritorna attraverso la citazione e il pasticcio e, nonostante sia presente, rimane enigmatica e irriconoscibile per il fruitore.

*Questo approccio ambiguo all'armonia quasi-tonale permette a Ligeti di "giocare" con le aspettative dell'ascoltatore. L'ascoltatore non avverte fermo l'aspetto tonale, perché il contesto armonico della musica si distorce e si volta continuamente.*<sup>165</sup>

I primi sentori della nuova concezione si manifestano già nel *Trio per violino, corno e pianoforte* (1982) in cui i tre strumenti si muovono su distinti livelli melodico-ritmici. Il secondo movimento di questa composizione è da lui stesso descritto come «una danza veloce polimetrica ispirata a una musica popolare di un "popolo inesistente" collocato tra l'Ungheria,

---

<sup>164</sup> G. Ligeti, "Zum Klavierkonzert", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 300.

<sup>165</sup> «This ambiguous approach to quasi-tonal harmony allows Ligeti to 'play' with the listener's expectations. The listener never feels completely on firm tonal land because the harmonic background of the music is continually twisting and turning». M. Searby, *Ligeti the Postmodernist?*, «Tempo, New Series», No. 199 (Jan., 1997), Cambridge University Press, pp. 10-12.

la Romania e tutti i Balcani, da qualche parte tra l’Africa e i Caraibi»<sup>166</sup>. Le complesse costruzioni emioliche su cui si basa il brano, ispirate alla musica di Chopin e Schumann, si esprimono attraverso pulsazioni di otto battiti divise in sottogruppi di 3+2+3, 3+3+2 etc.<sup>167</sup> e risuonano simultaneamente nei tre strumenti, creando una struttura poliritmica di grande ricchezza. La moltitudine di input che sta alla base della nuova idea compositiva, viene annunciata da Ligeti in maniera paradossale, confinante proprio con il nonsense. Il “popolo inesistente”, ricco di diverse influenze che apparentemente non si possono incontrare, sembra quasi una metafora della novità nella composizione di Ligeti, di uno “stile inesistente”, perché nuovo e inesplorato. La ricerca “ritmica” continua con le *Tre fantasie da Friedrich Hölderlin* per coro misto di 16 voci a cappella (1982) dove Ligeti cerca un potenziamento affettivo e una maggiore complessità dal punto di vista contrappuntistico e metrico con uso di figure melodiche e armoniche «non tonali ma nemmeno atonali»<sup>168</sup>. L’obiettivo principale di questa nuova concezione, come spiega esplicitamente lo stesso compositore, è quello di ricreare in una «solida forma d’arte» le attitudini comuni odierne.<sup>169</sup>

Nel 1983 nascono i *Magyar Etüdök (Studi ungheresi)*, su poesie nonsense di Sándor Weöres, per coro misto a cappella di 8, 12 e 16 voci diviso in cinque gruppi. I brevi poemetti ungheresi di Weöres vengono elaborati da Ligeti rispettando l’approccio giocoso e sperimentale del poeta. Il primo dei brevi movimenti impiega il testo poetico in un complesso

---

<sup>166</sup> «Ein sehr schneller polymetrischen Tanz, inspiriert von verschiedenen Volksmusiken nichtexistierenden Völker, als ob Ungarn, Rumänien und der ganze Balkan irgendwo zwischen Afrika und der Karibik lägen». G. Ligeti, “Trio für Violine, Horn und Klavier”, *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p.283.

<sup>167</sup> Il procedimento che utilizza pulsazioni di otto battiti divise in sottogruppi alternati di 3 e 2 avviene anche nel ritmo danzante popolare Aksak, definito da Bela Bartók “ritmo bulgaro” in J. Cler, *Pour une théorie de l’aksak*, «Revue de Musicologie», 80/2 (1994), pp. 181-210; B. Brăiloiu, *Le rythme aksak*, «Revue de Musicologie», XXXIII (1951), pp. 142-155.

<sup>168</sup> Mike Searby nota che dopo il 1980 la musica di Ligeti è caratterizzata da una più grande accessibilità e da un linguaggio tonale o modale (Searby 1997, p.9).

<sup>169</sup> «Ich stelle mir eine stark affektive, kontrapunktisch und metrisch sehr komplexe Musik vor, labyrinthhaft verästelt, mit durchhörbaren melodischen und harmonischen Gestalten, doch ohne jeglichen »Zurück zu «- Gestus, nicht tonal, aber auch nicht atonal. [...] Was mir vorschwebt, ist eine vergeistigte, stark verdichtete Kunstform. Ich suche, jenseits aller Modernität, etwas von unserem heutigen Lebensgefühl in Musik neu erstehen zu lassen». G. Ligeti, “Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin”, *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 286.

canone inverso a dodici voci, costruito in proporzione ritmica 3 su 2 con tutti i dodici toni della scala cromatica. Nel secondo movimento Ligeti fonde ed elabora due dei poemetti di Weöres e nel terzo, ne sovrappone addirittura cinque, associando a ciascuno un gruppo corale separato. Le cinque parti musicali - due a una voce e tre a due voci - si versano l'una nell'altra in un campo armonico comune. I cinque testi coinvolti evocano la gioiosa confusione del trambusto di una fiera, con venditori, elefanti da circo, ubriachi e imbonitori ambulanti.<sup>170</sup>

Nel 1985 Ligeti conclude la stesura del primo libro degli *Studi per pianoforte* (I *Désordre* - II *Cordes à vide* - III *Touches Bloquées* - IV *Fanfares* - V *Arc-en-ciel* - VI *Automne à Varsovie*), per i quali trae ispirazione dai grandi maestri del passato Scarlatti, Chopin, Schumann e Debussy, concentrando l'attenzione non soltanto sull'aspetto prettamente musicale della scrittura, ma anche su quello esecutivo e percettivo, considerando le espressioni melodiche in una successione di tensioni muscolari percepibili da parte del fruitore come piacere corporeo.<sup>171</sup> Lo stesso tipo di fruizione acustico-motorio viene provocato, secondo Ligeti, dalla musica di alcune culture africane del Sud del Sahara: gli ensemble polifonici; i suonatori di xilofono in Uganda, Malawi e nella Repubblica Centrafricana; la pratica del lamellofono (Mbira, Likombe, Sanza) in Zimbabwe e in Camerun. La ricerca di Ligeti si concentra su due aspetti principali: i pattern<sup>172</sup> ritmici (indipendentemente dalla teoria musicale europea) e la possibilità di ottenere da una o più voci delle configurazioni melodico-ritmiche illusorie, un «qualcosa di analogo alle prospettive "impossibili" di Maurits Escher»<sup>173</sup>. L'"illusione ritmica" ("Illusionsrhythmik") è ottenuta attraverso l'esecuzione di una veloce e omogenea successione di suoni che viene percepita come forma ritmica più lenta e irregolare a causa della particolare distribuzione delle

---

<sup>170</sup> G. Ligeti, "Magyar etüdök", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 287.

<sup>171</sup> Ibid., p. 289.

<sup>172</sup> Pattern - ing. "schema, modello"

<sup>173</sup> G. Ligeti, lvi.

frequenze di alcuni suoni ricorrenti e che, grazie a una particolare sovrapposizione delle voci, fa percepire al fruitore strutture non presenti in partitura. L'”Illusionsrhythmik” può essere considerata il ripensamento della vecchia concezione ritmica, usata da Ligeti già nel 1962 nel *Poema sinfonico per cento metronomi* e nel *Continuum per clavicembalo* (1968). Ulteriori influenze del nuovo approccio compositivo provengono dalla geometria e dalla geometria frattale, da cui Ligeti prende in prestito la deformazione del pattern e le forme autosimili con riferimento agli studiosi Benoît Mandelbrot e Heinz-Otto Peitgen. A questi si aggiunge l'ammirazione per Conlon Nancarrow (*Studies for Player Piano*) da cui Ligeti apprende la complessità ritmica e metrica con «sottigliezze ritmico-melodiche che stanno fuori dai confini sperimentati finora nella musica moderna», e il pianismo jazz con particolare riferimento a Thelonious Monk e Bill Evans. «Tuttavia i miei *Studi*, scrive Ligeti, non sono né jazz, né Chopin o Debussy, e nemmeno musica africana, Nancarrow o costruzioni matematiche. (...) quello che compongo è difficile da classificare. Esso non è "d'avanguardia" né "tradizionale", non è tonale e nemmeno atonale - in nessun modo postmoderno<sup>174</sup>, dove per me non c'è altro che una teatralizzazione ironica del passato.»<sup>175</sup> La costruzione di ogni singolo Studio parte da un nucleo di pensiero e si sviluppa trasformandosi da semplice in complesso: gli studi «si comportano come degli organismi adulti.»<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Nel commento al Concerto per pianoforte del 20 febbraio 1988, Ligeti definisce il postmoderno una moda: «Mit dem Klavierkonzert lege ich nun mein ästhetisches Credo vor - meine Unabhängigkeit von Kriterien sowohl der tradierten Avantgarde als auch der modische Postmoderne». G. Ligeti, “Zum Klavierkonzert” in *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 300. Secondo Mike Searby, nonostante Ligeti approcci il passato, non lo si può “etichettare” come postmoderno, perché egli non cerca di «riscoprire il passato», ma piuttosto intende scoprire nuovi modi per impiegare elementi universali della musica (Searby 1997, p. 10). Lo stesso Ligeti affermò di odiare il neoespressionismo, i manierismi «neo-mahleriani» e «neo-berghiani» e l'architettura postmoderna (*A Conversation with György Ligeti* cfr. in Serby 1997, p. 11).

<sup>175</sup> «Doch sind meine Etüden weder Jazz noch Chopin-Debussy-artige Musik, auch nicht afrikanisch, nicht Nancarrow und keinesfalls mathematische Konstrukte. Ich habe von Einflüssen und Annäherungen geschrieben, was ich aber komponiere, lässt sich schwer einordnen. Es ist weder »avangardistisch« noch »traditionell«, nicht tonal e nicht atonal - und keinesfalls postmodern, da mir die ironische Theatralisierung der Vergangenheit fernliegt.» in G. Ligeti, “Études pour piano”, *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 289.

<sup>176</sup> Ivi.

Un altro esempio di sperimentazione in campo ritmico, precedente al 1982, si ha nel *Monument* (1976) per due pianoforti in cui entrambi i pianisti eseguono percorsi musicali simili ma in diversi tempi, uno binario e uno ternario, creando, attraverso la sovrapposizione, una struttura estremamente complessa. È evidente che la ricerca sul ritmo sia iniziata per Ligeti molto prima della scoperta della musica sub sahariana. Nei suoi scritti il compositore svela il suo grande interesse per i puzzle, i paradossi della percezione e dell'immaginazione, per gli argomenti della psicologia Gestalt e della morfogenesi, di crescita e trasformazione, per la discriminazione dei diversi livelli di astrazione del pensiero e del linguaggio. Tra gli autori e gli artisti più studiati in quel periodo Ligeti elenca Lewis Carroll, Maurits Escher, Saul Steinberg, Franz Kafka, Boris Vian, Sandor Weöres, Jorge Luis Borges, Douglas R. Hofstadter, Manfred Eigens, Hansjochern Autrums, Jacques Monods e Ernst Gombrich. Quello che interessa a Ligeti è il concetto d'ambiguità, presente in maniera differente sia nella scrittura mensurale del tardo Medioevo, sia nella musica romantica, sia in quella africana. Seguendo quest'ultima, Ligeti abbandona l'uso tradizionale degli accenti concentrandosi su una pulsazione uniforme e additiva. Mentre nello studio intitolato *Automne à Varsavie* la sovrapposizione della tecnica emiolica romantica e della pulsazione africana serve a produrre l'illusione di velocità, nel *Désordre*, meno complesso dal punto di vista ritmico, serve invece a modellare la transizione dall'ordine al disordine e a un nuovo ordine che ne deriva.<sup>177</sup> Anche nel secondo libro degli *Studi per pianoforte* (VII *Galamb borong* - VIII *Fém* - IX *Vertige* - X *Der Zauberlehrling* - XI *En suspens* - XII *Entrlacs* - XIII *L'escalier du diable* - XIV *Coloana infinită* - XIVa *Coloana fără sfârșit per pianoforte meccanico*), composto negli anni 1988-94, Ligeti sperimenta i ritmi delle culture extra europee: il settimo studio *Galamb borong* (it. Il piccione incombe) riprende la tradizione del gamelan giavanese. Tuttavia, nel commento che

---

<sup>177</sup> Nel *Désordre* il pianista suona pulsazioni uniformi e coordinate con entrambe le mani. L'aggiunta di accenti in una mano e successivamente nell'altra, crea un apparente disordine che, all'avvicinarsi reciprocamente dei diversi accenti fino a coincidere, crea un nuovo ordine. Ivi.

il compositore rilascia alla prima esecuzione al festival Berliner Festwochen nel 1989, si leggono soprattutto indicazioni sull'aspetto melodico dello studio. Ligeti spiega l'impossibilità di incorporare la scala tipica del gamelan, lo *slendro*<sup>178</sup>, nelle composizioni per pianoforte, a causa del temperamento equabile.

Questa ricerca porta Ligeti a comporre il *Concerto per pianoforte* (1985-88), il cui primo movimento polimetrico sovrappone due indicazioni ritmiche, 12/8 e 4/4, che si svolgono attraverso gruppi asimmetrici di costruiti a modo di talee di diverse lunghezze per i diversi livelli di velocità. In questo caso i pattern ripetuti nei due ritmi non coincidono mai, ma come in un caleidoscopio, creano sempre nuove combinazioni. Nel terzo movimento del *Concerto*, sopra una costante e veloce pulsazione di base, appaiono diversi tipi di emiole e «pattern melodici inerenti»<sup>179</sup> che suonati con la “giusta” velocità e una chiara accentazione, creano strutture ritmico-melodiche illusorie, ovvero strutture non presenti in partitura, ma percepite dal fruitore grazie a una particolare sovrapposizione delle voci.<sup>180</sup> Il *Concerto* è per Ligeti il «risultato di una rivoluzione stilistica» che segna l'abbandono totale della cromatica e dell'uso delle strutture micropolifoniche per volgersi verso una struttura ritmica “granulare”: «una successione di impulsi uniformi e veloci e i loro raggruppamenti (“granelli”). I “granelli” sono come i pixel dello schermo che si accendono e si spengono in successioni veloci senza muoversi. L'accendersi e spegnersi alternato dell'immagine genera, tuttavia, l'illusione del movimento, come se la superficie dell'immagine fosse “viva”.

Dopo la stesura dei *Nonsense Madrigals* (1988-93), la “rivoluzione stilistica” riguarderà ancora il *Concerto per violino* (1990, rev 1992) e la *Sonata per viola solo* (1991-94), dove si aggiungeranno nuovi riferimenti a quelli finora elaborati, che indirizzeranno lo

---

<sup>178</sup> “Slendro” - uno dei due sistemi modali basilari indonesiani che riflette atteggiamenti attivi nell'uomo (contrariamente al *pelog* che ne riflette atteggiamenti passivi, da voce “modalità” in *Enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano 1978, p. 369.

<sup>179</sup> Il termine è preso in prestito da Ligeti dagli scritti di Gerhard Kubik. G. Ligeti, “Zum Klavierkonzert”, *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 301.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 297.

stile di Ligeti sempre più verso il postmoderno. Come modelli del *Concerto* il compositore elenca infatti le Sonate di Bach, Ysaÿe e le composizioni per violino di Paganini, Wieniawski e Szymanowski. Per quanto riguarda la *Sonata*, lo spunto più rilevante è tratto da Bach, ma nei suoi scritti Ligeti parla anche dell'eleganza della viola nell'ultimo quartetto di Schubert, nei quintetti per pianoforte di Schumann e nelle composizioni orchestrali di Brahms.<sup>181</sup> Ciò nonostante Ligeti continua a lavorare sulla complessità polifonica e poliritmica maturata negli anni Ottanta e tuttavia, come spiega esplicitamente in uno dei commenti al *Concerto per violino*, non rinuncia alla micropolifonia. La polidimensionalità della struttura musicale fa sì che la composizione diventi «un evento in uno spazio immaginario». È proprio la sovrapposizione a griglia dei diversi pattern che crea quella profondità dello spazio decisiva nel permettere al fruitore di percepire la struttura divisa in una gerarchia di livelli/segnali.<sup>182</sup> Parallelamente alle sperimentazioni delle strutture poliritmiche e polimetriche, Ligeti si volge verso i sistemi tonali che si discostano dal sistema temperato di 12 semitoni, avvicinandosi anche ai lavori controversi di Harry Partch e il suo sistema della *43-Tone Scale*.

Per comprendere il senso musicale della *Sonata per viola solo* è indispensabile conoscere altre composizioni dello stesso periodo: il *Concerto per violino*, il secondo volume degli *Studi per pianoforte* e i *Nonsense Madrigals*. La *Sonata* è composta da sei movimenti che impiegano tutti i sistemi, modi e strumenti finora esposti, aggiungendo la tecnica del

---

<sup>181</sup> G. Ligeti, op. cit., p. 308.

<sup>182</sup> Ligeti usa i “segnali” a partire dagli anni '60 tra cui “barren”, intervalli fissi sparsi in diversi registri (soprattutto tritoni e ottave), “clocks” o ticchettio di musica meccanica e “clouds”, una densa rete micropolifonica di linee intrecciate che appaiono soprattutto nelle composizioni per orchestra come *Atmosphères* (1961) e *Requiem* (1965). Negli anni '80 Ligeti sviluppa una nuova gamma di “segnali” che allo stesso tempo sostituiscono e coesistono con le vecchie tecniche. I modelli africani sono tra gli elementi più importanti in questa nuova gamma, ma ce ne sono tanti altri, tra cui la musica per il player-piano di Conlon Nancarrow, e le immagini generate dal computer, la teoria del caos, nonché i frattali (S. A. Taylor, *Ligeti, Africa and Polyrythm*, *the world of music* 45(2) - 2003, p. 92). Nel commento al Concerto per violino del 27 settembre 1990, Ligeti identifica tre livelli di segnali: segnali, super segnali e super super segnali (G. Ligeti, “Violinkonzert (Umfassung)”, *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 303).

looping nel secondo movimento, *Loop*<sup>183</sup>, e l'effetto perpetuum mobile (insieme alla poliritmia e all'illusione melodica) nel quarto movimento, *Prestissimo con sordino*. La chiave di lettura di questa *Sonata* sta nell'arte dello humour dei *Nonsense Madrigals*, afferma Ligeti, che con la loro universalità, proprio perché nonsense, sarebbero comprensibili nel Regno Unito come nei caffè letterari nella Budapest degli anni '30.<sup>184</sup>

## 3.2. Fonti d'ispirazione, appunti, abbozzi

### 3.2.1. La classificazione delle fonti manoscritte

Secondo Jonathan W. Bernard le fonti autografe riguardanti il processo creativo di György Ligeti si possono dividere in cinque categorie: appunti, schizzi, grafici, tavole e notazione musicale (abbozzi).<sup>185</sup> Gli appunti costituiscono la fase preliminare della creazione, in cui Ligeti raccoglieva i pensieri sulla possibile struttura e sullo stile della composizione. Tra essi non si trova notazione musicale, ma una sorta di *brainstorming* di termini e parole, per la maggior parte nella sua madrelingua ungherese. Inoltre, dopo il 1980, Ligeti smette di usare la macchina da scrivere e annota le idee esclusivamente a mano, il che complica notevolmente la decodificazione degli scritti. Il carattere preliminare di questa fase creativa si evince dalla ripetizione dei termini in pagine diverse: man mano che il compositore si addentrava nella composizione, descrizioni e riferimenti venivano riordinati, sviluppati o

---

<sup>183</sup> Secondo il produttore discografico e remixer Erik Hawkins, un loop è «il campionamento di una performance mixato in modo da ripetersi senza interruzione quando la traccia è suonata dall'inizio alla fine» (E. Hawkins, *The Complete Guide to Remixing: Produce Professional Dance-Floor Hits on Your Home Computer*, Berklee Press, 2004).

<sup>184</sup> G. Ligeti, "Zur Sonate für Viola solo", *Gesammelte Schriften Vol. 2*, op. cit., p. 311.

<sup>185</sup> J. W. Bernard, *Rules and Regulation: Lessons from Ligeti's Compositional Sketches*, in György Ligeti. *Of Foreign Lands and Strange Sounds*, p. 149.

abbandonati. Sempre dopo il 1980, Ligeti inizia a creare lunghi elenchi che riflettono i suoi estesi interessi sia di musica “colta” occidentale, sia di quella popolare di diverse culture ed etnie. Nella fase seguente, gli schizzi delineano l’andamento e lo sviluppo generale della musica, ma anch’essi non sono ancora notati e spesso prendono l’aspetto di un grafico delle altezze e delle durate sui due assi cartesiani. Il livello di precisione degli schizzi varia da un’opera all’altra, a volte viene delineata soltanto una breve sezione, a volte invece l’intera composizione. I grafici, che nella maggior parte dei casi costituiscono la realizzazione degli schizzi, indicano le altezze con lettere alfabetiche, non ancora sul pentagramma. Ci sono anche colonne di note scritte con i nomi anglosassoni affiancati da segni difficili da decifrare. La quarta tipologia di documenti, le tavole, è una sorta di sintesi di altezze, ritmi e durate, impiegati nel processo compositivo. La notazione musicale, infine, può essere divisa in due sottotipi: abbozzi contenenti le note sul pentagramma senza indicazioni di ritmo e durata, o abbozzi ritmici senza alcun riferimento di altezza (più frequente dopo il 1980), e abbozzi contenenti la notazione musicale più completa, vicina alla versione finale della composizione.

L’analisi proposta da Bernard denota un forte legame tra suono e immagine che pervade ogni fase della creazione di Ligeti. Noto conoscitore delle belle arti e appassionato di grafica computerizzata, Ligeti mescola nella sua scrittura suoni, linee e colori, sviluppando metodi compositivi da tecniche pittoriche e da effetti ottici. Bianca Țiplea Temeș elenca tra le influenze iconografiche l’idea di continua trasformazione di Escher, l’effetto ottico di sfumatura e l’illusione del “movimento senza movimento” di Cézanne, l’uso di *objets trouvés* ispirato alla Pop Art, ma anche l’Augenmusik, e il “ritratto” sonoro.<sup>186</sup>

*A indagine più accurata si deve riconoscere un incrociarsi dei confini discorsivi nella musica di Ligeti: come in un autentico processo di fusione, la letteratura e la filosofia hanno generato sensazioni visive che*

---

<sup>186</sup> La studiosa si riferisce ai tre pezzi per due pianoforti di Ligeti intitolati *Self-portrait with Reich and Riley and Chopin in the background*. B. T. Temeș, *Sounds, Lines and Colors: Synesthetic Codes in Ligeti’s Music*, «Musicology Papers» (2/2013), Media Musica, Cluj-Napoca, p. 79.

*in seguito divennero una sostanza musicale, alimentando una intera catena di significati e condizioni.*<sup>187</sup>

L'abitudine di Ligeti di iniziare la costruzione di ogni opera da semplici appunti si materializza, effettivamente, nell'uso mnemotecnico dei riferimenti verbali per sostituire il disegno generale con la partitura soltanto nella fase finale della creazione. Tuttavia, gli schizzi e i grafici non vanno confusi con una partitura grafica. Essi costituiscono uno strumento per organizzare il tessuto sonoro e per creare una sorta di mappa di un materiale non ancora elaborato a livello musicale. Temeş nota in Ligeti l'indipendenza tra l'aspetto musicale e quello visivo, che si materializza nella combinazione di mondi stilistici contraddittori, fondendo le fonti d'ispirazione con eccellente virtuosità.

*Sulla base di alcune caratteristiche particolari, la musica si apre verso l'immagine, ma senza rispecchiarla in maniera illustrativa; essa non genererà sensazioni sinestetiche, ma piuttosto si riaffermerà sinesteticamente.*<sup>188</sup>

### 3.2.2. Gli appunti

La Collezione Ligeti della Fondazione Paul Sacher di Basilea in Svizzera contiene più di 70 pagine tra appunti e notazioni musicali dei *Nonsense Madrigals*, resi disponibili sotto forma di microfilm e, da poco, anche in scansioni. Inoltre, altre annotazioni riferite ai *Madrigals*, si trovano sulle pagine degli schizzi degli *Studi per pianoforte* (Libro 2; 1988-1994) e dei *Magyar etüdüök* (1983). Gli appunti, il cui numero è sorprendentemente alto, sono annotati principalmente su carta di formato A4, ma anche su formati più piccoli e frammenti

---

<sup>187</sup> «On closer inspection one has to acknowledge a criss-crossing of the discursive boundaries in Ligeti's music: as in genuine blending mode process, literature and philosophy generated visual sensations which later became musical substance, fuelling an entire chain of meanings and conditions.» in *Ibid.*, pp. 81-2.

