



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

*I Douze études d'interprétation* di Maurice Ohana nel panorama degli  
Studi per pianoforte negli anni Ottanta del Novecento

Relatrice:

Prof.ssa Ingrid Pustijanac

Tesi di laurea di:

Valentina Oliveri

Matricola 497081

Correlatore:

Prof. Gianmario Borio

Anno accademico 2024/2025



## Indice

<b>Introduzione</b> .....	1
<b>Capitolo 1. Maurice Ohana: vita, opere e fonti d'ispirazione dei <i>Douze études d'interprétation</i></b>	
1.1 Le radici musicali di Ohana: tra l'Andalusia, l'Africa e la Francia.....	4
1.2 Da interprete a compositore di opere pianistiche.....	10
1.3 Fonti d'ispirazione e modelli per i <i>Douze études d'interprétation</i> .....	17
1.4 La natura come archetipo: il linguaggio simbolico di Ohana nelle partiture del I volume degli <i>Études d'interprétation</i> .....	24
<b>Capitolo 2. Analisi dei <i>Douze études d'interprétation</i></b>	
3.1 Simmetria, tensione attraverso il contrasto e crescita ed espansione: strutture e principi formali degli <i>Études d'interprétation</i> .....	39
3.2 Libertà, improvvisazione e aleatorietà.....	72
3.3 Metrica e ritmica: Africa, Spagna, Grecia e...Balceni.....	90
3.4 La ricerca timbrica: la monodia come motore, l'armonia come colore.....	105
<b>Capitolo 3. Lo Studio per pianoforte nel panorama degli anni Ottanta del Novecento</b>	
3.1 Lo Studio per pianoforte nella seconda metà del Novecento.....	125
3.2 Su alcune analogie tra i <i>Douze études d'interprétation</i> di Maurice Ohana e le coeve raccolte di Gyorgy Ligeti – <i>Études pour piano, premier livre</i> – e Nikolai Kapustin – <i>8 Concert studies op.40</i> –.....	131
<b>Conclusioni</b> .....	151
<b>Appendice I. Tabelle analitiche studi n° 1-10</b> .....	154
<b>Bibliografia</b> .....	162
<b>Ringraziamenti</b> .....	174



## Introduzione

L'idea iniziale era quella di dedicare questa tesi all'analisi del I libro degli *Études pour piano, premier livre* (1985) di György Ligeti, dato il mio vivo interesse, in quanto pianista, per quest'opera, della quale ho avuto modo di studiare ed eseguire in concerto alcuni studi e a cui avevo già dedicato alcune riflessioni e analisi durante i miei studi presso il Conservatorio di Torino. A seguito di una ricognizione preliminare sul contesto storico-culturale in cui tale raccolta si colloca e sulla condizione del genere dello Studio negli anni Ottanta del Novecento, ho riscontrato l'esistenza di altre due raccolte coeve a quella ligetiana, che sono divenute oggetto di approfondimenti e indagini.

La mia attenzione si è pertanto progressivamente orientata verso le raccolte di Studi di Maurice Ohana – *Douze études d'interprétation* (1981-85) – e di Nikolai Kapustin – *8 Concert Studies op. 40* (1984) –, in quanto composte negli stessi anni di quella ligetiana. La scelta di iniziare le mie indagini dagli Studi di Ohana è stata motivata sia da una mia minore conoscenza dell'opera di questo compositore sia dalla scarsità delle fonti bibliografiche disponibili. La ricerca mi ha così portata a scoprire una raccolta di grande valore artistico, profondamente debitrice e permeata della musica di Claude Debussy, ma ricca di rimandi alle opere di altri compositori quali Béla Bartók, Igor Stravinskij, Maurice Ravel, André Jolivet e ad altre culture musicali come quella centroafricana e spagnola. Alla luce della scarsità delle fonti e dei contributi critici – in lingua italiana e non solo –, è maturata progressivamente la consapevolezza di poter offrire un apporto agli studi musicologici orientando la mia analisi verso questa specifica raccolta.

Le principali fonti biografiche e bibliografiche su Ohana sono rappresentate dalle due monografie di Caroline Rae (*The Music of Maurice Ohana*, Aldershot, Ashgate 2000) e di Édith Canat de Chizy e François Porcile (*Maurice Ohana*, Paris Fayard, 2005): la prima, in lingua inglese, oltre a riferimenti biografici, contiene numerose analisi di passaggi di opere di Ohana, compresi alcuni estratti degli *Études d'interprétation*, che si sono rivelati molto utili per l'approccio all'analisi formale dei brani; la seconda, in francese, non contiene analisi dettagliate delle opere, ma è stata preziosa per le numerose citazioni del compositore in essa rinvenibili e per la ricostruzione della vita e della personalità del compositore. Il testo include infatti la versione integrale di alcuni articoli scritti da Ohana stesso, una cronologia commentata della vita, nonché un interessante abbecedario contenente i termini più significativi per la poetica ohaniana. Caroline Rae ha inoltre dedicato diversi articoli alla figura di Ohana e alla sua produzione, costituendo un punto di riferimento fondamentale per la presente ricerca.

L'indagine prende avvio, nel primo capitolo, da una ricostruzione del profilo biografico e artistico di Ohana e del suo percorso di evoluzione da pianista a compositore, con particolare attenzione alle sue radici culturali e musicali, diversificate e stratificate tra Andalusia, Africa e Francia. Tale pluralità di influenze costituisce un elemento fondamentale per comprendere la genesi del suo linguaggio, caratterizzato da una sintesi originale tra musica popolare e colta.

Nel paragrafo 1.3 si è proceduto con il focus sulle principali fonti d'ispirazione dei *Douze études d'interprétation*, tra cui emergono modelli storici, pratiche improvvisative e riferimenti extra-colti. Particolare rilievo assume, nel paragrafo 1.4, il rapporto con la natura, intesa come archetipo capace di plasmare la forma stessa dell'opera musicale.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi della raccolta, in particolare degli studi n° 1-10: si è deciso di escludere l'XI e il XII in quanto si configurano come brani di musica da camera, essendo destinati a pianoforte e percussioni, mentre l'attenzione, anche nella prospettiva di un'analisi comparata con le altre raccolte di Studi, è stata mantenuta volutamente concentrata sullo Studio per pianoforte solo. Il paragrafo 2.1 mette in luce i principi formali che sottendono alla scrittura, quali la simmetria, la tensione generata dal contrasto e i processi di crescita ed espansione del materiale ritmico e motivico. A tali aspetti si affiancano elementi quali la libertà esecutiva, l'improvvisazione e la scrittura aleatoria, cui è dedicato il paragrafo 2.2, che contribuiscono a ridefinire il ruolo dell'interprete e collocano Ohana nell'ampia e variegata discussione sulla musica aleatoria della II metà del Novecento. Un'ulteriore dimensione analitica riguarda la componente ritmica e metrica, trattata nel paragrafo 2.3, che restituisce una scrittura profondamente influenzata da modelli provenienti da ambiti culturali differenti, quali quello della musica popolare centroafricana, spagnola e balcanica. Infine, il paragrafo 2.4, si concentra sull'analisi motivica e armonica, evidenziando come monodia e ricerca timbrica costituiscano i due assi portanti della scrittura del compositore: il timbro, in particolare, è l'orizzonte su cui Ohana fonda la sua ricerca estetica.

Nel terzo capitolo, infine, gli *Études d'interprétation* vengono collocati all'interno del più ampio contesto dello Studio pianistico della seconda metà del Novecento, periodo in cui il genere conosce una rinnovata vitalità grazie allo sviluppo delle cosiddette tecniche 'estese' come nel caso di John Cage.

Essendo inoltre emersi, fin dalle indagini iniziali, numerosi e talvolta sorprendenti punti di contatto nei modelli e nelle fonti d'ispirazione delle tre raccolte di Studi di Ligeti, Kapustin e Ohana – come il jazz, la musica centroafricana o quella medievale, ma anche riferimenti extra-musicali, come la biologia –, ho ritenuto opportuno dedicare il paragrafo 3.2 a un'analisi comparata delle stesse.

La parte conclusiva del paragrafo mette infine a confronto la ricezione e la diffusione delle tre raccolte, evidenziando come Ohana occupi ancora una posizione periferica, sia in termini di presenza nei programmi concertistici sia nella produzione discografica.

L'obiettivo complessivo del lavoro è dunque quello di contribuire a riconoscere il valore di questa raccolta, ancora relativamente poco esplorata anche in ambito musicologico, e di offrire una lettura critica degli *Études d'interprétation* che ne evidenzi la complessità, la raffinatezza, il contenuto poetico ed estetico, nonché il linguaggio eclettico e originale, che sfugge a ogni rigida categorizzazione o posizionamento nel panorama musicale contemporaneo.

# Capitolo 1. Maurice Ohana: vita, opere e fonti d'ispirazione dei *Douze études d'interprétation*

## 1.1 Le radici musicali di Ohana: tra l'Andalusia, l'Africa e la Francia<sup>1</sup>

Così Ohana descrive le proprie origini:

Le mie radici sono molteplici e spesso contraddittorie. La cosa che meglio le definirebbe, forse, è la loro essenza geografica, perché si trovano in un territorio, per usare un linguaggio che si applica anche agli animali, che è abbastanza chiaramente definito, circoscritto: questo contorno del Mediterraneo, che fino al suo bordo atlantico è stato la culla di tanto pensiero, di tanta musica, e che, insomma, quando si ha la fortuna di riceverla fin dalla culla, ti spinge in certi momenti verso direzioni un po' diverse, ma in conclusione con un senso generale molto continuo.<sup>2</sup>

Nato a Casablanca nel 1913 in un periodo in cui il Marocco era un protettorato francese, da una famiglia ebrea sefardita di origini andaluse da padre naturalizzato britannico in quanto nato a Gibilterra, fu cresciuto da una levatrice gitana, mentre la sua formazione scolastica generale fu francese: l'ambiente multilinguistico cui fu esposto fin dalla tenera età fece sì che già a sette anni parlasse fluentemente oltre il francese, lo spagnolo e l'inglese. Visse fino all'età di 12 anni in Marocco, sebbene viaggiasse regolarmente in Spagna per fare visita ai parenti in Andalusia, Castiglia e nei Paesi Baschi.

La musica spagnola, in particolare quella andalusa, fu pertanto il primo importante universo sonoro con cui venne in contatto e a cui attingerà a piene mani durante tutta la sua carriera compositiva. Dapprima questa appropriazione avvenne in modo naturale e inconscio, ad esempio attraverso l'ascolto delle canzoni della sua levatrice nello stile del *Cante jondo*, un particolare tipo di stile del flamenco, o delle ninna-nanne andaluse, ovvero le canzoni della *Zarzuela* e le *Chansons de geste* medievali che era solita cantargli sua madre: «Mia madre amava cantare, come tutte le andaluse dei suoi tempi. Era una cantante nata. Il suo repertorio spaziava dalla *chanson de geste* medievale alla *zarzuela*, passando per le canzoni tradizionali spagnole».<sup>3</sup>

Successivamente il compositore, divenuto adulto, iniziò ad indagare più a fondo e consapevolmente le proprie radici musicali iberiche grazie alla collaborazione con la famosa cantante e danzatrice La Argentinita, incontrata fortuitamente nell'ottobre del 1936 durante una

---

<sup>1</sup> Le informazioni biografiche riportate in questo paragrafo, ove non diversamente specificato, sono tratte dal capitolo I della monografia di CAROLINE RAE, *The Music of Maurice Ohana*, Aldershot, Ashgate 2000, nonché dalla cronologia commentata in ÉDITH CANAT DE CHIZY - FRANÇOIS PORCILE, *Maurice Ohana*, Fayard, Paris 2005, pp. 19-50.

<sup>2</sup> Da un'intervista radiofonica di FRANÇOIS SERRETTE, «Maurice Ohana», Radio France, France Musique, 9 maggio 1977.

<sup>3</sup> Da una lettera in inglese di Ohana a C. Rae (8 dicembre 1985), in RAE, *The Music*, p. 4.

traversata in nave dello stretto di Gibilterra dal nord Africa alla Spagna.<sup>4</sup> La Argentinita, accompagnata dal chitarrista virtuoso gitano Ramón Montoya, lo invitò ad unirsi a loro per un *tour* di concerti nella stagione 1936-37, in quanto necessitava di un pianista che la accompagnasse nelle sue versioni coreografate di *Iberia* di I. Albéniz e delle *Goyescas* di E. Granados.<sup>5</sup> Oltre a questi due compositori, Ohana eseguì brani di M. De Falla e scrisse canzoni in forma di *jota* e *alborada*. Sarà dunque La Argentinita la prima ad incoraggiarlo a ricercare la sua identità musicale nelle sue radici spagnole e, come segno di fiducia, gli presterà il manoscritto di F. G. Lorca di *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, composto in occasione della morte del suddetto amico e poeta, nonché amante della Argentinita, avvenuta durante una corrida a causa della ferita inflittagli da un toro.<sup>6</sup>

Un secondo stimolo gli venne dal poeta sudafricano Roy Campbell, incontrato anch'egli in modo casuale in Kenya nel 1943.<sup>7</sup> Campbell fu uno dei primi poeti a tradurre Lorca in inglese e in quell'occasione gli donò la sua traduzione del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. L'acquisita consapevolezza della ricchezza e varietà della cultura musicale andalusa lo spinsero successivamente a raccogliere canti tradizionali da diverse regioni della Spagna e a pubblicare tra gli anni '50 e '60 alcuni articoli di taglio etnomusicologico, sebbene molte delle sue ricerche in

---

<sup>4</sup> 'La Argentinita' è il nome d'arte di Encarnación López Júlvez (1898-1945). Nata a Buenos Aires (da qui le origini dello pseudonimo), è stata una *bailaora* di flamenco, coreografa e cantante spagnola, tra le più influenti del suo tempo. Ebbe grande successo in Europa e negli Stati Uniti e fu vicina agli esponenti della Generazione del '27, tra cui Federico García Lorca. Con quest'ultimo incise una serie di cinque dischi a 78 giri intitolata *Colección de canciones populares españolas*. In qualità di ballerina partecipò al debutto di García Lorca come drammaturgo ne *El maleficio de la mariposa*, nel ruolo della Farfalla. Cfr. GIANNI FERRACUTI, *Il flamenco e l'identità culturale andalusa*, in «Quaderni di studi interculturali», supplemento al vol. 2 (2017), pp. 123-162: 115.

<sup>5</sup> Ramón Montoya (1880-1949), nato a Madrid da una famiglia gitana, è stato il primo chitarrista solista di flamenco, essendosi progressivamente distaccato dalla figura di accompagnatore (*tocaor*) e avendo dato inizio ad una nuova era di virtuosismo e innovazioni tecniche. Iniziò la sua carriera a soli 16 anni suonando nei caffè di Madrid per poi diventare accompagnatore del celebre *cantaor* Antonio Chacón dal 1912 al 1926. La prolifica collaborazione con quest'ultimo lo portò ad arrangiare e fissare le strutture e le armonizzazioni di molte canzoni della tradizione del flamenco che ancora oggi vengono eseguite secondo le sue versioni. È il chitarrista che vanta maggiori registrazioni come accompagnatore di cantanti di flamenco. L'apice della sua carriera è considerata l'incisione nel 1936 di un disco per l'etichetta francese BAM, dedicata fino ad allora solo a incisioni di musicisti classici, contenente 14 diversi stili (*toques*) di flamenco, nonché il concerto tenuto nella Valle Pleyel di Parigi il 30 ottobre 1936, (nello stesso periodo in cui Ohana collaborò con lui e La Argentinita), che lo consacrò al pubblico e alla critica francese che riconobbero l'alto valore artistico delle sue interpretazioni. Cfr. JAMES WOODALL, «Montoya (Salazar) Ramón», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043213> (ultima consultazione: 31/01/2026). Ulteriori informazioni in FRANCISCO J. CAPISCOL PEGALAJAR, *El alzapúa flamenco y las figuras de Montoya y Sabicas*, in «Revista de investigación sobre flamenco "La madrugá"» 13 (2016) pp. 67-91.

<sup>6</sup> Nel 1950 Ohana scriverà la sua prima opera con ampio organico, ovvero l'oratorio per coro e orchestra intitolato appunto *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* e ispirato all'omonima elegia di Lorca di cui all'epoca deteneva ancora il manoscritto prestatogli da La Argentinita.

<sup>7</sup> Ignatius Royston Dunnachie Campbell (1901-1957) è considerato tra i più importanti poeti sudafricani. Trasferitosi a Londra nel 1922, raggiunse la fama grazie al suo primo poema *The Flaming terrapin* (1924); a questo primo periodo risalgono il poema satirico *The Wayzgoose* (1928) e *The Georgiad* (1931); significative sono le sue traduzioni in inglese di opere di autori spagnoli, portoghesi e francesi. Prese parte alla guerra civile spagnola coi falangisti, celebrando la vittoria franchista nel poema satirico *Flowering rifle* (1939), mentre durante la seconda guerra mondiale combatté in Africa con l'esercito inglese, periodo in cui conobbe Ohana. Scrisse anche due opere autobiografiche: *Broken record* (1934) e *Light on a dark horse* (1952). Per ulteriori approfondimenti vedasi la biografia di PETER ALEXANDER, *Roy Campbell: A Critical Biography*, Oxford University Press, Oxford 1982.

questo campo non saranno mai pubblicate. Il più importante articolo in questo senso è *La Géographie musicale de l'Espagne*, un saggio che indaga le differenze stilistiche della musiche delle diverse regioni della Spagna e contiene un'analisi approfondita della musica andalusa e delle sue radici secolari.<sup>8</sup> In particolare Ohana sottolinea come la cultura andalusa sia frutto della mescolanza di differenti civiltà, etnie e religioni: dalla fondazione di Cadice da parte degli antichi Greci alla dominazione prima romana e poi araba, dalla presenza della minoranza ebraica a quella dei gitani, essa è la risultante della stratificazione e dell'assimilazione di queste varie culture. Egli scrive infatti: «Immensi flussi di invenzione nati, pare, con l'uomo, il canto bizantino proveniente dall'antica sinagoga, la musica greca, la musica berbera con le sue lontane influenze africane e infine la musica d'Oriente si sono incontrati così su una terra che ne realizzerà la sintesi, ma anche una somma indelebile. Da Luis Milan a Manuel De Falla, i grandi musicisti del Mediterraneo spagnolo non lo dimenticheranno mai».<sup>9</sup>

Non stupisce pertanto che la maggior parte della produzione di Ohana sia dedicata alla musica vocale e che la musica tradizionale spagnola abbia costituito il materiale grezzo cui attingere sia a livello melodico che ritmico soprattutto nella prima fase compositiva degli anni '50, tanto da guadagnarsi la pericolosa etichetta di compositore spagnolo, che di fatto non lo rappresentava appieno. Il suo iberismo fu infatti spesso recepito dai critici come esotismo, impressionismo pittoresco e superficiale folklorismo, anche a causa degli influssi dei compositori come Falla e Albéniz, che furono i primi autori che ascolterà e studierà al pianoforte e che rappresenteranno i suoi primi modelli compositivi. Egli ricorderà in età matura ancora con rammarico come agli inizi della carriera dovette subire dai critici questo tipo di 'etichettamento', affermando in un'intervista: «Il famoso flamenco che all'inizio mi hanno appeso come un campanaccio per ridicolizzarmi».<sup>10</sup>

Altra cultura che lo influenzò profondamente fu quella nord e centroafricana. Durante l'adolescenza compì diversi viaggi nelle montagne dell'Atlante, avendo modo di entrare in contatto con le tribù berbere, facendo esperienza della loro cultura, dei loro riti e della loro musica: rimase affascinato soprattutto dai complessi *pattern* ritmici adottati, dal ruolo rivestito dall'improvvisazione e dalla loro musica corale, caratterizzata da melodie costruite su scale microtonali. In una visita a Marrakech ebbe anche modo di ascoltare un *ensemble* di percussionisti del Guyana e di apprezzare la grande varietà e particolarità di strumenti utilizzati: l'interesse per la

---

<sup>8</sup> L'articolo *La Géographie musicale de l'Espagne* fu pubblicato sui numeri 47 (8 marzo) e 48 (15 marzo) del 1956 del *Journal musical français* ed è riportato integralmente in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, pp. 516-529.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 518-19.

<sup>10</sup> Maurice Ohana in un'intervista di JEAN-CHRISTOPHE MARTI, *Anonyme XX siècle*, in «L'Avant-scène Opéra», edizione speciale n° 3, (1991), pp. 4-15.

raccolta di strumenti a percussione, ma non solo, tipici della musica etnica di diverse civiltà del mondo lo accompagnerà per tutta la vita. Nel 1961 in collaborazione con Radio France fondò infatti il *Pool de Percussion* con lo scopo di raccogliere un'ampia collezione di strumenti a percussione provenienti da ogni continente, dal Marocco all'Africa Sahariana, ma anche da Cuba e dall'America Latina, così come dalla Cina.

Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, si arruolò come volontario nell'Esercito britannico e, grazie anche al suo trilinguismo, fu trasferito nell'Intelligence Corps: nei 5 anni di conflitto sarà inviato in varie operazioni in Madagascar, Africa orientale (Kenya, Uganda, Tanganika), Grecia (isole Cicladi), Egitto (Il Cairo), Algeria (Algeri). Durante la sua permanenza in Kenya poté visitare alcune tribù vicino Nairobi e al Lago Uganda, assistendo alle danze rituali e alla musica che le accompagnava, in particolare quella di tipo corale, constatando, così come avvenuto per la musica delle comunità berbere, come le loro melodie facessero uso di microtoni e il ritmo si strutturasse attraverso complesse poliritmie, usati principalmente per ottenere effetti di timbro e di colore.<sup>11</sup> Iniziò così a prendere consapevolezza delle analogie tra la musica andalusa e quella dell'Africa nera, in particolare notò come un certo tipo di inflessioni vocali del flamenco facevano anch'esse uso di scale non temperate e che anche nel flamenco la ricerca di poliritmie complesse attraverso *pattern* ritmici ripetitivi e la percussività, ad esempio con il battito delle mani, fosse fortemente ricercata.

In età matura infine, si interessò alle numerose contaminazioni tra la musica tradizionale spagnola e africana presenti nella musica centro e sudamericana, come conseguenza storica del colonialismo europeo e della tratta degli schiavi. Lo stesso inserimento di alcuni aspetti del linguaggio jazzistico nelle sue opere mature era considerato da Ohana come la logica conseguenza di questa contaminazione proiettata nella musica contemporanea.

L'ultima grande cultura che influenzerà profondamente la sua formazione e che fungerà da collante per unificare tutte queste influenze sarà quella francese. A Casablanca frequentò scuole francesi, ottenendo un *bachelor* in filosofia nel 1932, anno in cui si trasferì a Parigi per studiare architettura assecondando il volere del padre, ma abbandonò gli studi presso l'*École Nationale Supérieure des Arts Décoratif* per dedicarsi alla carriera di pianista concertista sotto la guida, come

---

<sup>11</sup> Cfr. intervista del dicembre 1986 di RICHARD LANGHAM SMITH, *Ohana on ohana, an English interview* in «Contemporary music review» 8/1 (1993), Harwood Academic Publishers GmbH, pp. 123-129.

studente privato, dell'eminente didatta Lazare Lévy, che lo incoraggerà a iscriversi presso il Conservatorio di Parigi, cosa che però non fece in quanto appunto osteggiato dal padre.<sup>12</sup>

La sua formazione musicale accademica ha inizio presso il Conservatorio di Bayonne, dove studierà pianoforte dal 1927 al 1931 con il compositore, organista e direttore del conservatorio Joseph Ermend-Bonnal, che lo incoraggiò a intraprendere la carriera di pianista, ma prendendo al contempo lezioni private da Jehanne Pâris, organista della chiesa di Biarritz, la quale ebbe il merito di fargli scoprire molti lavori di Debussy e Ravel e gli fece studiare solfeggio e il canto gregoriano.<sup>13</sup> Così racconta il suo periodo di studi con l'organista:

Ho avuto come insegnante di pianoforte un'organista della chiesa di Sant'Eugenia a Biarritz, che ha avuto una grande influenza sulla mia formazione musicale, perché è stata una vera musicista, molto aperta a ciò che le passava attorno, e le ultime parole che mi ha detto quando l'ho rivista —aveva novantadue anni, credo — mi ha consigliato di seguire la strada aperta da Bartók, il che non era male per un organista di provincia.<sup>14</sup>

Un'importante tappa per la maturazione della sua tecnica compositiva fu nel 1937 l'iscrizione presso la *Schola Cantorum* di Parigi dove avrà modo di dedicarsi allo studio del canto piano (non solo di quello gregoriano ma anche mozarabico), del repertorio vocale medievale e del

---

<sup>12</sup> Lazare Lévy (1882-1964) anche detto Lazare-Lévy, è stato un importante pianista e didatta francese. Ha studiato pianoforte presso il Conservatorio nazionale di musica di Parigi con Louis Diémer, di cui diverrà docente sostituto (1906-1913), nonché armonia con Albert Lavignac e fuga e contrappunto con André Gedalge, avendo come compagni di corso Maurice Ravel, Alfredo Casella e Alfred Cortot, del quale erediterà la classe di pianoforte presso il Conservatorio di Parigi a partire dal 1923, dopo essere stato suo sostituto in varie fasi tra il 1907 e il 1923 e aver condiviso incarichi di docenza con lui presso l'École Normale de Musique di Parigi. Fu interprete e divulgatore di opere pianistiche di autori francesi come Saint-Saëns, Fauré, Debussy, Dukas, Milhaud, ma anche di Albéniz e De Falla. E' stato insegnante di pianisti quali: Clara Haskil, Solomon Cutner, Vlado Perlemuter e John Cage, che conobbe a partire dal 1930. Cfr. FRÉDÉRIC GAUSSIN, *Une mission d'Etat: les tournées au Japon de Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique, ambassadeur culturel de la IV<sup>e</sup> République (1950-1954)*, tesi di dottorato, Université de Sorbonne, Paris 2022, pp. 6-11, <https://theses.hal.science/tel-03828314v1> (ultima consultazione: 31/01/2026).

<sup>13</sup> Joseph Ermend-Bonnal (1888-1944), nato a Bordeaux, studiò pianoforte al Conservatorio di Parigi con Charles-Wilfred de Bériot, organo con Alexandre Guilmant e composizione con Gabriel Fauré. Fu inoltre assistente di Charles-Marie Widor a Saint-Sulpice. Tra le sue opere più importanti si annoverano quelle per organo e musica da camera. Fu direttore del Conservatorio di Bayonne dal 1920 al 1941. Cfr. CAROLYN SHUSTER FOURNIER, *Joseph Ermend Bonnal, a French Organist-Composer: His Quest for Perfection (Part 1)*, in «The Diapason» 1170 (2007), <https://www.thediapason.com/content/joseph-ermend-bonnal-french-organist-composer-his-quest-perfection-part-1> (ultima consultazione: 31/01/2026).

<sup>14</sup> Maurice Ohana in un'intervista nella trasmissione radiofonica di MARTIN CADIEU, *Le bon plaisir de Maurice Ohana*, con Jean-Efflam Bavouzet, Édith Canat de Chizy, Raphael Cluzel, Jay Gottlieb, Florent Jodelet, Jean-Pierre Peter. Radio France, France Culture (15 febbraio 1992), in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 21.

Rinascimento e del contrappunto sotto la guida di Jean-Yves Daniel-Lesur fino al 1940, allorché lo scoppio della II guerra mondiale interruppe le fasi iniziali del suo percorso di compositore.<sup>15</sup>

Come già sottolineato, il servizio prestato nell'esercito britannico durante la guerra lo portò a viaggiare molto ma, paradossalmente, fu anche un periodo che gli permise di dedicarsi allo studio della composizione durante i periodi di inattività militare. Egli racconta di come al momento della partenza portò con sé in valigia cinque partiture alla cui analisi si dedicherà durante il periodo della guerra e dalle quali non si distaccherà più neanche successivamente: due partiture di Debussy, il *Prélude à l'après-midi d'un faune* e i *Trois Nocturnes*, due partiture di Manuel De Falla, ovvero *Les Tréteaux de Maître Pierre* e il *Concerto pour clavecin* e infine, il *Concerto pour la main gauche* di Maurice Ravel.

Come vedremo emergere anche dall'analisi degli studi, i tre compositori influenzeranno indelebilmente la sua scrittura pianistica e questi cinque «feticci» rimarranno sul leggio del suo pianoforte, l'amato Steinway Modello 'D', fino alla fine dei suoi giorni nel suo appartamento parigino: «Durante tutta la guerra avevo nella mia borsa...5 partiture che sono ancora sul mio pianoforte, sul mio tavolo ogni giorno ora. Io rimango fedele a loro perché, mentre continuo ad interrogarle e cerco di scoprire i loro segreti, mi sfuggono completamente. E trovo che questo sia molto eccitante...agiscono come un incentivo».<sup>16</sup>

Come episodio conclusivo della sua esperienza nell'esercito durante il conflitto, presterà servizio attivo durante l'invasione della Sicilia finché nel maggio del 1944 sarà inviato a Roma, ove rimarrà fino alla fine della guerra, iscrivendosi presso l'Accademia di Santa Cecilia per studiare pianoforte nella classe di Alfredo Casella.

Smobilitato dall'esercito nel 1946, farà ritorno definitivamente a Parigi per restarvi fino al giorno della sua morte, avvenuta il 13 novembre 1992, ottenendo la cittadinanza francese solo nel 1973, quando sposerà in seconde nozze la scrittrice e filosofa Odile Marcel. Sull'importanza che la Francia ebbe nella sua formazione, dirà: «Senza la Francia non sarei stato un compositore. Qualunque siano le mie radici e per quanto dominanti siano state, ad esempio, le tendenze spagnole nei miei sentimenti musicali, non avrei potuto essere in grado di raggiungere la sintesi di tutte quelle radici senza quella straordinaria qualità dell'insegnamento francese che lascia una grande

---

15 Jean-Yves Daniel-Lesur (1908-2002), nato a Parigi, compositore e organista, dal 1935 al 1964 fu dapprima docente di contrappunto e poi direttore, dal 1957 della Schola Cantorum parigina. Nel 1936 fondò, assieme a O. Messiaen, A. Jolivet e Y. Baudrier, *La Jeune France*, un gruppo dedito alla promozione di opere di compositori contemporanei francesi e a una musica che facesse ritorno alla spiritualità e all'umanità, in contrasto con l'accademismo dell'epoca, il neoclassicismo in particolare, allora prevalente a Parigi. Cfr. PAUL GRIFFITHS, «Daniel-Lesur», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007175> (ultima consultazione: 31/01/2026). Per approfondimenti su *La Jeune France* vedasi l'articolo di NIGEL SIMEONE, *La Spirale and La Jeune France: Group Identities*, in «The Musical Times» 143/1880 (2002), pp. 10-36 e la monografia di SERGE GUT, *Le groupe «Jeune France»*, Champion, Paris 1977 (Musique - Musicologie, n° 4).

16 Maurice Ohana nell'intervista di SMITH, *Ohana on ohana*, cit., p. 129.

dose di libertà apportando, nel contempo, una disciplina molto rigida ma non dogmatica».<sup>17</sup>

## 1.2 Da interprete a compositore di opere pianistiche

Il primo incontro di Ohana col pianoforte, il «Minotauro a 83 denti» come era solito definirlo, avverrà nella sua casa d'infanzia:<sup>18</sup> «Nel salone dei miei genitori c'era un enorme pianoforte. Nei giorni bui di tempesta sembrava che un Minotauro stesse aspettando di mangiare qualcuno...».<sup>19</sup> La sorella maggiore Noemi infatti era pianista e fu lei a dare al fratello le prime lezioni di pianoforte all'età di 5 anni: i primi ricordi sonori di Ohana bambino sono costruiti dai brani di Chopin, Albéniz e Debussy che lei studiava al pianoforte. Come già menzionato, all'età di 14 anni iniziò la sua formazione accademica presso il Conservatorio di Bayonne che frequentò assieme alla sorella Noemi nella classe di Ermend-Bonnal. Di questo periodo Ohana ricorda le forti pressioni esercitate dal suo insegnante per avviarlo alla carriera pianistica; in particolare ricorda lo sforzo, che egli visse quasi come una punizione, fatto per studiare ed eseguire tutte e 32 le sonate di Beethoven prima di aver compiuto i 18 anni.

Grazie al trasferimento a Parigi nel 1932, oltre alla possibilità di studiare con Lazare-Lévy, la città gli offrì opportunità e occasioni molto stimolanti per la sua carriera pianistica: qui Ohana ebbe modo di ascoltare tutti i più grandi pianisti dell'epoca (Vladimir Horowitz, Dinu Lipatti, Walter Gieseking e Edwin Fischer), conobbe Arthur Rubinstein, al quale fece ascoltare la sua interpretazione di *El Albaicin* di Albéniz ed ebbe il privilegio di assistere nel 1933 alla prima esecuzione del *Concerto per la mano sinistra* di Ravel, con Paul Wittgenstein al pianoforte, diretto da Ravel stesso.<sup>20</sup> Non completamente soddisfatto del periodo di studio con Lévy, nel giugno del 1936 decise di perfezionarsi a Barcellona con Frank Marshall, grande estimatore di Albéniz e insegnante, in quello stesso periodo, di una giovane Alicia de Larrocha, la quale non a caso diverrà

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 124.

<sup>18</sup> È questo il titolo di un articolo di Maurice Ohana, *Le Minotaure à 83 dents*, in «Le Nouvel Observateur» 1119 (1986).

<sup>19</sup> Maurice Ohana nell'intervista di MARTIN CADIEU, *Le bon plaisir de Maurice Ohana*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 20.

<sup>20</sup> Cfr. DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, pp. 22-23.

una delle più grandi interpreti delle opere del compositore spagnolo.<sup>21</sup> <sup>22</sup> Ebbe modo anche di ascoltare il jazz americano, grazie alle *tournee* delle orchestre di Duke Ellington e Louis Armstrong.<sup>23</sup> All'Esposizione Universale del 1937 scoprirà *Il cappello a tre punte* di De Falla, con le coreografie di Massine e le scenografie di Picasso.

Dal 1936 al 1939, avviato nella carriera di concertista, tenne regolarmente recital in Francia, Olanda, Belgio, nord Africa e Spagna. I suoi programmi, di ampia durata e contenenti opere tra le più significative di autori quali Chopin, Scarlatti, Albéniz, De Falla, Granados e i francesi Rameau, Debussy e Ravel, rivelano il possesso di una tecnica solida e un'attenzione per la ricerca timbrica, rispecchiando il suo gusto personale, l'affinità spirituale, ma anche le sue radici musicali.

Con lo scoppio del conflitto mondiale la sua attività concertistica, sebbene non si fosse azzerata completamente, si ridusse in maniera significativa e, nonostante la feconda esperienza di perfezionamento con Alfredo Casella a Roma, decise di abbandonare progressivamente la carriera di pianista per dedicarsi totalmente alla composizione a partire dal dopoguerra: nonostante avesse già scritto alcuni brani a partire dal 1938, peraltro successivamente distrutti o ritirati, si ritrovò all'età di trent'anni nella condizione di essere un compositore pressoché sconosciuto. Fu pertanto un percorso tutto in salita quello che dovette affrontare nei primi anni '50, partendo da una posizione di rifiuto e di isolamento rispetto alle correnti estetiche dominanti, nonché di ritardo rispetto alla carriera compositiva già matura dei propri coetanei, condizione dalla quale probabilmente non

---

<sup>21</sup> Frank Marshall (1883-1959) è stato un pianista catalano di origini inglesi. Influenza più come didatta che come concertista, fu allievo prediletto e poi assistente di Enrique Granados presso l'accademia pianistica di Barcellona fondata da Granados stesso, della quale diverrà direttore alla sua morte nel 1916, cambiando il nome da Acadèmia Granados ad Acadèmia Marshall, nota oggi col nome di Associació Musical Granados-Marshall. Alicia de Larrocha fu la sua più importante allieva e gli succedette nella direzione dell'Accademia nel 1955. È autore di due trattati pedagogici: *Studio pratico sui pedali del pianoforte* (1919) e *La sonoridad del piano* (1940), due campi d'interesse che rivelano l'influsso di Granados e che costituiranno un aspetto importante nelle opere pianistiche di Ohana, il quale mostrerà grande attenzione verso la ricerca timbrica e l'uso della pedalizzazione. Cfr. CHARLES HOPKINS, «Frank Marshall», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042959> (ultima consultazione: 01/02/2026). Per ulteriori informazioni sul metodo pedagogico Granados-Marshall vedasi la tesi di dottorato di MARK R. HANSEN, *The Pedagogical Methods of Enrique Granados and Frank Marshall: an Illumination of Relevance to Performance Practice and Interpretation in Granados' Escenas Románticas, a Lecture Recital, together with Three Recitals of Selected Works of Schubert, Prokofieff, Chopin, Poulenc, and Rachmaninoff*, University of North Texas Libraries, Denton, Texas, 1988, <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332111/> (ultima consultazione: 01/02/2026).

<sup>22</sup> Alicia de Larrocha (1923-2009), pianista catalana tra le più influenti della sua generazione, è stata determinante per la diffusione delle opere pianistiche dei più importanti compositori spagnoli quali Albéniz, Granados, Turina, De Falla, ricevendo numerosi premi e riconoscimenti per le sue incisioni ad esse dedicate, tra cui il premio Grammy nel 1974 per la miglior interpretazione solista di musica classica per *Iberia* di Albéniz, e nel 1988 nuovamente per *Iberia, Navarra, Suite Española* di Albéniz e nel 1991 per *Goyescas, Allegro de Concierto, Danza lenta* di Granados. Ha inoltre eseguito in prima assoluta diverse opere del compositore, pianista e amico F. Mompou (tra cui il IV libro di *Música callada* nel 1972) e il *Concierto breve* di X. Montsalvatge (1953) di cui è la dedicataria. Cfr. BRYCE MORRISON, «Alicia de Larrocha», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2009, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016039> (ultima consultazione: 01/02/2026). Il catalogo delle incisioni, premi, partiture e altre fonti documentali relative alla pianista è consultabile online sul sito dell'Arxiu Alicia de Larrocha all'indirizzo <https://fondo.aliciadelarrocha.com>.

<sup>23</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 8.

uscirà mai davvero, sebbene diverrà uno dei compositori più prolifici della sua generazione.<sup>24</sup> Anche a livello finanziario la sua fu una scelta sofferta, giacché evitò di affiancare un secondo lavoro che gli potesse garantire sicurezza economica, poiché sarebbe andato a discapito del tempo da poter dedicare alla composizione. Persino l'insegnamento fu un'attività alla quale non si dedicherà mai in maniera stabile e continuativa.<sup>25</sup>

Sebbene dunque il passaggio da pianista a compositore non fu facile, sarà comunque attraverso il pianoforte che prenderà avvio questo nuovo percorso, sia perché le prime sue opere furono scritte per questo strumento, sia perché sarà sempre il mezzo privilegiato, il 'laboratorio' attraverso cui indagare i misteri del suono. Seppur sempre pervaso da un certo timore reverenziale nei confronti del «Minotauro a 83 denti», frutto probabilmente dei suoi ricordi infantili, il rapporto intimo, l'affetto e l'importanza che ha rivestito il pianoforte nella sua esistenza si rivelano chiaramente in questa affermazione: «È un animale pericoloso. È un mostro della mitologia moderna, certamente. L'ho sempre adorato, l'ho suonato molto, lo suono ancora molto, lo suono tutti i giorni».<sup>26</sup> Risulta pertanto prevedibile che nel catalogo delle opere di Ohana, quelle per pianoforte occupino uno spazio consistente e ricoprono l'arco temporale della sua intera vita e, seppur non con continuità, rispecchiano la sua crescita artistica di compositore. Si riporta qui di seguito l'elenco cronologico delle opere per pianoforte solo in base alla data di composizione che, come si può vedere, si distribuiscono in un arco di tempo che va da dagli anni '40 agli anni '80 del Novecento:

- 1944 *Enterarr y Callar (Capricho n° 1)*
- 1945 *Sonatine Monodique*
- 1948 *Paso (Capricho n° 3)*
- 1954 *Hommage a Luis Milan (Capricho n° 2)*
- 1973 *24 Préludes*
- 1981-83 *Douze études d'interprétation*

---

<sup>24</sup> La produzione di Ohana spazia difatti pressoché in tutte le forme musicali vocali e strumentali: opere teatrali, musica corale, musica da camera vocale e strumentale, tra cui tre quartetti d'archi, lavori orchestrali, sette concerti per strumento solista e orchestra, opere per strumento solo.

<sup>25</sup> Fu docente composizione all'*École Normale* nel 1966 e 1970 e al Conservatorio di Parigi nel 1973, ovvero nei periodi in cui H. Dutilleux si dovette assentare per motivi di salute. Insegnò orchestrazione sempre presso il Conservatorio di Parigi, prendendo la classe di A. Jolivet dopo la morte di quest'ultimo avvenuta nel 1974.

<sup>26</sup> Affermazione tratta da un'intervista in cinque puntate di MICHÈLE LARIVIÈRE, *Intermezzo*, dell'11-15 aprile 1994, con la partecipazione di Edith Canat De Chizy, Radio France, France Culture.

Dopo le prime due opere pianistiche *Enterrar y Callar* e la *Sonatine Monodique*, che risalgono alla fine della guerra, ovvero al periodo in cui Ohana fu in Italia per studiare con Alfredo Casella all'Accademia di Santa Cecilia di Roma, egli si dedicherà al pianoforte solo in altre due opere che poi confluiranno nei tre *Caprichos* (assieme a *Enterrar y Callar*), ovvero *Paso* e *Hommage a Luis Milan*. Sebbene vi fossero altre composizioni scritte anteriormente a questo periodo, esse furono distrutte dal compositore o semplicemente non pubblicate, pertanto non figurano nel catalogo ufficiale per tale motivo.<sup>27</sup> La *Sonatine*, divisa in quattro movimenti, è scritta nello stile di una toccata tastieristica, fa ampio uso di ritmi e metri tipici delle danze popolari spagnole (come la *jota*, il *fandango* e la *bulería*) ed esplora il linguaggio monodico come generatore di materiale, in tal senso il brano è un vero e proprio studio di composizione e affronta una tematica che verrà indagata a fondo nella fase più matura della sua produzione, *Études* compresi. *Enterrar y Callar* (letteralmente 'seppellire e restare in silenzio') costituisce il suo primo brano pubblicato e successivamente diverrà il primo dei *Trois Caprices* per pianoforte scritti in un periodo di dieci anni, dal 1944 al 1954. Il titolo è un omaggio alla serie di 82 incisioni di F. Goya intitolate *Los desastres de la guerra*, di cui la n° 18, intitolata appunto *Enterrar y Callar*, raffigura una pila di corpi morti e mutilati, allusione alle atrocità cui assistette in prima persona durante la guerra appena conclusa. L'andamento *Lento sostenuto* in un ritmo di sarabanda, le sonorità prevalentemente in *piano* e *pianissimo*, l'atmosfera cupa e malinconica, contengono in nuce già alcune caratteristiche dello stile di Ohana e rivelano le già sottolineate analogie non solo con Debussy (la sua opera per due pianoforti *En blanc et noir* doveva intitolarsi inizialmente *Caprices en blanc et noir* ispirandosi proprio a Goya), ma anche con *Le Gibet* di Ravel e il preludio *Cloches d'Angoisse et larmes d'adieu* di O. Messiaen; vi si ritrovano poi anche influssi di De Falla (in particolare *Homenaje, le tombeau de Debussy* per chitarra) e di un particolare tipo di canto andaluso chiamato *saeta*.<sup>28</sup> Da notare come siano già presenti precise indicazioni di pedalizzazione e l'uso del terzo pedale per ottenere particolari effetti timbrici, che sarà oggetto di una minuziosa ricerca negli *Études d'interprétation*.

Chiara è fin da queste prime opere la volontà di porsi in una posizione indipendente e in netto contrasto con la corrente post-weberniana predominante in quel periodo. Nonostante il Terzo Reich fosse uscito sconfitto dal conflitto mondiale, la paura che il sistema di pensiero austro-germanico

---

<sup>27</sup> Il catalogo ufficiale di Ohana supera le settanta opere, per un catalogo completo vedasi *Catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Ohana*, in «Maurice Ohana, Miroirs de l'œuvre», a cura di Christine Prost, in «La Revue Musicale», pp. 183-236, oppure DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 271-510, o ancora RAE, *The Music*, pp. 263-290. Infine, è consultabile il catalogo delle sue opere sul sito dell' *Association des amis d'Ohana*, <https://www.mauriceohana.com/tri-alphabetique/>.

<sup>28</sup> cfr. CAROLINE RAE, *The Piano Music of Maurice Ohana*, in «Revista Música» 6/1-2 (1995), pp. 44-74: 53-54.

potesse comunque prevalere culturalmente nell'Europa del dopoguerra portò Ohana a una forte reazione iconoclasta<sup>29</sup> nei confronti del serialismo di Darmstadt che in un'intervista del 1978 arriva a definire 'terrorismo' musicale: «Con la defunta moda seriale avevamo già assistito allo sviluppo di un terrorismo ben organizzato un po' ovunque in Europa per un quarto di secolo».<sup>30</sup>

E ancora:

Credo che non si fosse mai visto un indottrinamento che riflettesse in modo così preoccupante i processi di sterminio e per così dire un fascismo così pronunciato come quello che governò i movimenti estetici provenienti dalla Germania e dall'Europa centrale dopo l'ultima guerra e questo, purtroppo, all'insegna della celebre scuola viennese che non ha mai chiesto tanto. Questi sistemi ebbero tuttavia il merito di distruggere molte cose che ingombavano la musica. Ma portavano dentro la debolezza mortale di pretendere di eliminare ogni rischio nell'opera d'arte e io penso che dove non c'è rischio per l'artista non può in alcun modo esserci opera d'arte o comunicazione.<sup>31</sup>

La reazione divenne concreta con la fondazione a Parigi nel 1947 del *Groupe Zodiaque*, un gruppo di quattro compositori animati dal desiderio di difendere la libertà dell'espressione musicale individuale attraverso la riscoperta delle antiche radici musicali e culturali come le musiche popolari tradizionali dei propri paesi d'origine, il canto piano e il repertorio vocale Medievale e del Rinascimento.<sup>32</sup> Il gruppo era inizialmente composto da Ohana, Alain Bermat e Pierre della Forest-Divonne, i quali erano stati tutti allievi di Daniel-Lesur presso la *Schola Cantorum* di Parigi. Nel 1948 si aggiunsero Stanislaw Skrowaczewski (allievo di Nadia Boulanger) e Sergio de Castro (allievo di De Falla). Il nome del gruppo fa riferimento alla divisione del cielo in 12 parti uguali, che includono tutte le posizioni del sole note all'uomo antico, nonché i 12 segni zodiacali. Le quattro categorie a cui appartengono i 12 segni dello zodiaco (terra, acqua, sole e aria) corrispondono ai quattro membri compositori del gruppo. Il gruppo diede molti concerti anche per Radio France con in programma diverse opere di Ohana e, sebbene non pubblicarono mai le proprie idee in un manifesto ufficiale, Ohana fece da portavoce del gruppo che, nella sua breve esistenza, godette del sostegno di H. Dutilleux e D. Lesur. Il gruppo si sciolse nel 1950, a causa delle differenti scelte di vita e posizioni estetiche adottate dai vari componenti, ma contribuì ad avviare il processo di maturazione della poetica di Ohana, basata sulla consapevolezza delle proprie radici geografico-culturali.

---

<sup>29</sup> Il termine 'iconoclasta' è usato da Caroline Rae in un suo articolo intitolato *Maurice Ohana: iconoclast or individualist?*, in «The Musical Times», 132/1776 (1991), pp. 69-74, per definire la sua intransigente opposizione al serialismo di Darmstadt e il conseguente isolamento cui fu relegato nel panorama compositivo del secondo dopoguerra.

<sup>30</sup> Maurice Ohana in un'intervista di RAYMOND LYON, *Entretien avec Maurice Ohana* in «Le Courrier musical de France» 62 (1978), pp. 42-46. in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 189.

<sup>31</sup> Da un'intervista di ALAIN GRÜNENWALD, 'T'Harân-Ngô': *Conversation avec Maurice Ohana*, in «Arfuyen» 2 (1975), pp. 58-63, in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 190.

<sup>32</sup> Cfr. RAE, *The Music*, pp. 16-21.

Negli altri due *Caprichos*, ovvero *Paso e Hommage a Luis Milan*, è sempre la musica Spagnola la fonte di ispirazione cui attingere: il primo, *Paso*, rievoca la processione solenne della Settimana Santa ispirandosi nuovamente allo stile della *saeta*, quindi adottando un andamento lento, melismatico, declamatorio e improvvisatorio, mentre in *Hommage a Luis Milan*, è la musica rinascimentale del compositore aragonese cui il brano è intitolato a fare da spunto compositivo. Il brano esplora in particolare gli effetti timbrici di risonanza ottenuti tramite l'uso di *clusters* e aggregati di accordi e anche in questo brano prevale il carattere libero e rapsodico.

La sua opera più importante assieme agli *Études*, i *24 Preludes*, arriverà dopo un silenzio di ben vent'anni nella scrittura per pianoforte solo. Nonostante ciò, anche in questo lasso di tempo continuò a scrivere per pianoforte inserito in altri organici, portando ad una maturazione del suo stile. È il caso di *Tombeau de Claude Debussy* e *Signes*. Il primo, per soprano, *zither*, pianoforte e orchestra, contiene nel IV movimento intitolato *Autre Soleils*, un'ampia cadenza solista del pianoforte. Il secondo, composto nel 1965 per un ensemble strumentale comprendente flauto, quattro percussionisti, pianoforte e *zither*, contiene ritmi tipici della musica tradizionale africana e afrocubana integrati per la prima volta in modo sistematico nella scrittura pianistica e prosegue nella ricerca timbrica e dei microintervalli, nonché del contrappunto aleatorio.<sup>33</sup> *Signes* è considerato da Ohana stesso la chiave di volta del suo percorso compositivo.<sup>34</sup>

Lo sviluppo della sua scrittura pianistica passa anche attraverso la produzione per due pianoforti. L'esperienza in qualità di pianista in questo organico gli derivava dal duo pianistico formato nel 1938 con Alexandre Hoffstein, pianista ucraino allievo di Ferruccio Busoni.<sup>35</sup> Il lavoro di ricerca di tipo ritmico e timbrico avviato in *Signes*, proseguirà infatti l'anno successivo con *Synaxis* (1966), brano per due pianoforti, percussioni e orchestra. L'interesse per la polimetria e poliritmia africana viene ulteriormente indagata nel brano per due pianoforti *Soron-Ngô*, l'unico del catalogo del compositore per questo organico. Il suffisso *-ngo* richiama l'origine africana di molte danze tipiche della cultura musicale andalusa come Tango, Zorongo, Fandango ecc. Anche in questo brano, infatti, vengono indagati i processi poliritmici derivati dalla sovrapposizione di più linee indipendenti che generano sfasamento e senso di 'smarrimento percettivo' all'ascolto, rievocando le atmosfere incantatorie delle danze tribali. Sono presenti esempi di scrittura aleatoria e vengono

---

<sup>33</sup> Per informazioni più dettagliate sull'uso dei microintervalli nelle opere di Ohana si veda paragrafo 2.4.

<sup>34</sup> Da alcune conversazioni private di Ohana con C. Rae a Parigi nel Febbraio 1983 e Marzo 1984. Cfr. RAE, *The Music*, p. 105.

<sup>35</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 9.

esplorati ancora gli effetti di risonanza tra i due strumenti, nonché sonorità di tipo percussivo attraverso l'uso di *clusters* e di tecniche particolari di pedalizzazione.

La stesura dei *24 Preludes* avviene quindi nella fase matura della scrittura pianistica di Ohana. Sono esplicitamente ispirati ai 24 preludi di Chopin, ma devono molto alla scrittura e alle sonorità di Debussy, soprattutto quella degli *Études* e di alcuni *Preludes*. I brani sono delle brevi miniature, privi di indicazioni metriche, vengono utilizzate tecniche di scrittura aleatoria e ancora una volta effetti particolari di pedalizzazione, soprattutto tramite l'uso del pedale tonale. Ohana affermò che i suoi *Études*, pur se composti successivamente, sono propedeutici allo studio dei *24 Preludes*, da lui considerati pertanto più impegnativi a livello tecnico-interpretativo.

Ultimo brano che precede la composizione dei *Douze études d'interprétation* è il *Concerto per pianoforte e orchestra*. Oltre al ritorno allo stile iberico, in particolare della *saeta* andalusa già sfruttata delle prime opere, il Concerto fa ricorso anche a stilemi tipici del linguaggio jazzistico, in particolare allo stile di Count Basie.

### 1.3 Fonti d'ispirazione e modelli per i *Douze études d'interprétation*

Ohana si spense a Parigi nel 1992 all'età di 79 anni. I *Douze études d'interprétation* sono pertanto l'ultima opera per pianoforte solo del catalogo del compositore e fanno parte della fase matura del suo stile compositivo, rappresentando una *summa* dei vari tipi di scrittura, fonti d'ispirazione, esperimenti e soluzioni tecnico-espressive sviluppate durante il suo percorso di compositore.<sup>36</sup> Suddivisi in due libri di 6 studi ciascuno, il primo libro fu composto nel periodo 1981-82 e pubblicato nel 1984 dall'editore Jobert di Parigi. La prima esecuzione avvenne presso la Royal Festival Hall (Purcell Room) di Londra l'8 aprile 1983 da parte del dedicatario dell'opera, il pianista inglese Paul Roberts, interprete specializzato nell'opera pianistica di Debussy.<sup>37</sup>

Il secondo libro, composto nel periodo 1983-85 e pubblicato sempre dall'editore Jobert nel 1985, prevede per gli studi XI e XII due esecutori, ovvero un pianista e un percussionista. La scelta di aggiungere al pianoforte solo le percussioni rispecchia, come vedremo, il percorso di ricerca di Ohana sul timbro, in particolare sugli effetti di risonanza e di suoni armonici prodotti mescolando le sonorità del pianoforte con strumenti a percussione di materiale metallico (studio XI *Sons confondus*), e strumenti membranofoni (studio XII *Imitations-Dialogues*), nel tentativo di 'liberare' il pianoforte dalla sua accordatura temperata. Gli studi dal VII al X per pianoforte solo sono dedicati al pianista americano Jay Gottlieb, mentre gli studi XI e XII sempre a quest'ultimo e a suo fratello, il percussionista Gordon Gottlieb. La prima esecuzione pubblica degli studi XI e XII da parte dei fratelli Gottlieb ebbe luogo l'8 gennaio 1985 presso la Salle Gaveau di Parigi, mentre la prima esecuzione integrale del secondo libro è datata 29 aprile 1986, sempre a Parigi, presso il Grande Auditorium di Radio France, con Jay Gottlieb al pianoforte e Vincent Bauer alle percussioni. La durata complessiva del secondo libro, compresi gli studi XI e XII, è di circa 38 minuti.<sup>38</sup>

Scriva Paul Roberts, dedicatario del I libro degli *Études*, nella prefazione della suddetta partitura:

---

<sup>36</sup> In realtà l'ultima sua opera del catalogo ufficiale, la n° 107, è *So Tango* (1991), un breve brano di circa 3 minuti dedicato «À la mémoire de Carlos Gardel», in omaggio al cantante e compositore franco-argentino che ha reso il tango vocale celebre in tutto il mondo e che Ohana dichiarava di amare molto. Il brano è destinato sia all'esecuzione sul clavicembalo che sul pianoforte e per tale motivo si è deciso di non considerarlo l'ultimo brano per pianoforte solo del compositore.

<sup>37</sup> Le informazioni sulla prima esecuzione sono contenute nella prefazione dello spartito del I libro dei *Douze études d'interprétation*, edizione Jobert, 1984.

<sup>38</sup> Le informazioni sulla prima esecuzione, così come quelle sulla durata degli studi sono contenute nella prefazione dello spartito del II libro dei *Douze études d'interprétation*, edizione Jobert, 1986.

Come gli studi di Chopin o di Debussy, quelli di Ohana si collocano al di là di ogni analisi della loro interpretazione o del loro contenuto musicale. Una tecnica sicura e un'elevata agilità sono ovviamente indispensabili per la loro esecuzione. Ma la sola destrezza non sarebbe sufficiente a rivelarne il significato profondo. Come in Chopin e più ancora in Debussy, lo strumento non subisce la musica, ma al contrario ne è la fonte; l'esplora e la scopre continuamente, sul piano della risonanza, della texture, del timbro.<sup>39</sup>

Il nucleo fondante di questi studi è pertanto la ricerca timbrica, più concentrata sull'esplorazione delle potenzialità 'vocali' del pianoforte nel I libro, più su quelle 'percussive' nel II libro. L'adozione di particolari soluzioni tecniche e di scrittura nella raccolta richiede all'interprete lo sviluppo di una spiccata sensibilità nei confronti del timbro del suono pianistico di cui Ohana cerca di indagarne in profondità il mistero, egli afferma infatti: «Ho sempre considerato il pianoforte come uno strumento di mediazione tra l'interprete e una sorta di magia sonora che può esistere (o non esistere: anche i grandi pianisti hanno serate 'con' e serate 'senza'). Ho cercato di catturare frammenti sonori che fossero tutti impregnati di questa magia (...)». <sup>40</sup>

La novità nella concezione di quest'opera rispetto ad alcune raccolte di studi del passato è già infatti preannunciata dal termine '*interprétation*' contenuta nel titolo. Considerare il pianista come 'interprete' infatti, piuttosto che come mero 'esecutore', ridefinisce il campo d'azione, e gli orizzonti, nonché le finalità stesse dell'opera. Le abilità e le capacità tecnico-espressive da forgiare infatti saranno differenti da quelle di altre raccolte di studi come ad esempio gli *Studi di esecuzione trascendentale* di Liszt: come si evince dal titolo, il *focus* della raccolta lisztiana è posto sull'eseguitività degli studi, il cui il coefficiente di difficoltà strumentale e la ricerca di virtuosismo sono portati ai limiti estremi, 'trascendentali' appunto, almeno per quella che era la tecnica pianistica dell'epoca e il termine suona quasi come una sfida lanciata dal compositore al pianista che si accingerà ad affrontarli. Per Ohana il pianista è invece concepito più come un mediatore, come colui che dovrà essere in grado di trasformare il simbolo scritto sulla partitura dal compositore in suono significante: un traduttore (o 'interprete' appunto) di musica al quale, come avremo modo di analizzare, sarà lasciata spesso anche libertà creativa attraverso episodi di scrittura aleatoria e improvvisativi. La sfida da affrontare si pone in quest'ottica come un obiettivo comune, nel senso in cui il compositore, che è colui che mostra una strada, e l'interprete, che è colui che la percorre, collaborano per lo scopo ultimo che è quello di svelare assieme i segreti di cui il suono è portatore. Il mezzo di trasporto usato per il viaggio, ovviamente, il pianoforte: «Io ricerco al

---

<sup>39</sup> PAUL ROBERTS, prefazione allo spartito del I libro dei *Douze études d'interprétation*, Editions Jobert, 1984. Traduzione di chi scrive.

<sup>40</sup> L'affermazione del compositore è qui riferita nello specifico ai *24 Preludes* per pianoforte, precedenti come data di composizione agli *Études*, ma propedeutici gli uni agli altri come contenuto tecnico-espressivo ed è tratta da un'intervista di MYRIAM SOUMAGNAC, *Parcours du Sacré Avec Maurice Ohana*, Radio France, France Musique, (27-28 febbraio 1986).

***Douze Études, Claude Debussy***

**Première livre**

1. *Pour les cinq doigts d'après monsieur Czerny*
2. *Pour les tierces*
3. *Pour les quartes*
4. *Pour les sixtes*
5. *Pour les octaves*
6. *Pour les huit doigts*

**Deuxième livre**

7. *Pour les degrés chromatiques*
8. *Pour les agréments*
9. *Pour les notes répétées*
10. *Pour les sonorités opposées*
11. *Pour les arpèges composés*
12. *Pour les accords*

***Douze Études d'interprétation, Maurice Ohana***

**Première livre**

1. *Cadences libres*
2. *Mouvements parallèles*
3. *Agrégats sonore*
4. *Main gauche seule (in memoriam Maurice Ravel)*
5. *Quintes*
6. *Troisième pédale*

**Deuxième livre**

7. *Septièmes (in memoriam Béla Bartók)*
8. *Secondes*
9. *Contrepoints libres*
10. *Neuvièmes*
11. *Sons confondus*
12. *Imitations-Dialogues*

Tabella 1

elenco dei titoli dei *Douze études* di C. Debussy e dei *Douze études d'interprétation* di M. Ohana a confronto. In rosso il titolo degli studi dedicati a specifici intervalli.

pianoforte, improvviso, e per me è stato il mezzo per accedere alla musica attraverso il suono, più che attraverso speculazioni o lavori concettuali».<sup>41</sup>

Il compositore da cui Ohana trarrà dichiaratamente maggiore ispirazione in questo senso, non solo per gli *Études*, ma in generale per tutta la sua poetica, è Claude Debussy:

Debussy è veramente il più grande musicista del XX secolo. È da lui che deriva tutta la vera musica del XX secolo (...) Non siamo più ai tempi in cui si definiva la sua musica invertebrata. Tutto è costruito (...). Ma invece di costruire linearmente, costruisce uditivamente. Piani, flussi sonori, durate, risonanze. Cosa che faccio anch'io.<sup>42</sup>

L'attenzione posta sulla percezione uditiva, sul fenomeno di risonanza prodotto dal suono e gli effetti su chi ascolta è fondamentale in tutta la produzione di Ohana. Come in Debussy, è il suono che dà forma all'opera musicale, che detta le strutture e plasma il materiale:

<sup>41</sup> Da un colloquio radiofonico con GILLES AUFRAY, *Soirées musicales. Maurice Ohana au Festival d'Avignon* in un ciclo di trasmissioni di Michel Bernard, Radio France, France Culture (luglio-agosto 1975), in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 80.

<sup>42</sup> In un colloquio con DELPHINUS, *Je ne joue pas de guitare, mais je trouve à travers la guitare*, in «Diapason», 187 (1974), pp. 3-4 e 65 in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 164.

Debussy non è da nessuna parte, sulla mappa strategica della creazione della composizione musicale. In lui ciò che viene prima è il suono, ed è questo che ha aperto la grande breccia nel destino della musica: il suono dettava la forma.<sup>43</sup>

Debussy è modello e fonte d'ispirazione per Ohana fin dall'infanzia, dapprima tramite l'ascolto della sua musica, poi attraverso lo studio delle sue opere pianistiche e la scelta di inserirle nel proprio repertorio di pianista concertista e infine come compositore. I suoi influssi sono percepibili fin dall'inizio della sua produzione e per tutto il suo percorso, sia nelle opere pianistiche (dai *Trois Caprichos* ai *24 Preludes*) che per altri organici (un esempio su tutti l'omaggio rappresentato dal brano *Tombeau de Claude Debussy* per soprano, *zither*, pianoforte e orchestra, composto nel 1962 in occasione delle celebrazioni per il centenario dalla nascita di Debussy).<sup>44</sup> Nello specifico, la volontà da parte di Ohana di porre la propria raccolta di studi in continuità con i *Douze études* di Debussy (1915) appare evidente non solo perché in essa viene adottata la stessa suddivisione in due libri di 6 studi ciascuno, ma anche per i titoli assegnati agli studi stessi: come nel caso del suo predecessore infatti, ognuno di essi descrive il particolare elemento tecnico-espressivo che andrà indagato al suo interno. Inoltre, come emerge dal confronto dei titoli degli studi delle due raccolte (vedi Tabella 1), quattro di essi si concentrano proprio su quegli intervalli non affrontati da Debussy nei suoi *Études*, ovvero le quinte nel n° 5, le settime nel n° 7, le seconde nel n° 8 e le none nel n° 10, segno di un chiaro desiderio da parte di Ohana di continuità con l'opera del suo compositore modello. Egli afferma infatti: «Ho adottato come regola di scrittura (...) molti aspetti della tecnica pianistica che Debussy non ha affrontato. Lui ha scritto degli studi per le quarte, per il grado cromatico, per le quattro dita, ecc. Così ho riempito i vuoti che lui ha lasciato».<sup>45</sup>

Il tipo di tecnica indagata è però solo uno spunto per il compositore, un punto di partenza per avviare un tipo di ricerca che, come per Debussy e, come efficacemente descritto da Paul Roberts, si focalizza sull'ottenimento di determinate soluzioni timbriche e di colore, soprattutto indagando le potenzialità di risonanza dello strumento sia attraverso una scrittura attenta e puntuale della pedalizzazione, cominciata con Chopin, sviluppata da Debussy e qui ulteriormente portata avanti, (si pensi ad esempio all'esplorazione delle potenzialità del terzo pedale a cui è interamente dedicato lo studio n° 6), sia tramite l'utilizzo massivo e strutturato di *clusters* che, come avrò modo di

---

<sup>43</sup> Cfr. intervista di MARTIN CADIEU, *Le bon plaisir de Maurice Ohana*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 164.

<sup>44</sup> Ulteriori approfondimenti sull'influenza delle opere debussyane sullo stile di Ohana sono raccolte nell'articolo di CAROLINE RAE, *Debussy et Ohana: Allusions et References*, in «Les Cahiers Debussy» 17-18, (1993-94), pp. 103-120.

<sup>45</sup> Dalla trasmissione radiofonica di JEAN-MICHEL DAMIAN, *Maurice Ohana, un piano pour notre demi-siècle*, in «Les Imaginaires», in una tavola rotonda con E. Canat de Chizy, Jay Gottlieb, Jean-François Heisser, Félix Ibarrondo, Caroline Rae, Radio France, France Musique (4 aprile 1992), in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 442.

analizzare nei successivi capitoli, contribuiscono a produrre particolari effetti espressivi al pianoforte, rivelando di conseguenza anche il livello di competenza raggiunto da Ohana durante la sua giovanile esperienza di pianista concertista. Le analogie con Debussy emergono poi da altri elementi: così come gli *Études* di quest'ultimo infatti, anche la raccolta di studi di Ohana si rivela essere l'ultima nel catalogo delle opere per pianoforte, collocandosi pertanto nella fase matura del suo stile compositivo; altre 'spie' del modello da cui egli attinge sono inoltre la struttura a sezioni giustapposte, la frequenza dei cambi di andamento, di colore, di agogica, nonché l'estrema cura nell'annotare tali parametri in partitura e, non ultimo, l'adozione di vere e proprie formule idiomatiche tipiche della scrittura pianistica debussyana.

