

# CHIGIANA

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

**TODAY**

**14 LUGLIO 2024  
ORE 19.00, BASILICA DEI SERVI**

***NONSENSE***  
***Tracce di parola***

**CORO DELLA CATTEDRALE DI SIENA  
"GUIDO CHIGI SARACINI"**

**LORENZO DONATI** direttore

## FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

*Consiglio di Amministrazione*

*Presidente*

CARLO ROSSI

*Vice Presidente*

ANGELICA LIPPI PICCOLOMINI

*Consiglieri*

PIETRO CATALDI

DONATELLA CINELLI COLOMBINI

PAOLO DELPRATO

NICOLETTA FABIO

MARCO FORTE

ALESSANDRO GORACCI

CRISTIANO IACOPOZZI

GIANNETTO MARCHETTINI

ELISABETTA MIRALDI

*Collegio Sindacale*

STEFANO GUERRINI

ALESSANDRO LA GRECA

LORENZO SAMPIERI

*Direttore Artistico*

NICOLA SANI

*Direttore Amministrativo*

ANGELO ARMIENTO

## Ildebrando Pizzetti

Parma 1880 – Roma 1968

### *Due Composizioni Corali* (1960)

*Il giardino di Afrodite*  
*Piena sorgeva la luna*

## György Ligeti

Tárnáveni 1923 – Vienna 2006

### *Magos kösziklának* (1994)

*Gomb, gomb* (1955)

*Lakodalmas* (1950)

*Éjszaka* (1955)

## Goffredo Petrassi

Zagarolo 1904 – Roma 2003

### *Nonsense* (1952-64)

*I. C'era una signorina*  
*III. C'era un vecchio di Rovigo*  
*V. C'era una vecchia di Polla*

## Jean-Yves Daniel-Lesur

Parigi 1908 – Puteaux 2002

### *Le Cantique des cantiques* (1952)

per coro a 12 voci

*I. Dialogue*  
*VII. Epithalame*

## György Ligeti

Tárnäveni 1923 – Vienna 2006

*Nonsense madrigals* (1988-93)

III. The Alphabet

## Gustav Mahler

Kaliště 1860 – Vienna 1911

*Ich bin der Welt abhanden gekommen* (1907)

trascrizione per coro di Clytus Gottwald (1983)

## György Ligeti

Tárnäveni 1923 – Vienna 2006

*Lux Aeterna* (1966)

per coro misto a 16 voci

## Prima il suono, poi le parole

di Elisabetta Braga

Il concerto di questa sera del Coro della Cattedrale di Siena "Guido Chigi-Saracini" propone diverse interpretazioni del rapporto tra musica e parola, tradotto, a volte, in una fusione giocosa che oscilla tra senso e non senso, abbracciando esempi della tradizione folklorica o del genere del madrigale, rinato nel Novecento con il Neomadrigalismo.

Nel suo saggio del 1912 *Sulla relazione con il testo*, Arnold Schönberg afferma di aver colto il contenuto di un Lied di Schubert semplicemente ascoltandolo, senza aver letto il testo in precedenza e senza prestare particolare attenzione al significato delle parole durante l'ascolto. Questo segna l'inizio di una rivoluzione estetica fondamentale che rappresenta un punto di svolta nella lunga e complessa storia del rapporto tra musica e testo verbale. Tale rapporto aveva spesso relegato la musica a un mero rivestimento sonoro della poesia, al solo scopo di abbellire i versi e potenziarne il valore espressivo, come avviene nel genere del madrigale. Talvolta, alla musica può essere assegnato un valore linguistico, secondo cui essa è in grado di veicolare significati in maniera analoga al linguaggio verbale.

La questione del significato ha un ruolo cruciale all'interno di questo dibattito, trattandosi di una strada che prevede diverse diramazioni. Da una parte, la musica può aderire perfettamente al testo, preservandone la comprensibilità; dall'altra, come nella polifonia, la musica può conferire alle linee vocali un'identità sonora talmente riconoscibile da poter prescindere dall'intelligibilità delle parole.

L'affermazione di Schönberg, dunque, riporta musica e parola alla loro essenza costitutiva primigenia: il suono. Musica e parola possono essere scomposte in unità fondamentali – i singoli suoni

della musica e i fonemi che costituiscono la parola; i raffinati artifici retorici della poesia – come rime, assonanze, onomatopee - si basano su questo principio, al fine di sciogliere la parola dalla dimensione pragmatica del linguaggio e trasformarla in una successione di suoni che trascende il mondo materiale e rimanda alla sfera del metafisico. In questo modo, le parole diventano quelle che Novalis chiamava *Zauberworte* (formule magiche): il nonsense e tutte le sue declinazioni, anche quelle popolari come la filastrocca, la ninna nanna e altre tipologie di canti tradizionali, esprimono l'ambientazione timbrica di un testo, giocando sul sottile filo dell'ambiguità. Testi di tal genere dipingono un mondo assurdo e caotico che combina razionale e irrazionale, nel quale quello che conta è soltanto il suono.

La musica di **Ildebrando Pizzetti** aveva con il testo un rapporto particolare. Il compositore credeva fermamente nell'aderenza della musica al verbo, talvolta conferendo alla scrittura musicale – specialmente nelle opere - un andamento discontinuo per seguire al meglio i differenti stati d'animo dei suoi personaggi, come avviene nella sua opera lirica *Fedra*. Nel trattamento del coro invece, enfatizza l'aspetto musicale, ben connotato, a volte lasciando il dettato meno percepibile. Elemento costante dell'arte di Pizzetti è il riferimento all'antichità classica, che lo accomuna ai suoi contemporanei, come Casella, Respighi, Malipiero, che vi avevano fatto ricorso per rompere con il Romanticismo e rinnovare il linguaggio musicale in un'ottica più moderna. Pizzetti, invece, non si allontanò mai dall'estetica dell'Ottocento, considerando il sistema modale e il canto gregoriano come strumenti di affermazione della propria identità. Questo si traduceva non in un nostalgico ritorno al passato, ma in una sua riattualizzazione nel tempo presente.

