

CHIGIANA

10^o INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2024 **TRACCE**

LEGENDS

**6 AGOSTO 2024
ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI**

ELIOT 70!

***Concerto per il settantesimo compleanno di
Eliot Fisk***

In memoria di Oscar Ghiglia

ELIOT FISK chitarra



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

Fernando Sor

Barcellona 1778 – Parigi 1839

Largo non tanto (1807)
dalla *Fantasia op. 7*

Rondò - Allegretto (1825)
dalla *Sonata op. 22*

Domenico Scarlatti

Napoli 1685 – Madrid 1757

Sei Sonate

K11 (originale Do minore) – Allegro (1739-39)
K380 in Mi maggiore - Andante comodo (1740 circa)
K322 in La maggiore – Allegro (1740-50)
K209 in La maggiore – Allegro (1742 circa)
K213 in Re minore – Andante (1742 circa)
K159 (originale Do maggiore) – Allegro (1749 circa)

trascrizione E. Fisk

György Ligeti

Tárnäveni 1923 – Vienna 2006

Sonata per violoncello (1948-53)

I. Dialogo
II. Capriccio

trascrizione K. Tosidis e E. Fisk

Mario Castelnuovo-Tedesco

Firenze 1895 – Beverly Hills 1968

dai 24 *Caprichos de Goya op. 195* (1961)

I Francisco Goya y Lucientes, Pintor

X Al Conde Palatino

VIII Dios la Perdona: Y era su Madre

XIII ¿ Quién Mas Rendido?

XX Obsequio a el Maestro

XXIV Sueño de la Mentira y Inconstancia

Manuel Ponce

Fresnillo 1882 – Città del Messico 1948

Estrellita (1912)

trascrizione K. Tosidis e E. Fisk

Isaac Albéniz

Camprodon 1860 – Cambo-les-Bains 1909

Torre Bermeja (1888)

da *12 Piezas características*

trascrizione E. Fisk

Eliot Fisk: una storia fra due orizzonti

di Stefano Jacoviello

La chitarra di Eliot Fisk è uno strumento con due orizzonti: uno è rivolto verso il mondo del chitarrismo, con le sue peculiarità tecniche, espressive, le sue strategie interpretative; l'altro si irradia dalla rosa armonica dello strumento per aprirsi verso altri mondi musicali, universi sonori inauditi da indagare per poi riportarne a casa le tracce e ricostruirne la memoria. Se il primo orizzonte riflette la figura di Fisk come virtuoso e celebrato insegnante di chitarra, l'altro invece costituisce una meta che si rinnova e si allontana ogni giorno, invitando a conquistare nuovi territori del sapere e del sentire. Questo orizzonte si può rincorrere soltanto in due modi: attraverso un esercizio della trascrizione continuo, a tratti spericolato, e accettando di eseguire nuova musica scritta da compositori curiosi che hanno voglia di regalare al repertorio chitarristico nuove prerogative. Una cosa importante per uno strumento che ha una enorme eredità musicale ma una vita "colta" decisamente giovane. È grazie ad Andrés Segovia che la chitarra si è potuta emancipare dal pregiudizio che la voleva strumento adatto alle sole feste popolari, ed ha ripreso il posto che le spettava fra strumenti musicali che senza dubbio alcuno vantavano una letteratura di tutto rispetto. Così, dopo l'oblio a cui era stato condannato dalla metà dell'Ottocento, il chitarrismo ha visto nascere da Andrés Segovia nuove genealogie che portano alle figure di Oscar Chiglia ed Eliot Fisk. Tutti e tre docenti chigiani: il loro lavoro traccia una linea che segue e interseca più volte il percorso di sviluppo delle attività di alta formazione dell'Accademia voluta e fondata da Guido Chigi Saracini nel 1932.

In Fisk si uniscono il virtuoso e il trascrittore, producendo una musica che è allo stesso tempo esempio da seguire per gli allievi e creazione artistica dalla forte identità. Per questo ogni concerto

di Fisk è una sorta di finestra aperta sulla storia della musica, non solo chitarristica. Ma non è una finestra qualsiasi, perché Fisk ci invita ad affacciarci su infiniti panorami sonori dall'interno di casa sua, mostrandoci il paesaggio attraverso il suo racconto, i suoi accenti, il suo punto di vista personale ma estremamente inclusivo.

Il programma del concerto di questa sera può essere diviso in due parti, che individuano rispettivamente due ambiti di riflessione – la “variazione” e “l’idea musicale di Spagna” – che appartengono indissolubilmente alla storia della chitarra, e in un certo modo anche alla vita di Eliot Fisk.

Il “Largo non tanto” che apre la *Fantasia op.7* di Fernando Sor mostra tutta l’influenza dell’opera italiana sul compositore spagnolo vissuto a cavallo fra Sette e Ottocento, e che ebbe modo di frequentare l’ambiente parigino nella seconda parte della sua vita, mentre impazzava il culto dei virtuosi italiani come la rivalità fra carullisti e molinisti. Il tema iniziale della *Fantasia*, con il suo fraseggio ad ottave fa pensare suggestivamente a Paganini, un altro virtuoso italiano del tempo che passava agilmente dal violino alla chitarra per stupire il pubblico con sorprendenti variazioni su un tema. Il carattere sognante di aria notturna su un tempo ternario, quasi una serenata tratta da una scena dove il tenore protagonista lamenta i dolori e le incertezze dell’innamoramento, identifica una melodia destinata da Sor ad essere seguita da una serie di variazioni. Tuttavia Fisk decide di sostituire le variazioni originali ricomponendo il tema della *Fantasia op. 7* con un “Rondò” da un’altra opera di Sor, la *Sonata op. 22*. Movimento finale della sonata d’epoca classica, il rondò è una forma strutturata in modo da far apprezzare la maestria nella variazione rispetto a un ritornello che si ripresenta a rimarcare in un viaggio di andata e ritorno la distanza fra

un'atmosfera emotiva principale e le divagazioni che intorno ad essa si inanellano.