Sebbene pertanto l'influsso rappresentato da Debussy sia preminente in questa raccolta, vi sono altri compositori che rappresentano modelli espliciti e ai quali sono dedicati 'in memoriam' due studi, ovvero il n° 4 a Maurice Ravel e il n° 7 a Béla Bartók. Del primo sarà importante lo studio in età giovanile della partitura del *Concerto per la mano sinistra*, nonché l'ascolto della prima esecuzione del *Concerto* stesso a Parigi diretto da Ravel stesso. Quanto a Bartók, sebbene potrebbe sembrare una figura distante da quelle che sono le sue radici e orientamenti musicali, dalla scrittura pianistica del compositore ungherese eredita le atmosfere 'notturne' e lo sfruttamento delle potenzialità timbriche di tipo percussivo del pianoforte, nonché l'interesse per la componente ritmica: l'utilizzo di metri irregolari e di frequenti cambi di tempo soprattutto nel II libro della raccolta rievoca la scrittura di alcuni brani del *Mikrokosmos*, opera che è di fatto assimilabile ad una raccolta di studi per pianoforte, dato anche l'esplicito intento didattico e la progressività delle difficoltà proposte. Come è noto, la complessità ritmica e l'adozione della modalità a livello armonico, sono il risultato dell'enorme lavoro di catalogazione, studio e appropriazione del materiale ritmico, armonico, melodico e timbrico della musica tradizionale balcanica svolto da Bartók: i numerosi scritti di taglio scientifico in questo campo ne fanno uno dei padri fondatori dell'etnomusicologia.<sup>46</sup> Ohana condivide con Bartók questo tipo di interesse nei confronti dello studio della musica popolare, anche se nel suo caso il *focus* della ricerca si concentra soprattutto sulla musica spagnola, date le sue origini andaluse. Scrive a questo proposito Ohana in un articolo dedicato proprio alla memoria del compositore ungherese:

---

<sup>46</sup> Cfr. DAVID TAYLOR NELSON, *Béla Bartók: the father of ethnomusicology*, in «Musical Offerings», 3/2 (2012), pp. 75-91. L'articolo tratta proprio dell'importanza rappresentata dal vasto lavoro di ricerca, raccolta e catalogazione svolto da Bartók sul repertorio sulla musica popolare dell'Europa orientale e che ha contribuito alla nascita della disciplina etnomusicologica, fondandola su di un metodo di ricerca di tipo scientifico. Tra gli scritti a contenuto etnomusicologico di Bartók tradotti in italiano si ritiene opportuno citare BÉLA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Edizioni scientifiche Einaudi, Torino 1955.

Questa scienza millenaria che è la musica di determinati popoli, tiene in sospenso tutto ciò che, dell'uomo, resiste alla corsa dei secoli e alla vertigine dell'eccesso tecnologico. Ancora bisogna, come l'hanno fatto Bartók, Falla o Stravinskij dei primi anni, essere in grado di penetrare i segreti di un'arte che richiede molto tempo per essere fatta e ne richiede altrettanto per dedicarvisi. Il talento, la nascita, l'ambiente geografico e la cultura innata, indispensabili per intraprendere una tale via, Bartók li racchiudeva tutti, pur rimanendo in sintonia con l'attuale evoluzione dell'arte di cui non aveva sfuggito la direzione. Egli ha inoltre portato all'esplorazione di questi tesori il rigore di uno spirito scientifico, che fa sì che differisca da quelli che lo hanno preceduto in questa via e si avvicina ancora a noi. Senza cessare di osare mezzi d'espressione nuovi e inauditi, ha conservato i legami con un'arte popolare di cui misura la trascendenza senza tempo. Ne ha fatto il centro di gravità di un umanesimo che assicura alla sua vita quella curva ascendente presente in tutti i grandi maestri.<sup>47</sup>

I modelli e le fonti d'ispirazione della poetica ohaniana non si limitano tuttavia solo ai compositori-pianisti sopra citati: a dare vita al linguaggio personale multiculturale, eclettico e ampiamente stratificato che soggiace alla scrittura degli *Études*, hanno indiscutibilmente contribuito, come emerso nei paragrafi precedenti, le radici culturali familiari e i luoghi in cui trascorse la sua gioventù. Scrive a tal proposito ancora Paul Roberts:

Per la comprensione più profonda di Ohana, si dovrebbe anche conoscere qualcosa sulla sua ispirazione poetica. Oltre a Debussy, al quale la sua musica deve così tanto, bisogna anche comprendere le sue antiche radici spagnole. Ma la sua musica è anche impregnata non solo con lo spirito e il ritmo dell'arte andalusa, ma anche da quella del jazz e della musica della sua ascendenza africana.<sup>48</sup>

Radici e influssi culturali che, probabilmente, hanno giocato anche un ruolo nel determinare quella posizione decentrata, se non addirittura isolata di Ohana compositore rispetto alle correnti estetiche prevalenti nella musica europea del secondo Novecento, come afferma Rae in un articolo del 1991 intitolato *Maurice Ohana: iconoclast or individualist?* dedicato a tale argomento, in cui auspica una maggiore diffusione e riconoscimento dell'opera del compositore nel panorama inglese contemporaneo:

Sebbene chiaramente individualista nell'eclettismo insolitamente cosmopolita del suo stile compositivo, l'opera di Ohana nel suo complesso può essere vista come rappresentativa di una linea di sviluppo musicale del tutto indipendente dalle tradizioni austro-tedesche, piuttosto debitrice dei fertili semi seminati da Debussy e Stravinskij. Con molti parallelismi nella musica di Lutoslawski e Berio, una maggiore conoscenza della musica di Ohana in questo paese non dovrebbe promuovere una valutazione più equilibrata del corso della musica nel dopoguerra?<sup>49</sup>

Ma vi è un ultimo aspetto di grande rilevanza che vale la pena menzionare prima di procedere all'analisi degli *Études* e che andremo ad approfondire nel successivo paragrafo, ovvero il ruolo

---

<sup>47</sup> Articolo di MAURICE OHANA intitolato *Béla Bartók* del dicembre 1964 e pubblicato in «*Le nouvel Observateur*» il 18 agosto 1965 come omaggio per il ventesimo anniversario della morte di Bartók, al quale parteciparono anche Luigi Nono e Henri Sauguet, riportato integralmente in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, pp. 533-535: p.535.

<sup>48</sup> PAUL ROBERTS, prefazione allo spartito del I volume dei *Douze études d'interprétation*, Editions Jobert, 1984. Traduzione di chi scrive.

<sup>49</sup> Cfr. RAE, *Maurice Ohana: iconoclast or individualist?*, cit., p. 74. Ulteriori riflessioni sulla posizione decentrata e isolata del compositore si trovano nell'articolo di CAROLINE RAE, *Henri Dutilleux and Maurice Ohana: Victims of an Exclusion Zone?*, in «*Tempo*», 212 (2000), pp. 22-30.

rivestito dalla natura e dal suo simbolismo archetipale nell'immaginario ohaniano. Nella sua produzione sono presenti infatti alcuni simboli naturali ricorrenti (sole, luna, alberi, acqua...) non solo nei titoli delle sue opere o nella scelta dei soggetti, ma anche sotto forma di veri e propri simboli grafici e disegni sulla partitura, che contribuiscono a dare vita ad un linguaggio segreto, simbolico, misterioso e quasi esoterico: la volontà di creare dei 'paesaggi sonori' immaginari, siano essi originati da reminiscenze infantili o derivati da una memoria atavica che accomuna tutti gli esseri umani, rappresenta, a mio parere, l'essenza profonda e lo scopo ultimo della ricerca timbrica che attraversa tutta l'opera del compositore.

#### 1.4 La natura come archetipo: il linguaggio simbolico di Ohana nelle partiture del I volume degli *Études d'interprétation*

Nei paragrafi precedenti sono stati messi in luce quei compositori, musicisti e didatti che hanno rappresentato dei punti di riferimento essenziali per lo sviluppo del linguaggio musicale di Ohana. Sono state anche evidenziate le radici geografiche e culturali del compositore, eclettiche e «contraddittorie», come da lui stesso definite. Vi è però un modello, una ‘Maestra’ per eccellenza, che rappresenta la fonte d’ispirazione primaria per la poetica di Ohana: la natura. In un’intervista egli afferma:

La grande lezione della musica non mi è stata data dai musicisti. L’ho ricevuta solidamente dal mare, dal vento, dalla pioggia sugli alberi e dalla luce, e ancor di più dalla contemplazione di certi paesaggi che io ricerco perché sembrano appartenere più all’origine del mondo che a qualsiasi luogo civilizzato.<sup>50</sup>

Questa frase racchiude, a mio parere, due concetti fondanti della poetica ohaniana: la natura come archetipo e la natura come ambiente ancestrale e primordiale. È interessante notare come nella frase sopra citata Ohana parli di contemplazione della natura e non di ascolto, perché ciò rivela, forse inconsciamente, che la vista e le immagini rivestono per lui un ruolo privilegiato, o almeno antecedente, a livello temporale, rispetto all’udito come stimolo inconscio da cui scaturisce l’idea creativa. Inoltre, nella volontà di contemplare e ‘ricercare’ paesaggi che possano costituire per lui una fonte d’ispirazione è possibile scorgere anche un sottile richiamo alla pratica dei pittori impressionisti di dipingere *en plein air* per poter cogliere la mutevolezza del colore al variare della luce del sole. È appurato come anche l’immaginario sonoro debussiano sia stato fortemente influenzato dalla natura ed è altrettanto noto come il compositore sia considerato da molti critici l’*alter ego* in musica di Claude Monet, il pittore impressionista per eccellenza, per il quale il termine ‘impressionismo’ fu coniato in modo dispregiativo dai critici per descrivere il quadro *Impression, soleil levant* che di fatto sancisce l’inizio di questa corrente pittorica.<sup>51</sup> Come per Debussy dunque, l’immaginario sonoro di Ohana è al contempo anche un immaginario visivo, in una concezione che potremmo definire sinestetica del suono: in questa corrispondenza tra musica e pittura, tra udito e vista, ciò che affascina Monet sono le mutevoli sfumature di colore prodotte in ogni istante dalla luce del sole che egli cerca di fissare su tela; allo stesso modo la ricerca di Debussy – come per Ohana – si rivolge al ‘colore’ del suono, ovvero al timbro, e alle sue

---

<sup>50</sup> GRÜNENWALD, ‘*T’Harân-Ngô*’, cit., p. 59, in RAE, *The Music*, p. 45.

<sup>51</sup> Il termine fu coniato dal critico d’arte Louis Leroy con tono di scherno in un articolo apparso sul giornale satirico «Le Charivari» il 25 aprile 1874 intitolato *l’Exposition des impressionnistes*, in occasione della prima mostra impressionista nello studio del fotografo Nadar, al 35 di boulevard des Capucines a Parigi in cui era esposto il quadro di Monet che conteneva appunto il termine ‘*Impression*’ nel titolo del quadro.

potenzialità misteriose e cangianti.<sup>52</sup> Scrive Gianmario Borio in un articolo in cui indaga il ruolo della natura come modello creativo per i compositori del XX secolo:

Il mutato atteggiamento dei compositori trova una corrispondenza nella pittura impressionista e cubista: le immagini della natura non ricorrono più a un prototipo o 'motivo' con cui l'uomo ha familiarità grazie alla sua esperienza del mondo, ma vanno a cogliere la natura nel momento del suo prodursi e trasformarsi. L'attenzione del compositore e del pittore è ora concentrata sulla materia (il suono per l'uno, il colore per l'altro) e sui principi della sua trasformazione. Ostinato, reiterazione, transizione graduale, alternanza di periodicità e aperiodicità, staticità e dinamismo, stratificazione, densità, armonie variabili e disgregazione sono principi mediante i quali i compositori istituiscono nuove forme, producono un'esperienza estetica della natura evidenziando i reconditi rapporti tra macrocosmo e microcosmo.<sup>53</sup>

È interessante notare come, per dare vita a quella variopinta tavolozza di colori, di «suoni e profumi» pianistici che sono i *Préludes* di Debussy, egli attinge a piene mani ai quattro elementi naturali fondamentali come acqua, aria, terra e fuoco, come si evince dal titolo evocativo posto in calce allo spartito di ciascun preludio e le rispettive atmosfere sonore suggerite dalle indicazioni timbriche e di carattere contenute in partitura.<sup>54</sup> Scrive il compositore:

La musica è una matematica misteriosa, i cui elementi partecipano dell'Infinito. Essa è responsabile del movimento delle acque, del gioco di curve che descrivono le nebbie cangianti; niente è più musicale di un tramonto! Per chi sa guardare con emozione è la più bella lezione di sviluppo scritta in questo libro, non molto frequentato dai musicisti, voglio dire: la Natura... Essi guardano nei libri, attraverso i maestri, smuovendo devotamente questa vecchia polvere sonora; va bene, ma l'arte è forse più in là!<sup>55</sup>

Allo stesso modo, il I libro di *Études d'interprétation* di Ohana contiene degli importanti rimandi al culto della natura, ma anche ai rituali primitivi e alla mitologia delle antiche civiltà come illustrerò più avanti nel paragrafo, ma non nei titoli degli studi, bensì nei disegni che il compositore ha tracciato sul manoscritto. Ohana chiarisce poi quanto i paesaggi e la natura che influenzano l'artista siano quelli in cui egli ha vissuto e abitato:

Innanzitutto dobbiamo considerare la natura animale delle cose e degli esseri viventi. Debussy era fisicamente permeato dalla luce dell'Île-de-France, dei suoi paesaggi e dei suoi alberi, come io stesso mi nutro della luce bretone o basca...un artista assomiglia più al cielo, alle piogge, ai paesaggi dei paesi che frequenta, che a idee che fluttuano casualmente, secondo le mode. Sono gli elementi naturali che plasmano la sua sensibilità.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Per approfondimenti sul rapporto tra musica e pittura nell'opera di Debussy vedasi FRANCESCO SPAMPINATO, *Claude Debussy e l'immaginario pittorico: studio sugli archetipi interartistici nella Globalità dei Linguaggi*, Mimesis, Milano 2020.

<sup>53</sup> GIANMARIO BORIO, *La natura come modello della creazione musicale: da La Mer di Claude Debussy a Istantanee di Mario Bertoncini*, in *La bottega del suono. Mario Bertoncini. Maestri e allievi*, Editoriale Scientifica, Napoli 2017, pp. 31-48: p. 35.

<sup>54</sup> La citazione fa riferimento al titolo del IV preludio del I volume dei *Préludes* di Debussy intitolato *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, che corrisponde a un verso della poesia *Harmonie du soir* del poeta simbolista francese Charles Baudelaire contenuta nella raccolta *Les Fleurs du mal* e che costituisce un esempio di musica sinestetica. Per ulteriori approfondimenti sul concetto di sinestesia in musica e nelle opere di Debussy vedasi LAMBERTO PIGNOTTI, *I sensi delle arti: sinestesi e interazioni estetiche*, Edizioni Dedalo, Bari 1993.

<sup>55</sup> CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1987, p. 176.

<sup>56</sup> Riflessioni di Maurice Ohana raccolte da JEAN-PIERRE DERRIEN, *Sud Nord*, in «XX<sup>e</sup> siècle, Images de la Musique Française. Textes et Entretiens», Sacem & Papiers, Paris 1986, pp. 164-167 in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 161.

È importante chiarire che per Debussy, come per Ohana, la natura non è oggetto di imitazione o di mero descrittivismo, né spunto per una qualsivoglia forma di musica ‘a programma’; essa è piuttosto una «foresta di simboli» oscura e criptica, che nasconde verità superiori che solo l’artista e più di tutti il musicista ha il potere di saper cogliere e decifrare:<sup>57</sup> «Cercavo per la musica una libertà che essa richiede forse più di qualsiasi altra arte, non essendo limitata a una riproduzione più o meno esatta della natura, ma alle corrispondenze misteriose tra la Natura e l’Immaginazione».<sup>58</sup> E ancora: «Non c’è più imitazione diretta, ma trasposizione sentimentale di ciò che è “invisibile” nella natura. Si può rendere il mistero di una foresta misurando l’altezza degli alberi? E non è piuttosto la sua profondità insondabile a liberare l’immaginazione?»<sup>59</sup> Scrive Andrea Malvano sul rapporto tra natura e immaginazione in Debussy in riferimento a queste affermazioni del compositore francese:

Tali affermazioni sembrano esprimere un legame diretto tra la profondità insondabile della natura e la libertà dell’immaginazione; sono parole che avvicinano i misteri imponderabili del mondo esterno al potere immaginativo racchiuso nel messaggio musicale. L’immaginazione cui fa riferimento Debussy non sembra affatto una raffigurazione di immagini fedelmente descrittiva, ma una categoria della psiche che riflette un livello profondo, attingendo agli strati più nascosti della mente umana.<sup>60</sup>

Questa concezione è sovrapponibile a quella di Ohana, come illustra il musicologo Francis Bayer che all’immaginario del compositore ha dedicato un articolo:

Per il compositore non si tratta di temi di ispirazione extramusicale. Al contrario: c’è una ricchezza musicale inesauribile in ciascuno degli spettacoli della natura; il ruolo del compositore è quello di saperla cogliere e farla ascoltare. [...] L’immaginario, per il musicista, è ciò che gli permette di strappare al reale il suo significato musicale; è ciò che gli permette, ad esempio, di scrivere l’8° Preludio per pianoforte ascoltando il rumore delle gocce di pioggia. E quando, in una formula che sembra riassumere il suo approccio, Ohana parla di “estrarre dai dati naturali gli strati profondi per arrivare dalla realtà alla verità”, sembra riconoscere implicitamente il ruolo decisivo che l’immaginario svolge nella creazione musicale, in quanto rivelatore di un significato nascosto che ci fa passare “dalla realtà alla verità”.<sup>61</sup>

Ma quali sono dunque queste immagini, questi simboli ricorrenti o meglio dire archetipi – termine molto usato da Ohana, come osservato dalla studiosa Christine Prost, la prima studiosa ad aver dedicato una tesi di dottorato al linguaggio musicale di Ohana – che ricorrono e animano

---

<sup>57</sup> La citazione rimanda a un verso del sonetto *Correspondances* di Charles Baudelaire: «L’homme y passe à travers des forêts de symboles». La poesia, anch’essa tratta dalla raccolta *Les Fleurs du mal* (1857).

<sup>58</sup> CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1971, p. 62. Il rimando al sonetto *Correspondances* di Baudelaire è evidente nella scelta del termine ‘corrispondenze’.

<sup>59</sup> Ivi, p. 96.

<sup>60</sup> ANDREA MALVANO, *L’ascolto di Debussy: la recezione come strumento di analisi*, De Sono/EDT, Torino 2009, p. 24.

<sup>61</sup> FRANCIS BAYER, *Sous le signe de l’imaginaire, Maurice Ohana*, in «Esprit», 99/3 (1985), pp. 43-57: p. 56-57. La frasi del compositore inserite nella citazione sono tratte dall’intervista di FRANÇOIS-BERNARD-MÂCHE, *Les mal entendus, compositeur des années 1970*, in «La Revue musicale» 314-315 (1978), pp. 109-115.

l'immaginario personale del compositore?<sup>62</sup> Il punto di partenza per la nascita di questo linguaggio simbolico e personale di Ohana è riscontrabile a partire dal brano *Signes* (1965), in cui egli avvia la prassi di scrivere direttamente sullo spartito, all'inizio o in chiusura del brano, dei veri e propri simboli o disegni stilizzati: essi non sono dei semplici schizzi decorativi, ma sono portatori di significati misteriosi ed ambigui, che vanno a creare un linguaggio 'cifrato', nascosto e parallelo a quello musicale all'interno di molte sue opere.

Tornando all'affermazione di Ohana citata ad inizio paragrafo, è interessante notare come, a fianco ad elementi naturali come pioggia, mare, vento o la stessa luce, i quali producono dei suoni o colori che sicuramente possono fungere da stimolo al compositore nella creazione di determinate sonorità e timbri, egli nomina tra le sue fonti d'ispirazione gli alberi. L'albero è effettivamente il primo e il più ricorrente simbolo derivato dalla natura che più di tutti ha 'ossessionato' il compositore nel corso della sua produzione: «Piuttosto che rivolgere il mio sguardo alla matematica, io lo rivolgo alla biologia, agli alberi, alle loro radici e alle rocce...uno compone nella speranza di trovare un giorno le strutture ideali che corrispondono alla crescita biologica della musica e la sostanza musicale che gestiamo.»<sup>63</sup> Esso dunque è una fonte d'ispirazione per il compositore a livello formale, per la sua struttura, per il suo essere un organismo in continua crescita e trasformazione: come cercherò modo di dimostrare nel paragrafo 3.1 dedicato all'analisi formale degli studi infatti, il concetto di radice, di seme che cresce ed evolve come la crescita biologica di un essere vivente è il concetto che sta alla base dello sviluppo e variazione del materiale musicale, sia a livello microformale che macroformale.

Il simbolo dell'albero ricorre soprattutto nel brano cameristico *Signes* (1965) per flauto piccolo, *zither*, pianoforte e quattro percussionisti, che rappresenta un nuovo punto di partenza per l'evoluzione più profonda del suo linguaggio compositivo; nella nota programmatica al brano esso viene infatti presentato dal compositore come «la contemplazione della vita di un albero» e il titolo di ciascuno dei sei movimenti in cui è suddiviso rievocano i vari momenti in cui l'albero è ritratto: di notte (I), animato dagli uccelli (II), inzuppato dalla pioggia (III), imprigionato nelle tele dei ragni (IV), battuto dal vento (V), bruciato dal sole (VI). In quest'opera l'albero non è solo una fonte d'ispirazione extra-musicale cui allude verbalmente il titolo di ciascun movimento, ma si trasforma

---

<sup>62</sup> Nella sua tesi di dottorato, la prima dedicata a Maurice Ohana, la musicologa Christine Prost scrive: «Si tratta del termine archetipo, che ritroviamo molto frequentemente nel suo linguaggio scritto o orale.» In CHRISTINE PROST, *Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana*, Université d'Aix en Provence, 1981, p. 280. Ohana dedicherà a Prost i suoi *Quatre chœurs pour voix d'enfants* del 1987. Il concetto di archetipo nell'opera di Ohana è stato approfondito anche da C. RAE nell'articolo *Le symbolisme et l'archétype du mythe européen dans l'œuvre de Maurice Ohana*, in «Les Cahiers du CIREM», 24-25 (1992), pp. 115-130.

<sup>63</sup> Maurice Ohana nell'intervista di MÂCHE, *Les mal entendus*, cit., p. 114, in RAE, *The Music*, p. 221.

in un vero e proprio simbolo grafico: il titolo del brano tradotto dal francese, significa appunto ‘segni’, in riferimento, come detto, ai grafismi posti in partitura all’inizio di ciascun movimento del brano al posto del titolo. Tali simboli sono sia di tipo allusivo, ovvero rievocano in modo sintetico il titolo del movimento, sia di tipo più astratto e difficilmente interpretabili, quasi come fossero portatori di significati allegorici ed esoterici. *Signes* sarà il primo di un gruppo di brani chiamato dal compositore stesso le *Sigma series*, un gruppo di 11 composizioni scritte nell’arco di 11 anni, dal 1965 al 1976 e caratterizzate da una spiccata omogeneità stilistica: sebbene spazino attraverso una diversità di generi e organici, le tecniche compositive e il lavoro di ricerca sul suono stabilita in *Signes* sono delle costanti che si ritrovano anche in tutti gli altri brani della serie e anche in molti altri cronologicamente successivi: la ricerca timbrica, l’alternanza di strutture organiche e sezionali, la giustapposizione di momenti di stasi e moto, la ricerca dell’improvvisazione attraverso la partitura scritta, il contrappunto combinatorio, le monodie incantatore e l’atmosfera ritualistica sono a ben vedere tutti elementi che emergeranno dall’analisi degli *Études d’interprétation*, sebbene siano stati scritti una fase compositiva successiva alle *Sigma series*.<sup>64</sup> Il termine ‘sigma’ fa riferimento alla lettera greca ‘Σ’ rivolta che, a detta del compositore, simboleggia l’evoluzione.<sup>65</sup> E’ quindi in questo gruppo di opere che Ohana inizia a sviluppare questo linguaggio segreto, quasi iniziatico, fatto di simboli enigmatici che rimandano ad elementi naturali ricorrenti (sole, luna, stelle, fuoco, acqua, aria, terra) e che da qui in poi ricorreranno costantemente nelle sue opere.<sup>66</sup>

Questa pratica ci racconta molto della personalità del compositore, delle suo sistema di credenze e della sua sfera spirituale: l’importanza data alla natura come forza primordiale e il fascino per i rituali magici e propiziatori dei popoli primitivi, nonché l’interesse per la mitologia e le leggende delle antiche civiltà (greca, celtica, azteca, africana) lo porteranno a sviluppare una forma di misticismo che vede nella natura e nella musica il mezzo per accedere ai misteri che l’universo nasconde all’essere umano e che l’artista, come una sorta di stregone, può liberare e rivelare al mondo: «Il ruolo dell’artista è sempre stato quello di svelare misteri, o meglio miti, come si dice

---

<sup>64</sup> I brani facenti parte delle *Sigma series* sono i seguenti: *Signes* (1965); *Synaxis* (1966); *Syllabaire pur Phèdre* (1967); *Sibylle* (1968); *Silencieuse* (1969); *Stream* (1970); *Syrtes* (1970); *Sorôn-Ngô* (1971); *Sarc* (1972); *Sacral d’Ilx* (1975); *Satyres* (1976).

<sup>65</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 38.

<sup>66</sup> È opportuno ricordare che diversi musicisti già a partire dalla fine dell’Ottocento si interessarono all’esoterismo, taluni aderendo a circoli occulti, affascinati dalle teorie neoplatoniche della Società di Teosofia fondata a New York nel 1875 da Helena Petrovna Blavatsky, come nel caso di Aleksandr Scriabin che ne fu membro. (cfr. MARIA CARLSON, *Fashionable Occultism: The World of Russian Composer Aleksandr Scriabin*, in «Journal of the Scriabin Society of America» 12/1 (2008), pp. 54-62. Soprattutto Parigi fu in quel periodo animata da numerosi movimenti e circoli esoterici ed è appurato come Debussy li frequentasse. Per approfondimenti sull’argomento vedasi ANDREA MALVANO, “*Une société d’ésotérisme musical*”: *Claude Debussy e la matrice esoterica del suo rapporto con il fruitore*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» 1 (2008), pp. 69-87. Non ci sono invece prove circa l’adesione di Ohana a società segrete o circoli occulti.

oggi.»<sup>67</sup> Afferma poi in un'intervista del 1990: «Sono al tempo stesso sia pagano che religioso. Credo profondamente in forze che sono fuori dal nostro controllo. Cos'è il lavoro? È preghiera. Le persone religiose sanno di lavorare per l'umanità. Le loro azioni sono benefiche.»<sup>68</sup> E ancora: «La musica non è qualcosa che esiste e che possiamo manipolare secondo i nostri capricci intellettuali. La musica è qualcosa come il vento, il mare o gli dei, qualcosa che appartiene al cosmo, all'universo.»<sup>69</sup>

Entrando nel dettaglio dei simboli grafici che si trovano scritti nella partitura di *Signes*, particolarmente significativo è il simbolo del sole che troviamo sul frontespizio del VI movimento che è appunto intitolato *L'albero bruciato dal sole*. Esso appare qui per la prima volta, ma ricorre in molti altri brani del compositore, così come nel I libro degli *Études d'interprétation* in cui si è ormai trasformato nella firma del compositore stesso. Nella figura 1 si può infatti riscontrare l'evoluzione grafica del simbolo da come appare nell'*incipit* del VI movimento di *Signes* (1965), nel *Concerto per pianoforte* (1981), fino al brano *Nuit de Pouchkine* (1990) per controtenore solo, 12 voci miste e viola da gamba: ai lati dei quattro raggi notiamo come si sono aggiunte nella seconda immagine le quattro lettere del suo cognome: OANA (la lettera 'h' in francese è aspirata per cui è stata omessa per conformarsi alla quadripartizione del simbolo); nella terza immagine infine appare la scritta in latino '*nox et dies sum*' accompagnata dal simbolo di una mezzaluna e delle stelle. Il fatto che sia il sole che la luna siano dotati di occhi rimanda probabilmente alla volontà di attribuirgli una personificazione, come a rappresentare delle vere e proprie divinità arcaiche che osservano dall'alto; il culto del sole e della luna sono infatti presenti in tutte le civiltà antiche e primitive: il sole in particolare è spesso considerato nel *pantheon* delle divinità una se non la più importante, il creatore della vita stessa. Scrive C. Rae a proposito dell'uso del simbolo del sole e dell'albero in *Signes*:

Ohana identifica sé stesso con il sole nel contesto della sua stessa composizione; è lui, in accordo con l'antico mito cosmogonico, il creatore di tutto all'interno del suo universo musicale, come il sole è la fonte della vita. In *Signes* il sole che brucia è ancora più potente e ha un'implicazione profondamente spirituale; l'albero, il simbolo scelto da Ohana per la maturità psicologica e musicale, è bruciato dal sole, il simbolo archetipico della forza della vita.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Affermazione del compositore tratta dal film-reportage di Paul Seban intitolato Maurice Ohana - *Le Silencieux*, per la serie *Les Grandes répétitions*, Dipartimento di ricerca dell'ORTF, 1971 in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 162.

<sup>68</sup> Maurice Ohana nell'intervista di ISABELLE MILI, *La musique est affaire d'instinct* per il quotidiano «La Tribune de Genève» 1990, in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 147.

<sup>69</sup> Ivi, p. 179.

<sup>70</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 41.

Da notare come il dualismo sole-luna sia anche un simbolismo degli opposti, ovvero notte-giorno, buio-luce, Yin e Yan ecc., a lui tanto caro al punto da dedicargli l'opera corale *Lux noctis-Dies solis* (1988).

Nella figura 2 invece, sono stati riportate le illustrazioni presenti nella partitura manoscritta nel I libro degli studi, le quali sfortunatamente non sono state incluse nell'edizione pubblicata da Jobert: tutti gli studi sono dotati di illustrazioni, alcune delle quali anche piuttosto elaborate, tranne il n° 3 che ne è privo. I disegni si trovano tutti sulla pagina conclusiva della partitura di ciascuno studio, secondo una prassi che, come già accennato, mostra a mio parere delle affinità con i titoli dei *Préludes* di Debussy, i quali sono collocati appunto alla fine del preludio anziché all'inizio, preceduti da tre puntini di sospensione e scritti tra parentesi, quasi a voler suggerire all'esecutore un'immagine evocativa a posteriori piuttosto che imporla a priori. Anche alle figure di Ohana può essere attribuito un ampio ventaglio di significati simbolici ed allegorici a causa della loro forte stilizzazione e semplificazione grafica. Nell'elenco qui di seguito sono riassunti i simboli naturali presenti nelle illustrazioni e rievocati nelle sonorità del I libro degli *Études*:

- lo studio n° 1 (*Cadences libres*) contiene numerose indicazioni timbriche e 'visive' evocative del sole come *clair, lumineux, brillant* e sulla pagina conclusiva della partitura è raffigurata la già citata figura dell'astro con le iniziali del suo nome distribuite attorno ai quattro raggi. Anche al termine dello studio n° 6 (*Troisième pédale*) compare il simbolo del sole con in più la già citata scritta in latino '*nox et dies sum*' accompagnata dal simbolo di una luna e di una stella; anche qui le indicazioni timbriche richiamano l'idea della luce (*clair, cuivré*).
- nello studio n° 2 (*Mouvements parallèles*) è raffigurata una danza tribale attorno ad un fuoco mentre una grossa luna dotata di occhi, collocata sullo sfondo dietro alla vegetazione rigogliosa di una foresta, osserva la scena; in primo piano si scorge un fiume sulla cui riva sta un coccodrillo. Il fatto che sia la luna e non il sole quello ritratto si può intuire sia dalla diversa connotazione grafica che Ohana attribuisce ai due simboli (come si può vedere nell'immagine 1 il sole è dotato di quattro raggi ben pronunciati), sia dalle stelle che si trovano sullo sfondo, nonché dall'indicazione timbrica '*nocturne*' in apertura dello studio. L'uso poi di registri opposti ed estremi tra le due mani che procedono per moto parallelo, contribuisce a generare un sonorità scura e 'confusa'; al centro si trovano sette figure umane stilizzate disposte a semicerchio che danzano e suonano: tre danzatori al centro, due percussionisti sulla destra che suonano dei tamburi con delle bacchette, due figure sedute sulla sinistra di cui una sta suonando uno strumento a fiato. Nonostante la stilizzazione delle figure, il richiamo all'Africa e ai riti tribali è

evidente anche dalle indicazioni in partitura e alla scrittura stessa: lo studio è attraversato da un *continuum* di semicrome/crome raggruppate per quintine, fraseggi irregolari e accenti sfasati tra le due mani, come nel caso dell'*Animé* della sezione C del studio, caratterizzato da una scrittura poliritmica e percussiva (si notino infatti le indicazioni timbriche *'un peu détaché et percutant'* nella sezione C e *'comme une percussion'* nella sezione D), a voler richiamare proprio ritmi e sonorità tipiche degli strumenti a percussione africani.<sup>71</sup> Nella già citata intervista a L. Smith, Ohana descrive le danze e le musiche delle tribù del Kenya cui ebbe l'occasione di assistere in prima persona durante il suo servizio prestato per l'esercito britannico durante la Seconda guerra mondiale. La scena è molto simile a quella da lui raffigurata in questo studio:

Durante la guerra, mentre ero in viaggio tra il Madagascar e il Mediterraneo, ho avuto l'opportunità di stabilirmi per un certo periodo in Kenya. Ho avuto la fortuna di incontrare alcune tribù nei dintorni di Nairobi e del lago Uganda. Ho assistito a spettacoli straordinari eseguiti dagli abitanti dei villaggi, le cui danze e i cui canti erano in tale simbiosi con il paesaggio che oggi mi è impossibile dissociarli. I colori e il profumo di quei grandi falò attorno ai quali danzavano. La loro arte mi ha profondamente colpito.

Il primitivismo non è una tendenza estetica nuova nell'arte e nella musica della seconda metà del XX secolo, si pensi come precedente illustre a Stravinskij e alla sua *Sagra della primavera*.<sup>72</sup> Sebbene la cerimonia propiziatoria rappresentata nel balletto di Stravinskij sia evocativa dei riti di una Russia arcaica e pagana, mentre Ohana trae ispirazione dai riti dei popoli africani o centroamericani, (in questo studio così come in molte altre sue opere), o dal culto pagano della Grecia Antica, la *Sagra* sarà un modello importante non solo per il soggetto, ma anche per le sue sonorità percussive e violente, per l'uso innovativo del ritmo e della metrica e soprattutto per le monodie incantatore e ancestrali, al punto da spingere Ohana ad utilizzarle, parafrasate, in alcune sue opere.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Per un'analisi più dettagliata del passaggio vedasi il paragrafo 2.3.

<sup>72</sup> Il primitivismo, più che una vera e propria corrente artistica fu piuttosto una tendenza trasversale comune ad alcuni artisti cubisti e futuristi della prima metà del Novecento, come Pablo Picasso e Paul Gauguin. *La sagra della Primavera* è sicuramente uno dei primi esempi di opera musicale inscrivibile in questo filone. Negli anni '30 prese invece piede in Russia una corrente artistica detta 'neo-primitivismo', dalla definizione che ne diede Aleksandr Ševčenko, filosofo e pittore ucraino. Henry Cowell scrisse un articolo nel 1933 intitolato *Towards Neo-Primitivism*, in cui individua affinità tra la musica dei popoli primitivi e la musica a lui coeva, nominando Schönberg, Ives e Stravinsky come precursori di tali tendenze nella musica colta occidentale. Egli delinea poi tratti comuni delle musiche primitive di civiltà anche lontane geograficamente, come il predominio di ritmo e melodia e l'uso di strumenti a percussione, ma affermava che 'primitivo' non significasse necessariamente selvaggio e brutale. Queste idee furono arricchite dalla crescente conoscenza di Cowell della musica orientale, soprattutto cinese e giapponese. Cfr. HENRY COWELL, *Towards Neo-Primitivism*, in «Modern Music» 10/3 (1933), pp. 149-153. Ulteriori approfondimenti sul primitivismo in Cowell e Jolivet vedasi l'articolo di GIANMARIO BORIO, *Fine dell'esotismo: l'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente*, in «L'etnomusicologia e le musiche contemporanee» (Seminario internazionale di studi 2007), a cura di Francesco Giannattasio e Serena Facci, Fondazione Cini, Venezia 2009: <http://www.cini.it/it/publication/page/99>.

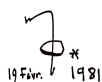
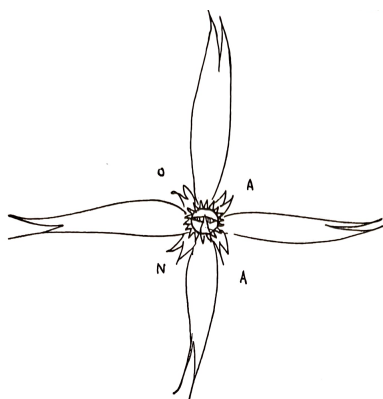
<sup>73</sup> La linea motivica di apertura del *Concerto per pianoforte* di Ohana ad esempio, ha delle forti analogie con *Cerchi misteriosi delle adolescenti* della *Sagra della primavera* di Stravinskij. Cfr. RAE, *The Music*, p. 163. Ulteriori riflessioni circa l'influsso della *Sagra della primavera* nelle opere ohaniane si trovano nel paragrafo 2.3. e 2.4.

Punti di contatto, sia per le atmosfere rituali e incantatorie che per l'interesse nei confronti della

1) *L'arbre brûlé par le soleil (Signes)*



2) *Concerto per pianoforte*



3) *Nuit de Pouchkine*

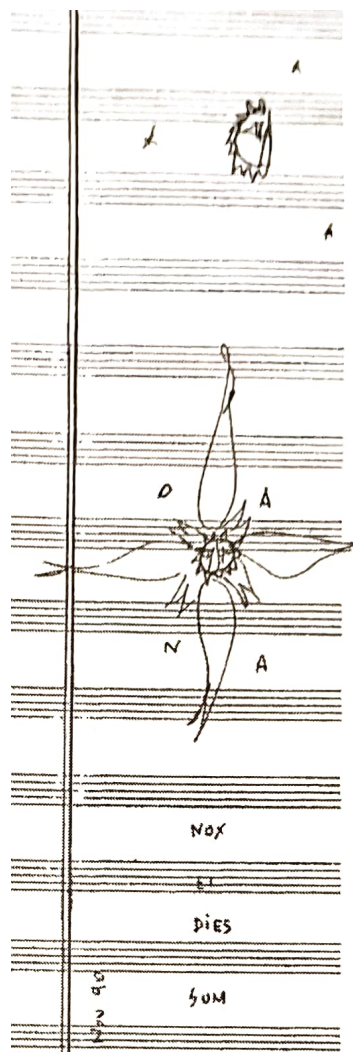


Figura 1

Evoluzione del simbolo grafico del sole nelle partiture di M. Ohana: 1) *Signes*, VI movimento (1965); 2) *Concerto per pianoforte* (1981); 3) *Nuit de Pouchkine* (1990). Immagini tratte da RAE, *The Music*, pp. 41-43.

mitologia dei popoli primitivi, si trovano anche col compositore André Jolivet, del quale, come già ricordato nel paragrafo 1.2, Ohana ereditò la classe di orchestrazione presso il Conservatorio di Parigi alla morte di quest'ultimo avvenuta nel 1974 e che fu fondatore assieme a Messiaen e al maestro di Ohana, Daniel-Lesur, del gruppo *La Jeune France*. Unico allievo europeo di Edgard Varèse, col quale studiò orchestrazione e composizione, Jolivet si interessò alla mitologia pagana e ai suoi riti, inserendo nelle sue opere rimandi a queste tematiche ispirandosi alle tradizioni africane

ma anche dell'Asia orientale.<sup>74</sup> I titoli stessi delle sue opere rivelano l'orientamento del suo pensiero musicale e della sua fascinazione per quelle forze invisibili di cui cerca di catturare l'essenza: *Danse Incantatorie* (1936), *Cosmogonie* (1938), *Cinq Danses rituelles* (1939) per citare lavori orchestrali, mentre tra le opere per strumento solista si pensi a *Cinq Incantations* per flauto (1938) e soprattutto *Mana per* pianoforte, opera del 1935 che segna l'inizio della prima fase cosiddetta 'magica' del compositore – quest'ultimo titolo significa, nella magia primitiva dei popoli della Melanesia, quella forza vitale che può collegare un essere umano a un oggetto inanimato considerato il suo feticcio. Le opere degli anni '30 di Jolivet si caratterizzano per i frequenti cambi metrici, frasi ripetute, sincopi e ritmi fortemente puntati; il compositore spesso sfrutta l'effetto dissonante delle ripetute ottave diminuite e seconde minori: intervalli, come avrò modo di illustrare nel paragrafo 2.4, molto usati anche da Ohana in tutta la sua produzione e anche negli *Études*.<sup>75</sup>

- Nello studio n° 4 (*Main gauche seule*) il fenomeno naturale protagonista dell'illustrazione è il temporale: due nuvole da cui scaturisce un fulmine scaricano la pioggia a terra, sulla quale si scorgono delle figure umane stilizzate piegate da un forte vento così come le chiome degli alberi, mentre al centro della scena un cavaliere viene disarcionato dal suo cavallo imbizzarrito. Anche in questo caso vi sono indicazioni timbriche e di carattere sulla partitura che evocano l'atmosfera di una tempesta: *animé, agité, rapide, tumultueux, éclatant, percutant, furieux*. Inoltre anche in questo studio, come nel n° 2, il *continuum* di quintine di semicrome rafforza la percezione di un moto incessante, come può essere il soffiare del vento o il cadere della pioggia e l'indicazione timbrica '*dans la couleur d'un balafon*' all'inizio della sezione C rimanda nuovamente al continente africano attraverso la sonorità di uno strumento tradizionale come il *balafon*, un tipo di xilofono diffuso nell'Africa sub-sahariana e considerato per alcune tribù sacro, al punto da consentire di essere suonato solo a membri di caste religiose addestrati e solo in occasione di eventi rituali come feste, celebrazioni reali, funebri o nuziali.<sup>76</sup> Oltre alle analogie di scrittura con

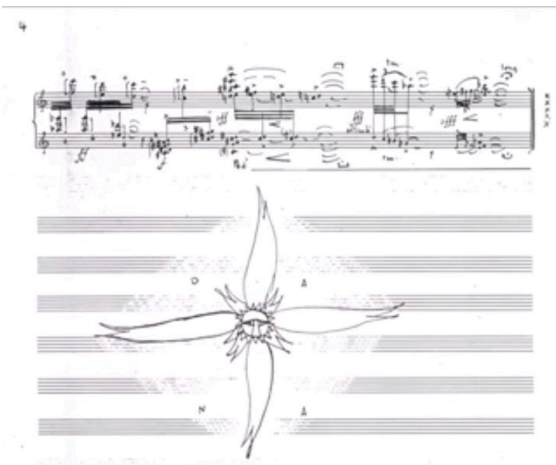
---

<sup>74</sup> Per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra Jolivet, Varèse e Messiaen vedasi THEO HIRSBRUNNER, *Le retour de la magie dans la musique: La constellation Varèse-Jolivet-Messiaen*, in «Dissonance» 79 (2003), pp. 4-9 e la tesi di dottorato di BRIDGET CONRAD, *The Sources of Jolivet's Musical Language and His Relationships with Varèse and Messiaen*, City University of New York, 1994.

<sup>75</sup> Cfr. ROLLO H. MYERS, *Music in France in the Post-War Decade*, in «Proceedings of the Royal Musical Association» 81 (1954), pp. 93-106: 95-97. A Jolivet è dedicata la monografia in lingua inglese *André Jolivet: music, art and literature*, ed. by Caroline Rae, Routledge, 2018, mentre in lingua francese vedasi *Portrait(s) d'André Jolivet*, pub. par Lucie Kayas, Bibliothèque Nationale de France, Paris 2005. Per una monografia in italiano dedicata al compositore vedasi LUISA CURINGA, *André Jolivet e l'umanesimo musicale nella cultura francese del Novecento*, Edicampus Edizioni, Roma 2013.

<sup>76</sup> JULIE L. STRAND, *The Sambla Xylophone: Tradition and Identity in Burkina Faso*, tesi di dottorato, Wesleyan University, 2009, doi:10.14418/wes01.3.3, pp.115-139.

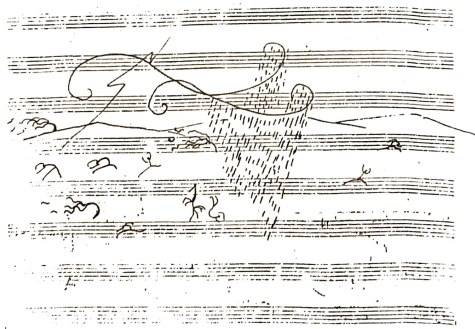
I. Cadences libres



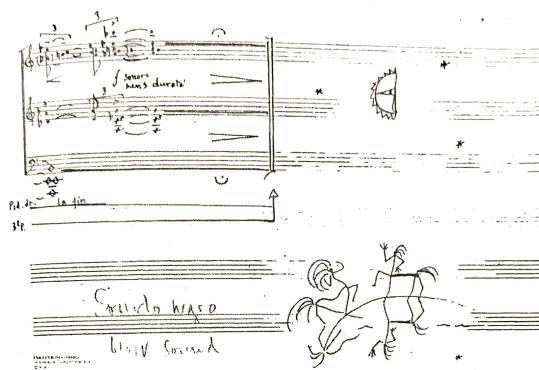
II. Mouvements parallèles



IV. Main gauche seule



V. Quintes



VI. Troisième pédale

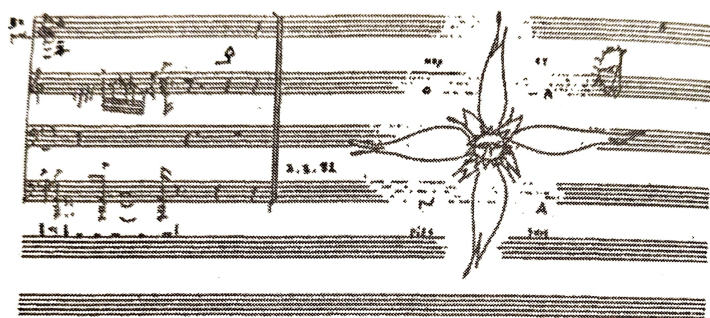


Figura 2

Illustrazioni contenute nel manoscritto della partitura del I libro degli *Études d'interprétation* di M. Ohana: studio n° 1 (*Cadences libres*); studio n° 2 (*Mouvements parallèles*); studio n° 4 (*Main gauche seule*); studio n° 5 (*Quintes*); studio n° 6 (*Troisième pédale*). Immagini tratte da RAE, *The Music*, pp. 50-51.

alcuni passaggi del *Concerto per la mano sinistra* di Maurice Ravel (vedi paragrafo 2.1, esempio 10) poi, lo studio presenta numerose somiglianze di scrittura con altri brani ‘acquatici’ per pianoforte solo come come *Jeux d'eau* di Ravel stesso o *Jardins sous la pluie* di Debussy.<sup>77</sup> Evidenti affinità si riscontrano anche con il 7° preludio del I libro *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, in cui protagonista non è l'acqua bensì il vento incessante. Scrive ancora Borio: «L'idea di un suono ‘liquido’ ha avuto conseguenze per l'immaginario compositivo del XX secolo perché circoscrive una delle acquisizioni della nuova estetica: il suono è un'entità mobile, in continua trasformazione [...]»<sup>78</sup> Le formule idiomatiche utilizzate per rievocare la mutevolezza di elementi quali acqua e vento al pianoforte, sia in questo studio che nei brani sopra citati di Debussy e Ravel, avvalorano tale tesi: è sempre presente un ostinato di crome o semicrome modellato su passaggi di arpeggi, trilli, tremoli, acciaccature, ribattuti a uniti a veloci cambi di dinamica, registro e agogica, con lo scopo di rievocare lo scorrere incessante o il cambiamento di intensità di questi elementi. Scrive il musicologo e psicologo della musica Michel Imberty sulla poetica dell'acqua in Debussy:

L'acqua è il tema simbolista per eccellenza e anche in questo ancora Debussy è vicino ai suoi contemporanei. Si può dire che tutta quest'epoca possiede una visione del mondo riflessa dalle immagini molteplici dell'acqua. Il movimento simbolista, che cerca di liberare la parola dai suoi significati per ritrovare la musica originaria e incantatoria della parola, reinventa infatti uno degli aspetti più profondi del linguaggio poetico, la ‘liquidità’ della parola. Questa liquidità è il grande simbolo universale dell'armonia primitiva che il poeta simbolista ricerca nei suoni del linguaggio. [...] Attraverso questo linguaggio bisogna ritrovare l'ambiguità delle cose, le impressioni fugaci e delicate che esse producono.<sup>79</sup>

- Lo studio n° 5 infine, è immerso come il n° 2 in un'atmosfera notturna, ma calma e placida, si vedano le indicazioni agogiche e timbriche quali *lent, calme, cristallin, expressif, clair, souple, doucement sonore*. Il disegno raffigura una mezzaluna circondata da tre stelle che osserva dall'alto due centauri sulle rive di uno specchio d'acqua nel quale l'immagine di loro stessi si riflette. Il centauro di destra ha la chioma più corta e le mani pronunciate, quello di sinistra chioma più folta e schiena curva, dettagli che suggeriscono che vi siano una figura maschile e una femminile che forse si stanno corteggiando alla luce della luna. I centauri, figure leggendarie appartenenti alla mitologia dell'antica Grecia, dimostrano l'interesse di Ohana per il mito e la

---

<sup>77</sup> Debussy è forse tra i compositori colui che più di tutti ha legato la sua produzione all'elemento acquatico, si pensi a *La mer* tra i lavori sinfonici, così come ad altri numerosi titoli delle sue opere pianistiche quali: *Reflets dans l'eau, Poissons d'or, La cathédrale engloutie, Ondine, En bateau, Pour remercier la pluie au matin, Sirènes* ecc... Per ulteriori approfondimenti su questo argomento vedasi FRANCESCO SPAMPINATO, *Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni e metafore della liquidità nella musica*, in «Musica/Realtà» (2001), pp. 22-35; dello stesso autore vedasi anche *La poetica dell'acqua in Debussy*, in «Diastema» 14 (2001), pp. 35-55.

<sup>78</sup> BORIO, *La natura come modello*, p. 38.

<sup>79</sup> MICHEL IMBERTY, *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 21 (1987), pp. 400-403: p. 400.

tragedia classica nel corso di tutta la sua produzione, come si evince dai titoli di numerosi suoi lavori (come ad esempio *Les Héraclides*, *Iphigénie en Tauride*, *Hippolyte*, *Sibylle*, *Offices des oracles*, *Satyres* per citare i più rappresentativi) in cui spesso si rievocano sonorità della musica della Grecia antica e dei suoi strumenti prediletti come l'*aulos* o la lira attraverso monodie incantatore affidate a flauto e oboe.<sup>80</sup> Anche in questo contesto è facile cogliere l'analogo interesse per l'Epoca Classica nelle opere di Debussy, basti pensare alle *Six Épigraphe Antiques* per pianoforte a quattro mani, a *Danseuses de Delphes* del I libro dei *Préludes* e ovviamente, volendo citare un'opera orchestrale, il celebre *Prélude à l'après-midi d'un faune*, partitura che come abbiamo già detto, albergava costantemente sul pianoforte di casa di Ohana ed era pertanto costante oggetto di studio da parte del compositore. Scrive Bayer circa l'influsso della mitologia sull'immaginario ohaniano:

L'immaginario sonoro dell'universo ohaniano si sviluppa sulla base di una realtà profonda che è al tempo stesso cosmologica e mitica. Anche se si esprime in un linguaggio che riflette necessariamente la sua epoca, la musica di Maurice Ohana proviene dalla notte dei tempi: è di tutti i tempi e di tutti i luoghi; si rivolge a ciò che è iscritto da tempo immemorabile nella memoria di ciascuno di noi e ci restituisce a noi stessi e al mondo.<sup>81</sup>

Si potrebbe pertanto affermare che l'immaginario ohaniano è animato da un misticismo pagano e pre-cristiano, frutto delle sue radici culturali eclettiche e in cui la natura, con i suoi simboli e archetipi è la custode di questa memoria atavica e inconscia che la musica ha il potere quasi magico di riattivare in ogni individuo sebbene appartenente a epoche e contesti geo-culturali differenti. Ohana durante un'intervista definisce questo tipo di coscienza collettiva di tipo ancestrale 'memoria immemorabile': «Un elemento molto importante per me è la memoria, una memoria immemorabile. E' un tipo di memoria che...coinvolge un certo tipo di immaginazione. Sono anche convinto di aver vissuto in epoche molto lontane.»<sup>82</sup> In un'altra intervista racconta:

Se mi chiedessero dove sono nato, tralasciando lo stato civile, farei riferimento piuttosto a questa regione piuttosto vasta, dove più tardi ho potuto individuare i luoghi che mi affascinano: il giardino delle Esperidi, una certa contrada dove pascolavano le mandrie di tori che Ercole si appropriò dopo aver ucciso Gerione, un luogo ancora dove un grande cataclisma ha unito il Mediterraneo all'Oceano. Ritorno in questi luoghi. Vago nei dintorni, alla ricerca di non so quale ricordo, forse quello di una vita precedente, alla ricerca senza dubbio di forze che alimentano la mia musica attraverso una trasmutazione di cui non voglio analizzare i poteri. Mi basta percepire che sono queste forze che, attraverso la loro diversità, assicurano la continuità di un'unica idea in tutto ciò che scrivo.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Cfr. RAE, *The Music*, pp. 53-56.

<sup>81</sup> BAYER, *Sous le signe de l'imaginaire*, p. 57.

<sup>82</sup> Maurice Ohana nell'intervista di CADIEU, *Le bon plaisir*, cit., in RAE, *The Music*, p. 52.

<sup>83</sup> GRUNENWALD, *T'Haran-Ngô*, cit., p.60.

Ohana fa dunque riferimento ad una sorta di memoria atavica condivisa inconsciamente da tutti gli essere umani, come delle radici comuni di un'albero a cui appartiene inconsapevolmente tutta l'umanità e che l'artista può far riaffiorare e risuonare attraverso la sua opera. Anche in questa concezione troviamo affinità con il pensiero di Jolivet:

Questo orientamento della musica non è forse una manifestazione della necessità di restituire al concetto di massa la sua essenza originaria: la coscienza umanista e la sensibilità di gruppo preservate dalle società statiche che chiamiamo (primitive)? La musica cerca di attingere più direttamente alle fonti dell'inconscio collettivo. E ciò che la salva dall'avvilimento attraverso un'eccessiva individualizzazione è la riscoperta della psiche collettiva.<sup>84</sup>

Per concludere ritengo interessante riportare le parole di Odile Marcel, filosofa, scrittrice nonché moglie di Ohana:

Ciò di cui parla Maurice Ohana, e ciò che spesso trasmette la sua opera, è innanzitutto la non-storia, il tempo prima del tempo che l'Andalusia mostra se abbiamo occhi per guardarla, e che potremmo contemplare anche altrove poiché si tratta di un tempo in cui forse nessun continente esisteva ancora.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> ANDRÉ JOLIVET, *Musique et exotisme*, in *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, pub. par Roger Bezombes, Elsevier, Paris 1947, pp. 159-160.

<sup>85</sup> ODILE MARCEL, *L'«Ibérisme» de Maurice Ohana. Essai de caractérisation de quelques traits d'une œuvre*, in «La Revue Musicale, Maurice Ohana : essais, études et document» 351-352 (1982), pp. 13-26: p. 16.



## Capitolo 2. Analisi dei *Douze études d'interprétation*

### 2.1 Simmetria, tensione attraverso il contrasto e crescita ed espansione: strutture e principi formali degli *Études d'interprétation*

Nel paragrafo 1.3 si è già accennato al modello rappresentato da Debussy e al suo influsso sullo stile compositivo di Ohana sotto molti aspetti, non ultimo quello formale: come evidenziato dal musicologo scozzese Roy Howat nel I capitolo del suo libro *Debussy in Proportion* intitolato *Proportional Structure and the Golden Section*, è comprovato che Debussy fosse stato ispirato da strutture e proporzioni di tipo matematico nel dare forma alle proprie opere, sia quelle orchestrali come ad esempio *La mer*; che quelle pianistiche come *Reflets dans l'eau*.<sup>86</sup>

Sebbene Ohana fosse affascinato dall'attenzione posta sia da Bartók che da Debussy nei confronti dei rapporti matematici espressi dalla Sezione Aurea o dalla Sequenza di Fibonacci e del modo in cui essi furono in grado di utilizzarli come principi formali a diversi livelli in molte delle loro opere, il suo approccio compositivo non è altrettanto sistematico.

Possiamo comunque affermare che uno dei principi cari a Ohana è la simmetria: essa è evidente nella collocazione dei vari movimenti all'interno di opere più ampie e si riscontra soprattutto nella sua produzione degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, mentre in opere più mature sembrerebbe venire abbandonato. La simmetria si riscontra, all'interno di questi brani, nella distribuzione ed alternanza dei vari movimenti che le compongono in modo speculare in base a determinati parametri come il tipo di organico (vocale/strumentale oppure solista/ensemble), la durata del singolo movimento (lungo/breve), il tipo di stile adottato (polifonico/monodico oppure con notazione ritmica/libera da indicazioni), il carattere e/o andamento prevalente (veloce/lento oppure statico/attivo). La macro-forma che si viene a creare è una struttura ad arco in cui gli estremi, ovvero il primo e l'ultimo brano della raccolta, simili in carattere, durata, organico ecc., formano una sorta di prologo ed epilogo con al centro un movimento con caratteristiche differenti da quelle degli altri movimenti. Questa concezione emerge soprattutto nei brani del periodo di transizione (dal 1960 al 1964) come *Tombeau de Claude Debussy*, *Cinq séquences*, *Si le jour paraît*, e in *Signes*, *Synaxis*, *Syllabaire pour Phédre*, *Cris* e *Autodafé*, per quel che riguarda le opere

---

<sup>86</sup> ROY HOWAT, *Debussy in Proportion*, Cambridge University Press, Cambridge 1983. Sullo stesso argomento, ma con riferimenti anche ad opere di Bartók vedasi ROY HOWAT, *Debussy, Bartók and nature forms*, in «Symmetry: Culture and Science, The Quarterly Journal of the International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry (ISIS-Symmetry)» 5/3 (1994) pp. 269-285.

della maturità compositiva (dal 1965 al 1972).<sup>87</sup> Sebbene gli *Études* appartengano ad una fase successiva rispetto a questi lavori, dall'analisi contenuta in questo capitolo emergerà come anche in essi vengano applicati alcuni di questi procedimenti.

Per quel che riguarda invece la micro-struttura, ovvero la forma adottata all'interno di ogni singolo movimento di una raccolta, prevale l'idea che sia l'istinto a guidare la mano del compositore o meglio che il suono, con la sua evoluzione spontanea, spinga costui – e in alcune circostanze anche l'esecutore – a dare forma al brano in modo naturale, anziché in modo artificiale e predeterminato, per così dire 'a tavolino', evitando così di attenersi a qualsivoglia schema formale precostituito: «La forma è determinata dal germe del materiale sonoro e come risultato è molto differente da un lavoro all'altro....siamo in un'epoca in cui la forma deve stabilirsi di per sé stessa, nascere dalla crescita vegetale o biologica di un lavoro...Debussy aveva già detto ciò.»<sup>88</sup> Affermando poi che «la forma dell'opera deve essere una risultante, non un *a priori*»,<sup>89</sup> o che «la forma sia un problema secondario»,<sup>90</sup> o ancora che «la forma nel nostro tempo non ha più alcuna importanza e saremo tutti morti prima che se ne riscopra una»,<sup>91</sup> Ohana disvela ancora una volta il suo atteggiamento anticonformista e di rottura nei confronti della musica austro-tedesca, nella quale le funzioni gerarchiche generate dall'armonia tonale hanno sempre costituito il motore dello sviluppo architettonico di un'opera: nella sua concezione formale invece il processo armonico, inteso in senso tradizionale, è uno strumento secondario, come da egli stesso affermato, perché svuotato di quel ruolo propulsivo nel plasmare la forma musicale. Se infatti è la logica del suono (o più precisamente del timbro, come vedremo) a dare forma a un episodio musicale, l'armonia in questo contesto è piuttosto intesa come densità, come 'massa sonora' e diventa uno dei vari parametri che contribuisce a determinare il colore e l'atmosfera dell'episodio stesso, così come la dinamica, l'agogica o il registro scelti, ma non è più la spinta propulsiva che conferisce senso e direziona il brano. La naturale conseguenza è che non esistono schemi formali predeterminati cui attenersi perché lo sviluppo di ogni singolo episodio dipenderà dal percorso e dalle caratteristiche

---

<sup>87</sup> Cfr. RAE, *The Music*, pp. 219-243. Il capitolo n° 8 della monografia è dedicato interamente a questo aspetto formale e si intitola *Symmetrical Structures and Approaches to Form*.

<sup>88</sup> Maurice Ohana in un'intervista di PIERRE ANCELIN, *Pierre Ancelin avec Maurice Ohana*, in «Les lettres françaises» (1964) [s.p.].

<sup>89</sup> Maurice Ohana nell'intervista di CONDÉ, *Hommage à Maurice Ohana*, in «Le Monde» (1986) [s.p.].

<sup>90</sup> Maurice Ohana in un'intervista radiofonica di MICHAEL OLIVER, *Maurice Ohana in conversation with Michael Oliver*, in «Music Weekly», BBC Radio 3 (1984).

<sup>91</sup> Maurice Ohana nell'intervista di MÂCHE, *Les mal entendus*, cit.

peculiari del materiale sonoro che il compositore si troverà via via a ‘manipolare’. La seguente affermazione spiega in maniera calzante questa sua concezione:

Penso che lui (Debussy) percepisse la forma come il risultato di uno sviluppo del timbro e del materiale sonoro che stava maneggiando, molto più che come una cornice precostituita in cui avrebbe inserito quel materiale. Per quel che mi riguarda, non ho mai una forma precostituita, ma attendo in base alle cose che trovo, cioè quei pezzettini di musica che voglio mettere giù quando cerco di costruire un'opera e vedere cosa vogliono assolutamente essere e come vogliono essere presentati, come vogliono essere seguiti e che rapporto vogliono instaurare con i periodi vicini, i colori vicini, la strumentazione vicina, che crea una sorta di tensione attraverso il contrasto, o...quello che chiamano in tecnica cinematografica l'‘enchâiné’ in francese.(...) Una sorta di passaggio da un periodo all'altro attraverso un periodo di transizione quasi inavvertito.<sup>92</sup>

Nessuna cornice precostituita può dunque essere usata per stabilire una forma che dipende da come si evolve il materiale che si sta trattando in rapporto agli altri frammenti – o cellule, per meglio dire – che precedono e seguono un dato materiale. L'allusione alla tecnica del montaggio cinematografico (*enchâiné*) poi, che ha la finalità di collegare tra loro inquadrature differenti in modo fluido e impercettibile, restituisce un'immagine efficace di un tipo di scrittura che potremmo definire ‘sezionale’, ovvero basata sulla giustapposizione di vari episodi dotati di caratteristiche sonore autonome e contrastanti tra loro. Per ovviare alla mancanza di unità e al senso di stasi che questo tipo di scrittura frammentaria rischia inevitabilmente di portare con sé, il compositore dovrà intervenire sulla dimensione orizzontale per conferire dinamismo e senso al discorso musicale, piuttosto che su quella verticale: non l'armonia dunque, ma la melodia e il ritmo saranno i parametri maggiormente interessati dallo sviluppo e variazione del materiale, seguendo il principio definito da Ohana della ‘tensione attraverso il contrasto’, ovvero della spinta propulsiva ottenuta attraverso l'accostamento di sezioni differenti nel carattere, nell'andamento, nella dinamica, nel timbro ecc.

I due espedienti compositivi sopra illustrati, ovvero quello che potremmo definire del ‘sezionalismo’ e quello già citato della tensione attraverso il contrasto, sono pertanto intimamente collegati, essendo il secondo la naturale reazione al primo e, così come il principio della simmetria di cui si è fatta menzione a inizio paragrafo, sono tutti mutuati dalla tecnica compositiva di Debussy.<sup>93</sup> Il principio della tensione attraverso il contrasto, in particolare, è dichiaratamente derivato dallo studio *Pour les agréments*:

Procedo volentieri utilizzando la tecnica delle vetrate colorate, con frammenti assemblati, un po' come accade in certe opere di Debussy, come lo studio *Pour les agréments*, e assemblati in modo da

---

<sup>92</sup> SMITH, *Ohana on ohana*, cit., p. 128.

<sup>93</sup> Il termine ‘sezionalismo’, tradotto dall'inglese ‘sectionalism’, è utilizzato da Rae numerose volte nel già citato cap. n° 8 della sua monografia: si è ritenuto utile mantenere questa parola in quanto riassume in modo efficace la tecnica compositiva di Ohana che consiste nell'accostare uno dopo l'altro blocchi di materiale autonomi, ovvero dotati di una propria identità sonora, concatenandoli appunto, come una serie di scene differenti.

## VIII. Pour les agréments

The image displays five systems of musical notation for the piece 'Pour les agréments' by Debussy. The notation is in piano (piano) and features various dynamic markings and performance instructions. Key annotations include:

- System 1:** Marked 'Lento, rubato e leggero' in green. A red box highlights the first measure, and a blue box highlights the first two measures.
- System 2:** Continues the piece with 'pp' dynamics.
- System 3:** Marked 'Stretto' in green. A red box highlights the first measure, and a blue box highlights the first two measures. Dynamics range from 'p' to 'pp'. 'm.d.' (mezza destra) is indicated.
- System 4:** Marked 'Mouvt' in green. A red box highlights the first measure, and a blue box highlights the first two measures. Dynamics range from 'p' to 'pp'.
- System 5:** Marked 'Rit.' in green. A red box highlights the first measure, and a blue box highlights the first two measures. Dynamics range from 'più p' to 'pp'. The instruction 'reprendre avec la m.d. sans refrapper' is present.

