

CHIGIANA

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

LEGENDS

17 LUGLIO 2024
ORE 21.15, TEATRO DEI ROZZI

EXILES

CLIVE GREENSMITH violoncello

QUARTET INTEGRA

Kyoka Misawa violino

Rintaro Kikuno violino

Itsuki Yamamoto viola

Ye Un Park violoncello

VALENTINA PIOVANO soprano

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

György Ligeti

Tárnáveni 1923 – Vienna 2006

Sonata per violoncello solo (1948 - 1953)

I. Dialogo – Adagio, rubato, cantabile

II. Capriccio – presto con slancio

John Tavener

Wembley 1944 – Child Okefor 2013

6 Achmatova Songs

Zoltán Kodály

Kecskemét 1882 – Budapest 1967

Duo per violino e violoncello op. 7

I. Allegro serio, non troppo

II. Adagio - Andante

III. Maestoso e largamente, ma non troppo lento - Presto

* * *

György Ligeti

Tárnáveni 1923 – Vienna 2006

Quartetto per archi n. 2

Allegro nervoso

Sostenuto, molto calmo

Come un meccanismo di precisione

Presto furioso, brutale, tumultuoso

Allegro con delicatezza

Esuli

di Martina Palilla

«Non c'è dolore più grande della perdita della terra natia», recitava il drammaturgo greco Euripide nel V secolo a.C.. Già allora, l'esilio rappresentava una delle tematiche più complesse nell'arte della tragedia, in cui storie di personaggi che affrontano non solo un esilio fisico, ma anche spirituale, abbondano. Edipo, cacciato da Tebe dopo aver scoperto la verità sulla sua identità, rappresenta l'esilio come ricerca di redenzione; Medea, bandita da Corinto, incarna il dolore e la vendetta di chi è stato tradito; Oreste, dopo aver ucciso sua madre Clitennestra per vendicare l'omicidio del padre Agamennone, è costretto a vagare tormentato dalle Erinni. Questi personaggi sono esuli che vivono la lontananza dalla loro terra talvolta come sofferenza, altre volte come alienazione, solitudine e nostalgia. Nell'animo di ciascuno di loro si imprimono tracce della terra natia, la cui nostalgica memoria resiste nonostante la distanza e il tempo.

Esuli è la parola chiave del concerto di questa sera che lega insieme tre figure della storia della musica, che riflettono questa tematica in modi profondi: György Ligeti, Zoltán Kodály e John Tavener. Sono portatori di una memoria frammentata, che intrecciano nelle loro opere il ricordo del passato con la ricerca di un nuovo senso di appartenenza. Ad accumunare i primi due compositori è la terra d'origine, l'Ungheria, anche se hanno sperimentato due tipi di esilio differenti: Ligeti l'esilio forzato a causa delle sue origini ebraiche, Kodály l'esilio come ricerca nei meandri sconosciuti della sua stessa terra. Di natura spirituale è invece l'esilio a cui va incontro il compositore britannico Tavener, che nel 1977 si convertì alla religione ortodossa russa, che influenzò fortemente le sue composizioni. Provate dunque a immaginare il concerto di questa sera come un viaggio musicale

che vi porterà a scoprire mondi sonori diversi tra loro, ma allo stesso tempo connessi.