Le *Due Composizioni Corali*, scritte dall'ottantenne compositore, incarnano bene questo aspetto. I testi sono due liriche di Saffo

tradotte da Manara Valgimigli, allievo del Carducci; il modello di riferimento è il genere del madrigale, forma polifonica rinascimentale in cui il significato del testo si rispecchia nella musica attraverso effetti di pittura sonora (i madrigalismi). I due brani di Pizzetti sono fedeli a questo aspetto: nel primo, *Il giardino di Afrodite*, l'imitazione tra le voci imita, con velocità differente, il mormorio dell'acqua – simbolo della dea – e il fruscio delle foglie; anche nel secondo, *Piena sorgeva la luna*, la delicata danza delle fanciulle illuminate dalla luce lunare è reso dal vocalizzare delle voci femminili e dall'andamento mellifluido delle linee vocali. Entrambi i brani si muovono su una superficie modale, dalla quale affiorano tracce del sistema tonale.

Il ricorso alla modalità di stampo folklorico è una caratteristica dei canti popolari, aspetto che **György Ligeti** mantiene nelle sue trascrizioni. Ritornando alla propria terra e alla propria lingua madre dopo la delusione per l'affermazione del regime comunista ungherese, Ligeti recupera la musica popolare seguendo le orme di Bartók. I tre testi presentati questa sera, *Magos kösziklának*, *Gomb gomb* e *Lakodalmas* sono, rispettivamente, un canto d'amore, una filastrocca per bambini e un canto di nozze. Tipico della musica popolare, i testi presentano un linguaggio semplice, nel quale la sonorità delle parole ha un ruolo di primo piano; il significato appare e scompare, in un andirivieni continuo tra senso e non senso. Queste composizioni contengono già alcune caratteristiche tipiche dello stile di Ligeti, come la presenza di frammenti di micromelodie che, fluendo tra le voci, tendono ad addensarsi e poi a disperdersi.

*Éjszaka* fa parte del dittico *Éjszaka – Reggel* (Notte – Giorno) su poesie di Sándor Weöres, musicati da Ligeti nel 1955. Queste composizioni segnano un distacco dallo stile precedente di Ligeti nell'elaborazione della musica folklorica, che era, come già

ascoltato nei brani precedenti in programma, fortemente influenzato da Bartók.

Weöres modella una patina popolare applicando le rigide strutture metriche della poesia tradizionale ungherese a un linguaggio caleidoscopico fatto di giustapposizioni sonore. Significativo è il modo di pensare le texture corali: riflettendo la complessa struttura a canone del testo di Weöres, le linee vocali si addensano progressivamente per imitazione formando dei raggruppamenti di note; caso emblematico di questa tecnica, che si svilupperà poi negli anni Sessanta nella micropolifonia, è il celebre brano *Lux Aeterna*, posto a conclusione del concerto di questa sera. I cluster vocali costruiti sui tasti bianchi del pianoforte evocano l'oscurità della notte e il senso di mistero in *Éjszaka*; *Reggel* comincia, invece, con una sovrapposizione di tasti neri del pianoforte che si trasforma in un'armonia diatonica. Questo espediente di natura madrigalistica, unito a elementi onomatopeici come il canto del gallo, il ticchettio dell'orologio e il suono delle campane, rappresentano simbolicamente il sorgere dell'alba.

I ***Nonsense*** di **Goffredo Petrassi** mettono in musica cinque testi di Edward Lear, poeta e illustratore inglese che aveva reso popolare la poesia nonsense e il limerick (genere di canzone umoristica nata in Inghilterra nel XVIII sec.). Raramente il compositore romano si era dedicato alla scrittura per coro senza accompagnamento strumentale, riservata a composizione sacre come i *Mottetti per la passione* e i *Tre cori sacri*. L'esperienza del Neomadrigalismo, culminante nel *Coro dei morti* - omaggio ai maestri della polifonia rinascimentale - è chiaramente presente nei *Nonsense*. Chiave di lettura di queste brevi composizioni è l'umorismo; infatti, i testi ritraggono personaggi caricaturali, a tratti buffi, a tratti inquietanti. Le parole sembrano rimandare a un significato, che in realtà non esiste; la musica, dunque,

rispecchia il contenuto della poesia nel ricreare l'espressione sonora di fonemi e sillabe attraverso diversi artifici compositivi. L'ostinato in controttempo dei bassi è la comica controparte nel n.1, *C'era una signorina*; lo sbadiglio delle voci nel n.3 esprime la noia del vecchio di Rovigo, mentre i rapidi glissandi del n. 5, *C'era una vecchia di Polla*, imitano il vociare spaventato della folla.

Tipico dello stile di Pettrassi, piccoli germi tematici costituiscono la musica dei *Nonsense*; non mancano elementi del linguaggio modernista europeo, rintracciabile negli impulsi ritmici asimmetrici che richiamano la *Sagra* di Stravinskij, nel trattamento polifonico delle voci alla maniera di Hindemith, mentre l'esperienza del serialismo si manifesta in un breve episodio all'inizio del secondo madrigale.

Nei primi decenni del Novecento, il rinnovamento del linguaggio musicale era un'esigenza sentita da più parti. In Francia, André Jolivet, Yves Baudrier, Olivier Messiaen, Jean-Yves Daniel-Lesur e Pierre Schaeffer fondarono il gruppo "Jeune France" nel 1936. Il loro intento era di mettersi sulle tracce e riscoprire una musica autenticamente francese e più "umana", per contrastare l'ideologia delle avanguardie, accusate di aver reso la musica assoggettata a una logica razionale troppo astratta e sterile. Questo neoumanesimo musicale trovò nella voce, specialmente nel coro polifonico a cappella, il suo mezzo di espressione prediletto.

