

CHIGIANA

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

TODAY

18 LUGLIO 2024
ORE 21.15, CHIESA DI SANT'AGOSTINO

IN FIAMME

KATARZYNA OTCZYK contralto
ROBERTO FABBRICIANI flauto
PAOLO RAVAGLIA clarinetto
GIANCARLO SCHIAFFINI basso tuba

QUARTETTO SINCRONIE

Houman Vaziri violino
Agnese Maria Balestracci violino
Arianna Bloise viola
Ester Vianello violoncello

TONINO BATTISTA direttore
ALVISE VIDOLIN / NICOLA BERNARDINI /
JULIAN SCORDATO live electronics

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

Luigi Nono

Venezia 1924 – Venezia 1990

Omaggio a György Kurtàg (1983-86)

Fausto Romitelli

Corizia 1963 – Milano 2004

Natura morta con fiamme (1991)
per quartetto d'archi ed elettronica

* * *

György Ligeti

Tárnäveni 1923 – Vienna 2006

Artikulation (1958)

Luigi Nono

Venezia 1924 – Venezia 1990

IV. Interludio primo (1981-85)
dal *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*

Luigi Nono

Venezia 1924 – Venezia 1990

Post prae-ludium n. 1 per Donau (1987)

in collaborazione con SaMPL (Conservatorio "C. Pollini" di Padova) e con il
Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padov

Puro e impuro

di Elisabetta Braga

Il concerto di questa sera all'Accademia Chigiana è una celebrazione della continua evoluzione della musica d'oggi, dove la tradizione degli strumenti acustici – in particolare, una formazione così storicamente connotata come il quartetto d'archi - si fonde con le possibilità offerte dalla tecnologia elettronica. Attraverso le opere di Luigi Nono, Fausto Romitelli e György Ligeti, il programma esplora nuove dimensioni timbriche e spaziali, che ridefinisce il concetto di sonorità e identità strumentale e vocale.

Lo Studio Sperimentale della Fondazione Heinrich Strobel della SWR di Friburgo rappresentò per **Luigi Nono** una cruciale fonte di ispirazione creativa. Questo ambiente diede vita ai tre lavori in programma questa sera: *Omaggio a György Kurtàg*, *Interludio Primo da Prometeo*. *Tragedia dell'ascolto* e *Post prae-ludium n. 1 per Donau*. La volontà di sperimentare e l'interazione stretta accomunò un gruppo di artisti formato da Nono, Roberto Fabbriciani, flauto, Ciro Scarponi, clarinetto, Giancarlo Schiaffini, basso tuba, Stefano Scodanibbio, contrabbasso. Il loro fervore creativo li spinse a esplorare le estremità della tessitura dei rispettivi strumenti, fino a sfiorare i limiti della percettibilità. Furono colpiti dalla somiglianza tra questi suoni estremi e quelli elettronici prodotti dalle onde sinusoidali, caratterizzati come suoni puri e "fissi", privi di armonici. Tale peculiarità portò a un'assimilazione timbrica tra i tre strumenti, resi indistinguibili l'uno dall'altro anche grazie all'uso dell'elaborazione elettronica.

In questo modo nasce *Omaggio a György Kurtàg*. Nono arricchì l'impasto timbrico particolarmente indeterminato, dove frammenti di fonti sonore diverse si mescolano in un alone organico, aggiungendo la voce di un contralto che pronuncia i fonemi del nome di György Kurtàg, muovendosi tra vari registri.

Il risultato è un amalgama omogeneo in cui la voce è trattata come uno strumento a fiato, rendendo ancora più complessa l'identificazione delle fonti sonore.

L'atmosfera sospesa – che richiama il clima del *Canto sospeso* del 1956 – è accentuata da pause o note lunghe tenute, che suddividono il brano in quattordici episodi. La bruma acustica generata dai suoni dello spettro armonico è il principio su cui si basa l'ambiguità della fusione o con-fusione timbrica, spingendo l'ascoltatore a sviluppare una nuova capacità di ascolto che ne dissolva l'unità della prospettiva.

Lo spettralismo è la fonte d'ispirazione della musica di **Fausto Romitelli**, compositore di cui quest'anno si celebrano i venti anni dalla scomparsa. Romitelli ha un legame profondo con l'Accademia Chigiana, di cui fu allievo seguendo il Corso di Composizione tenuto da Franco Donatoni e ottenendo il Diploma di merito; al concerto finale del corso, il 26 agosto del 1985, fu eseguito il suo brano *Furit aestus* per soprano e cinque strumenti.

Romitelli elaborò delle personali strategie di intersezione di piani sonori, al fine di fonderli insieme in un "disordine" apparente che è l'essenza della sua arte. Dall'esperienza presso l'IRCAM di Parigi all'inizio degli anni Novanta, nasce ***Natura morta con fiamme*** per quartetto d'archi ed elettronica – restaurata nel 2014 dal Laboratorio Mirage dell'Università di Udine. Il materiale sonoro, quella acustico degli strumenti ad arco e quello elettronico, sono sottoposti a un processo di spazializzazione mediante sistema di amplificazione. Come nella tecnica della micropolifonia di Ligeti, Romitelli intuisce il potenziale della sovrapposizione di intervalli ravvicinati, che egli ottiene con delle micro-scordature nell'intonazione degli archi. Tale procedimento, comune anche a Giacinto Scelsi, unito all'intervento dell'elettronica, causa una modificazione nel timbro dell'insieme strumentale. Il brano

presenta un'organizzazione formale altamente strutturata: si articola in sette sezioni, di cui solo la sesta non prevede l'intervento dell'elettronica; a un livello ancora più ravvicinato, è costituito da una serie di figure, la cui interazione caratterizza timbricamente la texture generale secondo una tecnica definita «variazione modulare». Ogni figura presenta un elemento di distorsione dell'accordatura – un movimento fisico del musicista, una posizione dell'arco - che modifica anche gli altri parametri, come l'intensità, la durata, il timbro e l'articolazione interna, proiettando il suono – e le formanti del suo spettro armonico – verso diverse traiettorie. Romitelli elabora un sistema compositivo analogo all'articolazione sintattica del linguaggio: la concatenazione di fonemi compone delle unità di significato – le parole, che hanno una loro identità e sono organizzate secondo delle norme grammaticali; allo stesso modo, la differenziazione timbrica definisce l'oggetto musicale e stabilisce una gerarchia di combinazioni che ne permette forme di riconoscibilità e memorizzazione.