Questo "collage" operato da Fisk attiva un piccolo artificio retorico che mette a contrasto la tonalità di do minore del "Largo" dalla *Fantasia op. 7* e il gioioso "Rondò" in do maggiore della *Sonata op. 22*, in linea con un gusto per la simmetria e l'equilibrio tipico di ogni programma da concerto del chitarrista americano.

E l'ordine simmetrico continua nella serie di *Sonate* di Domenico Scarlatti, che Fisk ha trascritto dalla partitura per clavicembalo (o comunque da uno strumento a tastiera) a quella per chitarra. In questo caso la trascrizione è un'operazione che sembra quasi già progettata nella scrittura di Scarlatti, che evoca più volte le sonorità della musica popolare spagnola ascoltata per le strade delle capitali iberiche mentre seguiva la corte al servizio dei reali di Spagna, dal 1729 fino alla fine della sua vita.

Fisk ha studiato con Ralph Kirkpatrick, fra i primi grandi conoscitori e studiosi dell'opera del genio napoletano coetaneo di J.S. Bach e G.F. Haendel, e conosce benissimo sia il modo in cui le 555 sonate per clavicembalo si articolano internamente, sia i motivi per cui possano essere eseguite accoppiandole. Crea quindi delle associazioni architettando dei veri e propri rispecchiamenti formali, in ossequio alle geometrie che devono guidare l'ascoltatore nel trascolorare delle emozioni.

Si comincia con la patetica ***Sonata K 11***, trasposta dall'originale tonalità di do minore al mi, per poter sfruttare sulla chitarra l'effetto dei pedali armonici che sospingono l'attesa dell'ascoltatore verso una risoluzione, e per colorare agevolmente la sonorità con armonici, corde stoppate, e con la profondità dei bassi.

Dal mi minore si passa al mi maggiore della **Sonata K 380**, dal carattere sospeso fra la marzialità di una marcia e il lirismo di un brano galante: se i ribattuti fanno pensare a una piccola fanfara, il tema libra il suo canto come se riecheggiasse il violino di Corelli, che Scarlatti aveva conosciuto e ascoltato a Roma insieme ad Haendel, presso il cardinale Ottoboni o durante le conversazioni domenicali dal marchese Ruspoli.

Per trazione tonale, si passa ora dal mi maggiore al la maggiore della **Sonata K 322**, dove il gioco delle passioni di cui Scarlatti è maestro prende tutto il suo spazio con una melodia flessuosa, costruita su due elementi che si ripetono per l'intero brano modulando continuamente per riuscire a dire "quasi la stessa cosa" con una intonazione sempre diversa, offrendo all'ascoltatore i molteplici sensi di una configurazione musicale che, come le piccole cose del quotidiano, non si ripresenta mai allo stesso modo.

Si resta sul la maggiore, con lo stesso tempo Allegro, con la **Sonata K 209**, tipicamente clavicembalistica: anche qui Scarlatti mostra i due volti di un affetto alternando tonalità correlate e modulazioni, in linea con il gusto dell'epoca che invita a tenere in conto quanto gioia e dolore siano in effetti solo due modi di percepire intimamente la propria capacità di sentire.

Con l'Andante in re minore della **Sonata K 213**, infatti, Fisk ci fa condurre a saggiare quanto può essere dolcemente dolorosa la sofferenza sentimentale, anche quando è pura, senza oggetto e senza causa, se non il desiderio urgente dell'esperienza artistica.

Le appoggiature cantilenanti che attraversano tutta la K 213 terminano per lasciare spazio agli ornamenti della **Sonata K 159**, una danza sospinta dall'anacrusi ritmica e da un tempo in 6/8 che rimanda direttamente ad un'ambientazione campestre, come quella delle feste pastorali vagheggiate dall'Arcadia.

Con questa miniatura Fisk chiude il cerchio del piccolo ciclo scarlattiano, e chiude la finestra aperta sulla musica del Settecento per offrire un altro esempio di “variazione”, ormai completamente trasfigurata al di là delle convenzioni formali classiche, definitivamente abbattute dalle trasformazioni occorse al discorso musicale nel Novecento.

Nella *Sonata per violoncello solo* di Gyorgy Ligeti il pizzicato e l’arco si alternano, sfruttando effetti di glissando e arpeggi, insieme a tutto ciò che può suonare – benché con una certa difficoltà – anche sul manico di una chitarra. Il tema cantabile del primo movimento, “Dialogo”, viene circondato da altri suoni che lo accompagnano facendolo risuonare con i loro armonici. È un motivo lirico, che trova ragione probabilmente nel motivo di ispirazione che spinse Ligeti a scriverlo nel 1948, a venticinque anni. Segretamente innamorato di una giovane violoncellista, le dedicò un brano che lei tuttavia non suonò mai. Nel 1953, quando la più nota Vera Dénes gli chiese qualcosa per violoncello solo, Ligeti non esitò ad ampliare la vecchia composizione scritta per amore con un secondo movimento, “Capriccio”, dal carattere opposto: rapido, vigoroso, con soluzioni ritmiche, metriche e timbriche estremamente elaborate. Come i tradizionali *capricci* del secolo precedente, anche questo secondo movimento della *Sonata* richiede capacità tecniche avanzatissime per essere eseguito. Una vera e proprio “prova di forza” per l’interprete.

