



# CHIGIANA

10<sup>th</sup> INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2024 TRACCE

**LEGENDS**

**11 AGOSTO 2024**  
**ORE 21.15, CHIESA DI SANT'AGOSTINO**

**VERTIGO**

**ILYA GRINGOLTS** violino  
**ANTON GERZENBERG** pianoforte



## 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

## **Eugène Ysaÿe**

Liegi 1858 – Bruxelles 1931

*Poème élégiaque in Re minore op. 12 (1892-96)*

## **György Ligeti**

Tárnáveni 1923 – Vienna 2006

*da Études pour piano (deuxième livre) (1985-2001)*

7. *Galamb borong*

8. *Fém*

9. *Vertige*

10. *Der Zauberlehrling*

11. *En suspens*

12. *Entrelacs*

13. *L'escalier du diable*

14a. *Coloana fără sfârșit*

\* \* \*

## **Sergej Prokof'ev**

Soncovka 1891 – Mosca 1953

*Five Melodies op. 35 bis (1925)*

Andante

Lento, ma non troppo

Animato, ma non allegro

Andantino, un poco scherzando

Andante non troppo

*Sonata per violino n. 1 in fa min. op. 80 (1938-46)*

Andante assai

Allegro brusco

Andante

Allegrissimo - Andante assai, come prima

## Impronte

di Elisabetta Braga

Nel dizionario, "impronta" è il segno o traccia di un corpo impresso in un altro. Essa è dunque il simbolo della memoria di quello che ci ha preceduto, che disegna anche un cammino che altri potranno a loro volta percorrere. Il concerto di questa sera racchiude in sé il significato della parola "impronta" nella musica.

### **Eugène Ysaÿe: *Poème élégiaque in Re minore op. 12***

Tre generazioni di violinisti furono profondamente influenzate dalla tecnica e dallo stile di Eugène Ysaÿe. Questo virtuoso del violino, di origine belga, rappresentò un ponte fondamentale tra la tecnica violinistica ottocentesca, ereditata da Paganini e Vieuxtemps, e un approccio più moderno e personale alla musica. Allievo di Vieuxtemps a Parigi, Ysaÿe ottenne una borsa di studio dal Conservatorio, che gli permise di perfezionarsi anche sotto la guida di Henryk Wieniawski. Numerosi compositori dell'epoca, riconoscendo il suo straordinario talento che lo portò a intraprendere diverse tournée in Europa e in America, gli dedicarono le loro opere: tra queste, la *Sonata per violino* di César Franck (1886), il *Concerto* e il *Poème* di Ernest Chausson, il *Quartetto n. 1* di Vincent d'Indy (1890), il *Quartetto d'archi* di Debussy (1893) e la *Sonata per violino* di Guillaume Lekeu. La visione innovativa di Ysaÿe, che vedeva la tecnica non come fine a se stessa ma come strumento per esprimere l'essenza emotiva della musica, lo rese celebre non solo come interprete, ma anche come insegnante e compositore. Egli riusciva a combinare un intenso uso del vibrato a fini espressivi con una certa libertà di esecuzione, che ricordava l'impiego del "rubato" nel pianismo di Chopin.

Questa concezione che evidenziava le possibilità espressive del violino, piuttosto che considerarlo esclusivamente come

strumento per un mero virtuosismo, ha ispirato e influenzato alcuni dei più grandi violinisti del XX secolo, come Fritz Kreisler, Nathan Milstein e David Oistrakh. Purtroppo, la brillante carriera di Ysaÿe fu interrotta da problemi di salute, tra cui disturbi ai nervi e diabete, che lo costrinsero ad abbandonare l'esecuzione dal vivo. Tuttavia, egli si dedicò con altrettanta passione alla direzione d'orchestra, fondando l'Orchestre Symphonique de Liège e guadagnandosi un posto di rilievo anche in questo campo.

Tra le sue composizioni più celebri, spiccano le *Sei Sonate per Violino Solo, Op. 27* (1923-1924), considerate tra le opere più difficili e profonde del repertorio violinistico, scritte per alcuni dei suoi allievi più talentuosi. Prima di dedicarsi alla composizione delle Sonate, Ysaÿe si concentrò su un genere particolarmente adatto alla sua personalità artistica: il poema sinfonico. Questo genere, caratterizzato da una struttura in un solo movimento consentiva una narrazione musicale fluida ed espressiva, qualità che Ysaÿe apprezzava particolarmente. Il poema sinfonico, privo di una forma rigidamente codificata, offriva la libertà di costruire sezioni musicali di carattere alternato, una caratteristica che si adattava perfettamente alla sua sensibilità artistica.

Ysaÿe compose ben nove poemi sinfonici; tra questi, spicca il primo, il **Poème élégiaque in Re minore op. 12** per violino e orchestra (o pianoforte), scritto tra il 1892 e il 1896 e dedicato a Gabriel Fauré. Questo brano, che ascolteremo questa sera, ispirò Ernest Chausson nella creazione del suo *Poème, Op. 25*. Ysaÿe concepisce la narrazione musicale come una trasfigurazione di emozioni in sonorità nebulose di memoria impressionista, quasi che la musica sia in grado di cogliere l'impressione emotiva generale.