A dare il via è la *Sonata per violoncello solo* composta da György Ligeti tra il 1948 e il 1953. Da poco terminata la Seconda guerra mondiale, Ligeti si era trasferito a Budapest per proseguire i suoi studi di composizione presso l'Accademia di Musica, dove compose il primo movimento, *Dialogo*, dedicato alla violoncellista Anouss Vranji di cui era perduto innamorado. Il brano è stato pensato da Ligeti come una conversazione tra un uomo, al quale viene affidato il registro grave, e una donna, che sviluppa la melodia sul registro acuto, messi in risalto dall'uso separato delle corde del violoncello. Come afferma lo stesso compositore, rispetto ai lavori degli anni precedenti *Dialogo* non spicca per "modernità" e presenta tratti che lo avvicinano al "popolare". Questo processo di "popolarizzazione" si riflette nell'invenzione di melodie spiccatamente ungheresi, che tuttavia mantengono le distanze dal vero e proprio canto popolare. L'intero movimento è estremamente lirico e costruito su due ostinati, uno affidato al registro acuto e uno a quello grave, che vengono alternatamente reiterati nel corso della composizione. A colpire è la mancanza di un'indicazione metrica: le linee tra una battuta e l'altra, nella partitura, delimitano solo le frasi melodiche e non il numero di battiti presenti per misura, lasciando spazio interpretativo all'esecutore. Di particolare interesse poi è l'uso di glissandi e pizzicati, già frequentemente utilizzati da Bartók e tipici della musica popolare ungherese. Il secondo movimento, intitolato *Capriccio*, venne composto da Ligeti cinque anni dopo il primo, quando la celebre violoncellista Vera Dénes gli chiese di scrivere un brano per lei. Esso si sviluppa su un implacabile 3/8 che si interrompe brevemente solo per la momentanea iterazione degli ostinati già presentati dal compositore nel primo movimento. Il *Capriccio*, il cui titolo deriva dalla passione di Ligeti

per i Capricci di Paganini e i suoi pezzi virtuosistici per archi, sfrutta tutti i possibili timbri offerti dal violoncello, grazie alla melodia che si sviluppa per l'intera estensione dello strumento e su vari registri. Questo aspetto, insieme all'indicazione di Ligeti di suonarlo il "più velocemente possibile", porta il violoncello all'estremo virtuosismo e al massimo delle sue capacità sonore.

Dopo aver esplorato l'esilio di Ligeti, con la *Sonata per violoncello solo*, ci immergiamo nell'esilio spirituale di **John Tavener**, le cui *Achmatova Songs* evocano la nostalgia e la ricerca interiore attraverso il dialogo tra passato e presente. Anna Andréevna Achmatova fu una poetessa russa, candidata nel 1965 al premio Nobel per la letteratura, di cui Tavener nel 1992 scelse e adattò in musica sei poesie per soprano e violoncello. Gran parte della sua opera letteraria fu censurata e vietata dal regime sovietico perché considerata non conforme all'ideologia socialista. Pur non essendo stata fisicamente espulsa dalla Russia, Achmatova fu praticamente messa al bando dal mondo letterario ufficiale. Negli anni '40, infatti, fu denunciata come "nemica del popolo" da Andrei Zhdanov, uno dei principali collaboratori di Stalin, e le sue opere furono bandite dalla pubblicazione fino al 1953. Molti compositori russi decisero, alla fine del regime, di dare nuova vita ai suoi scritti. Questo processo si inserisce in un contesto più ampio di riscoperta della cultura modernista dei primi del Novecento di cui Prokof'ev fu portavoce. Nel 1916, infatti, aveva prodotto un ciclo di poesie di Achmatova, ristabilendo così una tradizione musicale e letteraria la cui continuità era stata interrotta. L'interesse di Tavener per gli scritti della poetessa fu direttamente influenzato dalla sua conversione all'ortodossia nel 1977, di cui una prima diretta conseguenza fu l'adattamento del *Requiem* di Achmatova per soprano, tenore e orchestra del 1979. Le sei poesie scelte dal compositore nell'opera che ascolteremo stasera sono state scritte in diversi periodi, ma enfatizzano tutte il tema dell'esilio e dell'alienazione, centrali nella tradizione

poetica russa. Le prime tre esprimono la sua venerazione per altri poeti: Dante, esiliato dalla sua città natale, anche dopo la morte; Puškin e Lermontov, esiliati a causa delle loro opere e del loro comportamento sovversivo, con Puškin confinato in diverse località della Russia meridionale e Lermontov esiliato nel Caucaso; e infine Pasternak che, sebbene non fosse stato esiliato fisicamente, fu isolato e perseguitato all'interno del suo paese. La sua opera fu bandita e il suo nome censurato dalla stampa ufficiale. Nelle due canzoni centrali, Achmatova esprime dapprima la sua diffidenza verso l'elogio del proprio lavoro, in un secondo momento fa emergere il suo desiderio di scrivere guidata dalla musa. L'ultima poesia, intitolata *Morte*, è una riflessione sulla fine della propria vita, di cui la poetessa avverte l'inevitabilità e desidera l'arrivo. In generale, il linguaggio musicale utilizzato da Tavener è profondamente sincretico, le linee melodiche sono spesso melismatiche e rimandano sia alla musica della chiesa bizantina, sia alla musica orientale. Voce e violoncello si fondono in un continuo alternarsi di melodie, enfatizzando le loro peculiarità timbriche, senza mai far predominare uno sull'altro.