Esempio 1  
C. Debussy, *Études* (II), *Pour les agréments*, p. 1. Esempio di scrittura 'sezionale' e assemblaggio di episodi contrastanti

evidenziarne le affinità, i contrasti, il che crea un'architettura, una necessità più biologica che costruttiva nel senso inteso dai musicisti classici.<sup>94</sup>

La prima pagina dello studio *Pour les agréments* riportata nell'esempio 1 è effettivamente piuttosto esaustiva a riguardo. In verde sono stati sottolineati i cambi di andamento, in blu il relativo cambio di episodio segnalato dalla doppia stanghetta, in rosso i cambi di tonalità e metro: in una

<sup>94</sup> Maurice Ohana in un'intervista radiofonica di OLIVIER BERNAGER, «L'Imprévu», Radio France, France Musique, (1986).

sola pagina contenente un totale di 11 battute, sono presenti ben quattro episodi contrastanti in andamento, metrica, tonalità e scrittura pianistica (arpeggi, ottave, trilli, acciaccature). La doppia stanghetta, tipica della scrittura debussiana, viene adottata come segno grafico anche da Ohana per segnalare visivamente e in modo netto il cambio di sezione o d'«inquadratura». Interessante notare anche l'allusione alle vetrate colorate, tipiche delle chiese di architettura gotica, usata per descrivere questa sua tecnica compositiva, perché stabilisce un parallelismo efficace tra i cambi cromatici a livello visivo e quelli timbrici a livello sonoro. Le vetrate, in questo stile di tecnica costruttiva, inoltre, sono solitamente inserite all'interno di griglie di ferro che, così come le doppie stanghette che separano i vari episodi sulla partitura, le incorniciano delimitandone la forma, separandole le une dalle altre ma tenendole unite all'interno di un disegno geometrico più ampio. Nel richiamare l'architettura gotica, più o meno consapevolmente, si possono leggere delle reminiscenze dei suoi studi giovanili, sia quelli di architettura abbandonati prematuramente (cfr. paragrafo 1.1), sia la sua esperienza presso la *Schola Cantorum* parigina: come avrò modo di analizzare nel cap. 2.4, il *cantus planus* medievale influenzerà la sua scrittura, sia nella condotta parallela delle voci nelle tecniche di contrappunto aleatorio che nell'uso di determinati intervalli (soprattutto quarte e quinte) anche all'interno degli *Études*.

Oltre all'immagine del montaggio cinematografico e delle vetrate di architettura gotica, ve n'è un'altra particolarmente efficace usata da Ohana per descrivere in che modo il materiale sonoro si trasforma in modo spontaneo attraverso il brano, ovvero quella della «barriera corallina», una struttura suddivisa in rami, pertanto sezionale, ma nel complesso sempre organica e unitaria.<sup>95</sup> L'idea della cellula, sia essa melodica o ritmica, che attraverso la variazione si amplifica, cresce, si evolve e si sovrappone e/o si giustappone ad altre cellule per creare un organismo più ampio, proprio come fanno le microscopiche colonie di polipi che moltiplicandosi formano i rami dei coralli che a loro volta vanno a formare l'intera barriera corallina, rivela la concezione da parte di Ohana dell'opera musicale come un essere vivente: è infatti importante sottolineare ancora una volta come la natura e la biologia costituiscano per lui una fonte d'ispirazione primaria. Questo secondo principio, che può essere definito della 'crescita ed espansione', ha molte analogie, come vedremo nel capitolo 3.2, con i procedimenti formali adottati da Ligeti nei suoi studi:<sup>96</sup> la struttura dell'opera è generata dall'interno, da piccole cellule che come un microcosmo creano il

---

<sup>95</sup> Rae afferma che Ohana abbia utilizzato questa immagine durante una conversazione avuta col compositore stesso a Parigi nel giugno del 1988. RAE, *The Music*, p. 219.

<sup>96</sup> Si fa qui riferimento al titolo del capitolo IV del testo di RAE, *The Music*, p. 219, intitolato appunto *Growth and proliferation: Signes and the Sigma Series*, in cui l'autrice utilizza questi termini per riassumere l'approccio formale prevalente adottato da Ohana in queste sue opere.

macrocosmo, in una concezione che ha delle affinità e trae ispirazione, nel caso del compositore ungherese, dalla geometria frattale e dagli studi compiuti in questo campo dal matematico B. Mandelbrot.<sup>97</sup>

Il principio della crescita ed espansione è una procedura formale che investe anch'essa prevalentemente il senso orizzontale della scrittura musicale, andando ad impattare soprattutto su sequenze melodiche e ritmiche e sembra derivare ancora una volta dagli *Études* di Debussy, soprattutto da *Pour les quartes* e *Pour le sixtes*,<sup>98</sup> sebbene la tecnica della variazione e dello sviluppo del materiale in senso orizzontale mostri delle affinità anche con alcuni procedimenti compositivi del collega e amico H. Dutilleux, si pensi ad esempio alla sua opera orchestrale *Métaboles* (1959-1963), il cui titolo rimanda al concetto di trasformazione continua del suono. Il termine 'metabòlo' infatti, è usato in zoologia per descrivere i diversi tipi di metamorfosi negli insetti:

Come in natura – nel mondo degli insetti, ad esempio – un dato elemento subisce una successione di trasformazioni. A un certo punto dell'evoluzione, la metamorfosi è talmente estrema da condurre a un vero e proprio cambiamento di natura. Questa, grosso modo, era la mia intenzione per quanto riguarda la forma.<sup>99</sup>

Come descritto chiaramente da Pierre Boulez nelle sue *Leçons de musique*, lo studio come forma musicale si presta già spontaneamente al principio della variazione di un materiale alquanto omogeneo, essendo costituito dalla difficoltà tecnica che il compositore sceglie di indagare al suo interno.<sup>100</sup> Ciò è vero già nelle raccolte di studi di Liszt e Chopin, ma in Debussy avviene un passaggio ulteriore, ovvero l'utilizzo di una piccola cellula, sia essa un determinato intervallo (quarta, sesta, terza, ottava) o una figura, da cui si genera lo sviluppo del materiale (abbellimenti, arpeggi composti, sonorità opposte):

Debussy affronta – consapevolmente o inconsapevolmente, partendo da un punto di vista puramente pianistico o meno, poco importa per noi – questo dilemma fondamentale del linguaggio: la preminenza di una dimensione della scrittura sulle altre. Lo usa al massimo delle sue potenzialità per creare, da questo *elemento*, l'intervallo, un'intera dialettica di sviluppo. Certo, ci saranno temi, figure tematiche, nel senso più comune del termine, ma il *tema* costituisce la base dell'intervallo scelto.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> BENOÎT B. MANDELBROT, *Les objets fractals: forme, hasard et dimension*, Flammarion, Paris 1975.

<sup>98</sup> Rae in conversazione col compositore a Parigi, giugno 1988. Cfr. RAE *The Music*, p. 150.

<sup>99</sup> HENRY DUTILLEUX, *Mystère et mémoire des sons: Entretiens avec Claude Glayman*, Belfond, Paris 1993, pp. 113-114.

<sup>100</sup> Cfr. PIERRE BOULEZ, *Leçons de musique (Points de repère, III). Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, Christian Bourgois, Paris 2005, p. 270.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

1) Studio n° 1, *Cadences libres*, p. 2: passaggio da sottosezione *a* a sottosezione *a'*. Simboli grafici: corona, respiro, nuova indicazione metronomica.

2) Studio n° 2, *Mouvements parallèles*, p. 5: passaggio da sottosezione *a* a sottosezione *a'*. Simboli grafici: doppia stanghetta, nuova indicazione metronomica.

3) Studio n° 8, *Secondes*, p. 8: passaggio da sottosezione *a* a sottosezione *a'*. Simboli grafici: cambio di registro, stanghetta, indicazione metrica 6/8, nuova indicazione metronomica.

4) Studio n° 9, *Contrepoints libres*, p. 16: passaggio da sottosezione *a* a sottosezione *a'*. Simboli grafici: corona, respiro coronato, stanghetta.

5) Studio n° 9, *Contrepoints libres*, p. 24: passaggio da sottosezione *d* a sottosezione *a'*. Simboli grafici: pausa, stanghetta, cambio di pedalizzazione, cambio di andamento, passaggio da scrittura con notazione metrica a neumatica.

Esempio 2

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: esempi di segni grafici che segnalano il passaggio da una sottosezione alla successiva negli studi n° 1, 2, 8 e 9

Questi elementi, siano essi intervalli, temi o figure, definiti da Boulez ‘oggetti sonori’, costituiscono il materiale di base, abbastanza circoscritto (una cellula, appunto), da poter essere plasmato dalla logica della trasformazione in un processo che viene percepito come unitario, perché il materiale di partenza è omogeneo.

D'altronde il concetto di trasformazione ed evoluzione del materiale è immanente nella musica di Debussy:

Certamente, Debussy, per usare l'espressione di Wagner, è un musicista della transizione. Visto il suo obiettivo, creare una forma senza confini stringenti, dove tutto è importante, dove tutto si trasforma, dove il percorso è di primordiale importanza per cogliere l'insieme e la coerenza, egli crea il materiale tematico che gli consente di proporre questa perpetua “transizione”, sufficientemente flessibile, sufficientemente “disorientata” per questo scopo.<sup>102</sup>

Illustrati i tre principi costruttivi a cui il compositore dichiara di attenersi (simmetria, tensione attraverso contrasto, crescita ed espansione), nonché sottolineata la loro forte analogia con la scrittura degli *Études* di Debussy, procederò con l'analisi formale degli *Études* nella quale i principi sopra menzionati sono presenti in entrambe le due raccolte a diversi livelli.

Nelle tabelle analitiche degli studi I-X contenute in Appendice, si trova elencata la struttura di ogni singolo studio suddiviso in macro-sezioni (indicate con lettere maiuscole: A, B, C ecc.) e le relative sotto-sezioni (indicate con lettere minuscole: *a*, *b*, *c* ecc.).

Nello stabilire la suddivisione in sezioni e/o sottosezioni si è cercato di seguire la separazione che è già stata stabilita dal compositore stesso attraverso l'uso di determinati segni grafici: in primo luogo l'uso della doppia stanghetta che, come già evidenziato, è una prassi di scrittura già adottata da Debussy negli *Études* e in altre opere pianistiche, e non solo, per evidenziare l'inizio di un nuovo episodio; in secondo luogo l'uso di corone, respiri, pause seguite da una nuova indicazione di andamento o di metro, talvolta anche solo un cambio di indicazione metronomica che segnala chiaramente l'inizio di un nuova idea musicale, oltre a cambi di registro, scrittura, agogica, andamento, pedalizzazione, tramite i quali si percepisce, sia visivamente che acusticamente, la transizione. Ciò a riprova del fatto che la giustapposizione di elementi perlopiù contrastanti tra loro e il sezionalismo è una pratica costante in questa raccolta. Nell'esempio 2 sono riportati ed evidenziati alcuni dei segni grafici che Ohana utilizza più frequentemente nel segnalare il passaggio da una sottosezione alla successiva.

Sebbene nessuna sezione o sottosezione degli studi si ripresenti in modo identico all'interno degli stessi, è assai frequente e anzi, potremmo dire è una costante, il fatto che le caratteristiche di

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 269.

	Durata in min:sec	Sezioni	Forma
<b>I. Cadences libres</b>	03:00	A - B - C	Tripartita
<b>II. Mouvements parallèles</b>	05:00	A - B - C - D - B <sup>1</sup>	Ricorsiva
<b>III. Agrégats sonore</b>	02:20	A	Monopartita
<b>IV. Main gauche seule</b>	06:20	A - B - C - D - E - A <sup>1</sup>	Prologo-epilogo
<b>V. Quintes</b>	06:30	A - B - A <sup>1</sup>	Tripartita
<b>VI. Troisième pédale</b>	07:30	A - B - C - B <sup>1</sup> - A <sup>1</sup> - B <sup>2</sup> - D	Ricorsiva
<b>VII. Septièmes</b>	07:00	A - B - C - D - A <sup>1</sup>	Ricorsiva
<b>VIII. Secondes</b>	04:40	A - B - A <sup>1</sup> - C	Ricorsiva
<b>IX. Contrepoints libres</b>	05:00	A - B - C - D - A <sup>1</sup> - C <sup>1</sup>	Ricorsiva
<b>X. Neuvièmes</b>	05:30	A - B - C - D - A <sup>1</sup> - E - B <sup>1</sup> - F	Ricorsiva

Tabella 2

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*, studi n°1-10: durata, macro-sezioni e schema formale

una data sezione vengano ‘ereditate’ da quelle successive le quali appaiono pertanto non come variazioni, ma piuttosto come un’evoluzione, un’ibridazione delle precedenti, rientrando perfettamente nell’ottica dell’organismo vivente che cresce, si trasforma, si evolve e trasmette le sue caratteristiche agli individui successivi i quali, sebbene simili, non sono mai identici.

Nonostante Ohana, come emerso, dichiara di non seguire nessuno schema formale precostituito, bensì solo la logica dello sviluppo spontaneo del materiale sonoro, l’analisi della macro-struttura degli studi mi ha permesso di individuare alcune forme e strutture ricorrenti all’interno delle due raccolte: la tabella 2 restituisce una visione d’insieme di tali forme, riportando la durata, l’ordine e numero di sezioni che compongono ciascuno studio e la conseguente macro-struttura che ne deriva. Nel descrivere tali forme, per motivi di chiarezza e semplicità, si è fatto uso di una terminologia vicina a quella convenzionale (come ad esempio ‘forma monopartita’, ‘tripartita’ ecc.) e, sebbene sia necessario sottolineare la presenza di alcune sostanziali differenze che tale classificazione potrebbe generare, esse possono così essere riassunte:

- *Forma monopartita: studio n° 3*

È la struttura più essenziale che troviamo nell’intera raccolta. Lo studio si basa su un’ unica idea ‘a’ priva di metro e con note di durata indeterminata in andamento lento e libero (♩ = 50/56 *libre*) che viene riproposta quattro volte in un’evoluzione microscopica e progressiva del materiale

sonoro, costituito da una linea monodica ‘colorata’ attraverso aggregati di accordi: un tipo di scrittura che potremmo definire per questi motivi quasi ‘minimalista’, sia per la concisione del materiale tematico, sia per la gradualità del processo di trasformazione timbrica.<sup>103</sup> La forma monopartita contribuisce al senso di stasi e contemplazione che si percepisce all’ascolto, in quanto omogenea e unitaria. Va osservato a questo proposito che il principio della crescita ed espansione, in quanto processo basato su ripetizione e variazione, presenta sotto alcuni aspetti delle affinità, sebbene mai esplicitate dal compositore e, sebbene differisca nelle finalità, con il concetto di ‘processo’ della musica minimalista, soprattutto in quei contesti in cui, come nel caso di questo studio, la trasformazione che interessa la cellula musicale avviene in modo graduale e fluido all’ascolto: questo proposito si pensi alla definizione di processo data dal compositore minimalista americano Steve Reich nell’articolo *Music as a Gradual Process* (1968), che può essere considerato il manifesto stesso della corrente minimalista.<sup>104</sup> Reich distingue tra processo compositivo e processo percettivo, sottolineando che affinché sia comprensibile all’ascolto, il fenomeno necessita di gradualità per poterne osservare e apprezzare il cambiamento come «affondare i piedi nella sabbia sulla riva dell’oceano e guardare, sentire e ascoltare le onde che poco a poco li seppelliscono». <sup>105</sup>

È importante sottolineare anche come questo studio, che è il più breve della raccolta, quello con andamento più lento e sonorità più rarefatta, si colloca al centro di essa: lo stacco netto, sotto il profilo della durata, della sonorità, della forma che vi è con gli altri studi conferma la volontà del compositore di conferire una struttura ad arco a questo I volume di *Études*, rivelando come la ricerca della simmetria macro-formale nelle opere composte da più movimenti sia cara ad Ohana non solo nella fase giovanile, come evidenziato a inizio del capitolo, ma anche nella sua maturità compositiva.

### *Forma tripartita: studi n° 1, 5*

Quella tripartita è una struttura simmetrica per eccellenza, vista la specularità dei due pannelli A-A’, nonché implicitamente ricorsiva, dato la riproposizione del materiale iniziale nella sezione

---

<sup>103</sup> Per l’analisi dettagliata della natura timbrica degli aggregati sonori costituenti lo studio vedasi paragrafo 2.4, mentre le analogie di scrittura di questo studio con alcune opere pianistiche di Morton Feldman, precursore del minimalismo americano, vedasi paragrafo 2.2.

<sup>104</sup> Cfr. STEVE REICH, *Music as a Gradual Process*, in *Writings on Music 1965–2000*, ed. by Paul Hillier, Oxford University Press, New York 2002, pp. 34-36.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 34.



conclusiva. Osserva Boulez a proposito della forma tripartita negli studi di Debussy: «In molte opere, la struttura formale è molto più elementare della concatenazione delle idee. Numerosi sono i trittici in cui due pannelli si dispongono in modo approssimativamente simmetrico rispetto a un pannello centrale (lo scenario più rapidamente convincente se si tratta di implementarlo a costi minimi). Anche negli *Études*, dove il percorso si rivela più complesso, il senso del *ritorno* che segna la fase finale è molto spesso presente.»<sup>106</sup>

Sebbene nello studio n° 1 l'ultima sezione sia stata indicata con la lettera 'C', per cui potrebbe in apparenza sembrare che non vi sia una vera propria specularità a livello macro-formale, essa è in realtà la risultante della giustapposizione di elementi già presenti nelle sezioni A e B (cellule 1-8 appartenenti alle sottosezioni *a*, *a'* e *b*) rielaborati ed arricchiti con maggior complessità, tanto che potremmo definire C la sezione 'figlia' delle due precedenti dalle quali ha ereditato i 'cromosomi', volendo restare un analogie di tipo biologico. Come si evince dall'esempio 3, infatti, pur essendo una sezione autonoma costituita dalle nuove cellule  $b^1-a^3$  (sottosezione *c*) e  $b^2-a^4$  (sottosezione *c'*), vi è una riproposizione del materiale tale da poter considerare questa sezione C come derivata dalle sezioni A e B. Qui di seguito è riportato lo schema riassuntivo delle cellule primarie delle sezioni A e B che danno origine alle macro-cellule  $b^1 + a^3$  e  $b^2 + a^4$  della sezione C così come riportato nell'esempio 3:

#### Sezione A - Sottosezione *a*:

- cellula 1 (primaria): arpeggio sestina di biscrome;
- cellula 2 (primaria): trillo di 3 quintine di ricordo di semicrome a mani alternate (2<sup>a</sup> minore ascendente);
- cellula 3 (primaria): accordo arpeggiato;
- cellula 4 (derivata): trillo a mani alternate derivato da cellula 1 + cellula 2 (2<sup>a</sup> maggiore ascendente);
- cellula 5 (derivata): scala discendente derivata da cromatismo e intervallo di 3<sup>a</sup> minore derivato da cellula 1 (biscrome) + cellula 2 (quintina);

#### Sottosezione *a'*:

- cellula 6 (primaria): acciaccature in ampiezza di 8va diminuita;

---

<sup>106</sup> Cfr. PIERRE BOULEZ, *Leçons de musique*, cit., p. 263.

- cellula 7 (primaria): acceature 3 note cromatiche ascendenti;

#### Sezione B - Sottosezione *b*:

- cellula 8 (primaria): linea monodica (intervalli di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> maggiore) + accordi in metro 7/8;

#### Sezione C - Sottosezione *c* (= $b^1 + a^3$ )

- macro-cellula  $b^1$  (*Large*): costituita dalla cellula 8 variata e frammento cellula 4 (cellula 8+4);
- macro-cellula  $a^3$  (*libre, très animé*): costituita dalla cellula 7 variata + cellula 4 variata e + cellula 1+5;

#### Sottosezione $c^1$ (= $b^1 + a^3$ )

- macro-cellula  $b^2$  (*Large*): derivata dall'unione della cellula 7+5 e cellula 8+4;
- macro-cellula  $a^4$  (*très animé*): derivata dall'unione della 7 + cellula 2 + cellula 9 (primaria) + cellula 6 variata e cellula 4 (cellula 6+4) + cellula 3 variata + cellula 2+5 + cellula 5 variata + cellula 7 variata.

Con il termine 'cellula primaria' (cellule n° 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9) si è voluto indicare quelle cellule che costituiscono delle idee autonome, il 'germe' da cui scaturiscono le altre cellule che ho definito 'derivate' (cellule 4, 5). Le cellule 4 e 5 della sottosezione *a* sono infatti già esse stesse derivate dall'unione di elementi della cellula 1 (le biscrome) e della cellula 2 (il trillo a m. alternate in quintine di biscrome). A chiusura de trillo della cellula 4 poi, troviamo le note  $mi^0-fa^{\#0}$  che andranno a costituire le note conclusive della cellula  $b^1$ . Da notare come nella sezione C sia presente una sola cellula primaria nella quale si riscontra una figura musicale nuova non ereditata alle sezioni precedenti, ovvero la n° 9, costituita dal passaggio in *glissando* ascendente sui tasti neri. Le macro-cellule della sezione C infatti, sono anch'esse derivate dall'unione e accostamento delle cellule già presenti nelle precedenti sezioni, indicate con due numeri sommati (es. cellula 8+4), in quante ibridate, e che vanno a creare organismi più ampi, le macro-cellule appunto, da intendersi come delle ulteriori sottosezioni scandite dal cambio di indicazione di andamento (*Large* per  $b^1$  e  $b^2$  e *très animé* per  $a^2$  e  $a^3$ ). Nessuna delle cellule primarie si ripresenta identica nella sezione C. In esse è evidente la crescita ed espansione del materiale contenuto nelle cellula primarie:

- la cellula 8 ad esempio, presentata per la prima volta nella sottosezione *b*, ritorna nella macro-cellula  $b^1$  modificata attraverso il cambio del metro da 7/8 a 6/8; il profilo intervallare della linea melodica è leggermente variato e gli accordi che la sostengono sono più densi ed eseguiti a due

mani; a chiusura della frase vi è la riproposizione nella linea superiore delle note *mi-fa#* (2<sup>a</sup> maggiore), ovvero le due note di chiusura de trillo della cellula 4 nella sottosezione *a*;

- nella macro-cellula *a*<sup>3</sup> si nota come l'acciaccatura della cellula 7 si sia trasformata in un arpeggio, sebbene le note che lo compongono siano sempre disposte per cromatismo ascendente, ma con cambi di registro attraverso la tastiera; la cellula 4 ha invece perso una biscroma (il trillo a mani alternate era originariamente di 9 note, ora di otto) e sono cambiate le altezze (anziché *fa-sol* il trillo è ora tra le note *do-re*, sempre comunque una seconda maggiore), mentre dopo il trillo coronato si è aggiunto un gruppo di 10 note che sembra la fusione di un gruppo di 2 quintine di semicrome (5+5) della cellula 2, sempre a m. alternate e sempre in 2<sup>e</sup> maggiori ascendenti. La macro-cellula *a*<sup>3</sup> si chiude poi con la cellula 5 che da quintina è diventata sestina di biscrome, come la cellula 1, per questo è stata indicata nell'esempio come 'cellula 1+5';<sup>107</sup>

- la macro-cellula *b*<sup>2</sup> ripropone le variazioni già viste nella macro-cellula *b*<sup>1</sup>, anticipata però in apertura di battuta dall'acciaccatura arpeggiata propria della cellula 7 variata ma che si sviluppa in senso discendente come la cellula 5 (cellula 7+5);

- la macro-cellula *a*<sup>4</sup>, come già detto, è l'unica a contenere un elemento di novità rappresentato dal *glissando* sui tasti neri di cellula 9. La sequenza ripone in apertura la cellula 7 (acciaccatura-arpeggio) seguita da cellula 2, ovvero il trillo in bicordi a mani alternate raggruppato in 4 gruppi di quintine di semicrome, anziché in 3 gruppi come ella cellula primaria, rispetto al quale è cambiata anche l'altezza: le note *do-re* del trillo ascoltato nella cellula 4 sono condensate in un bicordo che si alterna con il bicordo *do#-fa#*. Il *glissando* di cellula 9 conduce alla parte conclusiva della macro-cellula *a*<sup>4</sup>, attraverso un passaggio a mani alternate di *cluster* (formula già apparsa nella sottosezione *a*<sup>2</sup> ma non in questo *range* intervallare ) nell'ambito di una settima minore (che per enarmonia ha la stessa ampiezza dell'8<sup>va</sup> diminuita di cellula 6): la scrittura in biscrome e l'uso delle mani alternate rimanda ovviamente a cellula 4, ecco perché il passaggio è stato classificato come 'cellula 6+4'. Segue una terzina di 3 accordi arpeggiati derivati da cellula 3, una quintina di biscrome derivata da cellula 5 ma a mani alterate, derivata da cellula 2 (cellula 5+2); dopo la corona segue un altro passaggio derivato da cellula 5 ma a 2 mani e lo studio si chiude con un un'acciaccatura + accordo derivati da cellula 7.

---

<sup>107</sup> La cellula 4, così come le cellule 2 e 3, era già stata riproposta e modificata nella sottosezione *a*<sup>2</sup> di p. 2 dello studio. Nell'esempio 3, però, si è deciso di riportare solo le cellule così come si presentano per la prima volta nello studio e dal cui materiale deriva la sezione conclusiva C. Per questo motivo non sono presenti cellule appartenenti alla sottosezione *a*<sup>2</sup> dello studio, in quanto già apparse nelle sezioni precedenti.

La sezione C dunque, è il frutto di sviluppo, variazione, *collage* e ibridazione di elementi appartenenti a cellule motiviche che rimangono riconoscibili, sia visivamente che, a livello percettivo, all'ascolto, creando unità strutturale.

Nello studio n° 5 invece, l'ultima sezione è stata classificata come 'A<sup>1</sup>', in quanto in essa prevale la rielaborazione di materiale appartenente alle sotto-sezioni di A e, sebbene siano presenti anche elementi appartenenti a B, essi a livello quantitativo sono inferiori rispetto a quanto avviene nello studio n° 1, pertanto la 'parentela' con la sezione A è prevalente, producendo un senso di specularità anche sul piano percettivo, dunque all'ascolto.

Lo studio 8, infine, presenta nella sezione A<sup>1</sup> una riproposizione del materiale di A (elementi delle sottosezioni *a'* e *b*), sebbene variato, e si conclude con la sotto sezione *c* avente funzione di coda la quale, sebbene contenga un tipo di scrittura ed elementi tecnici nuovi (ad esempio trilli e tremoli), ovvero non presenti nelle sezioni precedenti, sono tutti generati da cellule motiviche delle sottosezioni *a'* e *b*.

- *Forma ricorsiva: studi n° 2, 6, 7, 8, 9 e 10*

È la forma decisamente più presente nelle due raccolte, soprattutto la seconda. L'uso del termine 'ricorsivo' allude alla riproposizione, in alternanza con altre sezioni differenti, di determinati motivi o elementi caratterizzanti una data sezione. Sebbene mai, come già detto, si possa parlare di riesposizioni fedeli del materiale, questa ricorsività del materiale conferisce unità strutturale al brano anche a livello percettivo. Come già evidenziato da Boulez per gli *Études* di Debussy, gli studi basati su determinati intervalli (studi n° 5, 7, 8 e 10) hanno un'organicità ulteriore conferita dalle caratteristiche timbriche che l'uso costante del suddetto intervallo determina a priori.<sup>108</sup> Anche lo studio n° 2, nonostante sia formato da sezioni A, B, C e D tra loro divergenti nel carattere e nella scrittura, ha come collante, anziché un determinato intervallo, la scrittura parallela a distanza di note maggiori e settime minori, che ricorre in tutte le sezioni dello studio, nessuna esclusa.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> All'analisi dei quattro *Études* di Ohana sugli intervalli è dedicata la tesi di dottorato di IAN DANIEL HOUGHTON, *Development in the Interval Etudes of Maurice Ohana's Études d'interprétation*, University of Arizona, 2014, <https://repository.arizona.edu/handle/10150/333482>. L'elaborato si propone di indagare lo sviluppo organico del 'germe' rappresentato da uno specifico intervallo in apertura di ciascuno di questi studi nella logica del principio di crescita ed espansione del materiale che genera la forma musicale.

<sup>109</sup> La scrittura per linee parallele e l'effetto timbrico che genera questo tipo di scrittura tipico di Ohana sarà analizzato più nel dettaglio nel paragrafo 2.4.

Ciò che accomuna la struttura formale di questi studi è soprattutto il fatto che, sebbene le sezioni che li compongono risultino tra loro contrastanti all'ascolto, procedendo una dopo l'altra senza soluzione di continuità in modo fluido, naturale, quasi che potremmo definire la struttura 'libera' o *durchkomponiert*, ovvero frutto dell'invenzione del momento da parte dell'esecutore, in realtà questo risultato percettivo nasconde un attento lavoro da parte del compositore a livello di tecniche di scrittura usate per ottenere tale effetto rapsodico.<sup>110</sup> Egli utilizza infatti piccole cellule ritmiche, motiviche o ritmico/motiviche molto brevi, talvolta di sole tre note, o di una sola battuta, le quali danno origine poi alla scrittura di un'intera sezione. Il ritorno del materiale caratterizzante una data sezione, in sé omogenea nella scrittura, si presenta comunque in modo esteso (una linea motivica, un particolare tipo di figurazione pianistica) e il ritorno di una data sezione, seppur come già ribadito mai uguale a sé stessa, è ben riconoscibile anche a livello percettivo, ovvero all'ascolto.

Lo studio *Septièmes* è da questo punto di vista un po' particolare rispetto agli altri aventi struttura ricorsiva, in quanto il materiale non ritorna a livello macroscopico, ma microscopico: non sono infatti intere sezioni a essere riproposte, bensì brevi incisi, cellule che ritornano trasformate, ibridate, accostate tra loro dando vita ad un organismo nuovo, la sezione appunto, sebbene a livello di microstruttura il materiale sia sempre lo stesso, ma ciò rimane nascosto all'ascolto. Anche la sezione conclusiva A<sup>1</sup>, che senza dubbio ripropone il materiale della sezione A, cercando di conferire una struttura di tipo 'circolare', è in realtà ibridata con elementi appartenenti all'ultima sottosezione *e*, come se inizio e fine si mescolassero. Proprio per questa sua particolarità si è scelto di restituire qui l'analisi formale dello studio, in cui i principi di crescita ed espansione e di tensione attraverso il contrasto sono rappresentati in modo pervasivo.

Lo studio apre il II volume ed è uno dei quattro dedicati a uno specifico intervallo: da notare che tre di essi sono tutti contenuti nel II volume. Come già detto, le sezioni che compongono questo studio presentano caratteristiche contrastanti (andamento, carattere e timbrica), tanto a livello percettivo che di scrittura ma, l'intervallo indagato, quello di settima, è presente costantemente in ogni passaggio del studio. Il materiale della prima riga, in cui viene presentata la cellula primaria, darà origine al materiale delle sezioni successive, sebbene di essa vengano ripresi e sviluppati anche solo brevi frammenti, ritmici o motivici. L'immagine più calzante è quella un seme nascosto (a livello percettivo) che germoglierà, crescerà e si innesterà nelle sezioni successive, proprio come un albero, simbolo tanto caro ad Ohana, come già visto nel paragrafo 1.4. La percezione è pertanto quella di una forma cangiante e caleidoscopica, ma comunque organica, come avviene per i tasselli

---

<sup>110</sup> Il concetto di libertà e le tecniche di scrittura aleatoria che Ohana utilizza per rievocare a livello percettivo la spontaneità e l'estemporaneità della musica frutto di improvvisazione verrà approfondito nel successivo paragrafo 2.2.

**SEZIONE A**

**Sottosezione a**

Lent, très calme 4a G CELLULA PRIMARIA 1 4a G 8ve diminuite

7ma minore *pp* *souplement balancé*

CELLULA 2: motivo in intervalli di 2a > *p doux*

CELLULA 4 (battuta 13): settime a m.unite per moto parallelo; motivo per intervallo di 2a, ribattuto e sestina

**SEZIONE B**

Plus animé

CELLULA 3: quintina di semicrome; cromatismo: semitoni discendenti

**Sottosezione b**

CELLULA 5a: quintine di settime a m.unite; linea motivica per intervalli di 4a

CELLULA 5b: quintine profilo motivico 2a asc. - 4a disc. - 4a disc

CELLULA 6: motivo per intervallo di 2a (sol#-fa#) + ribattuto in quintine di crome (*prenez un peu*)

CELLULA 7: arpeggio semicrome + ribattuto

CELLULA 8: quintine di settime di semicrome a m.alternate

CELLULA 1b: intervalli di 5a, 4a + ribattuto, tricordi, scrittura • = 69 neumatica

*f clair* *3° Red. ad lib.* *Loco*

*p* *sourd* (2 Red.) *ou 3° Red.*

CELLULA 9: acciaccature

CELLULA 3b: sestine di settime a m.unite in cromatismo discendente

**Sottosezione b¹**

CELLULA 9c: acciaccatura m.alternate (tricordo)

*p* *mf* *sans dureté* • = 88 env.

CELLULA 5

CELLULA 9b: acciaccatura + arpeggio

Esempio 4  
M. Ohana, *Études d'interprétation* (II), *Septiemes*: sezione A (sottosezioni a) e sezione B (sottosezione b e b¹) cellule 1-9.

di un mosaico che vanno a formare il disegno principale.

Si è cercato di evidenziare questo tipo di processo formale, nonché di restituire una visione d'insieme della modalità di scrittura adottate riassumendo visivamente negli esempi 4, 5, 6 e 7 il tipo di analisi svolta, che si concentra sull'individuazione delle cellule primarie e delle altre cellule derivate che danno origine al materiale delle sezioni successive B, C e D.

#### Sezione A - Sottosezione *a*

La sezione Sezione A, in andamento lento e indicazioni metriche variabili quasi ad ogni battuta, contiene già gran parte del materiale che andrà a costituire l'intero studio, ovvero l'intervallo di settimana nelle due mani, prima sfasate ritmicamente, poi a mani unite. Si elencano qui di seguito le 4 cellule individuate nella prima riga della sottosezione *a* come riportato nell'esempio 4. Il resto della sottosezione non è riportato nell'esempio, dal momento che la scrittura è sostanzialmente omogenea per tutta la sua durata in quanto tutto il materiale deriva dalla cellula primaria 1, tranne battuta 13 che contiene una novità.

- cellula 1 (primaria): è costituita da settime minori alla mano destra raggruppate in frasi di durata e configurazione ritmica variabile. Il profilo motivico delle prime tre frasi è costituito da tre note (*fa-do-sol*) per intervalli di 4<sup>a</sup> giusta discendenti e ascendenti. La quarta frase vede l'introduzione dell'intervallo di 2<sup>a</sup> maggiore discendente *do-sib*, che deriva dal profilo motivico della cellula 2 della m.sinistra appena ascoltata, mentre gli ultimi due bicordi sono scritti come 8<sup>ve</sup> diminuite (*si-sib* e *mi-mib*), che sul piano acustico equivalgono comunque a una settimana maggiore.
- cellula 2: anch'essa è costituita da settime alla mano sinistra, ma il profilo melodico è incentrato sull'intervallo di 2<sup>a</sup> maggiore *fa#-sol#*. Viene introdotta la figura ritmica di terzina di semicrome. Il motivo è ritmicamente sfasato rispetto a quello della mano destra.
- cellula 3: nella parte caudale del motivo della mano sinistra, viene introdotta la figura ritmica di quintina di semicrome, che caratterizzerà molte sezioni dell'intero studio, soprattutto la sottosezione *b*. Il profilo motivico è caratterizzato da tre semitoni cromatici discendenti.
- cellula 4: questa cellula, che si trova a battuta 13, ha ereditato diverse caratteristiche dalle precedenti, ovvero la quintina da cellula 3 che è diventata di crome e il profilo melodico di 2<sup>e</sup> maggiori che è derivato da cellula 2, ma porta con sé due novità: la nota ribattuta e le settime a mani unite in moto parallelo e non più sfasate ritmicamente, scrittura questa in realtà già avviata a battuta 10.

## Sezione B - Sottosezioni $b - b^1 - b^2$

La sezione B, il cui inizio è segnalato da una doppia stanghetta seguita da una pausa, si apre con un cambio di andamento (*Plus animé*) e l'abbandono delle indicazioni metriche. La sottosezione  $b$  si caratterizza per il ritmo di quintina di crome della cellula 5 (derivato da cellula 3) con le settime a mani unite in moto parallelo (derivato da cellula 4). Le cellule 5a e 5b si differenziano tra loro per il profilo melodico: entrambe presentano i due intervalli di 4<sup>a</sup> discendente derivati dalla cellula primaria 1, ma nella cellula 5b è anche presente un intervallo di 2<sup>a</sup> maggiore ascendente derivato da cellula 2. La cellula 6 contiene nuovamente il ribattuto già visto nella cellula 4 e il suo profilo motivico è costruito su intervalli di 2<sup>a</sup> maggiore ascendenti e discendenti. Le cellule contenenti nuove idee in questa sottosezione sono le seguenti:

- cellula 7: l'arpeggio diviso tra le due mani è una figura nuova, ma il fraseggio di 10 semicrome richiama ancora la quintina (5+5) di cellula 3;
- la cellula 8 del passaggio successivo è costituita da due quintine di semicrome (vedi cellula 3) con la novità delle settime mani alternate.
- cellula 9: l'acciaccatura singola appare per la prima volta già battuta 5 e poi a battuta 12, quindi in modo occasionale, qui invece da quel singolo 'seme' si è creata una cellula vera e propria, formata da un gruppo di 4 note rigorosamente per intervalli di settima, sia in senso orizzontale che verticale. Le cellule 9b e 9c espandono l'acciaccatura di cellula 9: in 9b si è aggiunto l'arpeggio discendente sulle settime della mano destra, mentre in 9c l'acciaccatura è a mani alternate con dei tricordi raggruppati in una sestina di biscrome. Da notare che il primo e ultimo tricordo alla mano sinistra coprono un intervallo di settima maggiore, mentre gli altri 4 tricordi divisi tra le due mani sono scritti come ottave diminuite, intervallo che era già stato usato negli ultimi due bicordi della cellula primaria 1. La terza nota che va a creare il tricordo, sia esso di settima maggiore o di ottava diminuita, è collocata a distanza di un intervallo di seconda maggiore (*lab-si/sib-do*) dalla nota superiore dell'accordo. Interessante notare poi come la partenza in levare dell'acciaccatura, spesso anche preceduta da una pausa, sembra far derivare quest'oggetto sonoro dall'inizio in levare e sfasato rispetto alla linea della mano destra di cellula 2.
- cellula 3b: ritroviamo il cromatismo discendente di cellula 3, ma distribuito su una sestina di semicrome anziché una quintina. Il fraseggio di 6 note in realtà non è una novità, era già stato adottato nella cellula 4 (metro 6/8).

- Da notare come prima di cellula 9 sia presente un passaggio di tricordi in scrittura neumatica ( indicazione di andamento  $\bullet = 69$ ) con profilo motivico discendente con le tre note della cellula primaria 1 *do-fa-sol*, ma disposti per intervalli non solo di 4<sup>a</sup> ma anche di 5<sup>a</sup> giusta, più la nota *fa* ribattuta cui è stato attribuito il nome di cellula 1b dato il suo rapporto di parentela con la cellula primaria.

Della sottosezione *b*<sup>1</sup> è riportata nell'esempio 4 solo la prima battuta, in quanto la scrittura di questo segmento è omogenea e non vi sono nuove cellule da segnalare: la sottosezione è infatti tutta costruita su cellula 5, come si evince dalla prima battuta, ovvero dalla quintina di settime di crome a mani unite, sebbene il profilo intervallare della linea motivica muti ad ogni quintina, ma sempre usando intervalli di 4<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> o 3<sup>a</sup>.<sup>111</sup>

Nell'esempio 5 è riportata la sottosezione *b*<sup>2</sup> (appartenente alla sezione B) e *c* (appartenente alla sezione C). La sottosezione è caratterizzata da un cambio di andamento (*Vif*) e *pattern* ritmico, nonostante prosegua la mancanza di indicazioni metriche: vengono introdotte delle pause, il ritmo puntato, ma soprattutto la sincope caratterizzante la cellula 12, derivata da cellula 11, caratterizzata da una scrittura in settime a mani unite in moto parallelo già avviata nella sottosezione *a*. Il profilo motivico è costruito sempre sull'intervallo di 4<sup>a</sup>, che va però progressivamente scomparendo, sostituito dall'intervallo di 2<sup>a</sup> maggiore ascendente e discendente, che diviene quello prevalentemente usato. La derivazione del materiale di questa sottosezione è quello delle cellule 5b (quintina con profilo melodico 2<sup>a</sup> ascendente - 4<sup>a</sup> discendente) e cellula 6 (quintina di crome con ribattuto) della sottosezione *b*. La cellula 11, costituita melodicamente da due seconde maggiori discendenti, prenderà progressivamente il sopravvento su cellula 5b che aveva dominato la sottosezione *b*<sup>1</sup>. Cellula 11 costituisce un esempio evidente dell'applicazione del principio di crescita ed espansione del materiale, così come cellula 6: attraverso le loro varianti (cellule 11b, 11c e 11d e cellule 6b e 6c) infatti, caratterizzate da piccole modifiche nell'ordine in cui si presenta l'intervallo di 2<sup>a</sup> nel profilo motivico (ascendente o discendente) e nella loro espansione da frammento da 2, 4 fino a 6 note (*lab-solb*), andranno a costituire il materiale anche per la sottosezione successiva *c*. La sezione B si chiude con un *glissando* (cellula 13) senza pedale che termina su una nota staccata seguita da una pausa. Lo stacco netto generato da questo gesto, unita al simbolo grafico della doppia stanghetta, delimita la conclusione della sezione B.

---

<sup>111</sup> L'intervallo di 3<sup>a</sup> maggiore è già apparso nel profilo motivico a battuta 11, ma solo di passaggio, mentre nella sottosezione *b*<sup>1</sup> inizia ad apparire con maggior frequenza.

SEZIONE B

**Sottosezione b**

CELLULA 6 (pressez un peu) CELLULA 5b

**Sottosezione b<sup>2</sup>**

Vif mais un peu libre

CELLULA 11: profilo motivico di 4 note, intervalli di 2a > discendenti, sincope

léger, incisif  
sourd: solo

CELLULA 11b: profilo motivico di 6 note, intervalli di 2a >

CELLULA 6b

CELLULA 12: sincope; intervalli di 2a >

CELLULA 6c

CELLULA 6c

un peu soutenu et serrez

**SEZIONE C**

**Sottosezione c**

CELLULA 13: glissando

sec.

CELLULA 11c

CELLULA 11c

2. Sec. léger, toujours incisif

CELLULA 14: profilo motivico di 6 note, intervalli di 2a > e ribattuto

CELLULA 11d

CELLULA 6b

CELLULA 15: 8ve diminuie

Esempio 5  
M. Ohana, *Études d'interprétation* (II),  
*Septiemes*: sezione B (sottosezione b<sup>2</sup>), cellule 11-13 e loro derivazione da cellula 5b e 6 e sezione C (sottosezione c), cellule 14-15.

Sezione C - sottosezioni c - c<sup>1</sup> - c<sup>2</sup>

La sezione C si apre con un cambio di sonorità (*dans une sonorité de Marimba*), di andamento (metronomo 144/136 al quarto) e di scrittura: la sottosezione c si caratterizza infatti per una figurazione in settime di crome a mani alternate (tipo di scrittura derivata da cellula 8, sottosez. b)

**SEZIONE D**

**Sottosezione e**

CELLULA 19: scala ascendente (pentatonica)

assez animé *p. 80b.*

5

**Sottosezione b<sup>3</sup>**

assez animé

(cat on the keyboard)

**CELLULA 5**

**Sottosezione d**

trécorde

CELLULA 18: scala discendente per tutti i neri

celater

*Les 2 ms. à l'él. glissés (à blanc)*

**CELLULA 13c**

**CELLULA 9c**

*gliss. (à noires)*

**CELLULA 7b**

trécorde

trécorde

**CELLULA 17d**

mesuré  $\text{♩} = 66/69$

**CELLULA 9a**

**Sottosezione e'**

Amimé

**CELLULA 3c**

cluster

*sourd. sans 3<sup>do</sup>.*

**CELLULA 19c**: trécorde, scala discendente

**SEZIONE C**

**Sottosezione c<sup>1</sup>**

Large *sourd.*

3a <

**CELLULA 16**

Sve diminuite

pedestra,

intervallo di 3a <

**CELLULA 17**

Sve diminuite

massima (cellula 15), intervallo di 3a < (cellula 16) e ritardato (cellula 4)

**CELLULA 8**

*gliss. m. à pied.*

**CELLULA 13b**

**Sottosezione d**

*sourd. seule sans valenhr*

**CELLULA 18**

sincope (cellula 12), come una percussione,

intervalli di 3a < (cellula 16)

**frase a1**

**frase a2**

**CELLULA 17b**

*caupr.*

**SEZIONE D**

motivo A

$\text{♩} = 104-142$

**frase a1**

**frase a2**

Esempio 6  
 M. Ohana, *Études d'interprétation* (II), *Septimes*: sezione C (sottosezione c<sup>1</sup> e c<sup>2</sup>) cellule 16-17 e sezione D (sottosezioni d, e, b<sup>3</sup> e e') cellule 18-20.

raggruppate in fraseggi di lunghezza irregolare, in cui è ben distinguibile nel profilo melodico della linea superiore di entrambe le mani la derivazione dalle cellule 6 e 11: la prima frase di 6 note ripropone cellula 11b, solo trasposta con altre altezze (*fa-mib* anziché *lab-solb*) e con articolazione differente (vedi le legature a duine di crome). La seconda frase, (cellula 11c) è sempre di 6 note, ma vede l'aggiunta di una terza nota (*reb*) nel profilo motivico, sebbene sempre a distanza di 2<sup>a</sup> maggiore e in più reintroduce l'acciacatura; cellula 11d infine, ripropone il fraseggio di 6 note suddivise a coppie di due note legate di cellula 11b. Alla mano sinistra invece, la cellula 6b (quintina con ribattuto) compare ancora nella seconda frase della mano destra, anch'essa arricchita da un'acciacatura, mentre alla mano sinistra si 'accresce' in una frase di 6 note, dando vita a cellula 14. Nella prima frase della sottosezione, cellula 14 ruota attorno alle note *lab-sib*, mentre nell'ultima frase che chiude la sottosezione, è affidata alla mano destra ereditando le altezze della linea motivica delle cellule 11c e 11d (*fa-mib*). Chiude la sottosezione cellula 15, che eredita il profilo melodico di cellula 14, ma che è scritta in intervalli di 8<sup>ve</sup> diminuite, già incontrate in altri episodi (in chiusura di cellula primaria 1 e in cellula 9c), ma che qui prende forma come un oggetto sonoro autonomo.

Come si può vedere nell'esempio 6, in cui sono riportate p. 4 e 5 dello studio, le successive sottosezioni *c*<sup>1</sup> e *c*<sup>2</sup> sono molto brevi (*c*<sup>1</sup> è di sole 3 battute, *c*<sup>2</sup> un'unica battuta priva di indicazione metrica), tanto che potrebbero essere considerate solo degli incisi, ma il cambio di andamento e il materiale fortemente caratterizzato a livello ritmico-motivico in esso contenute le rende dei tasselli autonomi e di senso compiuto, che ritorneranno in modo ben riconoscibile nella successiva sezione D.

La cellula 16 (sottosezione *c*<sup>1</sup>) presenta alla mano destra dei tricordi (già presenti nella cellula 1b) nell'ampiezza di un'8<sup>va</sup> diminuita (ereditata da cellula 15 che chiudeva la sottosezione *c*). Il profilo motivico discendente di tre suoni, dopo l'intervallo di seconda maggiore *lab-solb* che aveva caratterizzato cellula 11 e varianti, introduce per la prima volta in modo stabile nello studio l'intervallo di 3<sup>a</sup> minore (*solb-mib*).<sup>112</sup> Nella 2<sup>a</sup> battuta è ribadito l'intervallo di terza minore, ma inserito in una misura di 5/8 e con l'aggiunta di un ribattuto di tre note (non più di due note ribattute come in cellula 6 e derivate); la cellula 17 che si viene a generare è un ibrido di cellula 15 per la scrittura in 8<sup>ve</sup> diminuite, di cellula 16 per l'intervallo di 3<sup>a</sup> minore e di cellula 6 per il ribattuto. La sottosezione *c*<sup>2</sup>, costituita da una sola battuta, si apre con una sincope (derivata da cellula 12) e si

<sup>112</sup> L'intervallo di 3<sup>a</sup> minore ascendente era già stato usato nel profilo motivico a battuta 5 e 7 (sottosezione *a*), ma in modo passeggero, mentre a partire da cellula 16 inizia ricorrere frequentemente alternandosi con l'intervallo di 2<sup>a</sup> maggiore che, come emerso, fino a questo punto dello studio è l'intervallo più utilizzato, assieme a quello di 4<sup>a</sup>, nel profilo motivico delle frasi.

caratterizza per il ribattuto di cellula 17 che viene ulteriormente ‘espanso’ a mani alternate (richiamando la scrittura di cellula 8) in una figura di biscrome in andamento veloce (*Très vif*) e si conclude nuovamente con un *glissando* in fortissimo che differisce dal precedente non nell’estensione (nota di partenza e arrivo sono uguali) ma nel fatto che è interrotto dall’inserimento di una settima della mano sinistra (cellula 13b). Il gesto sonoro potente, segnala l’apice dinamico dello studio, mentre il segno grafico della doppia stanghetta sottolinea visivamente l’inizio della sezione D.

#### Sezione D - sottosezione *d*

La sezione D è caratterizzata, come accennato in precedenza, da una struttura a mosaico in cui si innestano sia cellule nuove sia elementi di altre cellule già sentite nelle sezioni precedenti, in un *collage* variegato e cangiante.

La prima sottosezione *d* è in realtà l’unica dotata di una scrittura omogenea e unitaria; in essa ritornano le indicazioni metriche, così come era stato per la sottosezione *a*, sebbene cambino ad ogni battuta.<sup>113</sup> Ricordiamo che lo studio è dedicato a Bartók e che l’adozione di metri irregolari e il cambio frequente di metro è un chiaro omaggio al compositore ungherese. La sottosezione è caratterizzata alla mano destra da una linea motivica A suddivisa in 3 frasi affini ( $\alpha$ ,  $\alpha^1$ ,  $\alpha^2$ ) nella scrittura ritmico-melodica, costituita da note ribattute, intervalli di 2<sup>a</sup> discendente (sia maggiore che minore) e il nuovo intervallo di 3<sup>a</sup> minore discendente ereditato da  $c^1$  e  $c^2$  (vedi cellula 16). L’accompagnamento della mano sinistra è costituito invece da settime in ritmo sincopato ereditato da cellula 12 e si muove per intervalli di 3<sup>a</sup> minore. A interrompere questa sequenza di 11 battute, si innesta la cellula 17 variata (17b) che, dopo l’esposizione del motivo  $\alpha^2$  ritorna lievemente trasformata, distribuita su due battute, la prima in metro 9/16 e la seconda in 3/8 (cellula 17c).

Come nel caso delle sottosezioni  $c^1$  e  $c^2$ , le sottosezioni che si succedono in questa seconda parte di sezione D sono brevi (di una o massimo due battute), contrastanti tra loro nell’agogica (ad ogni sottosezione corrisponde un cambio di andamento) e tutte derivate da cellule ed elementi già presenti nelle sezioni precedenti; solo la sottosezione *e* è portatrice di una scrittura nuova: le note prive di durata (scrittura neumatica), e disposte in un profilo melodico ascendente, in cui le prime 5 note formano una scala pentatonica (*sib-do#-re#-fa#-sol#*) con settime alternate, tecnica di scrittura pianistica già adottata nella sottosezione *c* danno infatti origine alla cellula 19.<sup>114</sup> Interessante

---

<sup>113</sup> Nel paragrafo 2.3 è riportata nel dettaglio la sequenza metrica adottata nella sottosezione.

<sup>114</sup> Il concetto di ‘neuma’ e scrittura ‘neumatica’ nella scrittura ohaniana sarà analizzato nel successivo paragrafo 2.2.

l'immagine che il compositore suggerisce per questo passaggio: sulla partitura è scritto '*cat on the keyboard*', quasi a voler rievocare, attraverso l'alternanza dei bicordi ascendenti tra le due mani e l'andamento libero e veloce del passaggio, l'avvicendamento delle zampe di un gatto che cammina sulla tastiera del pianoforte e ne abbassa casualmente i tasti. La sottosezione *b*<sup>3</sup> si trova 'incorniciata' tra le sottosezioni *e* ed *e*<sup>1</sup>, è assai variegata al suo interno, con frequenti cambi di andamento e scrittura e si presenta come un *collage* di cellule appartenenti prevalentemente alla sottosezione *b*: nell'*assez animé* troviamo infatti una scrittura che si rifà a cellula 5 (quintina di crome) e alla cellula 6 (quintina di crome con ribattuto). Nella prima frase notiamo però come le settime alla mano sinistra non siano in scrittura parallela alla mano destra. Appare infatti per la prima volta una scala discendente per toni interi (cellula 19b), che sembra quasi derivare dalla scala pentatonica della sottosezione *e* (cellula 19), ma in moto opposto. Ritorna anche cellula 9c (acciaccatura di settime di semicrome a mani alternate) associata ad un'altra indicazione di carattere sulla partitura molto peculiare che rimanda, come nel caso del gatto, ad un'altra immagine: '(*fireworks...*)' accompagnata dall'indicazione di carattere '*eclatant*'. La scritta tra parentesi e i tre puntini di sospensione sono a mio avviso un chiaro rimando al titolo del XII preludio del II volume dei *Préludes* di Debussy intitolato appunto '(...*Feux d'artifice*).<sup>115</sup> A ciò si aggiunge un doppio *cluster* a mani unite seguito da un *glissando* in moto discendente sui tasti bianchi alla mano destra e sui tasti neri alla mano sinistra, che va a creare una scala pentatonica discendente (cellula 13c). L'effetto, in dinamica forte, è sicuramente 'esplosivo' come quello dei fuochi d'artificio.<sup>116</sup> Anche in questa occasione, come accaduto nella sottosezione *d*, si inserisce inaspettatamente, dopo una breve pausa di croma, la cellula 17 'espansa' in una figura di due battute (cellula 17d). Ritorna anche l'arpeggio di cellula 7, ma questa volta in direzione ascendente e non discendente (cellula 7b). In chiusura della sottosezione *b*<sup>3</sup> infine, la cellula 3c rievoca la scrittura della quintina di biscrome con profilo cromatico discendente di cellula 3 nella prima riga dello studio.

Nella sottosezione *e*<sup>1</sup> (*Animé*) ritorna l'andamento e la scrittura di settime a mani alternate di cellula 19, questa volta indicate con durate di croma, sebbene ancora prive di indicazione metrica o suddivisione di battuta e nella prima frase anche il profilo ascendente. Le prime due frasi sono formate ciascuna da un gruppo di 10 crome (come se si fossero condensate due quintine). Nella 2<sup>a</sup>

<sup>115</sup> È opportuno ricordare nuovamente che nei due volumi dei *Préludes* di Debussy i titoli dei singoli preludi sono collocati alla fine del brano, scritti tra parentesi e preceduti da tre puntini di sospensione: l'allusione a livello grafico è pertanto alquanto inequivocabile.

<sup>116</sup> Il preludio debussiano *Feux d'artifice* si caratterizza nella scrittura proprio per l'uso frequente del *glissando* sia sui tasti bianchi che sui tasti neri e a battuta 93 vi è un *glissando* a mani unite in moto discendente il cui profilo è pressoché identico a quello di questo passaggio dello studio di Ohana, con la sola differenza che quello debussiano è sui tasti bianchi alla mano sinistra e su quelli neri alla mano destra, invertito rispetto a quello ohaniano. Anche la nota di partenza (*la*) e l'estensione sono le stesse.

frase alla mano sinistra ritornano i tricordi già visti nella cellula 16, mentre in profilo discendente è ereditato da cellula 19b. Nella 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> frase poi, la scrittura a tricordi e in scala discendente pervade anche la mano destra e ritorna il raggruppamento in quintine (vedi esempio 7).

La sottosezione *d'* si apre e si chiude con la cellula 17, che ricorre per 3 volte in 3 varianti (cellula 17e, 17f e 17g). Anche questa sezione, come la precedente *b*<sup>3</sup>, è costruita con tasselli di cellule provenienti da altre sezioni accresciute o semplicemente variate: troviamo la sincope di cellula 12, l'acciaccatura di cellula 9 questa volta però con profilo discendente (cellula 9d), l'arpeggio in settime a mani alternate di cellula 7 più esteso (cellula 7c) o il passaggio in di smicrome di cellula 3, anche se manca il cromatismo (cellula 3c). Ritorna un passaggio in notazione neumatica e profilo motivico discendente di cellula 19, ma con pentacordi ed esacordi alla mano destra (cellula 19d) e tricordi alla sinistra (cellula 19e). Infine, due battute in 5/8 in crome per moto parallelo richiamano cellula 5, ma in scrittura di settime arricchite in tricordi ereditati da cellula 19c.

L'ultima sottosezione che chiude la sezione D e ci avvia al segmento conclusivo e caudale dello studio è la *c*<sup>3</sup>. Essa contiene alcuni elementi della sottosezione *c*<sup>2</sup>, ovvero l'indicazione di carattere 'mordant' e la sincope. A sottolineare però la funzione 'preparatoria' alla conclusione del brano, si inseriscono trilli e tremoli, un tipo di tecnica mai usata in precedenza nello studio in dinamica fortissimo, che contribuiscono ad aumentare la tensione per segnalare un momento strutturalmente importante del brano.

#### Sezione A<sup>1</sup> - sottosezione *e*<sup>2</sup>, *a*<sup>1</sup> *e*<sup>3</sup> *a*<sup>2</sup>

La sottosezione *e*<sup>2</sup> si apre con un passaggio che come scrittura richiama chiaramente la cellula 19, con scrittura neumatica e settime a mani unite per moto parallelo, sebbene il profilo motivico proceda per salti intervallari e non in scala ascendente: la prima frase alterna intervalli di 4<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>, mentre la 2<sup>a</sup> frase ricorda il profilo intervallare della prima frase della cellula primaria, essendo caratterizzato da 3 intervalli di 4<sup>a</sup> giusta, ma l'ultimo intervallo si amplia ed è una 5<sup>a</sup> giusta (*fa#-do#*). L'indicazione di carattere 'Deep night' richiama un'atmosfera notturna, tipica di molte opere pianistiche bartokiane.<sup>117</sup> L'indicazione metronomica suggerisce un andamento lento per il passaggio (♩ = 58/60), che quindi ha un carattere differente da 'cat on the keyboard', sebbene scrittura somigliante. L'intervallo di 5<sup>a</sup> viene subito ereditato e inserito in apertura della

---

<sup>117</sup> L'episodio allude probabilmente alle sonorità del IV movimento della Suite per pianoforte *En plein air* (1926) di Bartók intitolata appunto *Musiques nocturnes*.

SEZIONE A1

**Sottosezione e2**

Deep night  $\text{♩} = 58/60$   
*p sub.*

**CELLULA 1**

**CELLULA 19**

**Sottosezione a1**  
 Mouvement du début

**CELLULA 1a**

**CELLULA 1b**

**CELLULA 11**

**Sottosezione e3**  
 2  $\text{♩}$ . très enveloppé, doux et sonore  
*ave diminuite*

**CELLULA 19**

**CELLULA 19**

**CELLULA 19**

**Sottosezione a2**  
 Lent  
*ten.*  
*ten. m.g.*  
*p*  
*mf*  
*p*

**CELLULA 7**

**CELLULA 19**

*cédez*

*pppp*

*8b. In memoriam Béla Bartók*

**CELLULA 17c**  
 $\text{♩} = 76$

**Sottosezione d1**  
*p (ritenua)*  
*accord.*

**CELLULA 7c**

**CELLULA 3d**  
*8b. (rapide)*

**CELLULA 12**  
*mf artioné*

**CELLULA 9d** acciatura discendente

**CELLULA 19d**  
 penacidi ed esacidi in profilo discendente et retenez un peu.  
*calme*  $\text{♩} = 56$   
*expressif*

**CELLULA 17f**  
*rubato*

**CELLULA 19e**  
 2  $\text{♩}$ .  
 tricoli, scala discendente

**CELLULA 17g**  
 $\text{♩} = 66$  *mesuré, comme avant*  
*souri, seule*

**Sottosezione c3**  
*marquant*  
*f sub.*  
*ten. fixe*  
*sfz*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

**CELLULA 5c**  
 trinitine di corone in tricoli a mani unite per moto parallelo

Esempio 7  
 M. Ohana, *Études d'interprétation* (II), *Septimes*: sezione D, (sottosezioni d<sup>1</sup> e c<sup>1</sup>) e sezione A1 (sottosezioni e<sup>2</sup>, a<sup>1</sup>, e<sup>3</sup> e a<sup>2</sup>).

sottosezione *a1*, che richiama nuovamente il profilo motivico della cellula primaria alternando intervalli di 5<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> giusta nella linea superiore. La mano sinistra invece ripresenta la linea motivica di cellula 11, con le stesse due note *lab-solb* ripetute. Nella frase successiva la destra ripete la stessa figurazione sulle note *sib-lab*. Il ritorno di elementi della cellula primaria e di cellula 2 (ricordiamo che l'intervallo di seconda è stato esposto per la prima volta in cellula 2, da cui cellula 11 deriva) ha una chiara funzione di ricapitolazione, si veda anche l'indicazione di andamento '*Mouvement du début*' che richiama chiaramente l'inizio dello studio. Ciò conferisce un senso di ciclicità e unità strutturale allo studio: nonostante a livello macroscopico, ovvero di macro-struttura, le sezioni che si succedono hanno carattere contrastante e sempre nuovo, a livello microscopico le cellule usate per dare vita alle frasi o alle sottosezioni sono sempre simili, frutto di piccole modifiche e variazioni del materiale. Nella sottosezione *e<sup>3</sup>* torna ancora una volta la scrittura neumatica di cellula 19, richiamando per l'ultima volta la scrittura di inizio sezione. L'ultima riga, con l'indicazione di andamento '*Lent*', ci riporta un'ultima volta all'atmosfera di apertura dello studio. L'arpeggio di cellula 7 ritorna, ma l'andamento lento ne modifica il carattere e la sonorità: esso è l'ultimo motto finale e ritmicamente vitale, incastonato in una scrittura neumatica e rarefatta, nell'andamento e nella dinamica. Interessante notare come l'ultimo tricordo affidato alla mano sinistra non sia compreso in un intervallo di settima bensì di sesta (*si-sol*) e che il *si* sia collocato nell'ottava più grave del pianoforte, a richiamare l'idea di notte, di oscurità e di profondità e il suo 'colore' sonoro anche con l'uso del registro.

### *Forma ciclica 'prologo-epilogo'*

Lo studio n° 4 sarebbe certamente classificabile come uno studio in forma libera, visto lo stile improvvisativo e rapsodico delle sezioni B, C, D, E, le quali si succedono una dopo l'altra in un discorso continuo senza senza cesure (non ci sono ampie pause, corone o respiri a delimitarne le sezioni, ma frequenti e improvvisi cambi di andamento, dinamica o figura tecnica), se non fosse che esse si trovano 'incorniciate' da due seppur brevi sezioni A e A<sup>1</sup> aventi rispettivamente funzione di prologo e di epilogo, la quali delimitano chiaramente i confini del brano dando vita ad una struttura di tipo circolare (vedi esempio 8). La sezione A che apre lo studio è in andamento lento ('*lent*'), priva di indicazioni metriche e scrittura neumatica per la linea di basso collocata nel registro molto grave; la sezione A<sup>1</sup> che chiude lo studio ha le stesse caratteristiche di scrittura e sonorità della sezione A, quindi stesso andamento lento (♩= 66/60), stessa dinamica (*mf*), timbrica (pedale di una corda '*sourd. seule*') e una linea di basso collocata nel registro più grave del pianoforte con

l'indicazione '*profond sans trainer*'. La brevità delle due sezioni è quindi compensata

#### IV. MAIN GAUCHE SEULE

##### Prologo (A)

Lent

*mf*  
8b.  
*sourd. seule*

##### Epilogo (A<sup>1</sup>)

♩ = 66/60

*sff*  
3<sup>e</sup> éd. (pièces A1)  
*mp* *sourd. seule*  
*mf*  
*profond sans trainer*  
8b.  
sur les pianos n'ayant pas les notes d'extrême grave  
8b.  
*In memoriam Maurice Ravel*  
12. XII. 1981

#### Esempio 8

M. Ohana, *Études d'interprétation* (I), *Main gauche seule*: sezione A (prologo) e sezione A<sup>1</sup> (epilogo)

dall'andamento lento di entrambe che, a livello percettivo, le fa sembrare più ampie e fortemente in contrasto con le altre sezioni del brano.

Come verrà sottolineato anche nel paragrafo 2.2, ricorre in molti studi l'idea di una sezione iniziale e finale simili nel carattere, in andamento libero, spesso lento e con l'utilizzo della notazione neumatica. E' questo il caso dello studio n° 2 in cui a una parte centrale in andamento vivo e animato che caratterizza le sezioni B, C, D, B<sup>1</sup> si contrappongono la sottosezione iniziale *a* in andamento '*assez lent*' e la sottosezione conclusiva *a*<sup>2</sup> in andamento '*large*'.

Anche nello studio n° 5 che, come già emerso, è in forma tripartita e pertanto contiene già nella sua macro-struttura un senso di ciclicità data dal ritorno della sezione A<sup>1</sup>, emerge una forte analogia di scrittura tra la prima sottosezione *a* in andamento '*libre, assez lent*' in scrittura neumatica priva di indicazioni metriche, con dinamica *p* e carattere *clair et doux* e l'ultima sottosezione dello studio *a*<sup>5</sup>, con andamento lento (*Lent* ♩ = 56), scrittura neumatica, dinamica *pp* - *p* e dolce.

Per quel che riguarda il II volume, il concetto di ciclicità è presente, ma in maniera più sfumata. Ad esempio, nello studio n° 7 come si è visto vi è un ritorno all'andamento iniziale '*lent, tres*

*calme*' della sottosezione *a* nella sottosezione conclusiva *a*<sup>2</sup> (*lent*), così come la dinamica *p*, e il richiamo cellula 7, ma il registro, la scrittura neumatica e l'idea motivica in realtà la rende più somigliante alla sottosezione *e*, soprattutto a livello percettivo. Nello studio n° 9 invece, vediamo come nella sezione A<sup>1</sup> dell'ultima pagina ritorni scrittura accordale e in notazione neumatica che caratterizzava A, ma l'andamento è differente: '*très lent*' è indicato per A, mentre per A<sup>1</sup> '*assez animé*'. Il ritorno all'andamento lento lo ritroviamo però nella sezione immediatamente successiva C<sup>1</sup> che chiude lo studio, la cui indicazione è '*lent, sans trainer*', ma la scrittura e il motivo rimandano appunto alla sezione C la cui idea, già esposta in precedenza e caratterizzata da un contrappunto a 3 e poi 4 voci, è completamente differente da A pertanto, sebbene vi siano dei 'ritorni', non si riscontra una vera e propria struttura ciclica in modo così evidente come nel caso dello studio n° 4.