Lo stile del *Poème élégiaque* di Ysaÿe riflette l'influenza del cromatismo wagneriano e dei grandi maestri francesi come

Franck, Fauré e Saint-Saëns. Ispirato alla tragica storia di Romeo e Giulietta, il brano è un pezzo di straordinario virtuosismo, sempre intriso di profonda espressività. Questa composizione sfiora le diverse sfumature del genere elegiaco, muovendosi dalla malinconia nostalgica al tormento straziante.

Il *Poème* si apre con una melodia lirica e malinconica che cresce progressivamente in intensità, culminando in una sezione caratterizzata da marcati ritmi sincopati. Questa è seguita da una "Scena funebre," solenne e intensa, che poi sfocia in un'atmosfera più agitata. Nella parte finale, il brano riprende il tema lirico iniziale e la Scena funebre, chiudendosi con delicati trilli del violino che evocano un'atmosfera celestiale. Questi trilli saranno ripresi come omaggio anche da Chausson nel suo *Poème*, sottolineando l'influenza duratura di Ysaÿe nella musica del periodo.

### **György Ligeti: *Études pour piano, Libro II***

Composti tra il 1985 e il 2001, il ciclo di diciotto studi per pianoforte dal titolo ***Études pour piano*** di György Ligeti si articolano in tre libri. Sono tra gli esempi più significativi di scrittura pianistica del XX sec., periodo in cui il pianoforte era oggetto di grande sperimentazione. Molti compositori, infatti, decisero di esplorare le possibilità del pianoforte come strumento a percussione, per esempio con l'impiego di cluster di suoni realizzati con diverse parti del corpo – come braccio o avambraccio – nei lavori di Henry Cowell oppure come nel pianoforte preparato di John Cage, in cui l'inserimento di oggetti nelle corde ne modifica timbro, altezza, intensità e tempo d'attacco. Dall'altra parte, si esploravano le capacità di risonanza armonica dello strumento come elemento strutturale della composizione, ad esempio nella *Sequenza IV* di Luciano Berio (1996) o *Cryptophonos* di Philippe Manoury del 1974. Tra questi due orientamenti, emerge un'importante concezione del pianoforte in termini spaziali,

ovvero come “spazio” di fusione tra timbro e armonia. Questa idea, radicata dall'esperienza dell'*electronic music* e dello spettralismo, si basa su una selezione delle frequenze cui vengono applicati diversi processi, quali reiterazione, estinzione precoce di alcune frequenze e mantenimento di altre. Si genera un sistema fluttuante, una volumetria risonante in cui strati sonori indipendenti e non sincronizzati si sovrappongono e si sottraggono, un insieme in cui convivono mantenimento e trasformazione, memoria e oblio. È questa l'idea di spazio sonoro che Ligeti applica al pianoforte dei suoi *Études*, ottenendo una particolare alchimia tra conquiste recenti e scrittura tradizionale. I brani del ciclo amalgamano nuovo e antico, collegando tecniche moderne come il cluster insieme a gesti pianistici storicamente consolidati, come raddoppi di ottava, doppie terze e seste, arpeggi ribattuti insieme a contrappunto e linee melodiche e cantabili. A proposito degli *Studi*, Ligeti afferma:

Come mi è venuta l'idea di *Studi* pianistici altamente virtuosi? La circostanza scatenante è stata soprattutto la mia inadeguata tecnica pianistica [...] Io metto le mie dieci dita sulla tastiera e immagino la musica. Le mie dita tracciano questa immagine mentale premendo i tasti, ma il tracciamento è molto impreciso: si crea un feedback tra immaginazione ed esecuzione tattile-motoria [...] Sono pezzi virtuosistici per pianoforte, studi nel sia in senso pianistico che compositivo. Essi presumono sempre idee di base molto semplici e portano dal semplice al molto complesso: si comportano come organismi in crescita.

Dalle sue parole, emergono degli elementi fondamentali caratteristici dei suoi *Studi*: il senso tattile – potremmo dire, la memoria digitale – e l'immaginazione, l'idea, intesa come sviluppo drammaturgico continuo della materia sonora. L'innovazione del “gesto” pianistico convive con la scrittura tradizionale, riflessa nel genere dello studio - forma compositiva

che si focalizza sullo sviluppo di specifiche abilità tecniche – nella quale risuonano reminiscenze stilistiche di Scarlatti, Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, Rachmaninov e Bartók. A questo, si aggiungono altri elementi che arricchiscono enormemente la tavolozza ritmico-motoria degli Studi: l'attenzione agli aspetti ritmico- dinamici per tracciare dei veri e propri schemi di movimento delle parti, che Ligeti prende dal repertorio etnico dalla musica africana, dal jazz – Thelonius Monk e Bill Evans in particolare – e dai complessi intrecci ritmico-metrici di Colton Nancarrow. La multiforme polifonia generata da rapporti matematico-geometrici crea un sistema dinamico in cui prendono vita diverse prospettive che indagano la tridimensionalità del suono: l'impressione è quel senso di vertigine che si prova davanti alla sovrapposizione di scale nell'incisione *Relatività* (1953) di Maurits Cornelis Escher.

Il primo studio del Libro II, *Galamb borong*, si ispira al gamelan giavanese e si basa su un flusso ritmico continuo. Ligeti vuole ricreare la scala a cinque note tipica del gamelan *sléndro* – è una delle quattro scale del gamelan -, un tipo di scala-accordatura che il sistema temperato equabile occidentale non prevede. Per ottenere questo effetto allora, le mani del pianista suonano due scale diverse, entrambe per toni interi; gli schemi ritmici applicati alle due mani, fanno sì che si creino delle piccole sfasature ritmiche, cui si aggiunge l'uso del pedale. Questo sistema, unito alle relazioni "sotterranee" ottenute dalla risonanza delle frequenze degli armonici, origina un brano di colore debussiano, ma dal carattere più complesso e misterioso.