Con la collaborazione di Kostas Tosidis, allievo di Fisk presso l’Università Mozarteum di Salisburgo, il brano di Ligeti è stato tradotto dal linguaggio del violoncello a quello delle sei corde, provando a mantenere gli stessi effetti dell’originale ma aggiungendo, come in ogni trascrizione, le tracce della personalità del trascrittore. Se poi quest’ultimo è anche l’esecutore, come in questo caso, il brano originale viene del tutto

appropriato, guadagna un'appartenenza fisica, carnale, a chi lo suona.

Il segno delle due voci dialoganti riappare nell'ultima parte della composizione dove le sonorità caratteristiche dei due movimenti si alternano, insieme a richiami, citazioni e riferimenti a quello che si è già ascoltato. Oltre che un omaggio a Ligeti, compositore al centro del Chigiana International Festival 2024 "Tracce", la *Sonata per violoncello* solo fa volare il pensiero anche ad Antonio Meneses, maestro chigiano e collega di Fisk scomparso solo pochi giorni fa.

La seconda parte del concerto che celebra la vita e la carriera di Eliot Fisk sposta suggestivamente l'attenzione sull'idea di "Spagna", su ciò che ha significato per l'identità della chitarra e il modo in cui ha influenzato i cinque secoli di musica scritta per le (cinque o) sei corde. È chiaro che, quando parliamo di Spagna, non possiamo isolare l'eredità musicale da tutto il contesto che essa trasporta nella memoria di ciascuno, insieme alle relazioni con i capolavori delle altre arti che compongono l'identità della cultura iberica moderna. Uno dei suoi pilastri è rappresentato dalla pittura di Francisco Goya. I suoi ottanta *Capricci* utilizzano l'incisione per denunciare "la censura degli errori e dei vizi umani, delle stravaganze e follie comuni a tutte le società civili".

Mario Castelnuovo Tedesco, uno dei più prolifici autori per chitarra, nel 1961 prese spunto dalle incisioni di Goya trattandoli come "programmi" per una serie di 24 brani. Il pittore e il compositore si incontrano così in una "zona neutra" immaginaria dove possono mettere a confronto la loro maturità artistica, la sosta al termine del percorso che permette di guardarsi alle spalle con ironia sulle stranezze della vita, a volte tragiche come la guerra e la persecuzione razziale.

A specchio con le sei Sonate di Scarlatti, per la seconda parte del concerto Fisk seleziona sei *Caprichos de Goya* di Castelnuovo Tedesco, per confezionare un florilegio esemplare.

Si comincia con l'autoritratto di Goya, che per il compositore fiorentino diviene occasione per stilare il proprio autoritratto musicale, marcando nel testo musicale il riferimento a due sue consuetudini: costruire la melodia associandola a un motto cantabile; comporre fughe per passione. Infatti, il motivo del brano suona come se intendesse vocalizzare il nome del pittore "Francisco Goya Y Lucientes", utilizzando la semifrase corrispondente a "Francisco Goya" per sviluppare la fuga che occupa la parte centrale del brano.

Francisco Javier de Balmis, medico reale che capeggiò una eroica spedizione per vaccinare dal vaiolo la popolazione di tutte le colonie dell'allora impero spagnolo, pensava di eliminare le malattie veneree facendo vomitare la gente con medicamenti disgustosi. Per questo Goya lo sottopone al suo sarcasmo. In "**Al Conde Palatino**" Castelnuovo Tedesco esercita la stessa ironia usando gli stilemi della musica spagnola di gusto celebrativo forse per irridere la vanagloria di chi è al potere. Invece in "**Dios la Perdona: Y era su Madre**" cade sotto la scure della satira la vanità delle giovani cortigiane provenienti dalle classi popolari, che dimenticano le origini e il rispetto per la propria madre riducendola a mendicare aggrappandosi alla loro gonna. Il compositore realizza il quadretto satirico con la dolcezza della canzone popolare, portando l'irrisione di Goya verso l'empatia. La suggestione dei panorami assoluti delle città spagnole torna in "**¿ Quién Mas Rendido?**", dove i cicisbei incontrano le dame per sottoporsi felicemente alle prove di resistenza loro imposte.

La scena sinistra di "**Obsequio a el Maestro**", dove delle streghe circondate da frati e monache offrono un feto umano a uno stregone satanico col corpo di capra, stimola Castelnuovo

Tedesco a realizzare un omaggio più o meno recondito al suo maestro Ildebrando Pizzetti, citando la melodia gregoriana del *Dies Irae* che aveva fatto da spina dorsale al *Requiem* per coro a cappella di quest'ultimo.

