

CHIGIANA

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

TODAY

28 AGOSTO 2024
ORE 20, PALAZZO CHIGI SARACINI

CONTINUUM
Conferenza – Concerto

Sulle tracce di György Ligeti
SIMONE FONTANELLI relatore

FLORIAN BIRSAK clavicembalo
ANTONIO GALANTI organo

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

Passacaglia ungherese (1978)
per clavicembalo

Ricercare - Omaggio a Girolamo Frescobaldi (1953)
per organo

Hungarian rock (1978)
per clavicembalo

Étude n. 1 Harmonies (1967)
per organo

Continuum (1968)
per clavicembalo

Volumina (1961-62)
per organo
revisione 1966

In collaborazione con Universität Mozarteum Salzburg

György Ligeti (1923-2006), cui è dedicato il focus del Chigiana International Festival and Summer Academy "Tracce" 2024, è stato un compositore ungherese, considerato uno dei più innovativi e influenti del XX secolo. Nato a Târnăveni, in Transilvania (all'epoca parte della Romania), Ligeti studiò composizione presso l'Accademia di Musica di Budapest. La sua carriera fu segnata dalle turbolenze politiche del suo tempo: dopo aver vissuto sotto il regime nazista e successivamente quello comunista, fuggì dall'Ungheria nel 1956, stabilendosi prima a Vienna e poi a Colonia.

Ligeti è noto per il suo linguaggio musicale unico, che spazia dalla microstruttura alla complessità poliritmica, caratterizzato da una texture densa e stratificata. Tra le sue opere più celebri vi sono il *Requiem* (1965), *Lux Aeterna* (1966), e il *Poema sinfonico per 100 metronomi* (1962). Gran parte del suo lavoro divenne noto al grande pubblico grazie all'uso delle sue musiche nel film *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick.

La sua musica, spesso descritta come visionaria e surreale, rifletteva influenze che andavano dalla musica popolare ungherese e rumena alla musica elettronica, fino all'avanguardia contemporanea. Ligeti ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti internazionali, tra cui il Premio Ernst von Siemens nel 1993. Morì a Vienna nel 2006.

La persistenza della memoria, opere per clavicembalo e organo di György Ligeti

di Elisabetta Braga

Il concerto di questa sera presenta due composizioni emblematiche nell'evoluzione del linguaggio musicale di György Ligeti: *Continuum* e *Volumina*, entrambe risalenti agli anni Sessanta. Queste opere rappresentano un punto di svolta nella sua ricerca di nuove possibilità timbriche, strutturali e concettuali, attraverso l'uso di strumenti profondamente radicati nella tradizione occidentale come il clavicembalo e l'organo, protagonisti di un rinnovato interesse nel XX secolo.

Continuum per clavicembalo (1968) esemplifica l'esplorazione di Ligeti del concetto di tempo e del paradosso tra stasi e movimento. Attraverso un gioco magistrale sulla percezione dell'ascoltatore, Ligeti crea l'illusione di un flusso sonoro ininterrotto, dove la rapidità estrema si fonde in una continuità sonora che sembra sospesa tra immobilità e dinamismo.

Volumina per organo (1961-1962), invece, rappresenta un'audace esplorazione delle possibilità dello strumento, abbandonando la notazione tradizionale in favore della notazione grafica per dare vita a strutture musicali non convenzionali, basate su masse sonore e texture dense, in cui il suono puro, generato da cluster che si espandono e si contraggono, produce l'impressione di una continuità sonora.

Gli anni Sessanta segnano una fase cruciale nel percorso compositivo di Ligeti. Superando gli estremismi delle avanguardie e del puntillismo, il compositore si dedica a una scrittura strumentale di più ampio respiro e maggiore

densità, focalizzandosi sulla creazione di particolari texture sonore, obiettivo condiviso anche da altri compositori ed evidente in opere come *Metastasis* di Iannis Xenakis (1953-1954) e *Carré* di Karlheinz Stockhausen (1960). Ispirato da queste composizioni, Ligeti sviluppa una tecnica propria, la micropolifonia, che rielabora l'antica arte del contrappunto. In questa tecnica, voci multiple si sovrappongono e si sottraggono, dando vita a strutture complesse e vaste, che producono masse sonore apparentemente statiche e senza forma. Il risultato sonoro è un brulicare incessante da cui si intravedono contorni sfumati di linee individuali e tracce del sistema tonale. Le prime manifestazioni di queste sonorità appaiono nel finale di *Apparitions* (1959) e si concretizzano pienamente in opere come *Atmosphères* (1961) e *Lux Aeterna* (1966).

L'universo sonoro creato da Ligeti trasporta l'ascoltatore in un paesaggio onirico, simile alle visioni surreali di Dalí. Il compositore raccoglie l'eredità della tradizione musicale, fondendola e ricreandola attraverso un linguaggio assolutamente personale. Questo recupero si manifesta in due modi: come rivisitazione della tradizione musicale occidentale, incarnata, nel concerto di stasera, da strumenti emblematici come il clavicembalo e l'organo, e come riscoperta delle proprie radici personali, con un costante amore per la musica popolare, che è sempre presente nella sua arte.

