

CHIGIANA

10th INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2024 **TRACCE**

SPECIAL EVENT

**5 LUGLIO 2024
ORE 21.15, TEATRO DEI RINNOVATI**

OPENING CONCERT

ILYA GRINGOLTS violino
ORCHESTRA DELLA TOSCANA

CHIGIANA PERCUSSION ENSEMBLE
Francesco Conforti, Antonio Gaggiano

MARCO ANGIUS direttore

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

Consiglio di Amministrazione

Presidente

CARLO ROSSI

Vice Presidente

ANGELICA LIPPI PICCOLOMINI

Consiglieri

PIETRO CATALDI

DONATELLA CINELLI COLOMBINI

PAOLO DELPRATO

NICOLETTA FABIO

MARCO FORTE

ALESSANDRO GORACCI

CRISTIANO IACOPOZZI

GIANNETTO MARCHETTINI

ELISABETTA MIRALDI

Collegio Sindacale

STEFANO GUERRINI

ALESSANDRO LA GRECA

LORENZO SAMPIERI

Direttore Artistico

NICOLA SANI

Direttore Amministrativo

ANGELO ARMIENTO

Giacinto Scelsi

Arcola 1905 – Roma 1988

Anahit (1965)

Poema lirico dedicato a Venere
per violino e 18 strumenti

György Ligeti

Tárnáveni 1923 – Vienna 2006

Concerto per violino e orchestra (1990-92)

- I Praeludium: Vivacissimo luminoso
- II Aria, Hoquetus, Choral: Andante con moto
- III Intermezzo: Presto fluido
- IV Passacaglia: Lento intenso
- V Appassionato: Agitato molto

* * *

Béla Bartók

Nagyszentmiklós 1881 – New York 1945

Concerto per orchestra (1943)

elab. Roland Freisitzer (2017-18)

- I Andante non troppo. Allegro vivace
- II Gioco delle coppie: Allegretto scherzando
- III Elegia: Andante non troppo
- IV Intermezzo interrotto: Allegretto
- V Finale: Pesante

Si ringrazia la Fondazione Isabella Scelsi



Su traccia...

di Susanna Pasticci

“Tracce” è il filo conduttore di questo Festival, che dedica il suo concerto inaugurale a tre autori che hanno lasciato un'impronta forte e duratura sulla scena culturale del nostro tempo. Lasciare un'impronta significa realizzare opere musicali incisive, che riescono a stimolare prepotentemente l'immaginazione degli ascoltatori, ma anche tracciare un percorso, aprire una via o preparare il terreno per nuove strade che verranno esplorate da altri artisti. In modi e tempi diversi, Giacinto Scelsi, György Ligeti e Bela Bartók hanno inaugurato nuove prospettive di ricerca cariche di attese, necessità e utopie che hanno orientato in modo decisivo gli sviluppi della musica novecentesca.

Nel caso di **Giacinto Scelsi** (1905-1988), la vocazione utopistica si alimenta anche di una forte tensione mistica e visionaria. Musicista, poeta e filosofo, discendente dai marchesi d'Ayala Valva per linea materna, si formò nei circoli culturali più vivaci della scena internazionale del primo Novecento, alternando lunghi soggiorni in vari paesi europei con viaggi in Egitto e in Oriente. Alla fine degli anni Cinquanta si stabilì definitivamente a Roma, in una casa affacciata sul Foro Romano oggi trasformata in una casa-museo e sede della Fondazione Isabella Scelsi, che ha gentilmente messo a disposizione le immagini pubblicate in questo programma di sala.

La sua vita eccentrica e riservata, il suo spirito aristocratico e la varietà dei suoi interessi hanno alimentato tante leggende, che la pubblicazione postuma del suo racconto autobiografico *Il sogno 101* ha in parte contribuito a ridimensionare. Dialogando con «tre chiacchieroni» immaginari, «indiscreti e petulanti», Scelsi racconta le sue avventure mondane nell'alta società, i suoi viaggi e i suoi rapporti con artisti come Jean Cocteau, Henry Michaux e Virginia Woolf, le sue ossessioni ipocondriache e le sue disavventure mediche, ma anche le ragioni profonde della sua musica, i suoi interessi per l'antroposofia, la filosofia orientale, la dottrina zen e la pratica dello yoga. In realtà Scelsi non ha mai scritto una sola riga di questo libro: ha declamato le sue memorie a viva voce, dialogando con i suoi alter-ego immaginari e registrando le sue parole su una serie di nastri che i curatori del volume, Luciano Martinis e Alessandra Carlotta Pellegrini, hanno poi provveduto a restituire in una edizione commentata.

Con lo stesso procedimento Scelsi ha realizzato anche le sue opere musicali, immergendosi in lunghe sedute di improvvisazione che registrava su nastro magnetico. Oltre a tanti strumenti di tradizioni musicali diverse che ancor oggi si conservano nella sua casa-museo, il suo principale campo di esplorazione era una tastiera portatile clavioline, distribuita in Italia con il nome di "ondiola". Come tutti i primi sintetizzatori analogici, l'ondiola consente di produrre e manipolare una sola frequenza alla volta, e non può generare

contemporaneamente più suoni. La sua intonazione è deliziosamente precaria e instabile, e le sue “stonature” ricche di inflessioni microtonali offrono un ambiente sonoro completamente diverso da quello di un pianoforte ben temperato. Con una serie di leve e interruttori si può modificare il volume e il timbro del suono, mentre i controller del vibrato e del glissato permettono di cambiare l'intonazione per generare microintervalli, e cioè quella moltitudine di suoni compresi tra due tasti del pianoforte, che nel corso dei secoli la musica occidentale di tradizione scritta ha progressivamente rinunciato a utilizzare.



Strumenti di Giacinto Scelsi, nella sua casa a Roma © Fondazione Isabella Scelsi. Tutti i diritti riservati

La pratica dell'improvvisazione gli consentiva di creare la sua musica in una condizione psichica priva di condizionamenti, molto simile al vuoto zen che mette a riposo l'io cosciente. Era convinto, come racconta nel *Sogno 101*, che per poter ricevere l'ispirazione «la mente deve essere libera», mentre il tempo necessario a scrivere centinaia di segni grafici è di gran lunga «superiore alla percezione dell'ispirazione, che è sempre velocissima». Dopo aver registrato le sue improvvisazioni, chiedeva ai suoi collaboratori di trascriverle in partitura; ulteriori revisioni al testo venivano spesso realizzate anche con gli interpreti, in vista della preparazione di un'esecuzione.

Oltre a mettere in crisi il concetto tradizionale di opera, imperniato sulla centralità della scrittura, Scelsi rifiutava anche la definizione di compositore: «comporre significa mettere una cosa con un'altra. Io non lo faccio». Preferiva considerarsi un medium, un intermediario: «quello che a me interessa è appunto cercare di percepire, ricevere e poi manifestare – con strumenti o con la voce – una parte, sia pure la più piccola, di questa forza sonora che è alla base di tutto, che crea e sovente trasforma l'uomo».

Il processo creativo del pezzo che ascoltiamo stasera, *Anahit. Poema lirico dedicato a Venere* (1965), è documentato da vari nastri delle sue improvvisazioni all'ondiola, alcune incomplete, ma tutte sostanzialmente identiche tra loro. Nel *Sogno 101*, Scelsi ha raccontato anche il significato del titolo: «*Anahit* è un poema per violino e piccola orchestra; in realtà di tratta di un poema d'amore, un canto d'amore se volete, giacché *Anahit* è il

nome di Afrodite in egiziano, ed è un pezzo dedicato, diciamo così, a Venere, e comunque sotto il suo influsso. Devy Erly la eseguì ad Atene nel corso di un Festival di musica contemporanea [nel 1967]. La eseguì molto bene lui, molto male l'orchestra». Altre due informazioni sono riportate in una nota autografa conservata alla Fondazione Scelsi, destinata probabilmente al programma di sala della prima esecuzione.

Anahit ⁽¹⁹⁶⁵⁾ est un petit concerto pour violon est
orchestre en trois moments enchaînés
très différent comme esprit de XMOY bis et du
4^{me} Intérieur joué à Athènes au cours du
Festival de 1966, ~~est le seul œuvre possédant~~
~~un caractère presque mystique~~ Anahit comme
son nom l'indique est "mémoriel" et lyrique
l'auteur emploie ici également les ~~mêmes~~ ~~mêmes~~
intervalles sont à l'orchestre qui au violon solo
~~par est préparé avec~~ selon
l'articulation simultanée d'une note sur plusieurs
cordes - d'œuvre a été écrite sur commande du
violoniste Devy Erly qui en donne sa son la
première exécution —

Minuta autografa su *Anahit* © Archivio Fondazione Isabella Scelsi. Tutti i diritti riservati

La prima è che *Anahit* «è un piccolo concerto per violino e orchestra in tre movimenti concatenati tra loro». La concatenazione è particolarmente serrata: dopo la prima metà del pezzo l'orchestra tace, per lasciare spazio a una lunga cadenza del violino solo, ma non ci sono mai interruzioni o episodi contrastanti. Onde sonore ad alta intensità energetica si alternano a onde più calme, immergendo l'ascoltatore in un flusso continuo in cui il divenire del suono segue un percorso di trasformazione graduale. La seconda informazione è che «l'autore utilizza anche microintervalli, sia per l'orchestra che per il violino solista. Il violino solista è preparato in base a un'accordatura che permette di ascoltare uno stesso suono contemporaneamente su più corde». Questa annotazione mette in luce la centralità del concetto di suono nell'universo creativo di Scelsi: il suo obiettivo non è comporre musica, e cioè creare delle combinazioni di suoni, ma coinvolgere l'ascoltatore in un percorso di esplorazione del suono stesso.

Ignorato e spesso boicottato dai circoli più istituzionali della musica d'avanguardia, Scelsi ha sempre mantenuto vivo il dialogo con tanti compositori di rilievo che conoscevano e apprezzavano il suo lavoro, come John Cage, Franco Evangelisti, Tristan Murail, Horatio Radulescu e Iannis Xenakis, disseminando una serie di tracce, idee e semi che avrebbero trovato ampio seguito nella seconda metà del Novecento, dalla musica spettrale al minimalismo, dalla drone music alla new age.

Anche se non si ha notizia di contatti diretti di Scelsi con l'autore del secondo pezzo in programma, **György Ligeti** (1923-2006), i loro percorsi di ricerca mostrano vari punti di convergenza. Lo possiamo verificare sul campo anche in questo concerto, se proviamo ad ascoltare *Anhait* alla luce di alcune riflessioni di Ligeti: «È una musica che suscita l'impressione di un fluire senza inizio e senza fine. Risulta immobile, ma solo in apparenza; all'interno di quel permanere, di quella staticità, vi sono impercettibili modificazioni che mi fanno pensare alla superficie di un'acqua nella quale si rifletta un'immagine». Ligeti sta parlando di sé e della sua musica, e non di quella di Scelsi; eppure, sarebbe difficile trovare parole più calzanti per raccontare anche un pezzo come *Anhait*.

Questa sintonia a distanza, nei loro percorsi paralleli, è determinata dall'attitudine a coltivare interessi simili, come quello per le musiche di tradizione popolare e non occidentali, ma soprattutto dalle loro esperienze di ricerca con i mezzi elettronici. Negli anni Cinquanta, mentre Scelsi sperimentava l'universo della microtonalità improvvisando sull'ondiola, Ligeti cominciò a frequentare lo studio di musica elettronica della WDR (Radio della Germania Ovest) di Colonia. Aveva appena abbandonato il suo paese natale, l'Ungheria, dopo la repressione dei moti rivoluzionari della primavera di Budapest del 1956. Negli anni giovanili, sulle tracce dei più autorevoli compositori ungheresi dell'epoca, Bela Bartók e Zoltán Kodaly, si era dedicato anche alla ricerca folklorica sul campo, raccogliendo una

grande quantità di canti popolari rumeni da cui aveva tratto linfa vitale per la sua musica. L'esperienza nello studio di Colonia, tuttavia, determinò un cambio di rotta radicale: grazie all'uso dei mezzi elettronici, Ligeti sperimentò la possibilità di creare ogni singolo suono attraverso un processo di sintesi di componenti diverse. Cominciò a pensare che il suono non è una materia preformata e inerte ma un'entità complessa, e che comporre musica non significa solo combinare suoni, e cioè comporre *con* i suoni, ma anche e soprattutto comporre *il* suono stesso. Tutto questo Ligeti lo racconta, con un parallelismo calzante, in un saggio del 1966: «i suoni non possono essere considerati come il materiale della musica, come pietra e legno sono invece i materiali della scultura; ciò che viene plasmato, in musica, è già di per sé “forma”, e non materiale».

L'esperienza nello studio di musica elettronica si riverbera anche nella sua scrittura per voci e strumenti acustici. A partire dagli anni Sessanta, Ligeti cominciò a concepire l'orchestra come una risorsa per la creazione di trame sonore sempre più dense e ramificate, formate da una moltitudine di strati diversi e sovrapposti che si espandono nel tempo e nello spazio acustico. Trame complesse ma soprattutto “impure”, perché non escludono ma anzi valorizzano tutte quelle proprietà del suono che la musica di tradizione occidentale aveva sempre considerato improprie e inopportune come il rumore, i microintervalli imprecisi, la sovrapposizione fluttuante di spettri armonici diversi.

Nel **Concerto per violino e orchestra** (1990-92) che ascoltiamo stasera l'impurità viene perseguita in vari modi, a partire dalla microtonalità. Due strumenti dell'orchestra (primo violino e prima viola) utilizzano un'accordatura diversa da quella degli altri, tarata sugli armonici naturali del contrabbasso. Il contrasto tra i vari sistemi di accordatura (temperata e naturale, in alcuni passi utilizzata anche dai corni e dalle ocarine) crea un effetto di continua instabilità: la stessa nota, suonata da strumenti che utilizzano accordature diverse, produce suoni diversi e non perfettamente "intonati" tra loro, che proiettano sulla scena dell'ascolto una moltitudine di battimenti, rifrazioni e spettri armonici. Sulla prima pagina della partitura, il compositore mette in guardia gli interpreti dalla tentazione di correggere queste imperfezioni: «se gli armonici non suonano correttamente non si devono usare armonici artificiali, perché la qualità vitrea e scintillante del pezzo si basa sugli armonici naturali, e le note "non sempre suonate correttamente" creano l'impressione di fragilità e pericolo».

Al di là delle inflessioni microtonali, sono tanti gli elementi che concorrono a rafforzare questa chiave di lettura – fragilità, pericolo, incertezza, instabilità – che Ligeti suggerisce ai suoi interpreti e che regola anche la drammaturgia dell'ascolto. Il Concerto per violino è un'opera complessa, eterogenea, discontinua, che nei suoi cinque movimenti ci propone una sintesi retrospettiva di tutti gli stili, i toni espressivi, le atmosfere

e i colori che Ligeti aveva esplorato nel corso della sua storia creativa. Scritto per il violinista tedesco Saschko Gawriloff, la sua genesi fu particolarmente lunga e travagliata: il compositore ci lavorò a più riprese, tra 1990 e il 1992, realizzando e poi scartando diverse versioni.

Il violino gioca un ruolo da protagonista e non disdegna di lanciarsi in lunghe melodie cantabili, come quella dell'Aria iniziale del secondo movimento, che ben presto tuttavia si ritrova immersa nel contesto straniante dell'armonia microtonale, che amplifica il senso di inquietudine e instabilità. Nei cinque movimenti del pezzo, momenti lirici si alternano a episodi rapidi, frenetici e talvolta anche aggressivi, in una girandola di contrasti vertiginosa, quasi ipnotica. Tracce di musica medievale e rinascimentale, di melodie popolari ungheresi e ritmi di danza bulgari affiorano ripetutamente, per poi contaminarsi con masse sonore ramificate e complesse. Niente è stabile, tutto è transitorio, fragile, discontinuo.

Anche il pezzo di **Béla Bartók** (1881-1945) è un'opera della maturità, uno degli ultimi lavori che il compositore ungherese riuscì a portare a termine durante il suo esilio americano. Aveva deciso di emigrare alla fine del 1940, dopo che l'Ungheria era scesa in guerra a fianco dell'Italia fascista e della Germania nazista: «dall'incertezza», aveva confidato all'amico Zoltán Kodaly che lo esortava a rimanere in patria, «compio il salto verso una insopportabile sicurezza». In realtà i suoi ultimi cinque anni di vita negli Stati Uniti furono particolarmente

difficili e tormentati, per le gravi difficoltà economiche e il progressivo acuirsi della leucemia che nel 1945 lo portò alla tomba. Durante la guerra, tanti compositori europei emigrati in America si sostennero con le lezioni private, ma Bartók era convinto che la composizione non si può insegnare. Morì in povertà, e le spese dei funerali vennero pagate dalla Società americana per i diritti d'autore.