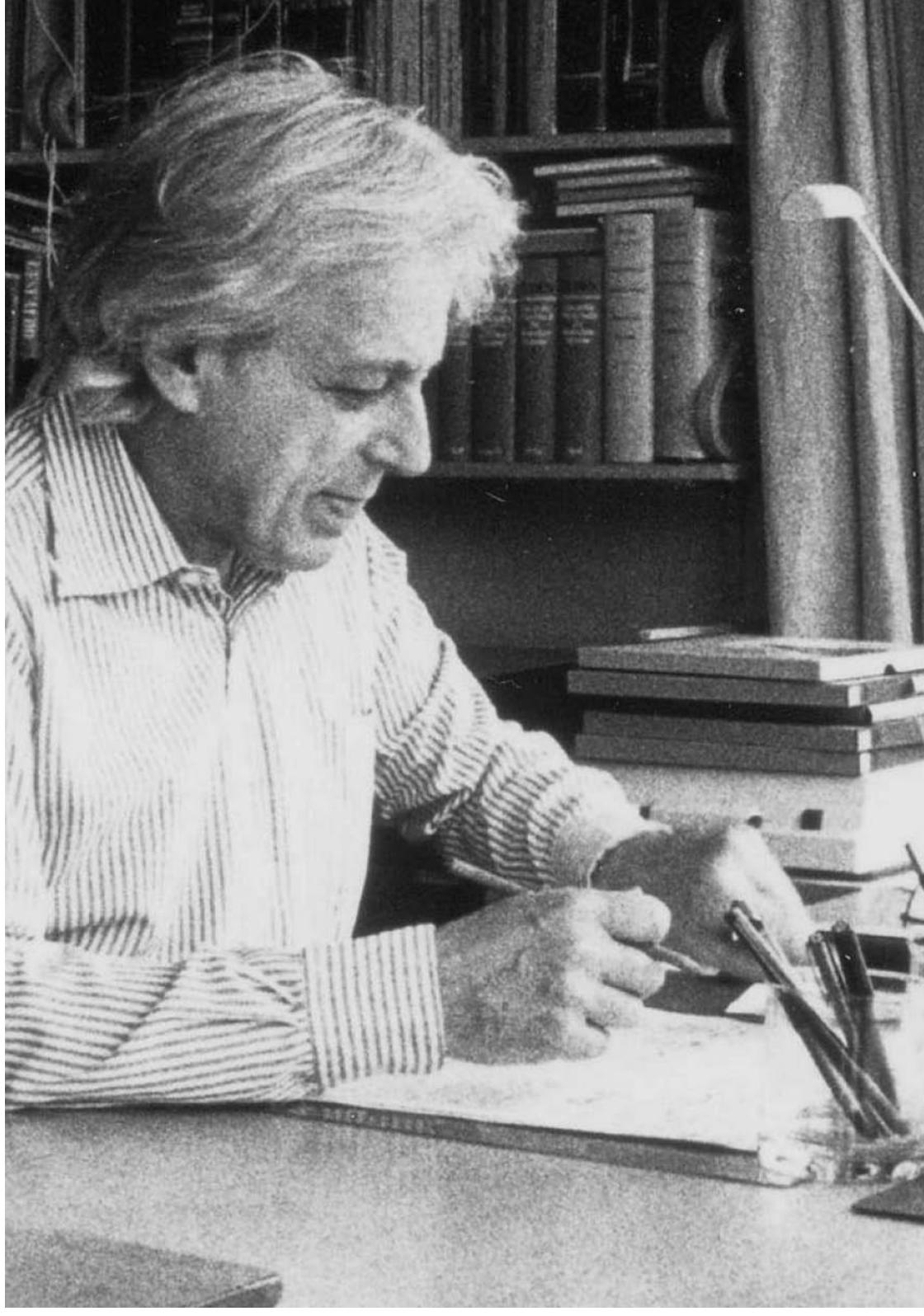
Il *Duo per violino e violoncello op. 7* di Zoltán Kodály richiama nuovamente la nostra attenzione all'Ungheria e alle sue tradizioni popolari, di cui il compositore cercò incessantemente di preservare lo stile. Sia lui che il collega Bartók, nonostante gli esiti molto diversi, furono profondamente coinvolti nella ricerca sul canto popolare ungherese, contribuendo entrambi alla creazione di una moderna musica d'arte nazionale radicata su materiali popolari autentici. In un saggio del 1962 Bartók compara il proprio lavoro a quello di Kodály: «la sua arte, come la mia, ha due radici: è nata dalla musica contadina ungherese e dalla musica francese moderna. Ma sebbene la nostra arte sia cresciuta da questo terreno comune, i nostri lavori fin dall'inizio sono stati completamente diversi». L'opera di Kodály eseguita