<sup>188</sup> «Based on some particular features, music opens out toward the image, but without remirroring it illustratively; it will not generate synaesthetic sensations, but rather will reassert itself synaesthetically» in *Ibid.*, p. 89.

di fogli. Dall'intensità e dal colore della scrittura si evince che Ligeti usava diversi tipi di penne, con grande probabilità in diversi momenti del processo creativo. Il *brainstorming* che risulta dalla molteplicità dei riferimenti non è stato quindi istantaneo, ma sembra essere il risultato di una più lunga riflessione revisionata ripetutamente. Purtroppo, soltanto alcune pagine sono datate, per cui è difficile risalire alle date esatte della stesura. I vari riferimenti creano un apparente caos, da cui, man mano che ci si addentra, scaturisce un ordine chiaro e lineare. Ai fini di una migliore comprensione dei contenuti degli appunti, propongo uno schema che organizza tutti i riferimenti impiegati da Ligeti in base agli argomenti trattati.

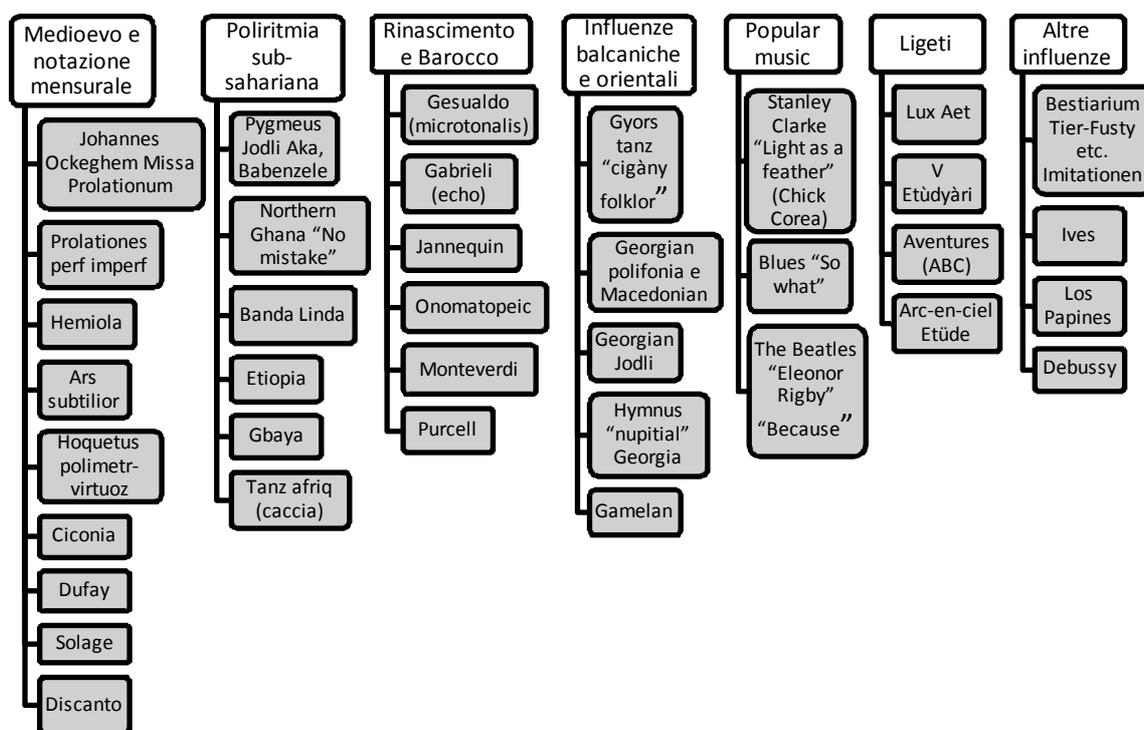


Fig. Schema di riferimenti elaborati da György Ligeti per la stesura dei Nonsense Madrigals, trascritti per come vengono nominati negli appunti.

Nelle prime pagine degli appunti Ligeti comincia a riflettere su un pezzo omofonico («Homofón darab»)<sup>189</sup> con riferimento a un inno georgiano («grúz himnuszok») e a un ritmo

<sup>189</sup> Tutte le traduzioni dall'ungherese sono di Monika Prusak.

gitano polifonico («Cigány ritmus»). La prima idea si indirizza verso la scelta di alcune tecniche esecutive extra europee tra cui lo jodel e la polifonia georgiani, la polifonia macedone, lo jodel pigmeo delle tribù di Aka e Babenzele, e la musica vocale e vocale-strumentale dei Banda Linda. I riferimenti africani vengono inizialmente associati all'idea di un madrigale lento («Lassù madrigal») o lento e statico con armonia «spettacolare» («hihetetlen»), con tra parentesi riferimenti a «LUX AET», all'imitazione, a Johannes Okeghem e a Gesualdo. Si potrebbe trattare di un riferimento a *Lux Aeterna* dello stesso Ligeti o al Requiem di Okeghem. Un'ulteriore nota riguarda lo studio n. 5 dal primo libro degli *Studi per pianoforte* e la tecnica polifonica medievale del discanto.

Nella terza pagina di appunti abbiamo un primo progetto più dettagliato di cinque brani o movimenti:

1. drammatico con utilizzo dello jodel («jodel - dramatikus»);
2. lento ispirato a una propria composizione con utilizzo di andamenti melodici cromatico e diatonico («lassù “Ligeti” chrom és diat»)
3. “veloce” con punto interrogativo («gyors?»)
4. eco e “Gesualdo” («echók és “Gesualdo”»)
5. danza poliritmica africana («Vad AFRIQ poliritm. táncdarab»)

Nella stessa pagina Ligeti inserisce riferimenti alle vocalità dei cantanti tra cui il falsetto del controtenore e la “semplicità” dell'alto. Tra le prime idee compositive si leggono anche l'hoquetus, l'eco e il canone; in parentesi tonda appare la parola «síppal» (fischietto o sibilo).

Tra i nuovi riferimenti nella pagina successiva troviamo versi di animali («állathang», sinonimo di gridare, strillare), ma anche “Bestiarium” insieme a “voci estreme” («tétel extrémé»). Ligeti segna come “importante” (“fontoš”, scritta in maiuscolo usando l'alfabeto cirillico: «ΦΟΗΤΟΙИ»): l'Ars Subtilior, pratica musicale della fine del Trecento, e la notazione mensurale in riferimento alla musica africana, nonché il nome di Solage, uno dei compositori più importanti proprio dell'Ars Subtilior. Tra parentesi tonde un accenno

all’Africa e a «Varsó» (Varsavia), che con tutta la probabilità si riferisce al sesto studio per pianoforte di Ligeti, *Automne à Varsovie*. Nella stessa pagina Ligeti inizia la ricerca di testi poetici per i *Nonsense Madrigals*. Tra gli autori inglesi elenca TS Eliot, Lewis Carroll, mentre tra quelli francesi Queneau, Prévert e Tardieu.<sup>190</sup> Accanto ai nomi dei poeti Ligeti inserisce Stanley Clarke e Chick Corea con un titolo interpretato da entrambi, *Light as a feather*. In basso si trova anche il titolo di una propria composizione *Aventures* per tre cantanti e sette strumenti (1962) in riferimento a uno dei *Nonsense Madrigals*, *ABC* (che successivamente cambierà il titolo in *The Alphabet*) e alla tecnica dell’echo di Gabrieli. Le pagine successive di appunti riportano brevi inserti ungheresi difficili da decifrare, ma anche alcuni titoli e nomi rilevanti per la stesura dei *Madrigals*. Ligeti sceglie il testo di *The Lobster Quadrille* con riferimento ad *Alice’s Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll che farà effettivamente parte dei madrigali, e nomina anche Edward Lear, di cui non utilizzerà alcun testo. Vi è anche un riferimento al settimo movimento *Cantabile, molto legato* da *Musica ricercata* (1951-3) dello stesso Ligeti.

Dopo alcune pagine poco leggibili si arriva a un nuovo progetto più preciso. Questa volta le composizioni sono quattro:

1. basata sullo jodel georgiano («georgiai jodli»)
2. basata su hemiola e su una sorta di continuum africano virtuosistico («kozepafrikai virtuóz kontinuum»)
3. lenta e microtonale, “da Gesualdo” («lassù, microtonális “Gesualdo”»)
4. *presto* con hoquetus dell’Africa centrale e jodel georgiano («kozep afrikai hoquetus, jodli georgian»).

Il nome di Gesualdo torna anche in uno dei fogli successivi, insieme al famoso blues *So what* e alla tecnica dell’echo di Gabrieli. Tra gli appunti di questo periodo si trovano anche due

---

<sup>190</sup> Tutti i nomi sono stati trascritti per come appaiono negli appunti di György Ligeti.

fogli a stampa con la tessitura delle voci dei King's Singers, datati febbraio 1988. Il primo foglio presenta le estensioni di tutte e sei le voci con note tra parentesi, che indicano l'estensione per gli «effetti speciali». In questo foglio Ligeti appunta diversi termini tra cui «huss» (fruscio), «fanfare», «dur-moll» (maggiore-minore), «hoquetus», cancellando tutti tranne l'ultimo che viene indicato con una freccia. Nel secondo foglio, anch'esso a stampa, Ligeti indica due tipologie di composizioni: virtuosistiche («virtuoz») con riferimenti a jazz e musica africana e liriche («lirycus») con riferimenti alla poetica con il nome di Bálint. Con tutta probabilità si riferisce al barone Bálassa o Balassi, chiamato appunto Bálint, il primo poeta di lingua ungherese del Cinquecento. Sotto Ligeti inserisce il nome di Janequin e l'aggettivo «onomatopéic», entrambi con punto interrogativo, in dubbio se utilizzarli.

Nelle pagine seguenti iniziano i primi spunti di idee ritmico-melodiche. Gli appunti riguardano il secondo madrigale *Cuckoo in the Pear-Tree*, che nella fase iniziale della stesura viene nominato *Pastiche*. Ritorna il nome di Janequin, questa volta in riferimento alla chanson per quattro voci *Le chant des oisaux* (da Ligeti abbreviato in "*Les Oisaux*"), e quello di Ciconia in riferimento all'hoquetus virtuosistico («virtuoz hoquetus»). Seguono due schemi ritmici, uno di 18 valori di croma, suddivisi in tre gruppi di 8+6+4, e uno di 24 diviso in due modi differenti, che si sovrappongono l'uno all'altro creando un andamento poliritmico: la prima è uno schema 6+5+5 riferito al valore di una croma puntata, la seconda è uno schema 9+7½+7½ considerato in crome. Ligeti segna sul pentagramma un ostinato a due voci, entrambe in chiave di violino accanto a una pagina stampata del quintetto d'archi con scritta soltanto la parte del violino. Tra gli altri riferimenti troviamo le canzoni *Eleonor Rigby* e *Because* dei Beatles, ma anche i nomi di Monteverdi, Purcell, Dufay e Ives.

In una pagina in parte dedicata al brano *Will you walk a little faster?*, il primo titolo di *The Lobster Quadrille*, troviamo un'ulteriore rielaborazione del progetto dei *Nonsense Madrigals*. Intanto, Ligeti dispone i ruoli per le singole voci e anche per le voci unite

(«EVERYBODY»), ma di seguito rinuncia al trattamento teatrale del ciclo madrigalistico cancellando l'intera progettazione. Il nuovo ordine dei madrigali è seguente:

1. *The Lobster Quadrille*
2. un pezzo lento basato sulla tecnica dell'echo
3. un complesso mottetto per 6 voci
4. una danza veloce
5. ? (Ligeti torna all'idea di un quinto madrigale)

Tra le ispirazioni presenti in questa pagina ci sono *Georgia* e *Gbáya per Will you walk a little faster?* e due band di percussioni per la danza veloce del quarto movimento: il quartetto afrocubano di percussioni Los Papines e il gruppo portoricano Batacumbele radicato nella tradizione africana e caraibica con elementi del jazz. A margine della stessa pagina vi troviamo una breve annotazione sull'*ABC*, il titolo iniziale del madrigale *The Alphabet*, in cui Ligeti segna due tipi di pulsazione 4x6 e 3x8, chiaramente riferiti allo schema di 24 valori. La pagina seguente delinea ancora con più precisione il progetto di quattro composizioni:

1. statica («statikus»)
2. danza africana, caccia («tanz afriq»)
3. “Gesualdo” - lento («lassù»)
4. Jodel («jodli»)

In questa pagina vi è anche un riferimento a prolatio perfetta e imperfetta (major e minor)<sup>191</sup> in vicinanza alla musica africana («prolationes perf imperf ei Afriq»), alcuni termini in ungherese difficili da decifrare e i nomi di Debussy, Janequin e Shakesperare insieme a Petrarca con un interrogativo sui sonetti («zonettek?»), che non verranno impiegati nei Madrigals.

---

<sup>191</sup> Prolazione - nella notazione mensurale dalla fine del sec. XIII alla fine del sec. XVI, il termine indica il rapporto di durata tra semibreve e minima. Poteva essere *maggiore* (1 semibreve=3 minime) o *minore* (1 semibreve=2 minime). *Enciclopedia della musica*, Garzanti Milano 1978, p. 458.

Vediamo chiaramente che l'ultimo progetto presente negli appunti è ancora lontano dall'ordine finale dei primi quattro madrigali. Il primo brano *Two Dreams and Little Bat* è, effettivamente, lento, ma non statico. Il termine potrebbe essere più appropriato per il terzo madrigale del ciclo, *The Alphabet*. La seconda composizione, *Cuckoo in the Pear-Tree*, non è una danza africana; la descrizione potrebbe essere riferita all'ultimo, sesto madrigale, *A Long, Sad Tale* che, tuttavia, non rientrava nella prima versione dei *Nonsense Madrigals* del 1988. L'unico ad essere confermato sembra il terzo madrigale, *The Alphabet*, lento, ma anche statico. Il quarto brano del progetto non può che riferirsi al quinto madrigale del ciclo, *The Lobster Quadrille*, basato in gran parte sulla tecnica dello jodel. Tra gli appunti mancano ulteriori elaborazioni del progetto dei quattro *Nonsense Madrigals*.

Tra le pagine di appunti vi è anche una pagina a stampa con i testi nella quale Ligeti annota alcune idee musicali. È evidente come Ligeti progettasse una *berceuse* basata su una scala pentatonica con il testo «Speak roughly to your little boy», ninna nanna della Duchessa da *Alice's Adventures in Wonderland* di Carroll. Tuttavia, questo testo non è stato usato nei *Nonsense Madrigals*. Accanto al testo di *Twinkle, Twinkle Little Bat* Ligeti inserisce parole come poliritmia, surreale, cluster, jodel?, ma anche l'indicazione a un suo studio, *Arc-en-ciel*, cui già aveva accennato nelle precedenti pagine di appunti. Il madrigale *Will you walk a little faster* ha come riferimenti Georgia, Naduri e danza («tánz»). Inoltre Ligeti indica la tecnica dello jodel sulle parole «Will you won't you... join the dance».

Come si può osservare, gli appunti di Ligeti contengono un numero elevato di riferimenti di varia natura e provenienza, dalla notazione mensurale antica alle sonorità jazz contemporanee. Nonostante l'alto numero di fonti d'ispirazione, come lo stesso compositore afferma nei suoi scritti, egli non fa uso nei *Madrigals* di citazioni esplicite. Ligeti apprende, ma non copia, applica le diverse soluzioni trasformandole in idee nuove e originali. Vediamo che in definitiva, negli anni '80 egli si concentra precisamente sulla componente ritmica, da cui scaturiscono tutte le nuove sperimentazioni. La strutturazione a strati/livelli/segnali ritmici

e melodici, gli permette di ottenere diversi “effetti speciali” come, per esempio, le già nominate strutture illusorie, percepibili dal fruitore soltanto al momento di una “giusta” esecuzione del brano. A parte qualche accenno, gli appunti non forniscono riferimenti specifici ai singoli *Nonsense Madrigals*. Considerata la ricchezza di spunti, essi costituiscono piuttosto una sorta di promemoria di idee e ispirazioni, in base al quale Ligeti definisce il primo progetto del ciclo. Non ci sono pervenuti gli appunti per gli ultimi due madrigali, scritti dopo la prima rappresentazione dei primi quattro. Li ritroviamo invece negli abbozzi, documenti a loro volta ricchi di ulteriori riferimenti e indicazioni.

### 3.2.3. Gli abbozzi

Mi riferisco alla classificazione di Jonathan W. Bernard e precisamente a quella che viene da lui elencata come quinta categoria delle fonti autografe di Ligeti, cioè la versione non definitiva della musica notata.

Gli abbozzi dei *Nonsense Madrigals* conservati, nella maggior parte incompleti e riguardanti i primi stadi della composizione, risalgono al periodo che va da aprile a luglio 1988. Gli archivi della Paul Sacher Stiftung di Basilea contengono anche le belle copie delle partiture di tutte e sei le composizioni con indicazioni di Ligeti circa il loro carattere e l'interpretazione.

L'ordine dei documenti degli archivi di Basilea segue l'ordine dei brani del ciclo. Dalla datazione che appare su alcuni fogli degli abbozzi risulta che Ligeti abbia lavorato al quinto madrigale *The Lobster Quadrille* già nell'aprile del 1998. Dai primi abbozzi si evince che Ligeti pensava di far cominciare il madrigale al basso e al baritono 2 dalla seconda battuta. Le indicazioni del carattere sono *leggero pp* e *like a whisper* (che successivamente diventerà *like whisper but in tune*), mentre la velocità, segnata in inglese, è *Quite fast* con indicazione di uguaglianza poliritmica tra una croma puntata e una semicroma. Ligeti vi

inserisce anche una sequenza di note A-G-D-C-B-ES-F-E-A, che non viene usata nella versione finale del madrigale. Dal momento che non tutti i fogli sono datati, non si può dedurre con certezza se risalgono allo stesso periodo. Dagli abbozzi successivi si evince il passaggio dell'apertura del brano al basso e alto 1 e, successivamente, all'alto 1 e al baritono 2, come nella versione finale.

Il primo madrigale *Two Dreams and Little Bat*, con un'indicazione generica «1998», possiede più versioni della parte iniziale tra tutti i brani del ciclo. Si tratta di cinque aperture diverse con diversa organizzazione delle voci. Ligeti comincia da un'imitazione tra due alti a distanza di una semiminima puntata, che man mano si trasformerà nella versione finale in cui le due voci iniziano insieme con parti completamente differenti. Anche l'idea di far iniziare i due baritoni sfasati è stata successivamente abbandonata. La parte del tenore cambia notevolmente. L'idea iniziale di tenere la voce in nota lunga di bordone e farlo imitare dalla voce di basso, viene sistematicamente abbandonata fino alla cristallizzazione di un *cantus firmus* eseguito inizialmente insieme al Baritono 1. Mancano gli abbozzi che mostrino come Ligeti arriva alla versione finale con *cantus firmus* esclusivamente nella parte del Tenore. Le prime indicazioni di carattere, *Leggiero* e *Andantino*, vengono subito abbandonate. Ligeti trasformerà questo tipo di indicazione di tempo e di espressione più volte, da *Leggiero* e dolce, *Gently swinging*, *Very rhythmically*, *Leggiero*, *Allegretto* fino a *Poco animato*, *gently swinging* nella versione finale. L'aspetto poliritmico del madrigale si comprende dall'uso di linee colorate con cui il compositore indica la durata del pattern ritmici nelle diverse parti. In questo caso le linee sono blu, marroni, arancioni, verdi e gialle e indicano i pattern di cinque, sei e sette tempi di durata. Nella versione finale del madrigale Ligeti abbandonerà inoltre il continuo ricorrere alla periodicità dei pattern. La sovrapposizione di un ritmo ternario e di uno quaternario è presente già in questa fase di stesura, nonostante l'andamento ritmico non fosse ancora uguale alla versione finale.

Si sono conservate poche pagine di abbozzi del secondo madrigale, *Cuckoo in the Pear-Tree*, che in questa fase della composizione porta ancora un titolo diverso, *Pastiche*. Sono anche poche le annotazioni di Ligeti, per cui è plausibile pensare che i fogli risalgano a un periodo avanzato di scrittura. Il carattere *Lively* e i temi sono uguali nella versione finale. Nel secondo foglio di abbozzi conservati vi è il disegno di un pentagramma con la scala discendente di toni interi in chiave di basso (Mi-Re-Do-Sib-Lab-Solb). Tra gli abbozzi si trovano anche due pagine iniziali del *Concerto per violoncello e orchestra* di Ligeti del 1966 con la nota tenuta *lab* del violoncello «concertante senza vibrato» e la nota del compositore «Il cambio dell’archetto sempre impercettibile *pppppppp*»<sup>192</sup>.

Gli abbozzi seguenti riguardano il terzo dei *Nonsense Madrigals*, *The Alphabet*, in questa fase di composizione intitolato *A,B,C* o *ABC*. Ligeti progetta un procedimento poliritmico in cui una minima corrisponde a una semiminima puntata, come nel primo madrigale, e anche in questo caso propone diverse soluzioni per quanto riguarda l’organizzazione delle voci. Nella prima versione iniziano i due baritoni, poi il basso con il tenore e infine i due alti. Nella versione successiva iniziano il tenore, i due baritoni e il basso con i due alti sempre per ultimi, nella dinamica *pppppp*. Questo abbozzo dà anche indicazioni sul testo da intonare scritte in inglese, che è costituito soltanto da lettere alfabetiche, e su come intonarlo: letteralmente “da una lettera (suono fonetico) all’altra”. Ligeti si chiede, inoltre, se la composizione verrà eseguita sempre in inglese «The *ABC* will be always pronounce (sung) in English?» e definisce le peculiarità delle altezze di alcuni suoni.<sup>193</sup> Il carattere *Lento moderato* si tramuterà in *Lento* nella versione finale. Il testo musicale, che inizialmente partiva dalla notazione fonetica della lettera “b”, (“bi”), e continuava con le

---

<sup>192</sup> Ted. «Bogenwechsel stets unmerklich *pppppppp*»

<sup>193</sup> Ligeti si riferisce all’altezza di *Mib* e *Mi bequadro*:  
«*Eb* = between *Eb* and *E bequadro*, closer to *Eb*  
*E bequadro* = between *Eb* and *E bequadro*, closer to *E bequadro*»

consonanti nasali “m” e “n”, nella versione finale verrà sostituito da lettere seguenti dell’alfabeto in notazione fonetica. Tra le pagine degli abbozzi di *The Alphabet* appare la pagina dell’abbozzo iniziale di un altro madrigale. Ligeti annota il nome di The Queen of the Heart, personaggio di *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Carroll, con il punto interrogativo “shouted?” tra parentesi e frasi inconcluse in lingua inglese: «All a same day a same day. The K.. of beats, he stole these tails and foot the... then quit envy». Il personaggio della Regina di Cuori apparirà nell’ultimo dei *Nonsense Madrigals, A Long, Sad Tale*, che Ligeti finirà di comporre alcuni anni dopo. Nell’ultimo abbozzo di *ABC* viene aggiunta, invece, la spiegazione dell’indicazione esecutiva del testo di *The Alphabet*. La nota «Text = phonetic notation - means a gradual change from one vocal to the next (or to nasal n or m)» indica il cambiamento graduale tra le vocali e tra le vocali e le consonanti nasali “n” e “m”. La versione finale del madrigale non è presente tra gli abbozzi.

Il madrigale seguente, *The Story of Flying Robert*, è nell’abbozzo pressoché uguale alla sua versione finale. Cambiano soltanto alcune indicazioni di carattere, ad esempio i termini *violently* e *grandioso* nella parte del basso nella battuta 24 dell’abbozzo si trasformano in *minaccioso* nella partitura. Gli abbozzi del quinto madrigale *The Lobster Quadrille* sono poco chiari. Vi si leggono indicazioni di carattere come *Vivo ritmico*, *Molto leggero*, *Whispering*, *Lightly indignant tone* (voice). Il madrigale inizia con l’entrata di alto 1 e basso, mentre le altre voci si aggiungono nella terza battuta. In uno dei fogli successivi Ligeti inserisce la scritta BAR1 evidenziata in giallo nella prima battuta, probabilmente pensando al cambiamento nella versione finale, in cui a iniziare sono alto 1 e baritono 2. Dagli abbozzi successivi si evince che Ligeti progettava di musicare uno degli esempi eccellenti del nonsense, la ninna nanna della Duchessa da *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Carroll<sup>194</sup>. Nel foglio vi sono i primi due versi della canzone e la parte del CHORUS, nonché una sorta di

---

<sup>194</sup> L. Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, p. 72.

scala pentatonica discendente per toni interi con inizio su Sib e Re. Tuttavia dai documenti non risulta che l'idea sia mai stata sviluppata.