Nel 1943 due amici ungheresi, il direttore d'orchestra Fritz Reiner e il violinista Joseph Szigeti, riuscirono a procurargli una commissione importante: scrivere un pezzo per l'Orchestra Sinfonica di Boston che il suo direttore, Sergej Kusevickij, voleva dedicare alla memoria della moglie. Nacque così il **Concerto per orchestra** (1943), che venne eseguito per la prima volta alla Carnegie Hall di New York il 1° dicembre 1944. Il pezzo prevede un organico orchestrale molto ampio, e nel concerto di stasera viene eseguito in una elaborazione per piccola orchestra realizzata dal compositore austriaco Roland Freisitzer nel 2018: «il mio obiettivo», spiega Freisitzer, era quello di creare una versione per piccola orchestra che non fosse inferiore all'originale. Non si tratta di una riduzione, ma di una variante che dell'originale conserva i timbri brillanti e la potenza sfrenata».

Per il pubblico della prima esecuzione, Bartók scrisse anche una breve e toccante guida all'ascolto: «Il titolo di questo lavoro orchestrale, simile a una sinfonia, è spiegato dalla tendenza a trattare ogni singolo strumento dell'orchestra in modo concertante o solistico. Il trattamento virtuosistico appare per esempio nelle

sezioni fugate dello sviluppo della prima parte (realizzato dagli ottoni), o nei passaggi in guisa di *perpetuum mobile* del tema principale che gli archi espongono nell'ultimo movimento, e soprattutto nel secondo movimento, in cui coppie di strumenti eseguono in successione passaggi brillanti. L'aspetto generale del lavoro presenta, se si prescinde dallo scherzoso secondo movimento, una grande transizione dalla severità del primo tempo e dal lugubre canto di morte del terzo all'affermazione di vita dell'ultimo».

Come il Concerto per violino di Ligeti, anche il Concerto per orchestra di Bartók è un'opera retrospettiva in cui il compositore volge lo sguardo all'indietro, verso la strada già percorsa. E come Ligeti, anche Bartók in questo lavoro della maturità tende a smussare i tratti più anticonformistici della sua scrittura, senza però rinunciare agli elementi più caratteristici del suo stile. Nel ripercorrere le tracce della sua storia artistica, Bartók intercetta anche altre impronte che in passato avevano orientato il suo cammino: echi della musica popolare ungherese, che aveva tanto amato e studiato, ma anche della grande tradizione sinfonica che aveva orientato la sua formazione (Liszt, Brahms, Strauss, Rimskij-Korsakov e tanti altri).

La rievocazione del passato è spesso sognante e sospesa, come nell'Elegia del terzo movimento, in cui un canto intenso e appassionato si combina con i moduli ritmici e tematici del folklore magiaro, ma talvolta si colora anche di una sferzante ironia. Ad esempio, nel quarto

movimento emerge una citazione di un motivo della Settima sinfonia ("di Leningrado") di Dmitrij Šostakovič, che evoca la marcia dell'esercito nazista durante l'invasione dell'URSS: Bartók riprende il celebre motivo e gradualmente lo deforma, trasformando il tema "eroico" nella parodia di una canzone da operetta viennese. La nostalgia dell'esule è forse la *Stimmung* fondamentale che alimenta questa continua altalena di stati emotivi che confluisce nella travolgente euforia orchestrale dell'ultimo movimento, un vertiginoso intreccio di danze popolaresche continuamente evocate e dissolte.

Difficile mettere in dubbio che i tre pezzi eseguiti in questo concerto inaugurale abbiano lasciato – e continueranno a lasciare – un'impronta forte e duratura sulla scena culturale del nostro tempo. Per la loro dirompente forza espressiva, ma anche per l'attitudine degli autori a dialogare creativamente con le tracce altrui, intrecciando suoni, memorie e utopie per esplorare l'energia del suono fino a farne tessuto (cioè, letteralmente, "tessuto"). Tutto questo, in fondo, non è altro che tradizione.

Su traccia...

by Susanna Pasticci

“Tracce” (Traces) is the central theme of this Festival, which dedicates its inaugural concert to three composers who have left a strong and lasting mark on the cultural scene of our time. Leaving an imprint means creating impactful musical works that powerfully stimulate the listeners' imagination, but it also means charting a path, opening a way, or preparing the ground for new directions that will be explored by other artists. In different ways and at different times, Giacinto Scelsi, György Ligeti, and Bela Bartók have opened new perspectives of research, laden with expectations, necessities, and utopias, which have decisively shaped the developments of twentieth-century music.

In the case of **Giacinto Scelsi** (1905-1988), his utopian vocation is also fuelled by a strong mystical and visionary tension. A musician, poet, and philosopher, and a descendant of the Marquises of Ayala Valva through his maternal line, he was educated in the most vibrant cultural circles of the early twentieth-century international scene, alternating long stays in various European countries with travels in Egypt and the East. At the end of the 1950s, he settled permanently in Rome, in a house overlooking the Roman Forum, which has since been transformed into a house-museum and the headquarters of the Fondazione Isabella Scelsi, which has kindly provided the images published in this program.

His eccentric and private life, his aristocratic spirit, and the variety of his interests have fuelled many legends, which the posthumous publication of his autobiographical account *Il sogno 101* has partly helped to demystify. In conversation with three imaginary «chatterboxes», «indiscreet and petulant», Scelsi recounts his social adventures in high society, his travels and his relationships with artists such as Jean Cocteau, Henry Michaux, and Virginia Woolf, his hypochondriac obsessions and medical mishaps, but also the profound reasons behind his music, his interests in anthroposophy, Eastern philosophy, Zen doctrine, and the practice of yoga. In reality, Scelsi never wrote a single line of this book: he declaimed his memoirs aloud, conversing with his imaginary alter-egos and recording his words on a series of tapes that the editors of the volume, Luciano Martinis and Alessandra Carlotta Pellegrini, subsequently transcribed into an annotated edition.

Using the same method, Scelsi also created his musical works, immersing himself in long improvisation sessions that he recorded on magnetic tape. In addition to many instruments from various musical traditions, which are still preserved in his house-museum, his main field of exploration was a portable keyboard called the clavioline, distributed in Italy under the name "ondiola." Like all early analog synthesizers, the ondiola allows the production and manipulation of only one frequency at a time and cannot generate multiple sounds simultaneously. Its tuning is delightfully precarious and unstable, and its

"out-of-tune" notes, rich with microtonal inflections, offer a completely different sound environment from that of a well-tempered piano. With a series of levers and switches, one can modify the volume and timbre of the sound, while the vibrato and glissando controllers allow for changes in pitch to generate microintervals—those myriad sounds between two piano keys that written Western music has progressively ceased to use over the centuries.



Instruments of Giacinto Scelsi, at his home in Rome © Fondazione Isabella Scelsi. All rights reserved

The practice of improvisation allowed him to create his music in a psychological state free from constraints, very similar to the Zen void that puts the conscious self at rest.

He was convinced, as he recounts in *Il sogno 101*, that to receive inspiration, «the mind must be free», while the time needed to write hundreds of graphic signs is far greater than «the perception of inspiration, which is always extremely swift». After recording his improvisations, he would ask his collaborators to transcribe them into a score; further revisions to the text were often made in collaboration with the artists in preparation for a performance.

In addition to challenging the traditional concept of a work, centred on the primacy of writing, Scelsi also rejected the definition of composer: «to compose means to put one thing with another. I do not do that». He preferred to consider himself a medium, an intermediary: «What interests me is precisely trying to perceive, receive, and then manifest—with instruments or with the voice—a part, even the smallest part, of this sound force that is the basis of everything, that creates and often transforms man».

The creative process of the piece we are listening to tonight, *Anahit. Poema lirico dedicato a Venere* (1965), is documented by various tapes of his improvisations on the ondiola, some incomplete, but all essentially identical to each other. In *Il sogno 101*, Scelsi also recounted the meaning of the title: «Anahit is a poem for violin and small orchestra; it is actually a love poem, a love song if you will, as Anahit is the name of Aphrodite in Egyptian, and it is a piece dedicated, let's say, to Venus, and in any case, under her influence. Devy Erly performed it in

Athens during a contemporary music festival [in 1967]. He performed it very well, the orchestra very poorly». Two other pieces of information are recorded in an autograph note preserved at the Fondazione Scelsi, probably intended for the program of the first performance.

Anahit ⁽¹⁹⁶⁵⁾ est un petit concerto pour violon et orchestre en trois mouvements enchaînés très différents comme esprit de X Noy lis et du 4^{me} Intervalles joué à Athènes au cours du festival de 1966, ~~ce seule œuvre~~ ~~possédant~~ ~~un caractère presque mystique~~, Anahit comme son nom l'indique est "dionysien" et lyrique à certains endroits ici également les ~~musiques~~ ~~intervalles~~ sont - l'orchestre qui au violon solo ~~est~~ ~~prépare~~ ~~avec~~ ~~un~~ ~~accord~~ ~~qui~~ ~~permet~~ l'articulation simultanée d'une note sur plusieurs cordes - d'œuvre a été écrite sur commande du violoniste Sergio Echlin qui en donne sa première exécution —

Autograph note of *Anahit* © Archive of the Fondazione Isabella Scelsi. All rights reserved

The first is that *Anahit* «is a small concerto for violin and orchestra in three interconnected movements». The interconnection is particularly tight: after the first half of the piece, the orchestra falls silent to make way for a long

solo violin cadenza, but there are never any interruptions or contrasting episodes. High-energy sound waves alternate with calmer ones, immersing the listener in a continuous flow where the evolution of the sound follows a path of gradual transformation. The second piece of information is that «the author also uses microintervals, both for the orchestra and for the solo violin. The solo violin is prepared with a tuning that allows the same sound to be heard simultaneously on multiple strings». This note highlights the centrality of the concept of sound in Scelsi's creative universe: his goal is not to compose music, that is, to create combinations of sounds, but to engage the listener in a journey of sound exploration.

Ignored and often boycotted by the more institutional circles of avant-garde music, Scelsi always maintained a lively dialogue with many prominent composers who knew and appreciated his work, such as John Cage, Franco Evangelisti, Tristan Murail, Horatio Radulescu, and Iannis Xenakis. He scattered a series of traces, ideas, and seeds that would find widespread following in the second half of the twentieth century, from spectral music to minimalism, from drone music to new age.

Although there is no record of direct contact between Scelsi and **György Ligeti** (1923-2006), their paths of research show various points of convergence. We can verify this in tonight's concert, especially when we listen to *Anahit* in light of some reflections by Ligeti: «It is music that gives the impression of flowing without beginning

and without end. It appears immobile, but only seemingly so; within that permanence, that staticity, there are imperceptible changes that make me think of the surface of water reflecting an image». Ligeti is speaking about himself and his music, not Scelsi's; however, it would be difficult to find more fitting words to also describe a piece like *Anahit*.

This distant harmony in their parallel paths is determined by their shared inclination to cultivate similar interests, such as their appreciation for non-Western and folk music traditions, but especially by their experiences with electronic means. In the 1950s, while Scelsi was exploring microtonality improvising on the ondiola, Ligeti began frequenting the electronic music studio at WDR (West German Radio) in Cologne. He had recently left his homeland, Hungary, following the suppression of the revolutionary movements of the Budapest Spring in 1956. In his youth, following in the footsteps of Hungary's most esteemed composers of the time, Béla Bartók and Zoltán Kodály, Ligeti also dedicated himself to field research in folk music, collecting a vast repertoire of Romanian folk songs that infused vitality into his own music.

However, his experience in the Cologne studio marked a radical shift: through the use of electronic means, Ligeti experimented with the possibility of creating each sound through a synthesis process of different components. He began to perceive sound not as a pre-formed and inert material but as a complex entity. For Ligeti, composing music meant not only combining sounds, composing

with sounds, but also, and above all, composing *the* sound itself. Ligeti encapsulates this viewpoint succinctly in an essay from 1966: «Sounds cannot be considered as the material of music, as stone and wood are the materials of sculpture; what is shaped, in music, is already 'form' in itself, and not material».

His experience in the electronic music studio also reverberated in his writing for voices and acoustic instruments. Starting from the 1960s, Ligeti began to conceive of the orchestra as a resource for creating increasingly dense and intricate sonic textures, formed by a multitude of different and overlapping layers that expand over time and in the acoustic space. These textures are complex but above all "impure," because they do not exclude but rather valorize all those sound properties that Western traditional music had always considered improper and inappropriate, such as noise, imprecise microintervals, and the fluctuating overlap of different harmonic spectra.

In the **Violin Concerto** (1990-92) that we are listening to tonight, impurity is pursued in various ways, starting with microtonality. Two instruments in the orchestra (first violin and first viola) use a tuning different from the others, calibrated to the natural harmonics of the double bass. The contrast between the different tuning systems (tempered and natural, occasionally used by horns and ocarinas as well) creates a continuous instability effect: the same note, played by instruments using different tunings, produces sounds that are different and not

perfectly "in tune" with each other, projecting onto the listening stage a multitude of beats, refractions, and harmonic spectra.

On the first page of the score, the composer warns performers against the temptation to correct these imperfections: «If the harmonics do not sound correctly, artificial harmonics should not be used, because the glassy and sparkling quality of the piece is based on natural harmonics, and the notes 'not always played correctly' create the impression of fragility and danger».

Beyond microtonal inflections, there are many elements that contribute to reinforcing this interpretive key—fragility, danger, uncertainty, instability—that Ligeti suggests to his performers and which also governs the dramaturgy of listening. The Violin Concerto is a complex, heterogeneous, discontinuous work that, across its five movements, offers a retrospective synthesis of all the styles, expressive tones, atmospheres, and colours that Ligeti had explored throughout his creative history. Written for the German violinist Saschko Gawriloff, its genesis was particularly long and troubled: the composer worked on it intermittently between 1990 and 1992, creating and then discarding several versions.

The violin plays a leading role and does not shy away from embarking on long, lyrical melodies, such as the opening Aria of the second movement, which soon finds itself immersed in the disorienting context of microtonal harmony, amplifying the sense of unease and instability.

Across the five movements of the piece, lyrical moments alternate with rapid, frenetic, and sometimes aggressive episodes, in a dizzying, almost hypnotic whirlwind of contrasts. Traces of medieval and Renaissance music, Hungarian folk melodies, and Bulgarian dance rhythms repeatedly surface, only to be contaminated by intricate and complex sonic masses. Nothing is stable, everything is transient, fragile, discontinuous.

Béla Bartók's (1881-1945) piece is also a work of maturity, one of the last compositions the Hungarian composer managed to complete during his American exile. He decided to emigrate at the end of 1940, after Hungary joined the war alongside Fascist Italy and Nazi Germany: «from uncertainty», he confided to his friend Zoltán Kodály, who urged him to stay in his homeland, «I make the leap towards an unbearable security». In reality, his last five years in the United States were particularly difficult and tormented due to severe economic difficulties and the progressive worsening of leukemia, which led to his death in 1945. During the war, many European composers who emigrated to America supported themselves through private lessons, but Bartók was convinced that composition cannot be taught. He died in poverty, and the expenses for his funeral were paid by the American Society of Composers, Authors, and Publishers.

In 1943, two Hungarian friends, conductor Fritz Reiner and violinist Joseph Szigeti, managed to secure an important commission for Béla Bartók: to write a piece

for the Boston Symphony Orchestra, which its conductor, Serge Koussevitzky, wanted to dedicate to the memory of his wife. Thus, the **Concerto for Orchestra** (1943) was born, which premiered at Carnegie Hall in New York on December 1, 1944. The piece calls for a very large orchestral ensemble, and in tonight's concert, it is performed in a version for small orchestra arranged by Austrian composer Roland Freisitzer in 2018: «My goal,» explains Freisitzer, «was to create a version for small orchestra that would not be inferior to the original. It is not a reduction, but a variant that preserves the original's brilliant timbres and unrestrained power».

For the premiere audience, Bartók also wrote a brief and poignant listening guide: «The title of this orchestral work, akin to a symphony, is explained by the tendency to treat each individual instrument of the orchestra in a concertante or soloistic manner. The virtuosic treatment is evident, for example, in the fugal sections of the development in the first part (handled by the brass), or in the *perpetuum* mobile passages of the main theme that the strings expose in the final movement, and especially in the second movement, where pairs of instruments perform brilliant passages successively. The overall character of the work, apart from the playful second movement, shows a significant transition from the severity of the first movement and the mournful death chant of the third to the affirmation of life in the final movement».

The evocation of the past is often dreamy and suspended, as in the Elegy of the third movement, where an intense and passionate song combines with rhythmic and thematic motifs of Hungarian folklore, but sometimes it is also tinged with biting irony. For example, in the fourth movement, there emerges a quotation of a motif from Dmitri Shostakovich's Seventh Symphony ("Leningrad"), evoking the march of the Nazi army during the invasion of the USSR: Bartók takes up the famous motif and gradually distorts it, transforming the "heroic" theme into a parody of a Viennese operetta song.