*Fém* è un pezzo di ispirazione jazz, da suonare «con swing». La parola ungherese «fém» si traduce «metallo»: la musica ha infatti un carattere metallico e duro, costruita su accordi di quinta. Le mani si muovono imitandosi a vicenda e passandosi brevi motivi ritmici, generando un movimento continuo. Questa "rincorsa",



divenuta sempre più fitta, si ferma verso la fine con la comparsa di una sezione lenta e accordale, nella quale le dinamiche mutano improvvisamente dal pianissimo al forte.

Il terzo Studio del II Libro è *Vertige* e mai titolo fu così appropriato per uno degli studi più difficili composti da Ligeti. Lo scopo è quello di creare uno «spazio musicale illusorio» alla maniera di *Lux Aeterna*: quello che sembra essere un sistema in movimento perpetuo – e l'idea del movimento è indissolubilmente legata ai concetti di spazio e tempo – si presenta, invece, come atemporale e immobile. I processi di estinzione e mantenimento del suono e delle frequenze si autorigenerano senza tregua in una dimensione circolare e senza tempo. Il brano comincia con una scala cromatica discendente suonata dalla mano sinistra, subito ripresa dalla destra; si aggiungono diversi strati di scale cromatiche discendenti. Questa sovrapposizione fa sì che le scale diventino accordi, in cui le voci esterne originano una melodia, mentre le voci interne continuano a crollare senza tregua discendendo sempre più verso il registro grave, in una ripetizione infinita. Sebbene le scale cromatiche e l'iterazione del processo siano di per sé regolari, il cambiamento delle distanze di attacco suscita il senso del caos, un cortocircuito nel percepire le scale come se fossero contemporaneamente sia statiche sia in movimento.

Chi ricorda Topolino nei panni dell'apprendista stregone nel film *Fantasia* del 1940, quando un incantesimo per pulire la casa del mago sfugge di mano, causando la moltiplicazione infinita delle scope? Ebbene, questo meccanismo di ripetizione incessante è la base strutturale di *Der Zauberlehrling* (in italiano, "L'apprendista stregone"), che, pur richiamando alla mente il riferimento Disney, non ha nulla in comune con il poema sinfonico di Paul Dukas del 1897. Il risultato sonoro di questo ostinato continuo e della costante stratificazione è un ronzio simile a quello di uno sciame

di insetti. A volte, il pattern ritmico viene interrotto da sezioni sincopate o dalla ricomparsa della scala cromatica discendente di *Vertige*.

Il breve *En suspens* è uno studio lento, da suonare «con l'eleganza dello swing» nelle parole di Ligeti. Tale effetto è reso dalla presenza di accenti e sincopati che simulano una certa libertà ritmica tipica del jazz, mentre il riferimento per l'armonia è nuovamente l'impressionismo di Debussy.

Molto simile a *Galamb borong*, *Entrelacs* si basa su due scale diverse suonate simultaneamente, arricchite dalla presenza di sincopati ritmici. Entrambi gli studi presentano forti analogie ritmico-melodiche con *Chasse-Neige*, il dodicesimo degli *Studi Trascendentali* di Franz Liszt, dimostrando ancora una volta il legame di Ligeti con la tradizione musicale occidentale.

*L'escalier du diable* (La scala del diavolo) è caratterizzato da una pulsazione ritmica violenta, ispirata al disastro del 1933 a Santa Monica, California, dove Ligeti si trovava durante il terribile evento meteorologico. Il compositore catturò le impressioni di quell'esperienza in questo brano, che si distingue per la sua complessa armonia, culminando in sezioni estremamente dissonanti con accordi-cluster, dinamiche estreme e accentuazioni ritmiche particolarmente marcate. Spesso, il fortissimo termina su un accordo prolungato, il cui suono si affievolisce gradualmente attraverso il rilascio del pedale fino a dissolversi completamente. Scale e accordi si susseguono in un movimento continuo di ascesa e discesa, fino a quando il pianista raggiunge gli estremi del registro grave e acuto alla conclusione del pezzo. Un aspetto affascinante di *L'escalier du diable* è l'attenzione meticolosa di Ligeti nel fornire indicazioni specifiche sul suono desiderato in vari passaggi. Ad esempio, per alcuni accordi simili a cluster, marcati come estremamente forti (ffffff),

Ligeti richiede che suonino «come campane, gong, tamtam». In altre sezioni, dove gli accordi sono particolarmente pianissimo (pppppp), annota che dovrebbero evocare la sensazione di «un'ombra».

Il modello di riferimento per *Columna infinita* (Colonna infinita) è la scultura di Constantin Brâncuși. Esistono due versioni di questo studio: una per pianoforte e l'altra per pianola, dal titolo *Coloana fără sfârșit* (Colonna infinita) con la nota «per pianola (ad libitum pianista dal vivo)». Questa sera ascolteremo la seconda versione. Il brano è costruito su gruppi di accordi suonati da entrambe le mani, ognuno dei quali parte dal registro grave e ascende gradualmente. Questo processo crea un'illusione sonora simile a quella ottica della *Colonna* di Brâncuși, che sembra salire all'infinito. Le sequenze ascendenti nello studio di Ligeti sono 162, proprio come gli ottaedri che compongono la scultura.