L'ultimo dei madrigali del ciclo, *A Long, Sad Tale*, inizialmente appare negli abbozzi con un titolo diverso, *Some Puzzles and a Long Tail*, evidenziando chiaramente le fonti da cui Ligeti ha tratto il testo della composizione. *Molto vivace e leggero*, è questa l'indicazione agogica iniziale. Ligeti sperimenta negli abbozzi uno dei Games di Carroll, *Doublets*, che elabora due giochi di parole, Blue to Pink e Black to White. Tuttavia, nella versione finale del madrigale Ligeti utilizzerà gli accoppiamenti di parole differenti. Nell'abbozzo datato 29.04.98 il compositore indica un pattern ritmico, che senza dubbio utilizza il già nominato ritmo bulgaro Aksak. Il pattern è composto da 16 valori suddivisi in 9+7 che a loro volta si dividono in sottogruppi (3+2+2)+(3+2+2+2) (Ligeti erroneamente inserisce per primo il gruppo di 7). Lo stesso pattern viene diviso anche in due gruppi di 8 che a loro volta si dividono in due sottogruppi di (3+3+2)+(3+3+2).

### 3.3. La partitura

#### 3.3.1. Ritmo: irregolarità e pattern

«Costruzioni complesse realizzate con mezzi estremamente semplici»: secondo Simha Arom era proprio questa la caratteristica della musica subsahariana che affascinava particolarmente György Ligeti. La contrometricità in cui l'attacco non coincide mai con il tempo forte e in cui la tensione si identifica con un certo senso di ambiguità. Tuttavia, la combinazione delle singole parti della musica africana avviene in rapporti strettamente proporzionati e mantiene una periodicità rigorosa. La pulsazione coordina tutte le sovrapposizioni ritmiche delle singole matrici di articolazioni differenti. Le strutture metriche si oppongono, quindi, a strutture ritmiche, mentre le figure ritmiche coesistono in rapporto

antagonista, creando così un doppio conflitto, che accresce la tensione e, con quella, il senso di incertezza e l'impressione di ambiguità.<sup>195</sup> Si tratta di una irregolarità pensata e misurata, matematica e mai casuale. Il ritmo ha nei *Nonsense Madrigals* un ruolo costituente, poiché la sua complessità definisce tutta la struttura delle singole composizioni. Accanto alla sovrapposizione dei diversi ritmi-pattern ripetuti in maniera più o meno regolare, vi sono frammenti e interi *Madrigals* in cui il ritmo scende in secondo piano, ed è proprio la sua disgregazione a definire la struttura del brano, un modo per far risaltare altri aspetti compositivi quali il timbro e l'effetto sonoro.

### *Hemiola*

Il primo interessante aspetto ritmico dei *Nonsense Madrigals* è l'hemiola, organizzata in maniera verticale, che costituisce il primo livello di complessità ritmica e produce irregolarità. L'hemiola nella sistemazione verticale non solo è un ripensamento all'antico, ma è anche un riflesso delle caratteristiche principali della poliritmia subsahariana che vede proprio nella relazione 3:2 la chiave per la comprensione della sua irregolarità. Nel primo brano, *Two Dreams and Little Bat*, Ligeti indica l'approccio poliritmico già alla chiave, proponendo l'hemiola più complessa col disegno ritmico 3:4. Attraverso l'uso della poliritmia viene accentuata la dicotomia dei contenuti dei testi letterari: i due alti hanno l'andamento ritmico più pacato, dolce e femminile in tre minime («Seven sweet singing birds»), mentre i due baritoni iniziano con quattro semiminime puntate per misura («Nine grenadiers, with bayonets on their guns»). Le parole intonate dagli uni e dagli altri elaborano numeri, rispettivamente il sette e il nove, che stanno alla base del pattern africano 9+7, teorizzato da

---

<sup>195</sup> Arom S., *Le ragioni della musica. Scritture di musicologia africanista*, a cura di M. Agamennone e S. Facci, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013, p. 129.

Simha Arom come principio di «stranezza ritmica» («rhythmic oddity»), quasi fosse un preannuncio di quello che avverrà di seguito.

**Nonsense Madrigals**

**I. Two Dreams\* and Little Bat\*\***

Commissioned for the King's Singers  
with the assistance of a grant from the Barlow Endowment for Music Composition  
at Brigham Young University  
and the Berlin Festival

György Ligeti  
1988

**Poco animato, gently swinging**  
(♩ = 75 / ♩. = 100)

Alto I (Countertenor) Sev - en sweet sing - ing birds up in a tree; sev - en swift

Alto II (Countertenor) Sev - - - - -

Tenor

Baritone I Nine guns with nine bay - o - nets; nine bak -

Baritone II Nine gren - ad - iers, with bay - o - nets in their guns; nine bak -

Bass

Fig.1 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Two Dreams and Little Bat*, hemiola 3/4, battute 1-3.

Anche il secondo Madrigal inizia con una dichiarata presenza di due metri diversi, quello di 3/4 viene associato al testo letterario, mentre quello di quattro ottave puntate alla ripetizione, a modo di ritornello, della onomatopea “cuckoo”.



Il terzo esempio di hemiola, questa volta non esplicitamente indicata dal compositore ma intuibile dalla partitura e percettibile all'ascolto come risultato di sovrapposizione di ritmi irregolari, si trova all'inizio del quarto brano, la passacaglia *Flying Robert*, in cui vengono sovrapposti ritmi in 2/2 e in 4/4, apparentemente poco caratteristici. La parte in 4/4 viene elaborata da Ligeti attraverso ritmi puntati che alternano durate che sommano gruppi di tre e due unità, in questo caso prendendo come base il valore di croma.

**IV. Flying Robert**  
 ("The Story of Flying Robert" from the "Struwelpeter"  
 by Dr. Heinrich Hoffmann [1845], English translation from German 1848)  
 Passacaglia  
 Commissioned for the King's Singers  
 with the assistance of a grant from the Barlow Endowment for Music Composition  
 at Brigham Young University  
 and the Berlin Festival

György Ligeti  
1988

**Tempo giusto**  
 (♩ = 63 / ♪ = 126)

The musical score shows the vocal parts and the bass line for the passacaglia. The vocal parts (A I, A II, T, Bar I, Bar II, B) are in 2/2 time. The bass line (B) is in 2/2 time. The lyrics are: "When the rain, when the rain comes tum-bling down in the\_ Comes down, rain comes down, Rain comes down, Down, rain".

Fig. 4 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Flying Robert*, schema ritmico 3+2+3 e il basso della passacaglia in 2/2: effetto hemiola, battute 1-5.

Il basso ostinato della passacaglia, che si muove in valori lunghi di minima nelle tre voci gravi, viene sospeso momentaneamente nel frammento in cui il protagonista vola portato via dal vento, per riprendere successivamente quando il ragazzino scompare definitivamente e la condizione atmosferica ritorna allo stato iniziale.

69 *morendo*

A I  
- gain ...

A II  
*pp tenuto*  
- gain ... *diminuendo poco a poco al niente*

T  
*pp*  
All good lit - le girls *diminuendo al*

Bar I  
mind \_\_\_ their toys, stay at *diminuendo al*

Bar II  
stay at home and mind \_\_\_

B  
and boys \_\_\_

Fig. 5 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Flying Robert*, ripresa del basso ostinato, battute 69-75.

Anche all'inizio del quinto Madrigal, nonostante l'indicazione di un semplice 4/8 alla chiave, si avverte un andamento emiolico tra le parti dell'alto I e del basso I, e dell'alto II e del tenore. La prima coppia di voci conduce, infatti, un tema singhiozzante, che attraverso l'uso delle pause produce un effetto di quadriglia in 6/8, mentre la seconda coppia di voci si muove nel tempo stabilito alla chiave, rimanendo sempre nel carattere della quadriglia, questa volta in 2/4. A questi ritmi sovrapposti Ligeti aggiunge dei passaggi ritmici sfasati in 2/4, che iniziano sempre su un tempo debole.

## V. The Lobster Quadrille (Lewis Carroll [1865])

This work was commissioned by the South Bank Centre for the King's Singers  
as a part of the "Ligeti by Ligeti" Festival in autumn 1989

**Allegro molto leggiero e ritmico**  
(♩ = 160)

György Ligeti  
1989

*p* (annoyed)  
Will you walk a lit-tle fast - er?

*pp*  
Said a whit - ing

*p* (annoyed)  
Will you walk a lit-tle fast - er?

*p*  
Will you walk a lit-tle fast - er?

*pp*  
Said a whit - ing

*p*  
Will you walk a lit-tle fast - er?

*pp* (indignant)  
There's a por-poise close be-hind us,

Fig. 6 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *The Lobster Quadrille*, sovrapposizione dei due diversi ritmi della quadriglia, battute 1-8.

### Pattern

La ripetizione costante di periodi di uguale lunghezza, come le «uniformi perle di una collana» disegna la semplicità formale della musica subsahariana, mentre la struttura interna di questi periodi è caratterizzata da una straordinaria complessità, dovuta alla sovrapposizione

simultanea dei diversi pattern ritmici. Mentre nella musica africana si tratta di schemi ritmici tramandati per via orale, Ligeti si ispira contemporaneamente sia ai pattern subsahariani, sia ai pattern tratti dalla musica occidentale colta e popolare.<sup>196</sup>

I pattern ritmici non sono molto presenti nel primo Madrigal, *Two Dreams and Little Bat*, dove Ligeti si concentra sull'andamento emiolico delle parti, piuttosto che sull'inserimento di piccole cellule ritmiche di costante ripetizione. Tuttavia, il primo brano possiede un cantus firmus, una sorta di matrice anch'essa, poiché divisibile in gruppi ritmici che si ripetono regolarmente. Come vuole la tradizione, il cantus firmus è una melodia preesistente. In questo caso si tratta di *Twinkle, Twinkle, Little Bat*, la parafrasi di Lewis Carroll della canzone infantile inglese *Twinkle, Twinkle, Little Star*, tratta a sua volta dall'antica melodia francese *Ah! Vous dirai-je, maman*, elaborata già da W. A. Mozart nel 1761. La parte del tenore si sovrappone ad altre voci nella quarta battuta in levare, ed è costituita da una talea organizzata in un pattern ritmico dallo schema 10+5 con valore di croma come base fondante. La talea ritorna uguale per tutta la durata del madrigale con altezze di suoni e con parole diverse, fino a concludere la strofa della parafrasi di Carroll.

<sup>196</sup> «The formal simplicity of sub-Saharan African music with its unchanging repetition of periods of equal length, like the uniform pearls of a necklace, is in sharp contrast to the inner structure of these periods which, because of simultaneous superimposition of different rhythmic patterns, possesses an extraordinary degree of complexity. (...) What we can witness in this music is a wonderful combination of order and disorder which in turn merges together producing a sense of order on a higher level.» Ligeti in S. Arom, op. cit., 1991.

Fig. 7 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Twinkle, Twinkle, Little Bat*, cantus firmus nel Tenore, battute 4-6.

Oltre al cantus firmus, Ligeti inserisce nel primo madrigale una matrice 7+5 di origine africana, segnata evidentemente in partitura, che introduce un elemento danzante<sup>197</sup>, che si interrompe inaspettatamente dopo tre battute e si conclude con un gruppo di nove crome accentuate.

The image shows a musical score for two vocal parts, A I and A II. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 21 and includes the lyrics: "sev - en round, round rain - bows with clouds to \_ di - vide". Above the notes, there are dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). There are also rhythmic groupings indicated by brackets and numbers: a group of 7 notes and a group of 5 notes. Above the first system, the instruction "alla danza" is written. The second system starts at measure 24 and includes the lyrics: "them; sev - en \_ pret - ty li(ttle) girls with sug - ar \_ on their lips,". This system also features dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and rhythmic groupings of 7 and 9 notes.

Fig. 8 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Twinkle, Twinkle, Little Bat*, pattern ritmico 7+5, battute 22-25.

Nel secondo Madrigal, *Cuckoo in the Pear-Tree*, Ligeti propone un gioco di metri illusori che variano per i vari personaggi, e che diventano in questo modo una sorta di pattern ritmico-drammaturgici. Il già descritto andamento emiolico aiuta a creare diversi modelli ritmici che, tuttavia, raramente vengono sovrapposti. In questo brano si vede con evidenza come Ligeti si rifa all'antica isocronia in cui le voci proseguono in maniera parallela e gli eventi si presentano sempre alla stessa distanza l'uno dall'altro. Il primo modulo ritmico appartiene al narratore della vicenda dei due cuculi e si svolge in 3/4 come prescritto alla

<sup>197</sup> Indicazione in partitura «alla danza».

chiave, eludendo tuttavia la regolare pulsazione del metro. Il ruolo del narratore è attribuito ai due baritoni.

**II. Cuckoo in the Pear-Tree**  
(William Brighty Rands)

Commissioned for the King's Singers  
with the assistance of a grant from the Barlow Endowment for Music Composition  
at Brigham Young University  
and the Berlin Festival

György Ligeti  
1988

**Lively**  
(♩ = 180 / ♪. = 240)

A I

A II Cuck-oo!

T Cuck-oo!

Bar I *f* The cuck-oo sat in the old-pear-tree, rain-ing or snow-

Bar II *f* The cuck-oo sat in the pear-tree, rain-ing or snow-

B

Fig. 9 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: Cuckoo in the Pear-Tree, la parte del narratore in 3/4, battute 1-5.

Il secondo personaggio, il cuculo che torna a casa, canta in metro 4/4. Le sue battute hanno suono piuttosto surreale, perché intonate dalle due voci estreme, Alto I e Basso a distanza di due ottave e tritono.

17 *pp* (distorted nasal voice)

A I "Dear, are you at home, for here am I?"

A II Cuck-oo, cuck-oo,

T Cuck-oo, cuck-oo,

Bar I

Bar II

B *pp* (distorted voice)  
"Dear, are you at home, for here am I?"

Fig. 10 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: Cuckoo in the Pear-Tree, la parte del primo cuculo, battute 17-21.

La risposta del secondo cuculo viene affidata nuovamente ai due baritoni, e procede in 6/8, con notazione grafica fuorviante.

The musical score for Figure 11 shows six staves. Staves A I and A II are vocal parts for two sopranos, both with the lyrics "cuck - oo, here am I, cuck - oo!". Staff T is a tenor part with the same lyrics. Staves Bar I and Bar II are baritone parts with the lyrics "I dare not o - pen the door to you,". Above the baritone parts, the instruction "mezza voce, unsurely" is written. Staff B is a bass part. The score is in 6/8 time and features a complex, non-standard notation for the baritone parts.

Fig. 11 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Cuckoo in the Pear-Tree*, la risposta del secondo cuculo in 6/8, battute 27-28.

I frammenti del dialogo sono interrotti ripetutamente dalle onomatopee “cuckoo” costruite su diverse formule ritmiche che formano una sorta di richiamo contrometrico a due o più voci. La prima volta viene rispettata la seconda indicazione metrica in chiave di 4 crome puntate. In seguito, i richiami “cuckoo” diventano crome e terzine in 3/4 e crome in 6/8.

Fig. 12 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Cuckoo in the Pear-Tree*, crome regolari in 3/4.

Fig. 13 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Cuckoo in the Pear-Tree*, sovrapposizione di terzine in 3/4, di 4 crome puntate e di crome regolari nel metro illusorio di 6/8.

Il quarto madrigale, *Flying Robert*, è una passacaglia dichiarata dal compositore, che elabora la parte del basso ostinato in tre voci gravi, due baritoni e un basso. La passacaglia in 2/2 procede per minime appoggiate, che iniziano sul tempo forte della battuta o sfasate, sul tempo

debole, creando così un effetto di contrometricità. Il basso della passacaglia si può considerare uno dei pattern rimici del brano. Nelle altre voci Ligeti elabora in maniera irregolare il tempo di 4/4, ottenendo, attraverso i valori puntati, schemi ritmici simili a quelli africani di matrice 3+2+3 e 3+3+2.

The image displays a musical score for the opera 'Flying Robert' by György Ligeti. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal parts for Soprano I (A I), Soprano II (A II), Tenor (T), and Bass (B), along with piano accompaniment for Bar I and Bar II. The second system includes vocal parts for Soprano I (A I), Soprano II (A II), Tenor (T), and Bass (B), along with piano accompaniment for Bar I and Bar II. The score is in 4/4 time and features various dynamics and articulations such as *f risoluto*, *f*, *p dolce*, and *p*. The lyrics are: 'When the rain, when the rain comes tum-bling down in the... Comes down, rain comes down, Rain comes down, Down, rain'. The second system lyrics are: 'All good li(tt)le girls and All good li(tt)le girls and coun-try or the town... comes down, comes down, rain comes down, down, rain comes down, comes down, comes, Durata: 3'

Fig. 14 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Flying Robert*, il basso ostinato della passacaglia, battute 1-10.

Nelle battute 16-19, la voce del basso contrasta l'andamento piuttosto regolare del ritmo quando il protagonista Bob si ribella alle regole che governano il mondo dei bambini «buoni» («All good little girls and boys stay at home and mind their toys»), stravolgendo con la sua uscita da casa l'andamento pacato della musica («No, no, when it pours, it's better out of doors»).

16

A I *pp* all good li(ttle) girls

A II *pp* all good li(ttle) girls

T "No!" *ff* Rain it did!\_

Bar I down, comes down. *ff* Rain it did!\_

Bar II down, comes down. *ff* Rain it did!\_

B *ff* "No, when it pours, it's bet-ter out of doors." *ff* Did!\_

Fig. 15 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Flying Robert*, la ribellione del protagonista, battute 16-19.

Il basso della passacaglia ritorna, dopo un'interruzione, alla battuta 48, preparata da una battuta in 3/2 (6/4) che conclude lo sconvolgimento precedente. A battuta 48 i due Alti restano in 6/4, mentre le altre voci si avviano alla lunga coda, basata interamente sul materiale della passacaglia. Tra le battute 48 e 59 avviene uno scontro tra la sospensione finale della burrasca e il ritorno alla situazione iniziale del brano, che si traduce in un andamento polimetrico dall'effetto vertiginoso di incertezza. Ligeti ricrea perfettamente l'immagine del testo: l'incertezza del luogo in cui si sono fermati o caduti Bob e il suo cappello, oggetto personificato che diventa compagno di sventura del protagonista («No one ever yet could tell where they stopp'd or where they fell?»).

(48)

A I *PPP* Tell, where they stopp'd, or where *espr.* *PP*

A II *Solo* *PP* No one ev - er yet could tell where they stopp'd, where they stopp'd, or where *espr.* *p*

T 48 *PP* Tell where they stopp'd, or where they

Bar I *PP* When the rain comes tum - bling down in

Bar II *PPP* *PP* When the rain comes down, down

B *PP* When

(54)

A I *Solo* *PP* they fell? On - ly this one thing is plain, Bob was nev - er *sempl.*

A II *PP* they fell ...

T 54 fell? Where they stopp'd or fell?

Bar I the coun - try or the town, all

Bar II in the coun - try or the town, all

B the rain comes down

Fig. 16 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Flying Robert*, polimetria 6/4 e 2/2, battute 48-59.

Con il quinto *Madriral* Ligeti si volge alla danza, come si legge nel titolo *The Lobster Quadrille*<sup>198</sup>, con riferimento alla quadriglia descritta nel decimo capitolo di *Alice's*

<sup>198</sup> «Quadrille (Fr.) One of the most popular ballroom dances of the 19<sup>th</sup> century, with an elaborate set of steps and danced by sets of four, six or eight couples. The name, derived from the Italian 'squadriglia' or Spanish 'cuadrilla', was originally applied to a small company of cavalry, subsequently to a group of dancers in a pageant and then to a troupe of dancers in the elaborate French ballets of the 18<sup>th</sup> century [...] The dance was very popular in Paris during the First Empire and was introduced to London at Almack's Assembly Rooms in 1815 and to Berlin in 1821.

*Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll<sup>199</sup>. *The Lobster Quadrille* è organizzato in 4/8 su diversi pattern ritmici e melodici, che, sovrapponendosi in numerose combinazioni, danno luogo a diversi effetti sonori. Come in altre composizioni del ciclo, anche in questo caso, le voci si muovono in coppie e, più raramente, singolarmente. Con il primo pattern ritmico dell'Alto I e del Baritono II «Will you walk a little faster?», grazie all'impiego particolare delle pause, Ligeti crea l'impressione di un ritmo ternario all'interno del 4/8. Gli accenti vengono spostati quasi a diventare un singhiozzante valzer «leggero e ritmico». Subito dopo viene presentato un secondo breve motivo, svolto tra Alto II e Baritono I sulle parole «Said a whiting to a snail», che riporta la pulsazione in 4/8 sempre in contrattempo.

The quadrille usually consisted of five distinct parts or figures, which, even when new music was provided, retained the names of the contredances that originally made up the standard quadrille: *Le pantalon* [...], *L'été* [...], *La poule* [...], *La pastorelle* [...] and a lively Finale [...]

The music of the quadrille was made up of lively rhythmic themes of rigid eight- or sixteen-bar lengths, the sections being much repeated within a figure. Excerpt for *La poule* and sometimes *Le pantalon* or the Finale (in 6/8) the music was in 2/4, and was usually adapted from popular songs or stage works [...]

The plundering of all sorts of musical sources for themes for new dances and the musical distortions that often had to be made to satisfy the restricted musical form of the quadrille made it a target and vehicle for musical jokes through the arrangements of themes from particularly incongruous sources [...]» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. By Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited 2001, Vol. p. 653.

<sup>199</sup> Nella versione del personaggio carrolliano Mock Turtle (Tartaruga Finta), che ha imparato la canzone dal suo maestro Tortoise (Testuggine), i danzatori devono organizzarsi su una linea di fronte al mare, ciascuno con un'aragosta (Lobster) in mano al posto del partner. La prima figura di questa strana danza consiste nel lanciare le aragoste il più possibile lontano in mare, per poi inseguirle a nuoto e ritornare a riva. Il canto che accompagna la figura va eseguito «very slowly and sadly», come la natura della tartaruga Mock Turtle. Per contrasto, inizia con l'invito rivolto da parte di un pesce a una lumaca, di camminare un po' più velocemente, e successivamente unirsi alla danza.

Fig. 17 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *The Lobster Quadrille*, sovrapposizione dei pattern, battute 1-4.

A questo scambio di pattern, nella battuta 8 si aggiunge un motivo in semicrome nel Basso, sulle parole «There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail», che si ripeterà più volte, sempre con più senso di impazienza fino allo scoppio di indignazione in *fff* nelle battute 37-38. Nella battuta 12 abbiamo l'entrata di un nuovo pattern ritmico-melodico sincopato sulle parole «See how eagerly the lobsters and the turtle all advance!», mentre le altre voci eseguono i pattern precedenti.

The image shows a musical score for the vocal parts of 'The Lobster Quadrille' from measure 12 to 14. The parts are labeled A I, A II, T, Bar I, Bar II, and B. The lyrics are: 'how ea - ger - ly the lob - sters and the tur - tles all ad - vance!', 'whit - ing to a snail, lit - tle fast - -', 'Will you walk a lit - tle fast - -', and 'There's a por - poise close be - hind us'. Performance instructions include 'sotto voce, ppp', 'leggierissimo molto ritmico', and 'p (annoyed)'. The score is in 2/4 time and features a syncopated pattern starting at measure 12.

Fig. 18 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *The Lobster Quadrille*, pattern sincopato, battute 12-14.

Nelle battute 18-20 e 39-41, Ligeti rafforza il carattere festoso e danzante della composizione aggiungendo un motivo del tutto inaspettato, basato su accordi arpeggiati in discesa che ricordano la struttura dello jodel (georgiano o africano), presente, come già anticipato, nei suoi appunti. Nelle battute successive tutti i pattern finora annunciati si mescolano e si alternano tra diverse voci, creando delle sovrapposizioni sempre più complesse, fino alle battute 48-56, dove alle parole «The farther from England the nearer is to France», Ligeti

ironizza musicalmente sull' inno nazionale inglese e su quello francese riferendosi, con grande probabilità, alla provenienza della quadriglia.

46

A I ... to a snail.

A II Will you walk? The far - - ther off

T *p (annoyed)* whit - ing: Will you walk?

Bar I know, up - on the oth - er side.