L'oggetto musicale di Ligeti si presenta come un sistema estremamente complesso e paradossale, in cui la storia della musica occidentale si intreccia con la sua storia personale. In queste opere, si fondono tracce di origine

diversa: passato e presente, puro e impuro, movimento e stasi, individualità e anonimato creano un insieme che è allo stesso tempo stabile e in continua trasformazione. Ligeti offre al pubblico composizioni che sembrano oggetti misteriosi, dove ingranaggi perfetti sono calibrati per generare un sistema caotico, proiettandoli in una spirale che esplora gli estremi dell'espressione musicale, prima di ritornare al punto di partenza. Così, il ciclo è pronto a ricominciare da capo, in un perpetuo divenire. Nel suo saggio *Sugli orologi e le nuvole* del 1966, Karl Popper utilizza le metafore degli orologi e delle nuvole per illustrare due tipi di sistemi: gli orologi, che rappresentano sistemi deterministici, prevedibili e meccanici, e le nuvole, che simboleggiano sistemi complessi e caotici, caratterizzati da un comportamento indeterminato, simile a quello dei fenomeni meteorologici. Questo concetto ha avuto un profondo impatto su Ligeti, ispirandogli il poema sinfonico *Clocks and Clouds* del 1973. Ligeti associa queste idee all'iconico dipinto di Salvador Dalí *La persistenza della memoria*, dove la materia solida sembra sciogliersi e riconfigurarsi in un flusso continuo, un processo che il compositore riflette nella sua stessa pratica compositiva.

Passacaglia ungherese per clavicembalo

Passacaglia ungherese, composta nel dicembre del 1978, è dedicata agli amici svedesi di Ligeti, Eva Nordwall, clavicembalista di origine cecoslovacca, e suo marito, il musicologo svedese Ove Nordwall. Contrariamente a quanto avviene nella passacaglia tradizionale, il tema

non viene esposto al basso, ma alla parte superiore della tastiera, nella sezione del discanto, e copre due battute formate da otto minime. Questo motivo discendente, ripetuto trentacinque volte in tutta la composizione, rappresenta un ostinato che si muove lungo tutta la tastiera del clavicembalo. Lo stesso principio di movimento continuo – nel caso della *Passacaglia ungherese* si tratta di una discesa continua – viene utilizzato da Ligeti poco più tardi nell'*Étude* per pianoforte *L'escalier du diable* (La scala del diavolo), dove viene creata l'illusione di una continua ascesa. È interessante collegare il gesto finale del diminuendo ritmico, con cui il brano che si spegne progressivamente, quasi meccanicamente, a un principio simile di spegnimento di un automa o di una scatola musicale, che Ligeti ha utilizzato con grande successo in un'altra opera emblematica, il *Poema sinfonico per 100 metronomi* del 1962.

Nel corso del Novecento, l'interesse per la passacaglia non è un fenomeno isolato, ma si manifesta in numerosi compositori. Questo interesse nasce non solo dalla riscoperta di un linguaggio musicale pre-romantico che si concretizza nella corrente nel Neoclassicismo, ma soprattutto dal particolare meccanismo di ripetizione caratteristico di questa forma, che assicura continuità e coerenza al brano. Il principio estetico-costruttivo di origine matematica riflette, dunque, la tendenza a una più ampia esplorazione teorica e pratica della musica del Novecento. Con l'abbandono del tradizionale sistema armonico, passacaglia e ciaccona, forme musicali altamente strutturate, hanno potuto sostituire l'organizzazione precedentemente garantita dalle regole

del sistema tonale. Per questo motivo, molti compositori del XX secolo si sono dedicati alla passacaglia, ritrovandola in opere particolarmente significative della Seconda Scuola di Vienna. Tra questi, possiamo citare il *Lied Nacht* dal *Pierrot Lunaire* op. 21 di Arnold Schönberg, la Scena IV del primo atto del *Wozzeck* di Alban Berg e la *Passacaglia* op. 1 per orchestra di Anton Webern. Tuttavia, il fascino di questa forma si estende ben oltre la Seconda Scuola di Vienna, essendo adottata da compositori come Benjamin Britten, Maurice Ravel, Paul Hindemith, Max Reger, William Howard Schuman e Ralph Vaughan Williams.