Organizzati sintatticamente, i pattern che si muovono tra i componenti del quartetto simboleggia l'idea della spazializzazione secondo Romitelli, la quale si verifica su due livelli: uno reale, interno alla sala, per mezzo degli amplificatori; l'altro metaforico, nella trasformazione timbrica dell'ensemble strumentale, concepito come un generatore di frequenze. Il compositore coglie appieno il concetto principale dello spettralismo: agire sulle impurità del suono, su tutte quelle azioni che lo avrebbero reso "sporco", aveva lo scopo di marcare la dinamica interna, ponendo «forme acustiche instabili [...] al centro della creazione musicale» (H. Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, 1991).

La composizione musicale può essere concepita come un linguaggio, un'idea che **György Ligeti** ha esplorato in modo

innovativo in *Artikulation*, un'opera composta nel 1958 presso la WDR di Colonia. Questa composizione segue *Glissandi*, creata l'anno precedente nello stesso ambiente stimolante. Entrambe le opere sono testimonianze della prolifica collaborazione tra Ligeti e figure come Gottfried Michael Koenig e Cornelius Cardew, all'epoca assistente di Karlheinz Stockhausen. L'esperienza di Ligeti con la musica elettronica di questo periodo ha avuto un impatto duraturo sul suo stile compositivo, influenzando profondamente lavori successivi come il celebre *Lux Aeterna*.

Artikulation, basandosi su onde sinusoidali, si distingue per la sua costruzione innovativa, simile a una sequenza di conversazioni diversificate. Particolarmente efficace risulta la partitura grafica realizzata dal graphic design Rainer Wehinger negli anni Settanta, nella quale linee e colori rappresentano visivamente il materiale sonoro, suggerendo un corrispettivo tra ascolto e segno grafico.

Le "conversazioni" in *Artikulation* possono rappresentare tanto una folla quanto un singolo interlocutore, imitando un'articolazione parlante che si svolge in assenza di una presenza umana visibile. I suoni "puri", senza armonici, sono organizzati e combinati in modo tale da assomigliare a sillabe, parole o intere frasi, creando una sorta di lingua artificiale. Sebbene priva di significato semantico, questa lingua possiede un senso musicale proprio, che imita il modo umano di interagire. Tale concetto prefigura opere come *Aventures* e *Nouvelles Aventures*, dove l'uso della voce e del linguaggio viene ulteriormente esplorato.

Anche altri compositori contemporanei hanno intrapreso strade simili, in cui la parola diventa oggetto di teatralizzazione. John Cage, ad esempio, con *Solo for Voice*, Luciano Berio con *Thema (Omaggio a Joyce)*, e Mauricio Kagel con *Anagramma*, sono solo alcuni esempi di questa tendenza. Tuttavia, la differenza

principale in Ligeti risiede nell'effetto parateatrale delle sue composizioni. In *Artikulation*, il compositore ungherese definisce una drammaturgia della parola basata su contrasti: mormorio, lite, umorismo, lamento.

Questa composizione rappresenta un contributo significativo alla musica d'avanguardia, organizzando i suoni secondo modelli linguistici, dando vita un'esperienza quasi teatrale in cui l'assenza di voci umane reali viene compensata dall'evocazione della presenza umana.