Bar II whit - ing to a snail. The far - - ther

B *ppp* ... far - - ther off

51

A I

A II from Eng - - land the near - er is to France, ... - er is to

T *ppp sotto voce* ...to France, the near - er is to

Bar I

Bar II *(ppp simile)* ... from Eng - - land the near - - - er to

B from Eng - - land the near - - - er to

Fig. 19 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *The Lobster Quadrille*, inni nazionali inglese e francese, battute 48-56.

Lo jodel sovrapposto ad altri pattern ritmici conclude il quinto *Madrigal*, formando dalla battuta 60 una sorta di Coda «esilarante» [hilarious].

60 *sub. ff (hilarious)*  
 A I *p* dance. Will you, won't you, will you, won't you, will you, won't you join the dance..  
 A II *p < mf* to a snail, *ff* said a whit - ing.  
 T *p* *sub. ff (hilarious)* dance. Will you, won't you, will you, won't you, will you, won't you join the dance..  
 Bar I *p* *(annoyed)* *f* Will you walk a lit-tle fast - er?  
 Bar II *p < mf* to a snail, *ff* said a whit - ing.  
 B *p* *(annoyed)* *f* Will you walk a lit-tle fast - er?

64 *fff*  
 A I join the dance?  
 A II *(hilarious)* *fff* Will you, - won't you, - will you - join the dance?  
 T *fff* won't you - join ... dance?  
 Bar I *(hilarious)* *fff* ... to a snail. Will you - join, won't - you - dance?  
 Bar II *fff (hilarious)* Will you walk a lit - tle fast - er? ... dance?  
 B *fff (hilarious)* Will you walk a lit - tle fast - er? ... dance?

Fig. 20 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *The Lobster Quadrille*, jodel finale, battute 60-67.

Nell'ultimo, sesto Madrigal, composto dopo quattro anni di sosta, Ligeti opta per un carattere ancora più leggero e ritmico («Like Jazz!»<sup>200</sup>), impiegando questa volta una scelta più originale e forse più sofisticata di eventi ritmici sovrapposti. I pattern sono molto semplici, come indicato nella poliritmia subsahariana, ma le loro combinazioni creano effetti

<sup>200</sup> Indicazione agogica all'inizio del brano.

di notevole complessità senza perdere mai, tuttavia, la pulsazione interna che governa tutta la composizione.

Il brano si basa, con qualche eccezione, sull'alternanza di due metri, 7/8 e 9/8 con qualche eccezione, che permettono la sovrapposizione di tre eventi ben precisi: (1) il ritmo popolare bulgaro chiamato "aksak" ("Bulgarian Rhythm")<sup>201</sup> nelle sue diverse varianti; (2) l'imitazione degli strumenti di tradizione africana che producono un solo suono; (3) e una talea con color nella voce di basso.

La composizione inizia con le parole minacciose della Queen of Hearts «Off with her head!» basate sull'*aksak* (schema ritmico in 7/8 divisibili in 3+2+2), e passa subito al primo Doublets combinato tra le parole «Head» e «Tail», lo stesso dell'esempio spiegato da Carroll nei suoi *Games & Puzzles*<sup>202</sup>. A questo "gioco di parole" Ligeti associa un pattern ritmico 9+7

---

<sup>201</sup> "Aksak" - Il termine è stato preso dagli scritti di Simha Arom. "A Kinship Forseen: Ligeti and African Music. Simha Arom in Conversation" (19 Nov 2008), in *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, ed. By Louise Duchesneau & Wolfgang Marx, The Boydell Press, Woodbridge 2011, pp. 107-124.

"Bulgarian Rhythm":

«Ex. 10 Frequently used rhythms in Bulgarian folk music

5/8 2+3 or 3+2

7/8 2+2+3 or 3+2+2

8/8 3+2+3 or 2+3+3

9/8 2+2+2+3 or 2+3+2+2

10/8 3+2+2+3 or 2+2+3+3

(...)

Bulgaria's asymmetrical rhythms may be thought of as combination of duple and triple metres strung together to create heterometric patterns (...) Each pattern serves as the basis for one or more dance types, which may be differentiated by region and choreography.

(...)

Although these heterometres, of which there are many more than mentioned here, were termed 'Bulgarian' by Béla Bartók (1938); they are linked to similar pattern found in Greece, the Former Yugoslav Republic of Macedonia, Turkey and Caucasus.»", voce «Bulgaria» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. By Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited 2001, p. 578

<sup>202</sup> Doublets: «The rules of the Puzzle are simple enough. Two words are proposed, of the same length; and the Puzzle consists of linking these together by interposing other words, each of which shall differ from the next word in one letter only. That is to say, one letter may be changed in one of the given words, then one letter in the word so obtained, and so on, till we arrive at the other given word. The letters must not be interchanged among themselves, but each must keep to its own place. As an example, the word "head" may be changed into "tail" by interposing the words "heal, teal, tell, tall". I call the two given words "a Doublet", the interposed words "Links", and the entire series "a Chain".» in *Lewis Carroll's Games and Puzzles. Newly Compiled and Edited By Edward Wakeling*, Dover Publications, Inc., New York e Lewis Carroll Birthplace Trust, Daresbury, Cheshire, England, 1992, p. 39.

dei due Baritoni, che inizia in levare e prosegue con valori di croma divisi da pause della stessa durata, formando una pulsazione regolare ma priva di accenti.

Dedicated to Simon Carrington and Alastair Hume

**VI. A Long, Sad Tale**

(from Lewis Carroll's: "Alice's Adventures in Wonderland"  
and "Original Games and Puzzles")

Comissioned by the King's Singers

György Ligeti  
1993

**Vivacissimo leggero e molto ritmico (Like Jazz!)**  
(♩ = 300 / ♩ = 150 / ♩. = 100)

The musical score is for the piece "A Long, Sad Tale" by György Ligeti, originally from Lewis Carroll's "Alice's Adventures in Wonderland" and "Original Games and Puzzles". It is dedicated to Simon Carrington and Alastair Hume and was commissioned by the King's Singers. The score is in 7/8 time and features a 9+7 aksak pattern. The tempo is "Vivacissimo leggero e molto ritmico (Like Jazz!)" with a metronome marking of ♩ = 300 / ♩ = 150 / ♩. = 100. The score includes parts for A I, A II, T (Tenor), Bar I, Bar II, and B (Bass). The lyrics are: "Head, heal, teal, tell, tall, TAIL, tall, tell" and "Off with her head!". The B part has the lyrics "Whining Mine is a" and "p molto espr.". Dynamic markings include ppp, ff, mp, mf, and pp.

Fig. 21 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *A Long, Sad Tale*, aksak e pattern africano 9+7, battute 1-3.

Il pattern 9+7 rispecchia il concetto di Simha Arom della «rhythmic oddity» (stranezza ritmica) ed è caratteristico della musica africana, in cui le figure globalmente simmetriche non vengono mai divise in due parti uguali (in questo caso  $16=9+7$ ). La tensione naturale, frutto dell'irregolarità del pattern, è rafforzata dall'uso dell'intervallo dissonante di tritono tra le due voci (Reb-Sol). Dopo la prima battuta del 9+7 il Basso attacca con una lunga talea con color, organizzata in un sistematico crescendo di dinamica e di tensione, che costituisce un altro pattern ritmico della composizione. Nella battuta 20, mentre il Basso sta continuando la talea, ritorna il motivo introduttivo della Regina di Cuori con un testo diverso «Turn witch into fairy», che da inizio a una nuova organizzazione delle voci e a un nuovo Doublets, «witch-fairy». Le parti in 7/8 presentano un forte carattere popolare legato al ritmo dell'*aksak*.

Fig. 22 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *A Long, Sad Tale*, la ripresa dell'aksak, battute 20-21.

Nella battuta 28 Ligeti cambia l'indicazione ritmica in 8/8, preparandola con una battuta di 9/8 schematizzati come 5+4/8, che può essere considerata un'altra variante dell'aksak. Tale artificio permette l'impiego del cosiddetto *pseudo-aksak*, basato su numeri pari, in questo caso  $8=3+3+2$ .<sup>203</sup> Ligeti crea, infatti, due sole battute del pseudo-aksak per poter rimanere in equilibrio con lo schema 9+7 ( $8+8=16$  e  $9+7=16$ ). La pulsazione ritmica, che in questa fase della composizione si è spostata verso il Tenore e i due Baritoni, cambia struttura, aggiungendo una croma e una pausa di croma a ogni cellula. Nella battuta 30 dagli 8/8 Ligeti passa ai 4/4 proponendo un ritmo regolarissimo di crome e semiminime che, in un contesto di notevole complessità ritmica, crea un effetto sorpresa.

<sup>203</sup> Il termine è stato ripreso dalle teorizzazioni di Simha Arom. "A Kinship Forseen: Ligeti and African Music. Simha Arom in Conversation" (19 Nov 2008), in *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, ed. By Louise Duchesneau & Wolfgang Marx, The Boydell Press, Woodbridge 2011, pp. 107-124.

26 *ppp* *rude ff* "Let us both go to law:  
 A I  
 A II *(ppp)* *rude ff* "Let us both go to law:  
 T *p perfidiously* *ff* *cresc.*  
 fu-ry said to a mouse, that she met in the house, fu-ries, bu-  
 Bar I *ppp* *p* *ff* *f* *cresc.*  
 She met in the house, fu-ries, bu-  
 Bar II *p perfidiously* *ff* *f* *cresc.*  
 Fu-ry said to a mouse, that she met in the house, fu-ries, bu-  
 B *p* oh!

29 *menacing ff* *fff*  
 A I I will pro-se-cute YOU!" bar-ked, bar-red, a tri-...  
 A II *ff sempre* *fff*  
 I will pro-se-cute YOU!" "Come take no de-ni-al, we must have a tri-...  
 T *menacing* *ff sempre* *fff*  
 -ries, bu-ried, (a) "Come take no de-ni-al, we must have a tri-..."  
 Bar I *menacing* *ff* *cres- - cen - - do* *molto*  
 -ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-red, bar-rel, bar-  
 Bar II *menacing* *ff* *cres- - cen - - do* *molto*  
 -ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-red, bar-rel, bar-  
 B *(p)* *menacing ff*  
 oh! Bar -

8 = 5/8

Fig. 23 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *A Long, Sad Tale*, pseudo-aksak in 8/8, battute 28-29.

### Sospensione del ritmo

*Durante la mia prima infanzia mi è capitato di sognare di non riuscire a raggiungere il mio lettino (che aveva le sbarre e per me significava il cielo), perché tutta la stanza era riempita di una rete finemente filata ma densa ed estremamente intricata, simile alle secrezioni con cui i bachi da seta riempiono l'intera scatola di allevamento mentre si sviluppano. A*

*parte me, altre creature viventi e oggetti erano catturati in questa immensa rete: tarne e insetti di tutti i tipi, che cercavano di arrivare a una candela appena tremolante nella stanza, ed enormi, umidi e sporchi cuscini, la cui imbottitura marcia sporgeva fuori attraverso gli strappi del rivestimento. Ogni movimento di un insetto immobilizzato causava il tremolio dell'intera rete, così che i grandi e pesanti cuscini si muovevano in avanti e indietro [...] Ogni tanto i movimenti reciproci diventavano così violenti che la rete si strappava e alcuni insetti venivano inaspettatamente liberati, ma solo per esservi intrappolati subito dopo, con un ronzio strozzato, un'altra volta nella maglia dondolante. Questi eventi periodici e improvvisi alternavano gradualmente la struttura interna della rete, che diventava ancora più annodata. In alcuni punti si creavano nodi impenetrabili; in altri, si aprivano caverne in cui i brandelli della rete originale galleggiavano come una ragnatela. Queste trasformazioni erano irreversibili; nessuno stato precedente poteva ripetersi. Vi era qualcosa di inesprimibilmente triste in questo processo: la mancanza di speranza per il tempo che passa e per il passato irrecuperabile.<sup>204</sup>*

György Ligeti racconta di aver fatto questo sogno nella prima infanzia e aggiunge in un altro scritto che esso ha avuto grande influenza sul suo comporre negli anni Cinquanta. L'idea di una rete densa e intricata, che oscilla e si strappa per poi ritornare flessibile, sta alla base della micropolifonia di cui Ligeti era ideatore. Il terzo dei *Nonsense Madrigals*, *The Alphabet*, rievoca proprio quella atmosfera, creando all'interno dell'intero ciclo, un distacco notevole tra i primi due e i successivi tre madrigali. Le note lunghe, che abbracciano diverse battute, creano sonorità aspre e ronzanti, per via della dinamica che va inizialmente dal *pppp* al *p*. Le voci si muovono pochissimo, prevalentemente per gradi vicini, formando sonorità dissonanti

---

<sup>204</sup> «In my early childhood I once dreamt that I could not make my way to my little bed (which had bars and for me signified heaven) because the whole room was filled with a finely spun but dense and extremely tangled web, similar to the secretions with which silkworms fill their entire breeding box as they pupate. Besides myself, other living creatures and object were caught in this immense web: moths and beetles of all sorts, which were trying to get to the weakly flickering candle in the room; and enormous damp, dirty pillows, whose rotten stuffing was bulging out through rips in the covers. Every movement of an immobilized insect cause the entire web to start shaking so that the big, heavy pillows swung back and forth; this, in turn, made everything rock even more. Sometimes the reciprocal movements became so violent that the web tore in places and a few beetles were unexpectedly liberated, only to be ensnared soon thereafter, with a choked buzz, in the rocking mesh once again. These periodic, suddenly occurring events gradually altered the internal structure of the web, which became even more tangled. In places impenetrable knots formed; in others, caverns opened up where shreds of the original web were floating about like gossamer. These transformations were irreversible; no earlier state could ever recur. There was something inexpressibly sad about this process: the hopelessness of elapsing time and of the irretrievable past.» in G. Ligeti, J. W. Bernard, *States, Events, Transformations*, «Perspectives of New Music», Vol. 31, No. 1 (Winter, 1993), pp. 164-5.

e spettrali. Tuttavia, Ligeti propone ripetizioni di alcune cellule ritmico-melodiche del *Madrigal*, senza con questo distogliere l'attenzione dal lentissimo crescendo del ronzio intricato delle cellule. La tensione, che diventa sempre più forte riesce finalmente a strappare la rete immaginaria giungendo alla dinamica di fffff. Subito dopo, il ritorno è più doloroso e straziante, tanto che la dinamica sale ancora di un grado, per poi sistematicamente morire, insieme al «ronzio strozzato», che rimane nuovamente intrappolato nella rete. Nonostante il ritmo si addensi minimamente nella fase “agitata” della composizione, è piuttosto sulla dinamica e sull'andamento intervallare che Ligeti concentra la massima attenzione. Tornerò a parlarne nel paragrafo seguente *Accordi e intervalli*.

**III. The Alphabet**  
 Commissioned for the King's Singers  
 with the assistance of a grant from the Barlow Endowment for Music Composition  
 at Brigham Young University  
 and the Berlin Festival

György Ligeti  
1988

**Lento** (♩ = 56)

The musical score consists of six staves. The top three staves are for King's Singers: A I (Soprano), A II (Alto), and T (Tenor). The bottom three staves are for Baritone: Bar I, Bar II, and B. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The tempo is Lento with a quarter note equal to 56 beats per minute. The dynamics are pppp (pianissimo) and ppp (piano). The notes are mostly half notes with fermatas, and there are asterisks under some notes.

Fig. 24 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *The Alphabet*, battute iniziali 1-6.



compositore propone, invece, un particolare impiego dei madrigalismi, che, oltre a dipingere il significato del testo, contribuiscono ad arricchire anche l'aspetto ritmico delle composizioni. Egli crea diversi tipi di madrigalismi come il semplice tone-painting nel caso della parola «white» nel primo Madrigal, espressa attraverso le note lunghe in dinamica ppp - bianche nella loro rappresentazione grafica o come la rappresentazione onomatopeica del suono del tamburo.

The image shows a musical score for the first madrigal, 'Two Dreams and Little Bat', starting at measure 16. The score is arranged in a system with six staves: A I, A II, T, Bar I, Bar II, and B. The lyrics are: 'sev - - - en white, in a gar-den bed, sev - en white Up a - - - coals; moun-tain - eers leap - - ing on their poles;'. The score illustrates tone painting for the word 'white' through long, sustained notes in the vocal parts (A I, A II, T) and onomatopoeic drum sounds in the percussion parts (Bar I, Bar II, B). Dynamics include pp, ppp, sub. pp, poco cresc., p, and mf. The percussion parts feature rhythmic patterns that mimic the sound of a drum, with notes marked with accents and dynamic markings like p and ppp.

Fig. 26 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Two Dreams and Little Bat*, tone painting sulla parola «white», onomatopea del tamburo, battute 16-17.

Nel momento del madrigalismo tutti i pattern ritmici si fermano. L'impiego di questa tecnica compositiva sembra servire a distogliere momentaneamente l'attenzione dalla sovrapposizione dei pattern, e a creare, di conseguenza, un nuovo respiro, tuttavia non meno complesso dal punto di vista ritmico.

Uno dei madrigalismi più ampi ed elaborati inizia nella battuta 27 del primo madrigale, *Two Dreams and Little Bat*, in cui da un semplice motivo basato sulle parole «I dreamt running», Ligeti sviluppa sempre maggiore densità e intensità e porta il brano al

culmine espressivo. Il crescendo inizia da un semplice motivo di quattro crome puntate sulla parola «running».

Fig. 27 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Two Dreams and Little Bat*, inizio del madrigalismo «I dreamt running», battuta 27.

Nelle dodici battute successive (Fig. 7) Ligeti svolge un lavoro motivico, aumentando e diminuendo la tensione attraverso l'uso alternato del ritmo a tre e a quattro. La frase «I dreamt running» («ho sognato correndo») si divide in due brevi segmenti di diverso carattere: «I dreamt» si svolge prevalentemente sull'intervallo di quinta discendente e su valori lunghi, mentre «running» è intonato su crome ascendenti per grado a gruppi di quattro e otto.



conclusione si ha un'ulteriore accelerazione grazie all'impiego di valori musicali più brevi (Fig. 30). È proprio dopo questo crescendo finale che Ligeti giunge a una breve esplosione in un cluster di toni interi, reso singhiozzante dalle pause, che porta le voci gravi a un magma di note lunghe in dinamica *ppp* sulla parola «plain» - un altro esempio di tone-painting -, mentre le voci più acute si calmano sistematicamente fino a raggiungere il magma delle voci gravi.

11

The image shows a musical score for six voices: A I, A II, T, Bar I, Bar II, and B. The score covers measures 36 to 38. The lyrics are: "sev - en nights run - ning I dreamt, run - ning, run - ning, dreamt". The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, *sub. pp*, *mf*, and *ppp*. The music is characterized by complex rhythmic patterns and a mix of melodic and harmonic textures.

Fig. 29 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Two Dreams and Little Bat*, continuazione del madrigalismo «I dreamt running», battute 36-38.

39

A I dreamt, I I dreamt all

A II run - - - - - ning, I dreamt it all

T dreamt, I, I dreamt it all

Bar I - ning, run - - - - - ning, I, I dreamt all

Bar II - - - - - ning, run - - - - - ning, I dreamt it all

B run - - - - - ning, I, I dreamt it

41

A I plain, with bread and jam, and bread and jam, and bread,

A II plain, with bread and jam, and bread, and jam, and

T plain, and cheese! and cheese!

Bar I plain,

Bar II plain,

B plain,

*ff sub.*

*ff sub.*

*ff sub.*

*ff sub.*

*ff sub.*

*ff sub.*

*crescendo: more and more obstinately*

*crescendo: more and more obstinately*

*crescendo: more and more obstinately*

*sub. PPP \**

*sub. PPP \**

*sub. PPP \**

\*) Breathe alternating with the other five singers

Fig. 30 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Two Dreams and Little Bat*, conclusion del madrigalismo «I dreamt running»: le scale, battute 39.40; tone-painting sulla parola «plain», battute 41-43.

Un secondo esempio di madrigalismo esteso inizia alla battuta 21 del quarto madrigale *The Flying Robert*. L'inserto madrigalistico ha l'obiettivo di dipingere in suoni lo scatenarsi della pioggia e del vento in un primo momento, e il volo di Robert nel cielo nel momento successivo (Fig. 31), rendendo sempre più complesso il disegno ritmico della composizione. Il vento fischia attraverso scale cromatiche di valori brevi e gruppi di note di agilità in salita o

in discesa. Robert vola con le terzine cromatiche in salita, fino a raggiungere un monumentale *fffff* sulle parole «cries» e «screams» alle battute 38-40 (Fig. 26).

The musical score is divided into two systems, starting at measure 26 and 28 respectively. The first system (measures 26-30) features vocal parts A I and A II with lyrics "li(ttle) girls and boys", Tenor (T) with "Oh! How it", Baritone I (Bar I) with "through the trees ... How", Baritone II (Bar II) with "Oh! Oh! Oh! It has", and Bass (B) with "whis - tles through the trees and flow'rs ...". The second system (measures 31-35) features A I and A II with lyrics "stay at home and mind their", T with "whis - tles through the trees and flow - - - ers!", Bar I with "it whis - - - tles!", Bar II with "caught, it has caught his red um -", and B with "How it whis - - - tles! Now look at him,". The score includes various dynamic markings such as *mf*, *ff*, *fff*, *p*, *f*, *ff*, *whistle*, and *gliss.*, as well as performance instructions like "Solo" and "sempre *ff*".

31

Solo

A I toys. Up he flie - - - -

A II toys. *p* It whis - tles through the trees! *f*

T *ff* (voice) *p* It whis - tles through the trees! *f*

Bar I *ff* (voice) *f* What a wind! It

Bar II *p* no longer solo *f* - brel - - la! *p* Up *f* no longer solo

B sil - - ly fel - low, oh,

33

Solo

A I - - - s to the skie - - -

A II *ff* Up he flies to the

T *p* Now look at *ff feroce* him, sil - ly fel - low, up -

Bar I *p* has caught his um - - brel - la.

Bar II he flie - - - - s!

B *f* up he flies to the *ff*

Fig. 31 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Flying Robert*, rappresentazione del vento, battute 26-34.

35

A I (skie-) s!

A II skie s! He

T he flies to the skies! No one heard his screams and cries!

Bar I Solo No one heard, no one heard his screams and

Bar II *sempre f* No one heard his screams and cries!

B skies! No one heard his screams and cries!

38

A I He cries! Through the clouds the rude wind

A II screams and cries! no longer solo

T Screams and cries! Oh!

Bar I cries! Screams and cries! And

Bar II His screams and cries! Oh!

B His screams and cries!

Fig. 32 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Flying Robert*, rappresentazione del volo e del grido, battute 35-40.

Nelle battute 41-47 l'atmosfera del madrigale diventa misteriosa, ma è ancora abbastanza movimentata grazie alle terzine nelle voci più acute. Robert è volato su con il suo cappello, per cui anche la musica segue un movimento ascendente. Ligeti accentua la leggerezza del cappello di Bob con lo staccato e con un salto di sesta ascendente in *sub. pp possibile* del Tenore («And the hat went up si high...»). Tuttavia, le parole finali della frase, «that it really

touch'd the sky», su una quinta giusta nel registro grave del Basso e del Baritono II raggiunta con ampi salti discendenti, dipingono un vero e proprio tonfo nel vuoto: il preannuncio sonoro di una probabile caduta espressa nel verso seguente («No one ever yet could tell where they stopp'd, or where they fell»).

45 no longer solo (sempre ♩ = 126)  
 A I High ...  
 A II  
 T And the hat went up so high ...  
 Bar I high, that it real-ly touch'd the ...  
 Bar II high, that it real-ly touch'd the sky.  
 B near - ly out of sigh - -

Fig. 33 ©1988 SCHOTT MUSIC, Mainz-Germany: *Flying Robert*, la salita rappresentata come caduta nel vuoto, battute 45-47.