Ricercare per organo – Omaggio a Girolamo Frescobaldi

L'amore di Ligeti per le forme antiche e le strutture geometriche si manifesta chiaramente nella versione per organo del 1953 dell'undicesimo brano tratto da *Musica Ricercata*, intitolato *Ricercare per organo – Omaggio a Girolamo Frescobaldi*. *Musica Ricercata*, una raccolta di brani per pianoforte, rappresenta un compendio della ricerca musicale di Ligeti, un omaggio alla musica del passato e un'esplorazione personale delle possibilità compositive, che abbraccia anche gli sviluppi contemporanei nel linguaggio e nella timbrica. Originariamente, il termine "ricercare" indicava una composizione a carattere improvvisativo, priva di una struttura fissa, in cui il percorso sonoro si sviluppava in modo imprevedibile, esprimendo una ricerca di idee. Come ben descritto da Ariosto nel Canto VIII dell'*Orlando furioso*:

Signor, far mi convien come fa il buono
sonator sopra il suo istrumento arguto,
che spesso muta corda, e varia suono,
ricercando ora il grave, ora l'acuto.

Nel tempo, il termine ha assunto un nuovo significato, riferendosi a un pezzo virtuosistico e polifonico, simile alla toccata, caratterizzato da elementi imitativi e di improvvisazione, combinando brillantezza esecutiva con regolarità contrappuntistica. In questo senso, il *Ricercare per organo* dedicato a Frescobaldi è concepito come una fuga in forma libera, in cui il soggetto è costruito su una serie di dodici suoni che incorpora tutte le note della scala cromatica. Nel corso del brano, i valori ritmici si riducono progressivamente con le successive entrate del soggetto, creando un contrasto dinamico tra ritmi più lunghi e più brevi nella parte centrale. Questo processo spinge le voci verso le regioni più estreme della gamma sonora dell'organo, esaltando l'equilibrio tra tradizione e innovazione che caratterizza l'opera di Ligeti.

Hungarian rock per clavicembalo

Hungarian rock nasce come un affascinante ibrido tra antico e moderno, in cui lo schema ripetitivo della ciaccona funge da ponte tra il Barocco e i generi musicali del XX secolo come il rock e il jazz, entrambi caratterizzati dall'uso di strutture armoniche ripetute. Questa fusione si adatta perfettamente alla ricerca di Ligeti di ritmi asimmetrici, ispirati tanto al folklore slavo quanto ai ritmi latinoamericani, come evidenzia lo stesso compositore:

Per molti anni mi sono interessato ai ritmi asimmetrici, che Bartók chiamava ritmi bulgari... Queste formazioni ritmiche asimmetriche sono state molto in linea con la mia ricerca di nuove soluzioni ritmiche... [Il rock ungherese] ha un po' di influenza ritmica latinoamericana. Ma derivava dal semi-folklore commerciale del Sud e Centro America e dalla musica pop e dal jazz.

Il pattern di accordi ripetuti, tipico della ciaccona, viene qui reinterpretato in chiave moderna, poiché questa forma trova affinità con le strutture di brani rock e jazz, dove è spesso utilizzata. *Hungarian Rock* si articola in due parti: la prima presenta una struttura ritmica martellante di accordi, con uno degli accordi nel registro grave che svolge la funzione di una grancassa, mentre il clavicembalo, con la sua sonorità pizzicata, imita la linea melodica di una chitarra. La seconda parte del brano abbandona il ritmo incalzante della prima, introducendo una progressione di accordi che spezza lo schema ritmico. Questo equilibrio tra elementi antichi e moderni, tra rigore formale e libertà ritmica, rende *Hungarian Rock* un'opera straordinariamente innovativa e rappresentativa dell'eccentrico linguaggio musicale di Ligeti.

Étude n. 1 Harmonies per organo

Quando Ligeti compose *Harmonies* per l'organo a canne negli anni Sessanta, periodo segnato da un decisivo cambiamento stilistico, non esisteva ancora una valvola dell'aria a variazione continua per controllare la pressione

delle canne, come nei più moderni organi. Queste idee di manipolazione del suono sono una conseguenza dell'esperienza con la musica elettronica che Ligeti realizzò a Colonia presso lo Studio della WDR (Westdeutscher Rundfunk). Con *Artikulation* (1958) e *Glissandi* (1957), il compositore cercò di esplorare paradigmi sonori impossibili da realizzare con strumenti acustici dell'epoca, ma avvicinandosi ai limiti dei sistemi elettronici di Colonia, iniziò a trattare gli strumenti in un modo diverso. Imitare con strumenti le tecniche apprese nello Studio di Colonia, nel caso delle composizioni per organo a canne, rappresenta un cambiamento significativo nel modo di pensare e di operare su uno strumento come l'organo a canne. In questa ottica, si possono spiegare i cluster di *Volumina*, i lunghi accordi di *Harmonies* e la velocità di *Coulée* come manipolazioni elettroniche trasferite su uno strumento acustico come l'organo. A tal proposito, sono state utilizzate tecniche speciali per ottenere la tavolozza sonora desiderata.