Articolato in sette movimenti, *Le Cantique des cantiques*, per coro a 12 voci, di **Jean-Yves Daniel-Lesur** integra il testo biblico del *Cantico dei Cantici* in francese con il Salmo 51 *Miserere* e alcuni testi della tradizione ebraica. Il polilinguismo di questa composizione, che prevede il testo integrale in francese combinato con frammenti in latino ed ebraico – quasi delle voci interne al parlante principale - è, per Daniel-Lesur, portatore di un messaggio universale di elevazione spirituale attraverso la

musica, un soffio vitale definito dal compositore *pneuma*. Analogamente alla corrente del Neomadrigalismo, l'uso di alcuni espedienti tipici della musica francese tradizionale riveste la composizione di un velo di antichità, come nell'impiego di melodie gregoriane originali e della polimodalità, che restituisce un senso di centro tonale. Per arricchire la trama polifonica, la scrittura corale imita un comportamento strumentale, ulteriormente impreziosita dal ricorso a ritmi multipli (poliritmia). Come nel cantus firmus gregoriano, il tenore è il protagonista attorno al quale si muovono le altre voci.

La selezione di questo concerto vede l'esecuzione del primo movimento, *Dialogue*, e l'ultimo, *Epithalame*. In *Dialogue*, la scomposizione della parola "Alleluia" tra le parti del coro è un chiaro segnale del trattamento orchestrale riservato alle voci, che permette al compositore di ottenere un colore timbrico di particolare effetto. Il settimo e ultimo movimento, *Epithalame*, espone una melodia sulla quale si costruisce un canone imitativo tra le voci, che si scompongono e si rifrangono in ritmi contrastanti nel complesso contrappunto finale.

L'ironia nella relazione tra testo e musica è l'elemento fondamentale nei *Nonsense Madrigals* di György Ligeti, su testi di Lewis Carroll, William Brighty Rands e Heinrich Hoffmann. Questo ciclo di sei madrigali per sei voci maschili fu eseguito per la prima volta dal gruppo vocale a cappella *The King's Singers*. Artifici retorici che giocano sul suono dei fonemi generano delle concatenazioni di parole che vengono musicate con le tecniche del madrigale polifonico unito alla complessità ritmica del jazz. Tali aspetti concorrono alla *Stimmung* grottesca di queste composizioni, cui si aggiungono le ripetizioni quasi ossessive che deformano gradualmente l'atmosfera ludica iniziale. Il trattamento del linguaggio, articolato per *accumulatio* e

stratificazione, richiama composizioni come *Adventures*, *Nouvelle Adventures* e *Le Grand Macabre*.

Il concerto di questa sera presenta il n. 3, *The Alphabet*: la gestione della dinamica costruisce una forma ad arco, in cui il progressivo accumulo e urto delle linee vocali ricorda quello di *Lux Aeterna*; più volte, nel corso del brano, il crescendo dell'intensità giunge fino al climax per poi svuotarsi improvvisamente, come un movimento a onde. Nella conclusione, le voci spariscono, ironicamente, con la lettera "zed" (zeta).

Figura chiave del repertorio corale, **Clytus Gottwald** è l'autore dell'arrangiamento per coro a sedici voci del Lied di **Gustav Mahler** *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, su poesia di Friedrich Rückert. Direttore di coro, compositore e musicologo, Gottwald è noto per aver fondato e diretto la Stuttgart Schola Cantorum nel 1960, ensemble vocale specializzato sia nel repertorio polifonico rinascimentale sia in quello contemporaneo. Nel 1972, Pierre Boulez lo seleziona per la realizzazione del Centre Beaubourg a Parigi.

Quarto Lied dei Rückert-Lieder, composti da Mahler nello stesso periodo delle Sinfonie Quinta e Sesta e dei *Kindertotenlieder*, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* ripercorre il solco lasciato da Franz Schubert nel genere liederistico. Queste composizioni segnano un punto di cambiamento per lo stile compositivo di Mahler. Il peregrinare del *Wanderer* (viandante) schubertiano sembra giungere a compimento, distaccandosi serenamente dal mondo e ascendendo a una dimensione simile al nirvana. Interessato alla "Nuova Musica", Gottwald traduce per coro a cappella la ricca orchestrazione mahleriana, ricorrendo allo stile compositivo di Ligeti. La monodia della linea vocale del Lied originale, come il testo, viene scomposta e distribuita tra i vari registri vocali, alternando omoritmia e contrappunto, spesso

raggiungendo gli estremi della tessitura a fini coloristici. Come in *Lux Aeterna*, ne risultano sezioni con densità sonora variabile: alcune più leggera e altre particolarmente compatte, nelle quali è percepibile l'idea ligetiana di un suono che si muove in varie direzioni dentro i confini di uno spazio ben definito.

Questa caratteristica è il punto fondamentale dell'estetica espressa da **György Ligeti** nel suo *Lux Aeterna*, per sedici voci soliste. Negli anni Sessanta, influenzato dall'esperienza della musica elettronica, Ligeti approda definitivamente al suo distintivo stile compositivo, che rielabora la tradizionale tecnica polifonica attraverso la micropolifonia. Egli, dunque, trasforma un espediente compositivo classico come il canone in una matrice di sonorità non convenzionali. Le linee vocali, muovendosi per intervalli ravvicinati, si sovrappongono e si sottraggono, generando una massa sonora apparentemente statica, ma che cela al suo interno movimenti sottili e impercettibili di accumulazione e svuotamento. Fagocitate da un tessuto sonoro più ampio, le singole voci della polifonia perdono la loro individualità; anche l'intelleggibilità delle parole viene a mancare. Il risultato è quello di una caligine sonora da cui forme parziali e indistinte emergono e poi sprofondano, in un incessante alternarsi tra oscurità e luce. Il regista Stanley Kubrick intuì il potenziale di questa musica evocatrice di un "mondo alieno", includendo *Lux Aeterna* – e altre composizioni di Ligeti nello stile della micropolifonia - nel suo film *2001: Odissea nello spazio* a simboleggiare l'apparente caos che regna nell'universo.

Evidenti sono la contraddizione e l'ambiguità nell'ideale sonoro del compositore ungherese. Gli opposti convivono in uno spazio acustico: stasi e movimento, semplice e complesso, individuo e massa. Questo formicolio vocale, associato alla preghiera tratta dalla Messa di Requiem, sembra rimandare inevitabilmente a una rappresentazione sonora delle masse imploranti e senza

volto schiacciate dai regimi totalitari, tema con cui Ligeti dovrà confrontarsi più volte nel corso della sua vita.