### 3.3.3. Accordi e intervalli

Tra gli intervalli maggiormente impiegati da Ligeti nei *Nonsense Madrigals* spiccano la quinta, la quarta e il tritono, che da un lato riportano l'ascoltatore alle sonorità arcaiche (quinta e quarta), dall'altro, invece, lo immergono nelle ormai obsolete sonorità novecentesche (tritono). Il tritono viene usato per sottolineare momenti particolari o personaggi caratteristici: ad esempio, uno dei cuculi del secondo madrigale *Cuckoo in the Pear-Tree* si muove per tritoni paralleli delle due voci estreme, creando un effetto di ambiguità e di incertezza che rispecchia l'atmosfera del testo; nell'ultimo madrigale il tritono è usato per rendere più caratteristica la sezione ritmica di note ribattute. Le quinte svolgono

un ruolo importante nel primo dei due madrigalismi di cui si è parlato precedentemente. La realizzazione del sogno «I dreamt running» ha spinto Ligeti a sperimentare con diversi tetracordi. Quello usato con più insistenza è il tetracordo di toni interi, che riporta in mente le armonie debussiane (negli appunti di Ligeti appare, infatti, il nome di Debussy). Il madrigalismo inizia nelle tre voci gravi, che alternano i tetracordi con l'intervallo di quinta, che ne definisce gli estremi. Quando l'immagine del sogno raggiunge il culmine, tutte le voci sono coinvolte componendo dei cluster o accordi minori di settima, che aumentano o diminuiscono la tensione (Vedi Figg. 28-30 a pp. 50-52). La direzione dei tetracordi è sempre ascendente, fino al fortissimo, che si spegne, come si è detto, in un *sub. ppp* sulla parola «plain». Riflettendo sulla teoria del caos, che ha costituito uno degli argomenti maggiormente studiati da Ligeti in quel periodo, e che rimane presente nei suoi appunti, potremmo considerare il tetracordo come una cellula che viaggia in modo erratico rimanendo circoscritta in un determinato intervallo di spazio, in questo caso una quinta giusta. Una volta che i singoli tetracordi giungono a creare intere scale e il ritmo diventa più regolare, la musica raggiunge il suo culmine. Ligeti riesce in questo modo a rappresentare il sognatore, che corre in modo più autentico e originale: i suoi passi sono caotici solo apparentemente, egli vaga e si agita fino al raggiungimento dell'apice, per cadere successivamente in uno stato ritmicamente più statico.

Il terzo madrigale, *The Alphabet*, è pervaso da toni e semitoni. Il cromatismo viene impiegato sia nel senso orizzontale, sia in quello verticale per formare le macchie sonore caratteristiche della micropolifonia ligetiana. Anche in questo caso non è indifferente il motivo del sogno - non indicato esplicitamente nel brano, ma risultante dai racconti di Ligeti riguardo alla tecnica della micropolifonia -, che porta la composizione al momento culmine, aumentando il volume dal *pppp* fino al *fffff*. Quello che più incuriosisce in questo frammento è l'apice, quindi il momento dello strappo della rete (ritornando al sogno di Ligeti), che viene espresso attraverso due accordi tonali, *Mi9* con nona aumentata e *Do minore* al momento del distacco. Come se la liberazione dalla rete significasse il ritorno alla tonalità, un pensiero che

svanisce senza poter essere sviluppato, non appena l'armonia ritorna alla rete intricata delle dissonanze (Vedi Fig. 25 a p. 156).

## 4. Il senso musicale del nonsense: riflessioni finali

Intitolando i suoi cinque pezzi brevi per coro a cappella *Nonsense* Petrassi ne indica non solo i contenuti, ma l'intero significato: il termine nonsense è, infatti, usato nel titolo come nome e non come aggettivo. Un altro approccio alla parola nonsense viene rappresentato nel titolo del *Sesto Non-Senso*. In quel caso abbiamo a che fare con un gioco di parole: il sesto non-senso diventa un opposto del sesto senso: quello che dovrebbe essere un modo straordinario di percepire la realtà diventa un senso mancato o traviato. Diversamente nei *Nonsense Madrigals* di Ligeti, il termine è usato come aggettivo per specificare il carattere delle composizioni definite madrigali. Partendo dall'ampia analisi di nonsense letterario di Susan Stewart, l'obiettivo di questo capitolo è un'analisi di elementi e operazioni che Petrassi e Ligeti compiono nella creazione del loro nonsense musicale e del senso che ne deriva.

### 4.1. Goffredo Petrassi e la critica dell'avanguardia

#### 4.1.1. Il nonsense musicale di Petrassi

Il primo aspetto, che viene condiviso in tutti e cinque i *Nonsense* (ma non nel *Sesto Non-Senso*), è quello del gioco. Come nel caso del testoletterario, nella composizione musicale il carattere del gioco porta con sé un ordine temporale apparentemente astratto, nonostante la netta chiusura entro i limiti di quasi tutte le composizioni in questione. Petrassi ottiene il carattere del gioco attraverso l'esposizione dei brevi episodi del testo, che si muovono con articolazione differenziata (staccato, legato, accenti, note poggiate), contrasti

dinamici, polimetria (che segue fedelmente l'andamento del testo letterario), nonché effetti vocali. La caratteristica del gioco riguarda i *Nonsense* I, II, IV e V, riservando al III un carattere totalmente diverso. Un altro aspetto comune a quasi tutti i *Nonsense* è l'uso della ripetizione che, da un lato rafforza il carattere di gioco, ma dall'altra - contrariamente a quello che avviene in letteratura - provoca l'illusione della mancanza di una chiusura netta entro confini ben definiti. Questo succede nel *Nonsense* III in cui la ripetizione e la sovrapposizione costante di diverse voci per tutta la durata del brano - sempre in una dinamica contenuta e con valori musicali lunghi - provoca l'impressione del discorso musicale che si ripete all'infinito: è un'eterna ninna nanna. Il protagonista muore d'inedia seduto su una sedia a dondolo. La sua vita finisce, ma la sedia continua a dondolare.

Nei *Nonsense* IV e V abbiamo una sorta di inversione di classi che avviene già nei testi di Lear e viene rafforzata dalle elaborazioni musicali illustrative. Il mento a spillo della protagonista del brano IV diventa uno strumento da limare e usare per far suonare un'arpa, mentre la violenza della protagonista del V le toglie i tratti umani, facendola assomigliare a una bestia. La musica segue il testo poetico alla lettera identificandosi con l'azione e l'ambientazione dei limerick. Un'altra operazione che si può trovare nei *Nonsense* è quella dei mondi multipli è un'operazione che si manifesta attraverso l'impiego di diversi mezzi musicali come scale e accordi tonali e atonali, enarmonia, la cui scelta poco originale non riesce, tuttavia, a imporsi per quanto riguarda l'aspetto nonsense delle composizioni. L'aspetto più interessante ed efficace per la comprensione dell'intero ciclo, che può essere paragonato all'eccesso di significato, si vede nel *Nonsense II*, dal massiccio uso di mezzi musicali disparati. In questo brano più che negli altri si avverte l'influenza del contenuto sulla forma: la metafora musicale che Petrassi fa del limerick di Lear gli permette di esprimere un'immagine che va al di là di una semplice rappresentazione. Il serpente che entra nello stivale di un vecchio "musicale" viene rappresentato attraverso una serie di 10 suoni, difettosa, e viene successivamente scacciato via dall'esposizione di alcuni elementari mezzi

della musica tonale: intervalli di terza maggiore, accordi di settima, cadenze. La presenza di errori nella serie non è casuale. Il risultato che Petrassi ottiene è la “caricatura” della serie dodecafonica vera e propria, che da un lato potrebbe essere finalizzata a mettere in risalto lo scarso uso, secondo il compositore, della tecnica dodecafonica in Italia, dall’altro invece spiega l’improvviso ricorso nella tonalità. L’operazione potrebbe considerarsi una sorta di “medley”, una competizione di elementi discontinui all’interno della cornice dell’opera.

Il *Sesto Non-Senso*, scritto dodici anni dopo, presenta un nuovo approccio al materiale sonoro e con questo anche un nuovo approccio al nonsense. Nella elaborazione del limerick di Lear, Petrassi compie un’azione di inversione della metafora, ovvero rappresenta in musica il significato letterale della metafora del testo letterario. La composizione si divide nettamente in due diversi strati: il primo rappresenta l’ambientazione del testo, la palude, e viene eseguito a turno da tre voci femminili o da tre voci maschili, è parlato, veloce e incomprensibile, con un solo ritmo; il secondo rappresenta il vecchio della palude e i suoi stornelli, con tutti i mezzi musicali e gli effetti vocali possibili, che ne esaltano la resa nonsense: falsetto, balbettio, tremolato, trillo, “*senza suono*”, suono nasale, sussurrando. Possiamo parlare qui di un uso eccezionale di mondi multipli che si sovrappongono tra di loro, ma anche di un eccesso di significato che, attraverso il gioco della scomposizione delle parole in singoli fonemi, rende la composizione come un puzzle da riassemblare. La composizione inizia dal nulla con il gracidiare inquietante in crescendo di rane e ranocchi che continua per tutta la durata del brano per scomparire in un decrescendo finale: è evidente il gioco con i confini, che crea l’impressione di una forma aperta. La musica si estingue gradualmente in un sistematico decrescendo: il vecchio smette di cantare, mentre noi rimaniamo immersi nella palude. Dal punto di vista grafico, la partitura presenta una forte somiglianza a una partitura di György Ligeti del 1962, *Aventures*. La contrapposizione di tre voci parlate e quattro voci cantate - nel caso di *Aventures* di quattro strumenti -, fa del *Sesto Non-Senso* un riflesso particolarmente riuscito della composizione di Ligeti. Le opere si somigliano anche per quel che riguarda

l'assegnazione delle parti: le tre voci ritmiche ripetono un ritmo stabile e veloce, mentre le voci melodiche proseguono con note lunghe che si sovrappongono l'una all'altra creando sonorità dissonanti (micropolifonia). Quella di Petrassi è quindi la creazione di una metafora sull'inversione della metafora, mentre la rappresentazione grafica costituisce la caricatura di un testo esistente che si può considerare la base per il riarrangiamento nonsense.

#### 4.1.2. La palude dell'avanguardia

L'analisi dei *Nonsense* e del *Sesto Non-Senso* non lascia alcun dubbio che il nonsense musicale di Petrassi contenga in sé un senso extramusicale. Gli elementi di serialismo e di ricerca sonora che si intravedono nelle composizioni, indicano il nascente interesse del compositore per la tecnica seriale che egli tuttavia continua a vedere come un'imposizione del momento storico. Dalle sue parole tratte dagli scritti e interviste risulta un forte scetticismo nei confronti dell'avanguardia come fenomeno artistico-sociale. La tecnica dodecafonica e, prima di tutto, il suo giudizio negativo sulla resa dei compositori italiani le cui opere ebbe occasione di conoscere nel 1946 durante la IX edizione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, fanno sì che Petrassi consideri la tecnica seriale una sorta di moda del momento ai confini con l'imposizione, una reazione eccessiva alla preclusione degli anni precedenti, una tecnica poco autentica, costruita e, soprattutto, non confacente con la sua idea di «umanesimo musicale». Essendo protagonista del mondo musicale italiano, Petrassi si sentì tuttavia di abbracciare gradualmente, ma mai totalmente, questa “nuova” tecnica. In un'intervista con Carla Vasio Petrassi ammette:

*Da un punto di vista tecnico si potrebbero trovare nel mio lavoro momenti diversi influenzati da interessi vari, ma che io mi rivolgevo allo strutturalismo di Darmstadt o alla serialità o all'alea e così via, si trattava sempre di influssi superficiali. In realtà non mi sono mai identificato con nessuna corrente: ho continuato a lavorare secondo un*

*mio criterio personale, cercando le mie soluzioni per rinnovare il mio linguaggio musicale in senso radicalmente nuovo.*<sup>205</sup>

Vediamo quindi Petrassi poco interessato alle nuove soluzioni compositive: il musicista preferiva continuare a sviluppare un proprio modello stilistico anziché seguire le correnti prevalenti. Da una lettera citata nel capitolo dedicato alla documentazione di Petrassi si apprende di una presunta crisi creativa del compositore, avvenuta proprio nel periodo di composizione dei cinque *Nonsense*. Non è da escludere che questi brevi componimenti “evasivi” siano frutto di un’insicurezza momentanea sulla strada da scegliere, anche perché dagli scritti di Petrassi traspare una forte tensione legata all’«offensiva» seriale. « (...) negli anni di Darmstadt o subito dopo - raccontava Petrassi a Carla Vasio - questa tecnica si è introdotta in modo violento nella creazione musicale, almeno in Europa, producendo una spaccatura; o si era dodecafonici (...) quindi interessati, oppure non si era dodecafonici quindi non interessati».<sup>206</sup> Ciò nonostante le tracce del serialismo sono mostrate nei *Nonsense* in uno specchio caricaturale. La serie-serpente deve allontanarsi, tanto è forte l’appartenenza del vecchio “musicale” al sistema tonale che, tuttavia, viene esibito nel suo aspetto più banale di triade e tetracordo. A causa della evidente banalizzazione di entrambe le “fazioni”, i cinque *Nonsense* appaiono come un gioco spassoso o una innocente parodia più che una critica vera e propria. Inoltre, lo stile madrigalistico, che appartiene chiaramente a un’epoca passata, fa sì che i *Nonsense* non riescano a staccarsi dall’idea della ripresa dell’antico.

Risulta più profondo il significato musicale ed extramusicale del *Sesto Non-Senso*, che - come si è detto prima - già nel titolo contiene un riferimento critico-ironico. In questo caso, il riferimento all’avanguardia è inevitabile, per quel che riguarda la materia sonora della composizione e i suoi contenuti che riprendono lo stile vocale sperimentale di quegli anni, di

---

<sup>205</sup> *Autoritratto. Goffredo Petrassi*, op. cit., p. 123.

<sup>206</sup> *Ibid.*, pp. 292-293.

un Bussotti o di un Berio, con qualche lontana eco proprio di Ligeti. «La parola spezzata, rimbalzante fra le quattro voci»: che «finisce per ridursi allo stato brado del fonema»<sup>207</sup>: questi tratti sono evidentemente presi dall'uso tipico dell'epoca. Tuttavia, quel che rende più nonsense la composizione è la sovrapposizione della parte "seria" allo sconfinato gracidare della palude.

La radice del problema, legato alla ricezione e comprensione dell'avanguardia, la si può trovare leggendo le parole dello stesso Petrassi. Il compositore ha espresso la sua opinione in maniera esaustiva nell'intervista con Carla Vasio:

*Avanguardia, ossia 'prima della guardia': chi è la guardia? È la conservazione, che difende la tradizione e viene scavalcata per scoprire altri terreni. Il compito dell'avanguardia è appunto generalmente quello della scoperta, non direi però della sperimentazione, che è una cosa diversa: la sperimentazione, la ricerca - io credo - sono qualcosa insita nello scrivere, nel comporre. A me pare che il compositore - a meno che non sia un compositore pacifico, che rimugina sempre le stesse cose, che si accontenti, che sia quindi un rentier, uno che vive di rendita (...) - se è cosciente di se stesso, se avverte continuamente dentro di sé questa urgenza che non si placa con un lavoro (...), se è conscio di questa vita continuamente in movimento, non può che sperimentare e cercare. Il limite di questa sperimentazione è nell'idea che egli ha della musica, di che cosa serve questa musica: l'idea dunque della comunicazione della musica. L'avanguardia invece questo interrogativo non se lo pone: mi pare che il suo scopo principale possa essere definito come la necessità di rompere continuamente degli schemi e quindi cercare in orizzonti che a volte in qualche modo non siano neanche propri della musica stessa.*

E ancora:

*La ricerca (...) è quella che accompagna la vita del compositore, o dovrebbe accompagnarla, secondo l'idea che noi abbiamo di comporre. L'avanguardia, invece, ha posizioni molto precise, molto radicali, che*

---

<sup>207</sup> Goffredo Petrassi: scritti e interviste, op. cit., p. 120.

*non tengono conto della comunicazione, che concepiscono la ricerca piuttosto come un'indagine su nuovi spazi, nuove - diciamo pure - violenze. In questo senso le avanguardie hanno sempre avuto un ruolo: e c'è dunque da augurarsi che esistano ancora. Questo ruolo, così definito, non è affatto negativo, naturalmente: ha anzi una funzione positiva, purché non si arroghi il diritto di rappresentanza unica della musica, della cultura: ciò sarebbe una contraddizione, anche perché l'avanguardia non dovrebbe riconoscere il potere (...).*<sup>208</sup>

Vi è quindi una critica dell'avanguardia come fenomeno che ferma in qualche modo la sperimentazione musicale, rompendo sistematicamente gli schemi e, dal punto di vista di Petrassi, violando la tradizione. In altri due tratti dell'intervista il musicista spiega la funzione e il destino dell'avanguardia:

*Certo, l'avanguardia non ha una funzione continuativa, ci sono alti e bassi: in certi momenti la sua funzione è meno utile poiché lo spirito di avventura, di protesta, decade, viene meno. (...) Ma ritengo che lo spirito dell'avanguardia debba sempre sussistere, sia qualcosa di permanente, faccia parte dello spirito umano: si chiami poi avanguardia, esplorazione, pionierismo, il suo significato è sempre quello di una spinta interiore a non contentarsi della situazione che uno trova, a cercare di modificarla. Mi pare però anche che il compositore che non segue l'avanguardia, ma tuttavia abbia questo spirito interiore di ricerca, faccia un'azione egualmente utile, se non più determinante, proprio perché, come dicevo, il compositore si pone questa domanda (a chi si rivolge la musica), mentre l'avanguardista non è interessato a questo problema. Si può certo deprecare che l'azione dell'avanguardia sia, non dirò terminata (niente termina infatti) ma in certo modo priva di quelle spinte, di quelle motivazioni che esistevano fino a pochi anni fa.*<sup>209</sup>

Nonostante gli alti e i bassi l'avanguardia deve quindi sussistere sempre, per cercare di modificare una situazione di stagnazione dello spirito umano e di conseguenza dell'arte.

---

<sup>208</sup> Autoritratto. Goffredo Petrassi, op. cit., p. 287.

<sup>209</sup> Ibid., p. 288.

*(...) è morta l'avanguardia, viva l'avanguardia. L'avanguardia, ossia una necessità dello spirito umano, che taluni avvertono in modo fermo, più attivo; altri sono meno disposti verso l'avanguardia, ma ciò non vuole dire che non cerchino di sviluppare la propria ricerca. L'avanguardia ha per proprio destino quello di nascere, proliferare e morire: è un fatto ricorrente, biologico, cui non possiamo certo sottrarci. Nietzsche parlava dell'eterno ritorno, in termini filosofici e metafisici: ma è un concetto che può essere tenuto presente anche in questo caso. L'avanguardia ritornerà sempre, ma è anche destinata a morire, perché le opere fondamentali create dall'uomo tengono anche conto dell'avanguardia, ma non solo dell'avanguardia. Anzi, l'avanguardia, mi pare, non è destinata a creare opere fondamentali, altrimenti rinnegherebbe se stessa.<sup>210</sup>*

Una critica grave della scarsa valenza della creazione avanguardistica si contrappone in Petrassi all'esaltazione della vitalità e dell'azione dell'avanguardia nel tenere lo spirito artistico vigile. L'avanguardia ha quindi una vita breve, ma intensa, e appena avviene la sua proliferazione, muore di morte naturale.

Tra le pagine di questa articolata discussione di Petrassi con Carla Vasio, vi si trova una citazione che lega l'avanguardia al concetto della palude, e che è stata illuminante per quanto riguarda questo lavoro:

*(...) è morta l'Avanguardia, viva l'Avanguardia. È necessaria: si formano le paludi se non c'è una continua stimolazione. È vero che io non faccio parte dell'Avanguardia, non ne ho mai fatto parte, ma questo non significa niente perché non si devono considerare le cose sempre da un punto di vista personale: bisogna riconoscere la necessità dell'Avanguardia e del sacrificio di alcune persone in suo nome.<sup>211</sup>*

Alla luce di quel che ci dice Petrassi, la metafora del *Sesto Non-Senso* acquisisce un nuovo significato, sia per quanto riguarda il titolo sia per il suo contenuto intertestuale. Il

---

<sup>210</sup> *Autoritratto. Goffredo Petrassi, op. cit., p. 290.*

<sup>211</sup> *Ibid., p.105.*

«sesto non-senso», quindi l'opposto del sesto senso, è ironicamente, e forse con una nota di sarcasmo, riferito alla mancata riuscita dell'avanguardia nell'affermarsi nel mondo musicale. L'immagine della palude apre le porte, invece, a una duplice interpretazione: nel primo caso ad occuparla potrebbe essere la tradizione, con i suoi sistemi obsoleti e "marciti" nel tempo: i due strati della composizione sarebbero contrapposti come palude ritmata (tradizione) alle voci e agli effetti vocali (avanguardia) che portano una ventata di nuovi stimoli. Se così fosse, significherebbe che Petrassi critica sé stesso come uno dei possibili "vecchi di palude". Ma l'interpretazione potrebbe portarci anche in una direzione opposta: l'immagine sonora della palude potrebbe rappresentare il sottofondo fermo e stagnante di una performance pensata come riflesso caricaturale dei mezzi dell'avanguardia. In questo caso, l'ambiente umidiccio della palude ritrarrebbe un invecchiamento dell'avanguardia dopo la proliferazione e la sua vicinanza all'inevitabile morte naturale. Il carattere scuro e le cupe sonorità che risultano all'ascolto del *Sesto Non-Senso*, danno l'impressione che la seconda soluzione sia più vicina alle intenzioni del compositore. Con questa composizione Petrassi raggiunge - paradossalmente - i più alti livelli di scrittura d'avanguardia, facendo del *Sesto Non-Senso* un esempio di *neomadrigalismo* che pone la tradizione in una nuova luce, attraverso mezzi e significati attuali. Tuttavia sarà proprio questa la composizione che chiuderà il periodo "seriale" di Petrassi e che lo porterà in direzione di atematisimo astratto.

## 4.2. György Ligeti nel caos del postmodernismo

### 4.2.1. Il nonsense musicale di Ligeti

La ricchezza dei *Nonsense Madrigals* dal punto di vista dell'inserimento e della sovrapposizione dei diversi elementi musicali non può che portare a una presenza maggiore di aspetti nonsense. I numerosi pattern utilizzati contemporaneamente o separatamente indicano

la presenza di mondi multipli che, come premeditato dal compositore, contribuiscono alla sensazione di un caos apparente, che riproduce il caos del mondo reale. Con la molteplicità di mezzi musicali tra cui i madrigalismi e la micropolifonia, che, oltre ai pattern ritmici, costruiscono la complessa architettura dei *Madrigals*, non si può non parlare di un eccesso di significato, che in questo caso accresce notevolmente l'aspetto nonsense delle composizioni. A questa caratteristica si aggiunge la serialità dei pattern ripetuti diverse volte, che si contrappone alla discontinuità nei momenti in cui il discorso musicale combina elementi di domini disparati. La discontinuità è soggetta a cambiamenti che a volte avvengono in un momento di "distrazione" di difficile percezione. Alla ripetitività dei pattern si aggiunge anche la componente della variazione, che completa il quadro del nonsense ligetiano.

Analizzando i singoli *Madrigals* nel dettaglio, si può notare come i diversi aspetti del nonsense si intrecciano o completano a vicenda. Già nell'emiolia verticale all'inizio del I madrigale, *Two Dreams and Little Bat*, si avverte la forte presenza di mondi multipli; successivamente si aggiungono altri pattern che lasciano spazio al madrigalismo elaborato «I dreamt running». Quella del passaggio dai pattern sovrapposti al madrigalismo è il primo momento di "distrazione". Ligeti è molto abile nell'avviare nuovo materiale quando il vecchio non è ancora del tutto concluso. Un altro dei passaggi di "distrazione" avviene alla conclusione del madrigalismo sulla parola «plain», che blocca i ritmi sovrapposti per concludere la composizione con un breve frammento di micropolifonia. Il lungo frammento basato sulle parole «I dreamt running», descritto ampiamente nel capitolo dedicato all'analisi musicale, non è altro che un "riarrangiamento" attraverso variazione e ripetizione del materiale, entro i limiti ben definiti. In questo caso come confini temporali possiamo considerare le battute interessate, mentre l'intervallo di quinta giusta ci fornisce i limiti spaziali. Questo madrigalismo suggerisce l'effetto "scatole cinesi": un motivo si ripete molte volte, sempre leggermente modificato ampliando man mano la sua estensione melodica e dinamica.

Nel secondo madrigale abbiamo una personificazione di due cuculi che parlano tra loro, che alla luce dell'analisi di Stewart si può definire come inversione tra classi tra animale e umana. Padre e figlio cuculi dai tratti umani si differenziano per il tono della voce e per i ritmi usati: il padre ha voce affrettata e ansiosa, mentre il figlio ha voce strana, distorta, resa tale dalla vocalità nasale e da una forte dissonanza melodica. L'uso dell'emiolia verticale contribuisce alla sensazione di caos anche in questo madrigale.