### **Sergej Prokof'ev: Cinque melodie per violino e pianoforte op. 35 bis**

Fuggito dalla Rivoluzione russa, Sergej Prokof'ev cercò di affermarsi negli Stati Uniti come pianista e compositore, dedicandosi alla preparazione della sua prima opera, *L'amore delle tre melarance* (1919), da rappresentarsi a Chicago. Purtroppo, il debutto venne rinviato e Prokofiev accettò dei concerti in California, dove si dedicò alla composizione delle *Five melodies*, nate nel 1920 come melodie senza parole per voce e pianoforte per il soprano ucraino Nina Koshetz. Le *Cinque melodie* furono eseguite nel 1921, lo stesso anno del debutto dell'opera, che vide anche Koshetz nel ruolo della Fata Morgana. Nel 1925, Prokofiev, su richiesta del violinista Pawel Kochánski, trascrisse i vocalizzi in raffinate miniature per violino e pianoforte dal titolo ***Cinque melodie per violino e pianoforte op. 35 bis***, sfruttando le peculiarità tecniche e timbriche dello strumento ad arco

aggiungendo doppi armonici e pizzicati. Prokof'ev orchestrò anche una di queste canzoni e, successivamente, ne arrangiò un'altra per pianoforte solo. Come per la *Sonata per flauto* (1943), trascritta anch'essa per violino, questa opera viene oggi eseguita più spesso nella versione che ascolteremo questa sera rispetto alla forma originale.

I cinque brani non hanno titoli descrittivi, ma sono identificati dai loro tempi. L'*Andante* iniziale è sognante e contemplativo, con un'atmosfera malinconica che sembra perdersi nelle proprie riflessioni senza mai trovare conforto. Il successivo *Lento, ma non troppo* continua questa atmosfera, che però si anima allegramente nell'episodio centrale.

Il terzo brano, *Animato ma non allegro*, si apre in uno stato di agitazione che impiega tempo a placarsi, lasciando all'ascoltatore un senso di inquietudine e instabilità. L' *Allegretto leggero e scherzando*, più delicato e allegro, fa da contraltare al brano precedente. Infine, nell'*Andante non troppo* ritorna la propensione all'introspezione del primo movimento. Un tema suggestivo viene eseguito dal violino sopra un accompagnamento ipnotico del pianoforte, interrotto dal giocoso episodio centrale; chiude il brano una melodia eterea del violino, elevatosi nel suo registro acuto.

### **Sergej Prokof'ev: Sonata per violino n. 1 in fa min. op. 80**

Dopo il soggiorno in America e in Europa, Sergej Prokof'ev tornò in patria nel 1933 in preda a mille dubbi e alla ricerca di quel sostegno che altrove non aveva ottenuto appieno. Aveva infatti lasciato Parigi, la capitale del modernismo, per tornare in patria, dove la rigida politica staliniana comprimeva pesantemente ogni campo, arte compresa. In un ambiente così teso come quello post-rivoluzionario, occorreva fissare delle direttive in merito alle

decisioni stilistiche che la musica sovietica avrebbe dovuto seguire. Per questo motivo, Prokof'ev scrisse sulla *Isvestia*:

Quello che occorre fare innanzitutto è della grande musica, cioè della musica che tanto nella forma quanto nel contenuto risponda alla grandezza dell'epoca. Non è cosa agevole trovare l'idioma conveniente, ma è certo che esso dovrà essere melodioso, espresso con una melodia chiara e semplice. Molti compositori già trovano difficoltà nell'elaborare qualsiasi tipo di melodia che abbia in sé una precisa funzione da svolgere. Lo stesso vale per la tecnica e la forma che esigono chiarezza e semplicità.

La **Sonata per violino n. 1 in fa min. op. 80** sembra proprio richiamarsi a questi ideali di ispirazione neoclassica. La sua gestazione fu in collaborazione con David Ojstrakh, virtuoso del violino – primo interprete di questa sonata e della trascrizione per violino del 1944 della già citata *Sonata per flauto* – e richiese un tempo molto lungo, dal 1938 al 1946. La chiarezza formale della sua scrittura strumentale è una dichiarazione estetica e politica dovuta al particolare clima di stretta sorveglianza che vigeva nell'Unione Sovietica - di lì a poco, nel 1948, si trasformerà nell'incubo censorio della «Dottrina Zdanov» e della violenza che ne derivò; essa è anche una ricerca di un nuovo linguaggio, non necessariamente neoclassico, ma improntato a un desiderio "di mettere ordine" senza rinunciare alla personalità del proprio stile. Infatti, la *Sonata*, articolata in quattro movimenti, si costruisce formalmente in maniera abbastanza libera, quasi una sorta di fantasia strumentale improntata alla simmetria. Il breve *Andante assai* introduce un movimento aritmico del pianoforte dal carattere intimo e raccolto, su cui si inserisce il violino, il quale sembra voler sviluppare una melodia che però non arriverà mai; si percepiscono le tracce nelle rapide scale e nei pizzicati. L'*Allegro brusco* presenta la pulsazione ritmica ostinata tipica di

Prokof'ev, in cui si alternano insistenza su note ribattute e slancio melodico. Segue il distensivo *Andante*, caratterizzato da un clima di rarefazione che governa il dialogo tra violino e pianoforte, nel tentativo di scambiarsi alcune idee timbriche. L'ultimo movimento, *Allegrissimo*, è fortemente ritmato, di stampo popolaresco, con alternanza di sezioni più cantabili. Il brano si chiude con un *flashback*: l'impronta meditativa del finale del primo movimento; poi, il silenzio.