Per quanto riguarda l'esecuzione, si raccomanda di «suonare legatissimo per tutto il brano; tutte le dieci dita devono rimanere premute in ogni momento». Questo ricorda lo stile di articolazione francese nella musica organistica, comune qualche decennio prima. L'uso di accordi a dieci note crea una massa sonora, diversa però dai cluster di *Volumina*, poiché le note specifiche sono scritte sullo spartito.

Questo stile di notazione, molto diverso dalla notazione grafica di *Volumina*, cerca di ottenere una tavolozza sonora simile, ma questa volta con notazione fissa su spartito. Va notato l'uso di diverse pause per enfatizzare la durata. Per quanto riguarda il tempo: «le singole 'battute'

possono differire in lunghezza a discrezione dell'esecutore; alcuni accordi possono essere tenuti più a lungo, mentre altri possono essere trattati come accordi di passaggio di durata più breve. In nessun punto del brano le successioni di accordi devono creare un'impressione di metro o periodicità.» (Ligeti, 1967)

Il risultato dipende dalla costruzione dell'organo e dall'inventiva dell'esecutore, assolutamente necessaria. Il continuo cambiamento dei registri, insieme al modo in cui è notato, genera una massa sonora, il cui risultato finale non è direttamente collegata alle altezze scritte sullo spartito.

La conoscenza che Ligeti possedeva del funzionamento dell'organo a canne è così profonda che egli afferma che si dovrebbero usare *crescendo* e *diminuendo* semplicemente cambiando i registri, modificando il carattere timbrico mentre si sostengono i suoni. Poiché l'alimentazione dell'aria è ridotta, per ogni canna attivata viene utilizzata la stessa pressione per tutte le canne in azione, causando una diminuzione del volume e una "denaturazione" del suono. Lo stesso avviene alla fine del pezzo, dove c'è una riduzione delle note tenute, che porterebbe a un *crescendo*, ma, contrastato dalla nota del pedale, si ottiene un *diminuendo*. Alle note sempre uguali si aggiunge la possibilità di variare solo i valori di durata, sebbene Ligeti suggerisca che la durata totale sarà di 6' a 9'. La sospensione dell'armonia in favore di suoni tenuti ricorda la stessa idea alla base di *Atmosphères* del 1961.

Altri tratti stilistici della musica di Ligeti, che si ritrovano sia in *Volumina* che in *Harmonies*, comprendono un'introduzione e una conclusione con suoni lunghi e

sostenuti, senza cesure, per dare l'impressione che ciò che si ascolta sia solo un estratto di un insieme più vasto che continua a fluire. Mentre *Volumina* inizia e termina in questo modo, *Harmonies* illustra questo comportamento espandendo e contraendo le note centrali dell'accordo a dieci note, sfruttando anche la capacità dell'organo a canne di sostenere i suoni per un tempo indefinito.

Continuum per clavicembalo

Continuum condivide alcune caratteristiche con *Harmonies* per organo e con *Lontano* per orchestra, entrambi del 1967. Scritto nel 1968 e dedicato alla clavicembalista Antoinette Vischer, *Continuum* si sviluppa in un unico tempo, indicato come «prestissimo»: i suoni, per mezzo della velocità di esecuzione, si fondono in un continuum sonoro senza articolazioni percepibili. Con una velocità di 13 note e mezza al secondo, il clavicembalista esegue un flusso continuo di note, creando una trama sonora in cui i suoni si sovrappongono e si fondono, analogamente a come un artista potrebbe ottenere disegni complessi tramite l'accumulo di forme ravvicinate. Il clavicembalo, con il suo tocco puntiforme e il caratteristico ronzio simile al bisbiglio di un'arpa, è lo strumento ideale per realizzare questa "metamorfosi sonora". La velocità degli impulsi trasforma il ritmo in una sorta di "non-ritmo", resa possibile dal fatto che le mani del musicista non si spostano sulla tastiera ma rimangono stabili, concentrando l'intera azione nelle cinque dita, portando l'esecuzione a un altissimo livello di virtuosismo; in questa sua natura "digitale", infatti, il brano si inserisce

nella tradizione degli studi tecnici, da cui nascerà il ciclo di diciotto *Études pour piano* composti tra il 1985 e il 2001. *Continuum* presenta una struttura tripartita, segnata dalle cesure della mano sinistra che si ferma due volte nel corso del brano. La mano sinistra esegue figurazioni che ascendono, mentre la mano destra le accompagna con figurazioni discendenti, creando accelerazioni e rallentamenti all'interno del tessuto sonoro. Il pezzo si conclude con un singolo suono ribattuto in acuto, dando l'impressione di un arresto improvviso, come se l'esecuzione fosse interrotta di colpo.

In *Continuum*, Ligeti esplora il paradosso della mobilità estrema del suono e della sua apparente immobilità percettiva, creando un'illusione sensoriale paragonabile alle opere visive di Escher. Come in *Ramifications*, il brano è caratterizzato da intrecci continui di note suonate a grandissima velocità, con una microstruttura che mira a creare un effetto globale di trama sonora complessa. Questa ricerca si distanzia dall'avanguardia che tende a perseguire la purezza delle strutture, concentrandosi invece sull'impurità della materia sonora: reti e ramificazioni interne al corpo sonoro si espandono nel tempo, dissolvendo figure armoniche e ritmiche in trame sonore diffuse, come accade in *Clocks and Clouds* del 1973.