stasera si articola in tre movimenti, ciascuno dei quali presenta uno schema ritmico ricorrente, che riflette le qualità ripetitive della tradizione musicale ungherese (già evidenziate negli ostinati usati da Ligeti nella *Sonata per violoncello solo*). Nel corso della composizione, Kodály valorizza l'importanza del lamento nella cultura contadina ungherese e lo utilizza come base espressiva. In particolare, il terzo movimento adotta una struttura simile a quella dei *csárdás* – danza popolare caratterizzata da un'introduzione lenta e un finale dal ritmo incalzante e frenetico – che si può già cogliere nelle indicazioni di tempo *Maestoso* e *Presto*. Il *Maestoso* si apre con un lamento suonato dal violino, che Kodály suggerisce di eseguire sulla corda Sol per ottenere una sonorità grezza e autentica. Nel *Presto* mantiene una struttura lineare, identificabile in un Rondò, il cui tema principale è intervallato a nuove melodie. Le indicazioni ritmiche sulla partitura sono esigue e lasciano spazio interpretativo all'esecutore, che si avvicina ancor di più al violinista tradizionale. L'uso di bordoni, figure ritmiche ripetitive, passaggi rapidi di crome e ornamenti rimandano immediatamente alle sonorità contadine.

Il nostro viaggio musicale giunge al termine con il *Quartetto per archi n. 2* di Ligeti, composto per il quartetto LaSalle nel 1968, subito dopo aver completato *Continuum*. Tuttavia, ci volle più di un anno prima che il quartetto LaSalle riuscisse a padroneggiare le immense difficoltà tecniche della composizione. In effetti, come lo stesso Ligeti dichiarò durante un'intervista con il musicologo ungherese Péter Várnai nel 1978, il *Quartetto per archi n.2* era l'opera che più di tutti incarnava le sue idee musicali e le tecniche compositive sperimentate fino a quel momento. L'opera si articola in cinque movimenti, ciascuno dei quali presenta caratteristiche differenti, attraverso cui Ligeti elabora lo stesso materiale da un punto di vista nuovo. Il terzo tempo, ad esempio, non è altro che uno studio sul movimento meccanico,

in cui le parti suonano a distanza di tono o semitono l'uno dall'altro, senza evidenti movimenti ascendenti o discendenti, creando un *continuum* granulare. In generale, Ligeti pone particolare attenzione alla *microfonia* – micro variazioni di altezza – e cerca di assemblare con strumenti acustici le *texture* della musica elettronica. Esso rappresenta non solo una pietra miliare del suo stile maturo, ma anche uno dei più importanti quartetti d'archi della seconda metà del secolo scorso. Ligeti abbandona sia i sistemi tonali tradizionali che quelli moderni – come il serialismo – e sviluppa un repertorio di contrasti stilistici. In questo modo riflette perfettamente lo spirito del tempo, rendendo il quartetto un simbolo delle sensibilità e delle tendenze diffusi negli anni Sessanta e Settanta.