## BIOGRAFIE

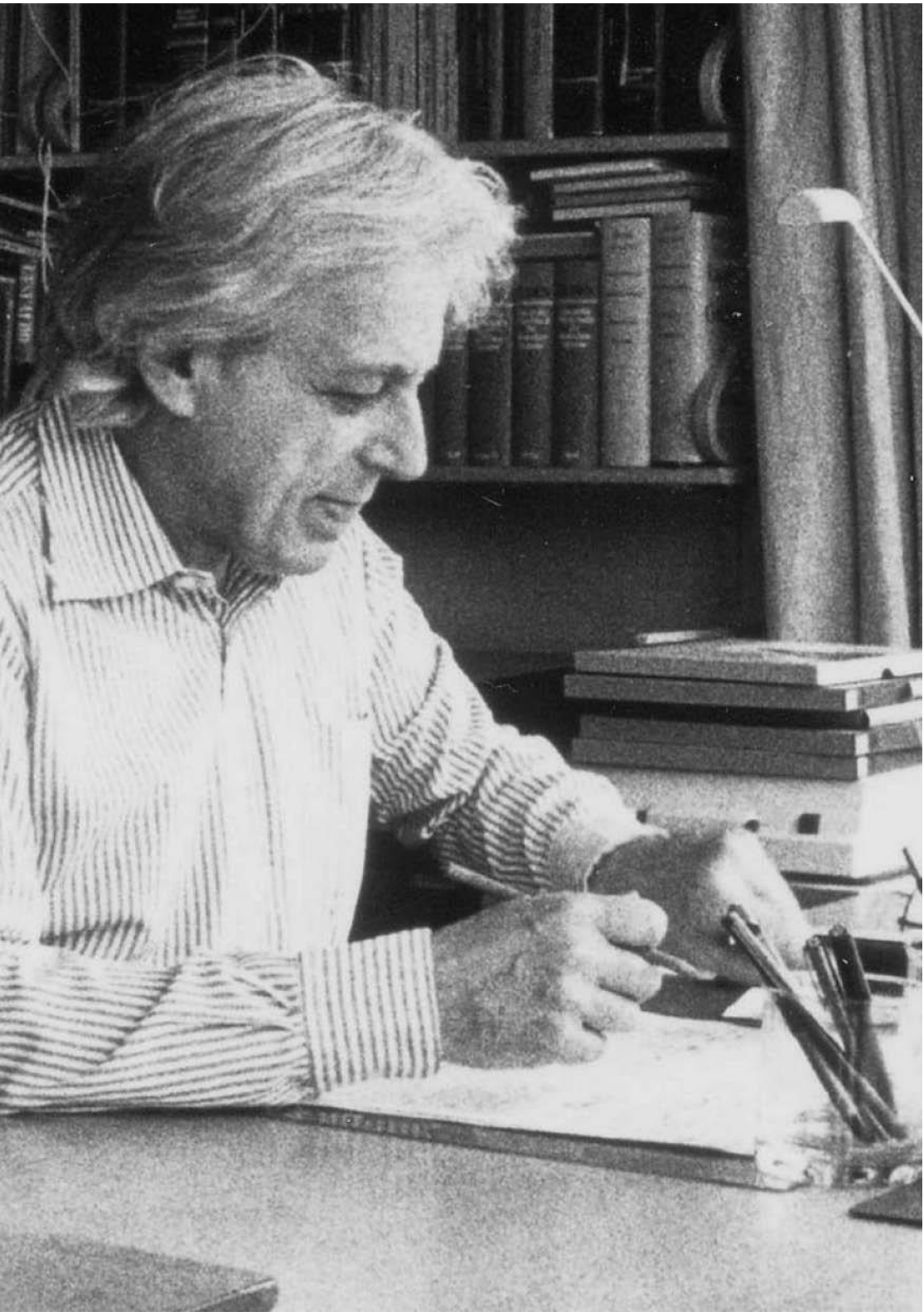
**Ilya Gringolts** Richiestissimo come solista, Ilya Gringolts si dedica sia al grande repertorio orchestrale sia ad opere contemporanee e poco frequentate. È inoltre molto interessato all'approfondimento della prassi esecutiva storica. I suoi programmi includono il virtuosistico primo repertorio di 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").

**Anton Gerzenberg** è nato ad Amburgo nel 1996. Ha iniziato a suonare il pianoforte all'età di quattro anni dapprima con la madre Lilya Zilberstein e poi con Julia Suslin. A nove anni ha ricevuto il suo primo premio in una competizione per giovani pianisti in Germania. Ha proseguito gli studi con Julia Botčovskaja presso la Andreas Franke Akademie di Amburgo, prima di trasferirsi a Vienna e studiare con Jan Jiracek von Arnim. Attualmente studia con Pierre-Laurent Aimard presso la Hochschule für Musik und Tanz di Colonia. Ha partecipato a masterclasses tenute da



Robert Levin, Joseph Paratore, András Schiff, Ronald Brautigam e Dmitri Bashkirov. Attivo nella musica da camera si esibisce frequentemente in duo col fratello Daniel. Si è esibito con molti musicisti internazionali quali Martha Argerich, Dora Schwarzberg, Jonathan Stockhammer e Frank Braley e con orchestra rinomate tra cui Taipei Symphony Orchestra, Münchner Symphoniker Orchester e l'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano. Anton Gerzenberg è vincitore del Primo Premio al concorso Internazionale Geza Anda di Zurigo 2021.