Volumina per organo

Come *Harmonies*, *Volumina*, composto tra il 1961 e il 1962, poi rivisto nel 1966, è una composizione emblematica dello stile di Ligeti e dell'evoluzione del suo linguaggio

musicale. L'opera indaga le potenzialità timbriche inesplorate dell'organo, strumento spesso da Ligeti associato a «goffaggine, rigidità e spigolosità», tanto che egli lo paragona a «una gigantesca protesi». Ligeti sviluppa una nuova tecnica basata sui cluster, influenzata dallo stile dell'organista svedese Karl-Erik Welin (1934-1992) e dall'opera *Konstellationer I* del compositore, organista e musicologo svedese Bengt Hambraeus (1928-2000), composta nel 1958. I cluster, eseguiti su ampie porzioni della tastiera, permettono la realizzazione di crescendo e diminuendo, dove l'intensità del suono è determinata dal numero di tasti premuti, analogamente a quanto avviene con il clavicembalo. L'ampiezza dei clusters influisce direttamente sull'intensità sonora, creando un dinamismo che rompe con la tradizionale percezione del suono organistico. La discontinuità temporale tra l'azionamento e il rilascio delle canne genera nell'ascoltatore l'illusione di un continuum sonoro. Ligeti riesce così a ottenere dall'organo un suono flessibile, utilizzando un modo di suonare che integra e valorizza le diverse "insufficienze" dello strumento. Ciò include l'innovativa tecnica di passare i cluster attraverso tutti i manuali, creando effetti timbrici inediti e continui cambiamenti sonori.

Una caratteristica distintiva di *Volumina* è l'equiparazione delle leve dei registri ai tasti durante l'esecuzione, un approccio simile a quello adottato da Mauricio Kagel (1931-2008) nella sua opera *Improvisation ajoutée*, scritta nello stesso periodo. Questo richiede un ruolo attivo dell'assistente di registrazione, anche se il pezzo può essere eseguito da un solo musicista. L'esecuzione comprende anche effetti d'aria e momenti di "esecuzione muta", dove l'accensione e lo spegnimento del motore

dell'organo durante il brano modificano l'alimentazione dell'aria, generando nuovi timbri e scordature.

Per rappresentare queste nuove sonorità, Ligeti introduce una notazione grafica innovativa, con segni grafici e simboli che indicano precise prescrizioni esecutive e che consentono all'interprete di comprendere meglio le dinamiche di espansione e contrazione dei suoni. Il brano richiede, dunque, un'estrema sensibilità e controllo da parte dell'organista, che deve manipolare le varie risorse dell'organo, come i registri, per creare volumetrie di suono e texture desiderate.

Nonostante queste innovazioni, *Volumina* mantiene tracce del patrimonio musicale per organo, nascoste e represses; armonia, figurazione e polifonia rimangono sommerse ma presenti, come le figure senza volto nei dipinti di Giorgio De Chirico: la struttura della composizione è evidente, ma la concretezza materiale dell'edificio sembra mancare. Sullo sfondo, si stagliano la severità e l'imponenza della tradizione organistica, mentre tutto il resto svanisce nelle masse sonore, nei "volumina" della forma musicale.