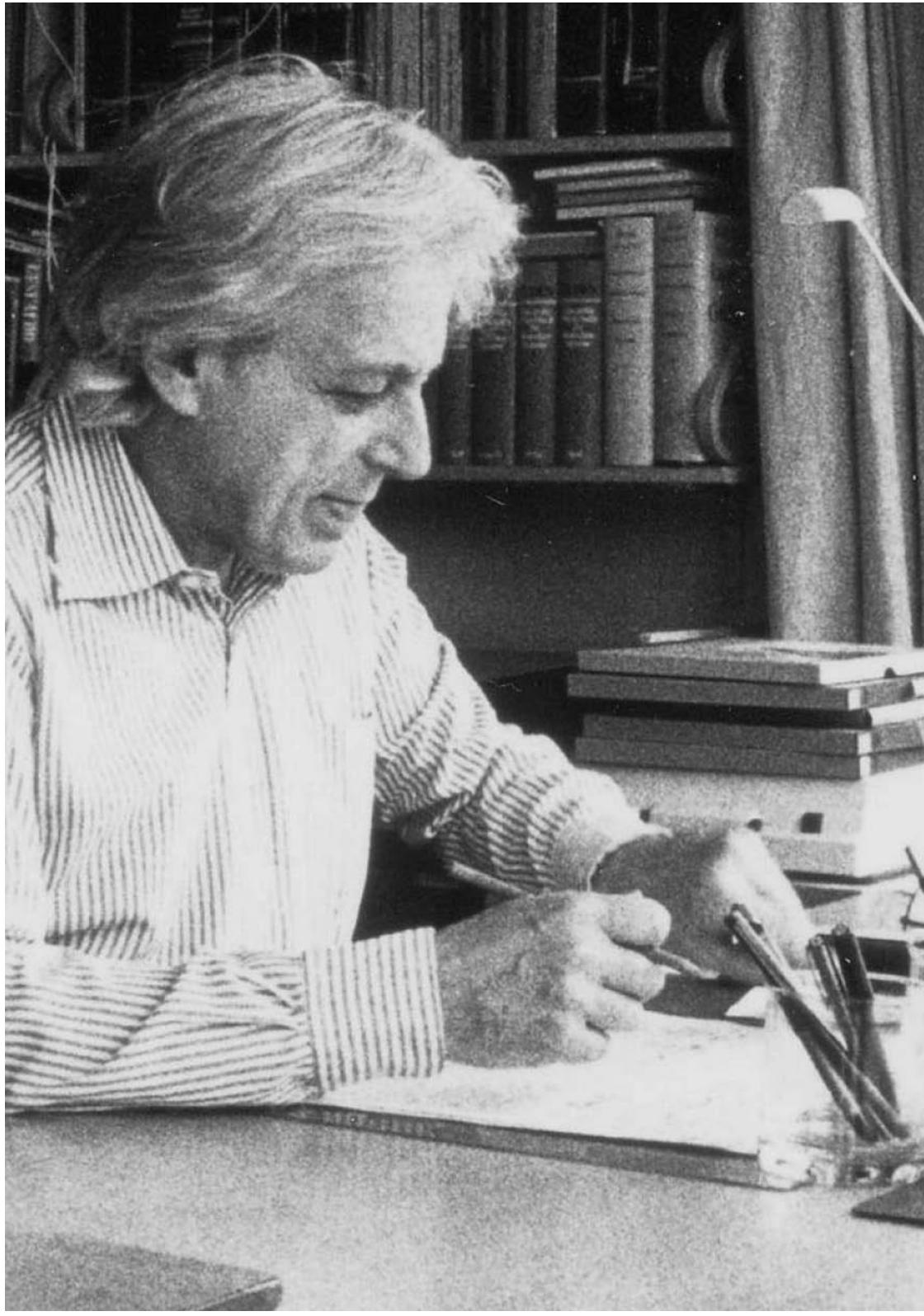
Commissionato dalla Biennale di Venezia, **Prometeo. Tragedia dell'ascolto** risente profondamente dell'esperienza di Luigi Nono presso l'Experimentalstudio di Friburgo, cui si aggiunge l'influenza del mutato clima politico e sociale dell'epoca. L'illusione di una rivoluzione sociale, che aveva animato la penna di Nono fino a quel momento, si stava inesorabilmente sgretolando, muovendo la sua musica verso una dimensione più intima e retrospettiva. Questa consapevolezza, influenzata dalla visione di Massimo Cacciari, filosofo e amico di Nono, si traduce nella multiautorialità dei testi del Prometeo, tratti da opere di Benjamin, Eschilo e Hölderlin. La struttura di quest'opera è sintomatica di questa tendenza al frammentismo: Prometeo si articola in nove sezioni o isole che possiamo definire "rizomatiche", in quanto la decentralizzazione è il principio fondante di questo lavoro. Non c'è una trama, né un protagonista né personaggi, come non esiste un libretto: il testo è privo di qualsiasi omogeneità (convivono maiuscolo, minuscolo, greco antico, grassetto) presentandosi in frammenti di testo; frammentata è anche la struttura sonora, attimi isolati che si generano e si dissolvono all'infinito in uno spazio aperto, generando un vasto alone di risonanza. Il dramma di Prometeo, incarnazione del viandante senza meta, risiede in una «vera tragedia spaziale di suoni» (M. Ramazzotti, *Luigi Nono*, 2007). Il

pensiero liberato di questo viaggiatore moderno si muove senza schemi prestabiliti in un ambiente che coniuga insieme musica e architettura. Renzo Piano, infatti, progettò per quest'opera una struttura a nave che poteva essere smontata e rimontata per "disperdere" i solisti, le voci recitanti, i gruppi corali e orchestrali, tutti sottoposti a elaborazione elettronica all'interno di un grande strumento musicale che è lo spazio architettonico.

L'**Interludio primo** che ascolteremo questa sera è la quarta sezione dell'opera. La dimensione del silenzio, del suono inaudibile pervade la musica, in opposizione con le sezioni precedenti caratterizzate dai contrasti sonori; da questo momento in poi, la sensazione di rarefazione dominerà il resto dell'opera. Come in *Omaggio a György Kurtàg*, il timbro degli strumenti e delle voci coinvolte è confuso, non permettendo il riconoscimento: strumenti e voci si raddoppiano, si estendono e si fondono vicendevolmente, ma stabilire il confine è impresa impossibile.

Il vagare in uno spazio dove il tempo sembra sospeso è una delle caratteristiche distintive di *Post-Prae-Ludium n. 1 per Donau*, che riflette la profonda collaborazione tra Luigi Nono e Ciro Scarponi. Nata anch'essa nell'ambiente sperimentale dello Studio di Friburgo, questa composizione esplora le potenzialità tecniche del basso tuba, offrendo all'interprete una grande libertà. La partitura è concepita come una traccia da seguire, non come una prescrizione rigida. La lezione di John Cage sulla musica imprevedibile e la creazione di eventi sonori casuali gioca un ruolo fondamentale in questa opera. L'interazione tra il suono dello strumento e i processi di espansione del suono avviene in un continuo gioco di stimoli, elaborazioni e risposte, mirato all'esplorazione del materiale sonoro. In questo contesto, il compositore guida e manipola in tempo reale gli eventi sonori proposti dagli interpreti in piena autonomia.