The exile's nostalgia is perhaps the fundamental *Stimmung* that fuels this continuous swing of emotional states, flowing into the overwhelming orchestral euphoria of the final movement, a dizzying interweaving of folk dances continually evoked and dissolved.

It is difficult to doubt that the three pieces performed in this inaugural concert have left - and will continue to leave - a strong and lasting imprint on the cultural scene of our time. For their disruptive expressive force, but also for the authors' attitude to creatively engage with others' traces, intertwining sounds, memories, and utopias to explore the energy of sound until it becomes fabric (that is, literally, "text"). Ultimately, all of this is nothing but tradition.

Domande per il M° Ilya Gringolts, in occasione
dell'esecuzione di

Anahit
Poème lyrique dédié à Vénus
di Giacinto Scelsi

5 luglio 2024
concerto inaugurale della decima edizione del
Chigiana International Festival & Summer Academy
"Tracce" - Siena

da parte di Gianni Trovalusci (Presidente)
e Alessandra Carlotta Pellegrini (Direttore Scientifico)
della Fondazione Isabella Scelsi

Maestro Gringolts, considerando la sua dinamica e poliedrica carriera artistica, molte sono le domande che vorremmo e potremmo porle.

Prendendo le mosse dal suo interesse e dalla sua sensibilità per gli aspetti filologici, quali, secondo Lei, gli aspetti più significativi delle esecuzioni basate sulla prassi interpretativa storicamente informata?

Per me il fascino di queste esecuzioni è sempre stato quello che potremmo considerare "archeologico", dove la gioia del processo di approfondimento sarebbe per esempio confrontare le fonti del brano per capire da dove viene, cosa significa, ecc. ecc.; dall'altro lato però c'è il desiderio e la possibilità di trovare qualcosa di nuovo, un approccio sconosciuto, considerando anche che è

impossibile ricostruire esattamente il suono dell'epoca... Considero Nikolaus Harnoncourt come il miglior esempio di riferimento per questo approccio: utilizza la prassi interpretativa rigorosa in prospettiva storica ma sempre per supportare le sue idee musicali estremamente originali.

Lei si dedica sia alla musica antica che alla contemporanea, oltre naturalmente al grande repertorio romantico. Quali similitudini e quali differenze trova in queste pratiche apparentemente distanti per quel che riguarda l'approccio sullo strumento e l'atteggiamento sulla prassi esecutiva?

Per me le classificazioni su questo punto sono difficili da capire, esiste solo musica buona e meno buona. Il mio interesse per la musica contemporanea è stato quasi sempre presente, visto che studiavo composizione da bambino, ovviamente tutta la musica che viene eseguita è oppure è stata nel suo tempo contemporanea. La musica antica invece, preferisco suonarla sugli strumenti d'epoca, per facilità, funziona meglio! L'atteggiamento però è sempre lo stesso, trovare e trasmettere dei sentimenti, dei colori e delle emozioni nascosti nelle partiture, sia essa di Bach o di Lachenmann. È ovvio che all'inizio è necessario imparare certe cose tecniche - per questo ci vuole un po' di tempo - però l'approccio finale rimane lo stesso.

Nel 2020 ha fondato, insieme con il M° Ilan Volkov, la I&I Foundation: una fondazione che ha come principale

scopo quello di porre in contatto compositori, interpreti e istituzioni musicali, con l'intento di favorire nuove committenze, soprattutto nei confronti dei giovani autori, e coinvolgere sempre più il pubblico. Vuole raccontarci come nasce e quale importanza ha per lei la Fondazione nel suo impegno nella promozione e diffusione della musica del nostro tempo?

La Fondazione ha fatto un lavoro importante soprattutto nel periodo del Covid, avendo generato oltre 20 pezzi di vari compositori e compositrici da tutto il mondo. Adesso l'obiettivo principale è quello di realizzare progetti più grandi - come, per esempio, il concerto per violino e grande orchestra "Überlala. Song of Million Paths" di Mirela Ivičević - e comunque di supportare sempre dei compositori giovani e meno conosciuti.

Che rapporto ha, secondo lei, il pubblico delle nuove generazioni con la musica contemporanea?

Vedo spazio per un miglioramento nel modo di dirigere le organizzazioni musicali - è necessario che cresca la percentuale della musica contemporanea nella programmazione. Quei promoter che hanno la fiducia e la determinazione di fare questo lavoro di programmazione hanno di solito un diretto e buon rapporto col pubblico - dopo un periodo iniziale di riduzione. Anzi - quei promoter che rimangono conservatori, sempre con lo stesso repertorio - hanno problemi quando si trovano ad introdurre brani nuovi

che - per mancanza di esperienza - vengono a volta accolti in modo negativo da parte del pubblico.

Lei ha presentato in prima esecuzione nuove e importanti opere di Peter Maxwell Davies, Beat Furrer, Michael Jarrell, Chaya Czernowin, Mirela Ivičević e molti altri, eseguendo fra l'altro in prima assoluta - nell'ambito del Chigiana International Festival 2023 - i *Sei nuovi capricci e un saluto* di Salvatore Sciarrino. In questo contesto così ampio, in quali modi ha preso forma il processo interprete/performer - compositore - opera?

Sono fortunato di poter comunicare con i compositori prima, durante e dopo il processo della creazione del brano. È così che apprendo delle emozioni e dei pensieri che sono dietro alla musica, che poi tento di riscoprire nelle mie interpretazioni. Dipende dalla persona, come scorre questo processo: ci sono compositrici o compositori che hanno bisogno dello scambio creativo già dall'inizio, quasi "prima della nascita", mentre per altri è più importante che avvenga dopo. L'importante è che si continui a parlare.

Giacinto Scelsi e il suo universo sonoro: è per lei un primo incontro?

Assolutamente sì, però sono sempre stato un grande ammiratore di Scelsi. Inoltre, ho potuto seguire il processo del lavoro quando mia moglie (il suo nome è proprio Anahit!) stava studiando il pezzo per un concerto

che purtroppo non ebbe mai luogo... anche i *Quartetti di Scelsi* sono nella mia "bucket list" già da anni!

Cosa pensa della musica e del percorso di un autore così particolare, dalla fisionomia unica nella storia della musica del Novecento?

È un universo molto particolare, quasi parallelo, che è sempre consapevole del suono e della sua natura, dei suoi armonici, il fascino del suono – nel fondamento semplicissimo ma nello stesso tempo estremamente complesso.

Anahit è un'opera a nostro avviso lirica e forte al tempo stesso; qual è stato il suo modo di avvicinarsi a questo brano?

È un brano che celebra la bellezza, la serenità e la purezza del suono e dei suoi armonici - ma celebra anche i mostri che ci si nascondono dentro! Per questo bisogna trovare lo spettro intero dei colori, un arcobaleno pazzesco così che il pezzo si trasformi in una sorta di "out of body experience".

Quali qualità artistiche e umane le ha richiesto di mettere in campo? Qual è stato per lei l'approccio alla tecnica violinistica richiesta per l'esecuzione?

La sfida maggiore - ma anche l'elemento che rende il pezzo (e tanti altri pezzi del Maestro) così particolare - è la scordatura. Qui non si "scordano" solamente le corde, ma anche si sostituisce la corda Re per la corda La,

aggiungendo un livello ulteriore luminosità alla sonorità del brano. L'accordo di Sol maggiore, quindi, cambia completamente il mondo sonoro e lo spettro dello strumento in un modo imprevedibile! Anche le questioni pratiche ruotano di conseguenza intorno alla scordatura. La notazione è per me forse la cosa più impegnativa; vengono infatti scritti solo i risultati sonori, non le note che devono effettivamente essere suonate! Ci sono a volte anche cose non estremamente "violinistiche" perché ovviamente questo non è stato un obiettivo prioritario per il Maestro.

Nelle opere di Scelsi il titolo è, nelle intenzioni dell'autore, coerente all'immagine che prende forma nel pezzo, pur se, come il Maestro stesso ha affermato, «La Musica parla per sé stessa». In questo caso, cosa ha suscitato in lei il rapporto con *Anahit, Poème lyrique dédié à Vénus*?

La forza di questo pezzo - e di tutti gli altri nella musica - è contenuta nei colori sonori del suo materiale. È questo alla fine il suo messaggio, e l'impegno dell'interprete è di comunicarlo.

Domande per il M° Marco Angius, in occasione
dell'esecuzione di

Anahit
Poème lyrique dédié à Vénus
di Giacinto Scelsi

5 luglio 2024
concerto inaugurale della decima edizione del
Chigiana International Festival & Summer Academy
"Tracce" – Siena

da parte di Gianni Trovalusci (Presidente) e Alessandra
Carlotta Pellegrini (Direttore Scientifico della Fondazione
Isabella Scelsi)

Maestro Angius, siamo lieti di porle alcune domande in occasione di questa importante iniziativa che vede Giacinto Scelsi accostato alle musiche di Ligeti e Bartòk, dirigendo l'Orchestra Regionale Toscana con il violino solista di Ilya Gringolts.

Ci vuole illustrare il programma che dirigerà e le connessioni profonde tra i brani e gli autori lo compongono?

Il programma è stato elaborato da Nicola Sani mentre da parte mia ho suggerito di accostare il *Concerto per Orchestra* di Bartók a Ligeti e Scelsi, vista la speciale vicinanza che riguarda non solo i primi due compositori. Il *Concerto* verrà presentato nella recente versione per orchestra da camera di Roland Freisitzer. Negli ultimi anni si è diffusa questa modalità delle nuove

orchestrazioni e, secondo me, risponde a una tendenza di restauro e ripensamento musicale assai presente nell'epoca che viviamo. Alcuni anni fa sarebbe stato visto con sospetto ma è una pratica che in realtà esiste da sempre. Direi che, oltre a Bartók e Ligeti, anche la presenza di *Anahit* è assai significativa e pertinente: Scelsi, come Bartók, è interessato a indagare le profondità del suono come universo misterioso (penso ad esempio al Bartók della *Musica per archi*) e a creare un proprio sistema compositivo. D'altra parte Bartók e Ligeti hanno cercato una nuova espressività che attingesse alla musica popolare e alle proporzioni matematiche essendo la musica un'arte *scientifica*. Sarà anche una splendida occasione di collaborare con un solista straordinario come Ilya Gringolts.

Lei ha presentato in prima esecuzione nuove opere di moltissimi autori contemporanei, dirigendo gli Ensemble più importanti nel mondo per la musica contemporanea e approfondendo un impegno sistematico con l'Orchestra di Padova e del Veneto, della quale è Direttore Artistico e Musicale.

Può vantare, ad esempio, una collaborazione di lunga data con il M° Salvatore Sciarrino, oltre alla realizzazione di numerosi progetti sviluppati in prestigiosi contesti con molti compositori appartenenti anche a più giovani generazioni.

In questo suo ambito di azione di così ampio respiro, in quali modi ha preso forma il processo direttore - compositore - opera?

Mi sono dedicato soprattutto a compositori italiani in un trentennio di attività e ho acquisito una visione più chiara ma pur sempre in divenire dei fatti compositivi. Oggi siamo in un'epoca archeologica della musica contemporanea di ricerca ed è inevitabile sia così. C'è un vuoto evidente rispetto alle figure che animavano la seconda metà del secolo scorso e ciò dipende da una molteplicità di complessi fattori. È dunque un processo lungo e affascinante. Ho maturato la consapevolezza che un direttore debba possedere attitudini compositive quando concerta perché ogni direttore, a suo modo, continua l'opera iniziata dal compositore e la fa vivere nell'aria. L'opera sulla partitura è solo il progetto dell'opera stessa: essa è vincolante, decisiva, ma non ancora musica. La partitura è piuttosto il varco d'accesso all'opera intesa come organismo vivente, percepibile, avvolto in un'aura ineffabile. Per questo esistono infinite possibilità di lettura di una partitura e il direttore di fronte ai musicisti deve essere come un regista del suono, conoscere la logica del comporre e del decostruire, avere idee precise anche quando affronta per la prima volta un brano nuovo. Infatti, il compositore può essere presente o assente ma è come se fosse sempre lì in sala ad ascoltarci. Nel momento in cui esegue una musica, il direttore è anche *il* compositore mentre normalmente si tende a negare quest'attività ricreativa affidando al

segno un primato intoccabile come volontà assoluta e testamentaria. Niente di più fasullo e fuorviante. Ma ciò che vale per gli analisti su carta (costretti ad ascolti discografici per poter condurre una cronaca attendibile e invece falsata sul nascere) è lontano dalla realtà interpretativa: cose di un mondo ideale. Invece un compositore prima immagina i suoni e poi li trascrive: poi quando li ascolta li cambia di nuovo (penso a Beethoven che apportava correzioni durante le prove con la sua matita rossa: non correggeva se stesso ma la propria scrittura!). La scrittura, con cui un compositore trasmette il proprio pensiero, d'altra parte, pone dei limiti, perchè *lo scritto è il funerale dell'orale*, come sosteneva Carmelo Bene, alludendo probabilmente a questa dimensione dissociata tra segno e suono (o gesto).

Che rapporto ha, secondo lei, il pubblico delle nuove generazioni con la musica contemporanea?

Diciamo che il pubblico che assiste a un concerto è curioso e ben disposto, in partenza: è neutrale. Non è attratto di base da questo genere musicale perché il mondo di oggi è strutturato in un senso talmente consumistico e occasionale che la ricchezza dei contenuti difficilmente arriva a un pubblico vasto penetrando nella cultura del nostro tempo (quella di massa, appunto). Non gli interessa forse veramente capire le ragioni di una musica così particolare quanto piuttosto viverla. Anche la musica è espressione del proprio tempo e *moderno*, del resto, è un termine legato a *moda*. Eppure il recente *Prometeo* di Nono a San

Lorenzo ha registrato il tutto esaurito ogni sera: nessuno sapeva spiegarsi il fenomeno, tanto è diffuso il pregiudizio sulla musica di ricerca e sperimentale. Quindi dipende da cosa intendiamo per *musica contemporanea*. Ciò che non mi trova d'accordo è invece il modo in cui certi operatori pensano d'adattare la musica alle tendenze del pubblico per risolvere il problema del consenso e dello sbigliettamento selvaggio: è esattamente il contrario! Non è etico perseguire un intento di diffusione artistica seguendo sempre gli stessi appetiti o riducendo la musica a puro fenomeno turistico. Si può fare una programmazione intelligente e intrigante mantenendo senz'altro un rapporto con i gusti del pubblico ma senza con ciò dichiarare scaduta la proposta di ricerca e sperimentazione. Chi critica o disprezza fino al negazionismo la musica dell'avanguardia sperimentale, quali modelli alternativi propone? Quelli del consenso? Il pubblico va rispettato e non trattato come massa consumatrice inerte, come corpo fonoassorbente che serve solo a migliorare l'acustica di una sala. Deve esserci una visione aperta e plurale che includa anche le posizioni antitetiche: quelle agli antipodi sono senza dubbio fertili. Allo stesso modo trovo sbagliato per un festival di musica contemporanea puntare sull'esterofilia a oltranza come se gli ensemble e i compositori italiani non fossero abbastanza competitivi: bisogna lavorare per far crescere il valore del proprio Paese e non per snobbarne tanto i protagonisti quanto le future generazioni.

Giacinto Scelsi e il suo universo sonoro: conosciamo la sua frequentazione pluridecennale con la musica del Maestro. Cosa pensa della musica e del percorso di un autore così particolare, dalla fisionomia unica nella storia della musica del Novecento?

In questo periodo sto studiando per la prima volta *Anahit*, del 1965, *poema lirico dedicato a Venere*, come recita il sottotitolo. Ne parleremo più avanti nello specifico. L'inquietudine compositiva di Scelsi lo spinge a individuare un mondo sonoro apparentemente circoscritto e a scavare in questa limitazione di partenza scoprendo invece la meraviglia della contemplazione musicale, del prolungare la vita dei suoni all'eccesso, nel renderli *infiniti*: non si tratta di pezzi di musica ma di esperienze d'ascolto immersive. A Scelsi guarderanno e guardano non pochi compositori: gli spettralisti francesi, Romitelli, Haas, lo stesso Nono, insomma figure anche molto diverse. Come Cage e pochi altri della sua generazione, Scelsi ci mostra che non si può più *far musica con la musica*. Bisogna partire da altre prospettive e puntare ad altre dimensioni d'ascolto e di composizione. L'orizzonte sonoro degli eventi, nelle sue opere, appare ora compresso ora estremamente trasparente e fluttuante: la forma è una declinazione del suono, piuttosto che il contrario. I suoi pezzi sembrano allucinazioni, una specie d'ipnosi sonora in cui fissiamo un oggetto che ruota, un prisma indecifrabile e ci dimentichiamo dello scorrere del tempo. Nei pezzi di Scelsi le immagini sonore declinano e dissolvono l'una

nell'altra in un'immobilità apparente ma in realtà i suoni sono sempre in movimento sul piano delle dinamiche e nell'oscillazione dell'emissione. Anche se non ha mai composto opere di teatro musicale i suoi pezzi hanno sempre una forte connotazione evocativa e visionaria. È chiaro che né Scelsi né Evangelisti potevano affidarsi alle possibilità narrative di un testo lineare, discorsivo o tantomeno descrittivo: per loro la parola intonata è un puro fonema che non può varcare la soglia dell'indicibile transustanziano all'inverso, dal significato al significante (penso all'indagine tra voce e strumenti in *Yamaon*, nei *Canti del Capricorno* ma anche in *Spazio a 5* di Evangelisti). L'anti-musica appare come un rito animista in cui il Verbo della forma musicale, comunemente intesa, è correlato a un'accezione acustica trasfigurata ed estremamente stilizzata del comporre.