Interessante notare quanto affermato da Boulez a proposito del concetto di ritorno all'ordine iniziale in riferimento sempre agli *Études* debussiani in quanto, ancora una volta, mostra forti analogie con quanto emerso dall'analisi della struttura formale degli studi di Ohana:

Poiché la logica dello sviluppo si basa essenzialmente sull'istinto, e non più su fasi esplicitate da certe forme di costruzione, diventa quasi indispensabile *segnalare* - anche se in modo sommario - l'avvicinarsi, l'inizio della fase finale. Va da solo che il ritorno più o meno apparente allo stato iniziale rappresenti una forza equivalente a quello stato in relazione a tutto ciò che è appena accaduto e significhi un ritorno all'ordine iniziale per ragioni di equilibrio formale. Partendo da un momento statico, si è attraversata una fase o una serie di fasi dinamiche per tornare a uno stato statico.<sup>118</sup>

Per concludere dunque, è possibile affermare, sia da quanto emerso dall'analisi, ma anche da una rapida consultazione di tabella 2, che tutti gli studi di entrambe le raccolte, sia gli studi in forma tripartita, che costituisce la forma ricorsiva più semplice, sia gli studi aventi forme ricorsive più complesse, in quanto costituite da un numero più alto di sezioni, nonché quella 'prologo-epilogo' appena illustrata per lo studio n° 4, presentano nella parte conclusiva, o in prossimità della fine dello studio, un ritorno più o meno evidente del materiale iniziale.

Un ultimo fattore che si è ritenuto interessante analizzare è la durata di esecuzione degli studi, perché mette in relazione la percezione della forma dei brani all'atto dell'ascolto con quello che restituisce la partitura in forma scritta. Ciò che è emerso è che non sempre un maggiore complessità formale corrisponde a una maggiore durata di un brano.

---

<sup>118</sup> Cfr. BOULEZ, *Leçons de musique*, cit., pp. 263-264.

La durata di esecuzione complessiva media del I libro è di circa 25 minuti, mentre quella del II libro di circa 38 minuti.<sup>119</sup> Il grafico 1 riporta le durate in minuti e secondi di ciascuno studio dal n° 1 al n° 10; in esso non sono stati riportati gli studi n° 11 e 12 con le percussioni non essendo oggetto di analisi in questo contesto dedicato agli studi per pianoforte solo. Lo studio che si distingue per essere il più breve della raccolta è il n° 3, che dura circa 2 minuti e che ha anche la struttura più essenziale, ovvero monopartita. Di ampie proporzioni, così come emerge dal numero maggiore di sezioni che li compongono, sono invece il n° 6 che chiude il I libro e il n° 7 che apre il II. Lo studio n° 10, sebbene sia quello composto dal maggior numero di sezioni (A - B - C - D - A<sup>1</sup> - E - B<sup>1</sup> - F) e che contiene il maggior numero di cambi metrici (cfr. paragrafo 2.3), con i suoi 5'30" ha una durata assimilabile alla media della maggioranza degli studi che è di circa 6 minuti, così come gli studi n° 2, 4, 5 e 9; ciò è dovuto anche all'andamento dello studio stesso, che in molte sezioni è vivo e animato, ma anche alla relativa brevità degli episodi che lo compongono. Di durata inferiore ai 5 minuti vi sono poi il n° 8 e il n° 1. Infine occorre notare che, se si escludono gli studi con le percussioni n° 11 (che con i suoi 11' è il più lungo dell'intera raccolta) e lo studio n° 12 di 7', il II libro privato di essi passa da 38' a 22', ovvero una durata leggermente inferiore a quella del I libro,

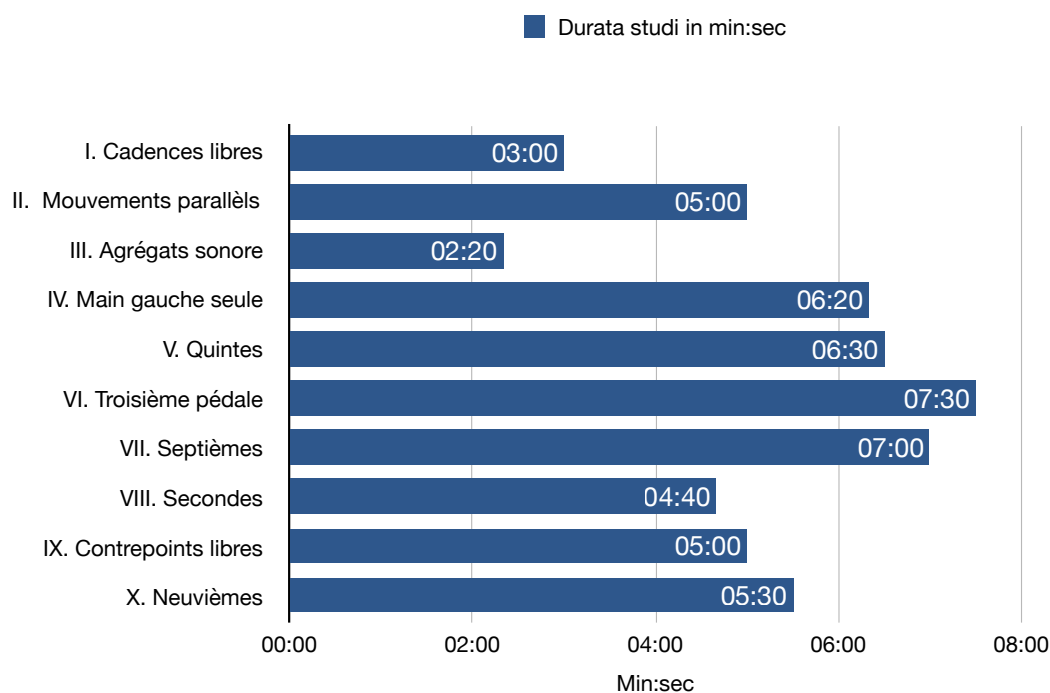


Grafico 1.  
M. Ohana, *Douze études d'interprétation*, studi n° 1-10: il grafico illustra la durata di ciascun studio in minuti e secondi

<sup>119</sup> Le durate degli studi n° 7-10 sono state riportate così come indicate da Ohana stesso nella prefazione dello spartito del II libro dei *Douze études d'interprétation*. Nella prefazione del I libro non è invece indicata la durata degli studi ed è pertanto presa in considerazione come riferimento l'incisione del 1995 della raccolta ad opera della pianista Marie-Josèphe Jude per l'etichetta Harmonia Mundi France.

ma con studi di durata media simile, sebbene caratterizzati da una struttura interna più complessa o perlomeno più variegata al loro interno.

Essendo gli studi tradizionalmente un tipo di forma musicale di durata contenuta e struttura semplice, la problematica di garantire unità strutturale al brano non emerge in modo così impattante come in altre opere di proporzioni più ampie e/o composte da più movimenti in cui, invece, il rischio della mancanza di organicità e di senso di proiezione causati da un tipo di scrittura ‘a episodi’ hanno rappresentato un punto di debolezza e criticità nella scrittura ohaniana. C. Rae nota come nessuna opera del compositore abbia infatti una durata superiore ai 20 minuti ed effettivamente anche queste due raccolte di studi non fanno eccezione.<sup>120</sup> Ciò è la prova che Ohana fosse ben consapevole, come già Debussy prima di lui, delle insidie che si nascondono dietro un tipo di scrittura di tipo sezionale, ovvero la staticità, la mancanza di direzione e la conseguente debolezza della struttura formale in un’opera di ampio respiro. La stasi, o la contemplazione di un oggetto da varie prospettive, appartiene d’altronde ad una concezione musicale differente da quella austro-germanica, poiché la struttura non è l’elemento prioritario della creazione musicale e risulta pertanto fuorviante volerla ricercare applicando canoni troppo stringenti che a tale tradizione non attingono. Ciononostante, all’interno degli studi ritroviamo degli ‘espedienti’, ovvero tecniche di scrittura, formule ricorrenti adottate per ovviare alla mancanza di direzione provocata dalla ripetizione e variazione, nonché dalla mancanza di tensione armonica come conseguenza della defunzionalizzazione degli accordi in un contesto in cui, come già evidenziato, vengono abbandonati i principi dell’armonia tonale.

Osservando la macro-struttura di ciascuna delle due raccolte di studi, nonché il posizionamento degli studi all’interno di ciascuna di esse, si è già detto di come lo studio n° 3 che, come è già emerso, è quello di durata minore, appaia come un’oasi di quiete e intimità collocata al centro del I libro e, come già descritto, la sua posizione centrale sembra costituire l’arco di volta della raccolta. A precederlo vi sono lo studio n° 1, con un andamento prevalentemente lento e calmo e sonorità ‘scintillanti’, e lo studio n° 2, con un andamento prevalentemente veloce, ritmico e percussivo, sebbene in realtà si caratterizzi per alternanza di sezioni contrastanti nell’andamento e nel timbro. Lo studio n° 4 che lo segue è nuovamente in andamento veloce e carattere rapsodico, mentre nel n° 5 ritorna un andamento lento e sonorità cristalline. Lo studio n° 6 che chiude la raccolta ha un andamento animato e vivace e sonorità percussive: possiamo pertanto affermare che nel I libro la volontà del compositore appare quella di creare varietà attraverso l’alternanza di studi con differente

---

<sup>120</sup> Cfr. RAE, *The Music*, pp. 242-243.

andamento e carattere e attraverso la molteplicità delle forme adottate per ogni studio: nella tabella 3, infatti, si riscontrano quattro strutture formali musicali differenti utilizzate su sei studi in totale.

Nel II libro l'intento di conferire varietà a livello macro-formale sembra invece venire abbandonato. Osservando ancora una volta le tabelle analitiche in appendice, appare evidente come tutti gli studi siano costituiti da una successione di sezioni contrastanti nel carattere, andamento, timbrica o dinamica, ma non è ravvisabile un'alternanza di forme come nel I libro, essendo la forma di tipo ricorsivo quella adottata in tutti i 6 studi. Nemmeno a livello percettivo vi sono studi dotati di caratteristiche tali da renderli fortemente contrastanti all'ascolto, delineandosi come una raccolta da questa prospettiva meno eterogenea.

Anche dal punto di vista del minutaggio non vi sono grandi differenze apprezzabili a livello percettivo nell'alternanza lungo-breve tra gli studi del II volume, o perlomeno vi è maggiore omogeneità rispetto alle durate degli studi del I libro: eccezion fatta per il n° 7 che dura 7', gli altri si attestano in un *range* che va dai 4'40" ai 5'30".

Per riassumere si può pertanto affermare che, se il principio della tensione attraverso il contrasto è usato da Ohana con lo scopo di superare i limiti insiti in una scrittura sezionale e statica, producendo varietà anche a livello macro-formale nell'ordine scelto per gli studi del I libro, il materiale all'interno o attraverso le sezioni è costruito secondo il principio della crescita ed espansione, che conferisce organicità e continuità all'episodio stesso e ai vari episodi tra loro.<sup>121</sup>

Un altro elemento che crea continuità tra le varie sezioni dello studio è l'uso dell'ostinato, che nelle tabelle analitiche abbiamo definito *continuum*, ovvero un tipo di scrittura in cui gruppi crome o semicrome creano un flusso ininterrotto che scorre senza mai fermarsi attraverso le sezioni o che, quando ritorna, anche se trasformato, è un elemento fortemente riconoscibile che funge da collante tra di esse.

Le caratteristiche e l'utilizzo del *continuum* verranno analizzate in modo più dettagliato nel successivo paragrafo 2.3 dedicato al ritmo e alla metrica degli *Études* che, come avremo modo di vedere nel paragrafo 3.2, è presente in modo pervasivo anche nelle raccolte di studi di Ligeti e Kapustin.

---

<sup>121</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 235.

## 2.2 Libert , aleatoriet  e improvvisazione

Nei capitoli precedenti   emerso come l'istinto rivesta un ruolo non trascurabile nella tecnica compositiva di Ohana, inteso come capacit  del compositore di direzionare lo sviluppo del materiale sonoro senza attenersi a canoni formali prestabiliti, ma cercando di rivelare e dispiegare ci  che in nuce   gi  suggerito dalle caratteristiche peculiari di un determinato intervallo, cellula ritmica o motivica. Si   andata parallelamente palesando la volont  di ricreare, attraverso determinati espedienti compositivi, uno stile musicale che risulti all'ascolto frutto dell'invenzione estemporanea da parte dell'esecutore, ma che in realt  nasconde dentro la partitura processi creativi complessi e consapevoli da parte del compositore, lasciando di conseguenza alla creativit  dell'interprete all'interno di confini piuttosto limitati, perlomeno in relazione alla gestione di determinati parametri del suono.

Questo particolare stile, ricorrente in tutta la produzione ohaniana, viene definito da C. Rae 'quasi-improvvisativo': il 'quasi'   la spia dell'artificio che soggiace dietro a questo tipo di scrittura, che ha l'obiettivo di fissare in partitura un linguaggio che vuole rievocare stili e contesti musicali in cui al contrario lo spartito non   contemplato e l'oralit    il mezzo privilegiato attraverso cui trasmettere un dato bagaglio di repertori e prassi esecutive, cos  come nel caso della musica popolare o dell'improvvisazione jazzistica.<sup>122</sup> Jay Gottlieb definisce similmente questo stile «improvvisazione scritta».<sup>123</sup> Gli strumenti che Ohana mette in campo per ottenere tali effetti influenzano la scrittura su pi  fronti, sia a livello grafico, quindi tramite l'utilizzo di determinati tipi di notazione, nonch  attraverso un'attenta gestione delle indicazioni agogiche, timbriche, di carattere, sia con l'adozione di particolari tecniche compositive mutate da prassi esecutive della musica colta occidentale di varie epoche (cadenze dei concerti solistici, basso cifrato barocco), dall'improvvisazione jazzistica, dalla musica tradizionale centro-africana, dal *cante jondo* spagnolo, dal canto polifonico medievale oppure influenzate dalle avanguardie musicali della II met  del Novecento come nel caso di episodi di scrittura aleatoria: tradizione e innovazione dunque, mescolate in un linguaggio personale, eclettico ma coerente, di cui cercher  di illustrare le caratteristiche.

---

<sup>122</sup> Il termine, tradotto dall'inglese «quasi-improvisatory»,   usato in un contesto in cui la studiosa descrive la tecnica del contrappunto aleatorio usata da Ohana nel brano *Sibylle*. Cfr. RAE, *The Music*, p. 199.

<sup>123</sup> Cfr. JAY GOTTLIEB, *Journées autour du compositeur Maurice Ohana*, presentate da Edith Canat de Chizy e François Porcile, masterclass tenuta da Jay Gottlieb da luned  4 aprile a marted  5 aprile 2016 al CRR di Parigi, in STÉPHANE SACCHI, *Des racines   la matière : l'univers sonore des  uvres pour guitare de Maurice Ohana*. Musique, tesi di dottorato, musicologie et arts de la scène. Universit  Rennes 2, 2019, <https://theses.hal.science/tel-02290584v1/file/2019theseSacchiS.pdf> (ultima consultazione: 20/02/2026), p. 18.

Partendo dalle indicazioni ‘testuali’ come quelle di andamento, di carattere, timbriche ecc. scritte in partitura, si nota come la parola ‘libertà’ ricorra frequentemente negli *Études d’interprétation* già a partire dal titolo di due di essi, il n° 1 *Cadences libres* e il n° 9 *Contrepoints libres*, sottolineando fin dalla prima pagina che apre il I libro quella che sarà uno degli obiettivi primari della raccolta.

Lo studio n° 1 ne è un esempio che potremmo definire programmatico: oltre all’uso dell’aggettivo ‘libres’ contenuto nel titolo di entrambi gli studi, il termine ricorre tre volte all’interno dello studio stesso e ben 29 volte come indicazioni di andamento (‘libre’ o ‘librement’) nelle due intere raccolte. Non è un caso che Daniel-Lesur, l’unico che Ohana riconoscesse come suo maestro di composizione, sottolinei già nella prima frase di una sua testimonianza quella che evidentemente riteneva essere la caratteristica principale della musica del suo discepolo:<sup>124</sup>

La parola chiave di questo musicista: libertà. Libertà da forme e schemi prestabiliti. Rifiuto dei vincoli di scale restrittive ed eccessive simmetrie. Amore e rispetto per la voce umana nel trascendere la routine. Esplorazione approfondita dell’espressività strumentale. Ohana rimarrà il simbolo di una musica che sfugge alle sue routine e alle sue insidie; che sgorga direttamente dalle sorgenti dell’anima e della natura. Una musica armoniosamente ordinata secondo la sua naturale inclinazione. L’esatto opposto dell’astratto: non figurativa, eppure evocativa dei misteri del mare aperto.<sup>125</sup>

Analizzando la prima riga dello studio, il concetto pare ulteriormente ribadito: la prima indicazione di andamento è ‘libre’, mancano completamente indicazioni metronomiche e metriche, nonché le stanghette di battuta (vedi esempio 9). La scrittura priva di indicazioni di metro e di suddivisione di battuta è una prassi piuttosto comune nella scrittura pianistica e non della seconda metà del Novecento e lo stesso Ohana l’aveva adottata già nei brani *Caprice n° 2, Hommage a Luis Milan* (1954) e successivamente nei *24 Préludes* (1973).<sup>126</sup> A ciò si aggiungono durante tutto il brano frequenti cambi di andamento, indicazioni agogiche e metronomiche dettagliate («*pressez un peu et cédez; serré; retenu, un peu libre...*»), pause, respiri (utilizzati solitamente nelle partiture per voce, più inusuali in partiture pianistiche) e corone che, come analizzato nel paragrafo precedente, scandiscono anche la struttura tripartita del brano (vedi tabella in Appendice). Gli episodi privi di indicazioni metriche si alternano ad altri in cui invece vi è un metro scritto, sebbene siano minoritari. Questa alternanza è frequente in quasi tutti gli studi della raccolta, ad eccezione del n° 3 il quale è completamente privo di indicazioni metriche, (vedi tabella in Appendice) e contribuisce a

---

<sup>124</sup> Maurice Ohana dichiara, nella già citata intervista di J.C. Marti, che gli unici suoi maestri sono stati Jehanne Pâris, la già menzionata organista della chiesa di Biarritz che fu sua insegnante di pianoforte e Daniel-Lesur: «A dire il vero, non ho avuto altra insegnante che lei [Jehanne Pâris], a parte Daniel-Lesur [...]» in JEAN-CHRISTOPHE MARTI, *Anonyme XX siècle*, op. cit., p. 5.

<sup>125</sup> La testimonianza di Daniel-Lesur è tratta dal periodico «Le Monde de la musique - Télérama», *Cahier spécial Maurice Ohana n° 2* (1994), a cura di Jean Roye Frédéric Deval in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 195.

<sup>126</sup> Il primo esempio pianistico si ritrova nella raccolta *Ogives* per pianoforte solo di Erik Satie, pubblicata nel 1889.

à Paul Roberts

# SIX ETUDES D'INTERPRETATION

pour Piano

memoria parzialmente, sans autorisation  
constitue une contrefaçon.

M. OHANA

1981-82

I. CADENCES LIBRES

Libre

clair, lumineux  
assez animé

serrez un peu

Esempio 9

M. Ohana, *Études d'interprétation* (I), *Cadences libres*, p. 1, prima riga dello studio.

creare un'estrema flessibilità fluttuando da passaggi più strutturati ritmicamente ad altri più indeterminati.

Tornando al titolo dello studio n° 1, Il termine 'cadences', fa riferimento invece quell'episodio a carattere virtuosistico, ovvero la *cadenza*, che tradizionalmente viene inserita nella sezione conclusiva del primo e, talvolta, di altri movimenti dei Concerti per strumento solista e orchestra o in chiusura di un'aria che veniva di prassi improvvisato dal solista. Ciò era una consuetudine in epoca barocca, mentre già a partire dai Concerti per strumento solista di Mozart e Beethoven le cadenze iniziarono ad essere scritte dai compositori, divenendo stabilmente la prassi nel periodo romantico:<sup>127</sup> dal momento che all'interno dello studio non si trovano in partitura passaggi esplicitamente indicati come 'cadenza', ne consegue che l'intero studio è concepito con un tipo di scrittura atto a rievocare stilemi propri di un'improvvisazione, oltre che coi cambi di metro e carattere, anche attraverso formule tecniche tipiche di passaggi a carattere virtuosistico come trilli, tremoli a mani alternate, arpeggi, glissandi nonché, a p. 2, attraverso un episodio di scrittura aleatoria che verrà analizzato più avanti nel paragrafo.

Un altro passaggio esteso che vuole ricreare le formule pianistiche tipiche delle cadenze dei concerti solistici si ritrova anche nello studio n° 4 *Main gauche seule*: dedicato alla sola mano sinistra, si caratterizza anch'esso per l'uso di frequenti cambi di andamento e di agogica e da una struttura libera che contribuisce a creare all'ascolto un carattere rapsodico. È infatti già stato segnalato come questo studio sia un omaggio al *Concerto per la mano sinistra* di Ravel: in particolare le pp. 13-14 dello studio ohaniano hanno forti somiglianze di scrittura con la cadenza

<sup>127</sup> Informazioni desunte da BADURA-SKODA, Eva, JONES, Andrew V., DRABKIN William, «cadenza», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43023> (ultima consultazione: 23/02/2026).

M. Ohana: *Études d'interprétation (IV), Main gauche seule*

M. Ravel: *Concerto per la mano sinistra*

### Esempio 10

Confronto tra la partitura dello studio di M. Ohana *Main gauche seule*, (IV), p. 13-14 e la cadenza solistica del *Concerto per la mano sinistra* di M. Ravel da cifra 50, (batt. 1-12)

solista inserita a cifra 50 del compositore francese (esempio 10):<sup>128</sup> l'arpeggio nel registro grave nello studio di Ohana è costruito su di un *continuum* di quintine di semicrome non inserite in una griglia metrica, mentre in Ravel la scansione è più regolare, in quanto le semicrome sono di sestine in tempo 3/4. Nell'intero studio, escludendo la prima battuta di p. 18 in cui è indicato il metro 6/8, mancano completamente le indicazioni metriche (vedi Tabella Studi in Appendice). In questo studio inoltre, così come nel n° 2, incontriamo in due occasioni in partitura l'indicazione '*comme une cadence*', rimandando nuovamente a questo tipo di formula.

Continuando ad osservare l'*incipit* dello studio n° 1, nel primo quadricordo arpeggiato della prima riga, inoltre, si può notare come sia presente un particolare tipo di notazione con note nere senza gambe, pertanto prive di una durata specifica, che il compositore chiama 'neumi'.<sup>129</sup> Nella prefazione al II volume Paul Roberts illustra come interpretare questo tipo di notazione: «le note

<sup>128</sup> Cfr. DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 443.

<sup>129</sup> A p. 2 dello spartito dello studio n° 1, *Cadences libres*, il compositore scrive: «*répétez les deux neumes librement*» (vedi esempio 14). *Douze étude d'interprétation*, I libro, M. Ohana, edizione Jobert, 1984.

IV. MAIN GAUCHE SEULE

Lent

mf  
sourd, seule

V. QUINTES

Libre, assez lent

p clair et doux

2<sup>es</sup> ped.

VI. TROISIÈME PÉDALE

♩ = 76 mais libre

f animé, *sf* sans 3<sup>es</sup> ped. laissez entendre les résonances sur 3<sup>es</sup> ped.

\* appuyez 2 règles sur les touches (sans jouer) tenez avec la 3<sup>es</sup> ped. (pied droit)

3<sup>es</sup> ped.

sf ten. *mf* doux, sonore

re tenu

8 VIII. SECONDES

♩ = 60

f très sonore, sans durée! len. *mf*

3<sup>es</sup> ped. 2<sup>es</sup> ped.

♩ = 60/72

IX. CONTREPOINTS LIBRES

♩ = 38

Très lent

pp profond, loin (sourd.)

3<sup>es</sup> ped. 2<sup>es</sup> ped. 1<sup>re</sup> ped.

pp len. sourd, seule

X. NEUVIÈMES

Véhément, assez libre ♩ = 96/100

f

mf

3<sup>es</sup> ped. loco

Esempio 11

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: scrittura neumatica nell'incipit degli studi n° 4, 5, 6, 8, 9 e 10.

scritte...(senza gambe) rappresentano valori che sono leggermente variabili in relazione al tempo base indicato, secondo il gusto dell'interprete (dal 10 % al 15%)».<sup>130</sup> Questo tipo di scrittura, che potremmo definire 'neumatica', è presente in tutti gli studi della raccolta nelle seguenti modalità:

1. nello studio n° 3 è la norma, in quanto tutte le note sono scritte come neumi, escluse le acciaccature;
2. è usata frequentemente in apertura degli studi associata all'indicazione di andamento *lent* e/o *libre* (esempio 11);
3. Allo stesso modo si ritrova nella sezione caudale degli studi, come nel caso delle già citate sottosezioni  $e^3$  e  $a^2$  (vedi esempio 7 nel precedente paragrafo 2.1) o nella sottosezione  $a^5$  che chiude lo studio n° 5. Spesso è usata per indicare accordi con una legatura di valore 'sospesa' le cui note possono essere prolungate a piacere, oppure possono indicare la risonanza libera dell'accordo stesso avente funzione di conclusione, fermata e/o separazione tra un episodio

<sup>130</sup> Prefazione allo spartito dei *Douze études d'interprétation*, II libro, M. Ohana, edizione Jobert, 1985. Traduzione dal francese di chi scrive.

Studio n° 4, finale (sottosezione a')

Studio n° 5, finale (sottosezione a')

Studio n° 7, accordi tenuti tra la sottosezioni b e b'

Studio n° 7, accordi tenuti tra la sottosezioni b' e b''

Studio n° 1, accordo conclusivo con legatura di valore 'sospesa'

Studio n° 8, accordo conclusivo con legatura di valore 'sospesa'

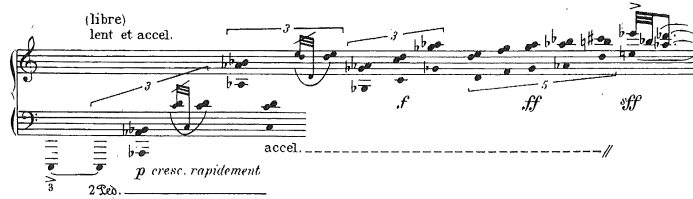
### Esempio 12

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: scrittura neumatica nella parte caudale o in chiusura di sezione negli studi n° 1, 4, 5, 7 e 8

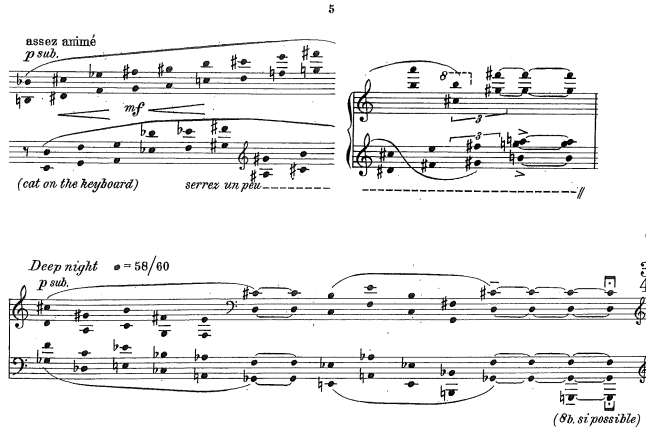
dello studio ed un altro di differente carattere, come nel caso degli studi n° 1, 7 e 8 (esempio 12);

4. ricorre poi in passaggi aventi carattere di *cadenza*, come nella sottosezione *d* dello studio n° 4, o nella sottosezione *c* dello studio n° 8 (esempio 13). Viene poi usata in passaggi in cui si ricercano particolari effetti di timbro e colore, come nel caso del già citato passaggio 'cat on the keyboard' e 'deep night' dello studio n° 7 o nello studio n° 10 in cui un passaggio costituito da none riporta l'indicazione di carattere 'mystérieux' e un andamento metronomico del neuma  $\bullet = 80$  ('libre');
5. è usata infine in episodi di contrappunto aleatorio per annotare le note di una linea motivica presente in una mano sovrapposta ad un'altra linea affidata all'altra mano. Le due (o più) linee hanno spesso anche velocità metronomiche differenti tra loro, con lo scopo di creare un effetto di sfasamento tra le due parti che procedono in modo indipendente e non simultaneo. Scrive C. Rae sull'uso dei neumi in episodi di contrappunto aleatorio nelle opere ohaniane: «Ohana spesso utilizza i neumi nella sua scrittura come un valore ritmico neutrale valevole per

Studio n° 4, sottosezione d



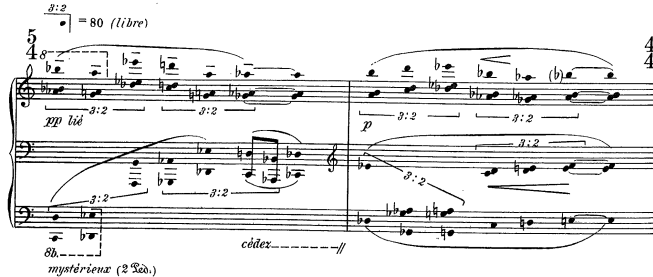
Studio n° 7, sottosezione e e e<sup>2</sup>



Studio n° 8, sottosezione c



Studio n° 10, sottosezione a (di A<sup>1</sup>)



Esempio 13

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: Scrittura neumatica in passaggi aventi carattere di *cadenza* e/o in passaggi con particolari indicazioni timbriche (studi n° 4, 7, 8, 10).

combinarsi con altre linee melodiche simili per creare essenzialmente masse sonore melodiche come materiale nel contrappunto aleatorio. In questi casi ogni *pattern* melodico è ripetuto *ad libitum* e non c'è coordinazione verticale prestabilita». <sup>131</sup> È questo il caso dello studio n° 1, in cui è presente nella sottosezione *a*<sup>2</sup> di pp. 2-3 (vedi esempio 14): essa si caratterizza per la presenza di un tremolo di quintine di semicrome da eseguirsi *ad libitum* («*répétez les deux neumes librement*»), alla mano sinistra ad un andamento approssimativamente di '♩ = 88 environ (variable)', a cui si sovrappone una linea motivica annotata con neumi aventi l'indicazione 3:2 ad una velocità metronomica differente (♩ = 69). Altro esempio particolarmente esteso è presente nel già menzionato studio n° 9 *Contrepoints libres*, il cui titolo è dedicato proprio all'esplorazione di questa specifica

tecnica del contrappunto aleatorio. Scrive il compositore all'inizio della sottosezione *a*<sup>2</sup> del suddetto studio: «*organizes librement le contrepoint des quatre voix aproximativement selon le graphisme marqué*», mentre nella sottosezione *b* sono presenti le quattro parti in contrappunto con quattro indicazioni metronomiche differenti (esempio 14), andando a costituire un passaggio di grande difficoltà tecnica dal punto di vista della coordinazione motoria, non solo

<sup>131</sup> RAE, *The Music*, p. 163.

Studio n° 1, sottosezione a<sup>2</sup>

refrenu

mf

sourd sans Seb.

souple, sans rigueur

m. d. = 69 env.

3:2

les deux mains sans ensemble

D. C.

accompagnez librement la m. d. en interrompant le moins possible le trem.

Studio n° 6, sottosezione d

placez l'attaque de la m. d. ad lib. en interrompant la m. g.

mf

3<sup>e</sup> Seb.

8b. (si possible)

sans Seb. la m. g. très égale : manuellement = 80 env.

D. C. et continuez librement

Studio n° 9, sottosezione a'

un peu hésitant, toujours lent

ppp doucement lumineuse

organisez librement le contrepoint des quatre voix approximativement selon le graphème masqué

animés un peu...

ppp

Studio n° 9, sottosezione b

80/64

m. d. = 120

mf = 400

80 = 66

Esempio 14  
 M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: Scrittura neumatica in passaggi con contrappunto aleatorio (studi n° 1, 6, 9).

tra le due mani, ma tra le dita stesse di una singola mano dell'esecutore.

Interrogandoci dunque su quale e quanto sia lo spazio di manovra e di libero arbitrio assegnato da Ohana all'interprete nelle pagine di questi studi, emerge come anche nei passaggi in contrappunto aleatorio, che sono quelli in cui il compositore allenta il controllo sul materiale, la libertà è limitata al modo in cui il materiale stesso viene assemblato verticalmente dall'esecutore, non lasciando spazio all'invenzione né di nuove altezze, *pattern* ritmici o timbri. Così Ohana descrive le caratteristiche di questa sua tecnica compositiva:

Le cosiddette tecniche aleatorie richiedono lo stesso rigore e le stesse convenzioni fondamentali delle più vecchie tecniche di basso figurato e cadenze solistiche... Il neuma deve essere assegnato prima. Poi segue la struttura generale e la durata della sequenza da improvvisare. Spetta all'esecutore, secondo la sua consapevolezza, capacità fisica in quel momento e in quel luogo, di indurre variazioni di coordinazione e densità.<sup>132</sup>

La sequenza motivica e/o ritmica è infatti sempre assegnata e solo lo sfasamento tra le voci è lasciato al libero arbitrio dell'interprete, consentendogli solo 'variazioni di coordinazione e densità' – come affermato da Ohana – mentre la notazione neumatica concede uno spazio assai limitato di modifica dell'effettiva durata delle note, come si è visto, dal 10% al 15% .

Le origini di questo tipo di scrittura, presente soprattutto nelle opere della maturità del compositore, è il frutto di una stratificazione di elementi desunti da vari stili musicali, come evidenziato all'inizio di questo paragrafo, in un approccio, come di consueto, di tipo eclettico e originale. L'idea di creare una scrittura polifonica a due o più voci improvvisata sembra però richiamare soprattutto lo stile della musica medievale, studiato proprio con Daniel-Lesur alla *Schola cantorum* e l'adozione del termine 'contrappunto' per definire la tecnica ne è un'ulteriore conferma:<sup>133</sup>

Nella mia scrittura, le scoperte più significative, secondo me, sono quelle riguardanti il concetto medievale di scrittura orizzontale, soprattutto perché siamo ossessionati dalla scrittura verticale e dalla barra misurata. Il braccio del direttore d'orchestra cade sul battito e tutti i fenomeni sonori che si producono in quel momento devono coincidere assolutamente. Nella composizione medievale, la scrittura era orizzontale con occasionali coordinazioni verticali che sembrano avvenire per caso – una casualità piuttosto limitata, ma pur sempre casualità.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Maurice Ohana nell'intervista di GRUNENWALD, 'T'Harân-Ngô', cit., p. 63.

<sup>133</sup> C. Rae nota come Ohana studiò a lungo la *Messa di Notre-Dame* di G. De Machaut per la composizione di opere corali di fine anni '80 quali *Lux noctis* e *Tombeau de Luize Labé* in RAE, *The Music*, p. 212.

<sup>134</sup> Maurice Ohana in un'intervista di RAYMOND LYON, *Entretien avec Maurice Ohana*, cit., p. 43. in RAE, *The Music*, p. 212.

C. Rae afferma che Ohana preferisse chiamare questa tecnica più che contrappunto aleatorio, contrappunto ‘combinatorio’ perché più che affidata al caso, è affidata alla scelta e alle capacità contingenti dell’esecutore:<sup>135</sup>

Le cosiddette tecniche aleatorie richiedono lo stesso rigore e le stesse convenzioni fondamentali delle più vecchie tecniche di basso figurato e cadenze solistiche... Il neuma deve essere assegnato prima. Poi segue la struttura generale e la durata della sequenza da improvvisare. Spetta all’esecutore, secondo la sua consapevolezza, capacità fisica in quel momento e in quel luogo, di indurre variazioni di coordinazione e densità.<sup>136</sup>

Queste affermazioni portano inevitabilmente a domandarsi in quale posizione si collochi Ohana all’interno dell’ampia e variegata discussione e sperimentazione avviata a partire dalla metà degli anni ’50 del Novecento all’interno delle avanguardie musicali circa l’inserimento della casualità e delle tecniche compositive cosiddette ‘aleatorie’ nell’opera musicale. Nonostante Ohana avesse scelto, o subisse, la strada dell’isolamento e della contrapposizione rispetto alle correnti dominanti, tra le due posizioni che potremmo definire antitetiche della scuola di Darmstadt e della scuola newyorkese, tra il ‘labirinto di circuiti possibili’ di Pierre Boulez e il ‘puro fortuito’ di John Cage, tra l’‘alea controllata’ nella *Terza sonata per pianoforte* del primo e l’‘intervento dell’imprevisto’ nella *Music of changes* del secondo, Ohana sembrerebbe essere più affine, inaspettatamente, alle posizioni del primo, perlomeno per l’utilizzo di alcune tecniche di scrittura fin qui analizzate, sebbene non nelle finalità.<sup>137</sup> Ciò può risultare sorprendente se si considera la sua dichiarata ostilità nei confronti del rigore deterministico del serialismo integrale dei compositori della ‘Scuola di Darmstadt’, cui si è già accennato nel capitolo 1 e confermata da queste sue parole:

Penso sempre ad un periodo della mia vita piuttosto duro, dove i musicisti dovettero sopportare un periodo di dittatura dell’estetica mitteleuropea e che sembrava davvero voler dominare con una ferocia irresistibile. Fortunatamente, ne siamo venuti fuori. E proprio oggi molti musicisti, tra i migliori, scrivono musica che nasce molto più dal loro istinto, dalla loro intuizione, che dalla speculazione intellettuale.<sup>138</sup>

L’affermazione di Ohana è del 1970, periodo in cui l’esperienza dei musicisti seriali, dopo aver attraversato differenti fasi evolutive, poteva considerarsi ormai definitivamente conclusa, frammentata com’era nelle varie correnti e percorsi personali intrapresi dai principali esponenti

---

<sup>135</sup> In una conversazione col compositore nell’autunno del 1984 a Parigi, C. Rae afferma che Ohana affermò che fosse preferibile usare il termine ‘combinatorio’ per descrivere questo tipo di scrittura contrappuntistica da lui elaborata, in RAE, *The Music*, p. 199.

<sup>136</sup> Maurice Ohana nell’intervista di GRUNENWALD, ‘*T’Harân-Ngô*’, cit., p. 63.

<sup>137</sup> La terminologia usata tra virgolette è tratta da ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento* (Storia della musica, vol. 12), EDT, Torino 1991, pp. 111-112.

<sup>138</sup> Affermazione estrapolata dal film di Paul Seban *Maurice Ohana - Le Silenciaire*, nella serie *Les Grandes répétitions* (Service de la Recherche de l’ORTF, 1971) del giugno 1970 riportata in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 189.

della corrente quali Boulez, Nono, Stockhausen. Quest'ultimo fu il primo a comporre esempi di opere in forma mobile e combinatoria, come *Zeitmasse* (1956) per quintetto di fiati o il *Klavierstück XI* per pianoforte (1956), mentre Boulez inizierà ad introdurre il principio dell'alea controllata l'anno successivo nella *Terza Sonata per pianoforte* (1957), concepita come 'forma in evoluzione': nella conferenza di quell'anno intitolata *Alea*, aveva esposto il suo punto di vista circa la gestione della casualità in musica, criticando aspramente i prodotti della *experimental music* di Cage.<sup>139</sup> Seppur non nominando mai direttamente il collega e amico americano, al quale era stato legato fino a pochi anni prima da un intenso rapporto epistolare, egli attaccò con veemenza l'affidarsi alla casualità, considerandolo un abbandono di responsabilità da parte del compositore, sintomo di una «debolezza inconfessata», un «paradiso artificiale», «magia puerile» con esiti talvolta «esilaranti» ed effetti narcotici e di conseguenza «non meritori» in quanto il risultato non dipende in alcun modo dal lavoro artigianale del compositore né dalla sua volontà.<sup>140 141</sup>

Come sostenuto da Hermann Danuser, fu proprio l'intervento di Cage agli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt* del 1958 a mettere in luce le contraddizioni del serialismo, agendo «come catalizzatore di una crisi che cambiò sostanzialmente la nuova musica.»<sup>142</sup> In quell'occasione, all'interno di un ciclo di conferenze dedicate alla musica aleatoria, durante le quali il pianista David Tudor eseguì alcune opere come il *Klavierstück XI* di Stockhausen e brani di Cage stesso – tra cui *Music of changes II* per pianoforte (1951), composta già ben sette anni prima –, egli pose l'attenzione sulle problematiche connesse all'impiego della casualità all'interno del processo creativo.<sup>143</sup> L'atteggiamento anarchico di Cage, unito agli influssi delle filosofie orientali e del Buddhismo Zen, l'aveva portato in questa *suite* per pianoforte a sperimentazioni estreme come quella di determinare tutti gli eventi che si verificano nel brano

---

<sup>139</sup> *Alea* è il titolo del testo della conferenza che Boulez avrebbe dovuto tenere nel 1957 a Ferienkurse di Darmstadt, ma a causa di una malattia che gli impedì di essere presente fisicamente, fu letta da Heinz-Klaus Metzger. Cfr. ANTONIO TRUDU, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, (Le Sfere) Ricordi, Milano 1992, p. 115.

<sup>140</sup> Lo scambio epistolare tra i due compositori durò dal 1949 al 1954. I carteggi, curati da Jean-Jacques Nattiez sono pubblicati anche in italiano come *Pierre Boulez e John Cage, Corrispondenza e documenti*, ed. it. a cura di W. Edwin Rosasco, Archinto, Milano 2006.

<sup>141</sup> Le citazioni sono estrapolate dall'introduzione al testo della conferenza *Alea* di Boulez che si trova tradotta in italiano in ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento*, cit., pp. 228-231.

<sup>142</sup> HERMANN DANUSER, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft), a cura di Carl Dahlhaus, vol. VII, Laaber-Verlag, Laaber 1984, p. 333, in TRUDU, *La scuola di Darmstadt*, cit., p. 127.

<sup>143</sup> Nella sua monografia *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, il musicologo Antonio Trudu ripercorre ed esamina in dettaglio gli eventi e le correnti artistiche succedutesi ai Ferienkurse di Darmstadt dalla loro fondazione nel 1946 fino all'inizio degli anni '90. Il capitolo intitolato *1958 – 'A Darmstadt niente di nuovo'* descrive come la presenza di Cage ai corsi di quell'anno ebbe un impatto dirompente su molti giovani compositori di quel periodo e sancì il definitivo allontanamento tra Cage e Boulez. Cfr. ANTONIO TRUDU, *La scuola di Darmstadt*, cit., pp. 123-131: 128.

(siano esse altezze, dinamiche, agogica ecc.) attraverso il lancio casuale di tre monetine come avviene nel metodo divinatorio cinese dell'I-Ching. L'abdicazione del ruolo creativo e decisionale del compositore sul materiale musicale in quest'opera in cui il risultato è affidato 'ai dadi' è pressoché totale, seppur in parte simbolica e provocatoria. La prospettiva di Cage era che la predeterminazione del materiale e la volontà di controllo dei musicisti seriali produceva a livello percettivo una musica altrettanto non prevedibile e irrazionale, tanto da produrre all'ascolto risultati somiglianti alla musica generata dai processi casuali delle sue opere, tanto valeva dunque affidarsi all'imprevedibilità anziché ad un falso controllo.

Volendo cercare pertanto, alla luce di queste considerazioni, di definire a che livello e che impatto abbia l'utilizzo dell'alea nella produzione di Ohana, in particolare negli *Études*, si osserva come le sue tecniche di notazione ricadano di fatto in un tipo di scrittura controllata in cui il materiale è fortemente predeterminato: sebbene dunque egli si dichiarò sempre estraneo a qualsivoglia corrente, elogiando quei compositori mossi da «intuizione» e «istinto», egli non disdegnava di raccogliere suggerimenti che potessero tornare utili ai propri scopi, da qualsiasi fonte essi provenissero: «...serialismo, elettroacustica, “improvvisazioni” casuali: ho sempre mantenuto le distanze da queste mode successive, anche se ammetto di averne tratto ciò che, al di là delle piccole scoperte tecniche, può servire alla musica e solo a essa.»<sup>144</sup>

Vale la pena ricordare come gli *Études*, composti nella prima metà degli anni '80, appartengano ad un'epoca di molto successiva rispetto al periodo in cui la discussione sull'alea prese piede in Europa alla fine degli anni '50. Da questa prospettiva l'utilizzo di tecniche combinatorie appare quasi anacronistica e, sebbene esse siano state sperimentate anche in altre opere di periodi antecedenti, il fatto che ne faccia ampio uso nella produzione della maturità conferma il suo totale disinteresse nel seguire le mode o nel volersi fare portatore di un linguaggio 'innovativo'.<sup>145</sup> Nei *24 Préludes*, composti 10 anni prima (1973) ad esempio, si trovano forme di contrappunto aleatorio più 'aperte' rispetto a quelle contenute negli *Études*: nel *Preludio n° 13* ad esempio, è richiesto al pianista di improvvisare su determinate altezze (nella sezione centrale del brano troviamo alla mano

---

<sup>144</sup> Maurice Ohana nell'intervista con MARTI, *Anonyme XX siècle*, cit., p. 6.

<sup>145</sup> La prima opera in cui Ohana utilizza ampiamente tecniche di scrittura aleatoria è il brano *Chiffres de clavecin* (1969) per clavicembalo solista e orchestra da camera. Nell'ultimo movimento intitolato *Cadence, Échos* inserisce frammenti di materiale melodico da eseguire *ad libitum*. Cfr. DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, pp. 358-359. Da notare inoltre come il significato del termine francese 'chiffres' alluda al basso cifrato, o numerato, che è un tipo di scrittura citata da Ohana come esempio *ante litteram* di musica aleatoria in quanto nella partitura dello strumento che andava a costituire l'accompagnamento in un ensemble barocco, frequentemente il clavicembalo, in corrispondenza delle note gravi che costituivano la linea di basso, erano associate cifre che dovevano essere tradotte estemporaneamente dall'esecutore in un accompagnamento armonico secondo prassi esecutive collaudate oralmente. Cfr. PETER WILLIAMS - DAVID LEDBETTER, «basso continuo», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2003, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06353>

### III. AGRÉGATS SONORES ④

♩ = 50/56 libre

*p* *sourd. seule* *mp* *arp. serré* *mf sonore* *ten.* *un peu - mf (doux)* *p* *à peine serré* *pp sub.* *au mouvement* *p* *mf (doux)* *relenu* *ppp*

### Last Pieces

Morton Feldman  
(1959)

Slow. Soft. Durations are free.

*mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Copyright © 1963 by C.F. Peters Corporation  
373 Park Avenue South, New York, NY 10016  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.  
Alle Rechte vorbehalten.

### Esempio 15

Confronto tra la partitura di *Agréats sonores* di M. Ohana dai *Douze études d'interprétation* vol. I e il primo dei *Piano Pieces* di M. Feldman

sinistra l'indicazione «*improvisez sur ces 3 notes*»), sempre però assegnate preventivamente dal compositore. Esempi ancora più 'arditi' di forma mobile, riservati però solo a particolari episodi del brano, si trovano in *Silenciaire* per archi e percussioni del 1969, opera pertanto antecedente ai *Préludes*: nell'episodio intitolato *Aventures* vi sono quattro sezioni che possono essere suonate in un ordine a scelta o ripetute *ad libitum* a discrezione del direttore.<sup>146</sup>

Alla luce di questi ulteriori esempi, appare chiaro come Ohana non si spingerà mai verso le partiture grafiche di Cage e ai suoi 'neumi in campo aperto'.<sup>147</sup>

La scrittura neumatica di Ohana e le sue finalità estetiche hanno però a mio parere delle analogie, in alcune sue opere, con le partiture di un altro esponente della corrente della musica sperimentale newyorkese: Morton Feldman. Egli indirizza la sua ricerca verso cambi cromatici

<sup>146</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 233.

<sup>147</sup> È interessante notare come Cage scelga di utilizzare la stessa parola di Ohana 'neuma' per definire il tipo di notazione grafica e simbolica del suo *Concerto per pianoforte e orchestra* (1958), attingendo anch'egli ad una terminologia propria della musica medievale, sebbene questo tipo di scrittura del compositore americano abbia connotati assai differenti da quella di Ohana e che entrambe i tipi di scrittura a loro volta differiscano dalla notazione neumatica medievale.

impercettibili in brani per pianoforte in andamento lentissimo. Nell'esempio 15 sono state messe a confronto le partiture dello studio n° 3 *Agrégats sonore* di Ohana e il primo dei *Piano pieces* di Feldman (1959): le due partiture a livello visivo hanno delle innegabili somiglianze, innanzitutto per l'uso dei neumi, per la brevità della partitura costituita da una sola pagina, per l'andamento assai lento, per le sonorità rarefatte (sebbene la partitura di Feldman sia priva di indicazioni dinamiche, si veda l'indicazione di carattere iniziale 'soft', affine al 'doux' presente nella quarta riga dello studio di Ohana) per l'uso di corone e per la lentezza con cui avvengono i mutamenti armonici, per la scrittura di tipo accordale essenziale (bicordi o al massimo tricordi), per l'uso di acciaccature che creano movimento in un'atmosfera prevalentemente statica e contemplativa che per questo motivo, nel paragrafo 2.1 mi hanno portato a definire lo studio ohaniano quasi 'minimalista'. Nonostante queste affinità, va sottolineato come il risultato sonoro che la partitura restituisce differisca soprattutto per la differente gestione delle altezze. In Ohana è chiaramente presente una linea monodica accompagnata distribuita sostanzialmente nel registro centrale del pianoforte per tutta la durata del brano, mentre in Feldman gli accordi 'saltano' costantemente dal registro grave a quello acuto del pianoforte.<sup>148</sup> Scrive Gianmario Borio in un articolo dedicato alle opere pianistiche di Feldman intitolato *Morton Feldman e l'Espressionismo astratto: La costruzione di tempo e suono nelle miniature pianistiche degli anni Cinquanta e Sessanta*:

Il fatto che Feldman anteponga a ognuno di questi pezzi l'indicazione 'Durations are free' non va inteso come sintomo di avvicinamento alla poetica del caso; l'indicazione pone implicitamente all'esecutore la questione di quali durate siano più appropriate a tali complessi sonori. Un interprete unilaterale, che per esempio attribuisse sistematicamente ai bicordi una durata tre volte maggiore a quella degli altri suoni, distruggerebbe inevitabilmente quell'equilibrio che è leggibile malgrado l'indeterminatezza temporale. Che le durate siano 'libere' significa piuttosto che esse non sono legate a una premessa espressiva o a una legge costruttiva. Le caratteristiche materiali dei singoli eventi – la densità, l'ambito, la disposizione registrica, il grado di complessità dello spettro – e la loro successione dovrebbero bastare a fornire chiare indicazioni circa il loro tempo. Nella 'liberazione' delle durate si manifesta in modo indiretto l'utopia di un dispiegamento dei suoni senza costrizioni, a misura delle loro caratteristiche e possibilità individuali – utopia pienamente iscritta nell'estetica dell'informale.<sup>149</sup>

Proseguendo con analogie e punti di contatto con altri compositori suoi contemporanei, C. Rae osserva infine come l'utilizzo di tecniche di contrappunto aleatorio nel ritmo e nella coordinazione tra gli esecutori, nonché l'interesse per il canto piano medievale sia un punto di contatto anche col compositore inglese Benjamin Britten. In particolare la studiosa ravvisa analogie con *Curlew River*, opera da camera che Ohana dichiarò essere tra le sue preferite del compositore inglese di cui

---

<sup>148</sup> A livello di atmosfera e timbrica vale la pena di osservare come *Agrégates sonores* abbia invece molti punti di contatto col preludio n° 6 del I volume dei *Préludes* di Debussy *Pas sur la neige*. (vedi paragrafo 2.4 dedicato al timbro).

<sup>149</sup> GIANMARIO BORIO, *Morton Feldman e l'Espressionismo astratto*, in *Itinerari della musica americana*, a cura di Gianmario Borio e Gabrio Taglietti, LIM, Lucca 1996, pp. 119-134.

ammirava molto il lavoro.<sup>150</sup> L'opera è anche ispirata al teatro Nō giapponese ed è immersa in un'atmosfera ritualistica, così come lo sono altre opere ohaniane.<sup>151</sup>

Il ritualismo, come sappiamo dal paragrafo 1.4, è un elemento assai presente nelle opere di Ohana che ci porta a domandarci a questo punto quale sia il fine dell'utilizzo dell'improvvisazione, o di tecniche di scrittura che ad essa alludono, nelle sue opere e, in conclusione quali sono i significati più profondi che animano la sua ricerca, qual è per lui il ruolo del compositore, dell'interprete e dell'opera e in che rapporto si trovano tra loro questi tre soggetti nel binomio idea/realizzazione?

Per rispondere penso si debba innanzitutto tenere presente che per Ohana il lavoro del compositore e dell'interprete sono sempre al servizio della musica: la composizione non è un puro esercizio intellettuale, ma consiste nella capacità, nella sensibilità di saper cogliere le caratteristiche del suono e le sue potenzialità di crescita, espansione e sviluppo.

Scrive Bayer:

Dare priorità all'atto di comporre rispetto all'opera che si compone, come spesso accadeva all'indomani della Seconda guerra mondiale, significava innanzitutto voler asservire il materiale piuttosto che servirlo; ma significava anche escludere la musica dal suo profondo radicamento nella vita di ogni essere umano e nella storia dell'universo, con il rischio di provocarne il progressivo inaridimento e declino a causa dell'eccesso di teorizzazione astratta e della carenza del ruolo svolto dall'intuizione sensibile. L'essenziale, per Ohana, non sarà quindi tanto «pensare la musica oggi», come se fosse un oggetto di pura speculazione separato dalla persona umana, quanto piuttosto di viverla concretamente e profondamente in uno stato di costante disponibilità nei confronti delle sue estensioni sensibili e delle sue incidenze intellettuali, delle sue risonanze emotive e del suo impatto spirituale.<sup>152</sup>

L'immagine che Ohana utilizzava spesso per descrivere i suoi processi creativi era infatti quella dell'«uccellatore» («*oiseleur*»):

L'uccellatore [è] colui che affascina e ha stretto un patto con il tempo: sa aspettare le idee, per poi tenerle prigioniere. Quest'arte [...] richiede grande pazienza e un modo di lavorare molto particolare, protetto dal silenzio e che richiede una quantità di tempo incommensurabile. Tutta la difficoltà sta nel percepire il momento preciso in cui l'idea è matura e trascriverla sulla carta. Da parte mia, ho sempre cercato di rimanere nell'ambito dell'addomesticamento e di ricorrere a tecniche esclusivamente artigianali per la produzione delle mie opere.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> RAE, *The Music*, pp. 138-139.

<sup>151</sup> Si pensi soprattutto all'opera *Trois Contes de l'Honorable Fleur* (1978) per soprano solo e ensemble strumentale che Ohana dedicò alla soprano giapponese Michiko Hirayama. Per informazioni sui punti di contatto tra il teatro Nō giapponese e l'opera *Curlew River* di Britten vedansi gli articoli di MIKIKO ISHII, *The Weeping Mothers in "Sumidagawa", Curlew River, and Medieval European Religious Plays*, in «Comparative drama» 39/3-4 (2005), pp. 287-305 e DANIEL ALBRIGHT, *The River That Flows from Japan to England: "Curlew River"* in «*Journal of Irish Studies*» 21/3-13 (2006), pp. 3-13.

<sup>152</sup> BAYER, *Sous le signe de l'imaginaire*, cit., p. 45. Il rimando è qui a Pierre Boulez e al suo testo *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, Genève 1964 (trad. it. di Luigi Bonino Savarino, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979).

<sup>153</sup> Dall'intervista radiofonica di GRÜNENWALD, 'T'Harân-Ngô', cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 182.

Queste affermazioni spiegano meglio cosa egli intenda per ‘istinto’ e ‘intuizione’, ovvero la capacità di saper cogliere quella che potremmo definire l’ispirazione, non cercandola in maniera frenetica e ossessiva, ma sapendo aspettare con pazienza, in silenzio e nel rispetto dei tempi necessari affinché un’idea possa maturare nella mente del compositore.

Questa concezione è, ancora una volta simile a quella debussiana:

Chi conoscerà il segreto della composizione musicale? Il rumore del mare, la curva dell’orizzonte, il vento tra le foglie, il verso di un uccello sollevano in noi impressioni multiformi. E improvvisamente, senza che nulla lo stimoli, uno di questi ricordi si espande al di fuori di noi e si esprime in linguaggio musicale.<sup>154</sup>

Ancora una volta si nota il rimando ad immagini del mondo naturale, in cui la musica viene identificata con un uccello, una creatura selvatica da addomesticare e un’entità magica e misteriosa della quale bisogna avere estremo rispetto, quasi timore:

Bisogna avvicinarsi alla musica con timore [...] È così misteriosa. A volte si sentono voci umane nella combinazione di certi strumenti, a volte è il contrario. Lo si scopre per caso, spesso a posteriori. Non si può provocarla, tanto meno riciclarla da un brano all’altro. Bisogna lasciare che certe cose avvengano, essere un uccellatore e non un cacciatore, per domare i suoni senza ucciderli.<sup>155</sup>

Secondo questa visione dunque, il compositore non è un creatore di musica, bensì uno scopritore, che cerca nella natura quelle radici e quei luoghi della memoria comuni a tutti gli esseri umani.<sup>156</sup>

Ohana era in questo senso consapevolmente lontano dalla concezione del ruolo del compositore-demiurgo di Stravinskij:

Siamo noi a trovarla (la musica) dove esiste, grazie alla nostra coscienza. Ciò che intendo dire è che non condivido un’affermazione di Stravinskij, che spesso si definiva un inventore di musica. Io non invento nulla. Trovo. E trovo qualcosa che forse è al di fuori di me, eppure è collegato a me da radici misteriose, e sono queste radici che devono essere trovate.<sup>157</sup>

Perché la verità del suono possa essere disvelata dunque, dev’essere prima catturata e poi fissata sullo spartito, come uno stregone annota i propri incantesimi su un libro. Scrive Rae: «Considerandosi tanto uno stregone con un libro di incantesimi quanto un artigiano musicale, gli piaceva equiparare l’atto della composizione alla cattura di uccelli attraverso “il potere della

---

<sup>154</sup> DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 325.

<sup>155</sup> Dall’intervista di CONDÉ, *Hommage à Maurice Ohana*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 181.

<sup>156</sup> Vedi il concetto di ‘memoria immemorabile’ trattato nel paragrafo 1.4.

<sup>157</sup> Affermazione di Maurice Ohana tratta dal film-reportage di SEBAN, *Le Silenciaire*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 179.

magia”, un’analogia suggestiva di spontaneità e istinto piuttosto che di un metodo coscientemente intellettualizzato.»<sup>158</sup>

Se immaginiamo dunque la partitura come un libro di incantesimi e la disposizione dei simboli musicali in essa contenuta come delle formule ‘magiche’, ne consegue che per poter essere pronunciate ed esercitare la loro efficacia, l’ordine di tali formule non deve e non può essere modificato: in questa concezione si spiega la necessità del compositore di esercitare sempre un forte controllo sulla materia sonora, soprattutto sulla gestione delle altezze e di conseguenza anche del timbro: esso è un parametro che non può essere lasciato al libero arbitrio dell’interprete, perché ciò significherebbe stravolgere la natura stessa del materiale e soprattutto il suo ‘assemblaggio ideale’: «Noi [i compositori] assembliamo nella speranza di trovare un giorno l’assemblaggio ideale, quello che corrisponde alla crescita biologica della musica, del materiale musicale che maneggiamo.»<sup>159</sup>

In questo senso dunque, sebbene emerga come il compositore coinvolga in misura assai limitata l’interprete nel suo lavoro di creazione e ordinamento del materiale, egli riveste per Ohana un ruolo fondamentale: «Non bisogna inginocchiarsi davanti al testo. L’interprete deve essere presente. Ciò conferisce un immenso valore all’opera, innanzitutto perché ne illumina alcuni aspetti che il compositore ha inserito inconsapevolmente e che spetta all’interprete rivelare.»<sup>160</sup> Il libro degli incantesimi va dunque letto e interpretato nel corretto modo dallo strumentista affinché la magia, il ‘rituale’ collettivo, che è l’esecuzione dal vivo, venga ricreata ogni volta nella sala da concerto.

L’interprete è colui che, lasciando il suono «libero di vibrare», permetterà che esso dispieghi tutto il suo potenziale nel mondo reale e alla collettività. Nella già citata tesi di dottorato di S. Sacchi dedicata alle opere per chitarra di Ohana, è interessante notare come nel paragrafo 8.2 intitolato *La matière sonore libérée, une idéologie*, lo studioso affronti questa tematica sottolineando come in diversi passaggi delle sue opere, come ad esempio nel primo movimento della *suite* per chitarra a dieci corde *Si le jour paraît* (1973) intitolato *Temple* (notare il rimando ad un luogo di culto), si trovi l’indicazione tra parentesi ‘*laissez vibrer*’.<sup>161</sup> Egli afferma: «“lasciate

---

<sup>158</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 219. La citazione di Rae è tratta dall’intervista radiofonica di OLIVER, *Maurice Ohana*, cit., in cui Ohana afferma: «Io penso che noi [i compositori] dovremmo essere degli uccellatori piuttosto che dei cacciatori: catturare gli uccelli vivi con un semplice incantesimo, piuttosto che riconsegnarli morti.»

<sup>159</sup> Maurice Ohana nell’intervista di MÂCHE, *Les mal entendus*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 176.

<sup>160</sup> Maurice Ohana in una tavola rotonda intitolata *Autour de Maurice Ohana* con Jean-Efflam Bavouzet, Édith Canat de Chizy, Félix Ibarrondo, Alain Meunier, Nicolas Zourabichvili, Radio France, France Culture, (1986) in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 176.

<sup>161</sup> Si noti come la stessa indicazione (*laissez vibrer longuement*) si trova sull’ultimo accordo dello studio n° 8 *Secondes* (vedi tabella in Appendice).

vibrare” racchiude anche nel suo significato profondo un ‘lasciate agire’, che indica quindi una certa autonomia rispetto alla materia sonora sulla nostra conoscenza empirica.»<sup>162</sup>

La libertà, dunque, che Ohana sembra voler perseguire con grande attenzione, in ultima analisi, non è né la libertà del compositore né quella dell’interprete, bensì quella del suono, che, dopo essere stato catturato dal compositore-uccellatore, deve essere liberato dall’interprete, il quale ha il delicato compito di traghettarlo dal mondo delle idee – dove il compositore lo ha imprigionato sulla pagina scritta –, al mondo fenomenico del suono, attraverso lo strumento musicale.

Da questa prospettiva, l’aspetto didattico della raccolta si rivela quello di sviluppare nel pianista la capacità di tradurre questo complesso sistema di segni, simboli e tecniche in un’interpretazione il più possibile fedele all’immagine poetica del compositore, rievocando in chi ascolta l’idea che la musica stia «sgorgando naturalmente» (per riprendere le parole di D. Lesur citate a inizio paragrafo), dall’invenzione dell’interprete: naturalezza che richiede un grande studio, sensibilità e lavoro di appropriazione per poter padroneggiare questo tipo di linguaggio.

---

<sup>162</sup> SACCHI, *Des racines à la matière*, cit. p. 340.

### 2.3 Ritmo e metrica: Africa, Spagna, Grecia e...Balcani

All'inizio del precedente paragrafo si è già menzionato come la ricerca di un tipo di scrittura in grado di ricreare la genuinità dell'improvvisazione, rinvenibile in molte opere ohaniane, sia il frutto dell'unione di diverse tecniche e linguaggi musicali mutuati da stili differenti e lontani sia geograficamente che storicamente, attingendo senza preconcetti tanto da elementi appartenenti alla musica tradizionale quanto dalle avanguardie della musica colta occidentale, come nel caso della scrittura neumatica e del contrappunto combinatorio. Questo paragrafo è invece dedicato all'analisi metrico-ritmica degli *Études d'interprétation*, con la finalità di individuare quali tecniche di scrittura Ohana adottate per rievocare stili appartenenti alla musica popolare, sia essa quella centro-africana, quella del flamenco andaluso o della musica tradizionale balcanica, dando vita ad un linguaggio pianistico personale, ma organico e coerente in grado di condensare le sue radici, i suoi studi e le sue particolari inclinazioni e interessi.

Ad uno sguardo d'insieme sull'intera raccolta, emerge innanzitutto come l'assenza di metro non coincida solo con i punti in cui è presente la scrittura neumatica, la quale non esclude di fatto la presenza di una pulsazione; inoltre la notazione ritmica è assai presente e precisa, anche quando manca la tradizionale suddivisione in stanghette. Al posto di quest'ultima vi è spesso l'uso di legature di frase che raggruppano più cellule ritmiche in fraseggi spesso irregolari e asimmetrici che, anche quando l'indicazione metrica è presente, non sempre coincidono con l'accentazione forte prevista dalla scansione della battuta.

Nella tabella 3 sono state selezionate e ordinate le sottosezioni degli studi che contengono indicazioni metriche, quali e per quante battute (il numero dopo la 'x' indica per quante battute è mantenuta quella data indicazione di metro) e la relativa indicazione di andamento: osservandola emerge come nel II volume siano presenti episodi più estesi e con cambi di metro più frequenti rispetto a quelli del I volume, soprattutto nello studio n° 7, dedicato a Bartók, e nel n° 10.