Partendo dal rinnovamento modernista della polifonia rinascimentale, questo concerto pone davanti al pubblico una sintesi della complessa dinamica tra musica e parola, in un percorso d'ascolto in cui la musica assimila e trasfigura la parola in musica stessa. La percezione della totalità di una composizione - l'unione di tutti gli elementi che la compongono - diventa strumento per la ricerca individuale di senso, un portale verso realtà alternative e interiori dove diverse coordinate storiche coesistono. Questo rivela tutta la potenza espressiva del suono nel suo eterno dialogo con la parola.

Ildebrando Pizzetti

*Due Composizioni Cordali*

Su poesie di Saffo, traduzione di  
Manara Valgimigli

*Il giardino di Afrodite*

Un boschetto di meli;  
Sugli altari bruciano incensi,  
Mormora fresca l'acqua tra i  
rami.

tacitamente.

Tutto il luogo è ombrato di  
rose,

Stormiscono le fronde,  
E ne discende molle sopore.

E di fiori di loto come a festa  
fiorisce il prato

Esalano gli anéti sapore di  
miele.

Questa è la tua dimora,

Cipride:

Qui tu recingi le infule sacre,

E in auree coppe versi,

Copiosamente, nettare e gioia,

O Cipride.

*Piena sorgeva la luna*

Piena sorgeva la luna:

E intorno all' ara le fanciulle  
stettero;

Intorno all' amabile ara le  
fanciulle cretesi,

In cadenza, coi molli piedi  
danzavano, Leggermente sul  
tenero fiore dell'erba  
movendo.

Le stelle intorno alla bella luna  
Velano il volto lucente, quando

Piena, al suo colmo, argentea,  
Splende su tutta la terra.

## György Ligeti

### *Magos kősziklának*

Magos kősziklának  
Oldalából nyílik  
A szerelem orvosság,  
Ki az én szívemet,  
Gyenge termetemet,  
Mindenkor megújítja.  
Aki a szerelmet  
Soha nem próbálta,  
Csak álomnak álitja.

Oh, gyönyörűséges,  
Mindeneknél kedvesb,  
Hervadhatatlan rózsa,  
Kinek árnyékában,  
Gyenge hajlékában  
Én fejem nyugszik vala.  
De tőlem távozték  
Hirtelen elmulék  
Életemnek istápjja.

Valameddig élek,  
Mindaddig ohajtlak  
Én szerelmem, tégedet,  
Noha most elhagylak,  
De szívembe írtam  
Azt te ékes nevedet;  
Nagy homályban szívem  
Siralomban lelkem,  
Mig nem látlak tégedet.

Verje meg az Isten,  
Ki miatt lött nékem  
Tetőd elválásom,

### *Una roccia alta*

Una roccia alta  
Dal suo lato si apre  
La medicina dell'amore,  
Che il mio cuore,  
La mia fragile costituzione,  
Rinnova sempre.  
Chi l'amore  
Mai non ha provato,  
Lo considera solo un sogno.

Oh, meravigliosa,  
Più cara di tutte,  
Rosa eterna,  
All'ombra della quale,  
Nel suo fragile rifugio  
Riposava la mia testa.  
Ma si è allontanata da me  
E rapidamente svanì  
Il sostegno della mia vita.

Finché vivrò,  
Finché ti desidererò  
Mio amore, te,  
Anche se ora ti lascio,  
Ma nel mio cuore ho scritto  
Il tuo nome glorioso;  
Il mio cuore è nell'oscurità,  
La mia anima nel dolore,  
Finché non ti vedrò.

Dio colpisca,  
Chi ha causato  
La mia separazione da te,

Az magas mennyégből,  
Soha az Istentől  
Áldás reá ne szálljon!  
De tégedet, szívem,  
Hozzám hűségedben  
Sok ideig megtartsom!

De tégedet, szívem,  
Hozzám hűségedben  
Sok ideig megtartsom!  
De tégedet, szívem,  
Hozzám hűségedben  
Sok ideig megtartsom!

### ***Gomb, gomb,***

Gomb, gomb, gomb, gomb,  
sor gombom,  
selyem lajbim gombolom,  
harminchárom sor gomb rajta,  
sej, réti rózsám neve rajta, de  
rávarva.

Haj, a zsíros papiros,  
úgy szép a lány, ha piros,  
ha nem piros színtelen,  
sej, megölelem kénytelen,  
megölelem, megcsókolom  
szívesen.

### ***Lakodalmas***

Menyasszony, vőegény, de  
szép mind a kettő,  
Olyan mind a kettő, mint az  
aranyvessző,  
hej, mint az aranyvessző.

Dall'alto dei cieli,  
Mai l'abbia da Dio  
Una benedizione su di lui!  
Ma te, mio cuore,  
Nella tua fedeltà verso di me  
Ti conservi a lungo!

Ma te, mio cuore,  
Nella tua fedeltà verso di me  
Ti conservi a lungo!  
Ma te, mio cuore,  
Nella tua fedeltà verso di me  
Ti conservi a lungo!

### ***Bottone, bottone***

Bottone, bottone, bottone,  
bottone, una fila di bottoni,  
allaccio il mio panciotto di  
seta,  
trentatré file di bottoni su di  
esso,  
eh, il nome della mia rosa di  
campo è cucito su di esso.

Ah, la carta unta,  
la ragazza è bella quando è  
rossa,  
se non è rossa è incolore,  
eh, l'abbraccio lo stesso,  
la abbraccio, la bacio  
volentieri.

### ***Canzone di nozze***

La sposa, lo sposo, che belli  
entrambi,  
Entrambi sono come la  
verga d'oro,  
eh, come la verga d'oro.

Jeges a sudárfa, nehéz vizet  
merni,  
Ösmeretlen kislányt nehéz  
megölelni,  
hej, nehéz megölelni.  
Vettem ibolyát, várom  
kikelését,  
Várom a rózsámnak  
visszajövetelét,  
hej, visszajövetelét.