Il nonsense del terzo madrigale, *The Alphabet*, sta proprio nella scelta di un sistema già pronto, l'alfabeto, come testo della composizione. Il brano crea un effetto di discontinuità con gli altri cinque madrigali del ciclo, per l'uso della micropolifonia, una tecnica che appartiene al periodo di composizione di Ligeti precedente alla sua ricerca sulla musica africana e sull'antico. È una sorta di digressione che interrompe il flusso delle complessità ritmiche: Ligeti ferma la poliritmia per riflettere sul proprio passato recente. Le lettere dell'alfabeto si ripetono e si sovrappongono creando macchie sonore, mentre la lunga durata delle note e la loro irregolare sovrapposizione, determinano un effetto di atemporalità, come se il brano non avesse confini ben definiti. Il madrigale aspira a liberarsi dalla sua cornice, giocando in questo modo con l'infinito, caratteristica tipica proprio della tecnica micropolifonica di Ligeti.

Il quarto madrigale, *Flying Robert*, è un vero e proprio racconto in musica, il cui spazio narrativo è costruito con grande coscienza e abilità. Anche in questo brano Ligeti sovrappone diversi mondi: quello della passacaglia con i ritmi di natura africana. Tuttavia, la sovrapposizione non contrasta in questo caso la regolarità dell'andamento ritmico: si avverte una mescolanza di ritmi compatta e regolare. Il testo del madrigale è nonsense in quanto la punizione che viene assegnata al protagonista - essere portato via dal vento per la disobbedienza alle regole di buonsenso - non può accadere nella realtà. La musica fa sì che l'immagine della punizione sia più reale possibile, per cui la metafora viene invertita e il suo senso letterale rafforzato. L'elaborazione sonora segue il testo fedelmente, fino al momento in

cui il protagonista viene portato così in alto da poter toccare il cielo. In musica, la salita in cielo finisce con una brusca caduta nel registro grave in dinamica *ff*, per cui è evidente che Ligeti si concede un momentaneo ritorno alla realtà. Questo momento che costituisce il climax della composizione e del racconto dà il via a un nuovo materiale, basato in parte sulla passacaglia iniziale, che conduce alla fine del madrigale, sempre diminuendo e con numerose pause che interrompono il racconto fino al *pppp* finale.

Il quinto madrigale, *The Lobster Quadrille*, è basato su un testo di Lewis Carroll - esempio eccellente dell'inversione di classi: gli animali marini ballano la quadriglia ognuno a modo suo, c'è chi è troppo lento, c'è chi pesta la coda di un altro; tutto è rappresentato in musica in maniera fedele attraverso la contro-metricità. Il brano è un modello di discontinuità che risulta dalla combinazione di elementi appartenenti a domini disparati che in questo caso, sono due diversi modelli ritmici, quello della quadriglia e quello dello jodel. Ligeti usa la citazione per rafforzare l'aspetto nonsense del madrigale, tuttavia il senso della parodia si estende alla descrizione caricaturale del rapporto tra gli inserti melodici: il passaggio dall'Inno Inglese a quello francese ricorda in maniera ironica la provenienza della quadriglia.

L'ultimo, sesto madrigale è una festa di mondi multipli, con pattern ritmici africani e bulgari che creano, insieme agli inserti ispirati alla musica antica, un collage originale e particolarmente riuscito di mezzi musicali. In questo brano, dal caos dei ritmi scaturisce un vero e proprio ordine: nonostante evidenti differenze, i pattern rientrano nelle stesse strutture metriche che permettono di ottenere una regolarità sorprendente, che nasce dalla loro sovrapposizione. Non per caso Ligeti aggiunge l'indicazione «Like Jazz!» all'inizio del brano: il risultato ritmico della sovrapposizione assomiglia a un set di improvvisazione jazzistica, con un Basso solista che si concede una talea con color con ritmi rigorosamente regolari e proporzionali, ma percepiti all'ascolto come un libero assolo. Anche in questo caso, Ligeti usa la “distrazione” per inserire all'interno della composizione materiale nuovo. L'alternanza del ritmo bulgaro irregolare *aksak* con la sua variante più regolare, *pseudo-*

*aksak*, provoca una sensazione di discontinuità: i ritmi regolari di 8/8, 4/4 e 6/8, all'interno della complessità poliritmica, sembrano dei veri e propri intrusi. L'effetto nonsense di questo madrigale sta nell'inversione dei significati: l'irregolarità sembra costituire il senso della composizione, mentre la regolarità ne costituisce la parte nonsense.

#### 4.2.2. *Nonsense Madrigals* tra caos e ordine

Come risulta dalle analisi dei *Nonsense Madrigals*, il caos di cui si fa carico Ligeti, è uno stato di cose apparente, che, attraverso l'uso sapiente di mezzi e stili appartenenti a diversi generi, epoche, e stili di musica, colta e popolare, aspira all'organizzazione di un nuovo ordine sonoro. La sua potrebbe essere una risposta all'avvento del postmodernismo, caratterizzato da una notevole confusione di espressioni musicali e artistiche in generale, dove non c'è spazio per le crisi ideologiche o di linguaggio, perché esse si dissolvono nella stessa molteplicità dei fenomeni. Lo stesso vale per il fenomeno di avanguardia, che in un mondo così articolato non ha più ragione di esistere. Da un lato i *Nonsense Madrigals* esprimono una certa nostalgia del passato, per cui Ligeti inserisce la parola «madrigals» già nel titolo dell'opera: egli cerca di teatralizzare il passato in modo ironico. Dall'altro lato, invece, i *Madrigals* manifestano un forte desiderio di novità, che si esprime attraverso una mescolanza delle diversità, che non è altro che la prova di una nuova via in un mondo in cui sembra non esserci più spazio per essere originali, perché tutto è stato già detto, scritto e composto.

Ligeti riesce bene nell'operazione di adattamento della tradizione all'attualità. I suoi *Madrigals* si riempiono di contenuti più o meno attuali e comunque contestualizzabili nel presente, che traggono origine da numerosi mondi disparati. Accanto agli aspetti puramente musicali e letterari, Ligeti adopera i collegamenti esterni con la matematica e con le scienze, facendo della musica un atto acuto della ragione, un processo intellettuale di notevole portata,

le cui operazioni convergono su un obiettivo comune: la creazione di un nuovo ordine o esempio di musica autentica, nel bene e nel male del contesto storico in cui nasce.

L'idea della creazione di un nuovo ordine giunge a Ligeti dalle sue ricerche sulla musica africana, musica che nella molteplicità di voci e ritmi che la compongono, possiede, secondo il musicista, un ordine interno di grado superiore. «Quello a cui assistiamo in questa musica - scrive Ligeti -, è una meravigliosa combinazione di ordine e di caos che si fondono dando vita a un senso di ordine di livello più elevato.»<sup>212</sup> Il compositore si serve del caos musicale per dare una sorta di risposta al caos del mondo. Ma è solo in un nuovo ordine che si ritrova la serenità di creare. I *Nonsense* giocano con i testi letterari e se ne servono per una maggiore sovrapposizione di elementi. Tuttavia, il testo sembra un mero pretesto per dare al titolo l'aggettivo "nonsense". Come il nuovo ordine scaturisce dal caos, così il nonsense può contribuire alla nascita di un nuovo senso. Sembra evidente che sia il caos sia il nonsense dei *Madrigals* siano soltanto apparenti, o comunque volti alla creazione di un ordine e di un senso nuovi di livello più elevato.

---

<sup>212</sup> «What we can witness in this music is a wonderful combination of order and disorder which in turn merges together producing a sense of order on a higher level». S. Arom, op. cit., p. xvii.

## Conclusioni

Come si è potuto cogliere nel presente studio, è difficile mettere a confronto i *Nonsense* e il *Sesto Non-Senso* di Goffredo Petrassi e i *Nonsense Madrigals* di György Ligeti, per via di differenze essenziali come il momento storico delle composizioni o la distanza geografica e stilistica tra i due compositori. Tuttavia, è interessante sottolineare le differenze dei due approcci al nonsense in quanto veicolo di ulteriori contenuti, anche extramusicali. Entrambi i musicisti si volgono al passato per rappresentare il presente, ma i corrispettivi obiettivi e modalità sono totalmente differenti.

Nel suo libro *The Field of Nonsense*, Elisabeth Sewell denota la differenza principale tra il nonsense di Edward Lear e quello di Lewis Carroll. Quello di Lear è semplice, concreto, descrittivo e in gran parte inconvertibile, con più poesia che prosa. In confronto, il nonsense di Carroll risulta costantemente narrativo, con pochi versi, essenzialmente conversazionale e a volte fortemente astratto e complesso nel suo linguaggio. Ciò nonostante, la studiosa svela la complessità dei significati nascosti dietro l'apparente semplicità di Lear e la semplicità e la linearità dietro la complessità di Carroll.<sup>213</sup> Sotto questo aspetto sembra proprio analogico l'approccio al nonsense di Petrassi e di Ligeti: più semplice e lineare e tendente alla regolarità quello di Petrassi, mentre quello di Ligeti appare fortemente narrativo, tendente alla prosa, astratto e complesso nella resa sonora. I due compositori scelgono accuratamente i testi da musicare, di modo che si adattino al meglio al risultato che vogliono ottenere. Grazie alla semplicità del tessuto sonoro, Petrassi riesce a ottenere una notevole complessità di significati da mettere in relazione con il momento storico e l'approccio al pensiero compositivo

---

<sup>213</sup> E. Sewell, *The Field of Nonsense*, Dalkey Archive Press, Victoria, TX/London/Dublin 2015 (first edition 1952), pp. 7-8.

contemporaneo. A sua volta Ligeti, attraverso una estrema laboriosità della scrittura, che miscela una elevata quantità di influenze e ispirazioni, concepisce un nonsense più immediato e comprensibile. In conclusione, i *Nonsense* e il *Sesto Non-Senso* di Petrassi sono dei messaggeri di un'idea più complessa ed extramusicale ispirata al passato, mentre i *Nonsense Madrigals* di Ligeti presentano un contenuto puramente musicale e confinante con il gioco che, attraverso il ritorno al passato, diventa una chiara e nitida immagine del contemporaneo.

## Ringraziamenti

Desidero ringraziare alcune persone senza la disponibilità delle quali la mia ricerca non avrebbe potuto portare ai risultati ottenuti.

In primo luogo i miei ringraziamenti vanno allo staff della Fondazione Paul Sacher di Basilea nelle persone di Heidy Zimmermann, Sabine Hänggi, Evelyne Diendorf e Johanna Blask, per la puntuale e ineccepibile organizzazione della mia ricerca presso le collezioni di Goffredo Petrassi e György Ligeti. Ringrazio, inoltre, Tiziana Cherubini della Biblioteca-Archivio dell'Istituto di Studi Musicali "G. Petrassi" Campus Internazionale di Musica di Latina per la disponibilità e la cordialità con cui mi ha accolto e guidato tra i documenti di Goffredo Petrassi. Ringrazio Dagmar Schütz-Meisel della Schott Music GmbH & Co. KG per il permesso di includere nella tesi, a soli fini accademici, i frammenti della partitura dei *Nonsense Madrigals* di György Ligeti necessari per poter illustrare al meglio l'analisi della composizione. Il mio ringraziamento va anche ad Alessandro Savasta delle Edizioni Suvini Zerboni - Sugar Music S.p.A., per il permesso di allegare alla tesi, sempre a soli fini accademici, le intere partiture dei *Nonsense* e del *Sesto Non-Senso* di Goffredo Petrassi.

Ringrazio, infine, le persone a me più vicine, per la loro dedizione e pazienza nella lettura e revisione del mio lavoro: la professoressa Amalia Collisani, che con le sue preziose osservazioni mi ha guidato in questa complessa e straordinaria avventura, e mio marito Ludovico, il primo e più critico lettore di tutti i miei scritti.

## Riferimenti bibliografici

### *NONSENSE*

Antonelli G., Chiummo C., “*Nominativi fritti e mappamondi.*” *Il Nonsense nella letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 2009.

Brown D., *The Poetry of Victorian Scientists. Style, Science and Nonsense*, Cambridge University Press 2013.

Byrne P., Il nonsense tra logica e arte, «Segni e comprensione», n. 4 (mag-ag 1988), pp. 18-23.

Caboni A., *Nonsense. Edward Lear e la tradizione del nonsense inglese*, Bulzoni Editore, Roma 1988.

*Children's Literature and the Fin de Siècle*, edited by R. McGillis, Praeger, Westport 2003.

Colley A. C., *Edward Lear and the Critics*, in *Studies in English and American Literature, Linguistics, and Culture: Literary Criticism in Perspective*, Camden House, Columbia 1993, pp. xiv+120.

Cornwell N., *The Absurd in Literature*, Manchester University Press, Manchester 2006.

Cohen M. N., *Lewis Carroll. A Biography*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York 1995.

Cuddon J. A., *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Penguin Books 1999.

Dahlhaus C., Hildenbrand H., “Sens et non-sens dans la musique [1972]” in *Essais sur la nouvelle musique*, Contrechamps Editions 2004.

Deleuze G., *Logica del senso*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2016.

Dilworth T., *Edward Lear's Suicide Limerick*, «The Review of English Studies», New Series, Vol. 46, No. 184, Nov. 1995, pp. 535-538.

Dilworth T., *Society and the Self in the Limericks of Lear*, «The Review of English Studies», New Series, Vol. 45, No. 177, Feb. 1994, pp. 42-62.

Elpern Buchalter B., *The logic of nonsense*, «The Mathematics Teacher», Vol. 55, No. 5 (May 1962), pp. 330-333.

Flescher, J. (1969). *The Language of Nonsense in Alice*, *Yale French Studies*, pp. 128-144.

Graziosi M., *Testo verbale e testo iconico nei limerick di Edward Lear*, tesi di laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bologna, relatore Giovanna Franci, AA. 1981-82.

Izzo, C. (2004). "Introduzione" in E. Lear, *Il libro dei nonsense* (pp. VII-XXVI). Torino: Giulio Einaudi.

Lecerclé J. J., *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, London and New York 1994.

Malcolm N., *The Origins of English Nonsense*, Harper Collins, London 1997.

Palumbo A., *Il Nonsense e la letteratura vittoriana per l'infanzia*, E.R.S.U., Genova 1992.

Ponterotto D., *Rule-Breaking and Meaning-Making in Edward Lear*, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 6 (1993), pp. 153-61.

Richman B., *How music fixed 'nonsense' into significant formulas: On rhythm, repetition, and meaning*, parte di *The origins of music*, A Bradford Book 2001, pp. 301-314.

Rieke A., *The Senses of Nonsense*, University of Iowa Press, Iowa City 1992.

Rother, J., "Modernism and the Nonsense Style" in *Contemporary Literature*, 1974, pp. 187-202.

Sala M., *Humor, Nonsense, and Absurd: The Linguistic Analysis of Non-Serious Narrative*, Youngstown State University, 2000.

Sewell E., *The Field of Nonsense*, Dalkey Archive Press, Victoria, TX/London/Dublin 2015 (first edition 1952).

Stewart S., *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1979

Strachey E. Sir, *Nonsense As a Fine Art*, «Littel's Living Age», Fifth Series, Volume LXIV, Oct-Nov-Dec 1888, pp. 515-531 (reprints from «Quarterly Review», 167, 1888, pp. 335-65).

Tigges W., *Explorations in the Field of Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1987.

Tarantino E., Caruso C., *Nonsense and Other Senses. Regulated Absurdity in Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2009.

### GOFFREDO PETRASSI

*A Goffredo Petrassi*, Autori vari, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1994.

Alain, *Cento e un ragionamenti*, a cura di S. Solmi, Giulio Einaudi editore, Torino 1975.

*Autoritratto. Goffredo Petrassi*, intervista elaborata da Carla Vasio, Edizioni Laterza, Roma, 1991.

*Bibliografia e catalogo delle opere di Goffredo Petrassi*, a cura di Claudio Annibaldi e Marialisa Monna, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1980.

Carter E., Maxwell Davis P., *Remembering Petrassi*, *Tempo*, Vol. 57, No. 225 (Jul., 20013), pp. 7-8.

Casella A., *Music and Politics in Italy*, *The Christian Science Monitor*, Sep 19, 1925.

Cerutti, S. (1985). *Intervista a Goffredo Petrassi*, «La Cartellina», p. 38.

Cosentino M. G., *L'ironia in Goffredo Petrassi: L'esperienza dei Nonsense*, «Nuova rivista musicale italiana», 2005, pp. 517-523.

Dallapiccola L., *Parole e musica. Saggi di Arte e di Letteratura*, a cura di F. Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980.

Dell'Antonio A., *Il divino Claudio: Monteverdi and lyric nostalgia in fascist Italy*, «Cambridge Opera Journal», Vol. 8, No. 3 (Nov., 1996), pp. 271-284.

Di Fronzo L., *Cinquant'anni di musica italiana nei trattati d'armonia: la musica del primo Novecento nel dibattito teorico e didattico, con appendice e analisi critica dei Nonsense (1952) di Goffredo Petrassi*, tesi di diploma in Musicologia, Conservatorio "G. Verdi" di Milano, relatore Marco De Natale, correlatore Guido Salvetti, Milano 1990.

Di Fronzo L., *Teatralità e madrigalismo nei Nonsense di Goffredo Petrassi*, «Analisi», 1991, pp. 7-22.

Farwell A., *The Zero Hour in Musical Evolution*, «The Musical Quarterly», Vol. 13, No. 1 (Jan., 1927), pp. 85-99.

*Goffredo Petrassi: scritti e interviste*, a cura di Raffaele Pozzi, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2008.

Howell R. F., *The Philosopher Alain and French Classical Radicalism*, *The Western Political Quarterly*, Vol. 18, No. 3 (Sep., 1965), pp. 594-614.

*Italian Music During The Fascist Period*, edited by R. Illiano, Turnhout, Brepols 2004.

Lombardi L., *Conversazioni con Petrassi*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1980.

Nardacci F., *L'epistolario di Goffredo Petrassi nella Biblioteca-Archivio dell'Istituto di Studi Musicali "G. Petrassi" di Latina* (articolo inedito).

«Nuova Rivista Musicale Italiana», *Petrassi. L'arte, il tempo, le idee*. Atti del Convegno internazionale di studi, 2/2006.

Razzi F., *L'arte di Goffredo Petrassi*, «Nuova rivista musicale italiana», 33(3), Roma pp. 343-348.

*Petrassi*, a cura di Enzo Restagno, Edizioni EDT, Torino 1986.

Lombardi Vallauri S., *Sviluppi della dodecafonia in epoca posteriore in Italia. Gilberto Cappelli e Federico Incardona*, Tesi di dottorato in Storia e critica dei Beni Musicali, XVIII Ciclo, Università degli Studi di Lecce 2007.

Nicolodi F., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto Edizioni 1984.

Plebe A., *La dodecafonia. Documenti e pagine critiche*, Editori Laterza, Bari 1962.

Restagno E., *Petrassi oltre le definizioni*, in “Petrassi: L'arte, il tempo, le idee”, «Nuova rivista musicale italiana», 39(4), pp. 525-536, Roma 2005.

Rothe A., *Rethinking Postwar History: Munich's Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945-63)*, «The Musical Quarterly», Vol. 90, No. 2 (Summer, 2007), pp. 230-274.

Sachs H., *Music in Fascist Italy*, Weidenfeld and Nicolson, London 1987.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. By Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited 2001.

Thomson A., *Goffredo Petrassi and the Phantoms of Fascism*, «The Musical Times», Vol. 133, No. 1792, Choirs and Trends (Jun., 1992), pp. 288-291.

Tuchowski A., *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego [Nazionalismo, sciovinismo, razzismo e la riflessione europea sulla musica e sulla composizione del primo dopoguerra]*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015.

Zagorski M., *Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Musik'*, «Journal of the Royal Music Association», Vol. 134, No. 2 (2009), pp. 271-317.

## GYÖRGY LIGETI

Arom S., *African polyphony and polyrhythm*, Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge University Press, 1991.

Arom S., *L'Aksak*, «Cahiers de l'ethnomusicologie» [En ligne], 17/2004, mis en ligne le 13 janvier 2012.

URL: <http://ethnomusicologie.revues.org/413>

Arom S., *Le ragioni della musica. Scritture di musicologia africanista*, a cura di M. Agamennone e S. Facci, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013.

Arom S., *Polyphonies et polyrythmies instrumentals d'Afrique central. Structure et méthodologie*, 2 volumes, Ethnomusicologie 1. SELAF, Paris 1985.

Aubert L., *Simha Arom. Polyphonies et polyrythmies instrumentals d'Afrique central. Structure et méthodologie*, «Cahiers de l'ethnomusicologie» [En ligne], 1/1988, mis en ligne le 15 août 2011.

URL: <http://ethnomusicologie.revues.org/2314>

Bauer, A. M., *Compositional Process and Parody in the Music of Gyorgy Ligeti*. PhD dissertation, Yale University 1997.

Bernard J. W., *Ligeti's Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works*, «Music Theory Spectrum», 21 (1999)1, pp. 1-31.

Burde W., *György Ligeti, Eine Monographie*, Atlantis Musikbuch, Zürich 1993.

Cler J., *Pour une théorie de l'aksak*, «Revue de Musicologie», 80/2 (1994), 181-210.

Cuciurean J., *A Theory of Pitch, Rhythm, and Intertextual Allusion for The late Music of György Ligeti*, PhD dissertation, University of New York at Buffalo 2000.

Floros C., "György Ligeti, Janseits con Avantgarde und Postmoderne" in *Komponisten unserer Zeit*, Band 26, Österreichischer Musikzeit Edition, Verlag Lafite, Vien 1996.

Gallot S., *Symétrie et asymétrie dans «The Lobster Quadrille» de György Ligeti: au rythme d'une dance dégingandée*, «Mitteilungen der Paul Sicher Stiftung», Basilea 2005, pp. 37-42.

Griffiths P., *György Ligeti, The Contemporary Composers*, Series Editor: Nicholas Snowman, Robson Books, London 1997.

*György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, ed. By Louise Duchesneau & Wolfgang Marx, The Boydell Press, Woodbridge 2011.

Hawkins E., *The Complete Guide to Remixing: Produce Professional Dance-Floor Hits on Your Home Computer*, Berklee Press, 2004.

Häusler J., "Zwei Interviews mit György Ligeti" in *Ligeti in Conversations*, Eulenberg, London 1983.

Hoede R., Bauer T., *Heinrich Hoffmann. Ein Leben zwischen Wahn und Witz*, Verlag Walfemar Kramer, Frankfurt am Mein 1994.

Hofstadter D. R., *Metamagical Themas. The Music of Frederic Chopin: startling aural patterns that also startle the eye*, «Scientific American», April 1982, pp. 16-28.

Holloway R., *Ligeti's Half Century*, «The Musical Times», Vol. 145, No. 1889 (Winter, 2004), pp. 54-64.

Isgitt D., *An Analysis of Periodic Rhythmic Structures in the Music of Steve Reich and György Ligeti*, Degree Thesis, University of North Texas, August 2002.

Kubik G., *Harmony in Traditional African Music*, «Transition», No. 47 (1975), pp. 41-42.

*Ligeti*, Autori vari, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985.

Ligeti G., J. W. Bernard, *States Events, Transformations*, «Perspectives of New Music», Vol. 31, No. 1 (Winter, 1993), pp. 164-171.

Ligeti G., *Gesammelte Schriften Vol. 1, 2*, Paul Sacher Stiftung, Basel, Schott Music GmbH&Co., Mainz 2007.

Ligeti G., *Ma Position comme compositeur d'aujourd'hui*, «Contrechamps» 12/13 (1990): 8-9.

Lobanova M., *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, Transl. From Russian Manuscript by Mark Shuttleworth, Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2002.

Malfatti D., *An Analysis of Gyorgy Ligeti's Nonsense Madrigals*, PhD dissertation, Louisiana State University 2004.

Marx, W., *'How I wonder what you're at!' - Sketch Studies of Ligeti's Nonsense Madrigals*, «Contemporary Music Review», April 2012, pp. 135-148.

Nordwell O., *György Ligeti*, «Tempo. New Series», No. 88 (Spring, 1969), pp. 22-25.

Pohaut S., Arom S., Meyer Ch., *Une voix multiple*, «Cahiers de l'ethnomusicologie» [En ligne], 6/1993, mis en ligne le 2 janvier 2012.

URL: <http://ethnomusicologie.revues.org/1469>

Roelke E., *Träumen Sie in Farben? György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Zsolnay Verlag, Vienna, 2003.

Roig-Francolí M. A., *Harmonic and Formal Process in Ligeti's Net-Structure Compositions*, «Music Theory Spectrum», Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1995), pp. 242-267.

Schaffer K. K. P., *"Neither Tonal nor Atonal"?: Harmony and Harmonic Syntax in György Ligeti's Late Triadic Works*, PhD dissertation, Yale University 2011.