Anahit è un'opera attraversata, a nostro avviso, da una vena espressiva lirica e forte al tempo stesso; quale è stato il suo modo di avvicinarsi a questo brano? Quale direzione interpretativa ritiene maggiormente adeguata a rendere l'opera nella sua profonda potenza comunicativa?

In questo brano, giustamente celebre e tra i più eseguiti del suo catalogo, il ruolo decisivo è affidato al solista che attraverso una breve cadenza centrale individua due emisferi formali. Il violino suona con un'accordatura speciale che produce battimenti significativi nell'accostamento di alcuni intervalli ma anche con la

fitta vegetazione orchestrale che vi fiorisce intorno. La scrittura solistica si articola su più pentagrammi arrivando a quattro simultanei, come se fossero più strumenti o sorgenti sonore dislocate. La collocazione degli strumenti è importante in questa musica che attinge le sue ragioni anche dallo spazio circostante. Eppure la si può ascoltare come una composizione musicale *assoluta*, per quanto enigmatica, o come un pezzo di mondo che non inizia e non finisce. In questo senso il singolo suono che caratterizza le varie sezioni del brano, sempre senza soluzione di continuità, è sia un punto d'origine che di collasso della forma stessa. Forma che è essenzialmente una meditazione o viaggio mentale tradotte in termini musicali. Una drammaturgia dell'ascolto incognito.

Nei lavori di Scelsi il titolo è, nelle intenzioni dell'autore, coerente all'immagine che prende forma nel pezzo, pur se, come il Maestro stesso ha affermato, "La Musica parla per sé stessa". In questo caso, cosa ha suscitato in lei il rapporto con *Anahit, Poème lyrique dédié à Vénus*?

Dato per assodato che la *musica assoluta* è una contraddizione in termini (al di là dei concetti geniali espressi da Dahlhaus in diversi suoi libri), c'è una sorta di naturalismo implicito nelle composizioni di Scelsi e in *Anahit*, in modo particolare. Se li si ascolta come semplici pezzi di musica si può rimanere perfino interdetti perché non ci sono accadimenti quanto piuttosto *eterni ritorni*: dobbiamo cambiare noi stessi nell'ascolto e del resto l'autore li scriveva per produrre un invisibile

cambiamento interiore più che un annichilimento sensoriale (che pure può essere un effetto concomitante in alcuni di noi). Di alcuni suoi lavori è stato fatto anche un utilizzo cinematografico e ciò riveste un valore da considerare, oltre al fascino che queste opere sono capaci di sprigionare dalla sola visione delle partiture. Ce ne accorgiamo quando un brano finisce lasciando una specie di scia materica, un'eco indistinta: sembra il dissolversi di una visione, qualcosa che abbiamo udito, che è accaduto sotto i nostri occhi: ma cosa, veramente? I titoli, come i sottotitoli, possono avere diversi significati, introdurre all'ascolto, incuriosire, essere più o meno appropriati. C'è la necessità, credo, di creare relazioni, allusioni, percezioni sintetiche tra diversi piani della conoscenza.

Si ringrazia la Fondazione Isabella Scelsi



Questions for M^o Ilya Gringolts, on the occasion of the
performance of

Anahit
Poème lyrique dédié à Vénus
of Giacinto Scelsi

July 5, 2024

opening concert of the tenth edition of the Chigiana
International Festival & Summer Academy "Tracce" in
Siena.

The interview is conducted by Gianni Trovalusci (President)
and Alessandra Carlotta Pellegrini (Scientific Director of the
Fondazione Isabella Scelsi)

Maestro Gringolts, considering your dynamic and multifaceted artistic career, there are many questions we would like to ask you. Starting from your interest and sensitivity to philological aspects, what, in your opinion, are the most significant aspects of performances based on historically informed interpretative practices?

For me, the charm of these performances has always been what we could consider "archaeological", where the joy of the deepening process would, for example, involve comparing sources of the piece to understand its origins, meaning, etc. On the other hand, there is the desire and possibility of discovering something new, an unfamiliar approach, considering that it is impossible to reconstruct exactly the sound of the era... I consider Nikolaus Harnoncourt as the best example of reference for this

approach: he uses historically informed performance practice rigorously but always to support his extremely original musical ideas.

You are dedicated to both early music and contemporary music, in addition to the great Romantic repertoire. What similarities and differences do you find in these seemingly distant practices regarding approach to the instrument and attitudes towards performance practice?

For me, classifications on this point are difficult to understand; there is only good music and less good music. My interest in contemporary music has almost always been present, as I studied composition as a child; obviously, all music that is performed is contemporary to its time. As for early music, I prefer to play it on period instruments, for ease; it works better! However, the attitude is always the same: finding and conveying the feelings, colors, and emotions hidden in the scores, whether it's Bach or Lachenmann. It's obvious that at the beginning, certain technical aspects need to be learned - that takes some time - but the final approach remains the same.

In 2020, you founded the I&I Foundation with Maestro Ilan Volkov, aimed at connecting composers, performers, and musical institutions to foster new commissions, especially for young composers, and engage a broader audience. Could you tell us about its inception and its

importance to you in promoting and disseminating contemporary music?

The Foundation has done significant work, especially during the Covid period, generating over 20 pieces by various composers from around the world. Now, the main objective is to undertake larger projects - such as Mirela Ivičević's violin concerto with a large orchestra titled "Überlala. Song of Million Paths" - and to continue supporting young and lesser-known composers.

What relationship do you think the audience of the new generations has with contemporary music?

I see room for improvement in how musical organizations are managed - there is a need for an increase in the percentage of contemporary music in programming. Promoters who have the confidence and determination to undertake this programming work usually have a direct and good relationship with the audience - after an initial period of adjustment. Conversely, promoters who remain conservative, sticking to the same repertoire, encounter difficulties when introducing new pieces which, due to lack of experience, are sometimes negatively received by the audience.

You have premiered new and important works by Peter Maxwell Davies, Beat Furrer, Michael Jarrell, Chaya Czernowin, Mirela Ivičević, and many others, including the world premiere of Salvatore Sciarrino's "Sei nuovi capricci e un saluto" at the Chigiana International Festival

2023. In this broad context, how has the performer-composer-opera process developed?

I am fortunate to communicate with composers before, during, and after the process of creating a piece. This is how I learn about the emotions and thoughts behind the music, which I then try to rediscover in my interpretations. The flow of this process depends on the individual: some composers need creative exchange from the very beginning, almost "before birth," while for others, it's more important that it happens afterwards. The key thing is to keep the dialogue going.

Giacinto Scelsi and his sonic universe: is this your first encounter with it?

Absolutely yes, although I have always been a great admirer of Scelsi. Furthermore, I was able to follow the work process when my wife (whose name is actually Anahit!) was studying the piece for a concert that unfortunately never took place... Scelsi's Quartets have also been on my bucket list for years!

What do you think about the music and the journey of such a unique author, with a distinctive profile in the history of 20th-century music?

It's a very unique, almost parallel universe that is always aware of sound and its nature, its harmonics, the fascination of sound - in its simplest yet extremely complex foundation.

Anahit is a work that we consider lyrical and strong at the same time; what was your approach to this piece?

It's a piece that celebrates the beauty, serenity, and purity of sound and its harmonics - but it also celebrates the monsters hidden within us! Therefore, one must find the entire spectrum of colors, a wild rainbow so that the piece transforms into a sort of "out of body experience."

What artistic and human qualities did it require you to bring to the forefront? What was your approach to the violinistic technique required for the performance?

The greatest challenge - but also the element that makes the piece (and many other pieces by the Maestro) so unique - is the scordatura. Here, it's not just a matter of retuning the strings, but also replacing the D string with an A string, adding an extra level of brightness to the sonority of the piece. The tuning to G major completely changes the sound world and the instrument's spectrum in an unpredictable way! Practical issues also revolve around the scordatura. The notation is perhaps the most demanding for me; only the resulting sounds are written down, not the actual notes that need to be played! Sometimes there are also aspects that are not particularly "violinistic" because, obviously, this was not a primary goal for the Maestro.

In Scelsi's works, the title is, according to the author's intentions, coherent with the image that takes shape within the piece, even though, as the Maestro himself

stated, 'Music speaks for itself!' In this case, what did the relationship with Anahit, Poème lyrique dédié à Vénus, evoke in you?

The strength of this piece - and of all others in music - lies in the sonic colors of its material. This is ultimately its message, and the interpreter's task is to communicate it.

Questions for M° Marco Angius, on the occasion of the performance of

Anahit
Poème lyrique dédié à Vénus
of Giacinto Scelsi

July 5, 2024

opening concert of the tenth edition of the Chigiana International Festival & Summer Academy "Tracce" in Siena.

The interview is conducted by Gianni Trovalusci (President) and Alessandra Carlotta Pellegrini (Scientific Director of the Fondazione Isabella Scelsi)

Maestro Angius, we are delighted to ask you some questions on the occasion of this important event which features Giacinto Scelsi alongside the music of Ligeti and Bartók, conducting the Orchestra Regionale Toscana with violin soloist Ilya Gringolts.

Could you illustrate the program you will be conducting and the deep connections between the pieces and their composers?

The program was developed by Nicola Sani, while I suggested pairing Bartók's *Concerto for Orchestra* with Ligeti and Scelsi, given the special affinity that concerns not only the first two composers. The Concerto will be presented in the recent chamber orchestra version by Roland Freisitzer. In recent years, this trend of new orchestrations has emerged, which, in my opinion,

responds to a tendency towards musical restoration and rethinking that is quite present in the era we live in. A few years ago, it would have been viewed with suspicion, but it is a practice that has always existed. I would say that, besides Bartók and Ligeti, the presence of *Anahit* is also very significant and pertinent: Scelsi, like Bartók, is interested in exploring the depths of sound as a mysterious universe (I am thinking, for example, of Bartók's *Music for Strings, Percussion, and Celesta*) and in creating his own compositional system. On the other hand, Bartók and Ligeti sought a new expressiveness that drew from folk music and mathematical proportions, as music is a scientific art. It will also be a wonderful opportunity to collaborate with an extraordinary soloist like Ilya Gringolts.

You have premiered new works by many contemporary composers, conducting the most important ensembles in the world for contemporary music, and dedicating systematic effort with the Orchestra of Padua and Veneto, of which you are the Artistic and Musical Director.

For example, you can boast a long-standing collaboration with Maestro Salvatore Sciarrino, in addition to the realization of numerous projects developed in prestigious contexts with many composers, including those from younger generations.

In this broad scope of activity, how has the conductor-composer-work process taken shape?

I have dedicated myself mainly to Italian composers over three decades of activity and have acquired a clearer, yet still evolving, vision of compositional processes. Today, we are in an archaeological era of contemporary research music, and it is inevitable. There is a noticeable gap compared to the figures who animated the second half of the last century, which depends on a multitude of complex factors. It is, therefore, a long and fascinating process.

I have come to understand that a conductor must possess compositional skills when rehearsing because each conductor, in their own way, continues the work started by the composer and brings it to life in the air. The work on the score is only the project of the work itself: it is binding, decisive, but not yet music. The score is rather the gateway to the work as a living, perceptible organism, enveloped in an ineffable aura. This is why there are infinite possibilities for interpreting a score, and the conductor in front of the musicians must be like a director of sound, knowing the logic of composing and deconstructing, having precise ideas even when approaching a new piece for the first time.

In fact, the composer may be present or absent, but it is as if they are always there in the room listening to us. When a conductor performs music, they are also the composer, whereas it is usually denied this recreative activity by giving the sign an untouchable primacy as absolute and testamentary will. Nothing could be more false and misleading. But what applies to analysts on

paper (forced to listen to recordings to conduct a reliable and instead flawed chronicle from the start) is far from interpretive reality: things of an ideal world. Instead, a composer first imagines the sounds and then transcribes them: then when they listen to them, they change them again (I think of Beethoven making corrections during rehearsals with his red pencil: he did not correct himself but his own writing!). The writing, through which a composer transmits their thought, on the other hand, sets limits because «the written is the funeral of the oral», as Carmelo Bene claimed, probably alluding to this dissociated dimension between sign and sound (or gesture).

In your opinion, what is the relationship between the younger generation and contemporary music?

Let's say that the audience attending a concert is curious and well-disposed from the start: they are neutral. They are not inherently attracted to this genre of music because today's world is structured in such a consumeristic and occasional sense that the richness of the content rarely reaches a broad audience and penetrates the culture of our time (mass culture, that is). They may not really be interested in understanding the reasons for such particular music, but rather in experiencing it. Music, too, is an expression of its own time, and 'modern,' after all, is a term linked to fashion. Yet, the recent *Prometeo* by Nono at San Lorenzo sold out every night: no one could explain the phenomenon, so widespread is the prejudice against research and

experimental music. So it depends on what we mean by contemporary music. What I disagree with, however, is the way some operators think they can adapt music to audience trends to solve the problem of approval and ticket sales: it is exactly the opposite! It is not ethical to pursue an artistic dissemination intent by always following the same appetites or reducing music to a mere tourist phenomenon. One can create an intelligent and intriguing program, certainly maintaining a relationship with the audience's tastes, but without declaring the proposal for research and experimentation expired. Those who criticize or despise avant-garde experimental music to the point of denial, what alternative models do they propose? Those of approval? The audience must be respected and not treated as an inert consumer mass, like a sound-absorbing body that only serves to improve the acoustics of a hall. There must be an open and pluralistic vision that also includes antithetical positions: those at the antipodes are undoubtedly fertile. Similarly, I find it wrong for a contemporary music festival to focus on extreme foreignness as if Italian ensembles and composers were not competitive enough: we must work to raise the value of our country and not to snub both its protagonists and future generations.

Giacinto Scelsi and his sonic universe: we know about your decades-long acquaintance with the Maestro's music. What do you think about the music and the

journey of such a unique author, with a distinctive profile in the history of 20th-century music?

During this period, I am studying *Anahit* for the first time, composed in 1965, a lyrical poem dedicated to Venus, as its subtitle suggests. We will discuss it in more detail later on. Scelsi's compositional restlessness drives him to identify a seemingly circumscribed sound world and to dig into this initial limitation, discovering instead the wonder of musical contemplation, of prolonging the life of sounds to excess, in making them infinite: these are not pieces of music but immersive listening experiences. Many composers have looked to Scelsi and continue to do so: the French spectralists, Romitelli, Haas, even Nono, in short, figures who are quite different. Like Cage and a few others of his generation, Scelsi shows us that one cannot make music with music anymore. We must start from other perspectives and aim for other dimensions of listening and composition.

The sonic horizon of events in his works appears at times compressed, at other times extremely transparent and fluctuating: the form is a declination of sound rather than the reverse. His pieces seem like hallucinations, a kind of sonic hypnosis where we fixate on a rotating object, an indecipherable prism, and forget the passage of time. In Scelsi's pieces, the sonic images decline and dissolve into each other in an apparent stillness, but in reality, the sounds are always in motion in terms of dynamics and emission oscillation. Although he never composed works

of musical theater, his pieces always have a strong evocative and visionary connotation.

It is clear that neither Scelsi nor Evangelisti could rely on the narrative possibilities of a linear, discursive, or descriptive text: for them, intoned words are pure phonemes that cannot cross the threshold of the unspeakable, transubstantiating inversely from meaning to signifier (I think of the investigation between voice and instruments in Yamaon, in *Canti del Capricorno*, but also in Evangelisti's *Spazio a 5*). Anti-music appears as an animistic rite in which the Word of musical form, commonly understood, is correlated with a transfigured and highly stylized acoustic conception of composing.

Anahit is a work imbued, in our opinion, with a strong yet lyrical expressive vein; how did you approach this piece? What interpretative direction do you believe best captures the work's profound communicative power?

In this piece, rightly famous and among the most performed in his catalog, the decisive role is entrusted to the soloist who, through a short central cadenza, identifies two formal hemispheres. The violin is tuned in a special way that produces significant beats in the juxtaposition of certain intervals, accompanied by the dense orchestral vegetation that blossoms around it. The soloistic writing unfolds across multiple staves, reaching up to four simultaneous ones, as if they were multiple instruments or dispersed sound sources. The placement

of instruments is crucial in this music, which draws its reasons from the surrounding space. Yet it can be heard as an absolute musical composition, albeit enigmatic, or as a piece of a world that neither begins nor ends. In this sense, the individual sound that characterizes the various sections of the piece, always without interruption, serves as both a point of origin and a collapse of the form itself. The form is essentially a meditation or mental journey translated into musical terms. A dramaturgy of hidden listening.