Van széna, van szalma a  
szénatartóba,  
megölellek rózsám a  
pitarajtóba!  
haj, a pitarajtóba.

### *Éjszaka*

Poesia di Sándor Weöres,

Rengeteg tövis: csönd.  
Én csöndem: szívem  
dobogása...  
Éjszaka.

Il tronco è ghiacciato, è  
difficile raccogliere l'acqua,  
È difficile abbracciare una  
ragazza sconosciuta,  
eh, difficile abbracciarla.  
Ho piantato delle viole,  
aspetto che germoglino,  
Aspetto il ritorno della mia  
rosa,  
eh, il suo ritorno.

C'è fieno, c'è paglia nel  
fienile,  
ti abbraccerò, rosa mia, sulla  
soglia!  
ah, sulla soglia.

### *Notte*

Moltitudini di spine: silenzio.  
Il mio silenzio: il battito del  
mio cuore...  
Notte.

## Goffredo Petrassi

### *Nonsense Madrigals*

Poesie di Edward Lear, traduzione di  
Carlo Izzo

1.C'era una signorina il cui naso  
prospera e cresce come mai fu  
il caso; quando ne perse di  
vista la punta, esclamò tutta  
compunta:

“Dio t’accompagni, o punta del mio naso!”

3. C’era un vecchio di Rovigo  
a cui doleva d’esser vivo,  
quindi, presasi una sedia,  
vi morì sopra d’inedia,  
quel doloroso vecchio di  
Rovigo.

5. C’era una vecchia di Polla  
malamente pigiata tra la folla,  
alcuni ne uccise a pedate,  
altre schiacciò a bastonate,  
quell’impulsiva vecchia di  
Polla.

Jean-Yves Daniel-Lesur

*Le Cantique des Cantiques*

*1. Dialogue*

A ma cavale attelée au charde  
Pharaon

je te compare.

Mon bien-aimé est à moi  
comme un bouquet de  
myrrhe qui repose entre mes  
seins.

Que tu es belle ma bien-  
aimée;

tes yeux sont des colombes.

Comme le lis entre les  
chardons

telle est ma bien-aimée entre  
les jeunes filles.

Comme le pommier parmi les  
arbres du verger,  
tel est mon bien-aimé parmi  
les jeunes hommes.

J'ai désiré son ombrage et  
m'y suis assise

et son fruit est doux à ma  
bouche

Il m'a menée au cellier  
du vin

et la bannière qu'il dresse sur  
moi c'est

l'amour.

Filles de Jérusalem, n'éveillez  
pas la bien-aimée

avant l'heure de son bon  
plaisir.

*Il Cantico dei Cantici*

*Dialogo*

Ti paragono, o mia diletta, a  
una cavalla dei carri del  
Faraone.

Il mio diletto è per me come  
un mazzetto di mirra, che  
riposa tra i miei seni.

Quanto sei bella, mia amata,  
quanto dolci sono i tuoi  
occhi come colombi!

Come il giglio tra i cardi,  
così è la mia amata tra le  
giovani

donne.

Come il melo tra gli alberi  
del boschetto,

così è il mio diletto tra i  
giovani  
uomini.

Ho desiderato sedermi  
all'ombra di lui,

e il suo frutto è dolce al mio  
palato.

Mi ha condotta nella casa  
del vino,

e il vessillo che stende su di  
me è

l'amore.

Figlie di Gerusalemme,  
non destate e non turbate

l'amore prima che lo  
desideri.

### *7. Épithalame*

Veni sponsa Christi accipe  
coronam  
quam tibi Dominus  
praeparavit in aeternum.

Alleluia.

Pose moi comme un sceau sur  
ton cœur,  
comme un sceau sur ton bras:  
Car l'amour est fort comme la  
mort.

La jalousie est dure comme  
l'enfer,

une flamme de Yahvé!

Les grandes eaux n'ont pu  
éteindre l'amour,

les fleuves ne le submergeront  
pas!

Alleluia!

### *Epitalamio*

Vieni, sposa di Cristo, ricevi la  
corona  
che il Signore ti ha preparato  
per l'eternità.

Alleluia.

Mettimi come un sigillo sul  
tuo cuore, come un sigillo  
sul tuo braccio:  
perché l'amore è forte come  
la morte.

La gelosia è implacabile  
come gli inferi,

un fuoco divino!

Le grandi acque non  
possono spegnere l'amore,

i fiumi non lo  
travolgeranno!

Alleluia!

Gustav Mahler – Clytus  
Gottwald

*Ich bin der Welt abhanden  
gekommen*

Poesia di Friedrich Rückert

Ich bin der Welt abhanden  
gekommen  
Mit der ich sonst viele Zeit  
verdorben,  
Sie hat so lange nichts von mir  
vernommen,

Sie mag wohl glauben ich sei  
gestorben!  
Es ist mir auch gar nichts  
daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält.  
Ich kann auch gar nichts  
sagen dagegen,  
Den wirklich bin ich gestorben  
der Welt.

Ich bin gestorben dem  
Weltgetümmel  
Und ruh'in einem stillen  
Gebiet!  
Ich leb allein in meinem  
Himmel  
In meinem Lieben in meinem  
Lied.

*Sono ormai perduto al  
mondo*

Sono ormai perduto al  
mondo  
Con cui ho sprecato tanto  
tempo,  
Lei non ha più sentito  
parlare di me per così tanto  
tempo,  
Potrebbe ben credere che io  
sia morto!  
In realtà non mi importa  
affatto,  
Se lei pensa che io sia morto.  
Non posso nemmeno dire  
nulla contro ciò,  
Perché sono veramente  
morto per il mondo.

Sono morto al trambusto del  
mondo  
E riposo in un luogo  
tranquillo!  
Vivo da solo nel mio  
paradiso  
Nel mio amore, nel mio  
canto.