La serie grottesca delle goyesche termina con il **“Sueño de la Mentira y Inconstancia”**, ultimo dei capricci di Castelnuovo Tedesco. L'incisione di riferimento è particolarmente arcana con le sue allegorie impenetrabili. L'unica cosa chiara è la presenza di figure bifronti, insieme all'autoritratto del pittore soddisfatto e inebriato, e quello del suo lacché che guardando lo spettatore intima di fare silenzio: sarà che nulla si può dire di chi segue ambizioni illusorie, come quella dell'arte? Piuttosto restiamo a guardare e facciamoci cogliere dal piacere della visione. Forse Castelnuovo Tedesco prende seriamente il richiamo di Goya e scrive un brano esteso dal carattere severo, strutturalmente complesso, pieno di inquietudini espressive che per il compositore fiorentino non sfociano mai in trovate “di avanguardia”, ma piuttosto nel sondare le possibilità offerte dalla grammatica condivisa e consolidata della musica occidentale. Il **“Sueño de la Mentira y Inconstancia”** propone un tema melodico modernissimo che svela quanto la musica immaginifica di Castelnuovo Tedesco abbia lasciato l'impronta nella musica dei film hollywoodiani e non solo.

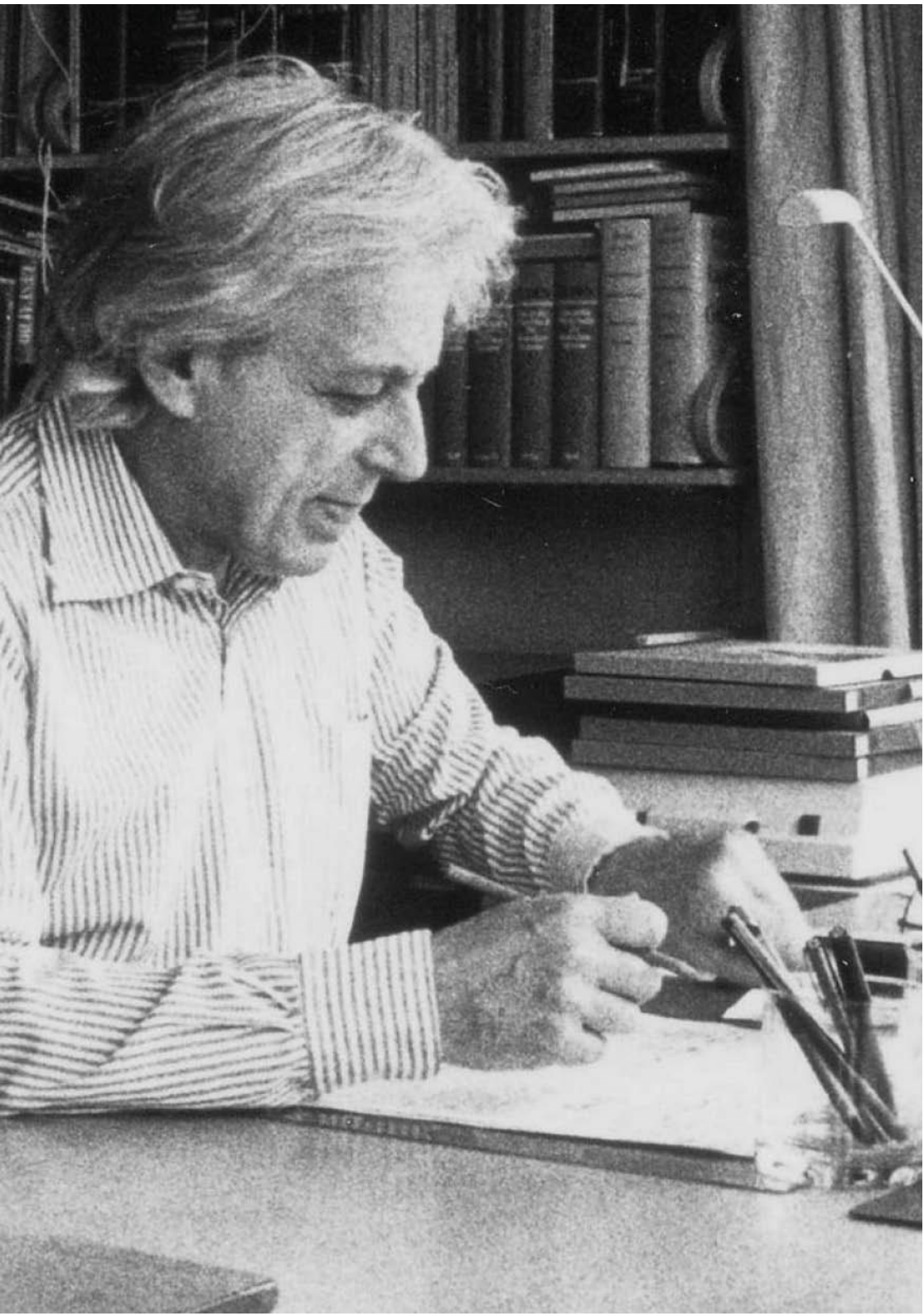
È giunto il momento di un piccolo salto in America latina con ***Estrellita***, canzone di Manuel Ponce composta nel 1912 e divenuta popolare insieme ad altri temi del compositore che costituiscono patrimonio comune della cultura musicale messicana. *“Per tornare a vederti diventerò la pioggia che ti bagna la pelle”*: così recitavano le parole della canzone scritte dallo stesso autore. L'arrangiamento per chitarra sola è divenuto uno standard per gli interpreti delle sei corde, e Fisk ci offre

questo momento sognante prima di terminare il programma del suo concerto d'onore.