Searby M., *Ligeti Stylistic Crisis. Transformations in His Musical Style 1974-1985*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham Maryland, Toronto, Plymouth, UK, 2010.

Searby M., *Ligeti the Postmodernist?*, «Tempo, New Series», No. 199 (Jan., 1997), pp. 9-14.

Shaffer K. P., *"Neither Tonal or Atonal"?: Harmony and Harmonic Syntax in György Ligeti's Late Triadic Works*, PhD Dissertation, Yale University 2011.

Steinitz, R., *Gyorgy Ligeti. Music of the Imagination*, London: Faber & Faber 2003.

Steinitz R., *The Dynamics of Disorder*, The Musical Times, Vol. 137, No. 1839 (May 1996), pp. 7-14.

Strimple N., *Choral Music in The Twentieth Century*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 2002.

Taylor S. A., *Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's "Automne a Varsavie"*, «The Online Journal of the Society of Music Theory».

URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor.html#FN7REF>

Taylor S. A., *Ligeti, Africa and Polyrythm*, «The world of music», Berlin, vol. 45, 2 (2002), pp. 83-94.

Taylor S. A., *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*, Cornell University 1994.

Temeş B. T., *Sounds, Lines and Colors: Synesthetic Codes in Ligeti's Music*, «Musicology Papers» (2/2013), Media Musica, Cluj-Napoca, pp. 79-91.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. By Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited 2001.

Willson R. B., *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge University Press, New York 2007.

#### *TESTI LETTERARI*

Derry Down Derry, *A Book of Nonsense*, Thomas McLean, London 1846, 1855.

Derry Down Derry, *A Book of Nonsense. New and enlarged edition*, Warne & Routledge, London 1861.

Carroll L., *Alice's Adventures in Wonderland [1865]*, Penguin Popular Classics 1994.

*Lewis Carroll's Games & Puzzles*, ed. by E. Wakeling, Dover Publications, INC., New York, Lewis Carroll Birthplace Trust, Daresbury, Cheshire 1992.

Lear E., *Il libro delle follie, trad. di Carlo Izzo, Il Pellicano, Vicenza 1945*.

*Lear. E., Il libro dei nonsense*, trad. di Carlo Izzo, Giulio Einaudi Editore, Torino 1970 e 2004.

Brighty Rands W., *Liliput Levee. Poems of Childhood, Child-fancy and Child-like moods*, New York George Routledge & Sons, London 1868.

Hoffmann H. Dr., *The English Struwwelpeter. Pretty Stories and Funny Pictures for Little Children*, Griffith Faran & Co. London 1891.

## *PARTITURE*

Petrassi G., *Nonsense: per coro a cappella*, da *The Book of Nonsense* di Edward Lear, traduzione di Carlo Izzo, Partitura, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1953.

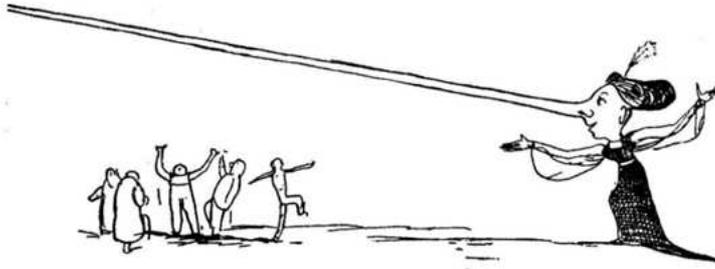
Petrassi G., *Sesto non-senso per coro misto a cappella*, da *The Book of Nonsense* di Edward Lear, traduzione di Carlo Izzo, Partitura, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1966.

Ligeti G., *Nonsense Madrigals for six male voices* (1998-1993), Partitura, Edition Schott, Mainz 1999.

## APPENDICE

Testi letterari<sup>214</sup>

Goffredo Petrassi, *Nonsense*



C'era una signorina il cui naso  
Prospera e cresce come mai fu il caso;  
Quando ne perse di vista la punta,  
Esclamò tutta compunta:  
«Dio t'accompagni, o punta del mio naso!»

There was a Young Lady, whose Nose,  
Continually prospers and grows;  
When it grew out of sight,  
She exclaimed in a fright,  
'Oh! Farewell to the end of my Nose!'



C'era un vecchio musicale:  
Un «bisso» gli entrò dentro lo stivale;  
Ma lui zufolò notte e dí,  
Fin che il «bisso» via fuggí  
Ed evitò quel vecchio musicale.

There was an Old Man with a flute.  
A 'sarpint' ran into his boot;  
But he played day and night,  
Till the 'sarpint' took flight,  
And avoided that man with a flute.

---

<sup>214</sup> Tutti i testi di Edward Lear sono stati presi da E. Lear, *Il libro dei nonsense*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 1970 e 2004.



C'era un vecchio di Rovigo  
Cui doleva d'esser vivo;  
Quindi, presasi una sedia,  
Vi morì sopra d'inedia,  
Quel doloroso vecchio di Rovigo.

There was an Old Man of Cape Horn,  
Who wished he had never been born;  
So he sat on a chair,  
Till he died of despair,  
That dolorous Man of Cape Horn.



C'era una signorina di Pozzillo  
Il cui mento era a punta di spillo;  
Lo fece limare per ore,  
Comperò un'arpa d'autore  
Ed arpeggiò col mento per Pozzillo.

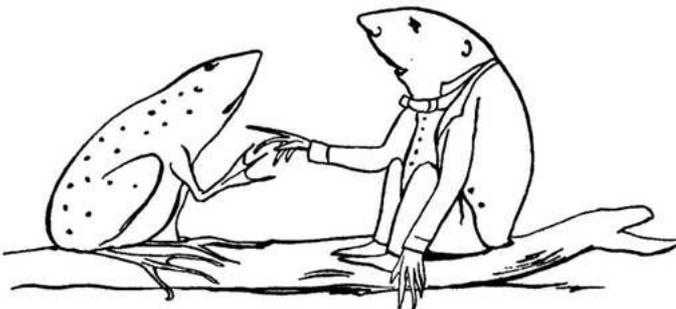
There was a Young Lady whose chin  
Resembled the point of a pin;  
So she had it made sharp,  
And purchased a harp,  
And played several tunes with her chin.



C'era una vecchia di Polla  
 Malamente pigiata tra la folla;  
 Alcuni uccise a pedate,  
 Altri schiacciò a bastonate,  
 Quell'impulsiva vecchia di Polla.

There was an Old Person of Stroud,  
 Who was horribly jammed in a crowd;  
 Some she slew with a kick,  
 Some she scrunched with a stick,  
 That impulsive Old Person of Stroud.

Goffredo Petrassi, *Sesto Non-Senso*



C'era un vecchio di palude  
 Di natura futile e rude;  
 Seduto su di un rocchio  
 Cantava stornelli a un ranocchio,  
 Quel didattico vecchio di palude.

There was an Old Man in a Marsh,  
 Whose manners were futile and harsh;  
 He sate on a Log,  
 And sang Songs to a Frog,  
 That instructive Old Man in a Marsh.

I. *Two Dreams and Little Bat*<sup>215</sup>

THE DREAM OF A GIRL WHO LIVED  
AT SEVEN-OAKS.

SEVEN sweet singing birds up in a tree ;  
Seven swift sailing-ships white upon the sea ;  
Seven bright weather-cocks shining in the sun ;  
Seven slim race-horses ready for a run ;  
Seven gold butterflies, flitting overhead ;  
Seven red roses blowing in a garden bed ;  
Seven white lilies, with honey bees inside them ;  
Seven round rainbows with clouds to divide  
them ;  
Seven pretty little girls with sugar on their  
lips ;  
Seven witty little boys, whom everybody tips ;  
Seven nice fathers, to call little maids joys ;  
Seven nice mothers, to kiss the little boys ;  
Seven nights running I dreamt it all plain ;  
With bread and jam for supper I could dream  
it all again !

x 2



“Up above the world you fly,  
Like a tea-tray in the sky.  
Twinkle, twinkle –”

THE DREAM OF A BOY WHO LIVED  
AT NINE-ELMS.

NINE grenadiers, with bayonets in their guns ;  
Nine bakers' baskets, with hot-cross buns ;  
Nine brown elephants, standing in a row ;  
Nine new velocipedes, good ones to go ;  
Nine knickerbocker suits, with buttons all  
complete ;  
Nine pair of skates with straps for the feet ;  
Nine clever conjurors eating hot coals ;  
Nine sturdy mountaineers leaping on their  
poles ;  
Nine little drummer-boys beating on their  
drums ;  
Nine fat aldermen sitting on their thumbs ;  
Nine new knockers to our front door ;  
Nine new neighbours that I never saw before ;  
Nine times running I dreamt it all plain ;  
With bread and cheese for supper I could dream  
it all again !

“Twinkle, twinkle, little bat!  
How I wonder what you're at!”

<sup>215</sup> W. Brighty Rands, *Liliput Levee. Poems of Childhood, Child-fancy and Child-like moods*, New York George Routledge & Sons, London 1868, pp. 162-163.  
L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Penguin Books, London 1994 (First published 1865), pp. 85-86.

II. *Cuckoo in the Pear-Tree*<sup>216</sup>



CUCKOO IN THE PEAR-TREE.

THE Cuckoo sat in the old pear-tree.     Cuckoo !  
Raining or snowing, naught cared he.     Cuckoo !  
Cuckoo, cuckoo, naught cared he.

The Cuckoo flew over a housetop nigh.     Cuckoo !  
"Dear, are you at home, for here am I ?     Cuckoo !  
Cuckoo, cuckoo, here am I."

"I dare not open the door to you.     Cuckoo !  
Perhaps you are not the right cuckoo ?     Cuckoo !  
Cuckoo, cuckoo, the right Cuckoo !     x 2

"I am the right Cuckoo, the proper one.     Cuckoo !  
For I am my father's only son,     Cuckoo !  
Cuckoo, cuckoo, his only son."

"If you are your father's only son—     Cuckoo !  
The bobbin pull tightly,  
Come through the door lightly—     Cuckoo !

If you are your father's only son—     Cuckoo !  
It must be you, the only one—  
Cuckoo, cuckoo, my own Cuckoo !     Cuckoo !"

III. *The Alphabet* (alfabeto inglese)

<sup>216</sup> W. Brighty Rands, op. cit., p. 51.



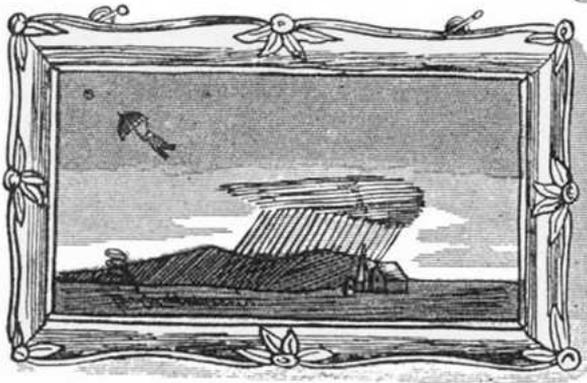
## 10. THE STORY OF FLYING ROBERT.

When the rain comes tumbling down  
In the country or the town,  
All good little girls and boys  
Stay at home and mind their toys.  
Robert thought, — "No, when it pours,  
It is better out of doors."  
Rain it *did*, and in a minute  
Bob was in it.  
Here you see him, silly fellow,  
Underneath his red umbrella.

What a wind! Oh! how it whistles  
Through the trees and flow'rs and thistles!  
It has caught his red umbrella;  
Now look at him, silly fellow,  
Up he flies  
To the skies.  
No one heard his screams and cries,  
Through the clouds the rude wind bore him,  
And his hat flew on before him.



Soon they got to such a height,  
They were nearly out of sight!  
And the hat went up so high,  
That it really touch'd the sky  
No one ever yet could tell  
Where they stopp'd, or where they fell:  
Only, this one thing is plain,  
Bob was never seen again!



(24)

Printed in Holland.

<sup>217</sup> H. Hoffmann Dr., *The English Struwwelpeter. Pretty Stories and Funny Pictures for Little Children*, Griffith Faran & Co. London 1891, p. 24.

V. *The Lobster Quadrille*<sup>218</sup>

QUADRILLE



*“Will you walk a little fuster?” said a whiting to a snail.  
“There’s a porpoise close behind us, and he’s treading on my tail.  
See how eagerly the lobsters and the turtles all advance!  
They are waiting on the shingle – will you come and join the dance?*

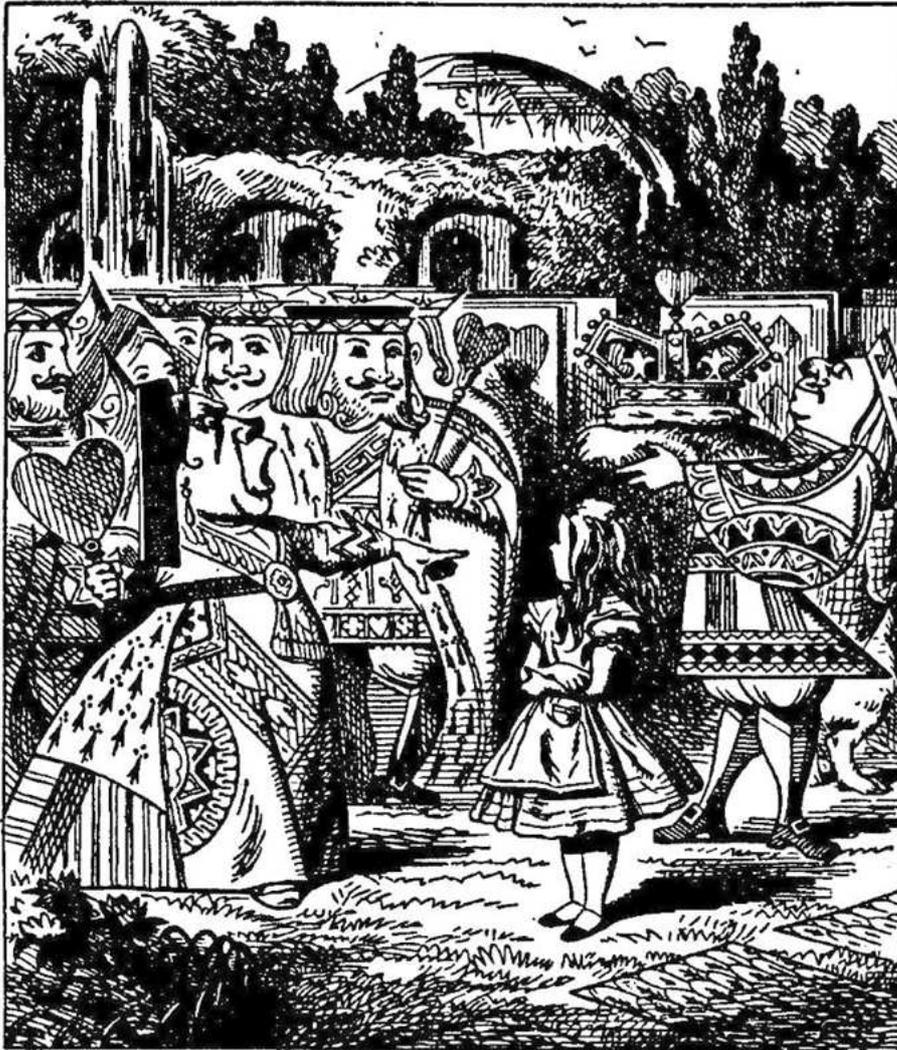
*Will you, won’t you, will you, won’t you, will you join the dance?  
Will you, won’t you, will you, won’t you, won’t you join the dance?*

*“You can really have no notion how delightful it will be  
When they take us up and throw us, with the lobsters, out to sea!”  
But the snail replied “Too far, too far!” and gave a look askance –  
Said he thanked the whiting kindly, but he would not join the dance.  
Would not, could not, would not, could not, would not join the dance.  
Would not, could not, would not, could not, could not join the dance.*

*“What matters it how far we go?” his scaly friend replied.  
“There is another shore, you know, upon the other side.  
The further off from England the nearer is to France –  
Then turn not pale, beloved snail, but come and join the dance.  
Will you, won’t you, will you, won’t you, will you join the dance?  
Will you, won’t you, will you, won’t you, won’t you join the dance!”*

---

<sup>218</sup> L. Carroll, op.cit., pp.119-120.



The Queen turned crimson with fury, and, after glaring at her for a moment like a wild beast, screamed 'Off with her head! Off -'

H E A D  
h e a l  
t e a l l  
t e l l l  
t a l l l  
T A I L

---

<sup>219</sup> L. Carroll, op. cit., pp. 37; 95-96, *Lewis Carroll's Games & Puzzles*, ed. by E. Wakeling, Dover Publications, INC., New York, Lewis Carroll Birthplace Trust, Daresbury, Cheshire 1992, p. 39.

«Turn WITCH into FAIRY!»<sup>220</sup>

WITCH

w i n c h

w e n c h

t e n c h

t e n t h

t e n t s

t i n t s

t i l t s

t i l l s

f i l l s

f a l l s

f a i l s

f a i r s

FAIRY

FURIES

b u r i e s

b u r i e d

b u r k e d

b a r k e d

b a r r e d

BARREL

b a r r e d

b a r k e d

b u r k e d etc.

QUILT

g u i l t

g u i l e

g u i d e

g l i d e

s l i d e

s l i c e

s p i c e

s p i n e

s p i n s

s h i n s

s h i e s

s h i e r

s h e e r

SHEET

---

<sup>220</sup> *Lewis Carroll's Games & Puzzles*, p. 41.

sheer  
shier etc.

'Fury said to a  
mouse, That he  
met in the  
house,  
"Let us  
both go to  
law: I will  
prosecute  
you. - Come,  
I'll take no  
denial; We  
must have a  
trial: For  
really this  
morning I've  
nothing  
to do."  
Said the  
mouse to the  
cur, "Such  
a trial,  
dear Sir,  
With  
no jury  
or judge,  
would be  
wasting  
our  
breath."  
"I'll be  
judge, I'll  
be jury,"  
Said  
cunning  
old Fury:  
"I'll  
try the  
whole  
cause,  
and  
condemn  
you  
to  
death."

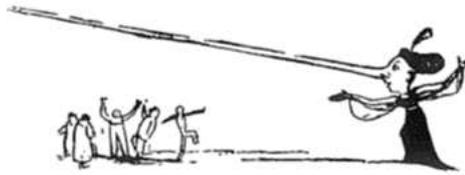


# NONSENSE

PER CORO A CAPPELLA

da "The Book Of Nonsense", di Edward Lear  
Traduzione di CARLO IZZO  
(Edizione Il Pellicano, Vicenza 1946)

GOFFREDO PETRASSI  
(1952)



## I.

Allegretto mosso (♩ = 120)

SOPRANI

CONFRALTI

TENORI

BASSI

*f staccato*

*p.*

*p.*

*p.*

C'e - ra  
There - was

C'e - ra  
There - was

C'e - ra  
There - was

Oh  
Oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh

*non legato, quasi staccato*

u - na si - gno - ri - na  
a Young - La - dy,

u - na si - gno - ri - na  
a Young - La - dy,

u - na si - gno - ri - na, u - na si - gno - ri - na  
a Young - La - dy, Young - La - dy,

*stacc.*

oh  
oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh

*cresc. molto* *f*

il cui na - so pro - spe - ra e cre - sce e cre - sce e cre - sce e cre - sce oo - me  
 whose Nose Con - ti - nu - a - lly prospers, prospers, prospers, prospers and grows,  
*cresc. molto* *f*

il cui na - so pro - spe - ra e cre - sce e cre - sce e cre - sce e cre - sce oo - me  
 whose Nose Con - ti - nu - a - lly prospers, prospers, prospers, prospers and grows,  
*cresc. molto* *f*

il cui na - so pro - spe - ra e cre - sce e cre - sce e cre - sce e cre - sce oo - me  
 whose Nose Con - ti - nu - a - lly prospers, prospers, prospers, prospers and grows,

mai fu' il ca - so;  
 con - ti - nu - a - lly...

ma - i fu il ca - so;  
 con - ti - nu - a - lly...

mai fu il ca - so;  
 con - ti - nu - a - lly...

*ff* *p*

Oh  
 Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh

*(♩ = ♪) poco meno (senza trascinare)* *mp* *mf*

*p* quan - do ne per - se di vi - sta la pun - ta, *mp* *mf*  
 When it grew out of si - (i) ght, e - sho

*p* quan - do ne per - se di vi - sta la pun - ta, *mp*  
 When it grew out of si - (i) ght,

*p* quan - do ne per - se di vi - sta la pun - ta, *mp*  
 When it grew out of si - (i) ght,

*p*

oh oh

*(♩:♩) a tempo*

*p*  
-scla - mò, e - sclà - mò tut - ta com - pun - ta,  
ex - claimed, She ex - claimed in a fright, ex -

*mf* *p*  
e - sclà - mò, e - sclà - mò tut - ta com - pun - ta,  
She ex - claimed, She ex - claimed in a fright, ex -

*p*  
e - sclamò tut - ta com pun - (u) - ta, tut - ta com - pun - ta,  
She ex - claimed in a fri - (i) - (i) ght, in a fright, ex -

*pp* *sf*  
tut - ta com - pun - ta, pun - ta, com - pun - ta:  
-claimed in a fri - (i) ght, ex - claimed in a fri - (i) ght,

*pp* *sf*  
tut - ta com - pun - ta, pun - ta, com - pun - ta:  
-claimed in a fri - (i) ght, ex - claimed in a fri - (i) ght,

*pp* *sf*  
tut - ta com - pun - ta, pun - ta, com - pun - ta:  
-claimed in a fri - (i) ght, ex - claimed in a fri - (i) ght,

*pp*  
Oh oh oh oh oh oh oh Oh oh

*più calmo* *p* *mf*  
"Dio Oh t'accom - pa - gni, o  
"Oh! "Oh! Oh! Farewell, Fare - well

*p* *mf*  
"Dio "Dio t'accom - pa - gni, o  
"Oh! "Oh! Oh! Farewell, Fare - well

*(falsetto)* *p* *mf*  
"Dio "Oh! t'accom - pa - gni, o  
"Oh! "Oh! Oh! Farewell, Fare - well

*Solo*  
Oh oh oh oh Oh oh oh oh

*dim.* *stacc.*

pun - ta del mi - o na - sol,,  
to the end of my No - (o) sel,,

*dim.* *pp*

pun - ta del mi - o na - sol,,  
to the end of my No - (o) sel,,

*dim.* *pp*

pun - ta del mi - o na - sol,,  
to the end of my No - (o) sel,,

*Solo p* *Tutti pp*

Oh oh oh oh oh oh  
Oh oh oh oh oh oh

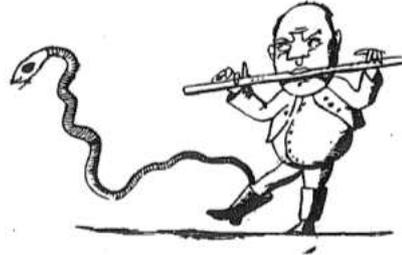
*Solo (facoltativo)* *mf* *stacc.*

"Dio t'ac - com - pa - gni, o pun - ta del mi - o na - sol,,  
"Oh! Oh! fare - well, fare - well to the end of my No - (o) sel,,

*pochissimo rit.* *tempo deciso* *senza rall.*

*f stacc.* *pp*

Oh  
Oh oh oh oh oh oh oh Oh oh oh oh oh oh oh



## II.

Presto (♩ = 140)

SOPRANI  
 CONTRALTI  
 TENORI  
 BASSI

*f* C'e... There... *f* o'e... There... *f* o'e... There

*f* C'e... There... *f* o'e... There... *f* o'e... There *p* vec... Old

*f* C'e... There... *f* o'e... There... *f* o'e... There *p* un an

*f* C'e... There... *dim.* *mf* ra un vecchio mu-si-ca *p* There... was an Old Man with a flute,

*p* mu... ..ca *mf* ..ca *p* le: *f* le:  
 with... flu (u) te.