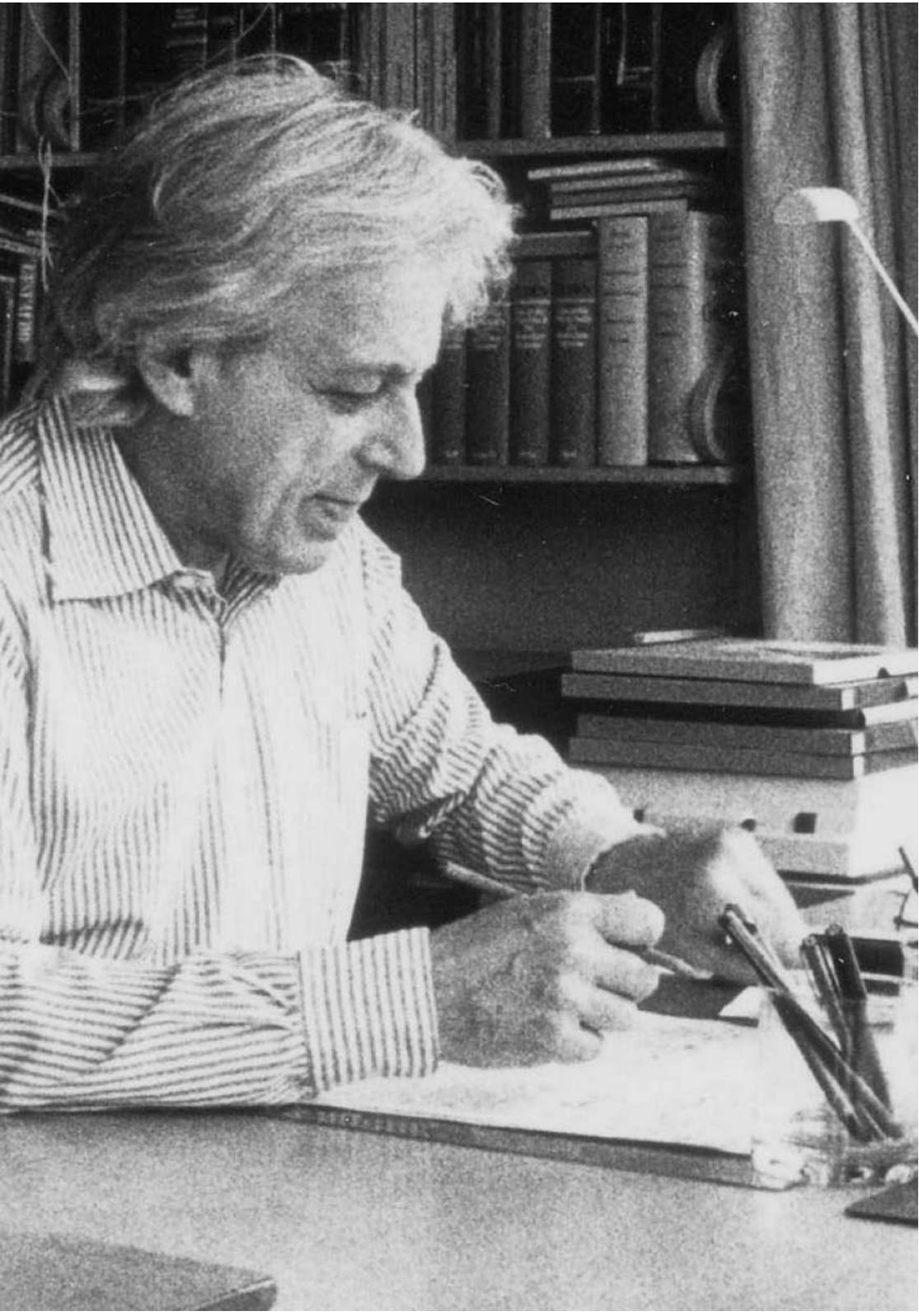
In Scelsi's works, the title is intended to be coherent with the image that takes shape within the piece, even though, as the Maestro himself stated, "The music speaks for itself." In this case, what has the relationship with Anahit, *Poème lyrique dédié à Vénus*, evoked in you?

Given that absolute music is a contradiction in terms (beyond the ingenious concepts expressed by Dahlhaus in several of his books), there is a sort of implicit naturalism in Scelsi's compositions, particularly in Anahit. If one listens to them as mere pieces of music, they can leave one perplexed because there are no events but rather eternal returns: we must change ourselves in the act of listening, as the author intended them to produce an invisible inner transformation rather than sensory annihilation (which can also be a concomitant effect in some of us). Some of his works have been used in cinema, which adds a value to consider, in addition to the fascination these works can evoke solely from viewing the scores. We notice this when a piece ends, leaving

behind a kind of material trace, an indistinct echo: it seems like the dissolution of a vision, something we have heard, that has happened before our eyes: but what, exactly? Titles, like subtitles, can have various meanings, introducing listeners, arousing curiosity, being more or less appropriate. There is a need, I believe, to create relationships, allusions, synthetic perceptions between different planes of knowledge.

Fondazione Isabella Scelsi is gratefully acknowledged





L'OROLOGIAIO DELLE MERAVIGLIE

Nato il 28 maggio 1923 da famiglia ungherese nell'attuale Târnăveni, un villaggio della Transilvania passata alla Romania con la fine della Prima guerra mondiale, György Ligeti ha rappresentato una delle figure più importanti, rappresentative ed originali del Novecento musicale. Attraversò tendenze compositive ed estetiche differenti, sempre con una propria fisionomia. Essa gli consentì non solo di concretizzarle in una visione personale, spesso connessa a forme di più o meno evidente riferimento alla tradizione della storia della musica, ma anche di osservarle con distacco e sottoporle talvolta a una critica severa a livello tanto teorico quanto compositivo. Di tutto ciò offre esemplificazione il percorso delle opere selezionate per il Focus 2024 dell'Accademia Chigiana.

Le basi di Ligeti affondano in una molteplicità di stimoli, legati al suo percorso formativo e alle vicende della sua terra. Nei primi anni di formazione musicale nella città transilvana di Cluj-Napoca (di nuovo ungherese fra il 1940 e il 1944) studiò in particolare gli autori del grande repertorio classico-romantico. Dopo la Seconda guerra mondiale si trasferì a Budapest e s'iscrisse all'Accademia "Franz Liszt". Qui ebbe fra i propri docenti Zoltán Kodály, fautore della riscoperta del canto popolare ungherese come base anche della didattica, e Sándor Veress, che conferiva particolare importanza allo studio del contrappunto e della polifonia a principiari dai grandi maestri del Rinascimento. Negli stessi anni approfondì sia la figura e l'opera di Béla Bartók, morto nel 1945, sia le tradizioni musicali transilvane e rumene con un periodo di studio e ricerca in Romania fra 1949 e 1950.

La sua produzione del periodo compreso fra gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta risulta pertanto ricca e articolata, fra recupero del patrimonio popolare ungherese (e anche rumeno), riferimenti storici e sperimentazioni. Lo testimoniano, fra le opere in programma, brani basati sulla musica popolare ungherese come *Magos kösziklána* (1946; in seguito fino al 1994), *Lakodalmas* (Danza nuziale; 1950) e *Gomb, gomb* da *Mátraszentimre Dalok* (Canti da Mátraszentimre; 1955), i più audaci *Éjszaka* e *Reggel* (Notte e Mattino; 1955) su testi dell'amico poeta Sándor Weöres, così come, infine, opere strumentali quali la Sonata per violoncello (1948-1953), *Musica ricercata* (1951-1953), le *Sei bagatelle* (1953) e il Quartetto per archi n. 1, "*Métamorphosen nocturnes*" (1953-54).

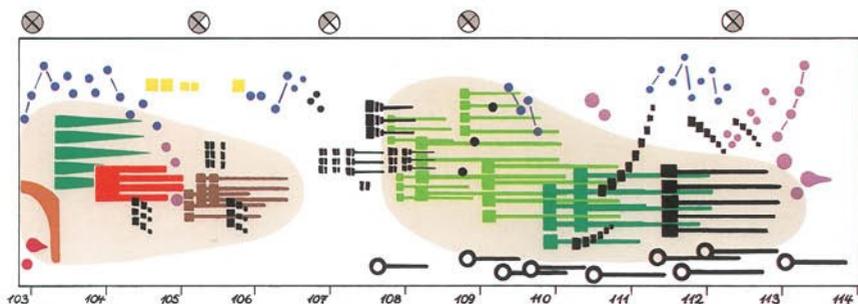
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che già nel titolo evidenzia l'intenzionale riferimento alla tradizione, consiste di due brevi movimenti scritti in momenti diversi (1948: Dialogo; 1953: Capriccio) per due differenti interpreti: ci mostra in maniera complementare due volti del compositore col lirismo e la melodia d'ascendenza popolare del Dialogo e la frenetica aggressività bartókiana del Capriccio. Sul pezzo breve è basata anche *Musica ricercata*, che in

tempi relativamente recenti ha conosciuto una notevole popolarità a seguito dell'inserimento del suo secondo brano in *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick (1999). La composizione è articolata in undici episodi, con un ampliamento progressivo delle altezze impiegate in ciascuno di essi: dal primo brano, basato su una sola nota, il La, al quale in *extremis* si aggiunge inaspettato il Re, si perviene gradualmente all'impiego del totale cromatico nel brano finale. Solo a questo punto Ligeti svela la ragione del titolo: il riferimento al "Ricerca cromatico" dalla *Messa degli angeli* di Frescobaldi nei *Fiori musicali*. Da *Musica ricercata* Ligeti ricavò già nel 1953 le *Sei bagatelle* per strumenti a fiato. Anche il Quartetto n. 1 "*Metamorphosen nocturnes*", infine, pur in una struttura in un unico movimento, procede per brevi episodi nei quali si può percepire chiara l'influenza del mondo bartókiano, a livello tanto ritmico quanto di configurazioni melodiche quanto infine di atmosfere sonore; essa convive però con reminiscenze dalla *Lyrische Suite* di Alban Berg: Ligeti aveva potuto visionarne la partitura nella biblioteca dell'Accademia. Non solo un filo rosso d'ordine costruttivo ma anche un destino comune lega queste opere: nessuna di esse (con la parziale eccezione delle *Bagatelle*) fu eseguita al tempo della propria composizione o superò le resistenze della censura per una presunta eccessiva modernità.

Il clima politico e culturale ungherese degli anni Cinquanta, infatti, era stato caratterizzato da una fase di estrema chiusura e soggezione ai dettami provenienti dall'Unione Sovietica fin circa a metà decennio e poi da un momento di maggiore indipendenza che culminò con l'insurrezione di Budapest dell'ottobre 1956. Soprattutto tra 1955 e 1956, in ambito artistico, si registrò una nuova apertura verso le correnti novecentesche: Ligeti stesso poté approfondire la musica e il metodo compositivo di Arnold Schönberg e avvicinarsi alle avanguardie contemporanee. L'intervento sovietico il 4 novembre 1956 pose fine a quella breve stagione. A dicembre, però, Ligeti riuscì a fuggire dal Paese.

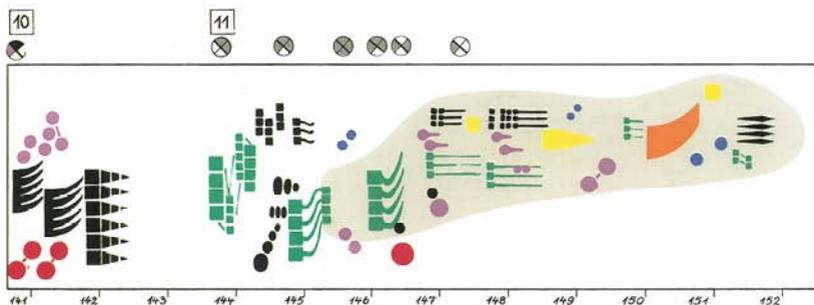
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un legame aperto con quanto aveva caratterizzato gli anni di formazione e lavoro in Ungheria.

Finalmente a contatto diretto con le musiche e i compositori ascoltati in patria solo via radio e sovente in forma clandestina, Ligeti divenne presto protagonista della temperie di rinnovamento e del relativo dibattito. Essa trovava i propri centri propulsori nello Studio di Musica Elettronica della WDR di Colonia, dove Ligeti instaurò uno stretto rapporto con Karlheinz Stockhausen, e negli *Internationale Ferienkurse für neue Musik* di Darmstadt, ai quali partecipò nel 1957 come studente per tornarvi come docente già nel 1959. Alla sperimentazione elettroacustica contribuì immediatamente con due lavori capitali, *Glissandi* (1957) e *Artikulation* (1958), ai quali si aggiunge *Pièce électronique n.3* (1957-58) rimasto



Ligeti Artikulation, Electronic Music, An Aural Score
by Rainer Wehinger - Schott Music 6378-20, © 1970 B. Schott's Söhne, Mainz [2° sistema, p. 50]

su carta fino agli anni Novanta, quando trovò concretizzazione sonora grazie a Kees Tazelaar e Johan van Kreij dell'Istituto di Sonologia dell'Aia. Al dibattito sulle tendenze compositive, e segnatamente sulle inevitabili aporie di una composizione per intero predeterminata perseguita fino a metà decennio proprio nel contesto darmstadtiano, diede un apporto formidabile con la pubblicazione, nel 1958, di un'analisi serrata e spietata di *Structure Ia* di Pierre Boulez.



Ligeti Artikulation, Electronic Music, An Aural Score
by Rainer Wehinger - Schott Music 6378-20, © 1970 B. Schott's Söhne, Mainz [1° sistema, p. 52]

Allo stesso periodo, in coerenza con gli sviluppi del dibattito nel medesimo contesto, si delinea il suo avvicinamento alle forme di composizione semialeatoria e alla ricerca di nuove tipologie di notazione che andassero oltre l'indicazione dei meri parametri sonori per suggerire ambiti d'altezze, timbri, azioni da compiere da parte dell'esecutore. Straordinario esempio dell'approccio personale di Ligeti è *Volumina* per organo: da una parte la sua partitura può essere ritenuta emblematica della tendenza ora ricordata e da un'altra Ligeti ne evidenzia il rinvio al modello ideale della passacaglia bachiana. Di quest'opera, scritta tra il 1961 e il 1962, Ligeti realizzò una revisione nel 1966, alla vigilia della composizione di *Harmonies* (1967), basato su una lenta successione di aggregazioni sonore legate e primo dei suoi *Due studi* per organo (1969).

VOLUMINA

1 (die Ziffern beziehen sich auf die besgetzten Anmerkungen) 2

fff Register- diminuendo, poco a poco...

beide Hände auf demselben Manual

fff Register- diminuendo (wie im Manual)...

W rechter Fuß
W linker Fuß

Pedal

György Ligeti, *Volumina*, for organ (1961-62/rev. 1966) - Edition Peters 5983, n. 30383, © 1967 by Henry Litolf's Verlag Ltd & Co. KG, Leipzig [p. 1]

Il riferimento a Johann Sebastian Bach a proposito di *Volumina* si colloca in un quadro più ampio che, nello stesso giro di anni, vide Ligeti dedicarsi all'ulteriore approfondimento della scrittura polifonica – studiata, come si è già rilevato, fin dagli anni di formazione – fino a realizzarne un'attuazione del tutto originale, destinata a dare la cifra della sua arte. L'elaborazione contrappuntistica caratterizza infatti molti lavori degli anni Sessanta, fra i quali non si può non ricordare *Atmosphères* (1961), lavoro cruciale nel percorso ligetiano, nel quale il musicista offrì uno dei primi, compiuti esempi della sua "micropolifonia". In esso, ciascuna delle 48 parti polifoniche contribuisce a determinare un effetto acustico complessivo nel quale si perde la percezione dell'entrata delle singole parti per cogliere invece una sorta di *cluster* controllato e caleidoscopico, di un aggregato di suoni, cioè, in lenta e continua trasformazione. Tale scrittura caratterizza anche la produzione vocale del decennio, dove Ligeti recuperò la tradizione della musica sacra attraverso lavori come *Requiem* (1963-65) e *Lux Aeterna* (1966), noti anch'essi al grande pubblico per la loro presenza in *2001: Odissea nello spazio* sempre di Kubrick (1968). *Lux Aeterna* può essere considerata una sorta di gemmazione del lavoro precedente. Ligeti la scrisse nel 1966, dopo aver concluso il *Requiem* col "Lacrimosa". La micropolifonia viene realizzata qui come in quintessenza, con una scrittura per sedici parti a cappella e un effetto di lenta, quasi statica eppure progressiva cangianza sonora, tale da rendere impercettibili o viceversa stagliate le entrate e le uscite delle voci.