## 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 testimonia, 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).

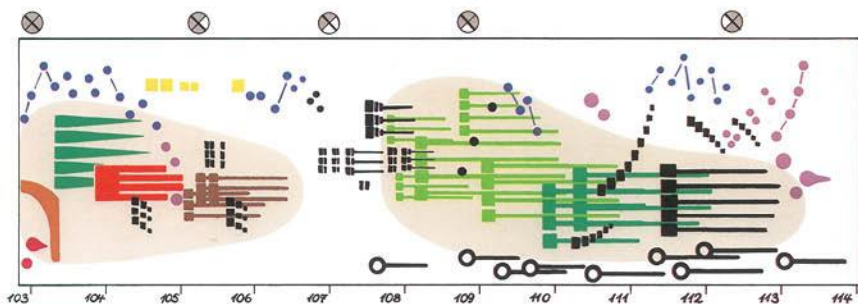
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che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

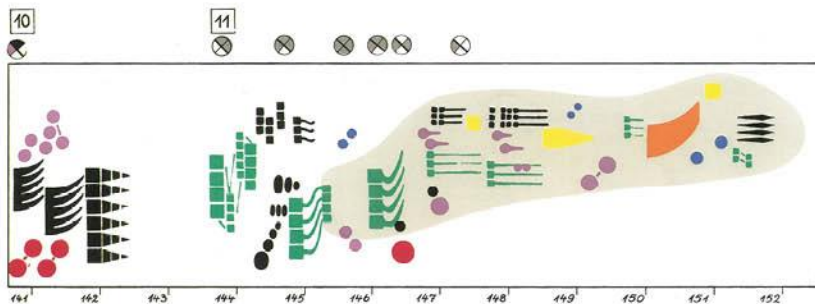
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

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

1 (die Ziffern beziehen sich auf die bestmögliche Anordnung)

2 (die Ziffern beziehen sich auf die bestmögliche Anordnung)

ffff Register- diminuendo, poco a poco

beide Hände auf demselben Manual

ffff 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

die Oberen (linken- / rechten-) Hände allmählich von den Unteren (rechten- / linken-) Händen abnehmen. Fortschrittliche.

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

Flöte 8'

W rechter Bass

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 "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  
 Sept. 14: *non sehr weich einsetzen / all niente very quiet* "FROM A-F-I-R-E" \*  
*pp sempre*

Ab 14: *non sehr weich einsetzen / all niente very quiet*

\* Ihre vollkommen akzentlos singen, die Taktzeichen bedeuten keine Betonung.  
 \* Sing strictly without accents: neither loud nor rhythmic, emphasize and stress not to emphasize.

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 – «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.

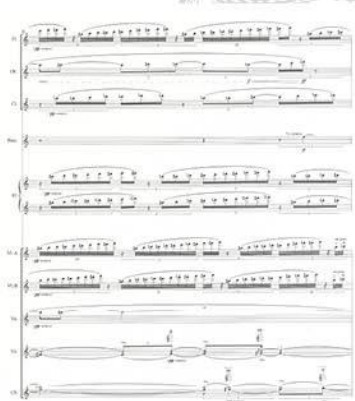
L'elaborazione degli aspetti costruttivi ora ricordati trova quindi un ulteriore punto di sintesi e allo stesso tempo di sviluppo in *Me-*



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 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 Nanarow, 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”*).

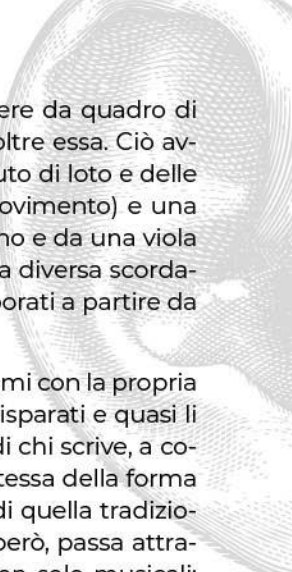
È questo anche il periodo dei Concerti per pianoforte (1985-88) e per violino (1990-92), coi quali Ligeti offrì una sua reinterpretazione di queste forme e di questi generi storici. Cosa si debba intendere in generale col termine “concerto” lo si evince sia dalle note che il compositore scrisse già nel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