L'ultimo brano è *Torre Bermeja* di Isaac Albéniz, un caposaldo del repertorio musicale spagnolo proveniente dalla raccolta dei *12 Piezas características*, Op.92 per pianoforte. Benché Albeniz non abbia mai composto musica per le sei corde, molte delle sue opere sono più conosciute nella loro trascrizione chitarristica. La ricerca di un idioma "iberico" perseguita dal compositore catalano ha fatto sì che la sua letteratura diventasse una fonte per tutta la musica che intende programmaticamente rappresentare atmosfere e ambientazioni spagnole. In ciò il suono della chitarra ha funzionato da archetipo, sommando il suo valore simbolico identitario ad una retorica musicale che ha dato voce musicale all'universo sonoro della Spagna. Il carattere andaluso della Torre Rossa che si trova nella provincia di Cadice ed è oggetto della "cartolina musicale" di Albeniz viene reso attraverso elementi melodici, ritmici, timbrici e da gesti esecutivi che appartengono al patrimonio del flamenco.

Molto generosamente, ad Eliot Fisk è piaciuto celebrare in Chigiana il suo 70° compleanno con un concerto e un omaggio alla memoria di Oscar Ghiglia, suo mentore e maestro nei corsi di Aspen (Colorado) nei primi anni'70, amico e confidente nella vita che è seguita.

Nella storia della Chigiana la chitarra ha un posto speciale. Grazie alle figure di Andrés Segovia, Oscar Ghiglia ed Eliot Fisk, la Chigiana ha un posto speciale nella storia della chitarra.



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).

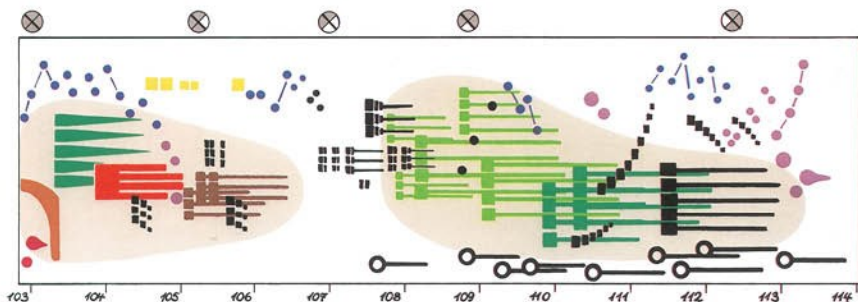
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che 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 "Ricercar 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.

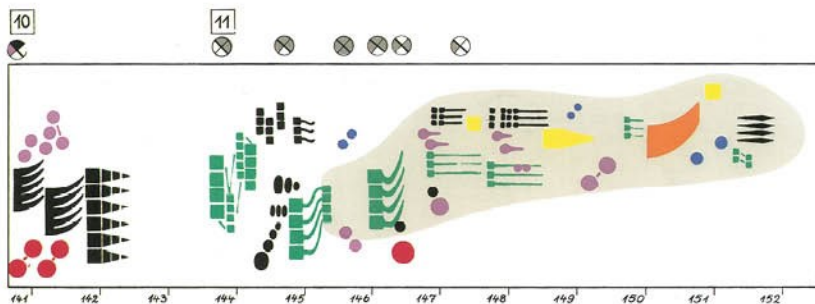
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

György Ligeti
Komponiert Dez. 1961 – Jan. 1962,
revidiert 1966

1 (die Ziffern beziehen sich auf die hintersten Anmerkungsziffern)

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]

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 2'

beide Hände auf demselben Manual

Charakteristisch (schwarze Tasten) allmählich von den weißen zu den schwarzen Tasten übergehen. Unterbrechung des Clustercharakteres durch die Finger der rechten Hand.

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

W

Flöte 2'

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]

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 "liquefà" 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. 1-4i: *sehr sehr weich einsetzen / all niente very quiet*

pp sempre

Alt 1-4i: *sehr sehr weich einsetzen / all niente very quiet*

pp sempre

* Bitte vollkommen akzentlos singen; die Taktstriche bedeuten keine Betonung.
 * Sing strictly without accents; barlines do not indicate emphasis 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 *Melodien*

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 disacrante *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”*).

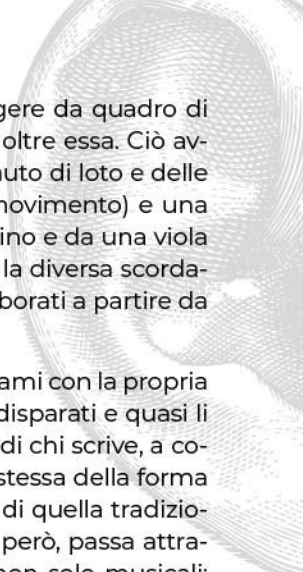
È questo anche il periodo dei Concerti per pianoforte (1985-88) e per violino (1990-92), coi quali Ligeti offrì una sua reinterpretazione di queste forme e di questi generi storici. Cosa si debba intendere in generale col termine “concerto” lo si evince sia dalle note che il compositore scrisse già nel 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 rassegna. 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

The image shows a page of a musical score for György Ligeti's Violin Concerto. It includes the Violin I part and the full orchestra (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). The score is in G major and 4/4 time, with a tempo marking of 'Allegro'. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