Le diverse peculiarità dei brani in programma questa sera aprono uno sguardo privilegiato sui cambiamenti in corso nel panorama musicale del secondo Novecento. Parametri musicali "materiali" – che, cioè, dipendono dalla materia dello strumento e, per questo, direttamente modificabili – come l'intensità e il timbro, diventano centrali al pari di altri parametri meno quantificabili, potremmo dire meno "concreti", come l'altezza e la durata. L'atto compositivo, dunque, includendo questi elementi nella riflessione e nella pratica, si espande oltre i confini tradizionali, esplorando nuove dimensioni espressive e aprendo la strada a inedite possibilità sonore



L'OROLOGIAIO DELLE MERAVIGLIE

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

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

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

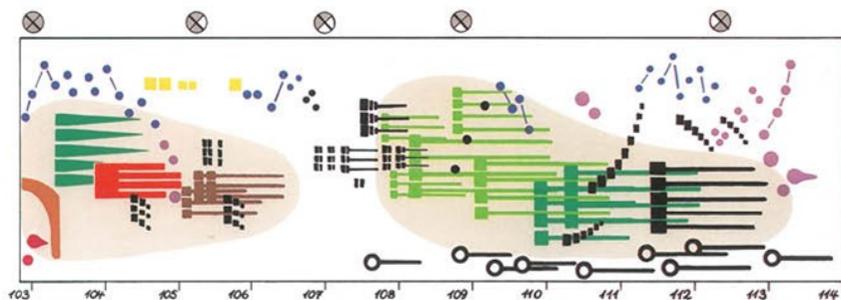
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che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

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

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

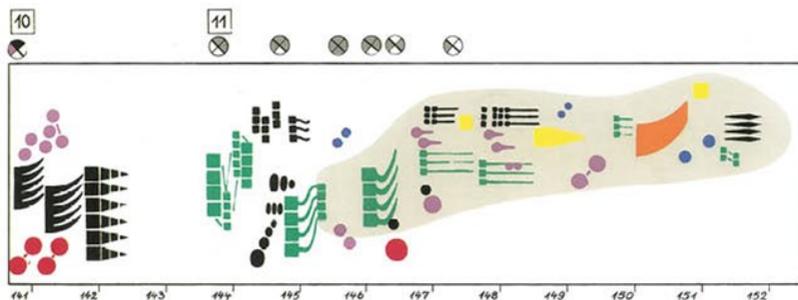
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

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



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

su carta fino agli anni Novanta, quando trovò concretizzazione sonora grazie a Kees Tazelaar e Johan van Kreij dell'Istituto di Sonologia dell'Aia. Al dibattito sulle tendenze compositive, e segnatamente sulle inevitabili aporie di una composizione per intero predeterminedata 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

1 (die Ziffern beziehen sich auf die wichtigsten Anmerkungen)

2

ffff Register-diminuendo, poco a poco...

beide Hände auf dem rechten 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 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 cangiatura 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 untersten (schwachen Töne) allmählich, von den höchsten Tönen, bis zu den untersten (starken Tönen) bis zu den mittleren Tönen abnehmen.

Die untersten (schwachen Töne) allmählich, von den höchsten Tönen, bis zu den untersten (starken Tönen) bis zu den mittleren Tönen abnehmen.

Allmählicher Abbau des "weiten" Clusters, konzentrisch bis zu den mittleren Tönen

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 "liquefa" agli orecchi di chi ascolta il suono pizzicato e metallico dello strumento in un flusso unitario;

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 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

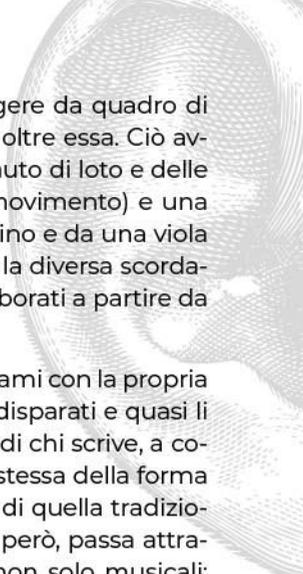
Arom e le registrazioni della popolazione centrafricana dei Banda Linda, fino al gamelan giavanese riletto (*Galamb Borong*) o alla scultura di Constantin Brâncuși (*“Coloana infinită”*).

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, oltretutto 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 köziklána" (1946; not performed until 1994), "Lakodalmas" (Wedding Dance; 1950), and "Gomb, gomb" from "Mátraszentimre Dalok" (Songs from Mátraszentimre; 1955), the more daring "Éjszaka" and "Reggel" (Night and Morning; 1955) on texts by his poet friend Sándor Weöres, as well as instrumental works such as the "Sonata for Cello" (1948-1953), "Musica ricercata" (1951-1953), the "Six Bagatelles" (1953), and the "String Quartet No. 1, 'Métamorphosen nocturnes'" (1953-54).

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

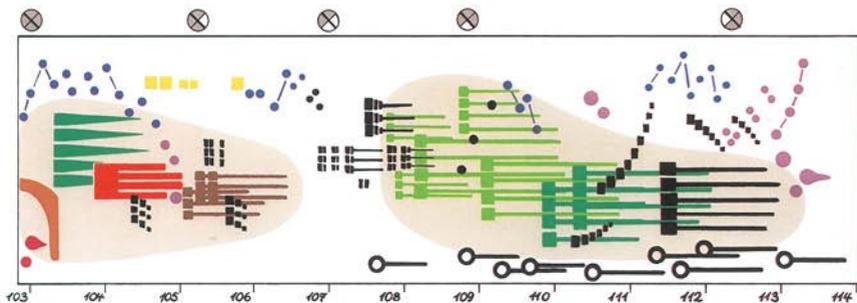
folk melody of the *Dialogue* and the frenzied Bartókian aggressiveness of the *Capriccio*. "*Musica ricercata*," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's "*Eyes Wide Shut*" (1999), is also based on the short piece. The composition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

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

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

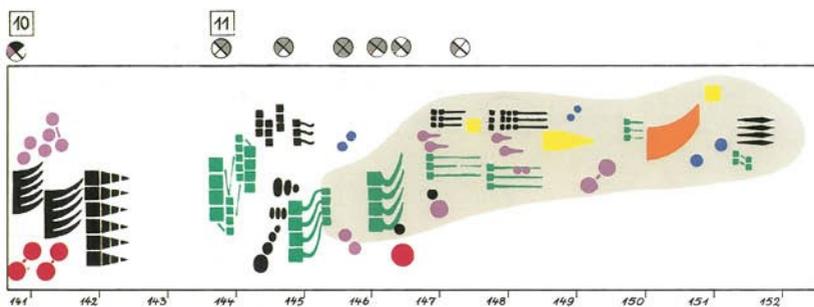
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show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

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



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

and Artikulation (1958), complemented by Pièce électronique n.3 (1957-58), which remained on paper until the 1990s when it was realized sonically thanks to Kees Tazelaar and Johan van Kreijf of the Institute of Sonology in The Hague. In the debate on compositional trends, particularly on the inevitable contradictions of fully predetermined composition pursued until the mid-1950s within the Darmstadt context, Ligeti made a formidable contribution with the publication in 1958 of a rigorous and incisive analysis of Pierre Boulez's Structures Ia.