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



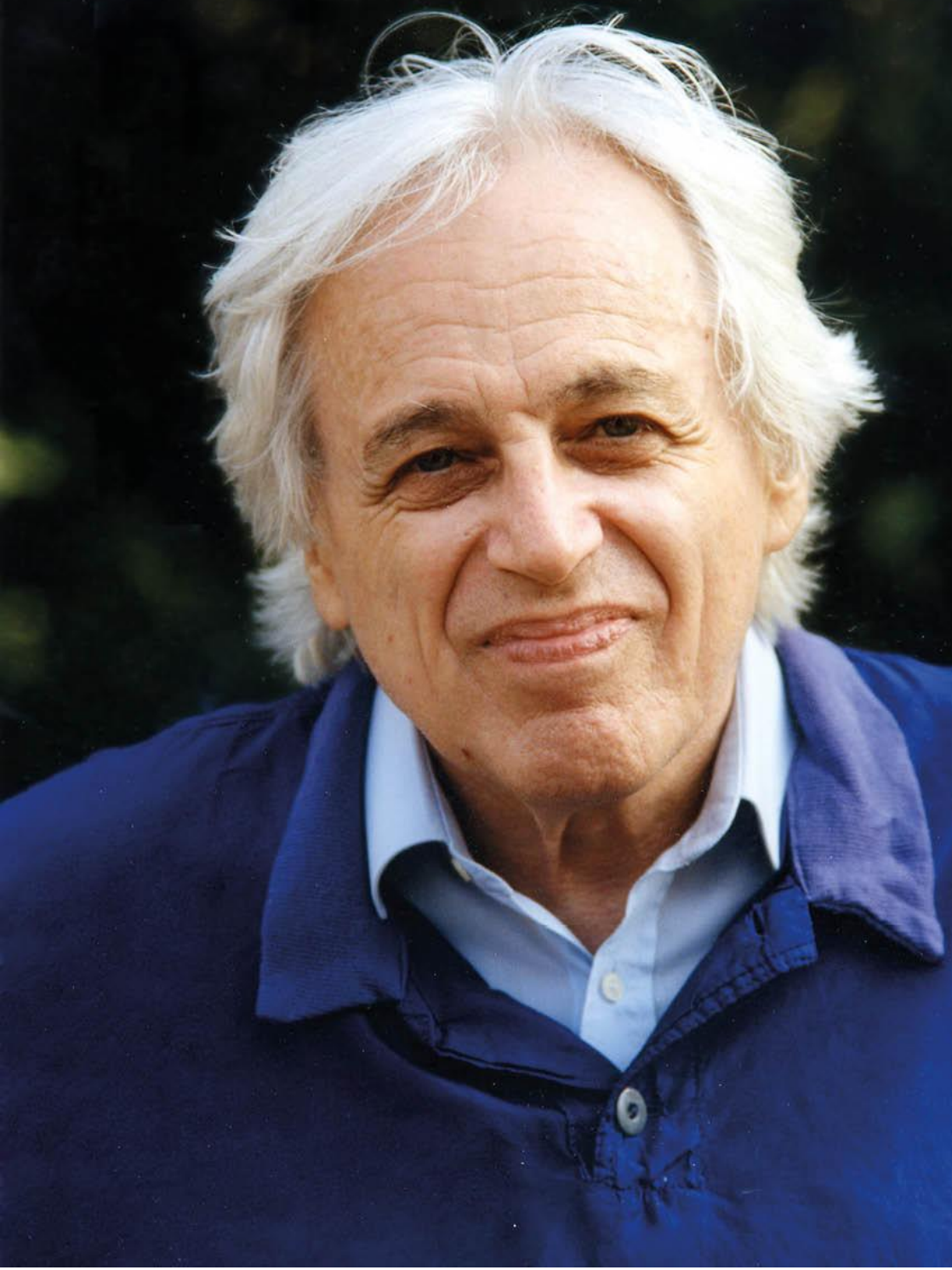
occidentale, nella sua articolata profondità storica, pare fungere da quadro di riferimento per scelte costruttive e sonore mirate ad andare oltre essa. Ciò avviene con vari mezzi, fra i quali si sottolineano qui l'uso del flauto di loto e delle ocarine (impiegate in un estraniante "corale" nel secondo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

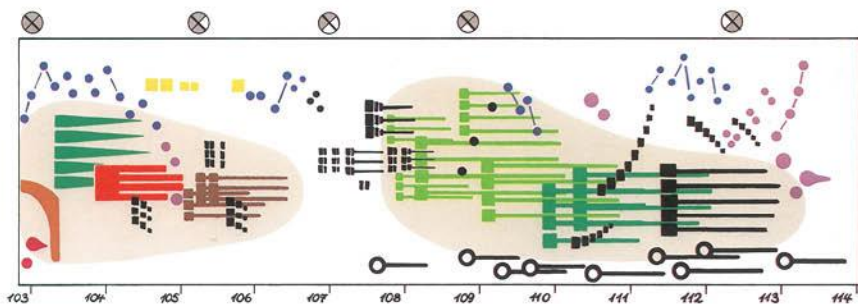
folk melody of the *Dialogue* and the frenzied Bartókian aggressiveness of the *Capriccio*. "*Musica ricercata*," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's "*Eyes Wide Shut*" (1999), is also based on the short piece. The composition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

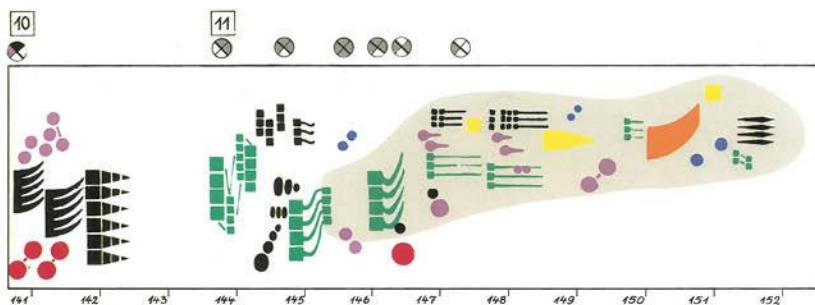
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show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