Nel I volume i metri adottati sono prevalentemente regolari (2/4, 3/4, 4/4, 6/8) con unità di misura di quarto o ottavo, eccetto il 7/8 presente nello studio n° 1 e il 5/4 nello studio n° 2. Il 7/8 è un metro irregolare che Ohana utilizza con frequenza nelle sue opere. Usato sia da Albéniz che da De Falla estesamente all'interno di molti brani, questo tipo di metro in Ohana si presenta invece in brevi passaggi o come singola cellula ritmica senza mai prevalere in termini di utilizzo all'interno

Titolo studio	Sottosezione	Indicazione di andamento	Indicazioni metriche
I. Cadences libres	b c-c <sup>1</sup>	- Lent, <i>souplement rythmé</i> - Large	<b>7/8</b> ; 4/4; 7/8; 4/4 x2; 7/8 x2; 4/4 x4 6/8
II. Mouvements parallèles	a b <sup>4</sup> d	- Assez lent - <i>Subitement plus lent</i> - J = 138	6/4 x2; 4/4 x4; <b>4/4 + 1/8</b> ; 6/4 x4; <b>5/4</b> , 4/4, 6/4, 2/4; 4/4 x2, 2/4 3/4 3/4; 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 4/4
III. Agrégats sonore			NO INDICAZIONI
IV. Main gauche seule	f	- <i>Toujours animé, libre</i>	1 battuta in 6/8
V. Quintes	a <sup>3</sup> b <sup>1</sup>	- Lent J = 56/60 - <i>Très mesuré (métronomique)</i> • = 54	1 battuta in 6/8 3 battute in 4/4
VI. Troisième pédale	d	- <i>libre, sans ensemble avec la m.g.</i> - <i>enchaînez vite</i> - <i>les 2 mains sans ensemble</i>	Metri sovrapposti: 3/4 alla mano dx., 6/8 e 4/8 alla mano sx. 5/4 in entrambe le mani sovrapposti: 3/4 e 4/8 alla mano dx., 6/8 e 4/8 alla mano sx-
VII. Septièmes	a d b <sup>3</sup> d <sup>1</sup> e f g	- Lent, <i>très calme</i> - J = 104-112 - <i>mesuré</i> J. = 66/69 - J = 76 - <i>rubato</i> - <i>mesuré, comme avant</i> J = 66 - <i>Mouvement du début</i>	4/4 x4; 3/4, 4/4, 5/4, 3/4, 4/4 x2, <b>7/8</b> , 3/4, 6/8, 7/8, 8/8 4/8, 6/8, <b>5/8</b> , 3/8, 4/8, 7/8, 5/8, 3/8, 6/8, 5/8, 3/8, 6/8, 3/8, 2/8, 5/8, 3/8, 2/8, <b>9/16</b> , 3/8 6/8 x2 3/4 x2 6/8, 5/8 x3 3/4 x2 3/4 x2, 4/4, 3/4, 4/8
VIII. Secondes	a <sup>1</sup> a <sup>3</sup>	- J. = 104-108 - <i>Assez lent. Expressif</i> - <i>Lent</i>	6/8, <b>5/8</b> , 6/8 x2, 5/8, 6/8 x7, 3/8, 6/8 x3, 5/8 6/8 x2, 8/8, 6/8 6/8 x4
IX. Contrepoints libres	a <sup>3</sup> b <sup>1</sup> c <sup>1</sup>	- p. 18 - p. 22 - <i>Lent, sans trainer</i>	3 battute in 9/8 6/8 x8 4/4 x11
X. Neuvièmes	a a <sup>1</sup> b c d <sup>1</sup> a b f f <sup>1</sup>	- <i>Véhément, assez libre</i> • = 96/100 - <i>Plus calme</i> J = 96/100 - <i>très mesuré</i> J = 84/92 - <i>Mesuré, assez lent</i> • = 60 - <i>Moins vite</i> - <i>libre</i> • = 80 - <i>Animé</i> J = 80/84 - <i>Animez peu à peu</i> - <i>plus large</i> • = 88	(4/4) x4, <b>5/8</b> , 3/4, 4/4 4/4 x2, 3/4 x3 2/4 x3, 5/8 x2, 2/4, 6/8 x3, 5/8 x3, 6/8, 8/8, 10/8, 3/4, 6/8, 5/8, <b>7/8</b> , 6/8, 4/8, 6/8 x2 (4/4), 6/8x2, 6/8 x3 6/8 x3, 5/8 5/4 x2, 4/4, 3/4, 5/8 x2 2/4 x3, 6/8, 5/8x2, 6/8, 8/8, 6/8, 3/8, 7/8, 6/8, 5/8 x4; 6/8, 5/8 x4, 6/8 5/8 x4 3/4, 2/4, 3/4, 3/8:6/16 x2, 2/4 x2

Tabella 3

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: metrica adottata nelle relative sezioni degli studi n° 1-10. In rosso sono indicati i tempi irregolari

dell'opera, spesso senza rendersi riconoscibile poiché in forma decontestualizzata.<sup>163</sup> È il caso dello

<sup>163</sup> De Falla ne fa uso nell'*Andantino tranquillo* della sezione 'Pantomima' del suo balletto *El amor brujo* (1915), episodio cui Ohana sembra essersi ispirato per il passaggio in 7/8 dello studio *Cadences libres*, come sostenuto da RAE, *The Music*, p. 216. È appurato che Ohana conoscesse in modo approfondito il balletto, avendo dedicato un articolo a quest'opera e a *El retablo de Maese Pedro*, sempre di Falla, intitolato *Deux oeuvres de Manuel de Falla* in «Le journal musical Français», 22 (1953), p. 3. L'articolo è contenuto integralmente in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, pp. 513-516.

♩ = 60 *env.*  
 7 Lent. souplement rythmé 4/4 3:2 ③ 7 4/4

2 red.

pp p pp

3:2 3:2 3:2

pp pp

rò dov "

Esempio 16

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: (I), *Cadences libres*, passaggio in metro 7/8 (3+2+2), p. 2 dello spartito

studio n° 1, in cui il metro 7/8 è presente solo in quattro battute alternandosi al metro 4/4 nella suddivisione 3+2+2 (esempio 16): il raggruppamento irregolare per 2 o per 3 determina l'ambiguità di accentazione, ossia l'emiolia che si genera tra il metro binario a suddivisione ternaria 6/8 (2 gruppi di 3 crome) e il metro ternario a suddivisione binaria 3/4 (3 gruppi di 2 crome). Nella metrica greca questo piede prende il nome di 'epitrito' (schema metrico: — U — —). Ohana riteneva, attenendosi alle sue già menzionate ricerche di stampo etnomusicologico sulla musica spagnola (vedi paragrafo 1.1), che questo metro tipico del flamenco andaluso fosse stato portato nel sud della Spagna attraverso scambi commerciali nel Mediterraneo con gli antichi Greci, e sosteneva che proprio in Grecia avesse avuto origine:<sup>164</sup> «Sembra che le strutture ritmiche del *tiento*, come quelle del tango andaluso e i suoi derivati, il *tanguillo*, abbiano avuto origini dall'epitrito, ritmo noto agli antichi Greci.»<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Affermazione del compositore in un colloquio con la studiosa C. Rae a Parigi nel febbraio 1983 in RAE, *The Music*, pp. 215-216.

<sup>165</sup> Testo di Maurice Ohana per le note del disco *Los gitanillos de Cadix, Chants espagnols*, Club français du disque G4188 (1955), in riferimento al primo brano del disco intitolato *Tiento*, forma musicale spagnola simile al Ricercare italiano per strumento a tastiera, diffusa tra il XVI e XVIII secolo. *Tiento* è anche il titolo di un brano per chitarra Ohana composto in quello stesso anno.

Tale teoria trova riscontro nel fatto che una tra le danze tradizionali greche più note, chiamata *καλαματιανός*, sia nel metro caratteristico di 7/8 e prenda il nome dalla città di Kalamata, situata sul mare nel Peloponneso. Il metro di 7/8 del *kalamatianos* è considerato dagli etnomusicologi puramente greco e non derivato dall'area balcanica, in cui sono ugualmente presenti molte danze in metro settenario come la *râčenica* (metro 7/16, raggruppamento 2 + 2 + 3), né proveniente dalla Macedonia, sebbene di quest'area geografica sia originaria la danza *oro* in 7/16 (3 + 2 + 2) e il *madilatos*, equivalente della *râčenica* bulgara in quanto a metro e raggruppamento (metro 7/16, raggruppamento 2 + 2 + 3).<sup>166</sup> Nel II volume degli *Études* il metro 7/8 è ugualmente presente, sebbene in poche battute sparse, in due di essi, ovvero il n° 10 e il n° 7, quest'ultimo dedicato a Bartók e ciò, a mio parere, non è casuale. Si ritiene opportuno evidenziare infatti come la 2<sup>a</sup> delle 6 *Danze in ritmo bulgaro* che chiudono il VI volume del *Mikrokosmos* sia proprio scritta in 7/8 suddiviso in 2 + 2 + 3, rievocando proprio il ritmo della danza bulgara sopra menzionata, la *râčenica*.<sup>167</sup>

Anche il metro irregolare di 5/8 o 5/4 è molto utilizzato da Ohana, soprattutto nel II volume degli studi e, come cellula ritmica, la quintina ricorre moltissimo in tutta la raccolta, a partire dal tremolo a mani alternate nella prima riga dello studio n° 1 *Cadences libres* (vedi esempio 9).<sup>168</sup> Il metro quinario è quasi un 'marchio di fabbrica' nella scrittura ohaniana: già usato nel suo primo brano per pianoforte *Enterrar y Callar*, ricorre sia in alcune danze spagnole, si pensi al *zortziko*, danza tipica dei Paesi Baschi, sia nella musica tradizionale centro-africana, somiglianza di cui Ohana era ben

---

<sup>166</sup> «Il 7/8 del *kalamatianos* è puramente greco. [...] La derivazione di tutti i ritmi asimmetrici dall'*aksak* turco è una teoria che non può essere sostenuta, così come non può essere sostenuta l'ipotesi di Bartók sull'origine bulgara slava meridionale.» in CHIANIS SOTIRIOS - RUDOLF M. BRANDL, «Greece, Traditional music», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000382315> (ultima consultazione: 26/02/2026).

<sup>167</sup> Altre affinità con la *Danza in ritmo bulgaro n° 2* si trovano, a mio avviso, a p. 4 dello studio n° 7 *Septièmes* di Ohana in cui, oltre che l'uso del metro 7/8 e 5/8 (quest'ultimo è il metro utilizzato da Bartók per la *Danza in ritmo bulgaro n° 3*), vi sono passaggi caratterizzati da note ribattute sia nella linea motivica (sottosezione *d*) che in passaggi a mani alternate (sottosezione *c*<sup>2</sup>).

<sup>168</sup> Il metro quinario è presente nel I libro degli *Études d'interprétation* solo nel n° 1 (5/4) in un'unica battuta, mentre compare in tutti gli studi del II volume (eccetto il n° 9), rispettivamente come 5/8 nei n° 7, 8, 10, 12 e come 5/4 nel n° 11 da cifra 15.

consapevole:<sup>169</sup> <sup>170</sup> «Molti ritmi scanditi e cantati da queste tribù africane sono davvero molto simili ai ritmi andalusi che hanno cullato la mia infanzia.»<sup>171</sup> E ancora: «L’Africa è naturalmente il prolungamento del mondo mediterraneo, non c’è alcuna soluzione di continuità, a mio parere, tra la musica popolare africana e la musica del Mediterraneo, se non che la musica africana diventa sempre più differenziata man mano che ci si sposta verso il centro del continente.»<sup>172</sup>

Vi sono differenti modi in cui la cellula ritmica di quintina può presentarsi nel linguaggio musicale di Ohana, ovvero come:

1. cellula indipendente dal contesto. La figura ritmica appare in modo isolato e improvviso rispetto al contesto metrico-ritmico in cui è inserita. È il caso della quintina di biscrome dello studio n° 1, di quella a p. 29 dello studio n° 6, oppure dei *clusters* a due mani suddivisi in due gruppi di quintine e poi due gruppi di settimane a pp. 34-35 dello studio n° 6 (vedi esempio 17);
2. sequenza di cellule ritmiche formanti ostinati ritmici in una sola mano o a due mani per moto parallelo (esempio 18). Il primo è un caso molto ricorrente nello studio n° 4, che è costruito su di un *continuum* affidato alla mano sinistra formato prevalentemente da quintine di crome o più spesso di semicrome, cui si alternano raramente anche gruppi di sestine e settimane (vedi sottosezioni *b* e *c*, pp. 13 e 15). L’ostinato, sia in questo che negli altri studi, è spesso inframezzato con altre sezioni aventi carattere contrastante, sia a livello ritmico che espressivo. Nello studio n° 8 la quintina di semicrome, spesso alternata alla sestina, è il *pattern* ritmico

---

<sup>169</sup> Il termine ‘*zortziko*’ in lingua basca significa ‘di otto’, riferendosi agli otto passi delle danze a cui lo *zortziko* fornisce un accompagnamento. Il metro irregolare quinario è il risultato della combinazione dei due metri ternario e binario. L’asimmetria delle due durate di base di questo ostinato ritmico fece sì che Constantin Brăiloiu lo classificasse come ritmo *aksak*. Lo *zortziko* è considerato peculiarmente basco: la canzone *Gernikako arbola* (‘L’albero di Guernica’) (1853), composto dal cantastorie Iparraguirre e considerata alla stregua di un inno nazionale della regione basca, è uno *zortziko*. Cfr. DENIS LABORDE, «Basque music», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02221> (ultima consultazione: 28/02/2026) e in ALBERTO BASSO «*zortziko*» In *DEUMM Online*, RILM, 2024, <https://deumm.org/deu/stable/600024> (ultima consultazione: 28/02/2026). Ulteriori informazioni sul *zortziko* in JOSÉ A. DONOSTIA, *Dos zortziko del secolo XVIII en 5/8*, in «Revue Internationale des Études Basques» 19/3 (1928), pp. 333-345.

<sup>170</sup> *Zortziko* è anche titolo del brano n° 6 della raccolta pianistica *España* (1890) di I. Albéniz, scritto appunto in metro 5/8 e dedicato a questa danza. Da notare come Ohana ritenesse che in realtà il metro quinario fosse assai raro nella musica tradizionale della regione basca: «Non bisogna considerare gli *zortzikos* di Gabriel Pierné o le composizioni di Sarasate come un puro esempio di musica basca. Il ritmo 5/8 che li caratterizza è in realtà piuttosto raro nella danza basca.» in OHANA *La Géographie musicale de l’Espagne*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, pp. 516-529: 527.

<sup>171</sup> Maurice Ohana nell’intervista radiofonica di OLIVER, *Maurice Ohana*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 159.

<sup>172</sup> Maurice Ohana nell’intervista di SOUMAGNAC, *Parcours du Sacré Avec Maurice Ohana*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 159.

Studio n° 1, p. 1

Studio n° 6, p. 29

Studio n° 6, p. 34

Studio n° 6, p. 35

### Esempio 17

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: esempi di cellule ritmiche irregolari usate in modo indipendente dal contesto metrico-ritmico (studi n° 1, 6, 7)

distintivo dell'intero studio, sia quando inserita in passaggi per moto parallelo tra le due mani, come nella sottosezione *b* di p. 8, sia in una sola delle due mani, come nella sezione *A*<sup>1</sup> di p. 13, sia a mani alternate, come nella sottosezione *c*<sup>2</sup> (p. 15). Anche nello studio n° 2 sono presenti sezioni estese di ostinati di quintine di semicrome a due mani, come nel caso della sottosezione *b* (p. 6.) Infine, nello studio 9, si trova un episodio piuttosto esteso caratterizzante la sottosezione *d* (p. 23) costituito da accordi raggruppati in quintine di crome alla mano destra con l'indicazione metronomica '♩ = 50 environ (variable vers ♩ = 60)' e da accordi annotati come neumi alla mano sinistra da eseguire con durata variabile ('en durées variable') (esempio 19);

- sequenza di cellule ritmiche formanti ostinati sovrapposte ad altre cellule con ritmo (poliritmia) o metro (polimetria) differente. Un esempio di polimetria è presente nel già citato episodio in contrappunto aleatorio della sottosezione *d* dello studio n° 6 (vedi esempio 14), in cui ad un motivo ripetuto *ad libitum* nella mano sinistra in metro alternato 6/8 - 4/8 si sovrappone una linea melodica annotata con neumi nella mano destra in 3/4; inoltre, alle due mani sono assegnate due velocità metronomiche differenti. Non è infatti solo la varietà dei ritmi e dei

Animé, égal  
♩ = 84 env.  
5  
p sourd, seule  
simile

Studio n° 4, sottosezione b, p. 13

Libre  
serré - - - - -  
7  
Rapide (comme une raquette)  
ff

Studio n° 4, sottosezione c, p. 15

♩ = 66 env.  
p clair et sonore  
(dans le caillou d'un balafon)  
2. 3. 4.  
bref  
etc.

Studio n° 2, sottosezione b, p. 6

♩ = 80 env. (variable)  
p sourd, seule  
8b.  
La m. g. 1/2 nuance au-dessous de la m. d.

Studio n° 8 prime due righe, sottosezioni a e b, p. 8

f très sonore, sans charité  
6m. aff.  
5b.  
♩ = 69/72  
cédant - - - - -  
6

Studio n° 8 sezione A', p. 13

♩ = 88  
pou. à pou.  
laminé, sans, sombre  
p more.  
8b.  
2. 3. 4.  
8b.

Studio n° 8 sottosezione c' p. 15

Animé ♩ = 60  
serré - - - - -  
8b.  
Animé, très sonore  
8b.

Esempio 18

M. Ohana, Douze études d'interprétation: esempi di ostinati ritmici di quintine (studi n° 2, 4 e 8)

metri utilizzati nella musica tradizionale africana ad affascinare Ohana, ma anche la sovrapposizione di più linee simultanee con indicazioni metronomiche diverse, che generano passaggi molto complessi da eseguirsi per un solo strumentista, a causa della multitemporalità e

$\text{♩} = 54 \text{ environ (variable vers } \text{♩} = 60)$   
*léger  $mp$*

*m.g. p sonore, sans dureté, métallique*  
 2° Scd.  
*la m.g. en durées variables*

*peu à peu plus sonore*  
 3° Scd. ten. (*les basses sans lourdeur*)

3° Scd. ten.

3° Scd. ten.

*mf*  
 3° Scd. ten.

## Esempio 19

M. Ohana, *Douze études d'interprétation: (IX) Contrepoints libres*, episodio di quintine di accordi alla mano destra a p. 23

non un granché.»<sup>174</sup> Anche nello studio n° 2, *Mouvements parallèles*, troviamo altri esempi di poliritmia (esempio 20). Il passaggio poliritmico della sottosezione *b*<sup>1</sup> (p. 6) è costituito da quattro quintine di semicrome sovrapposte a terzine di crome e quartine di semicrome (5:3; 5:4), seguite da una sestina sovrapposta ad una quartina (6:4) e infine da due terzine sovrapposte a una sincope. Un altro esempio di scrittura poliritmica più esteso, sempre nello studio n° 2, nonché unico esempio della raccolta (se si escludono gli studi XI e XII con le

dello sfasamento ritmico tra le voci, come già citato passaggio in contrappunto aleatorio di p. 21 dello studio n° 9 *Contrepoints libres*, in cui vi sono annotate quattro voci su quattro pentagrammi ciascuna dotata della propria velocità metronomica (vedi esempio 14, paragrafo 2.2).<sup>173</sup> Il contrappunto combinatorio ohaniano, infatti, non trae ispirazione solo dal contrappunto medievale, come illustrato nel paragrafo precedente, ma anche dalla musica tradizionale africana: «I popoli primitivi, quelli africani in particolare, hanno sempre praticato la cosiddetta musica aleatoria e con vari risultati, ottenendo talvolta risultati sorprendenti, talvolta

<sup>173</sup> L'ampio uso di determinati processi poliritmici nella produzione di Ohana, frutto delle sue ricerche sulla musica africana, è individuabile a partire da opere come *Signes* (1965) per flauto, *zither*, pianoforte e percussioni, *Synaxis* (1966) per due pianoforti, percussioni e orchestra e *Soron-Ngô* (1970) per due pianoforti, tutte opere il cui organico prevede il pianoforte.

<sup>174</sup> Maurice Ohana nell'intervista di ANCELIN, *Pierre Ancelin avec Maurice Ohana*, cit., in RAE, *The Music*, p. 196.



Esempio 20

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: esempi di scrittura poliritmica nello studio n° 2, *Mouvements parallèles*, sottosezione b', p. 6

percussioni), è quello dell'*Animé* della sottosezione *c* a p. 8 (esempio 21): la scrittura di questo passaggio ricorda sotto molti aspetti quella degli *Études* per pianoforte di Ligeti, come avrò modo di illustrare nel successivo capitolo 3. L'episodio, privo di indicazione metrica e di stanghette di battuta, è costituito da un *continuum* di 10 quintine e sestine di crome alla mano destra sovrapposte a delle crome della mano sinistra inframezzate da pause e con accenti sfasati rispetto a quelli della destra, peraltro, anch'essa presenta a sua volta con accenti sfasati rispetto al fraseggio di quintina in cui il *continuum* di crome è suddiviso.<sup>175</sup> Le due mani convergono a partire dal 6° gruppo in una scrittura per moto parallelo, accentazione simultanea tra le due mani che viene indicata solo alla mano destra nelle ultime due quintine, seppur sempre spostata rispetto alla scansione del gruppo di quintina o sestina. È proprio lo sfasamento degli accenti scritti tra le due mani a costituire un esempio di notazione particolare che non troviamo in altre sezioni degli *Études*: la scrittura poliritmica, il registro grave, il timbro percussivo e l'articolazione staccata richiesti dal passaggio («*un peu détaché et percutant*») rievocano consapevolmente sonorità e ritmi della musica tradizionale africana.<sup>176</sup> Da notare all'inizio del passaggio sopraccitato, anche l'inserimento della sincope, che darà poi origine al *pattern* ritmico caratterizzante la successiva sezione D, figura ritmica tipica anche delle danze di origine afro-

<sup>175</sup> Mi sembra opportuno notare il profilo 'palindromo' che assume la disposizione dei gruppi di quintine e sestine in questo passaggio: quintina ×3 - sestina ×1 - quintina ×2 - sestina ×1 - quintina ×3, ovvero 5-5-5-6-5-5-6-5-5-5. Il concetto di ritmi simmetrici è stato ampiamente trattato e utilizzato nelle proprie opere da Olivier Messiaen, che definì 'ritmi non retrogradabili' quelle particolari sequenze ritmiche che, proprio per la loro natura simmetrica, risultano identiche se invertite. Il compositore ne parla nel V capitolo del suo trattato *Technique de mon langage musical* (1944) e precedentemente nella prefazione allo spartito del *Quatuor pour la fin du temps* (1941). Cfr. OLIVIER MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris 1944, pp. 20-21. Sebbene non vi siano testimonianze di un contatto diretto tra Ohana e Messiaen, entrambe operarono a Parigi nello stesso periodo ed è pertanto presumibile che il primo fosse a conoscenza del lavoro del secondo. Non va dimenticato inoltre che l'insegnante di Ohana, Daniel-Lesur, fu socio fondatore assieme a Messiaen del gruppo *La Jeune France* (vedi paragrafo 1.1).

<sup>176</sup> Ricordiamo il disegno collocato alla fine di questo studio che, come descritto nel paragrafo 1.4, ritrae un rituale tribale africano accompagnato da strumenti a percussione. Scrivono De Chizy e Porcile a proposito di questo studio: «Questo rubato dà inizio a un animato "un po' staccato e percussivo", subito sincopato in un ritmo africano percussivo e brillante, oscurato nel registro grave estremo, fino alla linea ascendente finale, sotto la quale Ohana ha disegnato un gruppo di danzatori e percussionisti sorvegliati da un cocodrillo rannicchiato sulla riva del fiume e dalla luna semi nascosta dietro gli alberi della foresta vicina.» in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 443.

*Animé, un peu détaché et percutant*

Esempio 21

M. Ohana, *Douze études d'interprétation: esempi di scrittura poliritmica nello studio n° 2, Mouvements parallèles*, sottosezione c, p. 8

cubana come l'Habanera sudamericana o come il Tango, anch'essa usata spesso da Ohana nella sua produzione in generale, nonché in questa raccolta e in questo studio in particolare.<sup>177</sup> Nei due studi n° 11 e 12, avendo a disposizione due strumentisti, la ricerca di effetti poliritmici e polimetrici offre al compositore maggiori opportunità di sviluppo ma, come già detto, la nostra analisi si sofferma sugli studi per pianoforte solo della raccolta. Proprio negli *Études* di Ligeti la sfida compositiva sarà quella di permettere ad un solo esecutore di poter eseguire poliritmie complesse distribuendole tra le due mani.

Avendo trattato il concetto di poliritmia e polimetria africana, è interessante comprendere quali siano stati gli studi compiuti da Ohana su queste pratiche: come già emerso nei paragrafi 2.1 e 2.4, egli ebbe un contatto diretto con la musica tradizionale africana, sia per la sua permanenza in Marocco durante l'infanzia che per il servizio prestato nell'esercito britannico durante la Seconda guerra mondiale, periodo in cui soggiornò in Kenya ed ebbe modo di visitare alcune tribù intorno alla capitale Nairobi e al Lago Uganda. Il trattato più completo ed esaustivo sulla musica centroafricana è ancora oggi costituito dal testo di Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale: structure et méthodologie* del 1985, (stesso anno della pubblicazione degli *Études d'interprétation*), un'opera monumentale di 905 pagine divise in due

<sup>177</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 214.

volumi.<sup>178</sup> Non ci è dato sapere se Ohana fosse al corrente delle ricerche dell'etnomusicologo francese, a differenza di Ligeti che al contrario dichiarò di aver conosciuto il lavoro di Simha Arom grazie ad un suo studente nel 1982: a partire dal 1984 Ligeti intrattenne con Arom una fitta corrispondenza, tanto da scrivere la prefazione dell'opera nella versione inglese del 1991 del testo *African Polyphony and Polyrhythm*.<sup>179</sup> Nonostante ciò, vi sono dei processi caratterizzanti la poliritmia nella musica tradizionale centroafricana enucleati da Arom che sembrano essere condivisi e recepiti da Ohana, dal momento che se ne ha riscontro nei processi di scrittura delle sue opere anche ben prima che negli *Études*, come ad esempio negli *Etudes coreographiques* per quattro percussionisti, (iniziato a scrivere nel 1955 e rivisto nel 1963), tanto da poter affermare che l'acquisizione di determinati concetti siano frutto di ricerche e studi personali e autonomi, sebbene si ravvisi un'evoluzione ed un affinamento delle tecniche di scrittura nelle opere della maturità.<sup>180</sup>

Tornando al passaggio della sottosezione *c* dello studio n° 2 riportato nell'esempio 21, che come si è detto è il più 'africano' della raccolta per la gestione della poliritmia, esso mostra delle inequivocabili analogie con molti elementi che Arom ritiene distintivi della musica tradizionale africana (in particolare degli ensemble di soli percussionisti) e che sono da lui schematicamente riassunti in cinque punti nell'articolo *Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrhythmics*:

- Movimento costante e regolare senza accelerandi, rallentandi o rubati: la musica dell'Africa centrale è misurata e composta da durate rigorosamente proporzionali.
- Predominanza di formule ripetitive e ininterrotte, in cui materiale simile ricompare a intervalli regolari, è prova di una rigorosa periodicità.
- Le formule che si ascoltano non sono perfettamente identiche; il sistema ripetitivo consente un certo grado di variazione.
- Le parti strumentali eseguite simultaneamente non danno l'impressione di essere ordinate verticalmente, una sopra l'altra, ma piuttosto di essere disposte diagonalmente, secondo un principio di incrocio o intreccio dei singoli ritmi.
- La musica dell'Africa centrale non utilizza una matrice di riferimento temporale basata sull'alternanza regolare di un suono accentato con uno o più suoni non accentati. Di conseguenza, non utilizza né la nozione di "battuta" né la pulsazione forte implicita in questa nozione.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> SIMHA AROM, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale: structure et méthodologie*, Sela, Paris 1985.

<sup>179</sup> Scrive Ligeti nella prefazione: «Nell'autunno del 1982 un mio ex studente, il compositore portoricano Roberto Sierra, mi fece conoscere una raccolta di musica d'insieme strumentale e vocale della tribù Banda-Linda della Repubblica Centrafricana, registrata da Simha Arom. Il disco "Banda Polyphonies", che all'epoca aveva diversi anni, non era più disponibile, così lo registrai di nuovo su una cassetta e feci una fotocopia del testo introduttivo di Arom. Non avendo mai sentito niente di simile prima, lo ascoltai ripetutamente e rimasi, come lo sono ancora oggi, profondamente colpito da questa meravigliosa musica polifonica e poliritmica dalla sorprendente complessità» in SIMHA AROM, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. trad. inglese di M. Thom, B. Tuckett, R. Boyd, Cambridge University Press, 1991, pp. xvii - xviii.

<sup>180</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 207-208.

<sup>181</sup> SIMHA AROM, *Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrhythmics*, in «Leonardo» 22/1 (1989), pp. 91-99: p. 91.

Il passaggio di p. 8 dello studio *Mouvements parallèles* sembra dunque rispettare tutte le caratteristiche sopra elencate: non vi sono cambi di agogica, non vi sono suddivisioni in battute, vi è un ostinato ininterrotto di quintine che si ripetono, ma vi sono delle micro-variazioni ottenute con l'interpolazione di due gruppi di sestine, l'accentazione tra le due mani nelle prime cinque cellule ritmiche è sfasata e non vi è alternanza regolare di suoni accentati tra le due mani. Infine, l'andamento dell'episodio è veloce (*Animé*). Scrive Arom sul concetto di poliritmia:

La poliritmia è la sovrapposizione coerente di due o più figure ritmiche, ciascuna delle quali è disposta in modo tale che le configurazioni che la compongono (definite dall'accentuazione, dall'alternanza del timbro o dal contrasto delle durate) sono inserite in quelle di altre figure, in modo da creare un effetto di intreccio costante.[...] Le varie configurazioni sovrapposte si muovono sempre a un ritmo veloce. Il risultato è uno stato di tensione permanente derivante dall'antagonismo tra le diverse figure.<sup>182</sup>

È importante sottolineare come anche nel flamenco vi sia la presenza di ostinati ripetitivi e ritmi sovrapposti, spesso prodotti dal battito delle mani (*palmas sordas*) o dei piedi dei ballerini che utilizzano particolari tecniche (il termine *zapateado* indica il battito dei talloni sul pavimento e *taconeo* il battito dei tacchi delle scarpe), uniti allo schiocco delle dita (*pitos*) e talvolta dall'uso delle castagnette che si intersecano con il ritmo dell'accompagnamento strumentale, affidato alla chitarra, e la linea melodica del cantante.<sup>183</sup> La cosiddetta 'body percussion' è infatti una tecnica molto praticata anche nella musica tradizionale africana, come segnala Arom: «In Africa, come altrove, il ritmo è prodotto da strumenti musicali (per lo più di tipo idiofonico o membranofonico), ma anche da parti del corpo umano, ad esempio battendo i piedi per terra o battendo le mani.»<sup>184</sup> Queste osservazioni avvalorano ulteriormente il punto di vista di Ohana che, come già evidenziato, considerava la musica africana il «prolungamento» di quella mediterranea.<sup>185</sup>

Oltre all'uso di determinate cellule ritmiche, ostinati, episodi poliritmici e polimetrici evidenziati sin qui e la loro affinità con la musica degli ensemble di percussioni centroafricani e del flamenco

---

<sup>182</sup> Ivi, p. 95.

<sup>183</sup> Cfr. ISRAEL J. KATS, «Flamenco», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09780> (ultima consultazione: 28/02/2026). Per un approfondimento sulla metrica del flamenco vedasi BERNAT JIMÉNEZ DE CISNEROS PUIG, *Discovering Flamenco Metric Matrices through a Pulse-Level Analysis*, in «Analytical Approaches to World Music» 6/1-2 (2017), pp. 1-21, [https://iftawm.org/journal/oldsite/articles/2017c/Bernat\\_AAWM\\_Vol\\_6\\_1.pdf](https://iftawm.org/journal/oldsite/articles/2017c/Bernat_AAWM_Vol_6_1.pdf) (ultima consultazione: 28/02/2026). Per informazioni su processi poliritmici del flamenco vedasi dello stesso autore: *It is not that easy! The cross-meter genres in Flamenco*, in «Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança» 3 (2015), pp. 44-57.

<sup>184</sup> SIMHA AROM, *Time Structure in the Music of Central Africa*, cit., p. 91. Per ulteriori informazioni sulle affinità tra la ritmica della musica per percussioni africana ed altri generi musicali vedasi: WILLIE ANKU, *Towards a Cross-Cultural Theory of Rhythm in African Drumming*, in «Intercultural Music», 1 (1995), pp. 167-202.

<sup>185</sup> Cfr. Maurice Ohana nell'intervista di OLIVER, *Maurice Ohana in conversation with Michael Oliver*, cit. Anche Rae sottolinea tali affinità tra la musica africana e quella andalusa, in RAE, *The Music*, pp. 196 e 215.



battute. Il passaggio più esteso in cui ciò avviene è il finale dello studio n° 9: qui l'indicazione di 4/4 è mantenuta per 11 battute consecutive, numero comunque esiguo.

Nello studio n° 7 i cambi di metro e l'uso di metri irregolari come il 5/8 e il 7/8, già visto peraltro in altri studi, è sicuramente un omaggio allo stile bartókiano. Con il compositore ungherese Ohana condivide infatti l'interesse per la ricerca di tipo etnomusicologico: sulla musica tradizionale spagnola lui, su quella dei popoli balcanici Bartók. In un passaggio del già citato articolo *La Géographie musicale de l'Espagne*, Ohana evidenzia le analogie tra queste due culture musicali: «Perché ancor più che in Russia o in Ungheria, la musica, in Spagna, è fatta prima di tutto dal popolo. È mescolata alla vita da ogni giorno. Essa sgorga senza mai esaurirsi dal Medioevo fino ai nostri giorni, come il commento necessario di ogni evento, di ogni emozione provata da tutti». <sup>186</sup> I metri irregolari sono infatti tipici anche della musica popolare balcanica che, com'è noto, sono stati ampiamente utilizzati da Bartók nelle sue opere. Si pensi, un esempio su tutti, alle già menzionate *6 Danze in ritmo bulgaro* che chiudono il VI volume del *Mikrokosmos*.

Dal momento poi che è stata menzionata la Russia nella citazione precedente, occorre evidenziare come i frequenti cambi metrici e la poliritmia siano anche un elemento caratterizzante in *Le sacre du printemps* di I. Stravinskij, opera in cui il trattamento del parametro ritmo è una delle componenti più innovative e rivoluzionarie nel panorama di inizio Novecento. <sup>187</sup> Ohana conobbe Stravinskij e analizzò a lungo *Le sacre* indagandone proprio il trattamento di ritmo, metrica e timbrica, soprattutto in alcuni passaggi specifici come *Circles mystérieux des adolescentes* e l'*Introduction* del secondo quadro (*Le sacrifice*), tanto da utilizzarne le melodie in alcune sue opere, come vedremo nel successivo paragrafo. <sup>188</sup> C. Rae esclude che Ohana conoscesse l'articolo di Boulez intitolato *Stravinsky demeure*, perlomeno al momento della sua prima pubblicazione originale, ma nota che proprio questi passaggi de *Le Sacre* siano gli stessi analizzati in apertura dell'articolo di Boulez. <sup>189</sup> Spunti di analisi ritmica de *Le Sacre* si trovano anche nelle sue *Leçons de musique*: «Ritmicamente, [...] l'opera non avrebbe potuto esistere senza questa impregnazione di

---

<sup>186</sup> OHANA, *La Géographie musicale de l'Espagne*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 517 .

<sup>187</sup> Cfr. ROMAN VLAD, *Stravinsky*, Einaudi, Torino 1958. Per un'analisi in lingua italiana della *Sagra della primavera*, vedasi dello stesso autore il più recente e definitivo testo, frutto di ulteriori riflessioni intitolato *Architettura di un capolavoro: analisi della Sagra della primavera di Igor Stravinsky*, BMG Publications, Torino 2005.

<sup>188</sup> Ohana ricorda il primo e unico incontro con Stravinskij, avvenuto nel maggio 1952 durante una replica dell'*Oedipus Rex* per il festival *L'oeuvre du XX<sup>e</sup> siècle* al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, nell'intervista di CONDÉ, *Hommage à Maurice Ohana*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 35.

<sup>189</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 193. L'articolo di Boulez *Stravinsky demeure* fu inizialmente pubblicato in «Musique russe» 1 (1953), pp. 151-224 e poi inserito in PIERRE BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Editions du Seuil, Paris 1966, pp.75-182. Un'analisi approfondita dell'aspetto ritmico de *La Sacre* si trova anche in OLIVIER MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992), Alphonse Leduc, Paris 1994, vol. 2, pp. 91-147.

una tradizione popolare che non esiste nella musica d'arte occidentale.»<sup>190</sup> E più avanti, analizzando il ruolo dell'ostinato nell'*Histoire du soldat* e nella *Sagra*: «Al di sopra di questo ostinato, le frasi melodiche vivranno una loro vita ritmica propria e assumeranno una loro periodicità, basata sull'irregolarità metrica, sull'allargamento, il restringimento o l'interpolazione delle cellule ritmiche, in breve tutto ciò che abbiamo già visto cristallizzarsi ne *La Sagra della Primavera*.»<sup>191</sup> L'influsso della musica popolare, l'uso dell'ostinato, il concetto di periodicità, di crescita ed espansione delle cellule ritmiche, sono tutti elementi presenti nell'analisi fin qui svolta degli *Études*, a ulteriore conferma del fatto che Stravinskij rappresentasse per Ohana un modello da molte prospettive tra cui, come emergerà nel successivo paragrafo, anche per la costruzione delle linee melodiche.

---

<sup>190</sup> Cfr. BOULEZ, *Leçons de musique*, cit., p. 274.

<sup>191</sup> Ivi, p. 278.

## 2.4 La ricerca timbrica: la monodia come motore, l'armonia come colore

Nei paragrafi precedenti è emerso come i principi strutturali che danno forma agli *Études* vadano a impattare prevalentemente in senso orizzontale sul materiale, piuttosto che in senso verticale. Ne consegue che i due elementi che fanno da motore per lo sviluppo formale del brano, seguendo il principio della 'crescita ed espansione', sono le linee motiviche e il ritmo, mentre l'armonia diventa colore, sfondo, atmosfera. In due concise ma dense frasi, pronunciate in due interviste a distanza di vent'anni, si trova forse riassunta l'essenza della musica di Ohana, il cui orizzonte estetico appare immutato nel tempo: «La mia musica è monodica e ciò che viene aggiunto è solo un'ombreggiatura. L'anima è fondamentalmente monodica e, che si tratti di una sequenza di accordi o di masse sonore, è fondamentalmente monodica.»<sup>192</sup> E ancora: «La musica è fatta prima di tutto di melodia, movimento ritmico e massa sonora che conferisce alla musica la sua densità. Diciamo 'massa sonora', poiché oramai l'armonia non esiste più.»<sup>193</sup>

Cellule motiviche e ritmiche sono sì il motore, ma non la meta della ricerca estetica del compositore: lo scopo ultimo verso il quale indirizzare il materiale sonoro è infatti il timbro. Esso costituisce il nucleo fondante del processo creativo al punto che persino la forma del brano è al servizio dell'evoluzione del suono stesso, come visto nel paragrafo 2.1. In questo paragrafo cercherò di analizzare in che modo l'attento dosaggio dei vari parametri musicali (monodia, massa sonora, registro, dinamica, agogica), nonché l'adozione di specifiche tecniche di scrittura pianistica e pedalizzazione contribuiscano alla creazione di un particolare colore e sonorità, ovvero timbro, in ciascuno studio.

Il voler sottolineare più volte come il punto di partenza della sua musica sia la monodia pone subito Ohana in una posizione di distanza, come già detto, da una concezione della musica austro-tedesca in cui la melodia è tendenzialmente il frutto delle spinte verticali generate dai principi gerarchici che regolano l'armonia tonale, mentre lo avvicina alla musica popolare e al *cantus planus* medievale e quindi, in linea generale, alla musica vocale, sia sacra che profana.

Questo è dovuto sicuramente alle sue radici musicali e culturali: l'attenzione per la voce gli deriva dal *cante jondo* ascoltato durante la sua infanzia tramite le ninna-nanne cantate dalla madre, ma anche dagli studi sul canto piano medievale presso la *Schola Cantorum*, nonché dal repertorio

---

<sup>192</sup> Maurice Ohana nell'intervista radiofonica di OLIVER, *Maurice Ohana*, cit., in RAE, *The Music*, p. 145.

<sup>193</sup> Maurice Ohana nell'intervista di ANCELIN, *Pierre Ancelin avec Maurice Ohana*, cit., in RAE, *The Music*, p. 171.

vocale del teatro cinese e giapponese con cui venne in contatto negli anni '50 e '60 e, infine, dalla musica tradizionale africana e afro-cubana.<sup>194</sup>

La mia scrittura è stata costruita interamente sul canto piano a Parigi, dove ho studiato alla *Schola Cantorum*, e meditando sulla mia musica popolare; cioè il canto andaluso, il cosiddetto Flamenco, il Cante Jondo, i ritmi e la melodia, nonché le sue radici prolungate nel passato [...] le radici greche, ebraiche, arabe [...] <sup>195</sup>

Non è un caso che la musica vocale occupi il maggior spazio nella sua produzione e che costituisca quella parte del repertorio che Dutilleux dichiarò di apprezzare maggiormente nel catalogo delle opere dell'amico e collega Ohana.<sup>196</sup>

Mentre quindi la monodia diviene protagonista, l'armonia, come dichiarato dal compositore «non esiste più», poiché svuotata dalla tensione generata dalle funzioni accordali e resa incapace di plasmare la forma del materiale musicale e subisce di conseguenza un cambio di prospettiva, andando a collocarsi sullo sfondo, come un'ombra o meglio un'«ombreggiatura» della monodia, volendo usare il linguaggio ereditato da quello pittorico di Ohana ma, per contro, acquista una nuova qualità: essa contribuisce alla 'massa', alla densità del suono, in modalità che verranno approfondite più avanti nel paragrafo.

Dall'analisi delle linee motiviche degli *Études* emerge chiaramente come le sezioni dei brani prive di metro siano sovente quelle dove è presente una linea monodica: questo avviene perché, nel pensiero del compositore, il materiale sonoro ha bisogno di cantare e di 'respirare': «L'aspetto fondamentale della mia musica è che deve essere in grado di essere cantata. Deve essere accessibile all'essere umano nella forma più semplice in cui può apprendere la musica.» <sup>197</sup> E ancora:

La scrittura vocale è primordiale, essa vale per tutti gli strumenti, anche per il pianoforte. Perché deve tenere conto della respirazione: non si può realizzare una frase interessante al pianoforte se non si sa respirare. Naturalmente, bisogna aver sentito molto cantare. Durante la mia infanzia la gente intorno a me cantava sempre, e non mi riferisco al flamenco, che mi è sempre rimasto impresso come un'etichetta. Quando compongo per la voce, io canto, e ciò che non riesco a cantare, non lo scrivo.<sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 145.

<sup>195</sup> Maurice Ohana nell'intervista di OLIVER, *Maurice Ohana*, cit., in RAE, *The Music*, p. 162.

<sup>196</sup> Afferma Dutilleux in un memoriale del 1993 scritto in occasione della morte dell'amico e collega: «La sua musica, con la sua vitale angolarità e i suoi colori brillanti, immersa in una luce a volte intensa e abbagliante, a volte fredda e lunare, sbocciò magnificamente nelle sue opere vocali e corali, e invidio la sua capacità di adattare così bene il suo stile personale alle esigenze della voce umana. Penso alle pagine del suo *Office des Oracles*, al *Lys de Madrigaux* e alle sorprendenti scoperte della sezione finale de *La Celestine*.» HENRY DUTILLEUX, *Maurice Ohana, le musicien du soleil*, in «Le Monde de la Musique», 2/20 (1994), p. 18.

<sup>197</sup> Maurice Ohana nell'intervista di OLIVER, *Maurice Ohana*, cit., in RAE, *The Music*, p. 146.

<sup>198</sup> Maurice Ohana nell'intervista di CONDÉ, *Hommage à Maurice Ohana*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 191.

Pensare di scrivere una musica che sia sempre ‘cantabile’ su qualsiasi tipo di strumento, compreso il pianoforte, richiede di conseguenza l’adozione di determinati espedienti di scrittura: com’è noto Chopin fu il primo a voler far ‘cantare’ il pianoforte, ispirandosi al bel canto delle opere di Vincenzo Bellini e da allora, molti compositori, soprattutto del periodo romantico, hanno cercato di sviluppare per lo strumento un tipo di scrittura in grado di ‘simulare’ la vocalità umana.<sup>199</sup>

Alla luce di queste considerazioni, ecco che l’uso della scrittura neumatica già analizzata nel paragrafo 2.2 assurge ad un ulteriore scopo, quello appunto di favorire un certo grado di libertà nell’andamento che favorisca la cantabilità della linea motivica. L’uso dei neumi e della loro durata

non precisa, ispirata dalla notazione del canto piano, si trova infatti anche in corrispondenza di quei passaggi in cui sono presenti monodie, con lo scopo di risolvere il problema di tradurre in durate specifiche un *rubato* o le modulazioni di agogica all’interno di questi passaggi ispirati alla musica vocale. A fronte di questa necessità di libertà metrico-ritmica, la scelta delle altezze non è mai lasciata al libero arbitrio dell’esecutore: come infatti già sottolineato nel paragrafo 2.2, nonostante la presenza episodi di scrittura aleatoria, come il contrappunto combinatorio o la scrittura neumatica, esse sono sempre annotate in partitura. L’utilizzo di un determinato tipo di intervalli infatti, sia nel profilo delle linee motiviche che nelle masse armoniche, è un tassello fondamentale per la creazione di un determinato timbro e texture, pertanto costituisce un elemento chiave del linguaggio su cui l’interprete non può intervenire, perché andrebbe ad alterare irrimediabilmente l’immagine sonora che il compositore vuole veicolare e che costituisce una componente essenziale della sua personale concezione estetica.

Dall’analisi del profilo intervallare e ritmico delle linee monodiche contenute negli *Études d’interprétation*, emerge come la ricorrenza di determinati intervalli, la ripetizione, il richiamo a melodie tipiche della tradizione del flamenco, della musica araba, africana, del jazz, vanno a generare un tipo di scrittura riconoscibile e unitaria all’interno degli *Études d’interprétation*.

L’influenza del *cante jondo* si ravvisa soprattutto nelle linee motiviche degli studi n° 1 e 3. Nell’esempio 23 sono state estratte e riassunte le linee monodiche dei due studi (sezioni A e B per il n° 1 *Cadences libres* e integralmente quelle del n° 3 *Agrégats sonores*). Le note sono state indicate prive delle durate per focalizzare l’attenzione sulle altezze ed evidenziare la ricorrenza di determinati intervalli, note, profili melodici. Come emerge dall’esempio, l’estensione delle linee motiviche è limitata e non supera mai l’ampiezza di una sesta (l’unica eccezione è rappresentata

---

<sup>199</sup> Scrivono De Chizy e Porcile a proposito del I volume degli *Études*: «Sulla scia del *Concerto [per pianoforte]*, questi *Études* approfondiscono la ricerca fondamentale per Ohana di una ‘vocalità’ del pianoforte.» E sul II volume: «[Gli *Études*] Sono soprattutto l’espressione di una qualità che si può veramente trovare solo in Chopin: una vera qualità vocale del pianoforte.» In DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, pp. 442 e 478.

dalle frasi  $\delta''$  e  $\delta'''$  della sottosezione *b* dello studio n° 1); rari sono i salti e le linee motiviche procedono prevalentemente per grado congiunto, privilegiando l'intervallo di seconda maggiore ascendente con cui spesso si apre ogni frase (nello studio n° 1 tutte le frasi si aprono in questo modo tranne  $\delta''$  e  $\delta'''$  che contengono salti più ampi). In chiusura di frase è presente di frequente l'intervallo di terza maggiore ascendente, così come quello di seconda maggiore. Il semitono cromatico discendente si trova soprattutto in passaggi rapidi a carattere 'melismatico', come ad esempio nella conclusione della frase  $\alpha'$  (sottosezione *a*) dello studio n° 1, o nella parte centrale delle frasi  $\gamma$  e  $\gamma'$  (sottosezione *b*) dello studio n° 1.

Frequentemente poi, le frasi insistono intorno alla ripetizione di una nota che ne costituisce la chiave di volta, come se essa fosse il centro gravitazionale attorno a cui ruota il canto. Nella sottosezione *a* dello studio n° 1 ad esempio, la nota-perno che viene ribattuta nei passaggi di tremoli e trilli a mani alternate (nell'esempio abbreviati col solo simbolo del trillo) delle frasi  $\alpha$  e  $\alpha'$  (sottosezione *a*) è la nota Fa<sup>3</sup>. Nella frase  $\beta$  è la nota Reb<sup>5</sup>, mentre nella frase  $\alpha'$  è la nota Sib<sup>4</sup> (sottosezione *a*<sup>1</sup>). Nello studio n° 3, in cui le linee motiviche sono ancor più compresse rispetto allo studio n° 1, abbracciando al massimo l'ampiezza di una quarta giusta, si nota come a partire dalla sottosezione *a*<sup>1</sup> la nota-perno sia il Sib<sup>4</sup>, nota che nella frase  $\beta$  viene ribattuta per tre volte consecutive, mentre nella frase  $\beta'''$  si ripete cinque volte contando il salto d'ottava. Spesso si nota poi una progressiva espansione dell'ampiezza intervallare e della lunghezza delle frasi, rispondendo al principio formale della 'crescita ed espansione' analizzato nel paragrafo 2.1. È il caso dello studio n° 3, in cui la prima nota che apre ciascuna frase sale progressivamente di altezza e si espande anche per ampiezza intervallare:  $\alpha$  inizia dalla nota Mi<sup>4</sup> e tocca come nota più acuta il Lab<sup>4</sup>, la nota-perno, che è la più grave della frase è il Re<sup>#</sup>, non tanto perché viene ripetuta ma perché percettivamente è la nota di maggior durata; la seconda frase  $\alpha'$  parte dalla nota Fa e tocca come nota più acuta nuovamente il Lab<sup>4</sup> e come più grave il Mi<sup>4</sup>; la frase  $\beta$  si apre con la nota Sib<sup>4</sup> e non scende oltre il Fa<sup>4</sup>; la frase  $\beta'$  sale ancora partendo dalla nota Do<sup>5</sup> e tocca come nota più grave il Sol<sup>4</sup>; la frase  $\beta''$  è compresa tra il Sol<sup>4</sup> e il Do<sup>#5</sup>; infine la frase conclusiva  $\beta'''$  ritorna al Sib<sup>4</sup> con cui si apriva la frase  $\beta$  e raggiunge l'ampiezza di un'ottava toccando il Sib<sup>5</sup>, per poi chiudersi sulla nota Sib<sup>4</sup>, che si conferma come nota-perno della maggioranza delle linee motiviche dello studio.

Frequente è anche l'inserimento di melismi e abbellimenti, soprattutto nell'*incipit* degli studi, in cui, come già evidenziato nell'esempio 11 del paragrafo 2.2, vi sono spesso linee monodiche annotate ricorrendo alle note-neuma in andamento lento e privo di metro. L'adozione di note (o gruppi di note) rapide, come le acciaccature e gli arpeggi, in un passaggio statico costituito da accordi e/o note tenute crea un forte contrasto, facendo risultare il melisma o l'abbellimento come

## Linee motiviche *Cadences libres*

sottosezione *a* (*Libre*)

sottosezione *a*<sup>1</sup> (*Calme*)

sottosezione *a*<sup>2</sup> (*Souple, sans rigueur*)

sottosezione *b* (*Lent, souplement rythmé*)

sottosezione *a*<sup>3</sup>

## Linee motiviche *Agrégats sonores*

sottosezione *a*

sottosezione *a*<sup>1</sup>

sottosezione *a*<sup>2</sup>

### Esempio 23

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: linee motiviche studio n° 1 *Cadences libres* (sottosezioni *a*, *a*<sup>1</sup>, *a*<sup>2</sup>, *b*) e n° 3 *Agrégats sonores*.

una forza vitale, uno slancio di energia nell'immobilità del paesaggio sonoro circostante: ritengo interessante notare, in quanto fenomeno ricorsivo, come abbellimenti e/o melismi siano presenti nell'*incipit* di nove studi su dieci (vedasi esempio 24), tutti ad esclusione del n° 2, quasi a simboleggiare la cellula primigenia, la matrice, l'archetipo da cui deriverà lo studio. L'acciacatura, sia essa singola, doppia o tripla, è presente in apertura degli studi n° 3, 4, 5, 7, 9 e 10. Lo studio n° 1 si apre invece con un gesto di sestina di biscrome arpeggiate in velocità (*assez animé*) che, come già sottolineato nel paragrafo 1.4, rievoca la luce del sole (*clair, lumineux*) nonché con diversi accordi o bicordi arpeggiati presenti già a partire dalla prima riga: la scrittura vuole rievocare l'effetto del *rasgueado*, tipica tecnica chitarristica del flamenco, che consiste nell'arpeggiare le corde della



chitarra con le dita o le unghie della mano destra. Nella prefazione del I volume degli studi, Paul Roberts scrive in riferimento alla prima riga dello studio n° 1:<sup>200</sup> «L'accordo arpeggiato è un'importante caratteristica dello stile pianistico di Ohana, e deve essere suonato in modo nitido e il più rapidamente possibile, con l'accento in alto. Talvolta imita una chitarra raschiata, ma in una forma più gentile come nel[lo studio] n° 3, deve essere pensato vocalmente.»<sup>201</sup> Ricorda Ohana, a proposito del *rasgueado* ascoltato da Montoya nel loro periodo di collaborazione in gioventù con La Argentinita (vedi paragrafo 1.1):

Ho ascoltato i chitarristi spagnoli e poi, a ventitré anni, ho accompagnato una ballerina spagnola. Il mio compagno in questa avventura era il grande chitarrista gitano Montoya, il più grande che si sia mai conosciuto. Lui mi ha insegnato un sacco di cose sulla chitarra: quel modo di suonare chiamato «rasgueado», quelle strappate feroci che annullano il senso di diatonismo e di accordi e che danno una sorta di densità sonora in cui sono presenti tutte le armoniche. E poi gli attacchi, le percussioni, insomma, liberava completamente la chitarra ed era straordinario.<sup>202</sup>

Da notare il ritorno, anche in quest'affermazione, all'idea di lasciare lo strumento 'libero di vibrare', di cui si è fatta menzione nel paragrafo 2.2, allo scopo di favorire gli effetti di risonanza prodotti dagli armonici.

Lo studio n° 5, oltre che le acciacature, contiene in apertura due quintine di biscrome in cromatismo discendente, similmente allo studio n° 8, che si apre con una coppia di semicrome di seconde maggiori in salto di ottava diminuita, seguite da un bicordo tenuto. Lo stesso effetto di moto-stasi, ovvero di un gruppo di note veloci seguite da una nota lunga, si trova nell'*incipit* dello studio n° 6, in cui un bicordo formato da un intervallo di quarta di crome è seguito da una quarta in cromatismo discendente tenuta; segue un passaggio di quarte in profilo cromatico discendente, così come avviene con le quintine di semicrome di settime dello studio n° 7 alla mano sinistra, anch'esse con cromatismo discendente.

L'uso della nota-perno e della ripetizione rientra nella concezione ritualistica e incantatoria propria delle melodie del canto flamenco, così come avviene nel canto tradizionale di altri popoli, soprattutto orientali; gli abbellimenti e i melismi poi, in particolare i cromatismi discendenti, hanno

---

<sup>200</sup> «Il termine *rasgueado* viene usato per descrivere la tecnica di arpeggiare le corde della chitarra verso il basso o verso l'alto con il pollice o altre dita della mano destra. Il termine venne utilizzato più comunemente a partire dalla fine del XIX secolo, mentre storicamente il termine italiano *battuto* o quello spagnolo *golpeado* vennero utilizzati nel XVII e XVIII secolo. [...] Nel corso del XIX secolo questa tecnica divenne praticamente obsoleta nella musica d'arte per chitarra, sopravvivendo solo in accompagnamenti di natura popolare. Tuttavia, fu utilizzata in molte opere del XX secolo per chitarra classica, grazie alle sue qualità coloristiche ed evocative, ed è rimasta parte integrante della tecnica della chitarra flamenca anche nel XXI secolo.» Cfr. ROBERTO STRIZICH - JAMES TYLER, «rasgueado», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022914> (ultima consultazione: 31/01/2026).

<sup>201</sup> ROBERTS, prefazione allo spartito del I volume dei *Douze études d'interprétation*, cit., traduzione di chi scrive.

<sup>202</sup> Maurice Ohana, intervista con DELPHINUS, *Je ne joue pas de guitare*, cit., p. 4.

forti similitudini con il canto arabo e bizantino da cui il *cante jondo* deriva. Scrive De Falla nel testo *El 'cante jondo': canto primitivo andaluz* (1922) a proposito delle origini del *cante jondo*:

Nella storia spagnola ci sono tre fatti, di importanza molto diversa per la vita generale della nostra cultura, ma di evidente rilevanza nella storia musicale, che dobbiamo sottolineare; essi sono: a) l'adozione da parte della Chiesa spagnola del canto bizantino; b) l'invasione araba, e c) l'immigrazione e l'insediamento in Spagna di numerose bande di zingari. Il grande maestro Felipe Pedrell, nel suo ammirabile *Cancionero Musical Español*, scrive: «Il fatto che in Spagna persistano diversi canti popolari, l'orientalismo musicale, ha radici profonde nella nostra nazione per influenza dell'antichissima civiltà bizantina, che si tradusse nelle formule proprie dei riti usati nella Chiesa di Spagna dalla conversione del nostro paese al cristianesimo fino all'XI secolo, epoca in cui fu introdotta la liturgia romana propriamente detta.»<sup>203 204</sup>

Successivamente Falla elenca le caratteristiche di questo stile di canto:

Gli elementi essenziali del *cante jondo* presentano le seguenti analogie con alcuni canti dell'India e di altri popoli dell'Oriente. [...]: Riconosciamo come peculiare del *cante jondo* l'uso di un ambito melodico che raramente supera i limiti di una sesta. [...] l'uso ripetuto fino all'ossessione di una stessa nota, spesso accompagnata da appoggiatura superiore e inferiore. Questo procedimento è tipico di alcune formule incantatorie e persino di quei recitativi che potremmo definire preistorici e che inducono alcuni a supporre, come abbiamo già indicato, che il canto sia antecedente alle altre forme di linguaggio. [...] Sebbene la melodia gitana sia ricca di ornamenti, questi, proprio come nei canti primitivi orientali, vengono utilizzati solo in determinati momenti come espansioni o abbellimenti suggeriti dalla forza emotiva del testo.<sup>205</sup>

L'uso delle melodie ripetitive e incantatorie che procedono per intervalli di seconda maggiore e terza minore, l'adozione di acciaccature e melismi mostra affinità con le opere di Jolivet – si pensi ad esempio alle *Cinq incantations* (1937) di quest'ultimo e *Le quatre improvisations* di Ohana (1960), entrambe opere per flauto solo – ma anche con Stravinskij e Bartók, in particolare con

---

<sup>203</sup> MANUEL DE FALLA, *El 'cante jondo': canto primitivo andaluz*, Editorial Urania, Granada 1922, p. 6. Il testo fu pubblicato in occasione della prima celebrazione del *Concurso de Cante Jondo* svoltosi a Granada il 13 e 14 giugno 1922, di cui De Falla presiedette l'organizzazione. Il testo è stato ristampato in *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe, Madrid 1972, pp. 137-162. Molti musicisti, intellettuali e letterati, incluso il giovane poeta Federico García Lorca, parteciparono alla manifestazione che ebbe il merito di riunire numerosi e illustri cantanti e musicisti flamenchi che si esibirono presso i giardini dell'Alhambra. Per ulteriori approfondimenti vedasi EDUARDO MOLINA FAJARDO, *Manuel de Falla y el cante jondo*. Universidad de Granada, Granada 1998.

<sup>204</sup> Felipe Pedrell (1841-1922), compositore, musicologo e critico catalano, fu compositore prolifico di molte opere teatrali, lavori sinfonici, corali, cameristici, inserendo temi, ritmi, e scale tipici della tradizione musicale spagnola, ponendo le basi per la creazione di una scuola nazionale e ispirando i compositori più significativi di tale corrente, che furono tutti suoi allievi, quali Albéniz, Granados e Falla. Molti dei suoi lavori non riscossero il successo sperato e spesso non furono pubblicati, talvolta distrutti dal compositore stesso, mentre il suo lavoro musicologico ebbe un impatto molto significativo: considerato il fondatore della musicologia spagnola moderna, contribuì alla rinascita della musica sacra in Spagna. Scrisse ampiamente sulla musica liturgica spagnola e realizzò consistenti raccolte ed edizioni di musica sacra spagnola antica e contemporanea. Cfr. WALTER CLARK, «Felipe Pedrell», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2011, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007175> (ultima consultazione: 10/03/2026). Uno dei suoi ultimi lavori è proprio il *Cancionero musical popular español*, pubblicato nel 1922, anno della sua morte e anno del sopra citato testo sul *cante jondo* di Falla. (FELIPE PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, Casa editorial de musica Boileau, Barcelona 1922.) Interessante notare come Pedrell fu autore nel 1902 di un'opera lirica intitolata *La Celestina*, avente stesso titolo e soggetto dell'opera di Maurice Ohana del 1987, *La Celestine*: entrambe sono ispirate al classico della letteratura spagnola *Tragicomedia de Calisto y Melibea* attribuito allo scrittore rinascimentale Fernando de Rojas.

<sup>205</sup> FALLA, *El 'cante jondo'*, pp. 11-12.

alcuni passaggi della *Sagra della primavera*, da cui Ohana trasse spesso ispirazione al punto da parafrasare alcune melodie e inserirle nelle sue opere (vedi paragrafo 2.3) e con la *Musica per archi, percussioni e Celesta*, oltre che, naturalmente, con le opere di De Falla.<sup>206</sup>

Quest'ultimo considera poi caratteristico l'uso dei portamenti «ovvero il modo di condurre la voce producendo le infinite sfumature del suono esistenti tra due note congiunte o disgiunte» e di particolari inflessioni o modulazioni della voce producendo intervalli che obbediscono ad elevazioni o depressioni della voce, originate dall'espressione della parola cantata.<sup>207</sup> Sebbene il testo di De Falla possa risultare oggi datato, molte delle affermazioni in esso contenute sono confermate dagli studi etnomusicologici attuali, come l'estensione melodica nell'ambito di una sesta, la ripetizione ossessiva della stessa nota, l'uso di abbellimenti, melismi e portamenti, nonché la teoria secondo cui i gitani abbiano portato lo stile flamenco dal nord dell'India, la loro regione di origine, a causa della forte somiglianza riscontrata nel canto dei *rāga* e nelle sfumature della danza.<sup>208</sup>

Il *cante hondo*, più che designare uno stile del canto flamenco, fa riferimento a un particolare timbro vocale (*hondo*= profondo) e rappresenta la forma più pura e antica delle canzoni della tradizione flamenca andalusa, attraverso cui il cantante dà espressione a una dimensione emotiva intensa e interiorizzata, fatta di malinconia e di un profondo senso tragico dell'esistenza. Il canto può essere frequentemente interrotto in qualsiasi momento da varie esclamazioni che, quando usate per denotare dolore, sono chiamate *quej'tos* ("lamentazioni"): l'uso da parte di Ohana del semitono cromatico discendente ha l'obiettivo di ricreare l'effetto del 'lamento', mescolato all'uso di microintervalli di terzi di tono.<sup>209</sup> Ohana approfondisce l'uso dei microintervalli in un articolo del 1968 intitolato *Microintervals: Experimental Media II*, in cui afferma che i terzi di tono sono usati spontaneamente in alcuni tipi di musica popolare come il *cante jondo* e quello nordafricano arabo e

---

<sup>206</sup> Cfr. RAE, *The Music*, pp. 116-120.

<sup>207</sup> FALLA, *El 'cante jondo'*, p. 10.

<sup>208</sup> Scrive I. Katz: «Come nella musica popolare andalusa, le scale utilizzate per il flamenco mostrano principalmente un'affinità con tre tipi principali: in primo luogo, la frigia medievale (o dorica greca); in secondo luogo, una scala modificata che ricorda il *maqām Hijāzī* arabo e in terzo luogo, una configurazione bimodale che alterna seconde e terze maggiori e minori. Le melodie sono prevalentemente diatoniche, con salti occasionali di terza e quarta, e la cadenza frigia (La–Sol–Fa–Mi) è una caratteristica comune. A seconda del singolo *cante* del repertorio flamenco, l'uso dell'ornamentazione varia da leggero a pesante, e inflessioni ascendenti o discendenti simili ad appoggiature sono comunemente utilizzate per accentuare determinate note. Tali inflessioni sono microtonali e sono una caratteristica peculiare del *cante hondo*. È qui che i paragoni con le pratiche modali nordindiane e arabe appaiono validi.» In ISRAEL J. KATZ, «Flamenco», cit.

<sup>209</sup> Cfr. J.B TREND - ISRAEL J. KATZ, «Cante hondo», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004759> (ultima consultazione: 08/03/2026). Per ulteriori approfondimenti vedasi CLAUS SCHREINER, *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, Amadeus press, Portland 1990.

sefarditico, essendo un intervallo più ampio e riconoscibile acusticamente rispetto al quarto di tono, il quale, sebbene usato da compositori suoi contemporanei quali G. Ligeti, C. Ives, A. Hába, J. Cage e da lui stesso in opere giovanili, è un'invenzione artificiale.<sup>210 211</sup> In questo sistema scalare, la scala esatonale per toni interi è divisa in 18 intervalli equivalenti, affermando che già Debussy aveva ipotizzato indirettamente questo sistema.<sup>212</sup>

L'impossibilità del pianoforte di riprodurre i microintervalli spingerà Ohana a ricorrere all'uso di altri espedienti, come il 3° pedale, *clusters* e una scrittura per voci parallele allo scopo di creare quell'ombreggiatura armonica, quell'effetto di 'scordatura' che possa produrre fenomeni di risonanza:

Il pianoforte possiede virtualmente una folla di microintervalli che può essere creata attraverso l'interazione di risonanze armoniche. Ma bisogna comunque sapere come percepirla. Se ascoltiamo un accordo secondo le nostre convenzioni culturali occidentali, sentiamo solamente le note che lo compongono, ma se noi ritroviamo quell'ascolto 'animale' conservato all'interno di certe tradizioni, diventiamo sensibili a tutte le risonanze che accompagnano un aggregato di suoni. Abbiamo «igienizzato» i nostri pianoforti, eppure ascoltiamo cosa succede in Debussy o persino in Chopin, in certi passaggi in cui la risonanza, grazie all'azione del pedale, crea armonie che sfuggono completamente al temperamento.<sup>213</sup>

La scrittura omoritmica per voci parallele si esplica soprattutto nello studio n° 2, come esplicitato dal titolo *Mouvements parallèles*, in particolare nella sottosezione iniziale *a*, in cui le due mani procedono per intervalli di nona maggiore e settima minore e in registri opposti ed estremi del pianoforte, molto acuto per la mano destra, molto grave per la mano sinistra, nonché nello studio n° 5, soprattutto nella sezione finale (sottosezione *a*<sup>5</sup>), caratterizzata da accordi formati dalla sovrapposizione di due quinte in entrambe le mani, sebbene sia ravvisabile anche in tutti gli altri studi dedicati agli intervalli (n° 7, 8, 10) allo scopo di creare un particolare timbro costante in tutto lo studio correlato alla specificità dell'intervallo utilizzato.<sup>214</sup>

---

<sup>210</sup> MAURICE OHANA, *Microintervals: Experimental Media II*, Twentieth Century Music, Rollo Myers, London 1968, pp. 147-150.

