

CHIGIANA

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

TODAY

15 LUGLIO 2024
ORE 21.15, TEATRO DEI ROZZI

MUSICA RICERCATA

ERIK BERTSCH 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

Girolamo Frescobaldi

Ferrara 1583 – Roma 1643

*Recercari et canzoni francese, fatte sopra diversi obblighi in
partitura (1615)*

Recercar Nono, con Quattro Soggetti

György Ligeti

Tárnáveni 1923 – Vienna 2006

Musica ricercata (1951-53)

- I. Sostenuto – Misurato – Prestissimo
- II. Mesto, rigido e cerimoniale
- III. Allegro con spirito
- IV. Tempo di valse (poco vivace – «à l'orgue de Barbarie»)
- V. Rubato. Lamentoso
- VI. Allegro molto capriccioso
- VII. Cantabile, molto legato
- VIII. Vivace. Energico
- IX. (*Béla Bartók in Memoriam*) Adagio. Mesto – Allegro maestoso
- X. Vivace. Capriccioso
- XI. (*Omaggio a Girolamo Frescobaldi*) Andante misurato e tranquillo

* * *

György Kurtág

Lugoj 1926

Játékok (1973)

Face to face
Wandering in the past – A Ligatura for Ligeti
All'ongherese
... humble regard sur Olivier Messiaen ...
Doina
... and once again: Shadow-play
Fugitive thoughts about the Alberti bass

Ludwig van Beethoven

Bonn 1770 – Vienna 1827

6 Bagatelle op. 126 (1824)

- I. Andante con moto, in sol maggiore
- II. Allegro, in sol minore
- III. Andante cantabile e grazioso, in mi bemolle maggiore
- IV. Presto, in si minore
- V. Quasi Allegretto, in sol maggiore
- VI. Presto; Andante amabile e con moto, in mi bemolle maggiore

Musica per se stessi

di Lucia Carinci

Se volessimo raccontare il programma musicale di questo concerto attraverso le parole di György Ligeti, a cui è dedicato il focus del Chigiana International Festival and Summer Academy di quest'anno, potremmo immaginarlo come «un'immensa rete, che si estende attraverso i tempi: i singoli compositori continuano ad annodare in questo o quel punto la gigantesca rete, producendo nuovi intrecci e nodi, che poi continuano ad essere subito nuovamente annodati o sciolti e poi ancora ricuperati» (Enzo Restagno, *Ligeti*, 1985). Ad unire i protagonisti di questa rete nel concerto di stasera è il pianoforte, che esplora un ampio percorso musicale che ha inizio nel Seicento con Girolamo Frescobaldi, abbraccia diversi secoli giungendo ai contemporanei György Ligeti e György Kurtág, per poi tornare a Beethoven. Spesso la musica per pianoforte nasce dall'intimo rapporto tra il compositore e il suo strumento, in una dimensione privata e in una ricerca intima: un comporre per sé stessi, in un laboratorio creativo in perpetua evoluzione che si ispira al passato non senza guardare al futuro.

Il primo pezzo in programma è il ***Recercar Nono, con quattro soggetti*** di **Girolamo Frescobaldi**, tratto dalla raccolta *Recercari et canzoni francese, fatte sopra diversi obblighi in partitura*, dedicata al Cardinale Pietro Aldobrandini e composta a Roma nel 1615. Il pezzo si basa su quattro "soggetti", e cioè quattro temi musicali diversi e chiaramente distinguibili all'ascolto, che vengono introdotti singolarmente nelle battute iniziali. Nel corso del pezzo i temi vengono riproposti nelle più differenti combinazioni, in una polifonia che non permette mai ad un solo soggetto di prevalere sugli altri. Il culmine viene raggiunto nella sezione conclusiva, in cui si ascolta la simultanea presenza di tutti e quattro i soggetti, in un vero e proprio "tour de force" finale. La

grande padronanza del contrappunto, la volontà di esplorare tutte le possibilità della tastiera e le relative sonorità, fanno di Frescobaldi una figura di riferimento per la musica del Seicento e per i successivi compositori che vi si ispirano, primo tra tutti Bach.