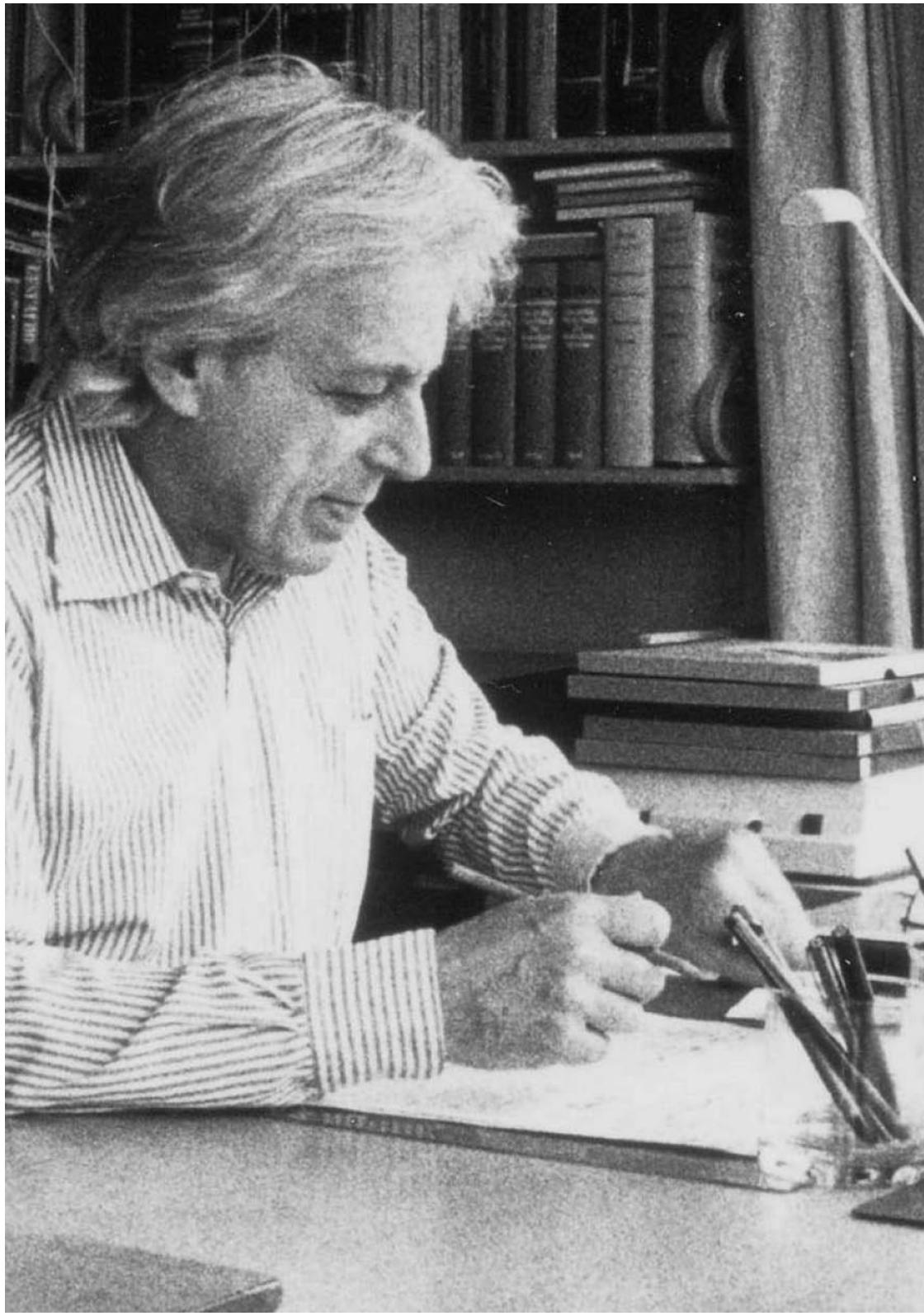
## György Ligeti

### *Lux Aeterna*

Lux aeterna luceat  
eis  
Domine, cum sanctis tuis in  
aeternum,  
quia pius es  
Requiem aeternam dona eis  
Domine;  
et lux perpetua luceat  
eis.

### *Luce eterna*

La luce eterna splenda ad  
essi,  
Signore, con i tuoi santi in  
eterno,  
poiché sei misericordioso.  
Dona loro il riposo eterno,  
Signore;  
e la luce perpetua splenda  
ad essi.



## L'OROLOGIAIO DELLE MERAVIGLIE

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

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

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

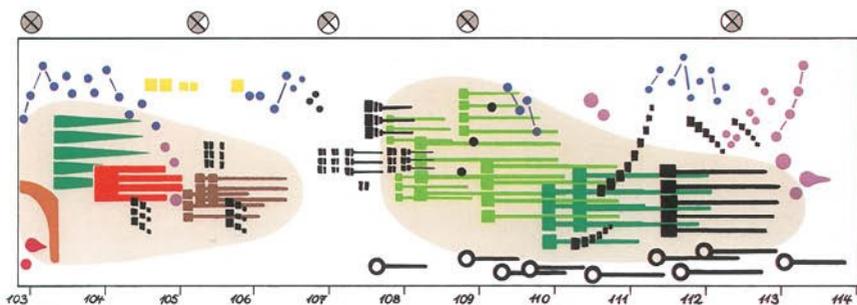
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che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

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

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

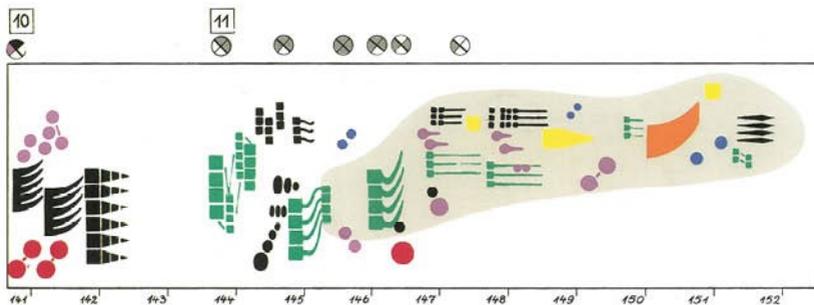
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