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

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



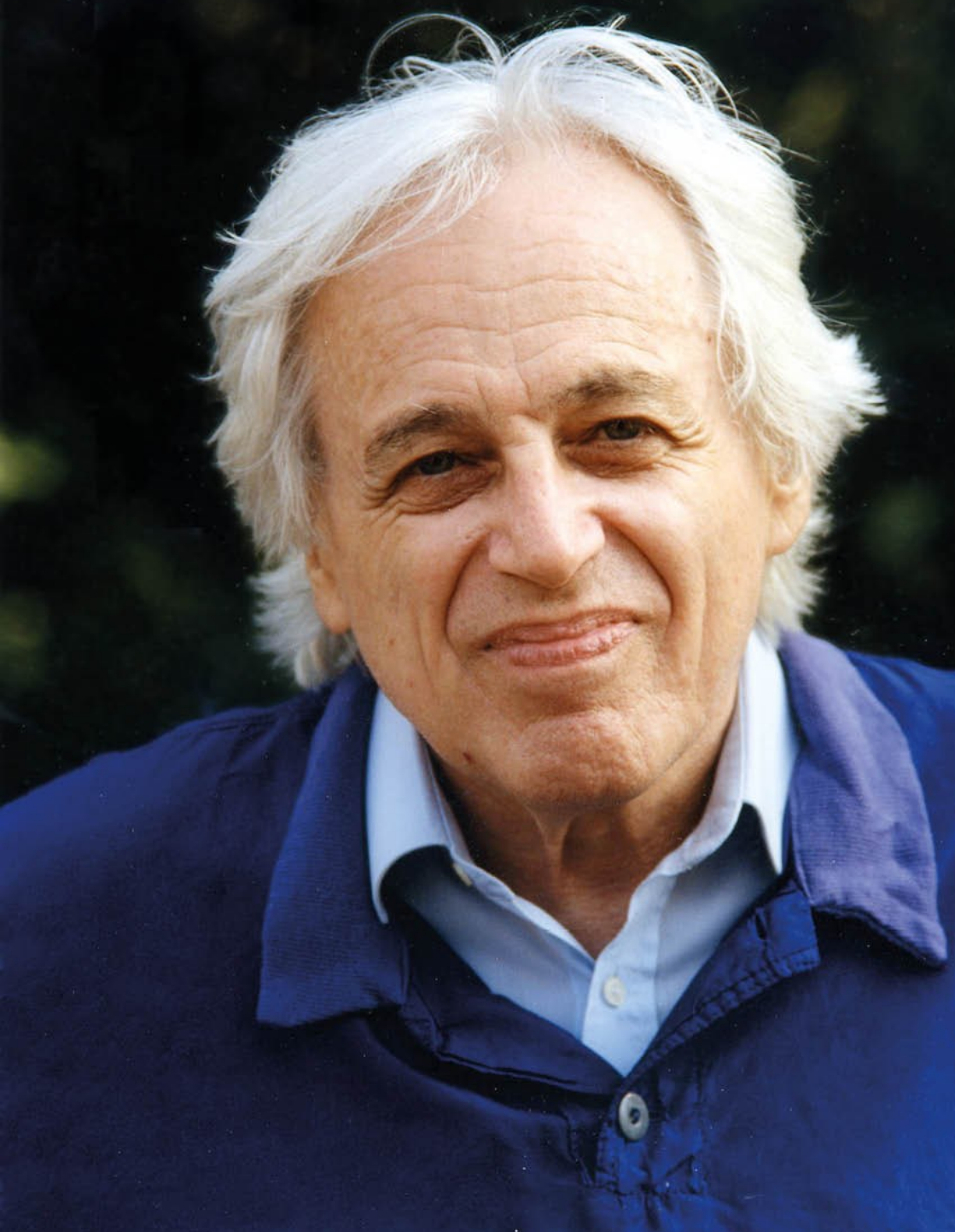
occidentale, nella sua articolata profondità storica, pare fungere da quadro di riferimento per scelte costruttive e sonore mirate ad andare oltre essa. Ciò avviene con vari mezzi, fra i quali si sottolineano qui l'uso del flauto di loto e delle ocarine (impiegate in un estraniante "corale" nel secondo 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.

Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano)



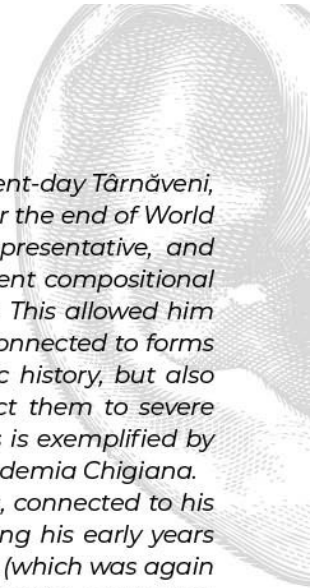
THE WONDER CLOCKMAKER

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 kösziklána" (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



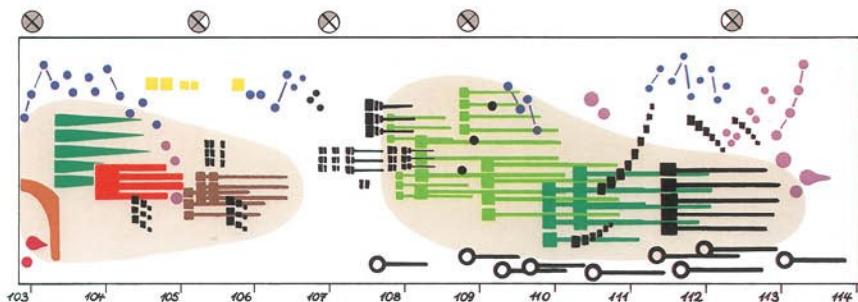
folk melody of the *Dialogue* and the frenzied Bartókian aggressiveness of the *Capriccio*. "*Musica ricercata*," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's "*Eyes Wide Shut*" (1999), is also based on the short piece. The composition 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.