Il secondo pezzo in programma, *Musica ricercata* di **György Ligeti**, si articola in undici movimenti e ci conduce in un'atmosfera completamente diversa. Ligeti compose questi movimenti tra il 1951 e il 1953 a Budapest, mentre insegnava all'Accademia di musica Franz Liszt, in un ambiente artistico tutt'altro che favorevole alla circolazione delle nuove sonorità avanguardiste. Come ha scritto Enzo Restagno, in quegli anni «il mondo esterno pare un guscio impenetrabile nel quale non riesce a filtrare quasi nulla, e, in difetto del riscontro con l'esperienza, si può sviluppare solo l'immaginazione, un'immaginazione capace di coltivare utopie sonore nelle quali successivamente il compositore riconoscerà dei presagi». Tuttavia, Ligeti sentiva la necessità di distaccarsi dalle influenze della musica che circolava a Budapest in quel periodo. Anche se i riferimenti a Bartók sono ancora ben evidenti nelle sue prime opere, cominciò a cercare una propria strada, come spiega in un'intervista del 1976: «nel 1951 ho iniziato a fare esperimenti con semplici strutture ritmiche e sonore al fine di costruire, in un certo senso, una nuova musica dal nulla. [...] Mi sono posto diversi interrogativi: cosa posso fare con una singola nota? Cosa posso fare con la sua ottava? Cosa con un intervallo? Cosa con due?».

Questa sperimentazione si riflette vividamente nei vari movimenti di *Musica ricercata*, pensati in principio come pezzi individuali e autonomi e poi uniti in un ciclo, in cui Ligeti utilizza un singolare criterio compositivo: il primo movimento è costruito su una sola altezza, fino all'ingresso della seconda nella parte finale; il secondo su tre altezze e così via, in modo tale che

nell'ultimo movimento circolino tutti e dodici le note. Con la crescente disponibilità di note vengono sperimentate sulla tastiera un'infinità di possibilità. Secondo Umberto Eco, questa impostazione discende da una sorta di convinzione «morale», e cioè dall'idea che «il suono debba manifestarsi nella sua potenza espressiva attraverso la struttura compositiva, e non malgrado essa. Questo lo porta ad attraversare campi modernissimi e antichi della rarefazione del tempo e della sua irreversibilità, del meccanismo di precisione che si polverizza nell'entropia e del caos che viene ordinandosi in una forma riconoscibile» (U. Eco, *Ligeti, Xenakis, Kurtág: lontano da Darmstadt*, 2014). Questo procedimento contiene *in nuce* il fondamento della musica ricercata da Ligeti: la volontà di ottenere il massimo risultato partendo dal minimo materiale, esplorando così tutte le possibilità dinamiche, timbriche, espressive, ritmiche della tastiera.

Il primo movimento di *Musica ricercata* (*Sostenuto – Misurato – Prestissimo*), è un esempio perfetto di questo concetto, essendo quasi interamente costruito su un'unica nota, il La, con l'aggiunta del Re solo nella parte finale. Per riprendere un'immagine evocata dal pianista Pierre-Laurent Aimard, è come un ingranaggio di un orologio che si avvia e si muove verso il suo crollo finale. *Mesto, rigido e cerimoniale* (II) presenta invece un tema cromatico basato su due note (Mi# e Fa#), che oscilla avanti e indietro e viene ripetuto variandone la dinamica, il registro, l'utilizzo del pedale. Al tema si aggiunge successivamente una terza nota, Sol, ripetuta incessantemente. *Allegro con spirito* (III) è un movimento vivace e fantasioso, mentre *Tempo di valse (poco vivace – «à l'orgue de Barbarie»)* (IV) è un valzer, un genere che appare ripetutamente nelle opere di Ligeti di questo periodo. In *Rubato. Lamentoso* (V), particolarmente espressivo e tragico, si ascolta tutta la sofferenza dell'immagine del lamento che il compositore esplorerà e porterà alle estreme conseguenze

nei suoi lavori successivi. *Allegro molto capriccioso* (VI) documenta il legame di Ligeti con la tradizione popolare e la sua convinzione che nella musica di natura folklorica sia possibile ravvisare l'essenza della musica stessa. *Cantabile, molto legato* (VII) combina due caratteri completamente differenti: un incessante accompagnamento di sette note e una melodia molto espressiva, che viene sottoposta a variazioni e imitazioni a due e tre voci. Anche *Vivace. Energico* (VIII) è un pezzo di ispirazione popolare, mentre il pezzo successivo, (*Béla Bartók in Memoriam*) *Adagio. Mesto – Allegro maestoso* (IX), è un esplicito omaggio alla memoria di Bartók, da cui traspare l'ammirazione e il debito verso il compositore. Nel decimo movimento (*Vivace. Capriccioso*) il tema viene presentato cromaticamente all'inizio e poi progressivamente espanso in intervalli più ampi, come spesso accade nella musica di Bartók (ad esempio, nel quarto Quartetto per archi). L'ultimo movimento – (*Omaggio a Girolamo Frescobaldi*) *Andante misurato e tranquillo* (XI) – è ispirato al *Ricercare cromatico* della *Messa degli Apostoli* di Frescobaldi. In tal modo, Ligeti conclude la sua *Musica ricercata* con un riferimento alle radici storiche della musica occidentale. Come suggerisce il titolo stesso, tuttavia, è la continua sperimentazione e la grande varietà di risorse musicali racchiuse in questi brevi undici movimenti a suscitare l'interesse di musicisti e non solo, visto che il secondo movimento del ciclo è stato utilizzato come colonna sonora nelle celebri scene di *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick.