<sup>211</sup> I primi esperimenti di Ohana con i microintervalli si trovano nelle musiche composte per la *Radiodiffusion française* (RDF, oggi Radio France) nel periodo in cui Dutilleux era direttore del *Service des illustrations musicales*, intitolate *Les Hommes et les autres* del 1956, ma che non sono state pubblicate. L'uso dei microintervalli è già intuibile nella notazione enarmonica delle voci suggerita nel *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* per coro e orchestra del 1946, ma la prima opera in cui i microintervalli sono annotati in partitura è l'oratorio drammatico *Récit de l'an zero* in cui introduce lo *zither* accordato per terzi di tono, il cui utilizzo verrà raffinato e potenziato in *Tombeau de Claude Debussy*, lavoro in cui questo strumento è usato come solista e mescolato alla voce del soprano, anch'essa interessata dall'utilizzo esteso dei terzi di tono. Cfr. RAE, *The Music*, pp. 69, 80, 87, 88, 90 e 91.

<sup>212</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 152. Ohana fa qui riferimento ad un'affermazione di Debussy in conversazione col suo insegnante Ernest Guiraud (trascritta da Maurice Emmanuel) del 1889 in cui afferma che «La scala per toni interi deve essere arricchita con altre scale.», riportata in EDWARD LOCKSPEISER, *Debussy his Life and Mind*, vol I, Macmillan, New York 1965, p. 206.

<sup>213</sup> Maurice Ohana nell'intervista di CONDÉ, *Hommage à Maurice Ohana*, cit.

<sup>214</sup> RAE, *The Music*, pp. 174-176.

Questo tipo di scrittura per voci parallele ha certamente delle analogie con l'*organum* medievale, forma vocale sacra che rappresenta il germe della polifonia nella musica occidentale, ma, ancora una volta, anche con la musica tradizionale africana, come si evince dall'intervista a Simha Arom intitolata *Une voix multiple* in cui tratta il concetto di polifonia in questo tipo di musica:

In Africa (dove l'alternanza solista/coro è predominante), l'effetto di sovrapposizione è molto intenso, poiché anche il coro può anticipare la fine della frase del solista.[...] può capitare che quasi la metà del brano sia oggetto di una sovrapposizione di voci. [...] eccoci entrati in un sistema *bivocale*. Cosa fa quindi il movimento parallelo propriamente detto? Produce un canto in cui almeno due parti eseguono la stessa melodia, intonata a diverse altezze, ad eccezione dell'ottava. Due tecniche sono qui predominanti: le sequenze di quarte e quinte parallele, oppure di terze e seste. [...] Se due parti sono sempre alla quarta o alla quinta, il fatto che gli intervalli successivi rimangano ipoteticamente sempre gli stessi produce un fenomeno di "bitonalità": non c'è gerarchia tra le parti. Questo fenomeno di parallelismo stretto, sebbene raro, è attestato in diverse tradizioni.<sup>215</sup>

La bitonalità e/o la politonalità sono proprio una delle caratteristiche su cui si basa la concezione armonica ohaniana. Oltre che attraverso la scrittura per due o tre voci, il moto parallelo delle parti viene spesso esteso e ampliato attraverso l'utilizzo di aggregati accordali, come ad esempio gli accordi della sezione B di *Cadences libres* (vedi esempio 16, paragrafo 2.3) e la sezione D (pp.34-35) di *Troisième pédale* (vedi esempio 17, paragrafo 2.3). Sebbene alcuni esempi di scrittura con raddoppi melodici per intervalli di terze e seste siano rinvenibili già in alcune opere di Chopin, come le *Ballate* e i *Notturmi* e gli stessi *Études*, l'utilizzo di accordi paralleli è stato per la prima volta adottato in modo strutturale da Debussy, sia nella produzione orchestrale che pianistica; si pensi ad esempio alla scrittura accordale di *La cathédrale engloutie* (*Préludes*, libro I, n° 10). Scrive il musicologo Mark Devoto, che a questa caratteristica della scrittura debussiana ha dedicato un articolo intitolato *Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy*:

Il risultato distintivo di Debussy fu quello di espandere l'uso dell'armonia parallela per includere successioni diatoniche di accordi di ogni tipo, in particolare triadi pure, e soprattutto con intervalli paralleli classicamente proibiti — ottave e quinte perfette — tra le parti superiori e inferiori. Per Debussy, questi erano aspetti della sua sonorità preferita; gli piaceva il suono delle quinte aperte, degli accordi di nona maggiore a intervallo largo, delle melodie accoppiate raddoppiate in ottave, come rivela più volte il loro abbondante uso in tutta la sua musica.

Non è esagerato affermare che, in Debussy, il contesto diatonico sia l'aspetto più saliente della sua armonia parallela, soprattutto in quanto la linea melodica superiore costituisce l'elemento strutturale più significativo all'interno della struttura diatonica. Si tratta di una caratteristica fondamentale della sua intera arte musicale, il cui percorso evolutivo ha inizio già nelle sue prime opere.<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> PAHAUT, Serge; AROM, Simha; MEYER, Christian, *Une voix multiple. Entretien avec Simha Arom*, in «Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles», 6 (1993), pp. 185-196.

<sup>216</sup> MARK DEVOTO, *Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy* in *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, ed. by Paul-André Bempéchat, Pendragon Press, Hillsdale 2005, pp. 459-485: p. 471.

## NOTES POUR L'EXECUTION

### Signes

Le signe [ \* ] ou [ \* ] indique qu'il faut jouer toutes les notes comprises entre les 2 sons marqués. Ex :

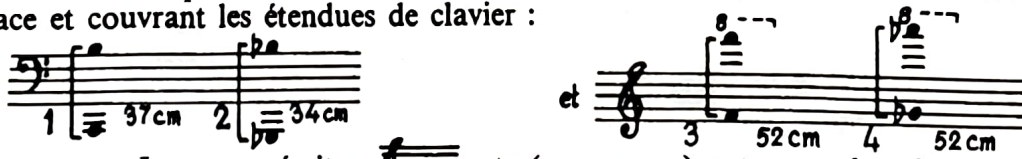


Le signe [ + ] ou [ + ] indique qu'il faut jouer toutes les notes sur les touches blanches ou sur les touches noires comprises entre les 2 sons marqués. Ex :



### 3<sup>e</sup> pédale

Le pianiste se munira de 4 règles plates recouvertes de feutre sur une face et couvrant les étendues de clavier :



### Esempio 25

M. Ohana, *Douze études d'interprétation*: legenda dei simboli grafici usati per indicare i *cluster* nella prefazione del I libro, edizione Jobert, 1984.

Un altro esempio di questo tipo di scrittura per moto parallelo, che sfrutta determinati intervalli si trova nello studio *Pour les quartes* di Debussy, che Ohana dichiarò di aver usato come modello di sviluppo formale di molte sue opere.<sup>217</sup> Su questo studio Boulez afferma:

[...]l'universo dentro il quale è inscritto il linguaggio di Debussy è l'universo tonale, ma si tratta di una tonalità estesa, una tonalità di polarizzazione. Alcune funzioni possono emergere come fondamentali, mentre altre rimangono trascurate o addirittura ignorate. Lo studio esplorerà quindi le relazioni insolite e incerte tra l'intervallo scelto e le relazioni tonali. Questo è il quadro d'azione. Si stabilirà un'oscillazione, un contrasto tra diatonismo e cromatismo, in questo caso particolare la quarta pura (giusta) e la quarta alterata (diminuita o aumentata). A volte la quarta dominerà in modo assoluto la tessitura, a volte si adatterà, lasciandosi domare da questa tessitura fino al punto di essere assorbita in relazioni "classificate".<sup>218</sup>

Ohana fa un uso significativo dell'intervallo di quarta, in particolare nello Studio n. 6, *Troisième pédale*, dedicato al terzo pedale del pianoforte. Qui, l'impiego di *cluster* – ottenuti mediante specifici regoli di legno che consentono all'esecutore di abbassare simultaneamente i tasti senza produrne direttamente il suono (vedi esempio 25) – genera un *continuum* sonoro risonante e vibrante, che produce un'ambiguità armonica. Su questo "tappeto" di *cluster* si innestano accordi e/

<sup>217</sup> Vedi paragrafo 2.1.

<sup>218</sup> BOULEZ, *Leçons de musique*, cit., p. 271.

o linee motiviche che, arricchiti di armonici, acquistano tridimensionalità e profondità, dando luogo a sfumature timbriche inaspettate all'interno di un'atmosfera contemplativa e rapsodica.

L'uso dei *cluster* nelle opere di Ohana risponde dunque all'esigenza di ampliare i confini della tonalità ed esplorare nuove possibilità timbriche. Sebbene questa tecnica sia presente tanto nella produzione vocale quanto in quella strumentale, essa assume un ruolo particolarmente rilevante nel linguaggio pianistico del compositore, contribuendo alla creazione di *texture* complesse e alla trasformazione dell'armonia in puro colore sonoro.

L'utilizzo dei *cluster* nelle due raccolte di studi è infatti una costante, essendo presenti in tutti, ad esclusione del n° 5 e del n° 10, mentre è una componente strutturale degli studi n° 3 e del già citato n° 6. Nella prefazione di entrambe le raccolte (vedi esempio 25) è contenuta la legenda dei simboli adottata per rappresentare graficamente i *cluster* cromatici (un asterisco) e i *cluster* sui tasti bianchi e sui tasti neri (una croce).

Il primo compositore ad inserire *cluster* nei suoi brani, nonché a teorizzare l'uso di questo tipo di oggetti sonori fu il compositore statunitense Henry Cowell (1897-1965), il quale, nel suo testo *New Musical Resources* (1930), ne descrisse le caratteristiche nel capitolo intitolato *Tone-clusters*, distinguendo i diversi tipi di *cluster* in base alla loro struttura ed estensione: cromatici, diatonici, pentatonici o selettivi, contribuendo a sviluppare concetti come la densità del suono, il ritmo interno e lo spettro armonico, che andranno ad influire sulle opere di compositori quali Bartók e Cage.<sup>219</sup>

L'esplorazione del nuovo concetto di armonia, intesa come 'massa sonora', ha interessato molti compositori, soprattutto a partire dalla fine degli anni '50 del Novecento, quali I. Xenakis – si pensi ai lavori orchestrali come *Métastasis* (1953-54) e *Pithoprakta* (1955-56) –, W. Lutosławski – *Jeux vénitiens*, 1961 –, K. Penderecki – *Anaklasis* (1959-60), *Threnos* (1960) e *Fluorescence* (1961-62) – e soprattutto G. Ligeti che con le due opere orchestrali *Apparitions* (1959) e *Atmosphères* (1961) e la successiva composizione organistica *Volumina* (1962) pone le basi della composizione con i

---

<sup>219</sup> HENRY COWELL, *New Musical Resources*, Alfred A. Knopf, New York 1930. Il testo fu scritto già nel 1919 ma pubblicato solo successivamente. I *cluster* furono usati da Cowell per la prima volta in modo consapevole e sistematico in *The Tides of Manaunaun* per pianoforte (1912), sebbene esempi di aggregati sonori siano già presenti in opere coeve di Bartók che li sperimentò in modo indipendente allo scopo di produrre particolari effetti espressivi e timbrici come nell'*Allegro barbaro* (1911). Negli anni '20 Bartók venne a conoscenza delle tecniche di scrittura mediante *cluster* di Cowell, riconoscendone la paternità e chiedendogli esplicitamente il permesso di poterle utilizzare nelle sue opere in un incontro a Londra avvenuto nel 1923. Cfr. DAVID NICHOLLS, JOEL SACHS, «Henry Cowell», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2013, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002249182> (ultima consultazione: 13/03/2026). Esempi successivi di utilizzo di *cluster* nelle opere pianistiche bartókiane si trovano proprio nella *Musica Notturna* tratta dalla Suite pianistica *All'aria aperta* (1926) cui Ohana si ispirò per l'episodio *Deep night* contenuto nello studio n° 7 (vedi paragrafo 2.1) e in alcuni brani del *Mikrokosmos* (n° 146-148).

timbri detta ‘*Klangfarbenkomposition*’.<sup>220</sup> Nonostante per questi compositori il termine ‘massa sonora’ sia portatore di molteplici e specifici significati, è sicuramente il nuovo grande campo di sperimentazione dopo la rottura con la tonalità e il superamento del serialismo. Ohana stesso declina il concetto ricorrendo a differenti soluzioni, poiché la ricerca timbrica avviene attraverso molteplici espedienti compositivi. Ohana, come Ligeti, è infatti consapevole che il timbro è una qualità del suono multiparametrica, ovvero frutto dell’interazione di più fattori che partecipano all’ottenimento dell’effetto sonoro risultante.<sup>221</sup> Infine, sebbene sia assai probabile che Ohana fosse a conoscenza del lavoro dei compositori sopra citati, è innegabile l’influsso sulla sua scrittura, come già emerso, del compositore e amico Henry Dutilleux di cui ammirava molto il lavoro, si pensi al già citato brano orchestrale *Métaboles*.

L’attento dosaggio dei vari parametri del suono precedentemente citati emerge chiaramente osservando le tabelle analitiche degli studi presenti in Appendice, in cui sono stati riportati per ciascuna sezione di ogni singolo studio le indicazioni di metro, agogica, timbro e di carattere, il *range* dinamico e di registro all’interno del quale si sviluppa la sottosezione; infine è stato riassunto il tipo di difficoltà tecnica affrontata e le relative formule idiomatiche prevalenti (ad esempio scale, arpeggi, *clusters* ecc.) in una data sottosezione, nonché le indicazioni di pedalizzazione.

Tutti gli studi si muovono in un *range* dinamico compreso tra *pp* e *fff*: ad eccezione dello studio n° 3, in cui si nota una ‘compressione’ della sonorità verso il piano: questo studio è l’unico in cui troviamo un *ppp* nell’ultima battuta mentre l’apice è costituito ‘solo’ da un *mf*. Sebbene i cambi di dinamica siano frequenti, essi avvengono in corrispondenza dell’inizio o fine di una nuova sezione, a conferma del tipo di scrittura sezionale e a blocchi, mentre raramente vi sono lunghi *crescendo* o *diminuendo*, anzi, occorre sottolineare che di queste indicazioni non vi è traccia in nessuno dei due libri di studi: i mutamenti di sonorità sono spesso improvvisi, rapidi, di breve durata e indicati in partitura solo con le forcelle di direzione, queste ultime usate invece in abbondanza e in modo dettagliato, ma mai per sezioni ampie, confermando un tipo di scrittura per blocchi sonori anche sotto il profilo della dinamica. Le indicazioni di andamento e i cambi di agogica sono anch’essi

---

<sup>220</sup> In realtà Ligeti non amava essere definito un «compositore dei timbri», in quanto considerava questa accezione limitante, essendo la sua scrittura caratterizzata non da meri effetti coloristici, ma piuttosto dall’utilizzo del timbro in funzione della forma dell’opera, attraverso uno studio preparatorio del materiale minuzioso e rigoroso. Egli, inoltre, per descrivere i grappoli sonori che caratterizzano il brano *Apparitions*, anziché il termine *cluster* preferiva usare ‘*texture*’, ovvero ‘tessitura’ o meglio ancora ‘testura’, traduzione italiana da ritenersi preferibile secondo Ingrid Pustijanac che tratta l’argomento nella sua monografia dedicata al compositore ungherese. Cfr. INGRID PUSTIJANAC, *György Ligeti, Il maestro dello spazio immaginario*, («Quaderni di Musica Realtà», Supp. 3) LIM, Lucca 2013, p. 134. Per un approfondimento sulla poetica delle texture ligetiana vedasi nello stesso testo pp. 38-43.

<sup>221</sup> Ivi, p. 130.

molto abbondanti, variegati e frequenti e, come già emerso, contribuiscono a creare l'illusione dell'estemporaneità di una musica rapsodica e in continuo mutamento.

Un altro parametro cui il compositore presta grande attenzione è il registro: il pianoforte appare sempre sfruttato in tutta la sua estensione, dal grave/molto grave all'acuto/molto acuto in ciascuno studio. In particolare lo studio n° 2, incentrato come si è visto sulla scrittura per moto parallelo, polarizza fortemente il distanziamento di registro tra le due mani: nella sottosezione iniziale *a* le due linee sono scritte nel registro più grave per la mano sinistra e in quello più acuto per la mano destra a una distanza di cinque ottave tra loro, con l'aggiunta dell'indicazione per la mano sinistra di suonare '*sempre con dinamica metà e sotto rispetto alla m.dx. (come un'ombra della linea superiore)*'. Il distanziamento di registro e il differente dosaggio dinamico tra le due mani prosegue anche nelle sottosezioni *b* e *d*; in quest'ultima sottosezione troviamo l'indicazione '*si possible ou loco*', riferita alla mano sinistra, in quanto la nota 'sol' grave (*sol<sup>0</sup>*) scritta in partitura non è presente su tutti i modelli di pianoforti, la cui tastiera termina solitamente con la nota *la<sup>0</sup>*.

L'esplorazione dei confini del registro dello strumento prosegue nello studio n° 4, il quale, essendo dedicato alla mano sinistra, si concentra ovviamente molto sul registro grave del pianoforte. Come già emerso dall'analisi formale dello studio nel paragrafo 2.1, in apertura e chiusura è affidata alla mano sinistra una linea monodica in un registro molto grave: l'ultima nota della prima frase che apre lo studio è infatti un *solb<sup>0</sup>*, così come l'ultima nota che lo chiude, sebbene sia annotata enarmonicamente come un *fa<sup>#0</sup>*: consapevole anche in questo caso che tale nota non è presente su tutti i modelli di pianoforti, Ohana scrive '*sur le piano n'ayant pas les notes d'extrême grave*' indicando in partitura l'alternativa di suonare al posto del *fa<sup>#0</sup>* il *sib<sup>0</sup>*. Altro punto in cui viene utilizzato il registro più grave del pianoforte è la sottosezione *b<sup>2</sup>* in cui viene toccata più volte la nota *si<sup>0</sup>*, mentre al termine di *b<sup>2</sup>* vi è un *cluster* formato dalle tre note più gravi (*la<sup>0</sup>*, *sib<sup>0</sup>* e *si<sup>0</sup>*) da suonare *ff* con il pugno (*poing ad lib.*). La scrittura nel registro grave prosegue anche nella sottosezione *e* così come nella già citata sezione conclusiva *a<sup>1</sup>*.

Lo studio n° 5 è collocato prevalentemente in un registro medio-acuto, ma nella sezione conclusiva *A<sup>1</sup>*, in particolare nelle sottosezioni *a<sup>3</sup>* e *a<sup>4</sup>* viene toccato il registro più grave della tastiera in due passaggi della m. sinistra in quinte in un'atmosfera rituale e processionale.

Lo studio n° 6 è un altro caso in cui, come per il n° 2, vi è un uso dei registri estremi, sebbene non in contemporanea tra le due mani, bensì in alternanza nelle varie sezioni del brano. Lo studio si apre infatti con un *cluster* cromatico di tasti muti abbassati e tenuti dal 3° pedale nella regione acuta del pianoforte, mentre il motivo della sottosezione *a*, tutto nel registro acutissimo, tocca il tasto più acuto dello strumento, ovvero la nota *do<sup>7</sup>*. La scrittura nel registro grave prosegue nella sottosezione

$a^1$  con il motivo sincopato della mano sinistra e col *cluster* che ricopre un intervallo di nona che chiude la sottosezione  $b^1$  la cui nota più grave è il  $la^0$  e che ritorna (sempre coi tasti muti abbassati e tenuti dal 3° pedale) in tutta la sottosezione  $c$ . La sezione C si apre poi con un *cluster* cromatico formato dalle due note di partenza  $lab^0$  e  $si^0$ . La nota più grave di questo I libro viene toccata nella sezione D (sottosezione  $a^3$ ) in cui Ohana scrive un  $re^0$  accompagnato tra parentesi dalla scritta (*si possible*). Nella sottosezione  $d$  la linea della mano sinistra in contrappunto aleatorio si colloca nuovamente nel registro più grave dello strumento, mentre lo studio si chiude con l'ottava  $la^0 - la^1$  'sporcata' dalla nota  $sol^1$ .

Gli studi del II volume si sviluppano tutti sfruttando l'intero registro del pianoforte, dal molto grave al molto acuto, in particolare in chiusura della sottosezione  $e$  (*Deep night*) dello studio n° 7, vi è nuovamente la richiesta di suonare 'si possible' il  $sol^0$ , mentre il suono fondamentale dell'ultimo accordo dello studio è un  $si^0$ . Nello studio n° 8 troviamo nuovamente la nota più grave del pianoforte ( $la^0$ ) come suono fondamentale di un intervallo di settima che chiude la sezione B, mentre nella sottosezione  $b^5$  una 'cascata' di intervalli di seconda a mani unite parte dal bicordo  $sol^7-la^7$  e attraversa la parte acuta della tastiera in un moto discendente fino al registro medio.

L'utilizzo di note nel registro grave del pianoforte, anche quelle oltre la comune estensione rinvenibile sui pianoforti convenzionali, ha evidentemente l'obiettivo di arricchire il suono di armonici rendendolo più 'complesso'. Prende così vita una sonorità oscura, profonda, densa e indefinita in quanto il suono grave tende ad essere percepito acusticamente come rumore e percussione; talvolta, come nel caso dello studio n° 6 e dei suoi sopra citati *cluster* tenuti nel 3° pedale, si crea un *continuum* vibrante, facendo risuonare le corde per simpatia e aumentando la tridimensionalità del suono che si espande maggiormente nello spazio circostante, essendo i suoni gravi caratterizzati da una lunghezza d'onda più ampia. Non è un caso che la nota più grave della raccolta sia inserita proprio in questo studio dedicato ai fenomeni di risonanza prodotti dall'uso del 3° pedale.

Anche l'utilizzo dei *cluster* va nella direzione di creare una sonorità vibrante e pulsante, sfruttando il fenomeno acustico dei battimenti che si vengono a generare quando si eseguono contemporaneamente due frequenze vicine (in Hertz).<sup>222</sup> La percezione di movimento interno di un aggregato sonoro statico quale è il *cluster* è il prodotto di un fenomeno psicoacustico detto

---

<sup>222</sup> Il primo studioso ad occuparsi del fenomeno dei battimenti fu Hermann von Helmholtz in *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* del 1863, secondo cui i battimenti assumono un ruolo centrale nella spiegazione della dissonanza, in quanto fenomeno risultante dall'interferenza tra parziali prossimi, incidendo direttamente sulla qualità timbrica e sulla modalità di organizzazione percettiva del suono. Cfr. HERMANN von HELMOLTZ, *On the Sensations of Tone*, Dover publication, New York 1954.

‘mascheramento’. Tale concetto è analogo a quello che la tradizione teorica tedesca definisce *Verwischungsgrenze*, o ‘limite di sfocatura’ (il termine è infatti utilizzato anche in ottica), ovvero il confine percettivo oltre il quale suoni di frequenza prossima cessano di essere distinti come entità separate e vengono percepiti come un’unica immagine sonora.<sup>223</sup>

Ohana era probabilmente consapevole di questi concetti di psicoacustica, nonché del fatto che il timbro possa dipendere anche dall’uso delle strutture ritmiche scelte, affermando infatti: «Trovo che il contributo sia della massa sonora armonica che ritmica sia enorme e finora è stato ampiamente ignorato. Svolge un ruolo immenso nella struttura ritmica».<sup>224</sup> Tale osservazione mostra delle affinità con la poetica di Varèse, compositore che Ohana stimava molto e che fu un precursore della composizione per masse sonore sia timbriche che ritmiche, si pensi a brani come *Ionisation* per percussioni (1931) o *Arcana* per orchestra (1925-27), ma soprattutto presenta tratti in comune col pensiero di Ligeti, il quale descrive il timbro generato dal ritmo col termine di ‘micropolifonia’, ovvero ‘colore del movimento’ (*Bewegungsfarbe*) o ‘colore del ritmo’ (*Rhythmische Farbe*) – si pensi ad esempio alla scrittura vocale caratterizzante il suo *Requiem* (1963-65) – affermando di aver sfruttato il fenomeno del mascheramento in *Apparitions e Atmosphères*.<sup>225 226</sup>

Sebbene in modo meno sistematico e rigoroso, un tipo di scrittura atta a produrre questo tipo di effetto tramite masse ritmiche negli *Études* ohaniani è ravvisabile negli episodi di contrappunto aleatorio, soprattutto nel già citato esempio della sottosezione *b* (vedi esempio 14) dello studio IX *Contrepoints libres*, che contiene un passaggio a quattro parti ciascuna con quattro indicazione metronomiche differenti, con lo scopo di produrre un effetto di sfasamento tra le voci. Importante notare poi, come il trillo affidato alla seconda voce, che prosegue inarrestabile per tutta la sezione, contribuisce a creare un *continuum* vibrante e pulsante descritto sopra: il trillo infatti, interessando note a distanza di tono, quindi (frequenze) vicine, è un altro espediente usato per produrre un effetto simile ai battimenti, se eseguito con la rapidità massima possibile.

---

<sup>223</sup> Secondo Helmholtz tale fenomeno è implicitamente connesso alla presenza di battimenti tra parziali vicini, i quali, aumentando di velocità, determinano una progressiva trasformazione della percezione da articolazione discreta a continuità timbrica. Questo processo è stato successivamente formalizzato negli studi sulla banda critica di Reinier Plomp e Willem Levelt, secondo cui frequenze comprese entro uno stesso intervallo critico interagiscono producendo effetti di interferenza e mascheramento reciproco lasciando emergere una percezione globale del suono come massa compatta e indifferenziata. Cfr. REINIER PLOMP - WILLELM LEVELT, *Tonal Consonance and Critical Bandwidth*, in «Journal of the Acoustical Society of America» 38/4 (1965), pp. 548-560.

<sup>224</sup> Maurice Ohana nell’intervista con Pierre Ancelin, *Pierre Ancelin avec Maurice Ohana*, cit., in RAE, *The Music*, p. 193.

<sup>225</sup> Rae ipotizza che la conoscenza di Ohana con Jolivet potrebbe averlo esso in contatto diretto con Varèse negli anni ’50 del Novecento. Cfr. RAE, *The Music*, p. 192.

<sup>226</sup> Cfr. PUSTIJANAC, *György Ligeti*, pp. 143-144.

Rae osserva come Ohana non abbia mai voluto fornire descrizioni dettagliate dell'uso delle masse sonore o della gestione della differenziazione intervallare nelle sue opere tramite scritti o interviste, anche a causa di una certa forma di 'superstizione' secondo la quale, a detta del compositore, porterebbe sfortuna «svelare i segreti della cucina» di un cuoco.<sup>227</sup> Nonostante ciò, si possono distinguere principalmente due tipi di 'colori sonori' usati da Ohana nelle sue opere, compresi gli *Études*, che Rae definisce Timbro I e Timbro II nel capitolo intitolato *Harmony as Colour and Timbre*.<sup>228</sup> Il primo tipo, più dissonante, fa uso dell'intervallo di seconda minore e del tritono e si associa ad indicazioni timbriche quali: 'métallique', 'percutant', mentre il secondo si caratterizza per l'uso di intervalli più consonanti come la seconda maggiore, la quarta e quinta giusta che contribuiscono alla creazione di atmosfere rarefatte, intime, riflessive accompagnate da indicazioni quali 'cristallin', 'calme', 'doux', 'sans dureté', 'clair'. Il timbro II è tendenzialmente quello più usato nella produzione ohaniana, anche negli *Études*, ed è pertanto il più rappresentativo dell'immaginario sonoro del compositore.

Un chiaro esempio di questo tipo di qualità sonora si riscontra nello studio n° 5 *Quintes*, in particolare nella già citata sottosezione caudale a<sup>5</sup>: a fianco del disegno posto in conclusione dello studio (vedi figura 2, paragrafo 1.4) si trova annotata dal compositore la scritta 'sonido negro', alludendo a quel particolare suono scuro e misterioso ricercato dai musicisti di flamenco che viene definito 'duende', al quale García Lorca dedicò una conferenza.<sup>229</sup> Scrive Ohana a questo proposito nella già citata *Géographie musicale de l'Espagne*: «Il duende! Questa magia racchiusa nel suono, che ci colpisce come un fulmine quando si manifesta e che nessuno sa definire. Per liberarla, nessun musicista spagnolo si è mai avvicinato al suo territorio, che, come l'arena selvaggia, è letale.»<sup>230</sup>

Anche lo studio n° 3 *Agrégats sonores*, come emerso dall'analisi delle linee motiviche, richiama le sonorità tipiche del flamenco, del *cante jondo* e in particolare della *saeta*, come sottolineato da Paul Roberts nella prefazione al I volume della raccolta: «Oltre a un'esplorazione delle risonanze più delicate dello strumento, questo studio è un'impressione di una *saeta* spagnola ascoltata da lontano (un *cante jondo* religioso, privo di accompagnamento, cantato durante la Settimana

<sup>227</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 173. Il parallelismo compositore-cuoco è contenuto nell'intervista di SMITH, *Ohana on ohana*, p. 128.

<sup>228</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 172.

<sup>229</sup> FEDERICO GARCIA LORCA, *Juego y teoría del duende*, conferenza, Buenos Aires, Sociedad de Amigos del Arte, 1933. Così Lorca definisce il duende: «Tutto ciò che ha suoni neri ha duende. Non c'è verità più grande. Questi suoni neri sono il mistero, le radici che affondano nel limo che tutti noi conosciamo, che tutti ignoriamo, ma da dove proviene ciò che è sostanziale nell'arte.» Cfr. FEDERICO GARCIA LORCA, *Gioco e teoria del duende*, trad.it. di Carlo Bo, Adelphi, Milano 2007.

<sup>230</sup> MAURICE OHANA, *La Géographie musicale de l'Espagne*, cit., in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, pp. 516-529: p. 528.

Santa).»<sup>231</sup> Il termine ‘*agrégats*’, contenuto nel titolo poi, rimanda all’idea di massa sonora trattata in precedenza. La predilezione per il Timbro II è qui confermata dall’uso prevalente di seconde maggiori, quarte e terze minori, sia nello sviluppo intervallare orizzontale della linea motivica che nell’estensione in senso verticale dei bicordi, tricordi o quadricordi utilizzati. Si nota poi che tutti i *cluster* indicati sono ricompresi nell’ambito di una quarta giusta, tranne il caso di una quarta eccedente e una quarta diminuita. Prevalgono i *cluster* sui tasti bianchi, sempre affidati alla mano destra, sovrapposti a tricordi sui tasti neri alla mano sinistra: la sovrapposizione crea ambiguità tra scala diatonica e scala pentatonica, in una versione ridotta di ciò che avviene nell’opera per due pianoforti *En blanc et noir* di Debussy, in cui il concetto di ‘bianco e nero’ non è solo simbolico, ma si traduce concretamente nella scrittura pianistica: nella parte del Pianoforte I prevalgono i tasti bianchi, mentre nel Pianoforte II vi è maggiore uso dei tasti neri. Nell’ultima frase (sottosezione *a*<sup>3</sup>) sono presenti due *cluster* cromatici.

In conclusione, trovo interessante notare come lo studio n° 3 abbia molte affinità con le sonorità e le atmosfere del preludio debussiano *Des pas sur la neige* (*Préludes*, libro I, n° 6): sebbene quest’ultimo sia evocativo di un paesaggio triste e glaciale, ben lontano dall’atmosfera di una festa religiosa andalusa, la *texture* spoglia, frutto di un lavoro per sottrazione anziché per addensamento degli aggregati, l’andamento assai lento e processionale, il registro centrale, l’uso del bicordo formato da seconde maggiori basato sulle stesse identiche note formanti l’ostinato del preludio debussiano (*re<sup>4</sup>-mi<sup>4</sup> / mi<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>*), la linea melodica progressivamente ascendente sono tutti punti di contatto non trascurabili.<sup>232</sup> Si è già detto nel paragrafo 2.2 di come questo studio mostri delle analogie anche con il primo dei *Piano Pieces* di M. Feldman (vedi esempio 15). Pur appartenendo a contesti estetici differenti, questi tre brani presentano interessanti analogie, soprattutto sul piano timbrico e percettivo.

Un primo elemento comune è la concezione del suono come evento isolato e qualitativo. In *Des pas sur la neige* la direzionalità tonale viene sospesa attraverso accordi statici e ripetitivi, creando una sensazione di immobilità e rarefazione. Feldman radicalizza questa sospensione: nel *Piano Piece* n° 1 il tempo è dilatato, gli eventi sonori sono ‘puntillistici’ e privi di finalità di sviluppo o tendenza. Anche in *Agrégats sonores*, l’uso dei *cluster* produce campi sonori più che progressioni, mettendo in crisi la percezione di un’armonia funzionale.

Un secondo punto di contatto riguarda proprio il ruolo centrale del timbro. In Debussy il pedale e la scrittura intervallare creano un alone sonoro che sfuma i contorni delle altezze; Feldman porta

---

<sup>231</sup> ROBERTS, prefazione allo spartito del I libro dei *Douze études d’interprétation*, edizione Jobert, 1984.

<sup>232</sup> Scrive Debussy all’inizio del Preludio: «*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d’un fond de paysage triste et glacé.*»

questa ricerca all'estremo, poiché la risonanza diventa parte integrante della forma. Ohana, con i suoi *cluster* tenuti abbassati e le vibrazioni simpatiche, costruisce veri e propri 'campi risonanti' che avvolgono il materiale tematico.

Un'altra analogia significativa è l'estetica della sospensione e dell'immobilità. *Des pas sur la neige* evoca un paesaggio statico e introspettivo, glaciale, in cui il movimento è minimo e ciclico; Feldman elimina quasi del tutto la percezione di pulsazione, generando un tempo 'senza direzione'; Ohana, attraverso superfici sonore continue, crea uno spazio più che un discorso, in cui l'ascoltatore è immerso. Calzante è, in questo senso, l'immagine di Roberts che concepisce il brano come un canto ascoltato da lontano, in quanto, da questa prospettiva, le atmosfere rarefatte sono evocatrici, piuttosto che di sonorità intime e sottovoce, di un'idea di lontananza spaziale della fonte sonora.

In sintesi, ciò che accomuna questi brani è una poetica del suono sospeso: l'armonia diventa colore, il tempo si dilata e la musica si trasforma in spazio sonoro da contemplare più che in discorso da seguire. Scrive Jankélévitch a proposito dell'ascolto della musica 'profonda' e contemplativa di autori come Debussy, Ravel, De Falla, ma che a mio parere è valevole anche per *Agrégats sonores* di Ohana:

Ci vuole tempo perché l'ascoltatore scopra queste virtualità e perché lo spirito approfondisca il nucleo di questa immanenza: c'è un tempo per immergersi, e questo tempo, perpendicolare al tempo dell'esecuzione (se si osa usare questo linguaggio), è il tempo che l'ascoltatore trascorre approfondendo la densità di questo significato privo di significato. E il tempo è necessario, inoltre, per familiarizzare con una bellezza sconosciuta, con armonie che possono essere estranee alle nostre abitudini di ascolto. La musica 'profonda' è come una ricca natura essenziale dell'essere umano: non è possibile apprezzare la personalità e le risorse di una persona al primo incontro pomeridiano.<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Music and the Ineffable*, tr. Carolyn Abbate, Princeton University Press, Princeton 2003, pp. 70-71. La citazione di questo passaggio dell'opera del musicologo francese è contenuta in un articolo di Steven Rings dedicato proprio all'analisi del Preludio debussiano *Des pas sur la neige*. Cfr. STEVEN RINGS, 'Mystères limpides': *Time and Transformation in Debussy's 'Des pas sur la neige'*, in «19th-Century Music» 32/ 2 (2008), pp. 178-208: p. 182.

## Capitolo 3. Lo Studio per pianoforte nel panorama degli anni Ottanta del Novecento

### 3.1 Lo Studio per pianoforte nella seconda metà del Novecento

Il genere dello Studio si è sviluppato parallelamente al potenziamento tecnologico dello strumento, rispondendo alla necessità di padroneggiare le nuove formule tecniche contenute nel repertorio strumentale che andava progressivamente ampliandosi.<sup>234</sup>In questo senso, lo Studio è particolarmente legato al pianoforte, essendo lo strumento che più di tutti ha attraversato uno sviluppo organologico costante a partire dal Settecento e che è tuttora in atto sotto il profilo della meccanica, dei materiali e delle funzioni.<sup>235</sup>

Lo Studio approda alla seconda metà del Novecento come forma musicale ormai matura che vede stratificate dentro di sé tre diverse funzioni: quella originaria di tipo didattico e pedagogico, iniziata nel Settecento con opere per tastiere antiche come le *Invenzioni* a due voci (BWV 772-786), le *Sinfonie* a tre voci (BWV 787-801) e i due volumi del *Clavicembalo ben temperato* (1722-1744) di J. S. Bach e consolidatasi nell'Ottocento grazie al rapido sviluppo tecnico del pianoforte e alla sua conseguente crescente popolarità con raccolte quali il *Gradus ad Parnassum* (1817-26) di M. Clementi, gli Studi op. 100 di J. B. Cramer (1804-1810), nonché le numerose e variegate raccolte di C. Czerny; quella virtuosistico-espressiva, che considera lo Studio non più solo come semplice esercizio, bensì un'opera dotata di un contenuto musicale e tecnico degno di un'esecuzione pubblica, il cui apice è rappresentato dai 12 *Études* op. 10 e op. 25 (1827) di F. Chopin e dai 12 *Études d'exécution transcendante* (1852) di F. Liszt; infine, quella di laboratorio di sperimentazione compositiva rappresentata preminentemente dai 12 *Études* (1915) di C. Debussy, che alle raccolte di Chopin rendono omaggio nel numero, nella struttura tripartita e nel concentrarsi su una data difficoltà tecnica, proseguendo e ampliando gli orizzonti estetici del predecessore per quel che riguarda la ricerca timbrica, la sperimentazione in campo armonico, lo sviluppo formale.

---

<sup>234</sup> Per approfondimenti sull'evoluzione dello Studio come forma musicale vedasi HOWARD FERGUSON, «Study», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27018>, (ultima consultazione: 01/02/2026). Per approfondimenti sullo Studio dal primo Ottocento all'inizio del Novecento vedasi la tesi di dottorato di PETER F. GANZ, *The Development of the Etude for Pianoforte*, Northwestern University, 1960.

<sup>235</sup> Cfr. HUGH DAVIES, «Instrument Modifications and Extended Techniques», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000329463> (ultima consultazione: 25/03/2026).

Vi sono numerose raccolte di Studi che nella prima metà del XX secolo vedono prevalere o mescolarsi le caratteristiche sopra descritte. Gli *Études-Tableaux* op. 33 (1911) e op. 39 (1916-17) di Sergei Rachmaninoff, più incentrati sul virtuosismo e sul contenuto espressivo, declinano lo Studio in una forma narrativa e poetica. Anche compositori come Aleksandr Skrjabin – *Études* op. 42 (1903) e *Études* op. 65 (1911-12) – e Karol Szymanowski – *Études* op. 4 e *Études* op. 33 (1916) – contribuiscono all’evoluzione del genere, sviluppando una scrittura sempre più complessa dal punto di vista ritmico, armonico e tecnico. In ambito modernista, gli esercizi ordinati per difficoltà progressiva contenuti nei sei volumi del *Microkosmos* (1926–1939) di B. Bartók portano avanti la funzione didattica del genere – sebbene non siano intitolati esplicitamente ‘Studi’ – includendo elementi di politonalità, ritmi complessi e nuove concezioni del gesto pianistico. I *Quatre études de rythme* (1949-50) di Olivier Messiaen introducono una ricerca radicale sul tempo e sul ritmo, anticipando intuizioni delle avanguardie successive.

Da questi esempi emerge dunque come lo Studio pianistico nella prima metà del Novecento si configuri come un ponte tra la tradizione romantica e le sperimentazioni della seconda metà del secolo, mantenendo la centralità del virtuosismo ma ampliandone progressivamente i confini espressivi e di linguaggio.

Il percorso evolutivo di questa forma musicale e le sue caratteristiche nella seconda metà del Novecento sono ben riassunte e delineate da Jean-François Boukobza nella sua monografia dedicata agli *Études pour piano* di G. Ligeti:

[lo Studio] conosce un rinnovato interesse dopo il 1945 [...], esso obbedisce a una triplice esigenza, pedagogica, tecnica e compositiva. Fondato su un materiale volontariamente impoverito – la ripetizione di una stessa formula o di uno stesso gesto strumentale per diverse battute –, spesso assume dimensioni ridotte sviluppandosi a partire da un numero limitato di parametri. Esso comprende tre vincoli: la possibilità di eseguire il pezzo secondo un livello richiesto (nel caso di un’opera commissionata a fini didattici, ad esempio), di rispettare i criteri fisici e fisiologici (i limiti del fattore umano nel contesto di un brano virtuosistico) e di tenere conto dello stato attuale della pratica strumentale, a meno che non si intenda adottare un approccio prospettico. Spesso ciò comporta, di conseguenza, la collaborazione con un interprete di alto livello.<sup>236</sup>

Proprio il crescente interesse per il suono come fenomeno complesso, il disgregamento della tonalità, le influenze provenienti dalla musica orientale e dal jazz americano, porteranno i compositori della prima metà del XX secolo a ricercare nuove potenzialità coloristiche del pianoforte, creando altrettante sfide nel campo della notazione, nonché sotto il profilo tecnico-interpretativo per i pianisti.

---

<sup>236</sup> JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA, *György Ligeti: Études pour piano*, Éditions Contrechamps, Genève 2019, p. 42.

Lo sviluppo di nuove tecniche di esecuzione su strumenti tradizionali, le cosiddette tecniche ‘estese’, sono inizialmente espansioni di tecniche tradizionali già presenti nella musica del XIX secolo. Lo studioso americano Gardner Read, nel suo *Compendium of Modern Instrumental Techniques*, afferma:

La novità, quindi, non è di tipo, ma di grado, un ulteriore e più ampio sviluppo degli effetti di base che si trovano nelle partiture dalla fine del XIX secolo ai giorni nostri. Il *muting*, i *glissandi*, gli armonici e persino alcuni dispositivi percussivi sono tecniche strumentali comuni al tardo romanticismo (Mahler, in particolare), agli impressionisti (principalmente Debussy e, in misura minore, Ravel), agli espressionisti (a partire da Schoenberg, Berg e Webern) e sicuramente ai neoromantici (Prokofiev, Bartók e Britten, per citare alcuni rappresentanti di spicco).<sup>237</sup>

Già nei primi decenni del XX secolo si registrano infatti esempi significativi di ampliamento delle tecniche pianistiche attraverso interventi non convenzionali sullo strumento. Arnold Schönberg, nei *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909), richiede la pressione silenziosa di alcuni tasti al fine di sollevare gli smorzatori e permettere la vibrazione simpatica delle corde, anticipando una concezione del suono come fenomeno risonante complesso. Analogamente, il compositore americano Charles Ives (1874-1954) introduce, nel II movimento intitolato *Hawthorne* (1911) della *Concord Sonata*, l’uso di un blocco di legno per l’esecuzione di *cluster* diatonici. Ulteriori innovazioni includono i *glissandi* da eseguirsi direttamente sulla cordiera, come in *Sfaerernes Musik* (1916–18), traducibile in italiano come *Musica delle sfere*, opera per soprano, coro misto, orchestra (incluso il pianoforte) e organo del compositore danese Rued Langgaard (1893-1952), che rappresentano un esempio di evoluzione dei *glissandi* sulla tastiera già attestati nella prassi ottocentesca.<sup>238</sup>

La più significativa espansione delle possibilità sonore e tecniche del pianoforte nella prima metà del XX secolo è dovuta in gran parte ai contributi di Henry Cowell. Egli fu tra i primi compositori a esplorare in modo sistematico nuove sonorità e modalità esecutive non convenzionali. Nel suo già citato libro *New Musical Resources*, Cowell espone innovazioni fondamentali per il pianoforte, tra cui l’uso sistematico dei *cluster* e tecniche esecutive non convenzionali che coinvolgono palmo e avambraccio. Parallelamente, sviluppa l’intervento diretto sulle corde: *glissandi* (in *The Banshee*, 1925), pizzicati (in *Aeolian Harp*, 1923) e smorzamenti o modifiche timbriche tramite oggetti esterni. Queste pratiche contribuiscono a rafforzare la sua concezione di ‘pianoforte a percussione’ (*The Leprechaun*, 1928–29) e nell’esplorazione degli armonici (*Sinister Resonance*, 1930). Nel loro complesso, queste innovazioni non solo ridefiniscono le possibilità espressive del

---

<sup>237</sup> GARDNER READ, *Compendium of Modern Instrumental Techniques*, Greenwood Press, Westport, 1993, p. 3. Sebbene non sia concorde nel definire i suddetti compositori come ‘neoromantici’, ritengo condivisibile l’affermazione secondo cui essi contribuirono ad esplorare le potenzialità percussive del pianoforte nella letteratura da loro dedicata a questo strumento.

<sup>238</sup> Cfr. DAVIES, «Instrument Modifications and Extended Techniques», cit.

pianoforte, ma contribuiscono in modo determinante alla trasformazione del linguaggio musicale del Novecento, aprendo la strada alle successive sperimentazioni della musica d'avanguardia.

Nella seconda metà del XX secolo, lo sviluppo delle tecniche estese pianistiche si iscrive in un più ampio processo di ridefinizione dello *status* dello strumento musicale, in cui il pianoforte viene progressivamente concepito come un elaborato dispositivo di sperimentazione timbrica. In tale contesto, le tecniche estese cessano di rivestire un ruolo occasionale e diventano elementi strutturali del linguaggio compositivo, cosicché l'assetto del pianoforte diviene modificabile in modo permanente o temporaneo con interventi che spaziano dall'utilizzo di dispositivi meccanici fino a manipolazioni dirette del suono e della struttura vibrante.

Si può affermare con certezza che, con la sola eccezione dell'arpa, nessun strumento moderno prediletto dall'avanguardia musicale è stato modificato così radicalmente nella sua concezione come il pianoforte. Le tecniche attualmente applicate a questo strumento sono agli antipodi rispetto alla metodologia convenzionale della tastiera. Non è che il pianoforte sia diventato ancora più saldamente radicato come strumento percussivo, ma piuttosto che i compositori sperimentali di oggi hanno una nuova consapevolezza del suo potenziale timbrico.<sup>239</sup>

Un momento decisivo in questo percorso evolutivo è rappresentato dall'introduzione del pianoforte preparato da parte di John Cage, a partire dal brano *Bacchanale* (1940). Cage, che fu allievo di Cowell, riprese e sviluppò ulteriormente le sperimentazioni del suo predecessore, contribuendo in modo determinante alla loro sistematizzazione e diffusione. La tecnica del pianoforte preparato, che consiste nell'inserimento di oggetti – quali viti, bulloni, gomma o altri materiali – tra le corde dello strumento, modifica profondamente non solo il timbro, ma anche l'intonazione dei suoni prodotti, trasformando il pianoforte in una vera e propria fonte di sonorità inedite, spesso assimilabili a quelle degli strumenti a percussione. Tali pratiche comportano una ridefinizione della tecnica pianistica in senso corporeo e gestuale, estendendo la competenza tecnico-esecutiva oltre la dimensione prettamente digitale.

È interessante notare come i compositori americani abbiano svolto un ruolo determinante nello sviluppo delle tecniche pianistiche estese, inserendosi in un contesto culturale particolarmente favorevole alla sperimentazione. Negli Stati Uniti, come osservano Elliott Schwartz e Barney Childs, l'apertura a influenze extra-occidentali e l'attenzione alla ricerca timbrica favoriscono un atteggiamento sperimentale più libero rispetto all'Europa, rendendo le tecniche pianistiche estese uno degli esiti più significativi dell'avanguardia americana.<sup>240</sup> A differenza del contesto europeo, fortemente radicato in una continuità storica consolidata, l'ambiente americano risultava meno

---

<sup>239</sup> READ, *Modern Instrumental Techniques*, p. 205.

<sup>240</sup> Cfr. *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. by Elliott Schwartz, Barney Childs and Jim Fox, Da Capo Press, Inc., New York 1998, xviii.

vincolato a modelli preesistenti. La tradizione musicale occidentale, infatti, era percepita come un sistema importato e non autoctono, e quindi più facilmente modificabile o persino superabile, proprio perché non profondamente radicata nel contesto culturale americano, nel quale le tecniche pianistiche estese rappresentano uno degli esiti più significativi di una ricerca orientata verso l'esplorazione di nuove sonorità e nuovi linguaggi musicali.<sup>241</sup>

Anche nel contesto più specifico dello Studio pianistico, non è dunque un caso che siano numerosi gli autori americani a lasciare il segno con numerose raccolte, tra le quali la più emblematica è forse rappresentata dagli *Études Australes* (1974-75) dello stesso Cage. Gli studi, sebbene non prevedano il pianoforte preparato, ridefiniscono il concetto di virtuosismo non solo sotto il profilo tecnico, ma anche cognitivo e interpretativo: attraverso l'impiego di operazioni casuali derivate dall'I Ching – cfr. *Music of Changes*, paragrafo 2.2 –, da mappe stellari del cielo australiano, da cui deriva il titolo, e di una notazione priva di indicazioni ritmiche tradizionali, l'autore trasferisce alla sfera decisionale dell'interprete la responsabilità di determinare parametri fondamentali come durata, dinamica e articolazione, generando una forma di virtuosismo che potremmo definire di tipo anche 'cognitivo', in quanto basato sulla risoluzione di problemi complessi. A ciò si aggiungono difficoltà pianistiche non convenzionali, come l'uso di quattro pentagrammi, ampi salti e indipendenza tra le mani.

William Bolcom (1938), nei *Twelve New Etudes* (1977-1986), sviluppa una scrittura che integra elementi della musica colta e popolare, fondendo linguaggi come il jazz e il *ragtime* con tecniche pianistiche contemporanee, tra cui l'uso di *cluster* e gesti strumentali non convenzionali; in tal modo, egli amplia il repertorio tecnico includendo anche competenze stilistiche e idiomatiche diversificate in uno stile eclettico e postmoderno. John Corigliano (1938), nel suo *Etude Fantasy* (1976), propone invece un approccio polistilistico in cui la tradizione virtuosistica degli Studi lisztiani, chopiniani e scriabiniani viene rielaborata attraverso procedimenti di trasformazione motivica (inversione, aumentazione, diminuzione) e una scrittura altamente articolata, caratterizzata da frequenti cambi metrici, contrasti dinamici estremi e una densa stratificazione testurale.<sup>242</sup>

Lo studio pianistico della fine del XX secolo si configura dunque come un genere ibrido, in cui sopravvivono le istanze storiche del virtuosismo e della didattica, ma integrate in una prospettiva sperimentale che pone al centro la ricerca sonora, la complessità strutturale e il ruolo attivo

---

<sup>241</sup> All'evoluzione delle tecniche estese pianistiche nel XX secolo nel contesto americano è dedicata la tesi di dottorato di REIKO ISHII, *The Development of Extended Piano Techniques*, Florida State University, 2005, [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_migr\\_etd-3857](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-3857) (ultima consultazione: 31/03/2026). L'elaborato evidenzia il ruolo centrale di compositori come Henry Cowell e John Cage nello sviluppo e nella sistematizzazione di queste pratiche.

<sup>242</sup> Le informazioni relative alle raccolte di studi dei tre compositori americani citati (Cage, Bolcom e Corigliano) sono tratte dalla tesi di dottorato di EUN YOUNG KANG, *Late Twentieth-Century Piano Concert Etudes: A Style Study*, University of Cincinnati, 2010, [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1282169360](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1282169360). L'elaborato è dedicato, oltre che agli studi dei sopracitati compositori, anche al I libro degli *Études pour piano* di Ligeti.

dell'interprete. Ne deriva un modello di *Étude* che non è più soltanto esercizio di abilità tecnica, ma una forma musicale matura e avanzata, capace di riflettere le molteplici direzioni della musica contemporanea in un'ottica postmoderna. Secondo Boukobza, gli anni Ottanta e Novanta del Novecento

sono segnati [...] dal violento dibattito, [...] che contrappone avanguardia e postmoderno. [...] Teorizzato da Jean-François Lyotard, il postmoderno si sviluppa in tre rami che sono sia indipendenti che strettamente correlati: la filosofia, la concezione della storia e l'arte. Sul piano musicale, il movimento rivendica la fine della sperimentazione: il ritorno alla pulsazione, alla melodia, a forme chiare, a configurazioni tonali/modali e a reminiscenze stilistiche.<sup>243</sup>

Andrea Lanza sottolinea come il termine 'postmoderno' fosse già impiegato all'inizio degli anni Sessanta per descrivere «alcune correnti radicali della letteratura e dell'architettura in America. Ma arrivando in Europa alla fine degli anni Settanta acquista un significato nuovo e più generale.[...] Pluralismo, eterogeneità, eclettismo, relativismo culturale, differenza sono le nuove parole-chiave di una realtà fluida e articolata che sembra rivelarsi meglio nelle forme sistematiche del pensiero che non nelle perentorie affermazioni di principio [...]»<sup>244</sup>

In questa fase storica, le tecniche estese pianistiche passano da una dimensione prevalentemente sperimentale a una piena integrazione nel linguaggio compositivo, non più impiegate come mezzo di rottura rispetto alla tradizione, ma come componenti strutturali del discorso musicale, configurandosi come estensioni coerenti e funzionali del materiale compositivo, affiancandosi alle tecniche tradizionali in un rapporto di complementarità.<sup>245</sup>

È in questo contesto storico e culturale che si collocano i *Douze Études d'interprétation* di Maurice Ohana; è significativo osservare come, negli stessi anni, in Europa, altri due compositori diano vita a importanti raccolte pianistiche oggi entrate stabilmente nel repertorio di numerosi interpreti di rilievo: il I libro degli *Études pour piano* (1985) di György Ligeti e gli *8 Concert Studies* op. 40 (1984) di Nikolai Kapustin.

Il capitolo seguente sarà dedicato a mettere in luce affinità e convergenze di queste tre raccolte, con particolare attenzione alle comuni fonti d'ispirazione, ai modelli di riferimento, alle tecniche di scrittura e agli esiti estetici. Attraverso questo confronto, si cercherà di evidenziare come, pur provenendo da contesti culturali differenti e in certa misura periferici, i tre compositori giungano a risultati sorprendentemente affini, contribuendo in modo significativo all'evoluzione del repertorio pianistico contemporaneo.

---

<sup>243</sup> BOUKOBZA, *György Ligeti*, p. 38. L'opera cui si fa riferimento nella citazione è il saggio di JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La Condition post-moderne*, Édition de Minuit, Paris 1979.

<sup>244</sup> LANZA, *Il secondo Novecento*, p. 192.

<sup>245</sup> Cfr. REIKO ISHII, *The Development of Extended Piano Techniques*, cit., vedasi capitolo n° 5 intitolato *1980s and 1990s: Assimilation of New Sound*, pp. 75-94.

### 3.2 Su alcune analogie tra i *Douze études d'interprétation* di Maurice Ohana e le coeve raccolte di György Ligeti – *Études pour piano, premier livre* – e Nikolai Kapustin – *8 Concert studies op. 40* –

Ohana, il più anziano dei tre compositori, compone il I volume degli *Études d'interprétation* tra il 1981 e il 1983, che è quindi antecedente agli *8 Concert Studies op. 40* (1984) di Kapustin. La stesura del II volume invece, datato 1983-85, è contemporanea sia alla raccolta di Kapustin che al I volume degli *Études pour piano* di Ligeti.

Le biografie di Nikolai Kapustin (1937–2020), György Ligeti (1923–2006) e Maurice Ohana (1913–1992) mettono in luce una comune provenienza da contesti geografici e culturali periferici rispetto ai centri storici dell'Europa musicale.

Kapustin nacque in Ucraina, a Gorlovka, una città nella provincia di Donetsk, allora parte dell'Unione Sovietica, e studiò presso il Conservatorio di Mosca, dove si diplomò nel 1961 sotto la guida del celebre pianista Alexander Goldenweiser (1875-1961).<sup>246</sup> Il sistema musicale sovietico in cui Kapustin si formò era fortemente regolato dall'ideologia del realismo socialista, in cui le pratiche compositive erano sottoposte al controllo istituzionale, pur lasciando emergere, soprattutto a partire dagli anni '50, forme di apertura controllata verso linguaggi come il jazz, che costituirà un elemento fondante del suo stile ibrido tra scrittura classica e linguaggio jazzistico.<sup>247</sup> Negli anni '60 Kapustin iniziò a lavorare come pianista professionista in diverse orchestre e big band sovietiche, tra cui quella di Oleg Lundstrem (1916-2005), una delle più importanti formazioni jazz dell'URSS. Questa esperienza consolidò la sua conoscenza pratica del jazz, distinguendolo da molti compositori classici che si limitavano a utilizzarne elementi superficiali. Parallelamente sviluppò la sua attività compositiva, esordendo già nel 1957 come pianista e autore con un *Concerto* per pianoforte e

---

<sup>246</sup> Le informazioni sulla biografia di Nikolai Kapustin di questo paragrafo sono tratte da YANA TYULKOVA, *Conversations with Nikolai Kapustin* [Kindle ed.], Schott Music, Mainz 2019. Il testo si basa su una serie di conversazioni tra l'autrice e il compositore, offrendo una prospettiva interna sulla sua vita, sulla sua formazione e sul suo pensiero musicale e costituisce una fonte diretta per la ricostruzione della biografia del compositore. Altre fonti sono tratte da ALLA VLADIMIROVNA GRIGORYEVA, «Nikolay Girshevich Kapustin», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44391> (ultima consultazione: 30/03/2026).

<sup>247</sup> Per approfondimenti sul ruolo del realismo socialista sul sistema di controllo statale sulla musica e le restrizioni imposte ai compositori vedasi BORIS SCHWARZ, *Music in the Soviet Union*, Norton, New York 1972 e il più recente testo di FRANCIS MAES, *Russian Music Since 1917*, University of California Press, Berkeley 2002. Il saggio, pubblicato per la prima volta in lingua olandese nel 1996, offre una sintesi del contesto culturale sovietico, spiegando il controllo ideologico ma anche le aperture e le contraddizioni del sistema. Sulla storia complessa e spesso contraddittoria del jazz nell'URSS, come genere inizialmente osteggiato ma poi parzialmente tollerato, vedasi S. FREDERICK STARR, *Red & Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union*, Oxford University Press, New York 1983.

orchestra jazz. Tuttavia, fu soprattutto dagli anni '80 in poi che si dedicò in modo più sistematico alla composizione, producendo gran parte del suo vasto catalogo.<sup>248</sup>

Ligeti nacque in Transilvania, nell'attuale Romania, in una famiglia ebraica ungherese e visse direttamente le tragedie della Seconda guerra mondiale e le restrizioni del regime comunista ungherese. Compì gli studi musicali presso il Conservatorio di Koloszvár e successivamente all'Accademia «Franz Liszt» di musica di Budapest, dove si formò nella tradizione accademica ungherese. Iniziò la sua attività di compositore aderendo ai canoni estetici imposti dal regime, dedicandosi parallelamente a ricerche di stampo etnomusicologico, in particolare sulla musica popolare dell'Europa orientale, sulle orme di Bartók, prima di fuggire in Occidente nel 1956 e inserirsi nei centri delle avanguardie europee come Vienna, ove poté approfondire le tecniche della dodecafonìa e del serialismo legate alla Seconda Scuola di Vienna e successivamente a Colonia, presso lo studio elettronico della WDR, entrando in contatto con figure centrali dell'avanguardia come Karlheinz Stockhausen, Gottfried Michael Koenig, Bruno Maderna e avendo modo di sperimentare direttamente le nuove, seppur limitate, tecnologie disponibili nello studio.<sup>249</sup>

Ohana, come già emerso nel paragrafo 1.1, nacque a Casablanca in una famiglia ebrea di origini spagnole, visse al di fuori del continente europeo fino all'adolescenza, per poi formarsi in Spagna e Francia, sviluppando un'identità musicale eclettica segnata da influenze della musica tradizionale spagnola e nordafricana.

In tutti e tre i casi, la distanza dai poli culturali centro-europei tradizionali di questi compositori, più che un limite, rappresentò un elemento decisivo per la costruzione di linguaggi originali, caratterizzati da sincretismo stilistico e forte individualità.

Se Kapustin visse a Mosca per tutta la vita, Ligeti e Ohana raggiunsero invece già in età giovanile i centri dell'avanguardia europea, il primo sviluppando un atteggiamento critico che lo portò a superarne i limiti e a elaborare un linguaggio personale basato su timbro e texture sonore

---

<sup>248</sup> Sull'attività di Kapustin come pianista jazz nelle big band e il ruolo determinante del jazz nella definizione del suo stile vedasi la tesi di dottorato di EDWARD MANN, *Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin*, University of Cincinnati 2007, [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1179852881](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1179852881) (ultima consultazione: 31/03/2026). Kapustin è autore di un numero molto elevato di opere (oltre 150), con una particolare predilezione per il pianoforte, tra cui si annoverano 20 sonate, 6 concerti, studi, preludi, suite. Il suo stile è caratterizzato da una fusione originale tra la struttura formale e la scrittura della tradizione classica e il linguaggio ritmico-armonico del jazz.

<sup>249</sup> Le informazioni sono tratte dal capitolo intitolato *Le trame della vita* della già citata monografia di PUSTIJANAC, *György Ligeti*, pp. 5-85, contenente un approfondito inquadramento biografico del compositore, che ne ricostruisce il percorso umano e artistico nel relativo contesto storico e culturale. Un ulteriore testo di riferimento in lingua inglese sulla figura del compositore ungherese è di PAUL GRIFFITHS, *György Ligeti*. Robson Books, London 1983. Si menziona anche il più recente testo di RICHARD STEINITZ, *György Ligeti. Music of the imagination*, Faber and Faber, London 2003. Una fonte diretta per la biografia ligetiana è rappresentata dalla raccolta di interviste a cura di PÉTER VÁRNAY, *Ligeti in Conversation*, Eulenburg Books, London 1983.

(vedasi paragrafo 2.4), il secondo adottando un orientamento anticonformista e ‘iconoclasta’, rimanendo volutamente ai margini delle correnti dominanti dell’avanguardia europea.<sup>250 251</sup>

Come accennato in conclusione del precedente capitolo 3.1, queste tre raccolte di studi vedono la luce nel contesto estetico degli anni ’80 del Novecento caratterizzato da una tendenza culturale definita ‘postmodernismo’, che Ligeti descrive in questo modo nel 1985, anno di composizione del I volume degli *Études pour piano*:

Viviamo in tempi artisticamente pluralistici. Il modernismo e perfino l’avanguardia sperimentale esistono ancora, ma movimenti artistici ‘postmoderni’ si manifestano sempre più frequentemente. Quella di ‘premoderni’ sarebbe tuttavia per questi movimenti una definizione più idonea, perché gli artisti che ne fanno parte mirano alla restaurazione di elementi e forme storiche [...] Questa nozione *retro*, dopo un periodo di sperimentazione e modernità, è comprensibile, così come lo è il *pathos* soggettivo che segue un’era costruttivista. Comprensibile sì, ma non perdonabile. Noi viviamo alla fine del XX secolo, dentro un mondo di microprocessori, di biotecnologie, di televisione, di manipolazione delle masse e burocrazia, di dittature totalitarie espansionistiche che coesistono con democrazie populiste e società benestanti. Non siamo più alla fine del XIX secolo, con le macchine a vapore, i lampioni a gas, le sue masse povere di contadini e operai, la ricca *élite* borghese decadente e viziata, le rivalità nazionaliste e i movimenti sociali operai.<sup>252</sup>

Secondo Boukobza, da questa presa di posizione emerge come l’idea di Ligeti sia quella: « di respingere, in un colpo solo, l'accademismo, la vecchia avanguardia e la scuola recente a favore di un ‘modernismo contemporaneo’ ».<sup>253</sup> Sul piano musicale ciò avviene, per Ligeti, attraverso una presa di distanza rispetto «al cromatismo totale e alle dense tessiture micropolifoniche che caratterizzavano la mia musica tra la fine degli anni e l’inizio dei Sessanta. Questo significa anche sviluppo di una polifonia fatta di una rete di voci ritmicamente e metricamente complesse e al tempo stesso di un’armonia trasparente e consonante che non intende tuttavia ristabilire la vecchia tonalità.»<sup>254</sup>

In questo contesto estetico in cui i tre compositori si trovano ad operare e a comporre ciascuno la propria raccolta di Studi pianistici, è interessante notare come vi siano molte fonti d’ispirazione comuni che cercherò di illustrare qui di seguito.

---

<sup>250</sup> Nell’articolo *Metamorfosi della forma musicale*, György Ligeti criticò il serialismo integrale promosso da Pierre Boulez e dall’avanguardia di Darmstadt, ritenendolo eccessivamente rigido e astratto. Secondo Ligeti, il controllo totale dei parametri musicali produrrebbe risultati percettivamente simili alle opere composte attraverso le tecniche aleatorie. Egli proponeva quindi di superare questi limiti orientandosi verso una concezione più flessibile della forma, rivolgendo l’attenzione ai processi sonori e al timbro, alle trasformazioni graduali e alle strutture percettivamente riconoscibili. Cfr. GYÖRGY LIGETI, *Wandlungen der musikalischen Form*, in «die Reihe», 7 (1960), pp. 5-17. La traduzione italiana a cura di Giovanni Gioanola si trova in *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985, pp. 223-242.

<sup>251</sup> Sulla dichiarata avversione di Ohana verso la Scuola di Darmstadt vedasi il già citato articolo di RAE, *Maurice Ohana: iconoclast or individualist?*, cit.

<sup>252</sup> GYÖRGY LIGETI, *La mia posizione di compositore oggi*, in *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985, pp. 3-5: p. 3.

<sup>253</sup> BOUKOBZA, *György Ligeti*, p. 40.

<sup>254</sup> LIGETI, *La mia posizione di compositore oggi*, cit., p. 3-4.