③ ④

Flöte 8'

beide Hände auf demselben Manual

Allmählicher Abbau des „weissen“ Clusters, konzentrisch bis zu den mittleren Tasten

W

Flöte 8'

W rechter Fuß
W linker Fuß

Pedal

György Ligeti, *Volumina*, for organ (1961-62/rev. 1966) - Edition Peters 5983, n. 30383, © 1967 by Henry Litolf's Verlag Ltd & Co. KG, Leipzig [p. 2]

La riflessione sulla scrittura polifonica e l'adozione della micropolifonia comportarono a propria volta, in connessione all'indagine sulle modalità della percezione sonora e musicale, il delinearsi un altro aspetto tipico della poetica e della musica ligetiana ovvero il fenomeno dei ritmi e delle melodie "illusori". La sovrapposizione di moduli ritmici differenziati, così come lo spiccare di alcune altezze ripetute nel corso di un disegno continuo, determina nella mente di chi ascolta il sorgere di figure, temporalità e sovrapposizioni ritmico-melodiche ulteriori rispetto a quanto presente sul foglio. Tale esito è ottenuto con moduli ritmici o ritmico-melodici sovrapposti e caratterizzati da progressivi sfasamenti. Si origina da questa scrittura calcolata e rigorosa, alla quale Ligeti si riferisce anche mediante l'analogia col meccanismo di un orologio, un caleidoscopio ritmico-melodico che, giocato com'è sulla percezione di chi ascolta, ingabbia lo stesso ascoltatore nelle sue griglie mutevoli e allo stesso tempo inesorabili. Di questo aspetto troviamo esempi straordinari nel *Kammerkonzert* per 13 strumentisti (fiati, archi, pianoforte e clavicembalo; 1969-70), brano in quattro movimenti il terzo dei quali porta proprio l'indicazione di "Movimento preciso e meccanico", così come anche in un lavoro solistico come *Continuum* per clavicembalo (1968): qui la velocità d'esecuzione di una sequenza ininterrotta di crome non solo genera inesauribili e cangianti figure ritmiche e melodiche con ulteriori effetti illusori di accelerazioni e rallentamenti ma "liquefa" agli orecchi di chi ascolta il suono pizzicato e metallico dello strumento in un flusso unitario;

LUX AETERNA

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE!“ • György Ligeti, 1966

Sopra. 1-4: *pp timbre*
 „wie sehr weich einatmen / all niente *ppz* *graz*“
 "FROM AFAR" *

* Ihre vollständigen deutschen Gesänge der Taktweise bedürfen keine Beschriftung.
 * Sing (sings) without accents. Further use as rhythmic, syllabic and should not be emphasized.

György Ligeti, *Lux Aeterna* (1966)- Peters Edition 5934, n. 30663, © 1968 by Henry Litolf's Verlag [p. 1]

Melodien per orchestra (1971), nel quale Ligeti prevede – come scrive in partitura – «una varietà di tempi e articolazioni ritmiche divergenti» e la stratificazione degli eventi sonori su ben «tre piani dinamici: un “primo piano” che consiste in melodie e brevi figure melodiche, un piano medio consistente in figurazioni subordinate e uno “sfondo” fatto di suoni lunghi sostenuti».

Al clavicembalo e al suo timbro metallico Ligeti tornerà invece a fine anni Settanta con due lavori legati alla sua attività di docente di composizione ad Amburgo: *Passacaglia ungherese* e *Hungarian Rock*, entrambi del 1978. Essi sono caratterizzati da una sorta di reciproca opposizione: il primo consiste in un percorso di progressiva accelerazione su un motivo ostinato secondo la forma della passacaglia; il secondo è un brano rapido e frenetico sottoforma di una ciaccona rivista in chiave rock che approda a una conclusione lenta e rarefatta.

Il nuovo riferimento esplicito a queste forme storiche in un contesto di evidente sperimentazione mostra ancora una volta quanto permanga radicato in Ligeti l'intento di mantenere un'evidente continuità con la tradizione e al contempo come essa continui ad essere rivissuta in una visione aperta, critica e dialettica

quasi lo trasfigura in sonorità elettroniche. La scrittura micropolifonica, con le relative conseguenze, si riscontra inoltre nel Quartetto per archi n. 2 (composto nel 1968 ed eseguito la prima volta a Baden Baden nel 1969), nei cinque movimenti del quale le varie caratteristiche tipiche della composizione di quest'autore convergono in una pietra miliare della musica quartettistica del Novecento, e nell'orchestrata *Ramifications* (1968-69); qui Ligeti dà vita a un ulteriore sviluppo della propria ricerca sul suono e prescrive che metà degli strumenti suoni “in scordatura”, ovvero accordato un quarto di tono sopra il normale. Ritroveremo tale caratteristica, realizzata in termini più complessi, nel Concerto per violino.

L'elaborazione degli aspetti costruttivi ora ricordati trova quindi un ulteriore punto di sintesi e allo stesso tempo di sviluppo in *Me-*

alla quale non è estranea una forma di consapevole e ironico distacco. È in tale prospettiva che si colloca l'*unicum* di *Le grand macabre* (1974-77). Essa è la sola opera teatrale scritta da Ligeti, che la pensa come una sorta di dissacrante *pastiche* all'ombra di una grottesca fine del mondo e vi fa convergere, con fantastica e profonda ironia, praticamente l'intera storia del melodramma.

Il riferimento alla tradizione attualizzante fino all'eclettismo e in una prospettiva sempre più apertamente post-moderna caratterizza la composizione ligetiana dagli anni Ottanta in su.

A metà decennio, Ligeti realizza il primo dei suoi tre libri delle *Études* per pianoforte (1985; II, 1988-94; III, 1995-2001). Inaugura così un ciclo di 18 brani pianistici dal virtuosismo estremo e visionario, nel quale la collocazione in una prospettiva storica che abbraccia Chopin, Liszt, Skrjabin e Debussy evidenziata dal titolo si coniuga non solo con le scoperte e sperimentazioni ritmiche ora ricordate, ma anche con le profonde suggestioni provenienti dai lavori per pianoforte meccanico di Conlon Nanarrow, le ricerche etnomusicologiche di Simha



György Ligeti, *Melodien* (1971)
Schott Music 43 213, © 2013
Schott Music GmbH & Co. KG,
Mainz [partitura, p. 5]



Foto di scena da *Le grand macabre* (1975-77/rev.1996) Musica: György Ligeti, Libretto: György Ligeti, Michael Meschke, Teatro dell'Opera di Roma, Stagione 2009, Direzione d'orchestra, Zoltan Peskò; Regista, Alex Ollé, Valentina Carrasco; Scene, Alfons Flores; Costumi, Lluç Castells. [In ordine, da destra: Nicholas Isherwood, *Astradamors*; Roberto Abbondanza, *Nekrotzar*; Chris Merritt, *Piet "La Botte"*] credits: Falsini, Teatro dell'Opera di Roma

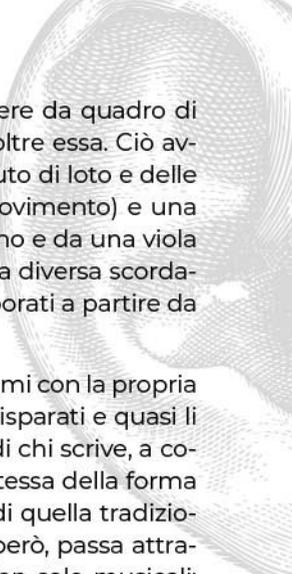
Arom e le registrazioni della popolazione centrafricana dei Banda Linda, fino al gamelan giavanese riletto (*Galamb Borong*) o alla scultura di Constantin Brâncuși (*"Coloana infinită"*).

È questo anche il periodo dei Concerti per pianoforte (1985-88) e per violino (1990-92), coi quali Ligeti offrì una sua reinterpretazione di queste forme e di questi generi storici. Cosa si debba intendere in generale col termine "concerto" lo si evince sia dalle note che il compositore scrisse già nel 1966 per il Concerto per violoncello e orchestra sia da alcune sue dichiarazioni degli anni Novanta. Nella sua prospettiva, il nucleo fondante del "concerto" è in primo luogo l'interazione, giocata su un estremo virtuosismo, di un solista con altri strumenti o con l'intera orchestra. Nondimeno, nei concerti ligetiani altri aspetti caratteristici del genere di tipo organizzativo e formale risultano entrare in gioco, assieme ad ulteriori elementi che attengono al rapporto del compositore tanto con la storia della musica quanto con la sua contemporaneità.

Esemplare, da questo punto di vista, è il Concerto per violino che apre la ras-

segna. Composto su impulso del violinista Saschko Gawriloff, conobbe due versioni: alla prima in tre movimenti del 1990 seguì nel 1992 quella definitiva in cinque, col riscritto di sana pianta; essi sono disposti in una successione simmetrica – i tre dispari veloci e i due pari più lenti – che lascia trasparire una nuova allusione al mondo bartókiano. In tutta quest'opera, le scelte del compositore poggiano comunque su una varietà di stimoli e sorgenti e allo stesso tempo su uno scoperto ma non scolastico rinvio a forme ed usi tipici della tradizione della musica occidentale. Ciò avviene non solo sulla base dei nomi dati ai singoli movimenti ma anche, per fare un paio di esempi, in conseguenza dell'organizzazione formale del primo movimento – che si traduce in un'essenzializzata manifestazione dei principi dialettici e costruttivi sonatistici – e della scelta di lasciare all'esecutore il compito d'inventare la cadenza finale. Si determina così una situazione complessa nella quale la musica della tradizione

György Ligeti, *Konzert für Violine und Orchester* - Schott Music 47 700 - © 1992 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 47 700 [partitura, p. 27]

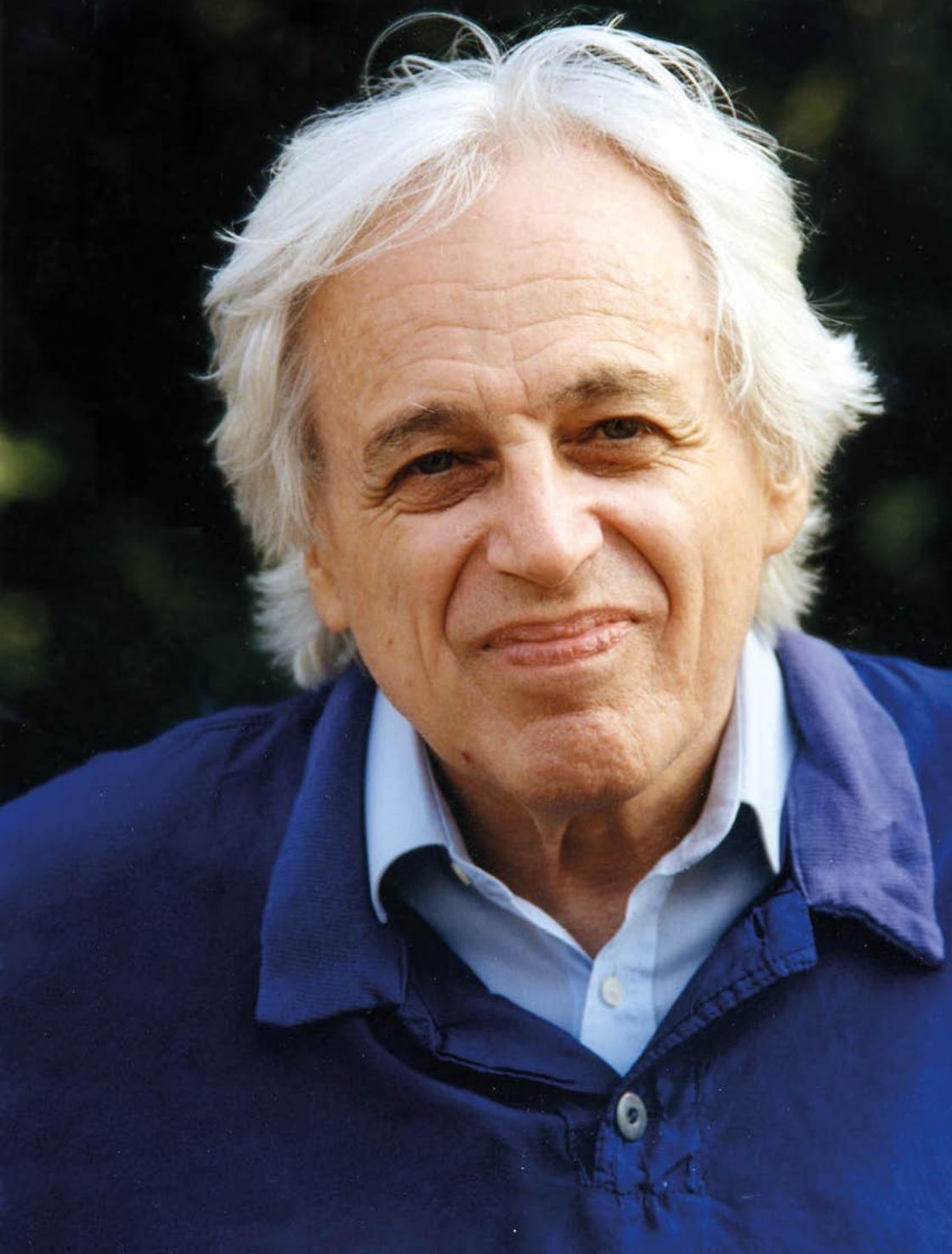


occidentale, nella sua articolata profondità storica, pare fungere da quadro di riferimento per scelte costruttive e sonore mirate ad andare oltre essa. Ciò avviene con vari mezzi, fra i quali si sottolineano qui l'uso del flauto di loto e delle ocarine (impiegate in un estraniante "corale" nel secondo movimento) e una sorta di "concertino" costituito, oltreché dal solista, da un violino e da una viola "in scordatura". A differenza di quanto visto in *Ramifications* la diversa scordatura dei due strumenti è qui ottenuta in termini piuttosto elaborati a partire da alcuni armonici naturali prodotti dal contrabbasso.

Così, per un verso il Concerto per violino palesa chiarissimi legami con la propria tradizione, per un altro rivive quegli stessi legami con mezzi disparati e quasi li disgrega. Ciò ha indotto alcuni studiosi ligetiani, a differenza di chi scrive, a cogliere nella cadenza finale l'unico relitto della disgregazione stessa della forma concerto. In realtà Ligeti punta ad ottenere proprio la vitalità di quella tradizione da cui proviene e alla quale vuole appartenere. Per farlo, però, passa attraverso il rinvio ad una molteplicità di stimoli e provenienze non solo musicali: la geometria frattale, la matematica del caos, le arti visive con una particolare predilezione per le figure impossibili di Escher e la letteratura: frequente negli appunti ligetiani è il riferimento ad *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, amato fin dall'adolescenza. Lui stesso l'ha asserito a colloquio con la studiosa Marina Lobanova: «Io non vedo contraddizione tra proseguimento della tradizione e modernità. [...] Ogni artista deve fare qualcosa di nuovo: sarebbe puro epigonismo semplicemente rifare l'antico. Ma questo non significa che si debba rompere del tutto con l'antico». Insomma, il Concerto per violino, come prima di esso il Concerto per pianoforte, "dichiara" da dove viene, non recide i legami con la propria storia e al contempo apre ad ulteriori passaggi percettibili come parte di quella stessa storia.

Di tale tensione e della ricchezza di apporti e prospettive che la caratterizza sono emblematici i lavori successivi, basati sempre più sull'apporto di stimoli differenti, come la *Sonata* per viola (1991-94), con l'ampiezza delle suggestioni che spazia dall'età barocca fino al jazz, e il visionario, colorato e nostalgico ciclo canoro *Síppal, Dobbal, Nádihegedűvel* per mezzosoprano e quartetto di percussionisti (2000). Esso ripropone per un'ultima volta il mondo fantastico tanto caro al musicista, riscontrabile anche nei *Nonsense Madrigals* di un decennio prima basati anche su testi di Carroll. Al contempo, con la presenza dei testi fantasiosi e nonsense di Sándor Weöres, il riferimento alla cultura nativa fin dal titolo tratto da una filastrocca infantile, l'impiego di melodie di sapore popolare e scelte compositive e sonore originali e tipiche dell'ultimo Ligeti, esso è segno tangibile della profonda e allo stesso tempo variegata coerenza del percorso di quest'autore nell'arco dei decenni.

György Ligeti è morto a Vienna il 12 giugno 2006.