In questo concerto proposto oggi dall'Accademia Chigiana, il tema dell'esilio diventa un filo conduttore che attraversa le opere di Ligeti, Kodály e Tavener, ognuno dei quali esplora a suo modo la perdita, la memoria e la ricerca di identità e appartenenza. Un concerto che ci invita riflettere sulle profonde connessioni tra la terra natia e l'animo umano, scoprendo come l'arte possa trasformare la sofferenza dell'esilio in una straordinaria espressione di bellezza e resilienza.



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; inesequito 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).

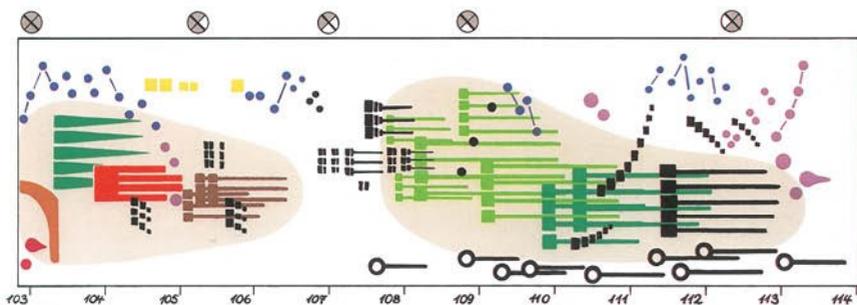
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che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

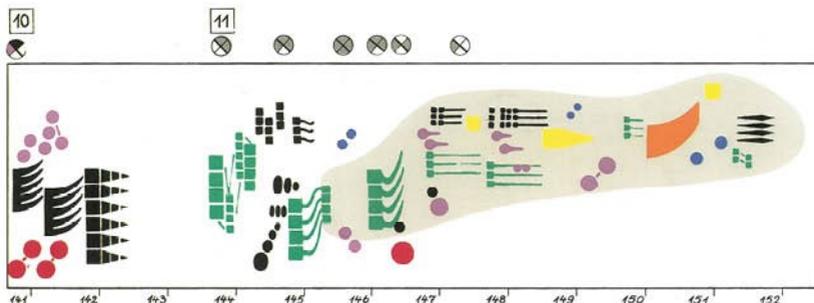
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

2

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

beide Hände auf demselben Manual

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

W. rechter Fuß
W. linker Fuß

Pedal

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

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

3
4

Flöte 8'

beide Hände auf demselben Manual

W

Die obersten (linken/rechten) Allmächtigen vom
 dem Cluster bis zum letzten Tasten "die zu"
 dem Unteren (linken/rechten) Cluster
 "die zu"

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

Sept. 14: *mit sehr weich einstimmen / all molto very gentle*

pp sempre

Soprano

Ab 14: *mit sehr weich einstimmen / all molto very gentle*

pp sempre

Alt

Stimmensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass)

* Wenn vollkommen abendlich singen: die Taktembezeichnungen keine Beachtung!
 Sing strictly without accents: barlines have no rhythmic significance and should not be emphasized.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

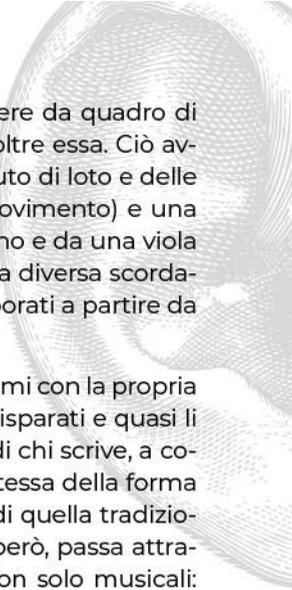
Arom e le registrazioni della popolazione centrafricana dei Banda Linda, fino al gamelan giavanese riletto (*Galamb Borong*) o alla scultura di Constantin Brâncuși (*"Coloana infinită"*).