Un primo punto di contatto è rappresentato dal già menzionato interesse verso la natura e i suoi processi generativi, che emerge nelle raccolte sia di Ohana che di Ligeti (vedi paragrafo 2.1), sebbene declinato secondo prospettive differenti: nel primo prevale una visione archetipica e ancestrale, in cui l'elemento naturale è una suggestione mitica e primordiale; nel secondo, invece, l'approccio è più analitico e scientifico, volto a tradurre in rigorosi 'algoritmi' compositivi la complessità di fenomeni come i frattali o la turbolenza dei fluidi.<sup>255</sup> In entrambe le raccolte, però, il suono è concepito non come entità statica, ma come organismo in continua trasformazione. In Ohana, tale concezione deriva da immagini naturali di tipo simbolico, come quella dell'albero o della barriera corallina, che diventano un vero e proprio modello formale di crescita per accumulo ed espansione progressiva del materiale musicale, fondata su micro-variazioni a partire da una cellula 'germe' da cui si generano strutture via via più complesse e stratificate.<sup>256</sup> In Ligeti, un analogo principio si manifesta attraverso procedimenti più sistematici, in cui cellule minime vengono ripetute e trasformate secondo logiche riconducibili alla geometria frattale, producendo configurazioni in cui il rapporto tra dettaglio e totalità si esplica nella reiterazione variata di cellule originarie e nella replicazione in scala di una parte e del tutto, secondo la logica dell'autosomiglianza.<sup>257</sup> In entrambi i casi, la forma musicale non è predeterminata, ma emerge da processi interni di variazione continua che portano l'organizzazione strutturale del materiale a coincidere con la dimensione biologica ispiratrice.

È interessante notare come l'identificazione del materiale sonoro con un organismo vivente abbia delle forti analogie con la metafora del suono come «'être vivant' qui change continuellement» del fisico acustico Émile Leipp (1913–1986) – coetaneo di Ohana –, fatto proprio e sviluppato dalla contemporanea corrente dello Spettralismo, nata a Parigi negli anni Ottanta del Novecento e

---

<sup>255</sup> L'interesse di Ligeti per le scienze naturali e per la chimica è documentato fin dall'infanzia e gli derivava dal padre, il quale sperava per il figlio un futuro in questo campo. Ligeti dichiarò di aver sognato in gioventù di vincere il premio Nobel scoprendo il segreto della vita. Cfr. PUSTIJANAC, *György Ligeti*, p. 8-9.

<sup>256</sup> A ben vedere, la barriera corallina è un frattale naturale, in quanto contiene in sé il principio di autosomiglianza: la struttura globale del corallo (la colonia) ripete la stessa forma geometrica dei suoi singoli rami, che a loro volta replicano la forma dei polipi più piccoli.

<sup>257</sup> Così Ligeti descrive come venne a conoscenza della geometria frattale nel 1984, grazie alla conoscenza di due amici scienziati, Heinz-Otto Peitgen e Peter H. Richter, a quel tempo professori all'Università di Brema, i quali pubblicheranno pochi anni dopo uno studio intitolato proprio *La bellezza dei frattali. Immagini di sistemi dinamici complessi*, trad. it. di U. Sampieri, Bollati Boringhieri, Torino 1987: «Io lavoro empiricamente e non matematicamente, non scientificamente piuttosto 'a mano', ma con un'inconsapevole approssimazione alla geometria. Mi furono noti i paralleli tra le ricerche matematiche degli anni Sessanta e le mie composizioni del 1984, quando vidi le prime mostre delle immagini degli insiemi di Julia e di Mandelbrot, ottenute al computer da Heinz-Otto Peitgen e Peter H. Richter.» GYÖRGY LIGETI, *Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*, in «Neue Zeitschrift für Musik», 154/1 (1993), pp. 20-29: p. 27, in ALESSANDRA MORRESI, *György Ligeti: 'Études pour piano, premier livre'*, De Sono/EDT, Torino 2002, p. 24, traduzione italiana dell'autrice. Sull'interesse di Ligeti per la teoria dei frattali cfr. PUSTIJANAC, *György Ligeti*, pp. 79-80 e BOUKOBZA, *György Ligeti*, pp. 55-60, nonché RICHARD STEINITZ, *Music, Maths & Chaos*, in «The Musical Times» 137/1837 (1996), pp. 14-20.

rappresentata da compositori francesi quali Gérard Grisey (1946–1998), Tristan Murail (1947) e Hugues Dufourt (1943).<sup>258</sup> L'idea del suono come processo vitale viene così descritta da Grisey:

Ormai mi è impossibile considerare i suoni come oggetti definiti e permutabili fra loro. Essi mi appaiono piuttosto come campi di forze orientate nel tempo. Queste forze [...] sono infinitamente mobili e fluttuanti; vivono come cellule con una nascita, una vita e una morte, e soprattutto tendono a una trasformazione continua della loro energia. Il suono fisso, immobile, non esiste, quanto non sono immobili gli strati rocciosi delle montagne.<sup>259</sup>

Sebbene gli espedienti e gli esiti compositivi di Ligeti, Ohana e Grisey – e più in generale della musica spettrale – siano differenti, essi condividono dunque una concezione del suono come processo vitale, instabile e in costante trasformazione, in cui la forma emerge dall'evoluzione interna del materiale piuttosto che da strutture predefinite.<sup>260</sup>

Un esempio di questo processo di sviluppo organico negli Studi di Ligeti è individuato e descritto da Alessandra Morresi nella sua monografia dedicata al I volume degli *Études pour piano* che, a proposito dello studio n° 3 intitolato *Touches bloquées*, afferma: «Almeno per quel che riguarda le prime quattro sezioni, una crescita di tipo biologico sembra infatti animare ciascun modulo, al cui interno è sempre possibile riconoscere un'unità che genera nuovo materiale secondo una dinamica ad 'albero genealogico'».<sup>261</sup>

La geometria frattale è strettamente collegata alla teoria del caos, altro concetto che stimolerà molto l'immaginario ligetiano: tutti gli Studi partono da una situazione di quiete e ordine iniziale, che viene interrotta da un elemento di 'disturbo' del materiale che inizia a trasformarsi tendendo progressivamente verso una maggiore complessità: semplici cellule ritmiche e/o melodiche

---

<sup>258</sup> ÉMILE LEIPP, *Acoustique et musique: données physiques et technologiques, problèmes de l'audition des sons musicaux, principes de fonctionnement et signification acoustique des principaux archétypes d'instruments de musique, les musiques expérimentales, l'acoustique des salles*, Masson, Paris 1971. All'idea del suono come 'essere vivente', introdotta da Émile Leipp e sviluppata nel pensiero spettrale di Gérard Grisey, per il quale il suono è inteso come fenomeno dinamico e legato all'ascolto, è dedicato l'articolo di INGRID PUSTIJANAC, *La metafora del suono come 'être vivant' e il suo ruolo nelle poetiche compositive contemporanee*, in *Out of Nature. Musica, suoni ed ecologia acustica*, a cura di Candida Felice e Simone Caputo, in «Chigiana», III/2 (2020), pp. 217-238.

<sup>259</sup> GÉRARD GRISEY, *Zur Entstehung des Klanges*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», 17 (1978), pp. 73-79; trad. it. *Per una genesi del suono*, «Quaderni della Civica scuola di musica», 15/27 (2000), pp. 25-28; la traduzione italiana del passaggio è di I. Pustijanac in PUSTIJANAC, *La metafora del suono come être vivant*, p. 221. Pustijanac nota inoltre come «Il concetto di processo è uno di quelli più studiati in relazione alle tecniche compositive della seconda metà del Novecento poiché, come ha rilevato Jérôme Baillet, si ritrova in compositori apparentemente lontani tra loro come Iannis Xenakis, György Ligeti, Giacinto Scelsi o Grisey.», ivi, p. 224.

<sup>260</sup> Afferma Pustijanac: «Lo stesso Ligeti non si dimostra insensibile alle nuove possibilità di scrittura timbrica fondata sulle altezze dello spettro armonico, anche se questa rimane inizialmente declinata sul piano del colore, mentre nelle opere degli anni Ottanta risulta sensibilmente subordinata alla dimensione ritmica.», in PUSTIJANAC, *György Ligeti*, p. 66.

<sup>261</sup> MORRESI, *György Ligeti*, p. 66. Il saggio rappresenta la fonte attualmente più esauriente in lingua italiana dedicata al I volume degli *Études* di Ligeti, ai quali è dedicata un'ampia letteratura di cui si segnalano gli esempi più significativi quali il già citato saggio di Jean-François Boukobza, gli articoli di DENYS BOULIANE - ANOUK LANG, *Ligeti's Six 'Études Pour Piano': The Fine Art of Composing Using Cultural Referents*, in «Theory and Practice» 31 (2006), pp. 159-161, 163-207, nonché vari articoli dedicati all'analisi di singoli studi e tesi di dottorato.

originarie vengono sottoposte a ripetizioni e mutamenti di natura ‘microscopica’ che generano strutture caratterizzate da poliritmie instabili, sfasamenti progressivi e stratificazioni asincrone. In tal senso, la forma non è concepita come schema predeterminato, bensì come esito di un processo in continua evoluzione e che tende verso l’entropia.

Emblematico è il caso di *Désordre*, basato su un *décalage* progressivo, ovvero sullo sfasamento di due linee melodiche inizialmente simultanee che, a causa della sottrazione o aggiunta di una cromia inizia a disallinearsi progressivamente provocando «anticipazioni o posticipazioni della stanghetta di battuta», in cui le due mani procedono secondo logiche ritmiche e metriche divergenti.<sup>262</sup> «In *Désordre* applico lo stesso principio agli spostamenti d’accenti, che generano distorsioni di schemi illusori: il pianista suona con un ritmo regolare, ma la distribuzione irregolare degli accenti crea delle configurazioni apparentemente caotiche. Mi sono inoltre interessato molto a un’altra caratteristica della musica africana: la presenza simultanea di simmetria e asimmetria.»<sup>263</sup>

Nell’affermazione sopra riportata è presente dunque la seconda importante fonte d’ispirazione comune tra le raccolte di Ohana e Ligeti e, indirettamente, dato il suo interesse per il jazz, Kapustin: la musica africana.

Nel paragrafo 2.3 è già emerso come Ligeti conobbe le ricerche etnomusicologiche di Simha Arom sulla tribù Banda-Linda nel 1982 tramite un proprio studente e che da quel momento intrattenne una fitta corrispondenza con l’etnomusicologo israeliano incontrandolo per la prima volta di persona a Gerusalemme nel 1984.<sup>264</sup> Morresi descrive le caratteristiche delle musiche tradizionali centroafricane studiate da Arom nel paragrafo intitolato *I principi dell’organizzazione ritmica e della poliritmia nelle musiche tradizionali centroafricane* della sua già citata monografia, nonché l’influsso che questi principi ebbero nell’elaborazione della complessa scrittura poliritmica che è una costante nel I volume degli *Études*.<sup>265</sup> Ciò che in sostanza affascinava maggiormente Ligeti delle musiche africane è il concetto di ‘ostinato con variazioni’. Scrive Arom:

Se si dovesse, in poche parole, qualificare le musiche centrafricane, esse potrebbero essere definite come ostinate con variazioni. Infatti, tutti i brani di questa regione sono caratterizzati da una struttura ciclica che genera numerose variazioni improvvisate: la ripetizione e la variazione costituiscono uno dei principi fondamentali di tutte queste musiche, come del resto di molte altre nell’Africa nera. Queste variazioni non derivano da un ‘tema’ di cui sarebbero trasformazioni; sono l’incarnazione di un modello – monodico, polifonico o poliritmico – che equivale a una formulazione minimale dell’enunciato musicale, uno schizzo

---

<sup>262</sup> MORRESI, *György Ligeti*, p. 40.

<sup>263</sup> GYÖRGY LIGETI, note del CD Sony Classical, *György Ligeti Edition 3*, «Works for piano», SH 62308, 1996. Cfr. BOUKOBZA, *György Ligeti*, p. 120-121.

<sup>264</sup> Pustijanac afferma che questo incontro diede una rinnovata spinta a Ligeti nel portare a termine la composizione del *Concerto per pianoforte* e nella creazione del I libro degli Studi. Cfr. PUSTIJANAC, *György Ligeti*, p. 78.

<sup>265</sup> MORRESI, *György Ligeti*, pp. 10-18.

che le variazioni non fanno altro che circondare, ornare, arricchire. La struttura periodica dipende da una divisione in segmenti, ciascuno dei quali possiede a sua volta, nell'ambito del brano a cui appartiene, una propria organizzazione.<sup>266</sup>

Un chiaro esempio di ostinato è presente nello studio n° 4 *Fanfares*: una sequenza in scala ascendente di otto note raggruppate secondo lo schema metrico 3+2+3 affidata alla mano sinistra apre lo studio, facendo da sfondo alla sequenza motivica che si innesta sopra di esso: alternandosi tra le due mani, l'ostinato prosegue ininterrottamente dalla prima all'ultima battuta del brano.

Dalla scelta stessa di questa configurazione ritmica emerge un'ulteriore fonte d'ispirazione comune a Ohana e Ligeti: l'impiego per l'ostinato di questo studio del ritmo *aksak*, caratteristico della musica balcanica, costituisce infatti un esplicito omaggio a uno dei principali 'maestri' di Ligeti, ovvero il connazionale Béla Bartók e la sua opera pianistica *Microkosmos* che, come già evidenziato, rappresenta altresì un importante modello di riferimento anche per gli *Études* Maurice Ohana (si veda lo studio n° 7 '*Septièmes*' dedicato alla sua memoria – cfr. paragrafo 2.1 – e all'utilizzo del metro 7/8 adottato nello studio n° 1 '*Cadences libres*' – cfr. paragrafo 2.3 –).<sup>267</sup>

Grazie agli studi di Arom, si può pertanto affermare che la musica africana abbia rivelato ai compositori del XX secolo un nuovo concetto di tempo musicale, inteso come ciclico e fondato su periodicità ripetitive, caratterizzato da un'organizzazione del discorso basata sulla trasformazione continua di cellule melodiche e ritmiche. Questo approccio ha messo in discussione le concezioni formali tradizionali, richiedendo e ispirando ai compositori nuovi tipi di scrittura, come efficacemente descritto da Apollinaire Anakesa Kululuka nella sua monografia in due volumi intitolata *Afrique subsaharienne-Musique savante occidentale. Une singulière interrelation au XX<sup>e</sup> siècle*:

In questo regno di ripetitività, che implica una nuova organizzazione temporale e una nuova concezione sonora, György Ligeti, Steve Reich, François-Bernard Mâche e Jean-Louis Florentz hanno ciascuno applicato questo processo musicale africano a modo loro, adattandolo però al proprio linguaggio musicale. [...] Il tempo musicale è più fluido e variabile, all'interno di un libero gioco di strutture melodiche che ruotano attorno a una o più note cardine. Vengono impiegati anche arrangiamenti melodici e ritmici africani basati sull'addizione e la moltiplicazione di unità più piccole, dando origine a strutture polifoniche e poliritmiche.<sup>268</sup>

Sul rapporto di Ohana con le tecniche delle musiche africane afferma inoltre:

---

<sup>266</sup> SIMHA AROM, "Du pied à la main": *les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale*, in «Analyse musicale», 10/1 (1988), pp. 16-22: 17.

<sup>267</sup> Interessante notare che da Bartók Ligeti eredita anche la prassi, presente nel *Microkosmos*, di annotare l'indicazione metronomica all'inizio del brano e di riportarne la relativa durata complessiva stimata in minuti e secondi a fianco dell'ultima battuta.

<sup>268</sup> APOLLINAIRE ANAKESA KULULUKA, *Afrique subsaharienne-Musique savante occidentale. Une singulière interrelation au XX<sup>e</sup> siècle. Volume 2: Occident musical contemporain face aux spécificités musicales africaines au XX<sup>e</sup> siècle*, L'Harmattan, Paris 2014. <https://univ-antilles.hal.science/hal-01969579v1>, pp. 559-560.

Quanto a Maurice Ohana, l’Africa subsahariana lo ispirò con un gran numero di procedimenti tecnici che contribuirono notevolmente al dinamismo della sua musica e al potere evocativo delle sue metafore. Tra questi procedimenti, menzioneremo la disposizione di ritmi simmetrici e asimmetrici, i poliritmi, la ricchezza spettrale delle percussioni e la modalità.<sup>269</sup>

Affine all’idea di ostinato si affianca, nel primo libro degli Studi di György Ligeti, anche quella di *continuum*, inteso come flusso sonoro ininterrotto, sia esso costituito da crome o semicrome. Questo principio viene portato al massimo grado di coerenza: nessuno degli Studi presenta pause, per cui il discorso si configura come un processo continuo, privo di cesure, in cui il tempo sembra essere densamente occupato in ogni istante. Su questo flusso indistinto si innestano progressivamente cellule motiviche e ritmiche che danno vita a processi polimetrici e poliritmici assai complessi.

Se in Ligeti l’idea della «ripetizione ossessiva» è già presente a partire dagli anni Sessanta in alcune sue opere, legata anche al concetto di ‘meccanismo’, a partire dalla fine degli anni Settanta, essa viene ulteriormente potenziata dal suo incontro con la musica per pianoforte meccanico del compositore messicano Conlon Nancarrow.<sup>270</sup> I suoi *Studies for Player Piano*, composti tra il 1948 e i primi anni Novanta, costituiscono una raccolta fondamentale del Novecento in cui il pianoforte meccanico diventa strumento per esplorare possibilità ritmiche estreme.<sup>271</sup> Attraverso poliritmie complesse, canoni a velocità divergenti e processi matematici rigorosi, il pianoforte si trasforma in una vera e propria macchina sonora. Se Nancarrow sfrutta il pianoforte automatico per realizzare poliritmie e processi temporali irrealizzabili dall’uomo, Ligeti ne assimila i principi ponendo a sé stesso la sfida compositiva – ed esecutiva, al pianista – di affidare a un solo esecutore la gestione di più livelli ritmici indipendenti, simulando tale complessità ‘meccanica’ attraverso sfasamenti e velocità differenziate in un sistema poliritmico altamente articolato da cui emerge il fenomeno della «polistratificazione temporale».<sup>272</sup> È il caso di *Automne à Varsovie*, in cui è possibile individuare la sovrapposizione di ben quattro livelli temporali nei punti di maggior densità del brano, creando dal punto di vista percettivo l’idea che vi siano velocità di scorrimento differenti.<sup>273</sup>

---

<sup>269</sup> Ivi, p. 493.

<sup>270</sup> Cfr. PUSTIJANAC, *György Ligeti*, p. 76. Per approfondimenti sui brani di Ligeti caratterizzati da questa struttura ‘meccanica’ quali *Continuum* e *Coulée* vedasi JANE PIPER CLENDINNING, *The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti*, in «Perspectives of New Music» 31/1 (1993), pp. 192-234.

<sup>271</sup> Per un’approfondimento sulla musica di Conlon Nancarrow vedasi KYLE GANN, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, New York 1995 e l’articolo di ERIC DROTT, *Conlon Nancarrow and the Technological Sublime*, in «American Music» 22/4 (2004) <https://www.jstor.org/stable/3592992>, pp. 533–563 (ultima consultazione: 25/03/2026), in cui è presente l’analisi di diversi Studi.

<sup>272</sup> PUSTIJANAC, *György Ligeti*, p. 211.

<sup>273</sup> Ivi, pp. 217 e 221.

Dall'analisi degli *Études* di Ohana è già emerso come vi siano numerosi passaggi caratterizzati da ostinati e *continuum*, – soprattutto nello Studio n° 2 *Mouvements parallèles*, non a caso quello più ispirato alla musica africana, e il n° 4 *Main gauche seule* – che si alternano però ad episodi statici, rispondendo alla logica della tensione attraverso il contrasto (vedi paragrafo 2.1.) e dando vita ad un'alternanza di momenti di quiete e di moto: la ripetizione, così come la creazione di oasi di contemplazione, rientra infatti nella concezione 'ritualistica' della musica di Ohana, agli antipodi dunque sul piano espressivo a quella 'meccanica' di Ligeti.

Negli 8 *Concert studies* op. 40 di Kapustin invece, ostinato e *continuum* sono un elemento costante e strutturale in tutta la raccolta, proprio come in quella ligetiana. In ogni Studio, il flusso musicale si sviluppa senza soluzione di continuità, evitando pause e privilegiando una tessitura costruita su processi di variazione e trasformazione progressiva. Tale continuità, spesso sostenuta da cellule ritmico-melodiche ricorrenti, contribuisce a creare un senso di coerenza formale interna, in cui l'abilità tecnica (gli Studi sono tutti in andamento veloce), diventa veicolo di sviluppo e non mero ornamento. Al tempo stesso, il *continuum* svolge un'altra funzione, ovvero quella di simulare l'andamento fluido di un'improvvisazione jazzistica, rievocando lo stile di pianisti come Art Tatum (1925-1956), Erroll Garner (1926-1991) e soprattutto Oscar Peterson (1925-2007), che si caratterizza per la tecnica brillante, la complessità ritmica, le modulazioni armoniche e il *voicing* innovativi, ma soprattutto per il flusso ininterrotto del fraseggio, vicino al moto perpetuo.<sup>274</sup> L'opera di Nikolai Kapustin è per tale motivo spesso accostata alla corrente della cosiddetta *third stream*, termine coniato da Gunther Schuller nel 1957 per indicare un genere che opera una sintesi tra musica colta e jazz. Tuttavia, questa appartenenza va intesa in senso problematico e non pienamente sovrapponibile: a differenza delle pratiche tipiche della *third stream*, che prevedono un ruolo significativo dell'improvvisazione, come nel caso di pianisti come Keith Jarrett o Chick Corea, la

---

<sup>274</sup> L'influenza dello stile improvvisativo dei suddetti pianisti jazz negli 8 *Concert studies* op. 40 di Kapustin è condivisa in numerosi tesi e dissertazione dedicate all'analisi della raccolta quali: JIWON CHOI, *An Eclectic Combination of Classical and Jazz Idioms: Nikolai Kapustin's Piano Works*, tesi di dottorato, University of Kansas, 2015, <https://kuscholarworks.ku.edu/server/api/core/bitstreams/ae43f3d1-49ce-4b49-ae08-ad44c383a1ba/content>, pp. 9-10; AKANE MEGUMI OKAMOTO: *Nicholai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40: Reflections on Analysis, Practice, and Performance*, tesi di dottorato, University of Toronto, 2014, <https://utoronto.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/859bb1d3-0192-497d-aedb-e687b1bdc707/content>, p. 15-16. Tra le altre tesi di dottorato dedicate agli 8 *Concert studies* si citano YANJING GU, *A Pedagogical Guide to Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40*, West Virginia University, 2019, <https://doi.org/10.33915/etd.3819>, YUSHI LIN, *Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40*, University of Kansas, 2018, <https://kuscholarworks.ku.edu/server/api/core/bitstreams/50bb7644-a74f-46f3-bd43-c5d6ccb2076f/content> (ultima consultazione: 31/03/2026).

scrittura di Kapustin è interamente notata e costruita secondo un controllo compositivo rigoroso.<sup>275</sup> Ne deriva uno stile altamente personale, in cui l'incontro tra i due linguaggi non si realizza sul piano performativo, ma all'interno della struttura stessa dell'opera, costituendo pertanto un caso peculiare e difficilmente assimilabile in modo univoco a tale corrente.

Proprio perché la scrittura interamente notata di Nikolai Kapustin si configura come trascrizione idealizzata di un'improvvisazione jazzistica, ricreata però attraverso mezzi compositivi rigorosamente controllati, essa è affine negli intenti a quella analizzata negli Studi di Ohana, condividendo con costui la volontà di restituire l'illusione di una musica estemporanea e rapsodica attraverso una scrittura assai precisa e 'convenzionale' (vedi paragrafo 2.2).

Un'altra caratteristica comune alle tre raccolte, a ben vedere, è proprio l'adesione ad una scrittura classica e tradizionale, ovvero priva di una semiografia complessa e che non fa uso di formule pianistiche particolarmente innovative per quel che riguarda ad esempio la ricerca sulle tecniche estese descritte nel precedente paragrafo 3.1.

Gli *Études* di Ohana sono quelli in cui gli esempi di scrittura 'sperimentale' sono più presenti: *cluster*, uso di regoli di legno per tenere i tasti abbassati (vedi Studio n° 6), ricerca rivolta alle potenzialità del terzo pedale e all'uso miscelato di tutti e tre i pedali del pianoforte, sfruttamento dei registri estremi dello strumento, utilizzo di note suonate col pugno, *glissandi* incrociati tra le due mani, scrittura neumatica, contrappunto aleatorio, mancanza di indicazioni metriche e di stanghette di battuta, sono i principali elementi che abbiamo analizzato e incontrato nella raccolta.

Negli *Études* di Ligeti, uno degli esempi più originali in questo senso è rappresentato dallo Studio n° 3 *Touches bloquées*, per il quale il compositore introduce una legenda specifica relativa alla tecnica dell'abbassamento muto dei tasti, esplorando e approfondendo questa possibilità strumentale. Dal punto di vista grafico, l'elemento più significativo si riscontra invece nello Studio n° 1 *Désordre*, in cui la stanghetta di battuta appare spezzata e sfasata tra i due pentagrammi: una soluzione che rende visivamente il *décalage* ritmico descritto in precedenza e permette di evidenziare l'accentazione tra le due mani. Proprio il segno d'accento risulta infatti tra i simboli più ricorrenti dell'intera raccolta, configurandosi come uno strumento grafico semplice ma

---

<sup>275</sup> Cfr. GUNTHER SCHULLER - TOM GREENLAND, «Third stream», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252527> (ultima consultazione: 30/03/2026). Sulla fusione dei due stili e la problematicità di classificazione dello stile di Kapustin negli *Eight Concert Studies* op. 40 e, più in generale, nelle sue opere pianistiche vedasi le tesi di dottorato di RANDALL J. CREIGHTON, *A Man of Two Worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, Op. 53*, University of Arizona, 2009, <https://randycreighton.com/music/kapustin/KapustinFinalComplete.pdf> e YUZHOU HUANG, *What Makes Nikolai Kapustin's Classically-oriented Works Sound Like Jazz Improvisation by Deconstruction of His 24 Preludes in Jazz Style, Op.53 and Concert Etudes, Op.40*, University of Nevada, Reno, 2023, <https://scholarwolf.unr.edu/server/api/core/bitstreams/1325ab93-3caf-4ef3-992a-10bd1c81e8ce/content>. (ultima consultazione: 31/03/2026).

estremamente efficace attraverso cui Ligeti costruisce la vera innovazione di questa raccolta, ovvero una scrittura poliritmica e polimetrica di grande complessità, ottenuta senza ricorrere né a interventi diretti sulla meccanica del pianoforte, né a tecniche estese o a un apparato notazionale nuovo, ma che richiede all'esecutore un nuovo livello di competenza strumentale e di virtuosismo, soprattutto sul piano della coordinazione motoria:

La splendida musica di Nancarrow per pianoforti meccanici mi diede l'impulso a riflettere su questi problemi: in che modo portare interpreti vivi a produrre simili intrecci musicali, e soprattutto se si poteva affidare una poliritmia così complessa ad un unico solista. [...] La conoscenza di alcuni esempi della musica centroafricana mi condusse (ciò accade nel 1985 negli Studi pianistici) alla dilatazione del concetto di *hemiolia* [...] La novità principale è la possibilità per un solo esecutore di produrre l'illusione di molti diversi strati di velocità.<sup>276</sup>

Il risultato è la creazione di una vera e propria illusione acustica: non l'impressione di una musica 'improvvisata', come avviene per gli altri due compositori, ma piuttosto un'illusione di natura percettiva a livello spaziale e temporale, tanto da parlare di 'tempo congelato'.

Quello che io produco, sono piuttosto stati, oggetti, forme chiuse; anche nel ritmo e nella metrica e nel dispiegamento della forma musicale vi è una certa tendenza alla staticità: il tempo è come congelato. [...] Anche negli Studi per pianoforte, in particolare nel primo nel sesto, e nel Concerto per pianoforte il tempo cronometrico – il tempo quindi che scorre durante l'esecuzione – si trasforma per così dire in spazio. [...] Dal *continuum* temporale, che dura in 'eterno', mostro delle finestre che si aprono su un unico dettaglio in questo flusso temporale. [...] l'illusione, che la forma musicale che scorre davanti a noi esiste contemporaneamente nella sua totalità. Che il tempo subisca un arresto, venga portato alla stasi – precisamente questo è la mia esigenza interiore più profonda. Che la forma sia continuamente presente in tutti i suoi dettagli, ovviamente solo sul piano illusorio.<sup>277</sup>

Oltre che influenzato dal sistema ritmico della musica africana e balcanica, così come Ohana, Ligeti recupera anche procedimenti tipici della musica medievale come l'emiolia e l'*hoquetus*, tanto da definire la sua particolare tecnica di scrittura ritmica 'emiolia generalizzata', con riferimento specifico allo Studio n° 6 *Automne à Varsovie*.<sup>278</sup> Così descrive Pustijanac questo procedimento:

[...] la scrittura ritmica non si basa più sul rapporto tra tempi forti e tempi deboli di un metro specifico, ma sul rapporto tra vari livelli di durate costruite tutte a partire da una pulsazione regolare comune. Secondo questo principio si possono costruire rapporti complessi (per la percezione) a tal punto che diventa impossibile contare la singola pulsazione e si cominciano a mettere in relazione le durate, che producono l'illusione di più piani a velocità di scorrimento differenti. Si tratterebbe dunque di un nuovo modo di realizzare l'illusione di politemporalità.<sup>279</sup>

Anche in altri Studi come *Désordre* o *Fanfares*, l'emiolia rappresenta un principio strutturale, dal momento che l'intero tessuto musicale è costruito su accenti contrastanti e suddivisioni ambigue,

---

<sup>276</sup> GYÖRGY LIGETI, *On my Études for Piano*, in « Sonus », 9/1 (1998), pp. 4-5, in MORRESI, *György Ligeti*, p. 120, tradotto in italiano dall'autrice.

<sup>277</sup> G. Ligeti nell'intervista di DENYS BOULIANE, *Geronnen Zeit und Narration, György Ligeti im Gespräch*, in «Neue Zeitschrift für Musik» 149/5 (1988), pp. 19-25: 21, in PUSTIJANAC, *György Ligeti*, pp. 266-267, tradotto in italiano dall'autrice.

<sup>278</sup> Cfr. MORRESI, *György Ligeti*, p. 121.

<sup>279</sup> PUSTIJANAC, *György Ligeti*, pp. 214-215.

generando una poliritmia continua che richiama procedimenti propri dell'*Ars subtilior*. Scrive Morresi:

*Ars subtilior* è l'espressione con cui si è soliti definire lo stile musicale affermatosi dopo la morte di Guillaume de Machault (1377) fino al primo ventennio del 1400. [...] questa musica è definita dall'elevata complessità espressa nel campo dell'elaborazione ritmica e della notazione, che non di rado rasenta l'ermetismo. I ritmi incrociati cui Willi Apel fa riferimento nella prefazione all'edizione delle musiche profane francesi della fine del secolo XIV, rappresentano una veste consueta assunta dalla scrittura polifonica in questo periodo. Definiti sostanzialmente dal *décalage* (sfasamento) tra le parti, le quali si relazionano non nella verticalità ma in diagonale, essi richiama molto da vicino non solo l'aspetto esteriore della poliritmia africana, ma anche i procedimenti con cui sono realizzati: l'*hemiolia* e la sincope.<sup>280</sup>

L'emiolia, così come la sincope, sono anche elementi tipici del flamenco, con il quale la musica tradizionale africana intrattiene dei legami profondi, come visto nel paragrafo 2.3 e di cui Ohana si serve frequentemente, seppur con procedimenti meno sistematici che in Ligeti, all'interno dei suoi Studi. Scrive Rae:

Attraverso la sua esperienza pratica di musica popolare spagnola e musica tribale africana, Ohana ha osservato caratteristiche significative in comune: somiglianza di specifici ritmi; la sovrapposizione di *pattern* ripetitivi per creare ritmi complessi e incrociati; [...] Queste tradizioni condividono anche simili preoccupazioni con l'uso del ritmo come un parametro musicale indipendente, come veicolo di performance espressive a pieno titolo. Emiolia e sincope sono importanti caratteristiche del vocabolario ritmico di entrambe le tradizioni ed entrambe hanno un distinto repertorio di ritmi specifici che costituiscono la base per l'improvvisazione estemporanea.<sup>281</sup>

Altra caratteristica comune individuata da Arom, seppur inaspettata, tra la musica africana e medievale, è l'arte del contrappunto.<sup>282</sup> Ligeti in particolare si ispira alla tecnica dell'*hoquetus*, che si manifesta nella scrittura di *Désordre* e, in maniera più sfumata in *Arc-en-ciel*, nella distribuzione frammentaria della linea motivica tra le due mani, che si alternano frequentemente creando una continuità percettiva a partire da una discontinuità reale, in modo analogo alle tecniche medievali di interruzione e distribuzione del tema tra le voci.<sup>283</sup>

---

<sup>280</sup> MORRESI, *György Ligeti*, p. 20. Il testo cui si fa riferimento nella citazione è WILLI APEL, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Medieval Academy of America, 1950, p. 11.

<sup>281</sup> RAE, *The Music*, p. 196.

<sup>282</sup> Alle inaspettate analogie tra la polifonia medievale e quella africana è dedicato il contributo di SIMHA AROM, *Une parente inattendue: polyphonies médiévales et polyphonies africaines*, in *Polyphonies de tradition orale : histoire et traditions vivantes*, pub. par C. Meyer, Éditions Créaphis, Paris 1993, pp. 133-148.

<sup>283</sup> Il termine *hoquetus* indica una tecnica contrappuntistica della musica medievale (tra XIII e XIV secolo) basata sull'uso del silenzio come elemento strutturale, dotato di un preciso valore ritmico e mensurale. Questa tecnica può essere applicata a una singola voce, ma più spesso coinvolge due o più voci, che si alternano attraverso un gioco di suoni e pause sfalsati, creando un effetto di incastro. Il risultato è una sorta di dialogo frammentato, in cui ogni voce si interrompe mentre l'altra prosegue, dando luogo a un continuo meccanismo di 'arresto e ripresa' reciproca (come descritto da F. L. Harrison). Le fonti medievali segnalano inoltre che questa pratica non era limitata alla musica colta, ma trovava riscontro anche in contesti di tradizione popolare. Cfr. ERNEST H. SANDERS, «hoquetus», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13115> (ultima consultazione: 01/04/2026).

Ohana, il quale, come già emerso nel paragrafo 1.1., aveva studiato la musica medievale presso la *Schola cantorum* parigina e possedeva una conoscenza approfondita della *Messa di Notre-Dame* di G. De Machaut, rielaborò la tecnica polifonica medievale nel cosiddetto contrappunto ‘combinatorio’ (vedi paragrafo 2.2): la sovrapposizione di voci dotate di differenti velocità metronomiche, come nel già descritto caso nello Studio n° 9 *Contrepoints libres* (vedi esempio 14), ha l’effetto di creare una massa ritmica simile alla stratificazione polimetrica ligetana: fonti d’ispirazione e obiettivi comuni dunque, ma ottenuti con mezzi differenti.

Vi è poi un ulteriore elemento che Ligeti trae dalla musica antica, non quella medievale, ma barocca, ovvero il cosiddetto motivo del lamento o *lament motif*: esso consiste in una linea motivica discendente derivata da un modello storico ben radicato nella tradizione musicale occidentale: il lamento barocco, caratterizzato dalla discesa cromatica (spesso un tetracordo discendente al basso) e dall’uso insistito di intervalli di seconda minore, associati retoricamente all’espressione del dolore, della perdita e della sofferenza.<sup>284</sup> Questo modello, presente già nella monodia accompagnata del XVII secolo e codificato in numerosi contesti operistici e sacri – si pensi ad esempio al *Lamento d’Arianna* di Claudio Monteverdi, o il lamento d’addio di Didone (*When I am laid in earth*) nel *Dido and Aeneas* di Henry Purcell – viene ripreso da Ligeti non come citazione, ma come *topos* da poter rielaborare attraverso un processo di trasformazione che ne ridefinisce la funzione. Come osserva Taylor, tale motivo agisce come principio generativo profondo, pur riconoscibile a livello intervallare (discese cromatiche, successioni di *pitch-class* contigue), progressivamente frammentato e integrato in una scrittura micropolifonica e poliritmica, fino a perdere una chiara identità tematica.<sup>285</sup> In *Automne à Varsovie* si espande in stratificazioni iterative che producono un effetto di ‘caduta’, trasformando la discesa in dinamica di collasso sonoro. In *Arc-en-ciel*, il tema del lamento è integrato in una scrittura che subisce l’influenza del linguaggio jazzistico, in cui le armonie estese e le progressioni ambigue contribuiscono a trasfigurare il lamento in una dimensione timbrica e coloristica.<sup>286</sup>

Secondo Amy Bauer inoltre, il *lament motif* si colloca all’interno di una più ampia tensione tra nostalgia ed esotismo, in cui Ligeti rielabora materiali espressivi appartenenti a tradizioni diverse:

---

<sup>284</sup> Cfr. ELLEN ROSAND, «Lamento», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15904> (ultima consultazione: 01/04/2026); cfr. della stessa autrice, *The Descending Tetrachord: an Emblem of Lament*, in «The Musical Quarterly» 65/3 (1979), pp. 346-359.

<sup>285</sup> Cfr. STEPHEN A. TAYLOR, *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti’s Late Style*, tesi di dottorato, Cornell University, 1994. Sullo stesso tema, dello stesso autore vedasi *Passacaglia and Lament in Ligeti’s Recent Music*, in «Tijdschrift voor muziektheorie» 9 (2004) pp. 1-11.

<sup>286</sup> Cfr. CALLENDER CLIFTON, *Interactions of the Lamento Motif and Jazz Harmonies in György Ligeti’s Arc-En-Ciel*, in «Intégral» 21 (2007), pp. 41-77.

Facendo riferimento alla musica popolare dell'Europa orientale e alle tradizioni barocche, i lamenti di Ligeti si rifanno a una tradizione di 'musica non musicale' che parla il linguaggio dei morti per evocare associazioni senza tempo con il dolore, la perdita e l'espressione di una sofferenza che va oltre le parole. In questo senso, il lamento è al tempo stesso un genere musicale unico e profondamente etico [...]. Trascende le funzioni tradizionali della musica per [...] forgiare un legame tra esecutore e ascoltatore.<sup>287</sup>

Da questa prospettiva, il tema del lamento si configura come un archetipo diffuso in diverse culture e tradizioni musicali; in particolare, esso presenta evidenti affinità con i *quejíos*, le lamentazioni caratteristiche del *cante jondo*, la cui forza espressiva deriva da una vocalità arcaica e profondamente radicata nella tradizione orale. Come già analizzato, Ohana assimila tali elementi e li rielabora nel linguaggio pianistico dei suoi Studi, integrandoli nelle linee motiviche (cfr. cap. 2.4, analisi degli Studi n° 1 e 3), caratterizzate da melismi, cromatismi discendenti, dall'utilizzo dell'intervallo di seconda e da una marcata flessibilità agogica.

Dal confronto tra i due compositori emerge dunque una duplice modalità di trattamento del *lament motif*: da un lato, in Ligeti, un processo di metamorfosi che conduce dalla figura retorica al suo inserimento in un sistema autonomo e auto-generativo; dall'altro, in Ohana, una trasposizione che preserva l'identità culturale ed espressiva del lamento, come traccia di una memoria radicata nella tradizione orale.

Nello Studio n° 5 *Arc-en-ciel*, come poc'anzi accennato, Ligeti rielabora in modo personale alcune suggestioni provenienti dal linguaggio jazzistico, principalmente sul piano armonico e timbrico, attraverso l'impiego di accordi estesi, progressioni cromatiche e di una scrittura pianistica morbida e cantabile, che induce dei parallelismi con lo stile di Bill Evans (1929-1980).<sup>288</sup> Le indicazioni di carattere e di andamento annotate all'inizio dello sparito sono esplicitamente allusive: '*Andante con eleganza, with swing*' e poi '*♩, dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo*'. In nota Ligeti precisa inoltre: «*Varying tempo: The metronome mark represents an average, the semiquaver movement fluctuating freely around this average tempo, as in jazz.*» Ne deriva un linguaggio in cui gli elementi jazzistici vengono assimilati, interiorizzati e trasformati in modo originale, caratterizzato da una raffinata ricerca timbrica e da una concezione del tempo musicale fluida e non lineare, in cui le 'fluttuazioni' agogiche dello *swing* si mescolano con quelle del *rubato* chopiniano, producendo nuove prospettive e punti d'incontro.

---

<sup>287</sup> AMY BAUER, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2011, p. 202.

<sup>288</sup> Sulle affinità col pianismo di Bill Evans nell scrittura di *Arc-en-ciel* cfr. BOUKOBZA, *György Ligeti*, p. 135 e YUNG-JEN CHEN, *Analysis and performance aspects of György Ligeti's Études pour piano: Fanfares and Arc-en-ciel*, tesi di dottorato, Ohio State University, 2007, [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu116769765763-73](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu116769765763-73) (ultima consultazione: 31/03/2026).

Sebbene negli *Études d'interprétation* sia meno evidente rispetto ad altre opere, Ohana dichiarò apertamente di aver accolto nella sua scrittura ritmi, temi e stilemi propri del jazz, considerando la musica afro-americana e afro-cubana come una naturale derivazione di quella africana e spagnola.<sup>289</sup> Lo Studio che più ricorda un'improvvisazione jazzistica è il n° 8 *Secondes*, come notato anche da De Chizy - Porcile nella descrizione dedicata a questo brano, nella quale si ricorda anche come Ohana stesso dichiarasse che la sua tecnica pianistica fosse stata «profondamente modificata dalla frequentazione dei pianisti neri.»<sup>290</sup> In particolare lo Studio presenta, a mio parere, alcune somiglianze di scrittura e sonorità con *Arc-en-ciel*, in particolare in alcuni passaggi collocati nel registro più acuto del pianoforte, come la sottosezione  $b^3$  a p. 10 e  $b^5$  a p. 12 dello spartito. Quest'ultima sezione, in particolare, è costituita da una 'cascata' discendente di bicordi di seconde maggiori a mani unite in omoritmia e dinamica piano e 'souple', molto rassomigliante alle ultime battute 22-23 di *Arc-en-ciel*, con la differenza che nello Studio ligetiano il passaggio è ascendente, ma sempre collocato nel registro acuto estremo della tastiera.

Anche lo Studio n° 4 *Reminiscence* di Kapustin presenta delle analogie con *Arc-en-ciel*, per il pianismo lirico e timbricamente raffinato, riconducibile anch'esso, sotto certi aspetti, all'influenza del pianismo di Bill Evans.<sup>291</sup> In entrambe le composizioni si osserva infatti un impiego sistematico di aggregati accordali arricchiti (none, undicesime, tredicesime) e una disposizione ravvicinata delle parti, favorendo la percezione dell'armonia come macchia timbrica. In entrambi gli Studi poi, in andamento lento (Larghetto per *Reminiscence* e Andante per *Arc-en-ciel*), predomina una concezione flessibile dell'agogica e della metrica (*Reminiscence* è l'unico degli Studi di Kapustin scritto in metro 3/4 e 4/4 che si alternano ad ogni battuta), subordinate al respiro del fraseggio, piuttosto che a una pulsazione rigida e metronomica. Ciò favorisce l'emergere di sonorità intime, nostalgiche ed evanescenti, dai contorni sfumati, evocando una dimensione di natura temporale, quella del ricordo, nel caso di Kapustin e una dimensione di natura visiva in Ligeti, quella dell'arcobaleno, come suggerito dai rispettivi titoli dei due Studi. L'idea conclusiva dello svanire, del dissolversi del ricordo in Kapustin, e dell'arcobaleno in Ligeti, è resa nella battuta finale di

---

<sup>289</sup> Cfr. RAE, *The Music*, p. 6, 52 e 197. L'interesse di Ohana per il jazz inizia a manifestarsi a partire dagli anni Settanta in opere come *Lys de madrigaux* (1975). L'utilizzo di melodie derivate dagli *spirituals*, di ritmi afro-cubani e di formule idiomatiche proprie del jazz e del blues sono centrali nelle ultime opere della maturità quali, *La Célestine* (1987), *In Dark and Blue* (1990), *Avoaha* (1991).

<sup>290</sup> Maurice Ohana nell'intervista di MARTI, *Anonyme XX siècle*, cit. in DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 479.

<sup>291</sup> Tale analogia col pianismo di Bill Evans, in particolare con gli accordi del basso del brano *Peace Piece*, è riscontrata anche da RUBY WANG nella sua tesi di dottorato intitolata *Fusion of Classical Virtuosity and Jazz Techniques in the Etudes of Nikolai Kapustin: Eight Concert Etudes, op. 40, and Five Etudes in Different Intervals, op. 68*, University of South Carolina - Columbia, 2014, <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3731&context=etd> (ultima consultazione: 31/03/2026), pp. 32-33.

ciascuno Studio rispettivamente con l'indicazione 'morendo' e dinamica *pp* (in *Reminiscence*) e 'perdendosi' in dinamica *pppp* (in *Arc-en-ciel*).

Nonostante questi punti di contatto con il modello pianistico di Evans, gli esiti sono radicalmente differenti: Ligeti, concentrato sull'aspetto percettivo e timbrico, neutralizza le dinamiche di tensione e risoluzione armonica, creando campi sonori che subiscono una lenta e progressiva metamorfosi di sonorità, in un'atmosfera sospesa, proprio come avviene contemplando i colori di un arcobaleno nel cielo; Kapustin, invece, aderisce completamente al linguaggio jazzistico, evidente tanto nelle progressioni armoniche funzionali (in particolare schemi riconducibili alla classica successione II–V–I), quanto nei *voicing* degli accordi e nell'articolazione dei fraseggi che, come già evidenziato, anche in questo Studio simulano i processi tipici di un'improvvisazione solistica, pur essendo interamente annotata in partitura.

L'ultimo modello comune che merita di essere analizzato, in quanto punto di riferimento imprescindibile per qualsiasi raccolta di Studi successiva, è rappresentato da Debussy e la sua raccolta di *Études*. Come già ampiamente emerso, gli *Études d'interprétation* di Ohana si pongono in dichiarata continuità e affinità non solo con questa, ma con tutta l'opera di Debussy, considerando la sua raccolta che una ideale prosecuzione e completamento di quella del suo predecessore, dal quale è influenzato in maniera profonda. L'adesione a un dato intervallo (*QUintes Cordes. A vide*)

L'attenzione per le indicazioni relative alla pedalizzazione, alla dinamica, all'agógica, ma soprattutto al timbro, pongono la scrittura di Ligeti in continuità con quella degli *Études* di Debussy. In Kapustin la scrittura è invece più 'scarna' e tradizionale: i metri scelti sono tutti regolari, le indicazioni dinamiche sono scarse e la pedalizzazione spesso non indicata, eccezion fatta per il finale dello Studio n° 4 *Reminiscence*. Nonostante ciò, i parallelismi con la scrittura pianistica di compositori del passato, tutti autori peraltro di raccolte di Studi, quali Chopin, Liszt, Rachmaninoff, Liszt e lo stesso Debussy, è assai frequente. Molti studiosi hanno ad esempio sottolineato le analogie di scrittura tra lo Studio n° 2 *Reverie* e lo Studio n° 7 op. 10 di Chopin e il *Preludio* Op. 23, No. 9 di Rachmaninoff.<sup>292</sup> In particolare, Y. Gu sottolinea le influenze della musica pianistica di Debussy nella scrittura di *Reminiscence*:

Lo Studio n. 4 (*Reminiscence*) mostra influenze dalla musica di Debussy, con il suo cromatismo, il movimento parallelo e le scale pentatoniche. Il n. 4 è l'unico tra gli otto studi ad essere scritto in alternanza di 3/4 e 4/4. I suoi materiali di apertura e chiusura sono tutti basati sulla scala pentatonica di

---

<sup>292</sup> Cfr. CHOI, *An Eclectic Combination*, cit., pp. 26-27; OKAMOTO: *Nicholai Kapustin's Eight Concert Etudes*, cit. p. 14; WANG, *Fusion of Classical Virtuosity*, cit., 66-78; GU, *A Pedagogical Guide to Kapustin's Eight Concert Etudes*, cit., pp. 48-54.

Fa# maggiore (Fa#-Sol#-La#-Do#-Re#). La scala pentatonica nella sezione finale è organizzata in vari gruppi di note che si muovono in sequenza [...]. Con la musica che rallenta e l'ultima nota che si dissolve, l'effetto evoca un'immagine impressionistica del movimento dell'acqua dalla sua fluidità alla sua tranquillità.<sup>293</sup>

L'influenza di Claude Debussy nelle raccolte di Ligeti e Ohana, si riflette anche nei titoli attribuiti agli Studi e nel numero (entrambe le raccolte sono suddivise in fascicoli di 6 Studi, come quelli debussiani). Negli *Études pour piano*, Ligeti adotta titoli in lingua francese che suggeriscono immagini o processi sonori, in linea con l'estetica debussyana del titolo come chiave interpretativa poetica, come avviene nelle raccolte dei *Preludes*. Negli *Études d'interprétation*, Ohana utilizza titoli affini nel contenuto a quelli degli *Études* debussiani, riferendosi all'uso di particolari intervalli o tecniche che verranno affrontate nello Studio, mentre i disegni che abbiamo visto accompagnare il manoscritto (vedi paragrafo 2.3), hanno un forte valore evocativo, richiamando atmosfere primitive, rituali o simboli esoterici, in linea dunque con le suggestioni debussiane legate alla natura. Al contrario, negli *Eight Concert Etudes* Op. 40 di Kapustin, la titolazione alterna riferimenti a forme classiche (*Prelude, Toccatina, Pastoral, Intermezzo, Finale*), a titoli più evocativi come *Reminiscence, Raillery*, e soprattutto *Réverie*, che può essere interpretato come un possibile rimando all'omonimo brano pianistico *Réverie* di Debussy, pur rimanendo un riferimento più che altro nominale, dal momento che non si accompagna a una reale adesione alle sonorità dell'impressionismo musicale, se non ella già menzionata scrittura 'liquida' tipica del compositore francese (vedi paragrafo 1.4). Ne emerge dunque un diverso grado di recezione dell'eredità delle opere pianistiche di Debussy: centrale e rielaborata in Ligeti e Ohana, marginale ed episodica in Kapustin.

Per concludere, infine, è importante notare come ciascuna delle tre raccolte racchiuda in sé i tre scopi dello studio come forma musicale descritti in apertura del paragrafo 3.1., ovvero quello didattico, quello di laboratorio di ricerca e sperimentazione sonora e compositiva e infine, quello virtuosistico e performativo.

Tutte e tre le raccolte sono concepite per essere eseguite in una sala da concerto, sebbene il concetto di 'virtuosismo' cambi fortemente da una raccolta all'altra e forse, per le stesse ragioni, mostrano differenze significative in termini di ricezione critica, diffusione e presenza nei programmi concertistici.

Gli *Études* di Ligeti, non solo il I, ma anche il II e III libro (1985–2001) sono unanimemente considerati capolavori del repertorio contemporaneo, per lo specifico virtuosismo tecnico legato alla

---

<sup>293</sup> GU, *A Pedagogical Guide to Kapustin's Eight Concert Etudes*, cit., pp. 53.

scrittura poliritmica la profondità espressiva e sono stati interpretati da pianisti di riferimento come Volker Banfield (Wergo, 1987), Pierre-Laurent Aimard (Sony Classical, 1997), Idil Biret (Naxos, 2003), Toros Can (*L'empreinte digitale*, 2000), Fredrik Ullén (BIS, 2006), Danny Driver (Hyperion, 2021), Han Chen (Naxos, 2023); essi fanno parte stabilmente del repertorio di eminenti pianisti e sono eseguiti regolarmente nei recital e nelle stagioni concertistiche internazionali.<sup>294</sup>

Gli *Eight Concert Studies Op. 40* di Kapustin, apprezzati per la fusione di linguaggio jazz classico, hanno visto un successo crescente a partire dagli anni 2000 grazie ad interpreti come Marc-André Hamelin (integrale, Hyperion, 2004), John Salmon (Studi n° 5, 6 e 7, Naxos, 2008), Catherine Gordeladze (integrale, Naxos, 2011), Yuja Wang (*Toccatina*, in *The Berlin Recital – Encores*, Deutsche Grammophon, 2018) e Nobuyuki Tsujii (integrale, Avex-classics, 2022), con la prima registrazione dello stesso compositore distribuita dall'etichetta Melodiya (disco in vinile, 1986) e rimasterizzato nel 2004 dall'etichetta Triton.<sup>295</sup>

Entrambe le partiture delle raccolte di Studi di Ligeti e Kapustin sono pubblicate dalla casa editrice tedesca Schott Music.

Gli *Études d'interprétation* di Maurice Ohana, restano invece ancora un repertorio di nicchia, con esecuzioni sporadiche e pochi interpreti documentati, registrazioni rare. La loro presenza nei programmi dei concerti è prevalentemente accademica o legata ai festival di musica contemporanea; una motivazione potrebbe trovarsi forse proprio nel virtuosismo più timbrico, intimo e meno esibito ed estroverso delle raccolte di Kapustin o Ligeti. La discografia risulta ancora oggi relativamente limitata: tra le incisioni più rilevanti in ordine cronologico si distingue quella integrale di Jean-Efflam Bavouzet (Harmonia Records, 1998), spesso considerata un punto di riferimento per completezza e qualità interpretativa, in quanto include anche gli Studi XI e XII con le percussioni, Marie-Paule Siruguet («Derniers Jours Musiques Du XXème Siècle», collezione discografica dell'Université de Rouen, 1996), meno diffusa ma rilevante in ambito accademico.<sup>296</sup> Di notevole importanza è inoltre la registrazione (parziale) di María Paz Santibáñez (La Ma de Guido, 2010) che ha contribuito in modo significativo alla diffusione recente dell'opera, pur non comprendendo gli ultimi due Studi. Infine, si segnalano l'incisione parziale di Marie-Josèphe Jude (Harmonia Mundi France, 1995), limitata al I libro, ma comunque rappresentativa e la registrazione di Prodomos

---

<sup>294</sup> Nell'elenco sono state riportate le incisioni integrali del I libro e/o del II e III libro degli Studi per pianoforte di Ligeti. Per una discografia aggiornata al 2019 vedasi BOUKOBZA, *György Ligeti*, p. 261.

<sup>295</sup> Alla crescente popolarità delle opere di Kapustin vedasi il VII capitolo di Tyulkova intitolato *Years of Increasing Popularity (2000-2018)*, in TYULKOVA, *Conversations with Nikolai Kapustin*, pp. 581-673. Per la discografia vedasi pp. 700-704.

<sup>296</sup> DE CHIZY - PORCILE, *Maurice Ohana*, p. 564.

Symeonidis (Telos music, 2011), inserita nell'ambito dell'integrale pianistica di Ohana e significativa per la presenza degli Studi n° XI e XII con le percussioni.

Da questa panoramica, Ligeti emerge come figura centrale del repertorio pianistico contemporaneo, Kapustin sta consolidando una crescente visibilità internazionale, mentre Ohana, nonostante sia ormai riconosciuto in Francia come un compositore centrale della sua generazione, rimane ancora «vittima di una zona d'esclusione» soprattutto a livello internazionale.<sup>297</sup> In ambiente anglosassone, Rae notava come all'inizio degli anni Novanta una predilezione per programmi «nazionalisti», costituiva un ostacolo alla promozione delle sue opere, in particolare nel Regno Unito, che era considerato una seconda patria da Ohana, dato il suo servizio nell'esercito inglese nella Seconda Guerra mondiale e le radici paterne (cfr. 1.1).<sup>298</sup> Scrive infatti Rae:

Sebbene chiaramente un individualista nell'ecllettismo cosmopolita del suo stile compositivo, l'opera di Ohana nel suo complesso può essere vista come una linea di sviluppo musicale piuttosto indipendente dalle tradizioni austro-tedesche, essendo invece più debitrice ai semi fertili seminati da Debussy e Stravinsky. Con molti parallelismi nella musica di Lutosławski e Berio, una maggiore conoscenza della musica di Ohana in questo paese non dovrebbe forse promuovere una valutazione più equilibrata del corso della musica nell'era post-bellica? Ora che Ohana si avvicina al suo ottantesimo anno di età e che il XX secolo volge al termine, non è forse giunto il momento di un riconoscimento più appropriato alla portata e all'ampiezza dei risultati compositivi di questo compositore "britannico" – una rappresentazione a Huddersfield, magari ai Proms?<sup>299</sup>

Sicuramente la mancanza di interpreti di alto livello e popolarità che si dedichino alla diffusione discografica o nelle sale da concerto della sua produzione pianistica, ha a mio parere un certo peso sulla divulgazione delle sue opere. A differenza di Ligeti o Kapustin infine, non esiste una letteratura critica ampia e dedicata specificamente intorno a questa raccolta di Studi: la critica tende a concentrarsi sui suoi lavori orchestrali, cameristici e vocali. La speranza è con questa tesi di favorirne una riscoperta.

---

<sup>297</sup> La citazione fa riferimento al già menzionato articolo di RAE, *Henri Dutilleux and Maurice Ohana: Victims of an Exclusion Zone?* Relativamente alla ricezione della produzione di Ohana vedasi RAE, *The Music*, pp. 244-261.

<sup>298</sup> Il padre, nato a Gibilterra, era di nazionalità inglese. Alla sua morte, le ceneri di Ohana furono sparse nelle acque del mare di fronte a Carnac, dove Ohana aveva scelto di vivere quando era lontano da Parigi. Cfr. RAE, *The Music*, pp. 25 e 51.

<sup>299</sup> RAE, *Maurice Ohana: iconoclast or individualist?*, cit., p. 74.



## Conclusioni

L'analisi dei *Douze études d'interprétation* di Maurice Ohana, inserita nel più ampio confronto con le raccolte coeve di György Ligeti e Nikolaj Kapustin, ha permesso di mettere in luce come il genere dello Studio per pianoforte, giunto alla fine del XX secolo, si presenti come una forma musicale ancora vitale, che vede stratificate dentro di sé le sue molteplici funzioni ereditate attraverso i secoli, quella didattica, quella virtuosistico-performativa e quella di laboratorio di sperimentazione strumentale e compositivo, capace di riflettere le tensioni estetiche, culturali e tecniche del proprio tempo.

Nel caso di Ohana, gli *Études* rappresentano una vera e propria sintesi della sua poetica, maturata attraverso un percorso biografico e artistico profondamente segnato dalla pluralità delle radici culturali – iberiche, africane e francesi – e dalla volontà di affermare una posizione indipendente rispetto alle correnti dominanti del secondo dopoguerra. Come emerso, il rifiuto del serialismo non si tradusse in un atteggiamento regressivo, ma in una ricerca alternativa che pone al centro il suono, inteso come fenomeno vivo, dinamico e non 'domabile' all'interno di strutture formali precostituite.

In questo senso, il contributo di Ohana al genere dello Studio si configura come profondamente innovativo: la dimensione tecnico-strumentale, pur rimanendo imprescindibile, viene ridefinita alla luce di una concezione in cui l'interprete non è più mero esecutore, ma mediatore attivo di un processo sonoro. Il termine stesso '*interprétation*' assume dunque un valore programmatico, indicando uno spostamento dell'attenzione dalla difficoltà meccanica dell'esecuzione alla qualità timbrica, dalla virtuosità esteriore alla capacità di dare forma e significato al suono, un suono che è testimonianza di un mistero insondabile quanto quello dell'origine della musica e dell'essere umano stesso.

Il confronto con Debussy, figura di riferimento e quasi maestro 'spirituale' per Ohana, si rivela in tal senso centrale: come nel compositore francese, anche negli *Études* ohaniani il suono precede e determina la forma, generando strutture fluide che guardano agli archetipi rappresentati dagli elementi naturali, in cui la ricerca timbrica e dei nuovi effetti di risonanza ottenibili dallo strumento diventano parametri primari della scrittura. Tuttavia, Ohana non si limita a proseguire la linea tracciata dalla musica pianistica di Debussy, ma la amplia integrando elementi derivati da tradizioni extraeuropee – in particolare africane e andaluse – come la poliritmia, la monodia, la microtonalità (i cui effetti sonori vengono ricercati anche su uno strumento come il pianoforte che, per sua natura, non è in grado di produrli) e la dimensione improvvisativa, contribuendo così a una ridefinizione interculturale del linguaggio pianistico.

In parallelo, il confronto con Ligeti e Kapustin ha evidenziato come, pur partendo da presupposti differenti, tutti e tre i compositori abbiano prodotto un superamento della funzione tradizionale dello Studio, arricchendolo di contenuti innovativi e originali. In Ligeti, ciò avviene attraverso la creazione di una complessa scrittura poliritmica, che mette in crisi la stabilità del tempo e dello spazio musicale a livello percettivo; in Kapustin, l'integrazione del linguaggio jazzistico all'interno di una scrittura rigorosamente notata costituisce un unicum anche nel panorama attuale a distanza di quarant'anni dalla scrittura della raccolta; in Ohana, l'esplorazione del timbro e della risonanza si serve anche di tecniche sperimentali integrate in un linguaggio eclettico, che guarda alla musica popolare e colta senza pregiudizi e preconcetti.

Ne emerge un quadro in cui il virtuosismo stesso viene ridefinito: la tecnica non risiede solo nell'agilità o nello sviluppo di una tecnica digitale, ma risiede anche nella sensibilità dell'interprete di controllare il timbro del pianoforte, nel gestire la complessità del gesto psico-motorio e nell'essere consapevole della molteplicità di linguaggi e stili cui queste raccolte rimandano costantemente. Il rapporto con la tradizione, ad esempio, se da un lato viene esplicitamente richiamato – attraverso modelli come Chopin, Debussy o Bartók – dall'altro viene continuamente rielaborato e modificato, dando luogo a esiti che riflettono la frammentazione e la pluralità culturale del panorama musicale degli anni Ottanta. La nozione stessa di stile si fa dunque mobile, aperta, attraversata da influenze eterogenee che convivono senza risolversi in un linguaggio unitario e codificabile.

In questo panorama, i *Douze études d'interprétation* di Ohana si impongono non solo come una delle testimonianze più significative della scrittura pianistica tardo-novecentesca, ma anche come un punto di osservazione privilegiato per comprendere le trasformazioni del genere dello Studio nel secondo Novecento.

Alla luce di queste considerazioni, appare auspicabile una più ampia riscoperta degli *Études* ohaniani, sia attraverso nuove incisioni discografiche sia mediante una loro più frequente inclusione nei programmi concertistici e nelle ricerche musicologiche. Un tale processo contribuirebbe non solo a restituire a Ohana il posto che gli compete nella storia della musica per pianoforte del XX secolo, ma anche ad arricchire il repertorio contemporaneo con un'opera capace di offrire prospettive interpretative originali e profondamente attuali, data la prospettiva multiculturale, eclettica e priva di pregiudizi che porta con sé.

A questo proposito, ritengo giusto concludere con una frase del compositore tratta da un'intervista rilasciata un anno prima della sua scomparsa, in cui si rivolge ai giovani e che ben

rispecchia il suo pensiero transculturale, contraddittorio nonché profondamente attuale e, non ultimo, libero, come ogni artista di ogni epoca storica dovrebbe essere:

Abbiamo bisogno di essere socratici oggi: guarda che cos'hai davanti a te e che cosa vuole diventare...segui il tuo istinto. Non c'è gerarchia tra il popolare e l'accademico: c'è solo una musica (anche Furtwängler disse ciò). Incoraggia sempre la diversità e la contraddizione...se dovessi azzardare un consiglio ai giovani compositori sarebbe: vaga per il pianeta con il tuo orecchio e presta attenzione all'unità della musica e dell'uomo al di là dei particolarismi, dei nazionalismi e dei razzismi...non esiste una sola via per arricchire la musica: fai quello che desideri fare.<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> Maurice Ohana nell'intervista di MARTI, *Anonyme XX siècle* (1991).

## Appendice I. Tabelle analitiche studi n° 1-10

Macro-sezioni	Sotto-sezioni	Indicazioni di andamento	Indicazioni metriche	Indicazioni di agogica	Indicazioni timbriche e di carattere	Registro (range)	Indicazioni dinamiche (range)	Tecnica	Pedalizzazione
<b>▼ I. Cadences libres</b>									
<b>A</b>	a	Libre	No	assez animé; serrez un peu; retenu	clair, lumineux; sonore	medio - acuto	<i>mf</i> ; <i>f</i>	tremolo a m. alternate; arpeggio; trillo a 2 mani; quintine	2 Ped.; sans Ped.
	a <sup>1</sup>	Calme ♩ = 66	No	pressez un peu... et cédez; serré; retenu; environ (variable) ♩ = 88	marqué, doux	medio - acuto	<i>p</i> - <i>mf</i>	acciacature; arpeggi; trilli; quintine; clusters	sourd.; Ped.; sans Ped.; 2 Ped.
	a <sup>2</sup>	Souple, sans rigueur m.d. ♩ = 69 env le deux mains sans ensemble	No	serrez peu à peu;	—	medio - acuto	<i>p</i> ; <i>ff</i>	tremolo m.sx.; accordi m.dx. (notaz. neumatica); 2 mani in contrappunto aleatorio	2 Ped.
<b>B</b>	b	Lent, souplement rythmé ♩ = 60 env.	Si	cédez; retenu	—	grave - medio	<i>pp</i> - <i>p</i>	accordi; cambi di metro; tempo irregolare (7/8)	2 Ped.; Ped.
<b>C</b>	c (b <sup>1</sup> + a <sup>3</sup> )	Large/ (libre) très animé	Si - no	un peu libre; vif, serré	<i>sf</i>	grave - medio	<i>f</i> ; <i>ff</i>	accordi - arpeggio; trillo	Ped.; sans Ped.
	c <sup>1</sup> (b <sup>2</sup> + a <sup>4</sup> )	Large/ très animé	Si - no	serrez	brillant; articulé	medio-grave - acuto	<i>p</i> - <i>fff</i>	accordi; arpeggi; acciacature; glissando; tremoli e clusters a m. alternate	Ped.; sans Ped.; Ped. ten.
<b>▼ V. Quintes</b>									
<b>A</b>	a	Libre, assez lent	No	-	clair et doux	acuto	<i>p</i>	motivo in intervalli di quinta m. dx. (notaz. neumatica); acciacature	2 Ped.
	a <sup>1</sup>	-	No	serrez un peu et cédez; à peine animé... et cédez; serrez un peu; pressez un peu; cédez;	sonore	medio - acuto	<i>p</i> - <i>mf</i>	intervalli di quinta a m. alternate in terzine, quintine, sestine	-
	a <sup>2</sup>	-	No	ne pas presser; un peu retenu; rubato, cédez; rapide; ne pas presser;	crispin, calme; expressif; clair; cristallin; <i>sf</i>	acuto - molto acuto	<i>pp</i> ; <i>ff</i>	intervalli di quinta a m. alternate in terzine di bisrome e altri gruppi ritmici irregolari; acciacature	2 Ped.; Ped.
<b>B</b>	b	Calme	No	pressez à peine	expressif; sonore	medio	<i>mf</i>	intervalli di quinta a m. alternate su profilo melodico discendente	2 Ped.; Ped.
	b <sup>1</sup>	-	No	peu à peu pressez... et retenez; rapide; ♩ = 50	souple, doucement sonore; plus sonore, touj, doux; non legato	medio - acuto	<i>pp</i>	arpeggio a 2 mani su intervalli di quinta per moto parallelo legati e m. alternate; poliritmia;	-
<b>A<sup>1</sup></b>	a <sup>3</sup> (derivato da a <sup>1</sup> )	Lent ♩ = 56/60	Si - no	serrez	la note supérieure un peu timbrée; brillant;	molto grave - molto acuto	<i>p</i> - <i>ff</i>	intervalli di quinta in terzine di crome m.sep. e m.unite	sourd. sans Ped.; 2 Ped.;
	a <sup>4</sup> (derivato da a <sup>1</sup> )	♩ = 66/63	No	librement; sans ralentir; sans trainer (un peu plus animé)	marquez un peu la note supérieure; expressif; sonore	molto grave - medio	<i>p</i> - <i>mf</i>	intervalli di quinta in terzine di crome; accordi	sans Ped. (sourd. seule); 2 Ped.; sourd. sans Ped.
	b <sup>1</sup>	très mesuré (métronomique) ♩ = 54	Si	retenu	net	molto grave - medio	<i>pp</i>	intervalli di quinta a m. alternate su profilo melodico discendente	sourd. sans Ped.; 2 Ped.
	a <sup>5</sup> (derivato da a)	Lent ♩ = 56	No	serrez un peu; un peu plus vite (♩ = 60); sans trainer (♩ = 66); un peu ralenti	<i>pp</i> mais intense; doux; un peu <i>sf</i> ; sonore sans dureté	grave - acuto	<i>pp</i> - <i>mf</i>	accordi in intervallo di nona (quinte sovrapposte) a m. unite; notaz. neumatica	3° Ped.; sourd. seule; 2 Ped.; Ped. droite tenue jusqu'à la fin; 3° Ped. (ped gauche).