THE WONDER CLOCKMAKER

Born on May 28, 1923, to a Hungarian family in what is present-day Târnăveni, a village in Transylvania that became part of Romania after the end of World War I, György Ligeti was one of the most important, representative, and original figures of 20th-century music. He navigated different compositional and aesthetic trends, always with his own distinct identity. This allowed him not only to realize these trends in a personal vision, often connected to forms of more or less evident reference to the tradition of music history, but also to observe them with detachment and sometimes subject them to severe criticism on both theoretical and compositional levels. This is exemplified by the selection of works chosen for the Focus 2024 of the Accademia Chigiana. Ligeti's foundations are rooted in a multitude of influences, connected to his educational journey and the events of his homeland. During his early years of musical training in the Transylvanian city of Cluj-Napoca (which was again Hungarian between 1940 and 1944), he particularly studied the composers of the great classical-romantic repertoire. After World War II, he moved to Budapest and enrolled in the "Franz Liszt" Academy. Among his teachers were Zoltán Kodály, a proponent of the rediscovery of Hungarian folk singing as a fundamental element of pedagogy, and Sándor Veress, who placed significant emphasis on the study of counterpoint and polyphony, starting from the great masters of Renaissance. During the same period, he delved deeply into both the figure and work of Béla Bartók, who died in 1945, as well as Transylvanian and Romanian musical traditions, with a period of study and research in Romania between 1949 and 1950.

His output from the period between the 1940s and the early 1950s is thus rich and multifaceted, encompassing the recovery of Hungarian (and also Romanian) folk heritage, historical references, and experimentation. This is evidenced by the works included in the program, such as pieces based on Hungarian folk music like "Magos köziklána" (1946; not performed until 1994), "Lakodalmás" (Wedding Dance; 1950), and "Gomb, gomb" from "Mátraszentimre Dalok" (Songs from Mátraszentimre; 1955), the more daring "Éjszaka" and "Reggel" (Night and Morning; 1955) on texts by his poet friend Sándor Weöres, as well as instrumental works such as the "Sonata for Cello" (1948-1953), "Musica ricercata" (1951-1953), the "Six Bagatelles" (1953), and the "String Quartet No. 1, 'Métamorphosen nocturnes'" (1953-54).

A common thread links these instrumental works: the reception of stimuli from Bartók and Kodály, but also from the tradition of historical art music, the use of short pieces, and an organization into episodes arranged in terms of succession and juxtaposition. The "Sonata for Cello," which already in its title highlights the intentional reference to tradition, consists of two short movements written at different times (1948: Dialogue; 1953: Capriccio) for two different performers. It complementarily shows us two facets of the composer, with the lyricism and

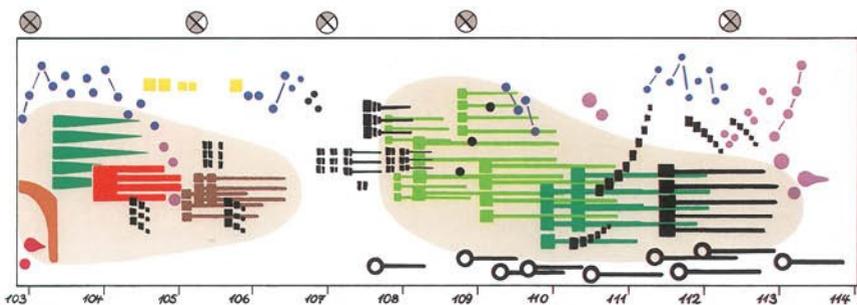
folk melody of the *Dialogue* and the frenzied Bartókian aggressiveness of the *Capriccio*. "*Musica ricercata*," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's *"Eyes Wide Shut"* (1999), is also based on the short piece. The composition is divided into eleven episodes, with a progressive expansion of the pitches used in each. From the first piece, based on a single note, A, to which an unexpected D is added at the last moment, it gradually progresses to the use of the full chromatic scale in the final piece. Only at this point does Ligeti reveal the reason for the title: the reference to the "*Chromatic Ricercar*" from Frescobaldi's "*Messa degli Angeli*" in "*Fiori musicali*." From "*Musica ricercata*," Ligeti derived the "*Six Bagatelles for Wind Instruments*" in 1953.

The "*String Quartet No. 1, 'Metamorphoses nocturnes,'*" although structured in a single movement, also proceeds through short episodes in which the influence of Bartók's world is clearly perceptible, at the rhythmic level, melodic configurations, and sound atmospheres; however, it coexists with reminiscences of Alban Berg's "*Lyric Suite*," a score Ligeti had been able to examine in the Academy's library. Not only a common constructive thread but also a shared fate links these works: none of them (with the partial exception of the *Bagatelles*) were performed at the time of their composition or overcame the resistance of censorship due to their alleged excessive modernity.

The political and cultural climate of 1950s Hungary was marked by a phase of extreme closure and subjection to the dictates from the Soviet Union until about the mid-decade, followed by a period of greater independence that culminated in the Budapest uprising of October 1956. Particularly between 1955 and 1956, there was a new openness to 20th-century currents in the artistic field: Ligeti himself was able to delve into the music and compositional method of Arnold Schönberg and approach contemporary avant-garde movements. The Soviet intervention on November 4, 1956, ended that brief period. However, in December, Ligeti managed to escape from the country.

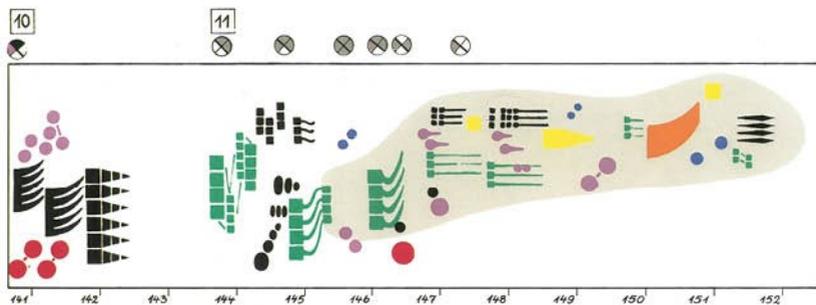
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show a connection with what had characterized his years of training and work in Hungary.

Finally in direct contact with the music and composers he had previously only heard on radio broadcasts, often clandestinely, Ligeti soon became a leading figure in the wave of renewal and its associated debates. These found their main engines in the Electronic Music Studio of WDR in Cologne, where Ligeti developed a close relationship with Karlheinz Stockhausen, and at the *Internationale Ferienkurse für neue Musik* in Darmstadt, where he attended as a student in 1957 and returned as a lecturer by 1959. He immediately contributed to electroacoustic experimentation with two seminal works, *Glissandi* (1957)



Ligeti *Artikulation*, *Electronic Music, An Aural Score* by Rainer Wehinger - Schott Music 6378-20, © 1970 B. Schott's Söhne, Mainz [2° sistema, p. 50]

and Artikulation (1958), complemented by Pièce électronique n.3 (1957-58), which remained on paper until the 1990s when it was realized sonically thanks to Kees Tazelaar and Johan van Kreijl of the Institute of Sonology in The Hague. In the debate on compositional trends, particularly on the inevitable contradictions of fully predetermined composition pursued until the mid-1950s within the Darmstadt context, Ligeti made a formidable contribution with the publication in 1958 of a rigorous and incisive analysis of Pierre Boulez's Structures Ia.



Ligeti *Artikulation*, *Electronic Music, An Aural Score* by Rainer Wehinger - Schott Music 6378-20, © 1970 B. Schott's Söhne, Mainz [1° sistema, p. 52]

In the same period, in line with the developments of the debate in that context, his approach to semi-aleatoric forms of composition and the search for new types of notation became evident. These new notations went beyond the mere indication of sound parameters to suggest ranges of pitches, timbres, and actions to be performed by the musician. An extraordinary example of Ligeti's personal approach is "Volumina" for organ: on one hand, its score can be considered emblematic of the aforementioned trend, and on the other hand, Ligeti highlights its reference to the ideal model of the Bachian passacaglia. This work, written between 1961 and 1962, was revised by Ligeti in 1966, on the eve of composing "Harmonies" (1967), which is based on a slow succession of

VOLUMINA

1 (die Ziffern beziehen sich auf die best-läufigsten Anmerkungen)

2

fff Register-diminuendo, poco a poco

beide Hände auf demselben Manual

fff Register-diminuendo (wie im Manual)

W-rechter Fuss
W-linker Fuss
Pedal

György Ligeti, *Volumina*, for organ (1961-62/rev. 1966) - Edition Peters 5983, n. 30383, © 1967 by Henry Litolff's Verlag Ltd & Co. KG, Leipzig [p. 1]

linked sound aggregates and is the first of his "Two Studies for Organ" (1969). The reference to Johann Sebastian Bach in regard to "Volumina" is part of a broader context in which, during the same period, Ligeti dedicated himself to further deepening polyphonic writing – studied, as previously noted, since his formative years – until he developed a completely original implementation, destined to define his art. Contrapuntal elaboration characterizes many works from the 1960s, including the crucial "Atmosphères" (1961), where the composer offered one of the first, complete examples of his "micropolyphony." In this work, each of the 48 polyphonic parts contributes to creating an overall acoustic effect where the perception of individual part entries is lost, giving way to a controlled and kaleidoscopic cluster, a sound aggregate in slow and continuous transformation.

This writing style also marks his vocal production of the decade, where Ligeti revisited the tradition of sacred music through works like "Requiem" (1963-65) and "Lux Aeterna" (1966), both also known to the general public for their presence in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey" (1968). "Lux Aeterna" can be considered a sort of offshoot of the earlier work. Ligeti wrote it in 1966, after completing the Requiem with the "Lacrimosa." Micropolyphony here is realized in its quintessence, with writing for sixteen a cappella parts and an effect of slow, almost static yet progressively shifting sound, making the entrances and exits of voices imperceptible or, conversely, sharply outlined.

3
4

Flöte 8'

beide
Hände
auf
dem-
selben
Manual

Flöte 8'

W rechter Bass

W linker Bass

Pedal

György Ligeti, *Volumina*, for organ (1961-62/rev. 1966) - Edition Peters 5983, n. 30383, © 1967 by Henry Litolf's Verlag Ltd & Co. KG, Leipzig [p. 2]

The reflection on polyphonic writing and the adoption of micropolyphony in connection with the investigation of the modalities of sound and musical perception led to another typical aspect of Ligeti's poetics and music: the phenomenon of "illusory" rhythms and melodies. The superimposition of differentiated rhythmic modules, as well as the prominence of certain repeated pitches within a continuous design, creates in the listener's mind the emergence of additional rhythmic-melodic figures, temporalities, and overlaps beyond what is present on the page. This effect is achieved with overlapping rhythmic or rhythmic-melodic modules characterized by progressive shifts. From this calculated and rigorous writing, which Ligeti also refers to by analogy with the mechanism of a clock, a rhythmic-melodic kaleidoscope is born. Played upon the listener's perception, it ensnares the listener in its ever-changing yet inexorable grids.

Extraordinary examples of this aspect can be found in the "Kammerkonzert" for 13 instrumentalists (winds, strings, piano, and harpsichord; 1969-70), a piece in four movements, the third of which is marked "Movimento preciso e meccanico" ("Precise and mechanical movement"), as well as in a solo work like "Continuum" for harpsichord (1968). In "Continuum," the execution speed of an uninterrupted sequence of sixteenth notes not only generates inexhaustible and ever-changing rhythmic and melodic figures with additional illusory effects of acceleration and deceleration but also "liquefies" the plucked and

LUX AETERNA

György Ligeti, 1966

$\text{♩} = 56$, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE!“ * “FROM AFAR” *

Sopra 1-4: *sehr sehr weich einsetzen / all molto very poco*
pp rinforzi

Alt 1-4: *sehr sehr weich einsetzen / all molto very poco*
pp rinforzi

S. 1-4: *sehr sehr weich einsetzen / all molto very poco*
pp rinforzi

* Von vollstimmten a-kapellen singen: die Taktzeichen bedeuten keine Betonung.
(die Sänger sollten accenti haben, hier zu rhythmischen Applausen und Shouts etc. zu ermutigen.)

György Ligeti, *Lux Aeterna* (1966)- Peters Edition 5934, n. 30663, © 1968 by Henry Litolf's Verlag [p.1]

time development in *Melodien for orchestra* (1971 - PHOTO of the preface?), in which Ligeti envisions – as he writes in the score – “a variety of divergent tempos and rhythmic articulations” and the stratification of sound events on as many as “three dynamic planes: a ‘foreground’ consisting of melodies and short melodic figures, a middle ground consisting of subordinate figurations, and a ‘background’ made up of long sustained sounds.”

Ligeti would return to the harpsichord and its metallic timbre at the end of the 1970s with two works related to his teaching activity in composition in Hamburg: *Hungarian Passacaglia* and *Hungarian Rock*, both from 1978. These pieces are characterized by a sort of mutual opposition: the first consists of a process of progressive acceleration on an ostinato motif according to the form of a passacaglia; the second is a fast and frenetic piece in the form of a chaconne reimaged in a rock style that transitions to a slow and rarefied conclusion.

The new explicit reference to these historical forms in a context of evident experimentation once again shows how deeply rooted Ligeti's intent is to

metallic sound of the instrument into a unified flow; it almost transfigures it into electronic sonorities.

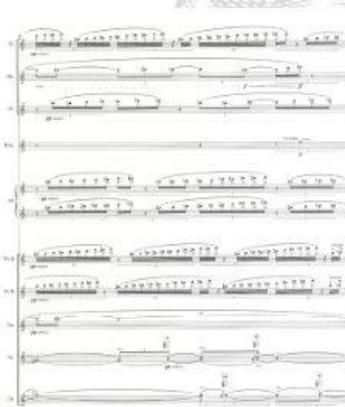
Micropolyphonic writing, with its related consequences, is also found in the “*String Quartet No. 2*” (composed in 1968 and premiered in Baden-Baden in 1969), in which the five movements converge various characteristic features of the composer's work into a milestone of 20th-century quartet music, and in the orchestral “*Ramifications*” (1968-69). In “*Ramifications*,” Ligeti further develops his research on sound by prescribing that half of the instruments play “in scordatura,” tuned a quarter tone higher than usual. This feature will reappear, realized in more complex terms, in the “*Violin Concerto*.”

The elaboration of the constructive aspects just mentioned finds an additional point of synthesis and at the same

maintain an evident continuity with tradition. At the same time, it illustrates how this tradition continues to be reinterpreted in an open, critical, and dialectical vision, which is not without a form of conscious and ironic detachment. It is within this perspective that the unique work "Le grand macabre" (1974-77) is situated. This is Ligeti's only theatrical opera, conceived as a sort of desecrating pastiche under the shadow of a grotesque end of the world. With fantastic and profound irony, he brings together practically the entire history of opera.

The reference to tradition, updated to the point of eclecticism and in an increasingly openly post-modern perspective, characterizes Ligeti's composition from the 1980s onwards.

In the middle of the decade, Ligeti completed the first of his three books of *Études* for piano (1985; II, 1988-94; III, 1995-2001). Thus began a cycle of 18 highly virtuosic and visionary piano pieces, in which the historical perspective encompassing Chopin, Liszt, Scriabin, and Debussy, as highlighted by the title, is combined not only with the rhythmic discoveries and experiments previously mentioned but also with deep influences from the player piano works of Conlon Nancarrow, the ethnomusicological research of Simha Arom, and the recordings of the Banda Linda people of Central Africa, as well as the Javanese gamelan (reinterpreted in "Galamb Borong") and Constantin Brâncuși's sculpture ("Endless Column").



© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2013. This work is published under the license of Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz.

György Ligeti, *Melodien* (1971)
Schott Music 43 213, © 2013
Schott Music GmbH & Co. KG,
Mainz [partitura, p. 5]



Photo of the scene from *Le grand macabre* (1975-77/ rev. 1996) Music: György Ligeti, Libretto: György Ligeti, Michael Meschke, Teatro dell'Opera di Roma, Stagione 2009. Conducting, Zoltan Peskò; Director, Alex Ollé, Valentina Carrasco; Scene, Alfons Flores; Costumi, Lluç Castells. [In order, from right: Nicholas Isherwood, *Astradamors*; Roberto Abbondanza, *Nekrotzar*; Chris Merritt, *Piet "La Botte"*] credits: Falsini, Teatro dell'Opera di Roma.

This is also the period of Ligeti's Piano Concertos (1985-88) and Violin Concerto (1990-92), through which he offered his reinterpretation of these historical forms and genres. The general meaning of the term "concerto" can be inferred both from the notes the composer wrote as early as 1966 for the Cello Concerto and from some of his statements in the 1990s.

From Ligeti's perspective, the fundamental nucleus of the "concerto" lies primarily in the interaction, played with extreme virtuosity, between a soloist and other instruments or the entire orchestra. Nevertheless, in Ligeti's concertos, other characteristic aspects of the genre in terms of organizational and formal structure come into play, along with additional elements related to the composer's relationship with both the history of music and his contemporary era.

The exemplary work from this perspective is the Violin Concerto, which opens the series. Composed at the urging of violinist Saschko Gawriloff, it underwent two versions: the first in three movements in 1990 was followed by the definitive version in five movements in 1992, completely rewritten. These movements are

arranged in a symmetrical sequence – three fast odd movements followed by two slower even ones – that subtly alludes to the world of Bartók. Throughout the entire work, the composer's choices rest on a variety of stimuli and sources, while openly but non-academically referring to typical forms and practices of Western musical tradition.