BIOGRAFIE

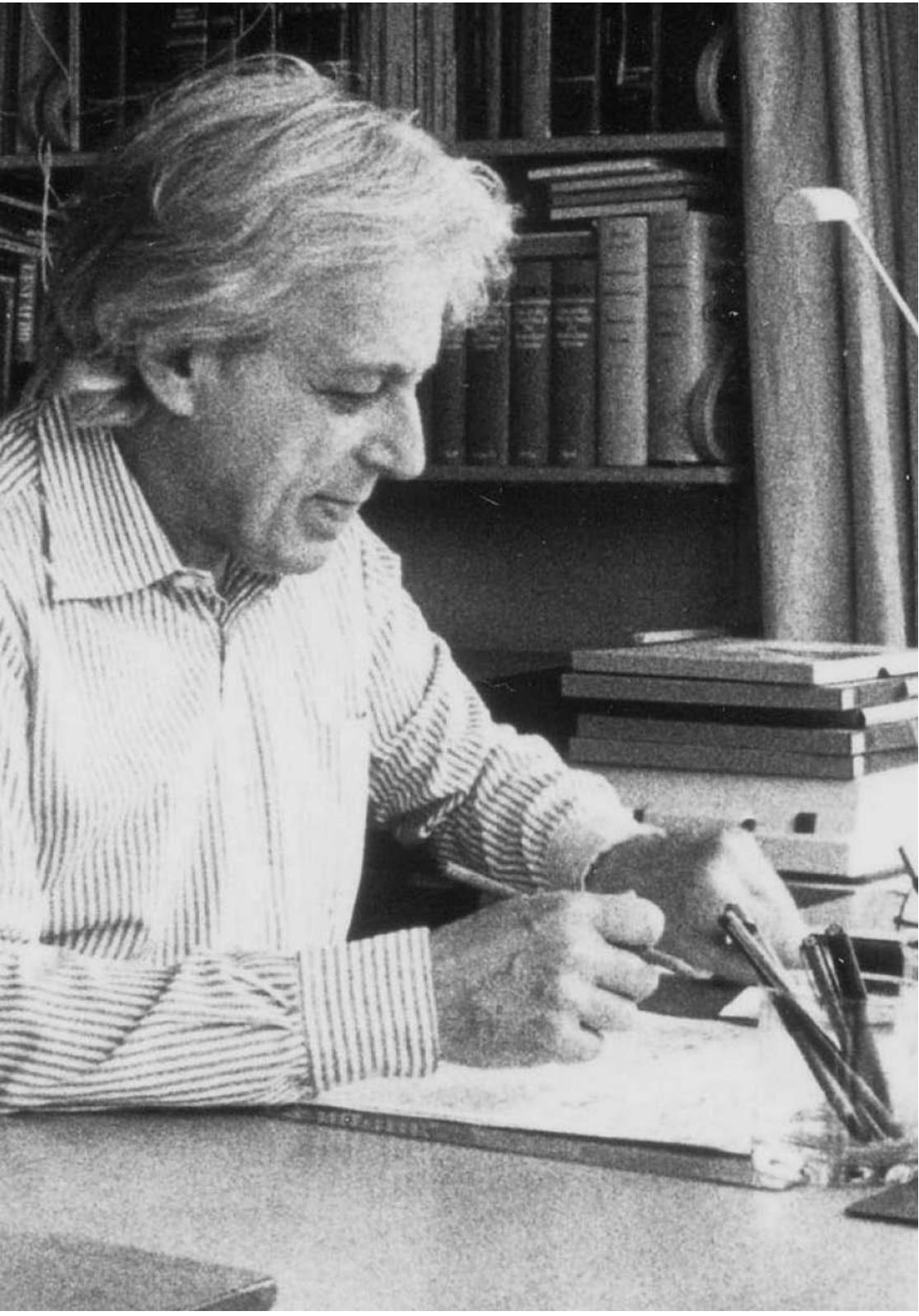
Simone Fontanelli è compositore, direttore d'orchestra e docente di Musica strumentale contemporanea all'Universität Mozarteum di Salisburgo e direttore dell'Institut für Neue Musik della stessa Università. Vincitore del prestigioso premio Mozart di Salisburgo (1995) per la composizione, è stato ospite in Festival internazionali in Italia, Stati Uniti, Austria, Inghilterra, Spagna, Russia, Ungheria, Svezia, Germania, Svizzera, Kazakistan, Israele, Taiwan e Thailandia. La sua opera da camera *Eswar einmal ein Stück Holz* tratta dal Pinocchio di Carlo Collodi, commissionata nella 2011 dalla Gürzenich-Orchester Köln, ha ottenuto un grande successo in Germania, Ungheria, Svizzera, Italia, Spagna, Austria oltre a una produzione CD in Gran Bretagna. Ha tenuto masterclass e seminari presso Accademie e Università in Europa, Asia e Stati Uniti, tra cui la Juilliard School di New York, il Royal College of Music, la Royal Academy of Music e la Guildhall School of Music and Drama di Londra, la "F. Liszt" Academy di Budapest, il Conservatorio "P. I. Čajkovskij" di Mosca e molte altre. Dal 2003 al 2009 è stato direttore artistico e musicale del Gamper Festival of Contemporary Music (Brunswick-Maine, Stati Uniti). Dal 2023 tiene il corso di Composizione per strumenti antichi all'Accademia Chigiana di Siena.

Florian Birsak è nato a Salisburgo e si è affermato come solista al clavicembalo, fortepiano e clavicordo. Ha svolto la propria formazione musicale nella città natale e a Monaco, dove ha studiato clavicembalo e prassi esecutiva con Lars Ulrik Mortensen, Liselotte Brändle, Kenneth Gilbert e Anthony Spiri. Ha ottenuto grande successo in concorsi internazionali. Lo studio della pratica musicale storica è per lui un'essenziale fonte di ispirazione ed è decisivo nel carattere e nella costante analisi

applicata al proprio stile esecutivo. Nel repertorio per strumenti a tastiera egli predilige la varietà e la ricchezza di sfumature dei diversi strumenti del passato. Si esibisce spesso in qualità di solista e come continuista con rinomati ensemble cameristici e orchestre. Ultimamente è sempre più coinvolto in progetti musicali personali sia come solista, sia in formazioni da camera. Dal 2013 è docente di clavicembalo e basso continuo all'Università Mozarteum di Salisburgo.