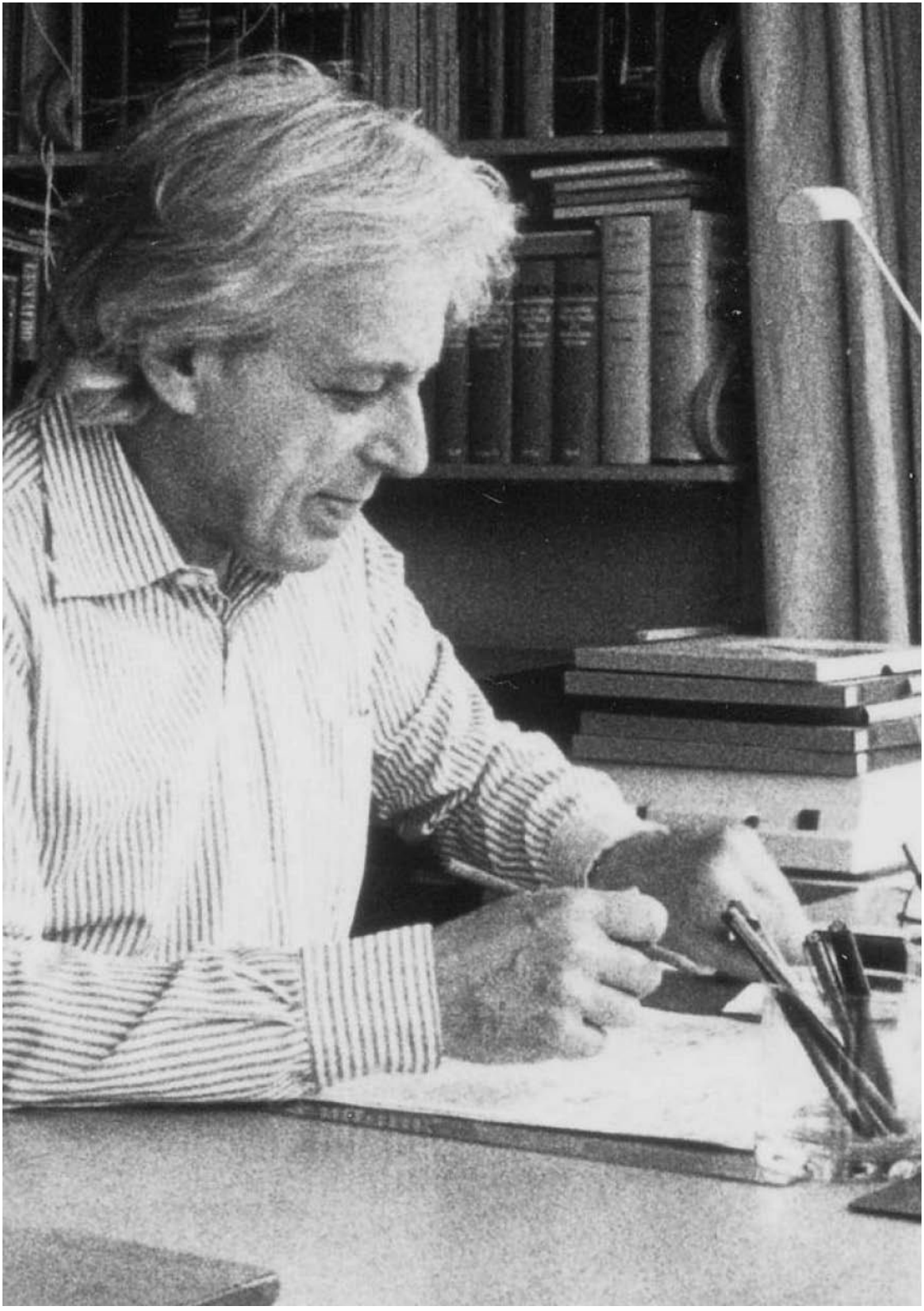
Anche la musica di **György Kurtág**, come quella di Ligeti, affonda le proprie radici nella cultura ungherese e anche il suo linguaggio musicale si caratterizza per un costante processo di ricerca. *Játékok*, comunemente tradotto con "Giochi", è una serie di pezzi raccolti in più volumi, che nasce dall'osservazione del gioco spontaneo dei bambini per i quali, come ha raccontato il compositore in un'intervista rilasciata a Bálint András Varga nel