1 (die Ziffern beziehen sich auf die bestmögliche Anmerkung)

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 demselben Manual

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]

*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

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE!“ \* FROM „AFAR“ \*

Sopra. 14: *sehr sehr weich einsetzen! all niente very quiet*  
*pp timbre*

Ab 14: *sehr sehr weich einsetzen! all niente very quiet*  
*pp timbre*

The image shows a page of a musical score for 'Lux Aeterna' by György Ligeti. It features two vocal parts: Soprano and Alto. The Soprano part begins with the lyrics 'Lux aeterna lux aeterna lux aeterna' and continues with 'na lux aeterna ter - na lux aeterna'. The Alto part also has lyrics 'Lux aeterna lux aeterna lux aeterna' and continues with 'na lux aeterna ter - na lux aeterna'. The score includes dynamic markings like 'pp timbre' and performance instructions such as 'sehr sehr weich einsetzen! all niente very quiet'. The music is written in a complex, multi-measure style characteristic of Ligeti's work.

\* Wenn vollkommen absterben singen, die Taktschläge bedeuten keine Betonung.

*Stop briefly without accents: barlines have no rhythmic significance and should not be emphasized.*

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

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

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."

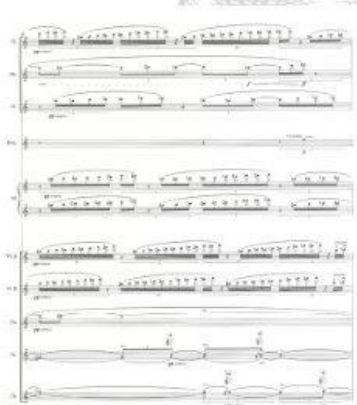
Ligeti would return to the harpsichord and its metallic timbre at the end of the 1970s with two works related to his teaching activity in composition in Hamburg: *Hungarian Passacaglia* and *Hungarian Rock*, both from 1978. These pieces are characterized by a sort of mutual opposition: the first consists 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 reimagined 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

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").



Copyright © 2013 Schott Music GmbH & Co. KG. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without the prior written permission of Schott Music GmbH & Co. KG.

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 Peskö; 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 four systems of staves. The first system includes a Violin I staff (Vn I), a Violin II staff (Vn II), a Cello staff (Vcl), and a Bass staff (Cb). The second system continues with the same instruments. The third system includes a Violoncello staff (Vcl) and a Contrabbasso staff (Cb). The fourth system continues with the same instruments. The score is written in a complex, modern style with many notes and rests. There are some annotations in German, such as 'Bewegen 12 (Bewegungen 1-12) der Violinen I-IV sind verbunden' and 'Bewegen 12 (Bewegungen 1-12) der Violinen I-IV sind verbunden'. The page number '27' is visible in 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)



# 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"  
inverfice@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

### 12 AGOSTO

**ORE 21.15, TEATRO DEI ROZZI**

**LEGENDS - *Souvenirs***

**SALVATORE ACCARDO & FRIENDS**

Musica di Tchaikovsky, Franck

### 13 AGOSTO

**ORE 18, TENUTA SANONER, BAGNO VIGNONI, S. QUIRICO D'ORCIA**

**OFF THE WALL - *Souvenirs***

**SALVATORE ACCARDO & FRIENDS**

Musica di Tchaikovsky

**ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI**

**FACTOR - *Concerto del corso di Violino***

ILYA GRINGOLTS docente

Allievi Chigiani / STEFANIA REDAELLI pianoforte

**ORE 21.15, TEATRO COSTANTINI, RADICOFANI**

**APPUNTAMENTO MUSICALE**

**Allievi del corso Cinque secoli di chitarra**

ELIOT FISK docente

### 14 AGOSTO

**ORE 18.30, PIEVE DEI SANTI STEFANO E DEGNA  
CASTIGLION D'ORCIA**

**OFF THE WALL - *Christi Amor***

**CORO DELLA CATTEDRALE DI SIENA**

**"GUIDO CHIGI SARACINI" / LORENZO DONATI**

Opere dedicate alla figura di Santa Caterina da Siena

**ORE 19.30, PALAZZO CHIGI SARACINI**

**FACTOR - *Concerto del corso di Cinque secoli di chitarra***

ELIOT FISK docente

Allievi Chigiani

## 19 AGOSTO

**ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI**

**LEGENDS - *Capricci e frammenti***

**CHRISTIAN SCHMITT / ALESSANDRA GENTILE**

Musica di Telemann, Schönberg, Schumann, Ránki,  
Ponchielli, Jolivet, Schnyder

## 20 AGOSTO

**ORE 19, CORTILE DI PALAZZO CHIGI SARACINI**

**SPECIAL EVENTS - *Scienze e tecnologia per la musica***

Introduzione di

Nicola Sani Direttore Artistico dell'Accademia Musicale Chigiana

Interventi di

YeJin Chun Direttrice Istituto Culturale Coreano, Roma

Marco Malagodi Responsabile Scientifico Lab. Arvedi (PV)

Francesco Canganella Coordinatore del Cistac

A seguire esibizione di Eleonora Testa sul Violoncello Stradivari (1672)

**ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI**

**LEGENDS - *Taegeuk***

**CHLOE JIYEONG MUN**

Musica di Galuppi, J.S. Bach, Chopin



## 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, Siderurgica Fiorentina.

[WWW.CHIGIANA.ORG](http://WWW.CHIGIANA.ORG)