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

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

VOLUMINA

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

1 (die Ziffern beziehen sich auf die bespielten Registernummern)

2

fff Register-diminuendo, poco a poco

beide Hände auf demselben Manual

fff Register-diminuendo (wie im Manual)

Pedal

ff wechter Fuß
ff 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]

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 denselben Manual

Die Oberlippen (Johannese-Tasten) allmählich von den Fingern zu den Lippen, teilweise bis zum Unterschlund (weitere Tasten) ziehen bis zur Mitte der Lippen.

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 Litolff'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
Sopr. 1st. *pp sempre* *sehr weich einsetzen / all niente very quiet*
Soprano
Alt 1st. *pp sempre* *sehr weich einsetzen / all niente very quiet*
Alt
Sopr. 2nd. *na lux ae - ter - na lux ae - ter - na lux ae - ter - na lux*
Soprano
Alt 2nd. *ae - ter - na lux ae - ter - na lux ae - ter - na lux ae - ter - na lux*
Alt
* Ihre vollkommen akzentlos singen: die Taktzeichen bedeuten keine Betonung.
* Sing strictly without accents: barlines have no stressing significance and should not be emphasized.

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

time development in *Melodien for orchestra* (1971 - PHOTO of the preface?), in which Ligeti envisions – as he writes in the score – “a variety of divergent tempos and rhythmic articulations” and the stratification of sound events on as many as “three dynamic planes: a ‘foreground’ consisting of melodies and short melodic figures, a middle ground consisting of subordinate figurations, and a ‘background’ made up of long sustained sounds.”

Ligeti would return to the harpsichord and its metallic timbre at the end of the 1970s with two works related to his teaching activity in composition in Hamburg: *Hungarian Passacaglia* and *Hungarian Rock*, both from 1978. These pieces are characterized by a sort of mutual opposition: the first consists of a process of progressive acceleration on an ostinato motif according to the form of a passacaglia; the second is a fast and frenetic piece in the form of a chaconne reimagined in a rock style that transitions to a slow and rarefied conclusion.

The new explicit reference to these historical forms in a context of evident experimentation once again shows how deeply rooted Ligeti's intent is to

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

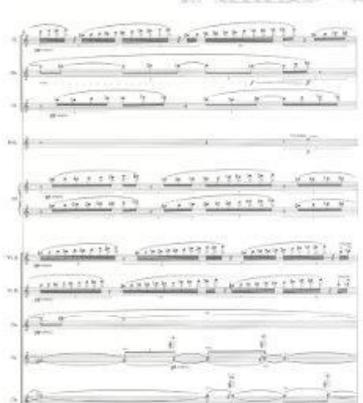
Micropolyphonic writing, with its related consequences, is also found in the “String Quartet No. 2” (composed in 1968 and premiered in Baden-Baden in 1969), in which the five movements converge various characteristic features of the composer's work into a milestone of 20th-century quartet music, and 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").



© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz [partitura, p. 5]

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



Photo of the scene from *Le grand macabre* (1975-77/ rev. 1996) Music: György Ligeti, Libretto: György Ligeti, Michael Meschke, Teatro dell'Opera di Roma, Stagione 2009, Conducting, Zoltan Peskò; Director, Alex Ollé, Valentina Carrasco; Scene, Alfons Flores; Costumi, Lluc 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. It features five systems of staves. The top system is for Violin I (Vn I), followed by Violin II (Vn II), Viola (Vla), Cello (Vcl), and Double Bass (Cb). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some annotations in German, such as 'Bewahren Sie die Intonation der Violine in den ersten Takt' and 'Wenden Sie die Resonanz der Violin im ersten Takt an'. The page number '27' is visible in the top right corner.

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

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

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

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

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

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

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

Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano)

Il mezzosoprano italo-polacco **Katarzyna Otczyk** si è laureata in canto lirico presso l'Università Musicale F. Chopin a Varsavia nel 2009, nella classe di Anna Radziejewska. Ha effettuato un periodo di studio al Conservatorio Santa Cecilia a Roma per il programma europeo Erasmus e ha fatto parte, nel 2012, dell'Opera Studio dell'Accademia di Santa Cecilia. Negli anni di formazione ha seguito masterclass di Teresa Berganza, Renato Bruson, Renata Scotto, Sara Mingardo, Anna Vandì, Elizabeth Norberg-Schulz, Jadwiga Rappé. Il debutto di Katarzyna Otczyk si è tenuto nella stagione 2008/2009, con la parte di Lucinda in L'amante di tutte di Galuppi alla Warsaw Chamber Opera cui è seguita Bianca in The Rape of Lucretia di Britten alla Baltic Opera di Danzica. Fra il 2010 e il 2015 ha cantato Maddalena in Rigoletto (Gubbio), Suzuki in Madama Butterfly (Spoleto), Flora nel La traviata (Spoleto, Perugia, Roma) Zita in Gianni Schiccnì (Spoleto), Adalberto in Adelaide di Borgogna di Pietro Generali (Rovigo, opera registrata dalla casa discografica Bongiovanni). Nel 2017 ha cantato in Medeamaterial di Pascal Dusapin al Teatro Comunale di Bologna, diretta da Marco Angius. Ha già affrontato un gran numero di lavori del repertorio sinfonico vocale e sacro: Gloria di Vivaldi, Resurrezione di Handel, Messe di Mozart, Stabat Mater e Petite Messe Solennelle di Rossini, etc. Ha anche maturato una significativa esperienza in ambito della musica contemporanea con partiture di Luigi Nono, Sciarrino, Sinopoli, Lucio Gregoretto Migranti. Katarzyna Otczyk è risultata vincitrice della 65ª edizione del Concorso per Giovani Cantanti Lirici Comunità Europea 2011 di Spoleto. Vincitrice del Terzo Premio del Premio Valentino Bucchi 2010 e del Terzo Premio al VIII Concorso Internazionale di Canto Barocco F. Provenzale a Napoli nel 2011. Finalista e vincitrice del premio speciale Provincia di Roma al Concorso Internazionale Musica Sacra 2011 a Roma; finalista, laureata e borsista del Foro Musicale dei Giovani del Foro Austriaco della Cultura a Varsavia nel 2007; vincitrice del premio speciale per la migliore esecuzione delle canzoni di Chopin per l'Accademia Estiva del Canto a Danzica nel 2010.