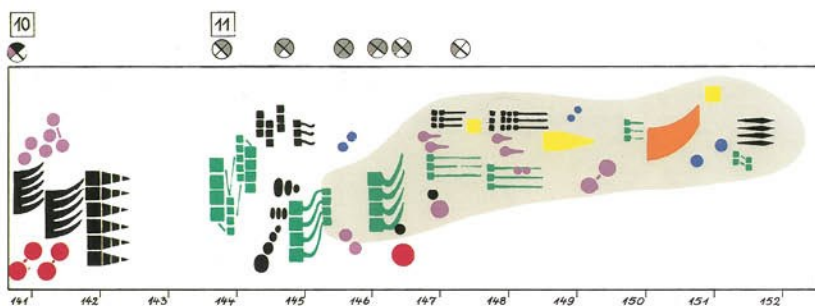
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show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

György Ligeti
Komponiert Dez. 1961 - Jan. 1962,
revidiert 1966

1 (die Ziffern beziehen sich auf die bestellten Registeränderungen)

2

ffff Register-diminuendo, poco a poco

beide Hände auf demselben Manual

ffff Register-diminuendo (wie im Manual)

Pedal
W rechter Fuß
W linker Fuß

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.

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").



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 displays a page of a musical score for György Ligeti's Violin Concerto. It features five systems of staves, each representing a different instrument: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation is complex, with various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The page number '27' is visible in the top right corner. The score is presented in a clear, professional layout with a light background.

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)

BIOGRAFIE

Eliot Fisk è stato allievo diretto di Andrés Segovia e ha studiato all'Università di Yale con il clavicembalista Ralph Kirkpatrick, diplomandosi nel 1976 summa cum laude e istituendo il Dipartimento di Chitarra alla Yale School of Music. Di fondamentale importanza il percorso presso la Aspen School dal 1970 al 1975 dove ha studiato con Oscar Ghiglia di cui è divenuto assistente dal 1972 al 1976. È docente presso l'Università Mozarteum di Salisburgo e il Conservatorio del New England – USA. Da più di 50 anni si esibisce nelle sale più importanti al mondo sia in recital per chitarra sola sia con partners internazionali come il chitarrista P. Peña, la flautista P. Robison, il violoncellista Y. Hanani, i violinisti G. Kremer e J. Bell e i quartetti Miro, Shanghai e Arditti e molti altri. Molti dei suoi cd sono premiati “best seller”. Ha ampliato il repertorio chitarristico trascrivendo per chitarra opere di Bach, Scarlatti, Mozart, Haydn, Paganini, Schubert, Mendelssohn, Granados, Albeniz ed è dedicatario di opere di compositori di fama internazionale quali L. Berio, L. Balada, R. Beaser, N. Maw, G. Rochberg e K. Schwertsik tra altri. È fondatore e direttore artistico del Boston Guitar Fest e della Eliot Fisk Guitar Academy (online). Ha ricevuto dal Re di Spagna la “Cruz di Isabel la Catolica” per i servizi resi alla musica spagnola.

Dal 2017 tiene il Corso “Cinque secoli di chitarra” presso l'Accademia Chigiana di Siena.

Oscar Ghiglia, nato il 13 agosto 1938 a Livorno, veniva da una famiglia di artisti: suo padre, Paulo, e suo nonno, Oscar, furono importanti pittori; sua madre era una pianista. Dopo essersi diplomato nel 1962 al Conservatorio di Roma “Santa Cecilia” con Benedetto di Ponia (frequentando la prima cattedra di chitarra di un conservatorio italiano), Ghiglia si è perfezionato dal 1957 al 1963 con Andrés Segovia presso l'Accademia Chigiana di Siena e a Santiago de Compostela. Nel 1963 ha vinto il concorso dell'Orchestre National de la Radiodiffusion Française (ORTF), ottenendo una borsa di studio per un anno alla Schola Cantorum dove ha studiato musicologia con il compositore francese Jacques Chailley. Nel 1964 Segovia lo ha scelto come suo assistente nella scuola estiva a Berkeley, in California. Nel 1968 Ghiglia ha fondato il dipartimento di chitarra dell'Aspen Music Festival, in Colorado, di cui è stato presidente fino al 1986. Nel 1973 ha

insegnato al Festival de Musique des Arcs e agli Incontri Chitarristici di Gargnano. Ha tenuto inoltre masterclass e lezioni ai conservatori di Cincinnati e di San Francesco, alla Julliard School, alla Hartt School e presso la Northwestern University a Evanston, in Illinois. Dal 1983 al 2005 ha insegnato presso la Musikakademie di Basilea. Memorabile la sua lezione sull'interpretazione della musica di Johann Sebastian Bach, del repertorio classico e barocco, e della letteratura chitarristica del Novecento, da Rodrigo, a Falla, da Ponce a Castelnuovo Tedesco.