2009, «il pianoforte significa ancora un giocattolo. Lo sperimentano, lo accarezzano, lo attaccano e ci passano sopra le dita. Si accumulano apparentemente suoni sconnessi, e se questo risveglia il loro istinto musicale cercano consapevolmente alcune armonie trovate per caso e continuano a ripeterle». Kurtág iniziò a comporre questi brevi pezzi nel 1973, in una fase di crisi compositiva in cui il ritorno alla dimensione del gioco e le sperimentazioni sulla musica del passato e sulle potenzialità del pianoforte gli permisero di trovare la sua cifra stilistica: «sono stato in grado di comporre solo quando ero in buoni rapporti con me stesso», dirà ancora nella stessa intervista.

La selezione di brani eseguiti in questo concerto, tratti dal V, VI e VII volume di *Játékok*, documenta in modo eloquente il processo compositivo di Kurtág e il suo approccio alla tastiera, in cui ogni suono, ogni gesto, deriva da una continua ed intensa ricerca espressiva, in costante rapporto tra memoria e invenzione. Lo strumento diventa un potente mezzo di introspezione e di esplorazione, che ci invita a sperimentare un'esperienza d'ascolto personale e profonda. Da questi pezzi emerge anche lo stretto rapporto di Kurtág con la tradizione popolare, in particolare in *Doina* (melodia popolare romena) o in *All'ongherese*, ma anche i continui riferimenti alla storia della musica, particolarmente evidenti in pezzi come *Wandering in the past – A Ligatura for Ligeti, ... humble regard sur Olivier Messiaen ... e Fugitive thoughts about the Alberti bass*. Come ha scritto il compositore Giulio Castagnoli, «Tutta l'ars poetica di Kurtág è densa di riferimenti più o meno velati alla letteratura musicale [...] egli tende a creare con la tradizione differenti giochi di specchi per amplificare la ridondanza dell'idea musicale e, nello stesso tempo, rivelare il proprio mondo interiore, lasciando tracce del processo compositivo» (G. Castagnoli, *Omaggio a György Kurtág*, 2001).

L'ultimo pezzo in programma ci riporta indietro di un secolo, nel primo Ottocento, con le *Bagatelle op. 126* di **Ludwig van Beethoven**, la sua ultima composizione pianistica. Composte tra il 1823 e il 1824 e pubblicate nel 1825, sono concepite come un ciclo di pezzi brevi (*Ciclus von Kleinigkeiten*, come scrisse l'autore nei suoi abbozzi compositivi): ogni movimento è un mondo a sé, attraverso il quale il suo genio artistico ci guida. La prima bagatella, *Andante con moto*, si apre con un tema cantabile in tempo ternario, che subisce un repentino cambio di tempo introducendo una breve sezione centrale più movimentata in tempo binario. La seconda, *Allegro*, è in tonalità minore ed è caratterizzata da una sezione di grande concitazione, alla quale si alterna una sezione cantabile. La terza bagatella, *Andante cantabile e grazioso*, è più omogenea e presenta un tema sognante, arricchito successivamente da una serie ininterrotta di note di breve durata. La quarta, *Presto*, la più estesa del ciclo, alterna due sezioni di diverso carattere: una energica e affermativa, l'altra basata su un tema che reitera la stessa sezione ritmica, con un andamento ascendente e discendente che crea un'atmosfera sognante. La quinta, *Quasi allegretto*, utilizza un ritmo ternario che ci culla attraverso un tema delicato e sospeso, dove le mani del pianista si rispondono l'un l'altra sulla tastiera. La sesta e ultima bagatella, *Presto – Andante amabile – Presto*, si apre e si chiude con una sezione fulminea che ricorda un'aria operistica, con al centro un tema lirico che crea un grande contrasto espressivo. Queste straordinarie e folgoranti Bagatelle sono un esempio del tardo stile beethoveniano, che combina una relativa semplicità di scrittura con uno stile visionario, anticipando una condotta tipica dei grandi cicli pianistici di Robert Schumann. Come ha scritto Maynard Solomon, «non è la prima volta che il pianoforte, con tutte le sue insufficienze ('clavicembalo miserabile'), avrebbe schiuso la via a nuove possibilità creative. E così, anche alla fine, il pianoforte rimase per Beethoven il più intimo mezzo di comunione in sé stesso».