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



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

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



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

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

## VOLUMINA

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

1 (die Ziffern beziehen sich auf die beschriftete 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 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 obersten (linkeren) Tasten allmählich von den höchsten bis zu den untersten (rechten) Tasten hin abnehmen.  
 die unteren (rechten) Tasten allmählich von den höchsten bis zu den untersten (rechten) Tasten hin abnehmen.  
 W

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

Flöte 8'

W rechter Bass

W linker Bass

Pedal

György Ligeti, *Volumina*, for organ (1961-62/rev. 1966) - Edition Peters 5983, n. 30383, © 1967 by Henry Litolff'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. 1-4: *pp sempre* *man sehr weich einsetzen / all niente very quiet* "FROM A-F-R-I-C"  
 Abt. 1-4: *pp sempre* *man sehr weich einsetzen / all niente very quiet*

5) *pp sempre* *man sehr weich einsetzen / all niente very quiet*

\* *Wenn vollkommen akzentlos singen: die Taktzeichen bedeuten keine Betonung.*  
 \* *If really without accent: 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]

*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 dissacrante *pastiche* all'ombra di una grottesca fine del mondo e vi fa convergere, con fantastica e profonda ironia, praticamente l'intera storia del melodramma.

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

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



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



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

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

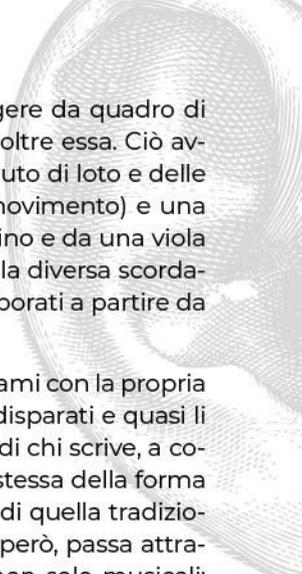
È questo anche il periodo dei Concerti per pianoforte (1985-88) e per violino (1990-92), coi quali Ligeti offrì una sua reinterpretazione di queste forme e di questi generi storici. Cosa si debba intendere in generale col termine "concerto" lo si evince sia dalle note che il compositore scrisse già nel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

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

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

27

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



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

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

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

György Ligeti è morto a Vienna il 12 giugno 2006.



## THE WONDER CLOCKMAKER

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

His output from the period between the 1940s and the early 1950s is thus rich and multifaceted, encompassing the recovery of Hungarian (and also Romanian) folk heritage, historical references, and experimentation. This is evidenced by the works included in the program, such as pieces based on Hungarian folk music like "Magos kösziklána" (1946; not performed until 1994), "Lakodalmas" (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

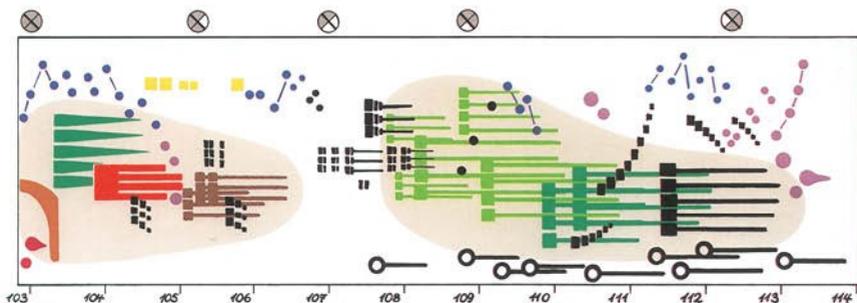
folk melody of the *Dialogue* and the frenzied Bartókian aggressiveness of the *Capriccio*. "*Musica ricercata*," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's "*Eyes Wide Shut*" (1999), is also based on the short piece. The composition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

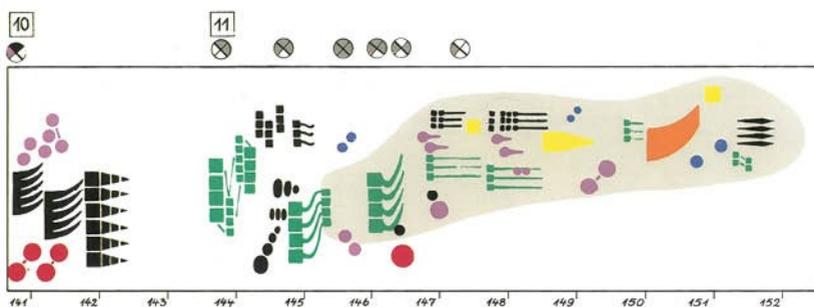
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show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

2

*fff* Register-*diminuendo*, *poco a poco* .....

beide Hände auf demselben Manual

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

W rechter Fuß  
W linker Fuß

Pedal

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

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

Die Oberstimme (reine Klänge) allmählich, die am Klavier zu den hohen Tasten hin, die Unterstimme (reine Klänge) allmählich, die zu den niedrigen Tasten hin.

W

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

Flöte 8'

W rechter Bass

W linker Bass

Pedal

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

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

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





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. The top system is for Violin I (Vn I), followed by Violin II (Vn II), Violin III (Vn III), Violin IV (Vn IV), and Cello/Double Bass (Vcllo/Bs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A page number '27' is visible in the top right corner of the score area.