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

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

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

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



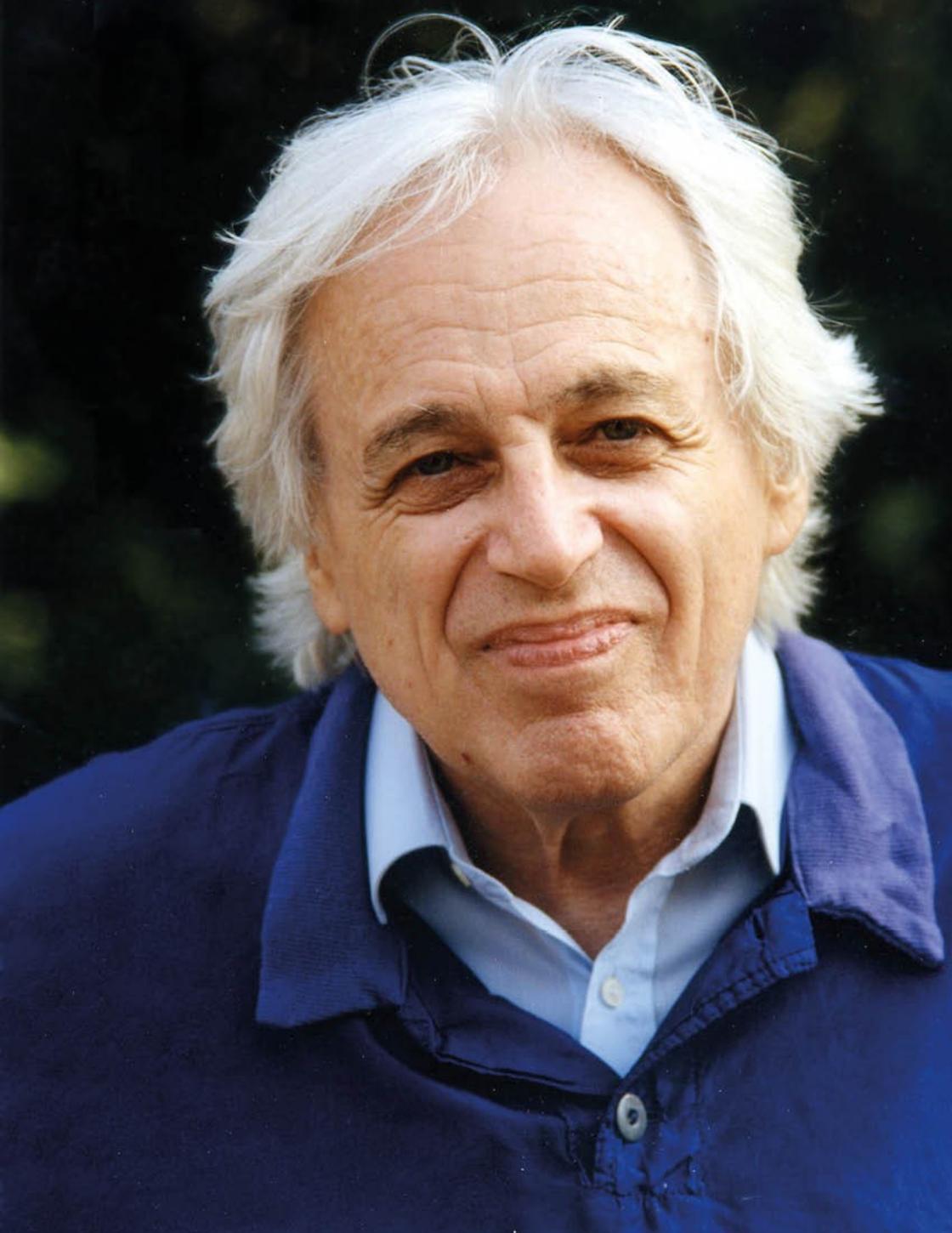
occidentale, nella sua articolata profondità storica, pare fungere da quadro di riferimento per scelte costruttive e sonore mirate ad andare oltre essa. Ciò avviene con vari mezzi, fra i quali si sottolineano qui l'uso del flauto di loto e delle ocarine (impiegate in un estraniante "corale" nel secondo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

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

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

György Ligeti è morto a Vienna il 12 giugno 2006.

Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano)



THE WONDER CLOCKMAKER

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

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

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

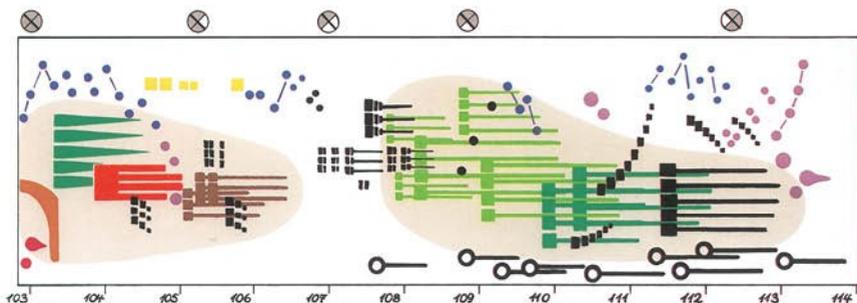
folk melody of the *Dialogue* and the frenzied Bartókian aggressiveness of the *Capriccio*. "*Musica ricercata*," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's *"Eyes Wide Shut"* (1999), is also based on the short piece. The composition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

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

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

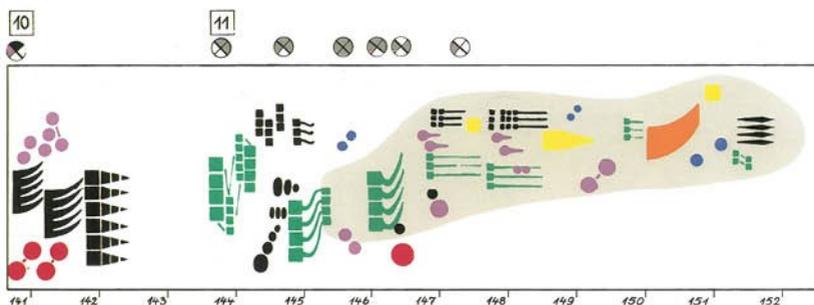
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show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

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



Ligeti *Artikulation*, *Electronic Music, An Aural Score* by Rainer Wehinger - Schott Music 6378-20, © 1970 B. Schott's Söhne, Mainz [2^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 ange-
legten Anmer-
kungen)

2

ffff Register-*diminuendo, poco a poco* -----

beide
Hände
auf
dem-
selben
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 (schwarzen) 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

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

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

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



© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, 2013. This score is a reproduction of the original score. It is not to be used for any other purpose without the permission of Schott Music GmbH & Co. KG.

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



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

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

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

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

arranged in a symmetrical sequence – three fast odd movements followed by two slower even ones – that subtly alludes to the world of Bartók.

Throughout the entire work, the composer's choices rest on a variety of stimuli and sources, while openly but non-academically referring to typical forms and practices of Western musical tradition.

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

The image displays a page of a musical score for György Ligeti's Violin Concerto. It features five systems of staves, each representing a different instrument: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Cello (Vcl), and Double Bass (Cb). The notation is complex, with various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The page number '27' is visible in the top right corner. There are also some small text annotations and performance instructions interspersed within the score.

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)

Dal 1999 fino all'ultimo concerto nel 2013 **Clive Greensmith** è stato il violoncellista del famoso Tokyo String Quartet, sul palco per più di 100 concerti all'anno e violoncellista principale della London's Royal Philharmonic Orchestra. È uno dei membri fondatori del Montrose Trio assieme al pianista Jon Kimura Parker e al violinista Martin Beaver. Durante gli oltre 25 anni di carriera, ha creato un catalogo di registrazioni storiche per l'etichetta Harmonia Mundi. Greensmith ha studiato con Donald McCall al Royal Northern College of Music (RNCM) e si è perfezionato a Colonia con Boris Pergamenščikov. Dopo aver vinto numerosi concorsi internazionali si dedica a formare e guidare giovani talenti. Oltre ai 15 anni alla Yale University in residenza con il Tokyo String Quartet, Greensmith è attivo alla Yehudi Menuhin School, al RNCM, al Conservatorio di San Francisco e alla Manhattan School of Music. Attualmente tiene il corso di Violoncello e Musica da camera presso la Colburn School a Los Angeles. I suoi studenti continuano a vincere molti premi prestigiosi e ad occupare posti importantinelleorchestredituttoilmondo. È docente all'Accademia Chigiana dal 2019.