Antonio Galanti, organista e compositore, ha studiato al Conservatorio di Firenze con C. Prosperi, G. Sacchetti e M. Mochi. Si è diplomato in Pianoforte, Composizione, Organo, Strumentazione per banda e Musica corale. All'Università di Pisa si è laureato con lode in Lettere (tesi in Storia della musica: Messa musicale e prassi liturgica dal dopoguerra ad oggi. Tre esempi d'autore). Si è perfezionato alla Fondazione Accademia di Musica Italiana per Organo di Pistoia con L.F. Tagliavini, H. Vogel, S. Innocenti e L. Tamminga. Dal 1989 al 1998 è stato docente di Organo e composizione organistica nei conservatori di Avellino, Udine e Sassari. Dal 1989 insegna Organo alla Scuola di Musica "T. Mabellini" di Pistoia. Dal 1999 è titolare di Composizione (ex Armonia Contrappunto Fuga e Composizione) al Conservatorio di Alessandria. Ha conseguito vari riconoscimenti, fra cui il Primo premio al VII Concours Suisse de l'Orgue (Sion, Svizzera), il Primo premio al XXXI Festival Musica Antiqua (Bruges, Belgio) e il Terzo premio al XVIII International Edvard Grieg Competition for Composers (Oslo, Norvegia). Oltre che in Italia ha suonato in Francia, Svizzera, Austria, ex-Jugoslavia, Malta, Belgio, Germania, Polonia e Ucraina. Ha pubblicato cd, saggi e monografie. Il suo catalogo, fra l'altro, comprende il ciclo aperto delle Toccate (1990...), scritte per e dedicate a strumenti antichi di rilievo. Ha curato l'edizione critica di musiche per tastiera del Sette-Ottocento (Musiche per

organo e cimbalo, 5 voll., 2006-2008). Pubblica per le edizioni Bèrben, Billaudot (Francia), Carrara, ElleDiCi, EurArte, La Bottega Discantica, Pizzicato (Svizzera) e Rugginenti. Dal 1995 è organista della Chiesa dei Ss. Iacopo e Lucia in San Miniato – Pisa – (organo F.M. Galganetti – M. Paoli, 1602-1840). È Ispettore onorario ministeriale per la tutela e la vigilanza degli organi storici nelle province di Pisa e Livorno. Dal 2004 cura regolarmente la rubrica Recensioni musicali per il mensile «Suonare news»



L'OROLOGIAIO DELLE MERAVIGLIE

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

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

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

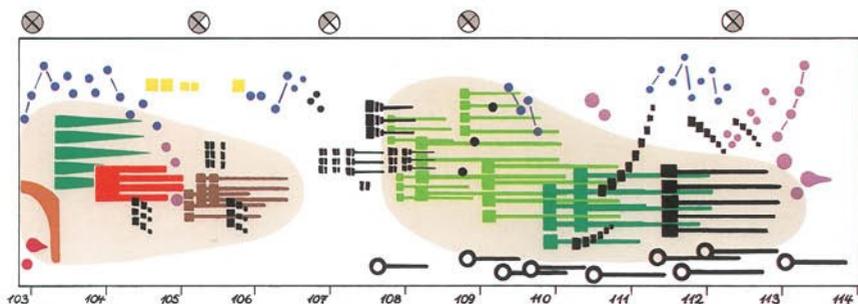
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che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

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

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

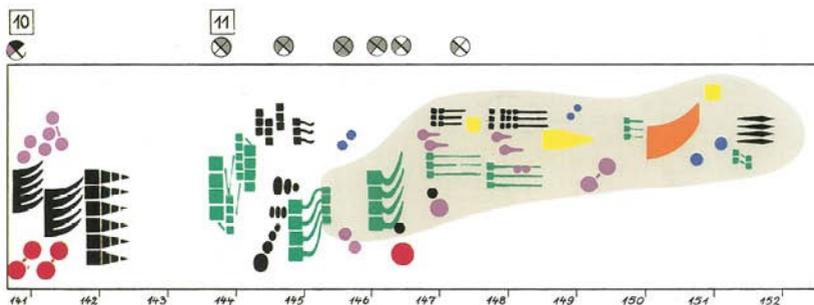
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

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



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

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



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

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

VOLUMINA

1 (die Ziffern beziehen sich auf die besetzten Anmerkungen)

2

fff Register- diminuendo, poco a poco...

beide Hände auf demselben Manual

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

f *fff* *fff*
W rechter Fuß
W linker Fuß

Pedal

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

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

3
4

Flöte 8'

beide Hände auf demselben Manual

W

Flöte 8'

W rechter Fuß
W linker Fuß

Pedal

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

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

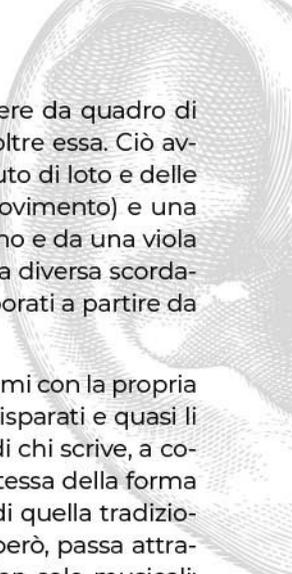
Arom e le registrazioni della popolazione centrafricana dei Banda Linda, fino al gamelan giavanese riletto (*Galamb Borong*) o alla scultura di Constantin Brâncuși (*"Coloana infinită"*).