Macro-sezioni	Sotto-sezioni	Indicazioni di andamento	Indicazioni metriche	Indicazioni di agogica	Indicazioni timbriche e di carattere	Registro (range)	Indicazioni dinamiche (range)	Tecnica	Pedalizzazione
▼ II. Mouvements parallèles									
A	a	Assez lent	Si	–	<i>souple; nocturne</i>	molto grave (m.sx.) - molto acuto (m.dx)	<i>p - mp</i> <i>la mano sinistra sempre con dinamica metà e sotto rispetto la m.dx. (come un'ombra della linea superiore)</i>	2 mani in moto parallelo e in omoritmia con 2 differenti gradazioni dinamiche; cambi di metro	<i>2 Ped.</i>
	a <sup>1</sup>	$\text{♩} = 56 \text{ env.}$	Si	–	–	molto grave (m.sx.) - medio (m.dx)	<i>p - mp</i>	accordi (cluster); frammenti di scala cromatica a 2 mani in moto parallelo	<i>8° Ped. ten.; sourd. scale; ôtez la 8° Ped.</i>
B	b	$\text{♩} = 80 \text{ env.}$ (variable)	No	–	–	molto grave (m.sx.) - medio (m.dx)	<i>p - mp</i> <i>dinamica m.sx sempre metà e sotto rispetto alla m.dx.</i>	continuum di quintine di semicrome a 2 mani in moto parallelo in velocità su fraseggi irregolari;	<i>sourd. scale</i>
	b <sup>1</sup>	Plus rapide	No	–	–	grave - medio	<i>pp - mp</i>	continuum di quintine di semicrome a 2 mani in moto parallelo in velocità su fraseggi irregolari; ribattuti; poliritmia tra le 2 mani	<i>Ped.</i>
	b <sup>2</sup> + a <sup>1</sup>	Soutenu	No	<i>sans presser; cédez un peu</i>	<i>sans dureté; timbrez un peu le notes – ; clair</i>	medio - molto acuto	<i>p - mp</i>	accordi in sincopi; continuum di quintine di semicrome a 2 mani in moto parallelo in velocità su fraseggi irregolari e note accentate; ribattuti	<i>sourd. scale</i>
	b <sup>3</sup>	<b>T° Primo au mouvement</b> $\text{♩} = 80 \text{ env.}$	No	<i>serrez</i>	–	acuto	<i>mf; f</i>	continuum di quintine di semicrome a 2 mani in moto parallelo (scale discendenti) in velocità	–
	b <sup>4</sup>	Subitement plus lent et Rubato	Si	<i>peu à peu au mouvement; touj. rubato; cédez</i>	<i>doux et souple; timbrez un peu le notes marquées d'un –</i>	grave - acuto	<i>p - mp</i>	continuum di quintine di semicrome (m.dx); poliritmia	<i>2 Ped.</i>
C	c	Animé	No	<i>serré</i>	<i>un peu détaché et percutant</i>	grave (m.sx.) - medio/acuto (m.dx)	<i>f; ff</i>	continuum di quintine di crome a 2 mani in moto parallelo; accenti sfasati tra le 2 mani (poliritmia)	–
	b <sup>2</sup>	Rapide	No	–	<i>clair</i>	molto grave - acuto	<i>mf; ff</i>	continuum di semicrome a 2 mani in moto parallelo (gruppi irregolari); accordi	–
D	d (derivato da c)	$\text{♩} = 138$	Si	<i>serrez</i>	<i>sec (comme une percussion)</i>	molto grave - medio	<i>p - mp</i>	2 mani in moto parallelo con sincopi	<i>sourd. scale</i>
	d <sup>1</sup> (b <sup>2</sup> + a <sup>1</sup> + d)	rapide	Si/ no	<i>comme une cadence</i>	–	grave - acuto	<i>pp; ff</i>	2 mani in moto parallelo con sincopi, scale in velocità, acciacature	<i>sans Ped.; sourd. scale</i>
	d <sup>2</sup> (b + a <sup>1</sup> + d)	libre	Si/ no	–	–	molto grave - acuto	<i>p; f</i>	2 mani in moto parallelo con sincopi, scale in velocità	<i>Ped.</i>
	d <sup>3</sup> (derivato da b + d)	Libre	Si/ no	<i>comme une cadence; serrez</i>	<i>brillant; sf</i>	molto grave - acuto	<i>pp; f</i>	2 mani in moto parallelo con sincopi, scale in velocità, accordi, cluster	<i>2 Ped.; sourd. scale</i>
B <sup>1</sup>	c+b	Vif	No	<i>au mouvement mesuré</i>	–	molto grave - acuto	<i>pp - p</i>	continuum di quintine di semicrome a 2 mani in moto parallelo in velocità	–
	d <sup>4</sup>	–	Si	<i>rapide et serrez encore</i>	<i>sonore</i>	acuto-grave	<i>pp; f</i>	accordi; 2 mani in moto parallelo e in omoritmia con sincopi, gruppi irregolari; cambi di metro	<i>sourd. scale; Ped.</i>
	d <sup>5</sup>	Large	No	(rapide)	<i>sf</i>	medio-acuto	<i>mf; ff</i>	accordi, acciacatura, glissando	–

Macro-sezioni	Sotto-sezioni	Indicazioni di andamento	Indicazioni metriche	Indicazioni di agogica	Indicazioni timbriche e di carattere	Registro (range)	Indicazioni dinamiche (range)	Tecnica	Pedalizzazione
<b>▼ III. Agrégats sonore</b>									
A	a	♩ = 50/56 <i>libre</i>	No	-	-	medio	<i>pp - mf</i>	acciaccatura; tasti abbassati; notaz. neumatica; clusters	<i>sourd. scale; 2 Ped.</i>
	a <sup>1</sup>		No	-	<i>sonoré</i>	medio	<i>p - mf</i>	arpeggio; clusters	<i>sourd. scale; 2 Ped.</i>
	a <sup>2</sup>		No	<i>animez un peu; à peine serré</i>	<i>(doux)</i>	medio	<i>pp - mf</i>	arpeggio; clusters	<i>2 Ped.</i>
	a <sup>3</sup>		No	<i>au mouvement; retenu</i>	<i>(doux)</i>	medio - acuto (mdx.) / grave (m.sx)	<i>ppp - mf</i>	acciaccatura; arpeggio; clusters	<i>Ped.</i>
<b>▼ IV. Main gauche seule</b>									
A	a	<b>Lent</b>	No	-	-	molto grave	<i>mf</i>	acciaccatura; linea monodica in notaz. neumatica	<i>sourd. scale</i>
B	b	<b>Animé, égal</b> ♩ = 84 env.	No	<i>serrez</i>	<i>léger; sans presser; sec;</i>	grave	<i>p - sf</i>	<i>continuum</i> di quintine di semicrome in velocità m.sx	<i>sourd. scale</i>
	b <sup>1</sup>	<b>Libre - Rapide - Moins vite</b>	No	<i>comme une cadence</i>	<i>sf</i>	medio - acuto	<i>p - sf</i>	accordi; glissandi	<i>Ped. tenue; sourd. scale;</i>
	b <sup>2</sup>	<b>Animé, égal</b>	No	<i>rapide; serrez</i>	<i>sf</i>	molto grave - medio	<i>p - f</i>	<i>continuum</i> di semicrome in velocità m.sx con fraseggi irregolari	<i>sourd. scale; Ped.; sans ped.</i>
	b <sup>3</sup>	<b>Vif - Agité</b>	No	-	<i>tumultueux</i>	medio - grave	<i>f</i>	<i>continuum</i> di semicrome in velocità m.sx con fraseggi irregolari	<i>poco Ped.</i>
	b <sup>4</sup>	<b>Mesuré, assez vif</b>	No	<i>un peu retenu</i>	<i>percutant; sf</i>	molto grave	<i>f</i>	<i>continuum</i> di quintina di semicrome con ribattuto e accenti; acciaccatura	<i>sourdine (spiccato); sans Ped.</i>
C	c	♩ = 66 env.	No	-	<i>doux et sonore (dans la couleur d'un balafon)</i>	medio	<i>p</i>	<i>continuum</i> di quintine di crome legate con fraseggio irregolare, acciaccature e bicordi arpeggiati	<i>2 Ped.</i>
	b	<b>Animé, comme avant</b>	-	<i>rapide</i>	<i>articulé; léger</i>	medio - grave	<i>p - f</i>	<i>continuum</i> di quintine di semicrome con fraseggio irregolare; acciaccatura	-
	d	<b>(libre) lent et accel</b>	No	<i>accel.; moins vite; cédez; enchaînez vite</i>	<i>sans presser; sf; sf</i>	molto grave - acuto	<i>p - sf</i>	accordi in ampiezza di nona; acciaccature; clusters; glissando	<i>2 Ped.; sans Ped.; 3 Ped.; 8° Ped. pied dr.;</i>
D	e	<b>Animé, libre - Assez lent</b>	No	<i>très animé; sub.retenu; serrez</i>	<i>articulé</i>	molto grave - medio	<i>p - sf</i>	tasti abbassati, sincopi; glissando col pollice	<i>sans Ped.; 8° Ped. tenue; sourd. sans Ped.</i>
	d <sup>1</sup>	<b>Toujours animé, libre</b>	No	<i>soutenu; accélérez;</i>	<i>éclatant</i>	acuto	<i>p - sf</i>	cluster; accordi in 8ve diminuite	-
	f	-	Sì (6/8) - no	<i>soutenu; large; peu à peu serrez</i>	-	medio - grave		accordi in ampiezza di nona; motivo di biscrome in velocità; arpeggi; acciaccature	<i>2 Ped.; Ped. 1 sourd.; Ped. sourd. - sans Ped.</i>
	b <sup>5</sup>	<b>Rapide</b> ♩ = 104	No	-	<i>articulé</i>	medio - acuto	<i>f - sf</i>	<i>continuum</i> di quintine di semicrome con ribattuto; clusters	<i>sans Ped. sourdine</i>
	d <sup>2</sup>	<b>Plus large</b>	No		<i>sf</i>	molto grave - acuto	<i>p - sf</i>	acciaccature, tremolo	<i>Ped. - sans Ped.</i>
E	e <sup>1</sup>	<b>Très mesuré</b>	No	<i>assez animé et peu à peu animé; retenez</i>	<i>percutant; furieux; sf; sf</i>	grave - medio	<i>p - sf</i>	quintina di semicrome con ribattuto e accenti spostati; sincopi; cluster; tasti abbassati (m. dx.)	<i>sans Ped.; Ped.; sans Ped.</i>
	b <sup>6</sup>	<b>Très mesuré</b> ♩ = 50/52	No	<i>cedez</i>	<i>égal</i>	grave	<i>p - mf</i>	tasti abbassati, quintine di semicrome con fraseggio irregolare e salto di 9a	<i>tenez avec le 8° Ped. pied droite; sourd.; 8° Ped. tenue; sourd. scale</i>
A <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	♩ = 66/60	No	-	<i>profond sans traîner</i>	molto grave	<i>mp - mf</i>	tasti abbassati; linea monodica in notaz. neumatica	<i>8° Ped. pied droite; sourd. scale</i>

Macro-sezioni	Sotto-sezioni	Indicazioni di andamento	Indicazioni metriche	Indicazioni di agogica	Indicazioni timbriche e di carattere	Registro (range)	Indicazioni dinamiche (range)	Tecnica	Pedalizzazione
<b>▼ VI. Troisième pédale</b>									
<b>A</b>	a	♩ = 76 mais libre	No	animé, vif; retenu	doux, sonore	molto acuto	<i>mf</i> ; <i>f</i>	cluster tenuto con 3° ped.; accordi in intervalli di quarta; cluster	8° Ped. - laissez entendre les résonances sur 8° Ped.; tenez avec la 8° Ped. (ped droit)
	a <sup>1</sup>	♩ = 76	No	cédez; retenu	marc.; doux et profonde (sans hâte); doux; clair	molto grave - acuto	<i>p</i> ; <i>ff</i>	cluster tenuto con 3° ped.; accordi a 2 mani in omoritmia; sincopi; acciaccature, cluster	8° Ped. touj. tenue; sans Ped.; sourd sans Ped.; sourd secule; 2 Ped.
<b>B</b>	b	Très vif	No	serrez; très rapide... serrez	articulé, percutant; <i>sf</i>	medio	<i>mf</i> ; <i>f</i>	cluster tenuto con 3° ped.; scale e arpeggi in velocità a m. alternate	sourd sans Ped.
	b <sup>1</sup>	-	No	animé	<i>sf</i> ; <i>fff</i>	molto grave - molto acuto	<i>p</i> ; <i>ff</i>	scale in velocità; clusters; intervalli di settima; glissandi	sans sourdine; Ped. droite; ôtez la 8° Ped.; Ped. droite
<b>C</b>	c	♩ = 60 - Assez lent, sans trainer	No	-	<i>p</i> intense mais doux	molto grave - medio	<i>p</i>	cluster tenuto con 3° ped; monodia in notaz. neumatica	ten. avec la 8° Ped.; Ped. droite tenue
	a <sup>2</sup>	♩ = 56 variable	No	-	doux	medio - acuto	<i>mf</i>	cluster tenuto con 3° ped; accordi a m. unite in omoritmia	sourd; 2 Ped. (la 8° Ped. toujours tenue)
<b>B<sup>1</sup></b>	b <sup>2</sup>	Animé (en durées libres)	No	animez un peu; serrez	clair, sans dureté; plus sonore; clair; <i>sf</i>	medio - acuto	<i>f</i> ; <i>ff</i>	cluster tenuto con 3° ped; arpeggio discendente in velocità a m. alternate e tenuto (accordo)	sans Ped.
<b>A<sup>1</sup></b>	a <sup>3</sup> (derivato da a)	Assez lent (en val. variables)	Si (4/4)	-	loin, mais intense	medio	<i>p</i>	cluster tenuto con 3° ped; accordi in intervalli di quarta a m. unite in omoritmia (terzine)	sourd.; ôtez la 8° Ped.
	c <sup>1</sup>	Un peu animé ♩ = 116	No	serrez	-	medio - acuto	<i>mp</i> ; <i>f</i>	monodia in notaz. neumatica; tasti tenuti; glissando	2 Ped.; ten. avec 8° Ped.; sourd.; sans Ped.
<b>B<sup>2</sup></b>	b <sup>3</sup> (b <sup>1</sup> + b <sup>2</sup> )	Animé ♩ = 60 var.	No	-	léger	acuto	<i>p</i> ; <i>f</i>	cluster tenuto con 3° ped; glissandi; arpeggio discendente in velocità a m. alternate e tenuto (accordo)	8° Ped.
<b>D</b>	a <sup>3</sup> (derivato da a)	Animé ♩ = 126	No	libre; retenu	clair; <i>sf</i>	molto grave - acuto	<i>p</i> ; <i>f</i>	glissando con incrocio	en 8° Ped.
	d	♩ = 144 libre, sans ensemble avec la m.g / la m.g. très égale: mouvement ♩ = 80 env.	Si	continuez librement; libre	éclatant, timbrez la note sup.	molto grave - medio	<i>mf</i> ; <i>fff</i>	contrappunto aleatorio tra le 2 mani; cambi di metro; polimetria; clusters a m. unite	sans Ped. - ôtez le 8° Ped.; ten. avec 8° Ped. (ped gauche)
	d <sup>1</sup>	♩ = 132	Si - No	libre, comme avant	sec, percutant	molto grave - medio	<i>mf</i> ; <i>ff</i>	cluster tenuto con 3° ped; intervalli di quinta (m. dx) e di settima (m. sx.) a mani alternate; sincopi; clusters a m. unite	sans Ped.
	d <sup>2</sup>	Vif	No	libre, comme avant	cuivré	molto grave - acuto	<i>f</i> ; <i>fff</i>	cluster tenuto con 3° ped; intervalli di quinta (m. dx) e di settima (m. sx.) a mani alternate; sincopi; clusters a m. unite	Ped.; sans Ped.; 8° Ped.
	d <sup>3</sup>	Vif ♩ = 144/152	No	-	sec, percutant; <i>fff</i> ; sec	molto grave - medio	<i>ff</i>	cluster tenuto con 3° ped; intervalli di quinta (m. dx) e di settima (m. sx.) a m. alternate; acciaccature; cluster	-

Macro-sezioni	Sotto-sezioni	Indicazioni di andamento	Indicazioni metriche	Indicazioni di agogica	Indicazioni timbriche e di carattere	Registro (range)	Indicazioni dinamiche (range)	Tecnica	Pedalizzazione
<b>▼ VII. Septièmes</b>									
A	a	Lent, très calme	Si	-	<i>souplement balancé; doux</i>	grave - acuto	<i>pp - p</i>	settime a m. unite in omoritmia e sfasati ritmicamente tra le 2 mani; cambi di metro	<i>2 Ped.</i>
B	b	Plus animé	No	<i>pressez un peu; rubato</i>	<i>clair</i>	grave - molto acuto	<i>pp - f</i>	settime in quintine a m. unite in omoritmia e a m. alternate; arpeggi, acciaccature	<i>8° Ped ad libitum; sourd.; 2 Ped.</i>
	b <sup>1</sup>	<i>♩ = 88 env.</i>	No	<i>cédez</i>	<i>sans dureté</i>	medio - molto acuto	<i>p - f</i>	settime in quintine a m. unite in omoritmia	<i>2 Ped.</i>
	b <sup>2</sup>	Vif	No	<i>mais un peu libre; un peu soutenu et serrez</i>	<i>léger, incisif; sec</i>	medio - acuto	<i>mp - f</i>	settime a m. unite in omoritmia con sincopi e pause; glissando	<i>sourd. scale; sans sourd.</i>
C	c	<i>♩ = 144-136</i>	Si	<i>cédez; retenu</i>	<i>dans une sonorité de Marimba; léger, toujours incisif</i>	acuto	<i>p</i>	settime a mani alternate; acciaccature	<i>2 Ped.</i>
	c <sup>1</sup>	Large	Si	-	<i>sonore</i>	medio - grave	<i>mf - f</i>	accordi in intervallo di settime m. unite in omoritmia; ribattuti	-
	c <sup>2</sup>	Très vif Mordant	No	<i>sans ralentir</i>	<i>Mordant; brillant; articulé</i>	acuto	<i>f - ff</i>	settime ribattute e a mani alternate; glissando	<i>sourd. sans Ped.</i>
D	d	<i>♩ = 104-112</i>	Si	-	<i>cuvrè</i>	medio - grave	<i>p - f</i>	settime linea motivica (m. dx) e accompagnamento con sincopi (m. sx); cambi di metro	<i>sourd. scale</i>
	e	assez animé	No	<i>serrez un peu</i>	<i>cat on the keyboard</i>	grave - acuto	<i>p - mf</i>	settime a m. alternate in profilo ascendente (notaz. neumatica)	-
	b <sup>3</sup>	assez animé	No	<b>sans presser</b>	<i>(fireworks...)</i>	grave - acuto	<i>p - f</i>	settime in gruppi di quintine; glissandi; acciaccature; clusters	<i>sourd. sans Ped.</i>
		mesuré <i>♩ = 66/69</i>	Si	-	-	medio - grave	<i>p</i>	cellula motivica con ribattuti	<i>sourd. sans Ped.</i>
		libre, animé	No	-	-	grave - acuto	<i>p - ff</i>	arpeggio settime a m. alternate in profilo ascendente; cluster	-
	e <sup>1</sup>	Animé	No	-	-	acuto - molto acuto	<i>p - mf</i>	settime a m. alternate e m unite (tricordi)	-
	d <sup>1</sup>	<i>♩ = 76; ; calme ♩ = 56; rubato mesuré, comme avant ♩ = 66/69</i>	Si	<i>rapide et retenez un peu</i>	<i>nerveux, articulé; expressif</i>	grave - molto acuto	<i>p - ff</i>	cellula motivica con ribattuti; settime a m. alternate e unite; arpeggi; acciaccatura; accordi (neumi) a m. unite	<i>sourd.</i>
	c <sup>3</sup>		Si	-	<i>mordant, ff</i>	medio - grave	<i>p - ff</i>	Sincope; trilli; tremoli	<i>sourd. scale</i>
A <sup>1</sup>	e <sup>2</sup>	<i>♩ = 58/60</i>	No	-	<i>Deep night</i>	medio - molto grave	<i>p</i>	settime a m. unite in omoritmia (neumi)	-
	a <sup>1</sup>	Mouvement du début	Si	-	<i>très enveloppé, doux et sonore</i>	acuto	<i>pp</i>	settime a m. unite in omoritmia e a m. alternate; cambi di metro	<i>2 Ped.</i>
	e <sup>3</sup>	<i>♩ = 72</i>	No	<i>calme; cédez</i>	-	molto grave - acuto	<i>ppp - p</i>	settime a m. unite in omoritmia (neumi)	-
	a <sup>2</sup>	Lent	No	-	-	molto grave - acuto	<i>p - mf</i>	arpeggio, tasti abbassati	-

Macro-sezioni	Sotto-sezioni	Indicazioni di andamento	Indicazioni metriche	Indicazioni di agogica	Indicazioni timbriche e di carattere	Registro (range)	Indicazioni dinamiche (range)	Tecnica	Pedalizzazione
<b>▼ VIII. Secondes</b>									
<b>A</b>	a	–	No	–	<i>très sonore, sans dureté</i>	acuto	<i>mf; f</i>	intervalli di seconda	<i>Ped.; 2 Ped.</i>
	b	<b>de J = 60 peu à peu animé; assez libre à J = 69/72</b>	No	<i>cédez</i>				intervalli di seconda in gruppi di sestine e quintine a m. unite	–
	a <sup>1</sup>	<b>J = 104/108</b>	Si	–	–	medio - grave	<i>p; f</i>	seconde; cambi di metro	<i>sans Ped.</i>
<b>B</b>	b <sup>1</sup> (a+b+a <sup>1</sup> )	–	No	<i>pas trop vite et serrez</i>	<i>sec</i>	grave - molto acuto	<i>p; f</i>	seconde in quintine di semicrome a m. unite; acciaccature; accordi (neumi)	<i>Ped.; sans Ped.; sourd. seule</i>
	b <sup>2</sup>	<b>Assez lent ♩ = 60 et peu a peu ♩ = 76/80</b>	No	–	<i>clair, très lié; fluide, très lié</i>	grave - acuto	<i>pp; f</i>	seconde in quintine di semicrome e gruppi irregolari (poliritmia) a m. unite	<i>Ped.; sans Ped.; sourd. seule</i>
	b <sup>3</sup>	<b>J = 80/76 J = 80/84</b>	No	–	<i>toujours lié; très lié</i>	acuto - molto acuto	<i>pp; f</i>	poliritmia tra le 2 mani	<i>sourd sans Ped.; 2 Ped.; sourd. seule</i>
	a <sup>2</sup> (a <sup>1</sup> +b)	<i>un peu moins animé</i>	Si	<i>animez un peu; cédez; calmez peu à peu; sans presser</i>	<i>souple; léger</i>	medio - acuto	<i>pp; f</i>	seconde in gruppi irregolari; arpeggi; glissando	<i>2 Ped.</i>
	b <sup>4</sup>	<b>Au mouvement. J = 80/76</b>	No	<i>cédez;</i>	<i>la m.g. sonore et doux; léger toujours;</i>	medio - acuto	<i>pp; f</i>	seconde in sestine di semicrome (m. dx) e accordi (m. sx)	<i>2 Ped.</i>
	b <sup>5</sup>	<b>peu à peu rapide</b>		<i>toujours animé; peu à peu serrez;</i>	<i>touj. souple</i>	medio - molto acuto		seconde in semicrome legate senza raggruppamento ritmico	–
	a <sup>3</sup>	<b>Assez lent; Lent</b>	Si	<i>peu à peu retenu; très retenu</i>	<b>Expressif</b>	grave - medio	<i>pp - p</i>	cambi di metro; polifonia	<i>sourd sans Ped.; 2 Ped.</i>
<b>A<sup>1</sup></b>	a <sup>4</sup> (a <sup>1</sup> +b)	<b>J = 88 peu à peu J = 96</b>	No	<i>librement (par rapport à la m.g.); un peu soutenu et peu a peu serrez</i>	<i>tumultueux, sombre; sans lourdeur; strid.</i>	grave - molto grave	<i>pp - sf</i>	seconde in quintine e sestine di semicrome (m. sx); linea melodica in seconde (m. dx.); cluster; acciaccature	<i>sourd sans Ped.; 2 Ped.</i>
<b>C (coda)</b>	c (a <sup>1</sup> +b)	<b>Animé ♩ = 50 env.</b>	No	–	–	medio	<i>f</i>	tremolo e trillo in seconde a m. unite	–
	c <sup>1</sup>	<b>Animé J = 60</b>	No	<i>serrez</i>	–	medio	<i>mf; f</i>	seconde a m. unite legate e clusters	–
	c <sup>2</sup>	<b>Animé; J = 80 - 88</b>	No - si	<i>rapide; toujours animé; l'arpégé très serré; accélèrent</i>	<i>très sonore; furieux; sf; sf; laissez vibrer longuement</i>	medio - acuto	<i>p - sf</i>	seconde in quintine e sestine a m. alternate; tremoli e trilli, arpeggi, acciaccature, clusters	<i>2 Ped.; Ped. tenue</i>

Macro-sezioni	Sotto-sezioni	Indicazioni di andamento	Indicazioni metriche	Indicazioni di agogica	Indicazioni timbriche e di carattere	Registro (range)	Indicazioni dinamiche (range)	Tecnica	Pedalizzazione
<b>▼ IX. Contrepoints libres</b>									
<b>A</b>	<b>a</b>	<b>Très lent</b> ♩ = 38	No	<i>cédez</i>	<i>profond, loin</i>	molto grave - grave	<i>pp</i>	accordi a 2 mani (neumi)	<i>sourd. seule; 2 Ped.</i>
	<b>a<sup>1</sup></b>	<i>un peu hésitant, toujours lent</i>	No	<i>animez un peu; de nouveau calme</i>	<i>doucement lumineux; doux</i>	medio - acuto	<i>ppp - p</i>	contrappunto aleatorio a 4 voci (neumi)	<i>sans Ped</i>
	<b>a<sup>2</sup></b>	<i>plus animé et serrez</i>	No	<i>animez encore; serré; (toujours animé); serrez</i>	<i>volubile, murmuré; (volubile); un peu ed dehors; plus sonore</i>	medio - acuto	<i>p - mf</i>	contrappunto aleatorio a 4 voci (neumi misti a notaz. ritmica)	-
	<b>a<sup>3</sup></b>	-	Si (9/8)	-	<i>metallique</i>	grave - acuto	<i>p - f</i>	contrappunto aleatorio a 3 voci; acciaccature; tremoli	<i>2 Ped. ten.; sourd. seule (sans Ped.)</i>
	<b>a<sup>4</sup></b>	<i>un peu lent et animez</i>	No	<i>avec animation; serrez encore</i>	-	medio	<i>mf</i>	contrappunto aleatorio a 2 voci (neumi misti a notaz. ritmica); acciaccature	<i>2 Ped.</i>
	<b>a<sup>5</sup></b>	<i>toujours animé</i>	No	<i>très animé; codes a peine</i>	<i>un peu plus sonore</i>	medio - acuto	<i>f</i>	contrappunto aleatorio a 3 voci (neumi misti a notaz. ritmica); acciaccature; clusters	<i>(2 Ped.); sourd. seule</i>
	<b>a<sup>6</sup></b>	<b>au mouvement (vif)</b>	No	-	-	acuto	<i>p - mf</i>	contrappunto aleatorio a 3 voci	-
<b>B</b>	<b>b</b>	♩ = 80/84 ♩ = 120 ♩ = 100 ♩ = 66	No	<i>pressez un peu; serrez (la m.g. seulement); serrez</i>	<i>un peu plus sonore, clair; sonore sans dureté</i>	acuto - molto acuto	<i>mf : f</i>	contrappunto aleatorio a 4 voci con differenti velocità metronomiche per ciascuna voce (neumi misti a notaz. ritmica); trilli	-
	<b>b<sup>1</sup></b>	<i>retenu</i>	Si (6/8)	-	-	acuto	<i>p</i>	accordi cromatici ascendenti a m. unite	<i>(2 Ped.)</i>
<b>C</b>	<b>c</b>	<b>Lent</b> ♩ = 60 <i>(nonchalant)</i>	Si	-	-	molto grave - medio	<i>pp - p</i>	contrappunto a 3 voci con not. ritmica; tasti abbassati	<i>sourd.; 8° Ped. tenues (piéd gauche)</i>
<b>D</b>	<b>d</b>	♩ = 54 environ <i>(variable vers ♩ = 60)</i>	No	<i>rapide; toujours animé; l'arpégé très serré; accélerez</i>	<i>léger (m. dx.); sonore; sans dureté; métallique (m. sx.); peu a peu plus sonore; les basses sans lourdeur</i>	molto grave - acuto	<i>pp : f</i>	contrappunto aleatorio a 3 voci con notaz. ritmica (m. dx. quintine di crome) e notaz. neumatica (m. sx); accordi-cluster; tasti abbassati; acciaccature	<i>8° Ped. tenues; (ôtez la sourd et la 8° Ped.)</i>
<b>A<sup>1</sup></b>	<b>a variato</b>	<b>Assez animé</b>	No	-	<i>très sonore</i>	grave - acuto	<i>f</i>	accordi-cluster	-
<b>C<sup>1</sup></b>	<b>c<sup>1</sup></b>	<b>Lent, sans trainer</b>	Si	<i>un peu retenu</i>	-	molto grave - medio	<i>p - plus p</i>	contrappunto a 4 voci con indicazioni di durata delle note	<i>2 Ped.</i>

Macro-sezioni	Sotto-sezioni	Indicazioni di andamento	Indicazioni metriche	Indicazioni di agogica	Indicazioni timbriche e di carattere	Registro (range)	Indicazioni dinamiche (range)	Tecnica	Pedalizzazione
<b>▼ X. Neuviemes</b>									
A	a	<b>Vehement, assez libre</b> ♩ = 96/100	Si	<i>cédez</i>	–	–	<i>mf</i> - <i>f</i>	intervalli di nona e seconda in accordi a m. unite (notaz. neumatica); cambi di metro; acciacature	<i>sourd. scale</i>
	a <sup>1</sup>	<b>Plus calme</b> ♩ = 96/100	Si - no	–	–	medio - acuto	<i>ff</i> - <i>ff</i>	none a m. unite in moto parallelo e omoritmia; acciacature	<i>sourd. scale</i> ; <sup>2</sup> <i>Ped.</i>
B	b	<i>très mesuré</i> ♩ = 84/92	Si	–	<i>sec, léger</i>	grave - acuto	<i>p</i> - <i>f</i>	none a m. unite; cambi di metro; ribattuti;	<i>sourd. scale</i>
	b <sup>1</sup>	<i>libre, rubato</i>	No	<i>cédez</i>	<i>léger</i>	grave - acuto	<i>mf</i>	none (accordi) a m. unite (notaz. neumatica); acciacature	<i>sourd. scale</i> ; <i>Ped.</i> ; <i>sourd. scale</i>
C	c	<b>Mesuré, assez lent</b> ♩ = 96	Si	–	–	medio - molto grave	<i>pp</i>	none in accordi (m. dx.) e intervalli (m. sx.) in notaz. mista (neumatica e ritmica); sincopi	<i>Ped.</i> ; <i>sans Ped.</i> ; <i>Ped.</i>
	c <sup>1</sup>	<i>m.d.</i> ♩ = 96 <i>m.g.</i> ♩ = 108	No	<i>peu a peu serrez...</i> ♩ = 152	<i>martelé; sec</i>	grave - acuto	<i>pp</i> - <i>ff</i>	none in accordi (m. dx.) e intervalli (m. sx.) in notaz. mista (neumatica e ritmica); sincopi; glissando	( <sup>2</sup> <i>Ped.</i> ); <i>sourd. scale</i>
D	d	<b>Eclatant, assez animé</b>	No - si	–	<i>sonore, sans dureté; sonore, comme un carillon</i>	molto grave - molto acuto	<i>p</i> - <i>ff</i>	none a m. unite legate e arpeggiate	–
	d <sup>1</sup>	<b>Moins vite</b>	Si - no	<i>libre</i>	–	acuto - molto acuto	<i>mf</i> - <i>f</i>	none a m. unite legate	–
	d <sup>2</sup>	<i>Assez lent et serrez un peu;</i> ♩ = 96	No	<i>Un peu accéléré... large, libre, assez rapide; assez animé...et calmez peu à peu; un peu retenu</i>	<i>expressif</i>	molto grave - acuto	<i>pp</i> - <i>mf</i>	none a m. alternate e a m. unite legate	<sup>2</sup> <i>Ped.</i>
A <sup>1</sup>	a	♩ = 80 ( <i>libre</i> )	Si - no	<i>cédez; lent et serrez un peu progressivement</i>	<i>lié; mystérieux</i>	molto grave - medio	<i>pp</i> - <i>f</i>	none e seconde in accordi (notaz. neumatica); cambi di metro	( <sup>2</sup> <i>Ped.</i> )
E	e	♩ = 72 <i>variable</i>	No	<i>un peu retenu</i>	–	grave - medio	<i>pp</i> - <i>f</i>	arpeggi discendenti nell'ambito dell'intervallo di nona divisi tra le 2 mani	<sup>2</sup> <i>Ped.</i>
B <sup>1</sup>	b	<b>Animé</b> ♩ = 84/88	Si	<i>serrez un peu</i>	–	grave - acuto	<i>mf</i> - <i>ff</i>	acciacature; none in entrambe le mani; cambi di metro; ribattuti;	–
	d	( <i>libre</i> )	No	<i>cédez</i>	( <i>non arp.</i> )	acuto - molto acuto	<i>pp</i> - <i>f</i>	none a m. unite legate e arpeggiate	<sup>2</sup> <i>Ped.</i>
F	f	<i>animez peu à peu</i>	Si	–	–	molto grave - molto acuto	<i>f</i>	intervalli di nona e seconda	–
	f <sup>1</sup>	<b>plus large</b> ♩ = 88	Si	–	<i>fff</i>	grave - acuto	<i>mf</i> - <i>ff</i>	accordi (none) a m. unite in omoritmia; glissando	<i>sans Ped.</i> ; <i>Ped.</i>

## Bibliografia

- ALBRIGHT, DANIEL, *The River That Flows from Japan to England: "Curlew River"* in «*Journal of Irish Studies*» 21/3-13 (2006), pp. 3-13.
- ALEXANDER, PETER, *Roy Campbell: A Critical Biography*, Oxford University Press, Oxford 1982.
- ANCELIN, PIERRE, *Pierre Ancelin avec Maurice Ohana*, in «*Les lettres françaises*», (1964).
- ANKU, WILLIE, *Towards a Cross-Cultural Theory of Rhythm in African Drumming*, in «*Intercultural Music*», 1 (1995), pp. 167-202.
- APEL, WILLI, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Medieval Academy of America, 1950.
- AROM, SIMHA, "Du pied à la main": les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale, in «*Analyse musicale*», 10/1 (1988), pp. 16-22.
- *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale: structure et méthodologie*, Selafl, Paris 1985.
- *Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrythmics*, in «*Leonardo*» 22/1 (1989), pp. 91-99.
- *Une parente inattendue: polyphonies médiévales et polyphonies africaines*, in *Polyphonies de tradition orale : histoire et traditions vivantes*, pub. par C. Meyer, Éditions Créaphis, Paris 1993, pp. 133-148.
- AUFRAY, GILLES, *Soirées musicales. Maurice Ohana au Festival d'Avignon*, ciclo di trasmissioni di Michel Bernard, Radio France, France Culture, 1975.
- BADURA-SKODA, EVA - JONES, A.V. - DRABKIN, W., «cadenza», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43023> (ultima consultazione: 23/02/2026).
- BARTÓK, BÉLA, et al. *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Edizioni scientifiche Einaudi, Torino 1955.
- BASSO, ALBERTO, «zortziko», in *DEUMM Online*, RILM, 2024, <https://deumm.org/deu/stable/600024> (ultima consultazione: 28/02/2026).
- BAUER, AMY, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2011.
- BAYER, FRANCIS, *Sous le signe de l'imaginaire, Maurice Ohana*, in «*Esprit*» 99/3 (1985), pp. 43-57.

- BERNAGER, OLIVIER, intervista in «L'Imprévu», Radio France, France Musique, 1986.
- BORIO, GIANMARIO, *Fine dell'esotismo: l'infiltrazione dell'Altro nella musica d'arte dell'Occidente*, in «L'etnomusicologia e le musiche contemporanee» (Seminario internazionale di studi 2007), a cura di Francesco Giannattasio e Serena Facci, Fondazione Cini, Venezia 2009: <http://www.cini.it/it/publication/page/99>.
- *La natura come modello della creazione musicale: da La Mer di Claude Debussy a Istantanee di Mario Bertoncini*, in *La bottega del suono. Mario Bertoncini. Maestri e allievi*, Editoriale Scientifica, Napoli 2017, pp. 31-48.
  - *Morton Feldman e l'Espressionismo astratto*, in *Itinerari della musica americana*, a cura di Gianmario Borio e Gabrio Taglietti, LIM, Lucca 1996, pp. 119-134.
- BOUKOBZA, JEAN-FRANÇOIS, *György Ligeti: Études pour piano*, Éditions Contrechamps, Genève 2019.
- BOULEZ, PIERRE, *Leçons de musique (Points de repère, III). Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995)*, Christian Bourgois, Paris 2005.
- *Relevés d'apprenti*, Editions du Seuil, Paris 1966.
  - *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, Genève 1964 (trad. it. di Luigi Bonino Savarino, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979).
  - *Stravinsky demeure*, in «Musique russe» 1 (1953), pp. 151-224.
- BOULIANE, DENYS, *Geronnen Zeit und Narration, György Ligeti im Gespräch*, in «Neue Zeitschrift für Musik» 149/5 (1988), pp. 19-25.
- BOULIANE, DENYS - A. LANG, *Ligeti's Six 'Etudes Pour Piano': The Fine Art of Composing Using Cultural Referents*, in «Theory and Practice» 31 (2006), pp. 159-161, 163-207.
- CADIEU, MARTIN, *Le bon plaisir de Maurice Ohana* con Jean-Efflam Bavouzet, Édith Canat de Chizy, Raphael Cluzel, Jay Gottlieb, Florent Jodelet, Jean-Pierre Peter. Radio France, France Culture, 1992.
- CANAT DE CHIZY, ÉDITH – PORCILE, FRANÇOIS, *Maurice Ohana*, Fayard, Paris 2005.
- CAPISCOL PEGALAJAR, FRANCISCO J., *El alzapúa flamenco y le figure di Montoya e Sabicas*, in «Revista de investigación sobre flamenco "La madrugada"» 13 (2016), pp. 67-91.
- CARLSON, MARIA, *Fashionable Occultism: The World of Russian Composer Aleksandr Scriabin*, in «Journal of the Scriabin Society of America» 12/1 (2008), pp. 54-62.
- CHEN, YUNG-JEN, *Analysis and performance aspects of György Ligeti's Études pour piano: Fanfares and Arc-en-ciel*, tesi di dottorato, Ohio State University, 2007, [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu116769765763-73](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu116769765763-73) (ultima consultazione: 31/03/2026).

- CHOI, JIWON, *An Eclectic Combination of Classical and Jazz Idioms: Nikolai Kapustin's Piano Works*, tesi di dottorato, University of Kansas, 2015, <https://kuscholarworks.ku.edu/server/api/core/bitstreams/ae43f3d1-49ce-4b49-ae08-ad44c383a1ba/content> (ultima consultazione: 31/03/2026).
- CLARK, WALTER, «Felipe Pedrell», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2011, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007175> (ultima consultazione: 10/03/2026).
- CLENDINNING, JANE PIPER, *The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti*, in «Perspectives of New Music» 31/1 (1993), pp. 192-234.
- CLIFTON, CALLENDER, *Interactions of the Lamento Motif and Jazz Harmonies in György Ligeti's Arc-En-Ciel*, in «Intégral» 21 (2007), pp. 41-77.
- CONDÉ, GÉRARD, *Hommage à Maurice Ohana*, in «Le Monde» (1986).
- CONRAD, BRIDGET, *The Sources of Jolivet's Musical Language and His Relationships with Varèse and Messiaen*, tesi di dottorato, City University of New York, 1994.
- Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. by Elliott Schwartz, Barney Childs and Jim Fox, Da Capo Press, Inc., New York 1998, xviii.
- COWELL, HENRY, *New Musical Resources*, Alfred A. Knopf, New York 1930.
- *Towards Neo-Primitivism*, in «Modern Music» 10/3 (1933), pp. 149-153.
- CREIGHTON, RANDALL J., *A Man of Two Worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, Op. 53*, University of Arizona, 2009, <https://randycreighton.com/music/kapustin/KapustinFinalComplete.pdf> (ultima consultazione: 31/03/2026).
- CURINGA, LUISA, *André Jolivet e l'umanesimo musicale nella cultura francese del Novecento*, Edicampus Edizioni, Roma 2013.
- DAMIAN, JEAN-MICHEL, *Maurice Ohana, un piano pour Notre demi-siècle*, in «Les Imaginaires», con E. Canat de Chizy, Jay Gottlieb, Jean-François Heisser, Félix Ibarrondo, Caroline Rae, Radio France: France Musique, 1992.
- DANIEL-LESUR, JEAN-YVES, *Cahier spécial Maurice Ohana n° 2*, in «Le Monde de la Musique - Télérama», 1994.
- DANUSER, HERMANN, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft), a cura di Carl Dahlhaus, vol. VII, Laaber-Verlag, Laaber 1984.
- DAVIES, HUGH, «Instrument Modifications and Extended Techniques», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2020, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000329463> (ultima consultazione: 25/03/2026).
- DEBUSSY, CLAUDE, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1987.

- DELPHINUS, *Je ne joue pas de guitare, mais je trouve à travers la guitare*, in «Diapason», 187 (1974).
- DERRIEN, JEAN-PIERRE, *Sud Nord*, in «XXe siècle, Images de la Musique Française. Textes et Entretiens», Sacem & Papiers, Paris 1986.
- DEVOTO, MARK, *Some Aspects of Parallel Harmony in Debussy in Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*, ed. by Paul-André Bempéchat, Pendragon Press, Hillsdale 2005, pp. 459-485.
- DONOSTIA, JOSÉ A., *Dos zortziko del secolo XVIII en 5/8*, in «Revue Internationale des Études Basques» 19/3 (1928), pp. 333-345.
- DROTT, ERIC, *Conlon Nancarrow and the Technological Sublime*, in «American Music» 22/4 (2004), pp. 533-563, <https://www.jstor.org/stable/3592992> (ultima consultazione: 25/03/2026).
- DUTILLEUX, HENRY, *Maurice Ohana, le musicien du soleil*, in «Le Monde de la Musique», 2/20 (1994).
- FALLA, MANUEL DE, *El 'cante jondo': canto primitivo andaluz*, Editorial Urania, Granada 1922.
- FERGUSON, HOWARD, «study», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27018> (ultima consultazione: 01/02/2026).
- FERRACUTI, GIANNI, *Il flamenco e l'identità culturale andalusa*, in «Quaderni di studi interculturali», supplemento al vol. 2 (2017), pp. 123-162.
- GANN, KYLE, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, New York 1995.
- GANZ, PETER F., *The Development of the Etude for Pianoforte*, Northwestern University, 1960.
- GAUSSIN, FRÉDÉRIC, *Une mission d'Etat: les tournées au Japon de Lazare-Lévy, pianiste, professeur au Conservatoire national de musique, ambassadeur culturel de la IV<sup>e</sup> République (1950-1954)*, tesi di dottorato, Université de Sorbonne, Paris 2022, <https://theses.hal.science/tel-03828314v1> (ultima consultazione: 31/01/2026).
- GRIFFITHS, PAUL, «Daniel-Lesur», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007175> (ultima consultazione: 31/01/2026).
- *György Ligeti*. Robson Books, London 1983.
- GRIGORYEVA, ALLA VLADIMIROVNA, «Nikolay Girshevich Kapustin», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44391> (ultima consultazione: 30/03/2026).
- GRISEY, GÉRARD, *Zur Entstehung des Klanges*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», 17 (1978), pp. 73-79; trad. it. *Per una genesi del suono*, «Quaderni della Civica scuola di musica», 15/27 (2000), pp. 25-28.

- GRÜNENWALD, ALAIN, *T'Harân-Ngô': Conversation avec Maurice Ohana*, in «Arfuyen» 2 (1975).
- GU, YANJING, *A Pedagogical Guide to Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40*, tesi di dottorato, West Virginia University, 2019, <https://doi.org/10.33915/etd.3819> (ultima consultazione: 30/03/2026).
- GUT, SERGE, *Le groupe «Jeune France»*, Champion, Paris 1977 (Musique - Musicologie, n° 4).
- HANSEN, MARK R., *The Pedagogical Methods of Enrique Granados and Frank Marshall: an Illumination of Relevance to Performance Practice and Interpretation in Granados' Escenas Románticas*, University of North Texas Libraries, Denton, Texas, 1988, <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332111/> (ultima consultazione: 01/02/2026).
- HELMOLTZ, HERMANN VON, *On the Sensations of Tone*, Dover publication, New York 1954.
- HIRSBRUNNER, THEO, *Le retour de la magie dans la musique: La constellation Varèse-Jolivet-Messiaen*, in «Dissonance» 79 (2003), pp. 4-9.
- HOPKINS, CHARLES, «Frank Marshall», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042959> (ultima consultazione: 01/02/2026).
- HOUGHTON, IAN DANIEL, *Development in the Interval Etudes of Maurice Ohana's Études d'interprétation*, tesi di dottorato, University of Arizona, 2014 <https://repository.arizona.edu/handle/10150/333482>.
- HOWAT, ROY, *Debussy in Proportion*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- *Debussy, Bartók and nature forms*, in «Symmetry: Culture and Science» 5/3 (1994), pp. 269-285.
- HUANG, YUZHOU, *What Makes Nikolai Kapustin's Classically-oriented Works Sound Like Jazz Improvisation by Deconstruction of His 24 Preludes in Jazz Style, Op.53 and Concert Etudes, Op.40*, tesi di dottorato, University of Nevada, Reno, 2023, <https://scholarwolf.unr.edu/server/api/core/bitstreams/1325ab93-3caf-4ef3-992a-10bd1c81e8ce/content> (ultima consultazione: 31/03/2026).
- IMBERTY, MICHEL, *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 21 (1987), pp. 400-403.
- ISHII, MIKIKO, *The Weeping Mothers in "Sumidagawa", Curlew River, and Medieval European Religious Plays*, in «Comparative drama» 39/3-4 (2005), pp. 287-305.
- ISHII, REIKO, *The Development of Extended Piano Techniques*, Florida State University, 2005, [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_migr\\_etd-3857](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-3857) (ultima consultazione: 31/03/2026).
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *Music and the Ineffable*, tr. Carolyn Abbate, Princeton University Press, Princeton 2003.

- JIMÉNEZ DE CISNEROS PUIG, BERNAT, *Discovering Flamenco Metric Matrices through a Pulse-Level Analysis*, in «Analytical Approaches to World Music» 6/1 (2017), pp. 1-21, [https://iftawm.org/journal/oldsite/articles/2017c/Bernat\\_AAWM\\_Vol\\_6\\_1.pdf](https://iftawm.org/journal/oldsite/articles/2017c/Bernat_AAWM_Vol_6_1.pdf) (ultima consultazione: 28/02/2026).
- *It is not that easy! The cross-meter genres in Flamenco*, in «Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança» 3 (2015), pp. 44-57.
- JOLIVET, ANDRÉ, *Musique et exotisme*, in *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, pub. par Roger Bezombes, Elsevier, Paris 1947.
- KANG, EUN YOUNG, *Late Twentieth-Century Piano Concert Etudes: A Style Study*, tesi di dottorato, University of Cincinnati, 2010, [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1282169360](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1282169360).
- KATS, ISRAEL J, «Flamenco», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09780> (ultima consultazione: 28/02/2026).
- KATS, ISRAEL J. - TREND, J.B, «Cante hondo», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004759> (ultima consultazione: 08/03/2026).
- KULULUKA, APOLLINAIRE ANAKESA, *Afrique subsaharienne-Musique savante occidentale. Une singulière interrelation au XX<sup>e</sup> siècle. Volume 2: Occident musical contemporain face aux spécificités musicales africaines au XX<sup>e</sup> e siècle*, L'Harmattan, Paris 2014. <https://univ-antilles.hal.science/hal-01969579v1> (ultima consultazione: 28/02/2026).
- LABORDE, DENIS, «Basque music», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02221> (ultima consultazione: 28/02/2026).
- LANZA, ANDREA, *Il secondo Novecento* (Storia della musica, vol. 12), EDT, Torino 1991.
- LARIVIÈRE, MICHÈLE, *Intermezzo*, Radio France, France Culture, 11-15 aprile 1994.
- LEIPP, ÉMILE, *Acoustique et musique: données physiques et technologiques, problèmes de l'audition des sons musicaux, principes de fonctionnement et signification acoustique des principaux archétypes d'instruments de musique, les musiques expérimentales, l'acoustique des salles*, Masson, Paris 1971.
- LIGETI, GYÖRGY, *György Ligeti Edition 3*, «Works for piano», note del CD Sony Classical, SH 62308, 1996.
- *La mia posizione di compositore oggi*, in *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985, pp. 3-5.
- *On my Études for Piano*, in «Sonus», 9/1 (1998), pp. 4-5.

- *Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*, in «Neue Zeitschrift für Musik», 154/1 (1993), pp. 20-29.
  - *Wandlungen der musikalischen Form*, in «die Reihe», 7 (1960), pp. 5-17; trad. it. a cura di Giovanni Gioanola, *Metamorfosi della forma musicale*, in *Ligeti*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Torino 1985, pp. 223-242.
  - *György Ligeti Edition 3*, «Works for piano», note del CD Sony Classical, SH 62308, 1996.
- LIN, YUSHI, *Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40*, tesi di dottorato, University of Kansas, 2018, <https://kuscholarworks.ku.edu/server/api/core/bitstreams/50bb7644-a74f-46f3-bd43-c5d6ccb2076f/content> (ultima consultazione: 31/03/2026).
- LOCKSPEISER, EDWARD, *Debussy his Life and Mind*, vol I, Macmillan, New York 1965.
- LORCA, FEDERICO GARCÍA, *Juego y teoría del duende*, conferenza, Buenos Aires, Sociedad de Amigos del Arte, 1933, (trad.it. di Carlo Bo, *Gioco e teoria del duende*, Adelphi, Milano 2007.)
- LYON, RAYMOND, *Entretien avec Maurice Ohana*, in «Le Courrier musical de France» 62 (1978).
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La Condition post-moderne*, Édition de Minuit, Paris 1979.
- MÂCHE, FRANÇOIS-BERNARD, *Les mal entendus, compositeur des années 1970*, in «La Revue musicale» 314–315 (1978), pp. 109-115.
- MAES, FRANCIS, *Russian Music Since 1917*, University of California Press, Berkeley 2002.
- MALVANO, ANDREA, “*Une société d’ésotérisme musical*”: *Claude Debussy e la matrice esoterica del suo rapporto con il fruitore*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» 1 (2008).
- MALVANO, ANDREA, *L’ascolto di Debussy: la recezione come strumento di analisi*, De Sono/EDT, Torino 2009.
- MANDELBROT, BENOÎT B., *Les objets fractals: forme, hasard et dimension*, Flammarion, Paris 1975.
- MANN, EDWARD, *Red, White, and Blue Notes: The Symbiotic Music of Nikolai Kapustin*, University of Cincinnati 2007, [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1179852881](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1179852881) (ultima consultazione: 31/03/2026).
- MARCEL, ODILE, *L’“Ibérisme” de Maurice Ohana. Essai de caractérisation de quelques traits d’une œuvre*, in «La Revue Musicale» 351-352 (1982).
- MARTI, JEAN-CHRISTOPHE, *Anonyme XX siècle*, in «L’Avant-scene Opéra», edizione speciale n° 3, (1991), pp. 4-15.
- MESSIAEN, OLIVIER, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris 1944.

- *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949–1992)*, Alphonse Leduc, Paris 1994, vol. 2.
- MILI, ISABELLE, *La musique est affaire d'instinct*, per il quotidiano «La Tribune de Genève» 1990.
- MOLINA FAJARDO, EDUARDO, *Manuel de Falla y el cante jondo*. Universidad de Granada, Granada 1998.
- MORRESI, ALESSANDRA, *György Ligeti: 'Études pour piano, premier livre'*, De Sono/EDT, Torino 2002.
- MORRISON, BRYCE, «Alicia de Larrocha», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2009, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016039> (ultima consultazione: 01/02/2026).
- MYERS, ROLLO H., *Music in France in the Post-War Decade*, in «Proceedings of the Royal Musical Association» 81 (1954), pp. 93-106.
- NELSON, DAVID T., *Béla Bartók: the father of ethnomusicology*, in «Musical Offerings» 3/2 (2012), pp. 75-91.
- NICHOLLS, DAVID - SACHS, J., «Henry Cowell», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2013, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002249182> (ultima consultazione: 13/03/2026).
- OHANA, MAURICE, *Béla Bartók*, in «Le nouvel Observateur» (1965).
- *La Géographie musicale de l'Espagne*, in «Journal musical français» 47-48 (1956).
- *Le Minotaure à 83 dents*, in «Le Nouvel Observateur» 1119 (1986).
- *Los gitanillos de Cadix, Chants espagnols*, note del disco, Club français du disque G4188 (1955).
- *Microintervals: Experimental Media II*, Twentieth Century Music, Rollo Myers, London 1968, pp. 147-150.
- OKAMOTO, AKANE MEGUMI, *Nicholai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40: Reflections on Analysis, Practice, and Performance*, tesi di dottorato, University of Toronto, 2014, <https://utoronto.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/859bb1d3-0192-497d-aedb-e687b1bdc707/content> (ultima consultazione: 31/03/2026).
- OLIVER, MICHAEL, *Maurice Ohana in conversation with Michael Oliver*, in «Music Weekly», BBC Radio 3 (1984).
- PAHAUT, SERGE - AROM, S. - MEYER, C., *Une voix multiple. Entretien avec Simha Arom*, in «Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles», 6 (1993), pp. 185-196.

- PEDRELL, FELIPE, *Cancionero musical popular español*, Casa editorial de musica Boileau, Barcelona 1922.
- PEITGEN, HEINZ-OTTO – RICHTER, PETER H., *La bellezza dei frattali. Immagini di sistemi dinamici complessi*, trad. it. di U. Sampieri, Bollati Boringhieri, Torino 1987.
- Pierre Boulez e John Cage, Corrispondenza e documenti*, ed. it. a cura di W. Edwin Rosasco, Archinto, Milano 2006.
- PIGNOTTI, LAMBERTO, *I sensi delle arti: sinestesie e interazioni estetiche*, Edizioni Dedalo, Bari 1993.
- PLOMP, REINIER - W. LEVELT, *Tonal Consonance and Critical Bandwidth*, in «Journal of the Acoustical Society of America» 38/4 (1965), pp. 548-560.
- PROST, CHRISTINE, *Formes et thèmes. Essai sur les structures profondes du langage musical de Maurice Ohana*, tesi di dottorato, Université d'Aix en Provence, 1981.
- PUSTIJANAC, INGRID, *György Ligeti, Il maestro dello spazio immaginario*, («Quaderni di Musica Realtà», Supp. 3) LIM, Lucca 2013.
- *La metafora del suono come 'être vivant' e il suo ruolo nelle poetiche compositive contemporanee*, in *Out of Nature. Musica, suoni ed ecologia acustica*, a cura di Candida Felice e Simone Caputo, in «Chigiana», III/2 (2020), pp. 217-238.
- RAE, CAROLINE, *Debussy et Ohana: Allusions et References*, in «Les Cahiers Debussy» 17-18 (1993-94), pp. 103-120.
- *Henri Dutilleux and Maurice Ohana: Victims of an Exclusion Zone?*, in «Tempo» 212 (2000), pp. 22-30.
  - *Le symbolisme et l'archétype du mythe européen dans l'œuvre de Maurice Ohana*, in «Les Cahiers du CIREM» (1992).
  - *Maurice Ohana: iconoclast or individualist?*, in «The Musical Times» 132/1776 (1991), pp. 69-74.
  - *The Music of Maurice Ohana*, Aldershot, Ashgate 2000.
  - *The Piano Music of Maurice Ohana*, in «Revista Música» 6/1-2 (1995), pp. 44-74.
- READ, GARDNER, *Compendium of Modern Instrumental Techniques*, Greenwood Press, Westport, 1993.
- REICH, STEVE, *Music as a Gradual Process*, in *Writings on Music 1965–2000*, ed. by Paul Hillier, Oxford University Press, New York 2002.
- RINGS, STEVEN, 'Mystères limpides': *Time and Transformation in Debussy's 'Des pas sur la neige'*, in «19th-Century Music» 32/ 2 (2008), pp. 178-208.

- ROBERTS, PAUL, *Douze études d'interprétation (1<sup>er</sup> livre)*, prefazione allo spartito, Editions Jobert, 1984.
- ROSAND, ELLEN, «Lamento», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15904> (ultima consultazione: 01/04/2026).
- *The Descending Tetrachord: an Emblem of Lament*, in «The Musical Quarterly» 65/3 (1979), pp. 346-359.
- SACCHI, STÉPHANE, *Des racines à la matière: l'univers sonore des œuvres pour guitare de Maurice Ohana*, tesi di dottorato, Université Rennes 2, 2019, <https://theses.hal.science/tel-02290584v1/file/2019theseSacchiS.pdf> (ultima consultazione: 20/02/2026).
- SANDERS, ERNEST H., «hoquetus», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13115> (ultima consultazione: 01/04/2026).
- SCHREINER, CLAUS, *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, Amadeus press, Portland 1990.
- SCHULLER, GUNTHER - T. GREENLAND, «Third stream», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252527> (ultima consultazione: 30/03/2026).
- SCHWARZ, BORIS, *Music in the Soviet Union*, Norton, New York 1972.
- SEBAN, PAUL, (regia), *Maurice Ohana – Le Silenciaire*, film-reportage, Paris, INA / ORTF, 1971 (réf. 1971-37).
- SERRETTE, FRANÇOIS, *Maurice Ohana*, Radio France, France Musique, 1977.
- SHUSTER FOURNIER, CAROLYN, *Joseph Ermend Bonnal, a French Organist-Composer: His Quest for Perfection (Part 1)*, in «The Diapason» 1170 (maggio 2007), <https://www.thediapason.com/content/joseph-ermend-bonnal-french-organist-composer-his-quest-perfection-part-1> (ultima consultazione: 31/01/2026).
- SIMEONE, NIGEL, *La Spirale and La Jeune France: Group Identities*, in «The Musical Times» 143/1880 (2002), pp.10-36.
- SMITH, RICHARD LANGHAM, *Ohana on ohana, an English interview*, in «Contemporary music review» 8/1 (1993), pp. 123-129.
- SOTIRIOS, CHIANIS - R. M. BRANDL, «Greece, Traditional music», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000382315> (ultima consultazione: 26/02/2026).
- SOUMAGNAC, MYRIAM, *Parcours du Sacré Avec Maurice Ohana*, Radio France, France Musique, 1986.
- SPAMPINATO, FRANCESCO, *Claude Debussy e l'immaginario pittorico: studio sugli archetipi interartistici nella Globalità dei Linguaggi*, Mimesis, Milano 2020.

- *Debussy e la seduzione dell'acqua. Suggestioni e metafore della liquidità nella musica*, in «Musica/Realtà» (2001), pp. 22-35.
- *La poetica dell'acqua in Debussy*, in «Diastema» 14 (2001), pp. 35-55.
- STARR, S. FREDERICK, *Red & Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union*, Oxford University Press, New York 1983.
- STEINITZ, RICHARD, *György Ligeti. Music of the imagination*, Faber and Faber, London 2003.
- *Music, Maths & Chaos*, in «The Musical Times» 137/1837 (1996), pp. 14-20.
- STRAND, JULIE L., *The Sambla Xylophone: Tradition and Identity in Burkina Faso*, tesi di dottorato, Wesleyan University, 2009, doi:10.14418/wes01.3.3.
- STRIZICH, ROBERTO - JAMES TYLER, «rasgueado», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022914> (ultima consultazione: 31/01/2026).
- TAYLOR, STEPHEN ANDREW, *Passacaglia and Lament in Ligeti's Recent Music*, in «Tijdschrift voor muziektheorie» 9 (2004) pp. 1-11.
- *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*, tesi di dottorato, Cornell University, 1994.
- TRUDU, ANTONIO, *La scuola di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, (Le Sfere) Ricordi, Milano 1992.
- TYULKOVA, YANA, *Conversations with Nikolai Kapustin* [Kindle ed.], Schott Music, Mainz 2019.
- VÁRNAY, PÉTER, *Ligeti in Conversation*, Eulenburg Books, London 1983.
- VLAD, ROMAN, *Strawinsky*, Einaudi, Torino 1958.
- *Architettura di un capolavoro: analisi della Sagra della primavera di Igor Stravinsky*, BMG Publications, Torino 2005.
- WANG, RUBY, *Fusion of Classical Virtuosity and Jazz Techniques in the Etudes of Nikolai Kapustin: Eight Concert Etudes, op. 40, and Five Etudes in Different Intervals, op. 68*, tesi di dottorato, University of South Carolina - Columbia, 2014, <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3731&context=etd> (ultima consultazione: 31/03/2026).
- WILLIAMS, PETER - DAVID LEDBETTER, «basso continuo», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2003, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06353> (ultima consultazione: 01/02/2026).

WOODALL, JAMES, «Montoya (Salazar) Ramón», in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43213> (ultima consultazione: 01/02/2026).

## Ringraziamenti

Il mio ringraziamento va innanzitutto alla Prof.ssa Ingrid Pustijanac, relatrice di questa tesi, per i suoi preziosi consigli, suggerimenti e osservazioni, nonché per la sua pazienza nell'accompagnarmi in questo appassionante percorso. A lei sono grata anche per le illuminanti lezioni di Storia delle musiche del Novecento e di Storia delle forme e delle tecniche compositive, in particolare quelle dedicate a Ligeti, che sono risultate indispensabili per comprendere le dinamiche e il contesto della musica nella seconda metà del Novecento, nonché per la stesura di questa tesi. Grazie anche al Prof. Gianmario Borio, correlatore, del quale ho avuto modo di seguire approfondite e affascinanti lezioni di analisi su opere fondamentali del Novecento, tra le quali ne ricordo in particolare una dedicata all'analisi di Boulez degli *Études* di Debussy, che mi è stata molto utile come punto di partenza per l'analisi formale degli Studi di Ohana.

Ci tengo anche a ringraziare la mia 'storica' insegnante di pianoforte, Prof.ssa Lidia Baldecchi Arcuri, alla quale sono grata non solo per avermi accompagnata nel lungo e faticoso percorso per diventare una pianista, fornendomi gli 'attrezzi' del mestiere, ma soprattutto per avermi fatto scoprire, nel lontano 2007, le raccolte di Studi di Ligeti, che all'epoca ancora ignoravo, e per avermi fatta appassionare a questa e a tanta altra musica, grazie alla quale ho potuto avvicinarmi a intuire gli insondabili misteri che si celano dietro al suono del pianoforte: ho ritrovato in alcune affermazioni di Maurice Ohana molte affinità con il suo pensiero, tra cui, in particolare, l'idea della 'memoria atavica' che la musica è in grado di risvegliare in ogni essere umano, che spesso era argomento delle nostre conversazioni e che continuo a ricercare ancora oggi ogni volta che mi siedo al pianoforte.

Infine, un ringraziamento speciale va alla mia famiglia: ai miei genitori, per il loro sostegno incondizionato alle mie scelte di vita, una su tutte quelle di diventare musicista e, soprattutto, a mio marito, per la sua fiducia incrollabile nelle mie potenzialità e i suoi quotidiani incoraggiamenti, senza i quali probabilmente questo lavoro non avrebbe visto la luce, con l'augurio che ci possa essere nelle nostre vite ancora più musica da scoprire di quanta ne abbiamo già condivisa nel nostro percorso.