...si... un  
 a a

...chio Man

*p* mu - si - ca *f* le:  
 with a flu (u) te

*f*  
 ser...  
 sar...  
 ...pa  
 ...pint,  
 ser...  
 sar...  
*f*  
 ser...  
 sar...  
*f*  
 un ser - pe gli en - trò den - tro lo sti - va  
 A sar - pint,, ran in - to his doo

*pp* (sussurrato)  
 ..trò den - tro  
 sar - pint ran  
*pp* (sussurrato)  
 ..pè gli en... lo sti...  
 - pint a in - to  
*pp* (sussurrato)  
 un ser... ..va - le;  
 a sar - his dool;  
*p*  
 le;  
 - fool;  
*f*  
 ma  
 But

*p*  
 ma lui  
 But he,  
*p*  
 ma lui  
 But he,  
*mp*  
 ma lui  
 But he,  
*mp leggero*  
 zu - fo -  
 But he  
*mp leggero*  
 zu - fo -  
 But he  
*p stacc.*  
 ma lui  
 But he,  
 lui  
 he,  
 zu - fo -  
 he,  
 zu - fo -  
 he

*mp* ma lui zu - fo - lò not - te e di, *mf* zu  
*mp* But he, *leggero* *mp* But he played day and night, played

*mp* *leggero* zu - fo - lò not - te e di, *mf* zu  
*mp* But he played day and night, played

-lò not - te e di, *poco più f* zu - fo - lò not - te e di,  
 played day and night, But he played day and night,

-lò not - te e di, *mp* ma lui zu - fo - lò not - te e di,  
 played day and night, But he, But he played day and night,

fo and lò, *f* fin - chè il ser - pe via fug -  
 day and night, Till the "sar - pint,, took

fo and lò, *f* fin - chè il ser - pe  
 day and night, Till the "sar - pint,,

zu fo - lò, *f* fin - chè il  
*mf* played day and night, Till the

zu fo - lò,  
*mf* played day and night,

*f* <sup>3</sup> *f* <sup>3</sup> *f* <sup>3</sup> *f* <sup>3</sup>  
 fli - (i)ght, fli - (i)ght, fug - gi, fli - (i)ght,  
 via fug - gi, fli - (i)ght, ...gi, fug - gi  
 took fli - (i)ght, fli - (i)ght, fli - (i)ght,

ser - pe via fug took *f* <sup>3</sup> *f* <sup>3</sup>  
 "sar - pint,, fli - (i)ght, ...gi, fli - (i)ght,

fin - chè il ser - pe via fug took *f* <sup>3</sup> *f* <sup>3</sup>  
 Till the "sar - pint,, fli - (i)ght, (sibilante) *ff*

*senza rall.* *corta poco meno, deciso*

*corta* *f*

*corta* *f*

*dim.* *al . . . . . pp* *corta*

ed e - vi -  
And a - voi - ded,

ed e - vi -  
And a - voi - ded,

ed e - vi - tò, -  
And a - voi - ded,

*f*  $(\frac{3}{4})$  *p*  $(\frac{2}{4})$

ed e - vi - tò, -  
And a - voi - ded,

*p*

- tò, -  
- voi - ded,

*p*

*mf* *dim.* *p (falsetto)*

ed e - vi - tò quel vec - chio mu - si - ca -  
And a - voi - ded that man with a flute.

**Presto**

(parlato) *pp*  $(\frac{6}{8})$

ed e - vi - tò quel vec - chio mu - si - ca - le.  
And a - voi - ded that man with a flute.

(parlato) *pp*

ed e - vi - tò quel vec - chio mu - si - ca - le.  
And a - voi - ded that man with a flute.

(parlato) *pp*

ed e - vi - tò quel vec - chio mu - si - ca - le.  
And a - voi - ded that man with a flute.

*pp*

-le.



III.

Lento sonnolento (♩ = 46/48)

*pp* *legatissimo* (vocale o scura)

SOPRANI

CONTRALTI

TENORI

BASSI

*pp* *legatissimo* (vocale o scura)

*pp* *legatissimo* (vocale o scura)

*monotono*  
*mf*  $\overbrace{\hspace{2cm}}^3$

*mano davanti alla bocca, sbadiglio*  
(yawn)  $\overbrace{\hspace{2cm}}^3$

C'e-ra un vec-chio di Ro - vi - go a cui do - le - va d'es-ser  
 There was an Old - Man of Cape Horn, a Who wished that he had ne'er been

(sbadiglio) (yawn) *mf* (annoiato)

vi - vo a quin-di... quin - di... quin - di, pro-sa-si-u-na se-dia, vi mo...  
 do - (o) - (o)rrn; a So he, so he, so he sat up-on a chair, Till he,

(sbadiglio, mano alla bocca) (yawn, hand over mouth) *come prima*

vi mo - ri so - pra di - ne - dia, quel do - lo - ro - so  
 Till he died thro' of des - pai - (si)r, That do - lo - rous Old

2 Soli *pp* Tutti *come prima*

Solo *pp* Tutti *come prima*

*monotono*

(sbadiglio) (yawn)

veo - chio di Ro - vi - go. (sbadiglio) (yawn)

Man of Cape Horn. (sbadiglio) (yawn)

*sfumato*



## IV.

Andantino comodo, con malizia (♩=75)

SOPRANI

CONTRALTI

TENORI

BASSI

*p* *stacc.*

C'e - - ra, c'e - ra,  
There - - was, There was,

*p* *stacc.*

C'e - - ra, c'e - ra,  
There - - was, There was,

*p* *stacc.*

C'e - - ra, c'e - ra,  
There - - was, There was,

*p* *stacc.*

C'e - - ra, c'e - ra,  
There - - was, There was,

*mf* *poco affrett.* *mf* *vall.*

c'e - - ra, c'e - ra, c'e - - ra  
There - - was, there was, There - - ra

*mf* *mf*

c'e - - ra, c'e - - ra  
There - - was, There - - was,

*mf*

c'e - - ra, c'e - - ra  
There was, There - - was,

*mf*

c'e - - ra, c'e - - ra  
There was, There - - was,

Adagetto grazioso (♩) (quasi barcarola)

Poz - zil - lo, di Poz...  
There was a Young La - dy

u - na si - gno - ri - na di Poz - zil - lo, di Poz... di Poz -  
was, there was, there was, there was, there was a La - dy, a Young

u - na si - gno - ri - na di (i) Poz - zil - lo, di Poz...  
was, there was, there was, there was, a Young La - dy, La - dy,

u - na si - gno - ri - na di Poz - zil - lo, di (i) Poz - zil -  
was, there was, there was, there was, there was a Young La - - (falsetto)

u - na si - gno - ri - (i) - na di Poz - zil - lo, di Poz... di Poz -  
was, there was, there was, a Young La - dy, La - dy, La - dy, a Young

-zil - lo il cui men - to e - ra a pun - ta di spil - lo,  
La - dy whose chin Re - sem - bled the point of a pin,

di Poz - zil - lo il cui men - to e - ra a pun - ta di spil - lo,  
a Young La - dy whose chin Re - sem - bled the point of a pin,

-lo il cui men - to e - ra a pun - ta di spil - lo,  
-dy whose chin Re - sem - bled the point of a pin,

-zil - lo il cui men - to e - ra a pun - ta di, pun - ta di  
La - dy whose chin Re - sem - bled the point of a, point of a

sempre p

pun - ta di spil - lo, a pun - ta di spil - lo, a  
point of a pin, the point of a pin, the

pun - ta di spil - lo, a pun - ta di spil...  
point of a pin, the point of a pin;

(falsetto)  
pun - ta di spil - lo, a pun - ta di spil - lo;  
point of a pin, the point of a pin, the

spil - lo, a pun - ta di spil...  
pin, the point of a pin;

Mosso, disinvolto

*quasi f*

pun-ta di lo fe-ce li-ma-re per o-re, com-pe-  
 point of a... So she had it made sha-(arp) And then she

*quasi f*

lo fe-ce li-ma-re per o-re, com-pe-  
 So she had it made sha-(arp) And then she

*quasi f*

point... lo fe-ce li-ma-re per o-re, com-pe-  
 So she had it made sha-(arp) And then she

*quasi f*

lo fe-ce li-ma-re per o-re, com-pe-  
 So she had it made sha-(arp) And then she

-rò u-n'ar-pa d'au-to-re  
 pur chased a harp,

*stacc.* (ma facendo risuonare la n)

-rò u-n'ar-pa d'au-to-re ed ar-peg-giò...blan blan blan blan blan  
 pur chased a harp, And pia-ayed...blan blan blan blan blan

-rò u-n'ar-pa d'au-to-re  
 pur chased a harp,

-rò u-n'ar-pa d'au-to-re ed ar-peg-  
 pur chased a harp, And pia-

*cantabile*

ed ar-peg-giò col  
 And played se-v'ral tunes with her

blan  
 blan blan blan blan blan blan blan blan blan blan blan blan blan blan

*stacc.* (ma facendo risuonare la n)

ed ar-peg-giò col  
 And played se-v'ral tunes with her

giò...blan blan  
 -o)yed...blan blan blan

men - to, ed ar - peg - giò... bian bian bian bian bian bian  
 chin, and pla - (a)jed... bian bian bian bian bian bian

blan  
 bian bian

men - to, ed ar - peg - giò so - ool men - to per Poz... chin,  
 chin, and pla - (a)jed se - v'ral tunes with her chin,

blan  
 bian bian

blan bian blan blan blan blan blan blan blan blan bian bian bian  
 bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian

blan'blan blan blan blan blan blan blan blan blan blan ..per Poz-zil - lo.  
 bian ...with her chin.

per Poz-zil - lo. blan bian blan blan bian bian bian bian bian bian bian  
 with her chin... bian bian

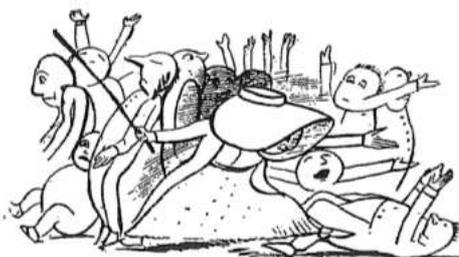
blan bian bian bian  
 bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian

*dim. senza rall.* Solo *pp*  
 blan bian  
 bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian

*p* 2 Soli *pp*  
 blan blan blan blan blan blan blan blan blan bian bian  
 bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian

2 Soli *pp*  
 blan blan blan blan blan blan blan blan blan bian bian  
 bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian bian

*mp* *p* 2 Soli *pp*  
 blan ...per Poz-zil - lo. bian bian bian bian bian bian bian bian bian  
 bian ...with her chin... bian bian bian bian bian bian bian bian bian



V.

**Allegro feroce** (♩ = 165-170)

*ff*

SOPRANI  
C'e - ra u - na vec - chia di Pol - la  
There was an Old Maid of Stro - (o) ud,

CONTRALTI  
C'e - ra u - na vec - chia di Pol - la  
There was an Old Maid of Stro - (o) ud,

TENORI  
*ff*  
u  
u

BASSI  
*ff*  
u  
u

*sempre accentato*

ma - la, ma - la - men - to pi - gia - -  
Who was, who was ho - rri - bly ja - -

ma - la, ma - la - men - to pi - gia - -  
Who was, who was ho - rri - bly ja - -

ta tra la fol - la, tra la, tra la  
 (a) mmed in a ero - (o) ud, jammed in a

ta tra la tra la fol - la, tra la, tra la  
 (a) mmed in a ero - (o) ud, jammed in a

u  
u

fol - la;  
 ero - (o) ud;

fol - la;  
 ero - (o) ud;

**ff** *duro e irritato* (gridato)  
 al - cu - ni, ne uc - ci - se a pe - da - te,  
 Some she slew, she slew with a kick,

**ff** (gridato)  
 al - cu - ni, ne uc - ci - se a pe - da - te,  
 Some she slew, she slew with a kick,

**ff** (gridato)  
 al - cu - ni, ne uc - ci - se a pe - da - te,  
 Some she slew, she slew with a kick,

**ff** (gridato)  
 al - cu - ni, ne uc - ci - se a pe - da - te, uc -

Some she slew, she slew with a kick, she

*segue*

al - tri schiac - ciò a ba - sto - na - te,  
*O - thers she scrunched with a sti - (i) ck,*

*segue*

al - tri schiac - ciò a ba - sto - na - te,  
*O - thers she scrunched with a sti - (i) ck,*

al - tri schiac - ciò a ba - sto - na - te,  
*O - thers she scrunched with a sti - (i) ck,*

- ci - se a pe - da - te, al - tri schiac -  
*slow with a ki - (i) ck, o - thers she*

a ba - sto - na - te, a ba - sto - na - te, ba - sto - na - te,  
*with a stick, with a kick, with a stick,*

a ba - sto - na - te, a ba - sto - na - te, ba - sto - na - te,  
*with a stick, with a kick, with a stick,*

a ba - sto - na - te, a ba - sto - na - te, ba - sto - na - te,  
*with a stick, with a kick, with a stick,*

*segue*

- ciò a ba - sto - na - te, quel - l'im - pul - si - va  
*scrunched with a sti - (i) ck, That im - pul - sive*

quel - l'im - pul - si - va, quel - -  
*That im - pul - sive, That*

(gridato) quel - l'im - pul - si - va, quel - l'im - pul - si - va  
*That im - pul - sive, That im - pul - sive*

quel - l'im - pul - si - va  
*That im - pul - sive*

vec - - - - - Maid chia di Pol - la,  
*Old of Stro - (o)ud.*

l'im - pul - si - va vec  
im - pul - sive Old

vec  
Old

vec  
Old

chia  
Maid

quel  
That

l'im - pul - si - va vec  
im - pul - sive Old

chia di Pol - la. u  
Maid of Stro (o) ud. u

chia di Pol - la. u  
Maid of Stro (o) ud. u

vec - chia di Pol - la. u  
Old Maid of Stro (o) ud. u

chia di Pol - la. u  
Maid of Stro (o) ud. u

u

u

u

u

a NINO ANTONELLINI e al Coro da camera della Radiotelevisione Italiana

# SESTO NON-SENSO

PER CORO MISTO A CAPPELLA

SIXTH NONSENSE FOR MIXED A CAPPELLA CHORUS

da "The Book Of Nonsense.. di Edward Lear  
Traduzione di CARLO IZZO  
(Edizione Il Pellicano, Vicenza 1946)

GOFFREDO PETRASSI  
(1964)

sussurrato rapidissimo  
molto piano  
suono gutturale  
tempo libero

(intonazioni differenti)

quick murmur  
very soft  
guttural sounds  
free tempo

(different pitch levels)

**SOPRANI**

*pp* C'e-raun vecchio di pa-lu-de *mf* quà  
*There was an old Mân in a Mârsh* *Kwü*

**M. SOPRANI**

*pp* C'e-raun vecchio di pa-lu-de *mf* krek (far sentire la "k", finale)  
*There was an old Mân in a Mârsh* *Krëck*

**C. ALTI**

*pp* C'e-raun vecchio di pa-lu-de *mf* quà *pp* tutti C'e-raun vecchio di pa-lu-de  
*There was an old Mân in a Mârsh* *Kwü* *There was an old Mân in a Mârsh*

tutti *pp* C'e-raun vecchio di pa-lu-de *mf* solo (segue)  
*There was an old Mân in a Mârsh* *Kwü*

tutti *pp* C'e-raun vecchio di pa-lu-de *mf* solo (segue)  
*There was an old Mân in a Mârsh* *Krëck*

solo *mf* quà tutti *pp* (segue)  
*Kwü* C'era un... (etc.)  
*There was... (etc.)*

**Ten.** *ppp* falsetto  $\text{♩} = 132$   
 C'e -  
 Thâ [r]

**Bassi**

Il direttore può attaccare a suo piacimento  
*The conductor may start at his discretion*

Proprietà per tutti i Paesi delle Edizioni SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano, Via Quintiliano, 40  
 © Copyright 1966 by Edizioni SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.  
 Tutti i diritti riservati a termini di legge. - All rights reserved. International copyright secured.

S. 6531 Z.

(segue)

*falsetto*  
*PPP*  
 u ə[r]      e â[r]      u ə[r]

*come un balbettio nasale, ma staccato mp*  $\frac{3}{4}$   
*like a nasal stutter, but staccato*      n n      n n  
 wûz-zn      [ə]n      [ə]n

*erre,, tremolato con la lingua senza suono soundless "r,, fluttered with tongue*  
 r ~~~~~ r  
 r ~~~~~ r[ə]

(segue)

*(sempre PPP e falsetto)*  
 u e      C'e  
 ə[r] â[r]      Thâ[r]

e u  
 â[r] e[r]

*PP cresc.*      *al.*      *f*      *sfp*      *p cresc.*  
 [ə]n [ə]n [ə]n      wûz zn      wû zn      [ə]n  
 wû zn      zn      [ə]n

(segue)

- chi - falso  
[L] dō [L] dō

*ff* *ppp* *port.*

(1.) *ff* *port.* *mf*

div. a 3  
- chi - chi - chi -  
ō [L] dō [L] dō [L] dō

- chi - chi -  
ō [L] dō [L] dō

*ff* *port.* *mp*

div. a 3 *ve - c* *ol - d* [p]  
*ol - d* [p]

(1.) *port.* *mp*

div. a 2 *mp*

*mf*

o i o i o i o  
ā nā ā nā ā nā ā

*ve - c* *- chi* *chi -* *- o*  
*ol - d* [p] [L] dō [L] dō nā

(pronuncia ve-k)  
*ol - d* [p]

(segue)

*mf* **Allegretto** *mf*

div. a 2 *mf* *p* *mf* *pp*

di pa di pa di pa di pa -  
in i nō i nō i nō i nō

*pp* *mf* *mf* *pp*

o i i  
ā nā ā nā ā nā ā -  
- pa - mā - (nasal hum)



(segue)

senza suono  
soundless

*pp* *f* *cresc.* *al.* *rit.* *sf*

tu tu - - ra  
mä-ner [s] wūr

tu tu - - ra  
mä-ner [s] wūr

(segue)

♩ = 80      ♩ = 132

-le  
al

-ti-  
ti

le fu ti ra      ra ti fu      ti le  
fē tī yōō la      yōō tī fē      tē fē

fu  
yōō

fu ri ta      le  
fē yōō tī      al

fu  
fē

le fu ti ra      ra ti fu      legato fu ra le ti  
fē tī yōō la      yōō tī fē      fē al tī yōō

[ S. 6531 Z. ]

(segue)

ra fu ti fu le  
fē yōō tī yōō al (tongue against roof of mouth) e n

ra fu ru ta fi ru ta fi ru ru ta fi e  
yōō al fōō tē yī fōō tē yī fōō fōō tē yī ũ

fi lu ta re fi lu ta re re la tu fi  
yī lōō tē fə yī lōō tē fə fə lē tōō yī

ri fe lu ta re la tu fi tu la re  
fī yə lōō tē fə lē tōō yī tōō lē fə

(segue)

[d] hū - u - r [ə] se -  
hē

[nd]

r - de  
hūr - sh [ə]

r - de  
hūr - sh [ə]

rollare la "erre,"  
senza suono  
roll "r"  
vocalized

♩ = 120

(segue)

*pp* *p.* *f*  
 -to su  
 t [ə] ðn  
 -to u  
 t [ə] ā  
 falsetto *pp*  
 su su  
 ðn ā  
 nasale *p*  
 -du su u  
 sã ðn ðn ā ðn ā ðn

(segue)

*mf* *rit. . . .*  
 -chi chi chi chi chi chi ro chi ro chi  
 ðg ö-g ö-g ö-g ö-g ö-g  
 ro ro ro ro ro  
 lög [g]lög [g]lög [g]lög [g]lög  
 o lö  
 (nasal, glottis closed, mouth open)  
 ðg  
 ðn ā ðn ā ðn ā ðn ā ðn ā ðn ā  
 ā ðn ā ðn ā ðn ā ðn ā ðn ā

[ S. 6531 Z. ]

(segue)

*mf* *p*

*cantabile* *mp*

*mf* *p* *p*

ta — ta — ta ta ta ta ta  
 trü — lü — lü lü lü lü lü

ta — ta — ta far sentire  
 trü — lü — lü la "esse" vas vas  
 [roll the "r"] trü trü

y ca - - - n -  
 {uniti and sa - - - ng [ə]

(segue)

*mf* *mf*

*mf* *p*

ta ta ta ta - li  
 lü lü lü lü trü

vas vas vas vas - li  
 trü trü trü trü trü trü

{uniti - to - ng  
 sä sa - ng

tor tor tor tor tor ter ter ter ter  
 songs [ə] ngs [ə] ngs [ə] ngs [ə] ngs [ə] ngs

far sentire tor - far sentire - nel nel nel nel  
 la "erre" songs la "elle" sö sö sö sö  
 [stress the "s"]

(segue)

li li li li li li li  
lä trü lä trü lä lä lä

ra  
ôg

(*mf*) tremolo  
(*p*) (*f*) (*mp*)

(pronuncia no-k)  
(roll the "r") no-c  
frô-g [ə]

(far sentire la "n")  
*p.*

tor tor tor tor un un un un  
[ə]ngs [ə]ngs [ə]ngs [ə]ngs a a a a

nel nel nel nel a a a a a  
sô sô sô sô too too too too too

(segue)

ra  
ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg

no-c  
frô-g [ə] frô-g [ə]

un un un -chi -chi  
a a a sã sã [ng] sô [ng] sô

a a a -chi -chi  
too too too sã sã [ng] sô [ng] sô

[ S. 6531 Z. ]

(segue)

*p* falsetto  
*f*  
*p* falsetto  
*f*

ra  
 ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg

no-c  
 frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê]

chi chi chi chi chi chi chi chi chi  
 [ngs] sã [ng] song tõe [ê] frõe o o g[ê]

chi chi chi chi chi chi chi chi chi  
 [ngs] sã [ng] songs tõe [ê] frõe g[ê] g[ê] g[ê] g[ê] g[ê]

(segue)

*p*  
*dim.*  
*p*  
*dim.*  
*dim.*  
*dim.*

ra  
 ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg ôg

no-c  
 frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê] frô-g[ê]

g[ê] g[ê] g[ê] (roll the "r") chio chio chio chio chio chio  
 fr fr fr fr fr fr fr

g[ê] g[ê] g[ê] (roll the "r") chio chio chio chio chio chio  
 rôg rôg rôg rôg rôg rôg rôg

S. 6531 Z.

(segue)

(intonazioni differenti)  
(different pitch levels)  
(sussurrando rapidissimo, come all'inizio)  
(quick murmur, as in the beginning)

*pp* C'e-ra un vec-chio di pa-lu-de  
There was an old Mân in a Mârsh

*pp* C'e-ra un vec-chio di pa-lu-de  
There was an old Mân in a Mârsh

*solo mf* quà kwä

*solo mf* krèk krèck

*pp* C'e-ra un vec-chio di pa-lu-de  
There was an old Mân in a Mârsh

*solo mf* quà kwä

*tutti pp* C'e-ra un vec - -  
There was an...

*solo mf* krèk krèck

*tutti pp* C'e-ra un vec - - (etc.)  
There was an... (etc.)

*solo mf* quà kwä

*tutti pp* C'e-ra un vec-chio di pa-lu-de  
There was an old Mân in a Mârsh

*solo mf* krèk krèck

S. 6531 Z



*f* *f* *f* *pp.* ♩ = 140

parlato spoken

da  
 - *stru stru stru stru stru stru* *stru ka stru* *stru ka*

*p* *f*

ve - - - - - o - (k)  
 ā - - - - - [l] da

*f* *f* *f* *mf* *rit.*

di di di di da da da - co co  
 - [k] *tī* [k] *tī* [k] *tī* [k] *tī* *tī ku tīk* *tī* - - - - - v [ə]

(segue)

*pp.* (nasal) *port.*

- o - - - - - ā - n - - - - -  
 ā - - - - - ā - n - - - - -

*pp.* (nasal) *port.*

di - - - - - [n] i - n - - - - -  
 ī - - - - - [n] i - n - - - - -

*p* 5 *cresc.* *f* 5 *pp.* *pp.*

- chi - - - - - pa - - - - - pa - - - - - pa - - - - -  
 mā - - - - - mā - - - - - nā - - - - - mā - - - - -

(segue)

S. 6531 Z.

5 *pp* *cresc.* *f* *fff* (*senza rall.*) *mp*  
 -de pa  
 är mü

*pp* *5* *cresc.* *f* *fff* *mp*  
 -lu- -de  
 är sh [ə]

*cresc.* *f* *fff* *mp*  
 -lu  
 är

(segue)

*solo* *f*  
 de - lù - pa - di  
 sh - mär sh - sh

(*prestissimo*)  
*f dim. . . . al. . . . pp*  
*solo*

tti da di da di da di da -- (etc. . . .)  
 tí ka tí ka tí ka tí ka... (etc. . . .)

*solo parlato*  
 chio - vè - co  
 ta tã kã

(segue)

Tenors and Basses continue at the conductor's discretion, softer and softer, disappearing and coming to a stop on the bass solo "krëck" [*mf*]

Tenori e Bassi seguitano a volontà del direttore, sempre più piano, scomparendo, e si arrestano sul "KREK" del basso solo in *mf*