Erik Bertsch, pianista italiano di origini olandesi, si dedica con curiosità e spirito di ricerca al repertorio contemporaneo, collaborando con compositori come George Benjamin, Marco Stroppa, Ivan Fedele, Fabio Vacchi, Alessandro Solbiati, Fabio Nieder e facendo dialogare nei suoi programmi da concerto musiche più o meno lontane nel tempo, illuminando richiami e affinità elettive inaspettati e sorprendenti. Nel 2020 l'etichetta Kairos pubblica il suo disco d'esordio dedicato al Primo Libro delle Miniature Estrose di Marco Stroppa che riceve unanime apprezzamento dalla critica nazionale e internazionale ottenendo tra l'altro 5 stelle e il riconoscimento di Disco del mese per Classic Voice e 5 stelle per Diapason ("Erik Bertsch y déploie une électrisant virtuosité" Patrick Szersnovicz). Di prossima pubblicazione invece con l'etichetta Piano Classics un disco dedicato all'integrale pianistica di George Benjamin. L'attività concertistica lo porta a esibirsi in importanti sale (Sala Sinopoli del Parco della Musica di Roma, Teatro Bibiena di Mantova, Cappella Paolina del Quirinale, Salle de Concert del Conservatorio di Montreal, Teatro Litta di Milano, West Road Concert Hall di Cambridge, Teatro Niccolini di Firenze...) per stagioni come Accademia Filarmonica Romana, Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, Milano Musica, Amici della Musica di Firenze, Traiettorie di Parma, Concerti del Quirinale, Amici della Musica di Modena, Biennale Koper, La Milaneseana, Festival Trame Sonore di Mantova... In numerose occasioni inoltre suona in diretta radiofonica per Radio3



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), *Lakodalmás* (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).

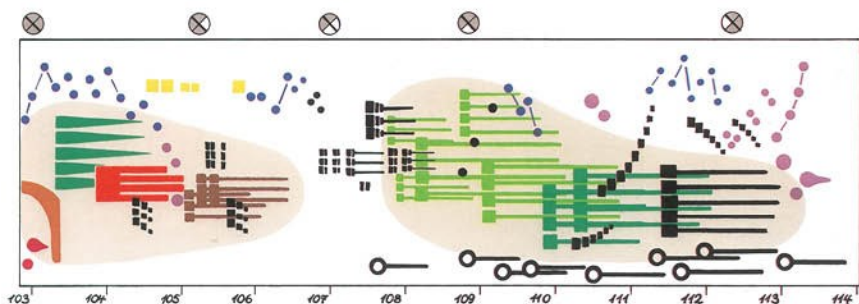
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che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

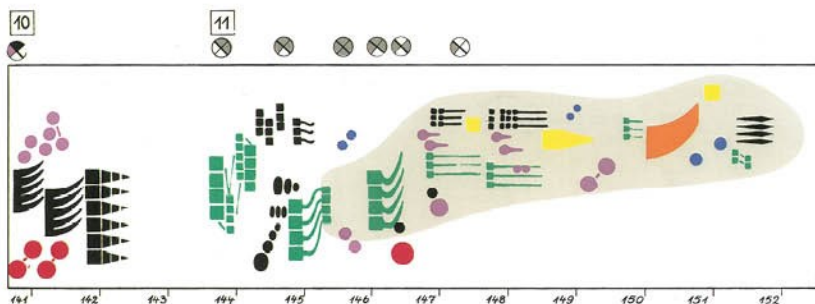
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

2

ffff Register-diminuendo, poco a poco

beide Hände auf demselben Manual

ffff Register-diminuendo (wie im Manual)

Pedal
W-rechter Fuß
W-linker Fuß

György Ligeti, *Volumina*, for organ (1961-62/rev. 1966) - Edition Peters 5983, n. 30383, © 1967 by Henry 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 (schwarzen) Tasten allmählich von den höchsten bis zu den höchsten (schwarzen) Tasten abwärts untere Tasten (weiße) bleiben unberührt

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

W

Flöte 8'

W rechter Fuß

W linker Fuß

Pedal

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

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

Sept. 14:
"wie sehr mich einleiten / all meine sehr große"
pp *z. tempo*

Sopran:
Lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna.