Durante la sua lunga carriera concertistica, Ghiglia si è esibito nelle sale da concerto di tutto il mondo, sia come solista sia in formazioni cameristiche, tra cui i quartetti Juilliard e Cleveland. Tra i musicisti con cui ha collaborato e inciso dischi, si possono citare Victoria de Los Angeles, Eliot Fisk, Jan De Gaetani, Giuliano Carmignola, Franco Gulli, Salvatore Accardo, Regis Pasquier, Bruno Giuranna e Jean-Pierre Rampal.

Ha insegnato ininterrottamente durante le masterclass estive a Siena in Accademia Chigiana dal 1976 al 2023, essendo fra i primi a sperimentare le nuove tecnologie digitali per superare il confinamento dovuto alla pandemia, e continuando a seguire i suoi allievi chigiani con tenacia e dedizione anche a distanza fino a quando le forze glielo hanno consentito.



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

★ DIVENTA SUBITO UN AMICO DELLA CHIGIANA ★

SCOPRI COME SOSTENERCI <https://www.chigiana.org/sostieni>

DONA ORA <https://donorbox.org/programma-festival-of-friends>

PROSSIMI CONCERTI

7 AGOSTO

ORE 21.15, CHIESA DI S. AGOSTINO

TODAY - *Athmosphères*

PATRICK GALLOIS / MARIO BRUNO / TAKAHIRO
KATAYAMA / PAOLO RAVAGLIA / CHRISTIAN SCHMITT
FIORENZO RITORTO / PARIDE CANU / JACOPO FAGIOLI
IVO NILSSON / ANTONIO BELLUCO
LORENZO FANTINI / ALEXANDER GOLDBERG
ANNA DA SILVA CHEN / COSIMA SOULEZ-LARIVIÈRE
SÃO SOULEZ-LARIVIÈRE / CARLOS PARRA / MATILDE AGOSTI
GIUSEPPE ETTORRE / ALESSIO CAVALIERE
CHIGIANA KEYBOARD ENSEMBLE / ANDREA MOLINO
Musica di Ligeti

ORE 21.15, SALA DEL TRONO, PALAZZO CESI

ACQUASPARTA (TR)

APPUNTAMENTO MUSICALE

Allievi dei corsi di Violino

ILYA GRINGOLTS / LILYA ZILBERSTEIN docenti

STEFANIA REDAELLI pianoforte

ORE 21.15, CHIOSTRO DELLA CHIESA

DI S. AGOSTINO, MONTICIANO

APPUNTAMENTO MUSICALE

Allievi del corso di Pianoforte

LILYA ZILBERSTEIN docente

8 AGOSTO

ORE 18, PALAZZO CHIGI SARACINI

FACTOR - *Concerto del corso di Oboe*

CHRISTIAN SCHMITT docente

Allievi Chigiani

ALESSANDRA GENTILE pianoforte

ORE 19.30, PALAZZO CHIGI SARACINI

FACTOR - *Concerto del corso di Contrabbasso*

GIUSEPPE ETTORRE docente

Allievi Chigiani

PIERLUIGI DI TELLA pianoforte

ORE 21.15, CORTILE DEL RETTORATO

LEGENDS - *Prayers and Incantation*

DAVID KRAKAUER / KATHLEEN TAGG

QUARTETTO D'ARCHI ALLIEVI CHIGIANI

Musica di Krakauer-Tagg

9 AGOSTO

ORE 19.30, PALAZZO CHIGI SARACINI

FACTOR - *Concerto del corso di Flauto*

PATRICK GALLOIS docente

Allievi Chigiani

LUIGI PECCHIA pianoforte

ORE 21.15, TEATRO DEI ROZZI

OPERA - *THE TURN OF THE SCREW. Benjamin Britten*

Allievi del corso di Canto

WILLIAM MATTEUZZI docente

FLORENTINE KLEPPER / AGNIESZKA LIS / SELINA SCHWEIGER / ALEXANDER LÄHRM / MOZARTEUM UNIVERSITY

CHAMBER ORCHESTRA / DAVIDE GAGLIANI / VALERIO ALFIERI / KAI RÖHRIG

ORE 21.15, PIAZZA MATTEOTTI, PIANCASTAGNAIO

OFF THE WALL - *Concerto del corso "Innovation in Chamber Music"*

DAVID KRAKAUER docente

Allievi Chigiani

KATHLEEN TAGG / DANILO TARSO pianoforte

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



FMPS
Fondazione Monte dei Paschi di Siena



**MINISTERO
DELLA
CULTURA**



REGIONE
TOSCANA



COMUNE DI SIENA

SIENA
OPERA DELLA METROPOLITANA



sponsor



**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472

PIVITALIA

**MEDIOCREDITO
CENTRALE**

ASSOCIATI
BANCHE
ITALIANE

BdM BANCA



ChiantiBanca



enegan
Energy partner

unicopfirenze

ANCE | SIENA



GRAND HOTEL CONTINENTAL
SIENA

STARHOTELS

in collaborazione con



ARCIDIOCESI DI SIENA
CORR. DI VIA D'ERSA
MONTISIENO



terrecablete



unesco



Transatlant
Integrating Culture into Construction
and the European Union Through
Culture and Creativity

media partner



Rai Cultura



Rai 5



Rai Radio 3



Rai Radio Classica



QN LA NAZIONE



CBT
Canale 3 Toscana



**RADIO
SIENA TV**
MARTEDI' 17.00 - SABATO' 19.00



siennnews

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

WWW.CHIGIANA.ORG