Roberto Fabbriciani, nato ad Arezzo, è stato allievo e assistente di Severino Gazzelloni all'Accademia Musicale Chigiana. Nel corso degli anni ha stretto collaborazioni con i principali compositori del nostro tempo sia in Italia che all'estero e molti di loro hanno composto nuove

opere a lui dedicate. Con Luigi Nono in particolare ha lavorato a lungo, presso lo studio sperimentale della SWF a Friburgo, aprendo e percorrendo vie musicali nuove e inusitate, ampliando le possibilità timbriche dello strumento. È stato solista in concerti diretti da maestri di fama internazionale ed è stato ospite in orchestre italiane ed europee tra le più rinomate. Ha tenuto concerti presso prestigiosi teatri e istituzioni musicali a Londra, Tokyo, Mosca, New York e Buenos Aires. È stato docente di flauto presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze e del corso di alto perfezionamento presso l'Università Mozarteum di Salisburgo. È inoltre compositore e autore di libri di testo editi da Ricordi e Suvini Zerboni. Tra le sue recenti composizioni: Glacier in Extinction; Alchemies; Cantus; Suoni per Gigi; Zeus joueur de flûtes; Figaro il Barbiere (liberamente da Rossini); Grande, grande amore (Oratorio); Alluvione; Conversazione su Tiresia (testo di A. Camilleri); Per lo gran mar de l'essere (Visioni di Dante); Vajont. Elegia alla Montagna.

Paolo Ravaglia, brillantemente laureato in clarinetto, musica elettronica e musica jazz. Versatile polistrumentista, è docente di clarinetto e clarinetto jazz al Conservatorio G.B. Martini di Bologna. Ivi coordina anche un laboratorio di musica contemporanea e il corso di tecniche di improvvisazione per musica elettronica. È clarinetto principale della PMCE (Parco della Musica Contemporanea Ensemble) di Roma e membro co-fondatore di Alter Ego, storico e visionario ensemble che, a livello europeo e prima di molti altri, ha indicato la via per un nuovo modo di intendere ed interpretare la musica contemporanea. Innovatore e sperimentatore di originali e non di rado inusitate tecniche esecutive, ha avuto come mentore, collaboratore e amico fraterno William O. Smith, inventore del clarinetto contemporaneo e uno dei principali clarinettisti jazz del dopoguerra. Si è esibito in un bel po' di festival in giro per il mondo e ha al suo attivo diffusioni radiofoniche o televisive pressoché in tutte le nazioni in cui ha suonato. Ha registrato per: Mode (USA), Touch (GB), Stradivarius, ESZ, B.M.G, Via Veneto Jazz-RCA Victor, Jazz Mobile, Edipan, Dischi Ricordi, Biennale di Venezia, Emergency, Godrec, Temporary, Die Schachtel. Instancabile esecutore anche nel campo della musica sperimentale non accademica (qualsiasi cosa questa frase voglia dire) ha collaborato

con: Philip Glass, Frederic Rzewski, Steve Reich, Terry Riley, Alvin Lucier, Gavin Bryars, Djivan Gasparian, Frankie Hi-Nrg e molti altri. Collaborazioni di rilievo, tra gli artisti elettronici: Mika Vainio e Ilpo Vaisanen-Pan Sonic (SF), William Basinski, Matmos (USA), Carsten Nicolai-Alva Noto (D), Philip Jeck, Robin Rimbaud-Scanner, D-Fuse (GB), Helge Sten-Deathprod (N). Di solito preferisce suonare solo la musica che gli piace e possibilmente in compagnia di persone simpatiche e competenti. Non è facile ma si diverte solo così. Dal 2018 è artista in residenza all'Accademia Chigiana di Siena per il corso di composizione di Salvatore Sciarrino (con suo gran divertimento).

Giancarlo Schiaffini, compositore-trombonista-tubista, nato a Roma nel 1942, si è laureato in fisica presso quella università nel 1965. Autodidatta in musica, ha partecipato alle prime esperienze di free-jazz in Italia negli anni '60. In quel periodo ha cominciato la sua attività di compositore ed esecutore nel campo della musica contemporanea e del jazz. Nel 1970 ha studiato a Darmstadt con Stockhausen, Ligeti e Globokar e ha fondato il gruppo strumentale da camera Nuove Forme Sonore. Nel 1972 ha studiato musica elettronica con Franco Evangelisti, collaborando con il Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza fino al 1983. Nel 1975 ha fondato il Gruppo Romano di Ottoni, con repertorio di musica rinascimentale e contemporanea. Fa parte della Italian Instabile Orchestra. Ha tenuto corsi e seminari in Italia, presso la Hochschule di Freiburg i. B., Melba e Monash University (Melbourne) e la New York University. Ha insegnato presso i conservatori "G. Rossini" di Pesaro, "A. Casella" dell'Aquila e nei corsi estivi di Siena Jazz (strumento, improvvisazione, composizione). Ha collaborato con John Cage, Karole Armitage, Luigi Nono e Giacinto Scelsi. Ha partecipato, come compositore ed esecutore, a numerosi festival e stagioni concertistiche presso: Teatro alla Scala, Accademia di S. Cecilia, Biennale Musica di Venezia, Autunno Musicale di Como, IRCAM, Upic e Festival d'Automne di Parigi, Reina Sofia di Madrid, Ars Musica di Bruxelles, Europa jazz Festival du Mans, Jazz a Mulhouse, Tramway (Rouen), Wien Modern, Aspekte di Salisburgo, Donaueschinger Musiktage, Moers, Tage fuer Neue Musik di Zurigo, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Alte Oper di Francoforte, Filarmonica di Berlino, Festival di Gibellina, FIMAV di Victoriaville (Canada), Nuova Consonanza, Bimhuis di Amsterdam,