Alt:
Lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna.

Alto 14:
"wie sehr mich einleiten / all meine sehr große"
pp *z. tempo*

Alto 14:
Lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna.

Stimmen:
Lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna.

Alten:
Lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna, lux aeterna.

* Sans collationes aliamque signis: die Textzeichen bedeuten keine Betonung.
*ap collatione vocis: forte lux in ritmo: signum est et aliud ad te exponat.

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

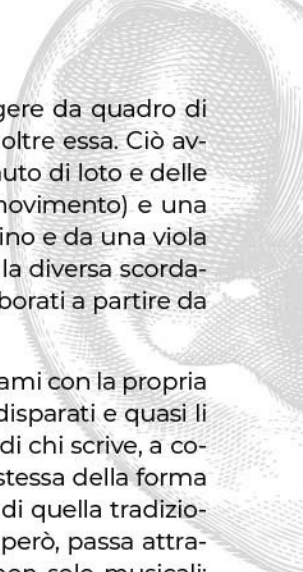
Arom e le registrazioni della popolazione centrafricana dei Banda Linda, fino al gamelan giavanese riletto (*Galamb Borong*) o alla scultura di Constantin Brâncuși (*"Coloana infinită"*).

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

The image shows a page of a musical score for György Ligeti's Concerto for Violin and Orchestra. The page is numbered 27 in the top right corner. It features a complex arrangement of staves for various instruments: Violino (Violin), Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Tromba (Trumpet), Tromboni (Trumpets), Violini (Violins), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabbassi (Double Basses). The score is written in G major and 2/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some text annotations in Italian, such as 'Ritardando' and 'Crescendo', and a section marked 'Cadenza'. The score is presented in a clear, professional layout with a yellow background.