Quartet Integra, descritto come avente “un'enorme ricchezza di colori... e ritmi scintillanti” (All News Press), sta rapidamente sviluppando una reputazione di prestigio internazionale. Nel 2022, il Quartetto ha vinto il Secondo Premio e il prestigioso Premio del Pubblico al 2022 ARD International Music Competition, il Primo Premio al Bartók World Competition 2021 e il Primo Premio, il Premio Beethoven e il Grand Prix all'Akiyoshidai Music Competition 2019. Inoltre, Integra ha ricevuto il premio Banca Monte dei Paschi nell'Accademia Musicale Chigiana nel 2021, il Premio del Kirishima International Music Festival e il Premio del Direttore Musicale Tsuyoshi Tsutsumi nello stesso festival. Il Quartetto Integra ha collaborato con artisti come Orion Weiss, Tsuyoshi Tsutsumi, Kazuhide Isomura, Shigeo Neriki e Kazuhide Isomura. Il Quartetto Integra

è attivamente coinvolto in festival musicali. È stato invitato da Günter Pichler (ex Alban Berg Quartet) a partecipare al Chigiana Summer Festival di Siena con una borsa di studio e ha partecipato a festival come Crans Montana Classics, Toyama Chamber Music Festival e Kirishima International Music Festival. Tra le esibizioni passate, si ricordano il Suntory Chamber Music Garden Festival, i festival di Kanazawa, Fukuyama e Takefu, tra gli altri. Impegnato nella musica contemporanea, il Quartetto Integra ha commissionato molte nuove opere da compositori giapponesi e ha presentato oltre una dozzina di prime mondiali. Integra ha partecipato a corsi di perfezionamento e masterclass con Jean-Yves Thibaudet, Milena Pajaro-Van de Stadt, Jean-Guihen Queyras e i quartetti Jerusalem, Henschel, Atrium, Voce e Shanghai. Il Quartetto Integra, composto dalla prima violinista Kyoka Misawa, dal secondo violinista Rinato Kikuno, dal violista Itsuki Yamamoto e dal violoncellista Ye Un Park, è stato formato nel 2015 e ha iniziato i suoi studi con Kazuhide Isomura e Nobuko Yamazaki presso la Toho Gakuen School of Music. Hanno proseguito il loro percorso accademico come quartetto come Fellows all'Suntory Hall Chamber Music Academy. Attualmente sono iscritti al Programma di Ensemble in Residenza della Colburn School, dove studiano con Martin Beaver e Clive Greensmith. Il Quartetto Integra è sostenuto da fondi grant della Matsuo Foundation ed è inserito nel roster dei Colburn Artists.

Valentina Piovano è diplomata in Canto presso l'Istituto di Alta Formazione Musicale "Giulio Briccialdi" di Terni, dove ha ottenuto anche il Diploma Triennale di perfezionamento in canto barocco e ha approfondito contemporaneamente lo studio del repertorio operistico sotto la guida di Lajos Kozma. Perfezionatasi presso l'Accademia Lirica Internazionale "Katia Ricciarelli" sotto l'egida di F. Zingariello e di K. Ricciarelli si è poi specializzata nel repertorio contemporaneo con L. Poli, M. Ceccanti e A. Caiello e in quello cameristico con S. Kramer, R. Abbondanza, B. Canino, I.

Gage, E. Battaglia e L. Gallo. Dedita in particolar modo alla musica contemporanea e alla ricerca sulle tecniche vocali estese, ha inciso "Calendario II" di S. Bussotti e J. Lapio a fianco di G. Schiaffini, P. Innarella, F. di Castri per la storica raccolta discografica "Bussotti Opera Ballet". Nel 2017 è stata la prima interprete di "Sketches in the garden III: Home" del compositore americano Chris Jonas. Nell'ottobre 2022 conseguirà il Master Universitario di II livello in vocalità contemporanea e del '900.



INVESTIRE NEL TALENTO

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

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

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



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

★ DIVENTA SUBITO UN AMICO DELLA CHIGIANA ★

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

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

PROSSIMI CONCERTI

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

20 LUGLIO

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

21 LUGLIO

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