JazzYatra (India), Darmstadter Ferienkurse, Pomeriggi Musicali e Musica del nostro tempo (Milano), UNEAC di Cuba, Maggio Musicale Fiorentino, Lincoln Center e Hunter College (New York), New Music Concerts di Toronto e molti altri. Dal 1988 collabora con la cantante e autrice di testi Silvia Schiavoni per la composizione ed esecuzione di performances multimediali originali e su letteratura, pittura (Joyce, Gauguin, Ibsen, Boccioni, Ammaniti e altri), con immagini di Ilaria Schiaffini. Nel 2000 è stato Composer in Residence presso l'International Composers & Improvisers Forum Munich". Ha registrato per le radio nazionali in Italia, Austria, Canada, Olanda, Messico, Germania, Francia, Svezia, Spagna. Sono state a lui dedicate composizioni da numerosi autori come Scelsi, Nono, Alandia, Amman, Castagnoli, Dashow, Guaccero, Laneri, Mencherini, Renosto, Ricci, Villa-Rojo. Ha inciso dischi per BMG, Curci, Cramps, Edipan, Horo, Hat Records, Pentaflowers, Pentaphon, Red Records, Ricordi, Vedette. BMG, Curci, Edipan, Pentaflowers, Ricordi hanno pubblicato sue composizioni. Ha pubblicato per Ricordi un suo trattato sulle tecniche del trombone nella musica contemporanea e per Auditorium Edizioni "E non chiamatelo jazz" sull'improvvisazione musicale, "Tragicommedia dell'ascolto", "Immaginare la musica" e "Errore e pregiudizio". A Giancarlo Schiaffini è stata dedicata una voce dalla Biographical Encyclopedia of Jazz (Oxford University Press) e dall'Enciclopedia della Musica (Utet/Garzanti).

Formatosi nel 2011, il **Quartetto Sincronie** si dedica principalmente al repertorio del Novecento con uno studio approfondito delle evoluzioni del linguaggio sonoro, dei contenuti innovativi e dei parametri compositivi presenti nelle partiture del secolo scorso e di quello attuale. Si è perfezionato sotto la guida di Andrea Nannoni, di Miguel Da Silva e del Quartetto di Cremona. È stato selezionato per i workshops "La creazione del timbro: gli strumenti ad arco amplificati", "Armonia e forma nei quartetti per archi di Cage, Maderna e Manzoni" presso la Fondazione Cini di Venezia e per la residenza artistica "Casa del Quartetto" presso la Fondazione I Teatri - Reggio Emilia. Il Quartetto si è esibito, su invito dell'Ambasciata di Svezia, per la cerimonia di conferimento del Premio Nobel per la Fisica a G. Parisi; ha collaborato con l'American Academy in Rome per l'evento Aluminium Forest; ha

preso parte alla coreografia di danza contemporanea "Cacti" di A. Ekman presso il Teatro dell'Opera di Roma in qualità di quartetto in scena. Il Quartetto vanta numerose collaborazioni con compositori quali D. Bravi, C. Shaw, D. Glanert, W. Dougherty, M. Guerra, L. Troiani, J. Janulyte, G. Razaz e con musicisti quali Y. Berinskaya, D. Cabassi, L. Sanzó, A. Devitis. Premiato presso la II edizione del Concorso Internazionale di Interpretazione di musica contemporanea F. Mencherini (2013), il Quartetto è stato ospite in diversi festival e teatri: Festival Internazionale di Portogruaro, Società del Quartetto di Vicenza, 54° Festival di Nuova Consonanza, Festival dei Due Mondi - Spoleto, Morellino Classica, Teatro di Villa Torlonia a Roma, Auditorium Parco della Musica. Il Quartetto è stato ospite di Piazza Verdi per Radio Rai 3, di Musica Maestro per Radio24 e Domenica Classica di Radio InBlu; è stato protagonista di una puntata *Mestiere Teatro* per Classica HD di Sky e di una puntata di *Inventare il tempo* di S. Cappelletto per Rai 5. Nel 2023, il Quartetto ha registrato per Stradivarius il suo primo disco "Malipiero – Monteverdi", dedicato alla figura del compositore Gian Francesco Malipiero, di cui nel 2023 ricorreva il cinquantenario dalla morte.

La formazione e la pratica contestuale della direzione d'orchestra e della composizione conferiscono a **Tonino Battista** una particolare profondità di comprensione e interpretazione di partiture di tutte le epoche e la capacità di misurarsi alla pari con i nuovi linguaggi, inclusa l'esperienza elettroacustica e quella dell'improvvisazione. Queste qualità di interprete senza confini lo definiscono tra i più versatili direttori della scena internazionale e gli consentono di dominare un repertorio vastissimo, dal barocco al contemporaneo, passando per il teatro musicale, il musical e la musica applicata. Ha collaborato con i più grandi interpreti e compositori viventi, tenendo a battesimo numerosissimi lavori. Karlheinz Stockhausen lo ha annoverato tra i suoi interpreti preferiti. Prosegue con la formazione in Direzione d'Orchestra con Daniele Gatti e si perfeziona nella Direzione del repertorio moderno e contemporaneo sotto la guida di Peter Eötvös in Ungheria e in Olanda. Completa la sua formazione di compositore e direttore con Nono, Stockhausen e Bernstein. Nel 1996, a Darmstadt, vince il concorso per direttore d'orchestra e dirige *Mixtur* di Stockhausen con l'Ensemble

Modern di Frankfurt. Nel 1998 gli viene riconosciuto il premio annuale di Composer in Residence presso la Herrenhaus di Edenkoben, in Germania. Nel 2000 è Composer in Residence presso l'Istituto GRAME di Lyon, in Francia. Dal 2000 al 2004 è direttore principale della Kyoto Philharmonic Chamber Orchestra. Dal 2009 è direttore principale e coordinatore artistico del PMCE Parco della Musica Contemporanea Ensemble, la formazione residente all'Auditorium Parco della Musica di Roma.