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

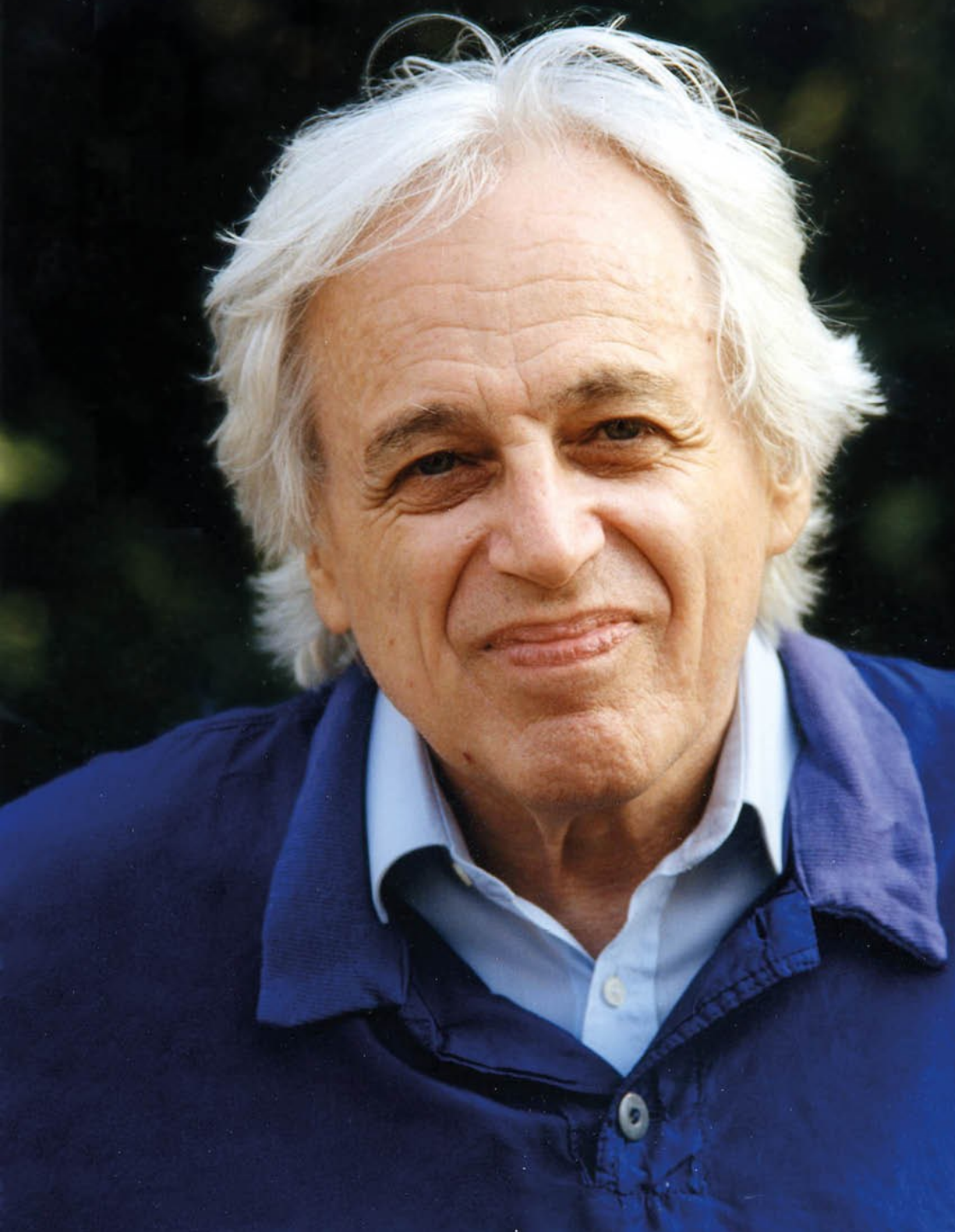


occidentale, nella sua articolata profondità storica, pare fungere da quadro di riferimento per scelte costruttive e sonore mirate ad andare oltre essa. Ciò avviene con vari mezzi, fra i quali si sottolineano qui l'uso del flauto di loto e delle ocarine (impiegate in un estraniante "corale" nel secondo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

Cos , 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. Ci  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 realt  Ligeti punta ad ottenere proprio la vitalit  di quella tradizione da cui proviene e alla quale vuole appartenere. Per farlo, per , passa attraverso il rinvio ad una molteplicit  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   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 modernit . [...] 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 pi  sull'apporto di stimoli differenti, come la *Sonata* per viola (1991-94), con l'ampiezza delle suggestioni che spazia dall'et  barocca fino al jazz, e il visionario, colorato e nostalgico ciclo canoro *S ppal, Dobbal, N diheged veli* 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   segno tangibile della profonda e allo stesso tempo variegata coerenza del percorso di quest'autore nell'arco dei decenni.

György Ligeti   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

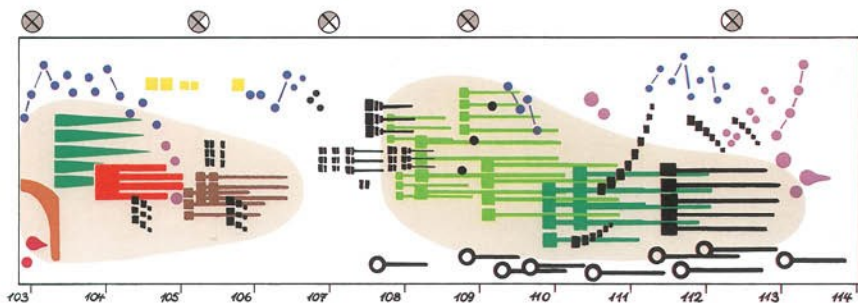
folk melody of the *Dialogue* and the frenzied Bartókian aggressiveness of the *Capriccio*. "*Musica ricercata*," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's "*Eyes Wide Shut*" (1999), is also based on the short piece. The composition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

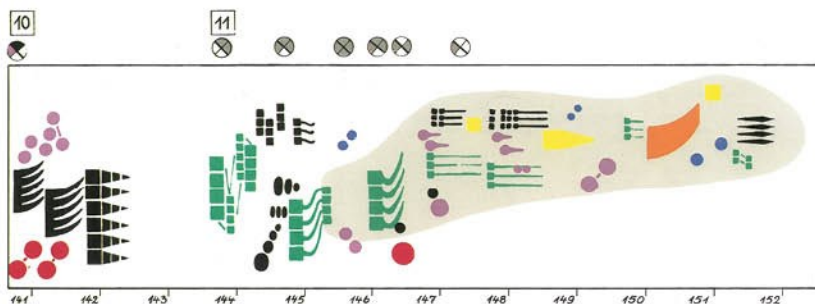
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show 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^o 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^o sistema, p. 52]

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

VOLUMINA

1 (die Ziffern beziehen sich auf die leichtesten Anmerkungen)

2

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]

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 untersten (schwarzen Tasten) ausschließlich von den Klängen der hohen (weißen) Tasten bis zum untersten (weißen) Tasten bleiben in nächste Hinderrücklage.