This occurs not only through the names given to each movement but also, for example, in the formal organization of the first movement—which manifests an essentialized display of dialectical and constructive sonata principles—and in the decision to leave the performer the task of inventing the final cadenza. This complex situation results in Western classical music, with its articulated historical depth, seemingly serving as a framework of reference for structural and sonic choices aimed at surpassing it. This is achieved through various means, among which the use of the lotus flute and ocarinas

The image shows a page of a musical score for György Ligeti's Violin Concerto. It features five systems of staves. The top system is for Violin I, followed by Violin II, Violin III, Violin IV, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '27' is located at the top right corner.

György Ligeti, *Konzert für Violine und Orchester* - Schott Music 47 700 - © 1992 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 47 700 [partitura, p. 27]

(employed in a estranging “chorale” in the second movement) are highlighted here, as well as a kind of “concertino” consisting not only of the soloist but also a violin and a viola tuned in scordatura.

Unlike what was seen in “Ramifications,” the different tuning of the two instruments here is achieved through rather elaborate means starting from some natural harmonics produced by the double bass.

Thus, on one hand, the Violin Concerto clearly reveals strong ties to its own tradition, while on the other hand, it revives those same connections through disparate means, almost disintegrating them. This has led some Ligeti scholars, unlike the present writer, to perceive in the final cadenza the only vestige of the disintegration of the concerto form itself. In reality, Ligeti aims to achieve the vitality of the tradition from which he comes and to which he wants to belong. However, to do so, he passes through references to a multitude of stimuli and sources not only musical: fractal geometry, chaos mathematics, visual arts with a particular fondness for Escher’s impossible figures, and literature. Frequent in Ligeti’s notes is the reference to Lewis Carroll’s “Alice’s Adventures in Wonderland,” a book he loved since adolescence.

He himself asserted this in conversation with scholar Marina Lobanova: “I do not see a contradiction between continuing the tradition and modernity. [...] Every artist must do something new: it would be pure epigonism simply to remake the ancient. But this does not mean that one must completely break with the ancient.” In short, the Violin Concerto, like the Piano Concerto before it, “declares” where it comes from, does not sever ties with its own history, and at the same time, opens up to further developments perceived as part of that same history.

Such tension and richness of contributions and perspectives that characterize Ligeti are emblematic in his later works, increasingly based on diverse influences. Examples include the Viola Sonata (1991-94), drawing inspiration ranging from the Baroque era to jazz, and the visionary, colorful, and nostalgic song cycle *Síppal, Dobbal, Nádihegedűvel* (With Pipes, Drums, Fiddles) for mezzo-soprano and percussion quartet (2000). This work represents for one last time the fantastical world beloved by the composer, evident also in the Nonsense Madrigals from a decade earlier, which also featured texts by Carroll. Simultaneously, with the presence of whimsical and nonsense texts by Sándor Weöres, and the reference to native culture in its title taken from a children’s rhyme, the use of folk-like melodies, and Ligeti’s original compositional and sonic choices typical of his later style, it serves as a tangible sign of the profound yet diverse coherence in Ligeti’s trajectory over the decades.

György Ligeti passed away in Vienna on June 12, 2006.

Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano)

Ilya Gringolts

Richiestissimo come solista, Ilya Gringolts si dedica sia al grande repertorio orchestrale sia ad opere contemporanee e poco frequentate. È inoltre molto interessato all'approfondimento della prassi esecutiva storica. I suoi programmi includono il virtuosistico primo repertorio di Paganini, Leclair e Locatelli. All'inizio dell'anno, Ilya Gringolts ha presentato in anteprima il suo arrangiamento delle Variazioni Diabelli di Beethoven.

Ha inoltre lanciato nuove opere di Peter Maxwell Davies, Christophe Bertrand, Bernhard Lang, Beat Furrer e Michael Jarrell, e prime di Augusta Read Thomas, Michael Jarrell, Christophe Bertrand e Albert Schnelzer. Nell'estate del 2020, Ilya Gringolts e Ilan Volkov hanno fondato l'I&I Foundation per la promozione della musica contemporanea, che assegna commissioni a giovani compositori. Una prima serie di brevi lavori solistici è stata creata la scorsa stagione, inclusi i lavori di Yu Kuwabara e Sky Maclachlan, che hanno debuttato alla BBC Radio Scottish e all'Accademia Chigiana. Insieme alla Bamberg Symphony Orchestra, il violinista ha iniziato la stagione in corso al Festival di Lucerna ed è anche apparso come solista al concerto per l'anniversario dell'apertura della stagione dell'Ensemble Resonanz alla Elbphilharmonie. Ulteriori inviti lo hanno portato, tra le altre, alla Sinfonica di Vienna, alla RSO di Vienna, al Budapest Festival Orchestra, alla Lahti Symphony Orchestra, alla SWR Symphony Orchestra e alla Tonhalle Orchestra nella sua città natale, Zurigo.

Ilya Gringolts si è esibito con rinomate orchestre quali la Bavarian Radio Symphony Orchestra, la BBC Symphony Orchestra, la Filarmonica di Los Angeles, la NHK Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica di Israele, la Singapore Symphony Orchestra, l'Orchestra Sinfonica della Radio Finlandese, la Filarmonica Reale di Stoccolma, la Filarmonica di San Pietroburgo, la Deutsches Symphonie-Orchestre di Berlino e la Mahler Chamber Orchestra. Alcune recenti esibizioni includono progetti con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, l'Orchestra Filarmonica di Helsinki, la City of Birmingham Symphony Orchestra, la Filarmonica di Varsavia e l'Orchestre National des Pays de la Loire. Ilya Gringolts ha recentemente condotto progetti con l'Australian Chamber Orchestra, la Franz Liszt Chamber Orchestra e, nella stagione 2021/22, la Camerata Bern, l'Orchestra della Svizzera Italiana e l'Ensemble Resonanz. Per la sua registrazione vincitrice del premio Diapason d'Or e Gramophone Editor's Choice de Il labirinto armonico di Locatelli (2021), Ilya Gringolts ha condotto dal podio la Finnish Baroque Orchestra. Questa registrazione è stata seguita nello stesso anno dal CD solistico "Ciaccona" con opere di Bach, Pauset, Gerhard e Holliger, che ha ricevuto il Gramophone Editor's Choice Award. La sua vasta discografia di pluripremiati CD di Deutsche Grammophon, BIS e Hyperion include anche la registrazione acclamata dalla critica dei 24 Capricci di Paganini per violino solo e la seconda parte della sua

registrazione delle opere complete per violino di Stravinsky (2018), registrata con l'Orchestra Sinfónica de Galicia con Dima Sloboden-iouk e insignita del Diapason d'Or.

Come primo violino del Quartetto Gringolts, Ilya Gringolts ha riscosso un grande successo al Festival di Salisburgo, al Festival di Lucerna, al Festival di Edimburgo, al Concertgebouw di Amsterdam, alla Philharmonie di Lussemburgo, alla Elbphilharmonie di Amburgo, alla Konzerthaus di Dortmund e al Teatro La Fenice di Venezia. Apprezzato musicista da camera, Ilya Gringolts collabora regolarmente con artisti del calibro di James Boyd, Itamar Golan, Peter Laul, Aleksandar Madzar, Nicolas Altstaedt, Christian Poltera, David Kadouch, Antoine Tamestit e Jörg Widmann. Dopo aver studiato violino e composizione a San Pietroburgo con Tatiana Liberova e Zhanneta Metallidi, Ilya Gringolts ha frequentato la Juilliard School of Music dove ha studiato con Itzhak Perlman. Nel 1998 ha vinto il prestigioso Concorso 'Premio Paganini' divenendo il più giovane vincitore nella storia del Concorso. All'inizio della sua carriera è stato anche nominato BBC New Generation Artist. Oltre alla carica di professore di violino per l'Accademia delle Arti di Zurigo, Ilya Gringolts è anche professore alla prestigiosa Accademia Chigiana di Siena. Ilya Gringolts suona un violino Stradivari (1718 "ex-Prové").

Marco Angius

Marco Angius è un direttore di riferimento per il repertorio musicale contemporaneo. Ha diretto Ensemble Intercontemporain (Agorà 2012), Tokyo Philharmonic, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, Orchestra della Svizzera Italiana, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestra della Toscana, Sinfonica di Lecce, I Pomeriggi Musicali, Luxembourg Philharmonie, Muziekgebouw/Bimhuis di Amsterdam, La Filature di Mulhouse, Teatro Lirico di Cagliari. E' stato invitato da numerosi festival quali Biennale Musica di Venezia, MITO, Warsaw Autumn Festival, Ars Musica di Bruxelles, deSingel di Anversa (con l'Hermes Ensemble di cui è principale direttore ospite), Traiettorie, Milano Musica, Romaeuropa Festival.

Già assistente di Antonio Pappano per il Guillaume Tell di Rossini (Emi records, 2011), è fondatore dell'ensemble Algoritmo con cui ha vinto il Premio del Disco Amadeus 2007 per Mixtim di Ivan Fedele e con cui ha realizzato numerose registrazioni tra cui Luci mie traditrici di Salvatore Sciarrino (per la Euroarts di Monaco in dvd e per Stradivarius su cd). Con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ha inciso tutta l'opera per violino e orchestra di Ivan Fedele (Mosaïque, Stradivarius) e, con l'Ensemble Prometeo, l'integrale degli Imaginary Landscapes di John Cage.

Marco Angius è autore di una monografia sull'opera di Salvatore Sciarrino (Come avvicinare il silenzio, Rai Eri, 2007), Ali di Cantor (La musica di Ivan Fedele, Esz 2012) e di numerosi scritti sulla musica contemporanea tradotti in varie lingue.

Tra le produzioni più recenti: Jakob Lenz di Rihm (Teatro Comunale di Bologna), La volpe astuta di Janáček (Accademia Nazionale di Santa Cecilia), L'Italia del destino di Luca Mosca al Maggio Musicale Fiorentino e l'intensa attività concertistica con l'Ensemble dell'Accademia Teatro alla Scala, giovane formazione di cui è anche coordinatore artistico.

Da settembre 2015 Marco Angius è il nuovo direttore musicale e artistico dell'Orchestra di Padova e del Veneto.

Il 27 dicembre 2019 è stato insignito dell'onoreficenza di Commendatore della Repubblica Italiana dal Presidente Mattarella.

Orchestra della Toscana

Fondata a Firenze nel 1980, per iniziativa della Regione Toscana, della Provincia e del Comune di Firenze, e considerata una tra le migliori orchestre in Italia. Nel 1983, durante la direzione artistica di Luciano Berio, è diventata Istituzione Concertistica Orchestrale per riconoscimento del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

L'organico medio è di 44 musicisti che si suddividono anche in agili formazioni cameristiche. L'Orchestra ha sede a Firenze nello storico Teatro Verdi, dove presenta la propria stagione di concerti, distribuiti poi in tutta la Toscana. È oggi guidata dalla direzione artistica di Daniele Spini; direttore principale è Diego Ceretta.

L'Orchestra suona regolarmente in tutta Italia, ospite più volte del Lingotto di Torino, del Teatro alla Scala e dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma e nelle più importanti sale europee e d'oltreoceano, dalla Carnegie Hall di New York al Teatro Coliseo di Buenos Aires, a Hong Kong e in Giappone. La sua storia artistica è segnata dalla presenza e dalla collaborazione con musicisti illustri come Salvatore Accardo, Martha Argerich, Rudolf Barshai, Yuri Bashmet, Frans Brüggen, James Conlon, suo Direttore onorario, Myung-Whun Chung, Gianandrea Gavazzeni, Gianluigi Gelmetti, Daniel Harding, Eliahu Inbal, Yo-Yo Ma, Emmanuel Pahud, Daniele Rustioni, che ne è stato direttore musicale e direttore artistico e ne è adesso direttore emerito, e Uto Ughi. L'ORT si distingue per l'eccellenza dei musicisti di

cui è composta ed è interprete duttile di un ampio repertorio, dal barocco al classicismo, dal romanticismo al Novecento storico, con una particolare attenzione alla musica contemporanea, che l'ha portata a partecipare a importanti manifestazioni come la Biennale Musica di Venezia e il Festival Musica di Strasburgo. L'ORT ha ideato e realizzato il Festival "Play It!" dedicato alla musica italiana del nostro tempo, che nel 2014 ha ricevuto il Premio "Franco Abbiati" della critica musicale italiana quale migliore iniziativa. I suoi concerti sono trasmessi da Rai Radio Tre e da Rete Toscana Classica; incide per Emi, Ricordi, Agora, VDM Records, Sony Classical, Warner Music Italia, NovAntiqua Records e Dynamic

Orchestra della Toscana

violini primi

Marco Rogliano*
Clarice Curradi**
Samuele Bianchi
Gabriella Colombo
Francesco Di Cuonzo
Alessandro Giani
Angela Tomei

violini secondi

Fiammetta Casalini*
Paolo Lambardi**
Damiano Babbini**
Stefano Bianchi
Chiara Foletto
Eleonora Zamboni

viola

Stefano Zanobini*
Caterina Cioli**
Sabrina Giuliani
Lorenza Merlini

violoncelli

Klara Wincor*
Leonardo Notarangelo**
Leonardo Giovannini
Lorenzo Phelan

contrabbassi

Enrico Ruberti*
Marco Tagliati*

flauti

Giulia Baracani*
Viola Brambilla*
Silvia Marini

oboi

Alessio Galiazzo*
Flavio Giuliani*

clarinetti

Emilio Checchini*
Fabrizio Fadda*
Niccolò Venturi

saxofono

Alda Dalle Lucche*

fagotto

Umberto Codecà*

corni

Andrea Albori*
Andrea Mancini*

trombe

Stefano Benedetti*
Donato De Sena*

tromboni

Benjamin Vuadens*
Alessandro Scerbo

basso tuba

Riccardo Tarlini*

timpani

Matteo Modolo *

Chigiana Percussion Ensemble

Francesco Conforti, Antonio Gaggiano

arpa

Cinzia Conte *

pianoforte

Loris Di Leo *

* prima parte

** concertino

Ispettore d'orchestra e archivista

Larisa Vieru



INVESTIRE NEL TALENTO



Il programma "In Vertice" dell' Accademia Chigiana è il nostro modo per ringraziare e premiare coloro che contribuiscono in modo concreto e continuativo al nostro lavoro, alla crescita di nuovi talenti e alla diffusione della musica come linguaggio universale, di insostituibile valore educativo, formativo e ricreativo.

Diventare parte di "In Vertice" significa essere di casa in una delle istituzioni musicali più prestigiose e innovative del mondo, per condividerne il percorso di crescita e celebrarne i risultati.

Ogni donatore stabilisce un rapporto privilegiato con questa Istituzione unica al mondo, partecipa al suo patrimonio, e contribuisce ad estendere e potenziare la sua azione per raggiungere nuovi, ambiziosi obiettivi.



Programma "In Vertice"
invertice@chigiana.org
Linea dedicata +39 0577 220927

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

STAFF

Assistente del Direttore Amministrativo

LUIGI SANI

Assistente del Direttore Artistico

GIOVANNI VAI

Collaboratore del Direttore artistico e responsabile progetti culturali

STEFANO JACOVIELLO

Segreteria Artistica

BARBARA VALDAMBRINI

LARA PETRINI

Segreteria Allievi

MIRIAM PIZZI

BARBARA TICCI

Biblioteca e Archivio

CESARE MANCINI

ANNA NOCENTINI

Referente della collezione Chigi Saracini

LAURA BONELLI

Dean del Chigiana Global Academy

ANTONIO ARTESE

Web design e comunicazione

LUIGI CASOLINO

Grafica e social media

LAURA TASSI

Coordinamento e redazione programmi di sala

ELISABETTA BRAGA

Assistente Comunicazione e media

MARTA SABATINI

Segreteria Amministrativa

MARIA ROSARIA COPPOLA

MONICA FALCIANI

Ufficio Contabilità e Finanza

ELINA PIERULIVO

ELISABETTA GERMONDARI

GIULIETTA CIANI

ILARIA LEONE

Portineria e servizio d'ordine

LUCA CECCARELLI

GIANLUCA SARRI

Biglietteria e visite guidate

MARTINA DEI

CHIGIANA INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY

Direttore tecnico

MARCO MESSERI

Assistenti di produzione

MARIA LAURA DEPONTE

Assistente tecnico audio

MATTIA CELLA

Coordinatore Chigiana Chianti Classico Experience

LUCA DI GIULIO

Ufficio Stampa

NICOLETTA TASSAN SOLET

PAOLO ANDREATTA



grandi sostenitori



sponsor



in collaborazione con



media partner



Si ringraziano i sostenitori del Programma "In Vertice", in particolare: ASSOSERVIZI - Confindustria Toscana Sud, Consorzio Vino Chianti Classico, Gruppo Marchesini, Siderurgia Fiorentina.

WWW.CHIGIANA.ORG