Alvise Vidolin, regista del suono, musicista informatico e interprete Live Electronics, ha collaborato con i principali compositori contemporanei in Italia e all'estero per esecuzioni in teatri e festival internazionali. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova dove svolge attività didattica e di ricerca nel campo del Sound and Music Computing, studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dai sistemi multimodali. Dal 1976 al 2009 è stato titolare della cattedra di Musica Elettronica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, docente di Musica Elettronica all'Accademia Internazionale della Musica – Fondazione Milano dal 1993 al 2013 e del corso di Esecuzione e Interpretazione della Musica Elettroacustica presso il Conservatorio "C. Pollini" di Padova – Laboratorio SaMPL dal 2009 al 2019. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono e socio corrispondente dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. È docente presso la Chigiana Summer Academy nel 2016 e successivamente dal 2018.

Nicola Bernardini ha studiato composizione con Thomas McGah e John Bavicchi al Berklee College of Music di Boston, dove si è diplomato nel 1981. In qualità di esecutore e collaboratore tecnico ha lavorato con i più influenti compositori e musicisti della musica contemporanea attivi in Italia e all'estero. Ha insegnato al Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova per oltre 22 anni e dal 2013 è docente di Composizione Musicale Elettroacustica della Scuola di Musica Elettronica del Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Collabora con Dipartimento di Informatica e Scienze delle Telecomunicazioni dell'Università di Genova e con il Centro di Sonologia Computazionale del Dipartimento d'Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Padova. Quest'ultimo e il

Conservatorio della stessa città hanno creato SaMPL (Sound and Music Processing Lab) – il primo living-lab del mondo interamente dedicato alla musica e ai musicisti. Dal 2018 tiene il seminario estivo Live electronics. Sound and music computing assieme ad Alvisè Vidolin.

Julian Scordato ha studiato Composizione e Musica elettronica al Conservatorio “B. Marcello” di Venezia e Sound art presso l’Università di Barcellona. Cofondatore di Arazzi Laptop Ensemble, coordinatore di SaMPL - Sound and Music Processing Lab, è docente di Composizione musicale elettroacustica presso il Conservatorio “C. Pollini” di Padova. In qualità di musicologo ha scritto articoli e presentato risultati legati a sistemi interattivi per la performance e la notazione grafica in conferenze e masterclass. Sue opere elettroacustiche e audiovisive hanno ottenuto riconoscimenti in concorsi internazionali e sono state presentate in festival e istituzioni tra cui La Biennale di Venezia, Institute of Contemporary Arts (Londra), Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Gaudeamus Music Week (Utrecht), Centre for Contemporary Arts (Glasgow), Seoul International Computer Music Festival, Kochi-Muziris Biennale, Center for Computer Research in Music and Acoustics (Stanford), Athens Digital Arts Festival, ZKM Center for Art and Media (Karlsruhe) e New York City Electroacoustic Music Festival. Sue partiture sono edite da Ars Publica e Taukay Edizioni Musicali



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

19 LUGLIO

ORE 21.30, PIAZZA DEL CAMPO

SPECIAL EVENTS - *Concerto per l'Italia*

FILARMONICA DELLA SCALA

MYUNG-WHUN CHUNG

Musica di Beethoven

20 E 22 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

22 LUGLIO

ORE 16, CHIESA DI S. AGOSTINO

Kees Tazelaar

Lezione - Incontro aperto

Musica di Tazelaar

ORE 21.15, PIEVE DI PONTE ALLO SPINO, SOVICILLE

APPUNTAMENTO MUSICALE

Allievi del corso di Clarinetto

ALESSANDRO CARBONARE docente MONALDO BRACONI pianoforte

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

STAFF

Assistente del Direttore Amministrativo

LUIGI SANI

Assistente del Direttore Artistico

GIOVANNI VAI

Collaboratore del Direttore artistico e responsabile progetti culturali

STEFANO JACOVIELLO

Segreteria Artistica

BARBARA VALDAMBRINI

LARA PETRINI

Segreteria Allievi

MIRIAM PIZZI

BARBARA TICCI

Biblioteca e Archivio

CESARE MANCINI

ANNA NOCENTINI

Referente della collezione Chigi Saracini

LAURA BONELLI

Dean del Chigiana Global Academy

ANTONIO ARTESE

Web design e comunicazione

LUIGI CASOLINO

Grafica e social media

LAURA TASSI

Coordinamento e redazione programmi di sala

ELISABETTA BRAGA

Assistente Comunicazione e media

MARTA SABATINI

Segreteria Amministrativa

MARIA ROSARIA COPPOLA

MONICA FALCIANI

Ufficio Contabilità e Finanza

ELINA PIERULIVO

ELISABETTA GERMONDARI

GIULIETTA CIANI

ILARIA LEONE

Portineria e servizio d'ordine

LUCA CECCARELLI

GIANLUCA SARRI

Biglietteria e visite guidate

MARTINA DEI

CHIGIANA INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY

Direttore tecnico

MARCO MESSERI

Assistenti di produzione

MARIA LAURA DEPONTE

Assistente tecnico audio

MATTIA CELLA

Coordinatore Chigiana Chianti Classico Experience

LUCA DI GIULIO

Ufficio Stampa

NICOLETTA TASSAN SOLET

PAOLO ANDREATTA



grandi sostenitori



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