W

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

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

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE!“ • György Ligeti, 1966
Sopra: 14: *pp* *scandere* *pp* *scandere* / *all niente scd. gndi* "FROM AFAR" •
Ab 14: *pp* *scandere* / *all niente scd. gndi*

The image shows the vocal score for Soprano and Alto parts of 'Lux Aeterna'. The Soprano part is on the top staff, and the Alto part is on the bottom staff. The music is written in a complex, multi-measure style with many notes beamed together. The lyrics are 'Lux aeterna lux aeterna lux aeterna lux aeterna' repeated in a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like 'pp scandere' and 'all niente scd. gndi'. There are also performance instructions in German at the bottom.

* Ihre vollkommen akzentlos singend die Taktschläge bedeuten keine Betonung.
Sing endlich wieder akzentlos! Halten Sie so richtiges Gleichgewicht und hören Sie in sich hinein!

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

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

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

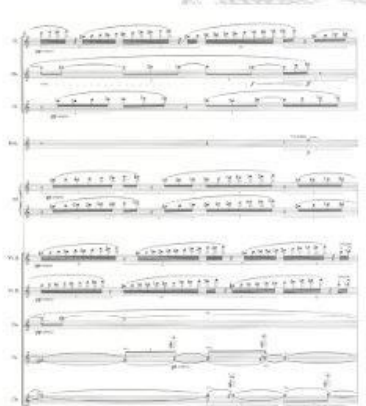
Micropolyphonic writing, with its related consequences, is also found in the “*String Quartet No. 2*” (composed in 1968 and premiered in Baden-Baden in 1969), in which the five movements converge various characteristic features of the composer's work into a milestone of 20th-century quartet music, and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

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

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

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

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



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 the Violin Concerto by György Ligeti. The page is numbered 27 in the top right corner. It contains staves for Violin I, Violin II, Violoncello, and Kontrabaß. The score is written in a complex, modern style with many notes, rests, and dynamic markings. There are also some text annotations in German, such as 'Bewusst ist die Möglichkeit der Verwendung von...'. The page is set against a light yellow background.

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

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

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

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

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

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

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

Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano)

PROSSIMI CONCERTI

16 LUGLIO

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

17 LUGLIO

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

18 LUGLIO

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

19 LUGLIO

ORE 21.30, PIAZZA DEL CAMPO

SPECIAL EVENTS - *Concerto per l'Italia*

FILARMONICA DELLA SCALA

MYUNG-WHUN CHUNG

Musica di Beethoven



INVESTIRE NEL TALENTO



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

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

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



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

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

STAFF

Assistente del Direttore Amministrativo

LUIGI SANI

Assistente del Direttore Artistico

GIOVANNI VAI

Collaboratore del Direttore artistico e responsabile progetti culturali

STEFANO JACOVIELLO

Segreteria Artistica

BARBARA VALDAMBRINI

LARA PETRINI

Segreteria Allievi

MIRIAM PIZZI

BARBARA TICCI

Biblioteca e Archivio

CESARE MANCINI

ANNA NOCENTINI

Referente della collezione Chigi Saracini

LAURA BONELLI

Dean del Chigiana Global Academy

ANTONIO ARTESE

Web design e comunicazione

LUIGI CASOLINO

Grafica e social media

LAURA TASSI

Coordinamento e redazione programmi di sala

ELISABETTA BRAGA

Assistente Comunicazione e media

MARTA SABATINI

Segreteria Amministrativa

MARIA ROSARIA COPPOLA

MONICA FALCIANI

Ufficio Contabilità e Finanza

ELINA PIERULIVO

ELISABETTA GERMONDARI

GIULIETTA CIANI

ILARIA LEONE

Portineria e servizio d'ordine

LUCA CECCARELLI

GIANLUCA SARRI

Biglietteria e visite guidate

MARTINA DEI

CHIGIANA INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY

Direttore tecnico

MARCO MESSERI

Assistenti di produzione

MARIA LAURA DEPONTE

Assistente tecnico audio

MATTIA CELLA

Coordinatore Chigiana Chianti Classico Experience

LUCA DI GIULIO

Ufficio Stampa

NICOLETTA TASSAN SOLET

PAOLO ANDREATTA



grandi sostenitori



sponsor



in collaborazione con



media partner



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

WWW.CHIGIANA.ORG