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)

**CORO DELLA CATTEDRALE DI SIENA**  
**"GUIDO CHIGI SARACINI"**

**Soprani**

Susanna Coppotelli, Maddalena De Biasi, Letizia Egaddi, Alice Fraccari, Valentina Garofoli, Daria Mishurina

**Contralti**

Chiara Maria Casiraghi, Francesca Cataoli, Ilaria Mandas, Caroline Voyat

**Tenori**

Federico La Rocca, Stefano Piloni, Lorenzo Renosi, Luigi Tinto

**Bassi**

Raffaello Brutti, Silvio De Cristofaro, Sandro Degl'innocenti, Marcello Zinzani

**Lorenzo Donati**, compositore e direttore, ha studiato ad Arezzo, Fiesole, Siena e Roma, frequentando corsi di perfezionamento presso l'Accademia Musicale Chigiana, la Fondazione Guido d'Arezzo, la Scuola di Musica di Fiesole e l'Accademia di Francia. Ha studiato tra gli altri con R. Clemencic, A. Corghi, P. Dusapin, D. Fasolis, G. Graden ed E. Morricone. Ha vinto numerosi premi in concorsi internazionali sia come direttore, sia come compositore, tra cui i prestigiosi concorsi di Arezzo, Montreux, Tours, Varna ed è finora l'unico direttore italiano ad aver vinto un Concorso Internazionale in Direzione Corale nel 2007 a Bologna. Oltre alla direzione del Coro della Cattedrale di Siena "Guido Chigi Saracini" svolge un'intensa attività concertistica con Insieme Vocale Vox Cordis e UT Insieme vocale-consonante, con il quale nel 2016 si è aggiudicato il prestigioso European Gran Prix for Choral Singing, massimo riconoscimento mondiale in ambito corale. Dal 2011 al 2015 ha diretto il Coro Giovanile Italiano e lo EuroChoir (2016 e 2017). È oggi docente al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, precedentemente ha insegnato nei conservatori di Trento e Pesaro. Dirige l'Accademia Corale Italiana e tiene corsi di direzione e composizione corale in varie parti del mondo. Dal 2017 è docente del Corso di Direzione Corale all'Accademia Chigiana di Siena.

Il **Coro della Cattedrale di Siena "Guido Chigi Saracini"** è stato fondato nel 2016 grazie alla proficua collaborazione tra l'Accademia Musicale Chigiana e l'Opera della Metropolitana di Siena. Il complesso artistico, formato da un numero variabile di cantanti provenienti da tutta Italia, coniuga il servizio liturgico e la realizzazione di concerti di alto valore artistico, incarnando appieno il doppio titolo di Coro della cattedrale con dedica al Conte Chigi Saracini, fondatore dell'Accademia senese. La compagine corale prepara ed esegue ogni anno un vasto repertorio che unisce le pagine più belle della tradizione corale

sacra a quelle appartenenti al patrimonio culturale e concertistico di respiro internazionale con l'obiettivo di diffondere e valorizzare la musica corale in Italia e all'estero. Il coro è protagonista di innumerevoli concerti di prestigio sia a cappella sia con orchestra, che spaziano dalla Missa Brevis di Palestrina alla Berliner Messe di Pärt, da Spem in alium di Tallis a Lux aeterna di Ligeti fino a Stimmung di Stockhausen, Nuits di Xenakis e Das atmende Klarsein di Nono. La formazione vocale ha eseguito molte opere in prima esecuzione assoluta, tra cui Seven Prayers di Tigran Mansurian con l'ORT- Orchestra della Toscana per le celebrazioni del Millenario di San Miniato al Monte nel 2018 e Sei Studi sull'Inferno di Dante di Giovanni Sollima per controtenore, coro e orchestra, eseguito nel contesto del Ravenna Festival 2021 sotto la direzione di Kristjan Järvi. Nel 2022 ha inciso un album per la rivista musicale specializzata Amadeus e ha continuato la collaborazione con Ravenna Festival in un omaggio a Battiato insieme all'Orchestra Bruno Maderna, Juri Camisasca, Alice e Simone Cristicchi. A partire dal 2021 il Coro della Cattedrale di Siena "Guido Chigi Saracini" è stato invitato da parte della Sagra Musicale Umbra di Perugia come coro in residenza nell'ambito del Concorso Internazionale di Composizione per un'opera di musica sacra Premio «Francesco Siciliani».

MAR **16** ORE 21.15, CHIESA DI S. AGOSTINO  
**TODAY - Dashow 80!**  
ARTURO TALLINI / CHIGIANA PERCUSSION  
ENSEMBLE / ALVISE VIDOLIN / NICOLA BERNARDINI  
JULIAN SCORDATO  
Musica di Dashow, Momi

MER **17** ORE 17, PALAZZO CHIGI SARACINI  
**SPECIAL EVENTS - Tracce di fiabe**  
MARIA CLAUDIA MASSARI / SILVIA BELFIORE  
ANTONIO CAGGIANO

ORE 21.15, TEATRO DEI ROZZI  
**LEGENDS - Exiles**  
VALENTINA PIOVANO / CLIVE GREENSMITH / QUARTET INTEGRA  
Musica di Ligeti, Tavener, Kodály

GIO **18** ORE 21.15, CHIESA DI S. AGOSTINO  
**TODAY - In fiamme**  
KATARZYNA OTCZYK / ROBERTO FABBRICIANI  
PAOLO RAVAGLIA / GIANCARLO SCHIAFFINI  
QUARTETTO SINCRONIE / TONINO BATTISTA  
ALVISE VIDOLIN / NICOLA BERNARDINI  
JULIAN SCORDATO  
Musica di Nono, Ligeti, Romitelli

VEN **19** ORE 21.30, PIAZZA DEL CAMPO  
**SPECIAL EVENTS - Concerto per l'Italia**  
FILARMONICA DELLA SCALA  
MYUNG-WHUN CHUNG  
Musica di Beethoven

SAB **20** ORE 18, TEATRO DEI RINNOVATI  
**OPERA - DON PASQUALE. Gaetano Donizetti**  
Solisti dell'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino  
Allievi del corso di Direzione d'Orchestra  
DANIELE GATTI docente e coordinatore  
LUCIANO ACOCELLA docente  
ORCHESTRA SENZASPINE / CORO DELLA CATTEDRALE  
DI SIENA "GUIDO CHIGI SARACINI" / LORENZO DONATI  
LORENZO MARIANI / WILLIAM ORLANDI, FRANCESCO BONATI  
MARCO FILIBECK / MATTIA DIOMEDI

DOM **21** ORE 21.30, PIAZZA DEL CAMPO  
**SPECIAL EVENTS - Storie del mare**  
FILARMONICA ARTURO TOSCANINI  
BEATRICE VENEZI  
Musica di Puccini, Malipiero, Rimskij-Korsakov



## 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)