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]

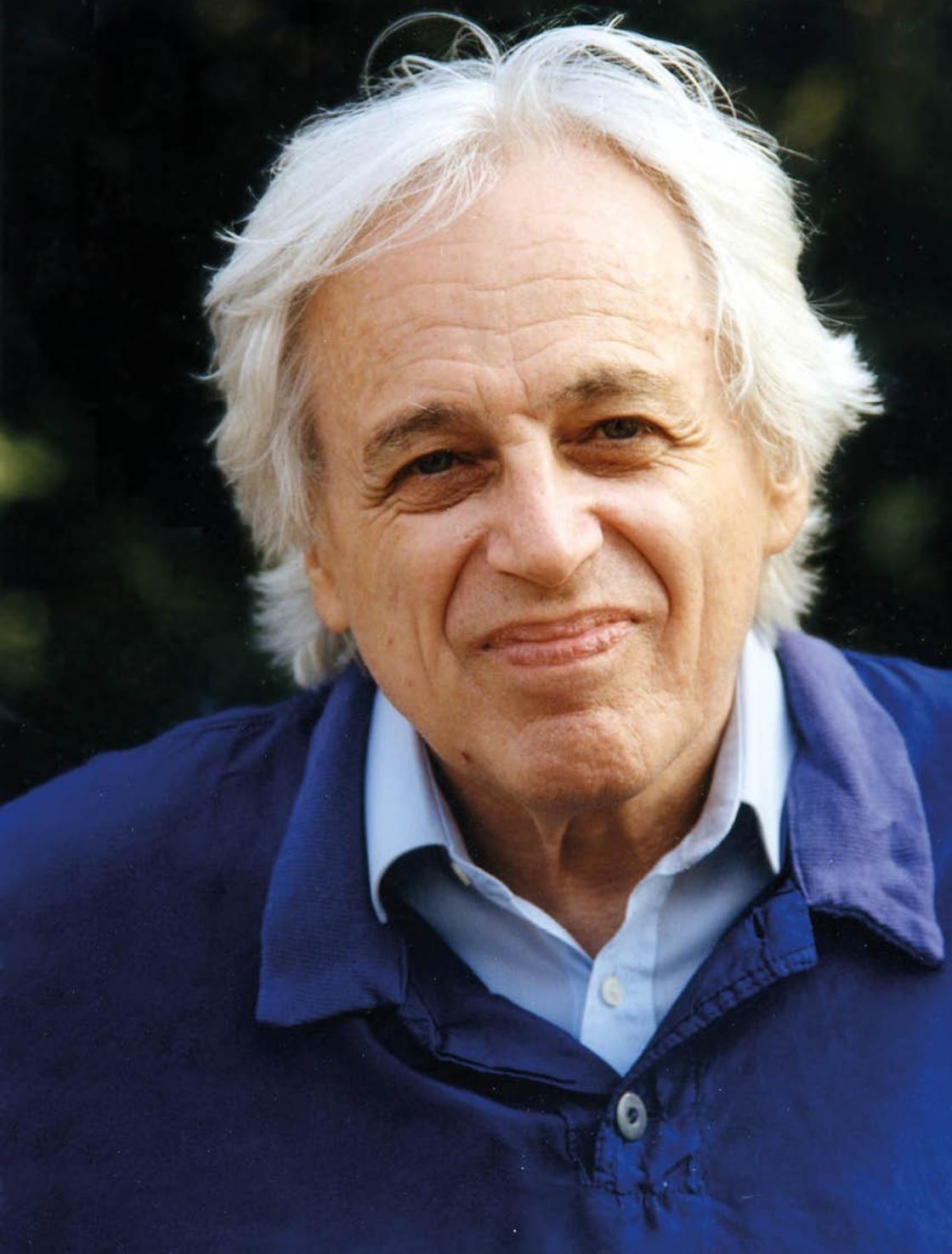


occidentale, nella sua articolata profondità storica, pare fungere da quadro di riferimento per scelte costruttive e sonore mirate ad andare oltre essa. Ciò avviene con vari mezzi, fra i quali si sottolineano qui l'uso del flauto di loto e delle ocarine (impiegate in un estraniante "corale" nel secondo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



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), "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

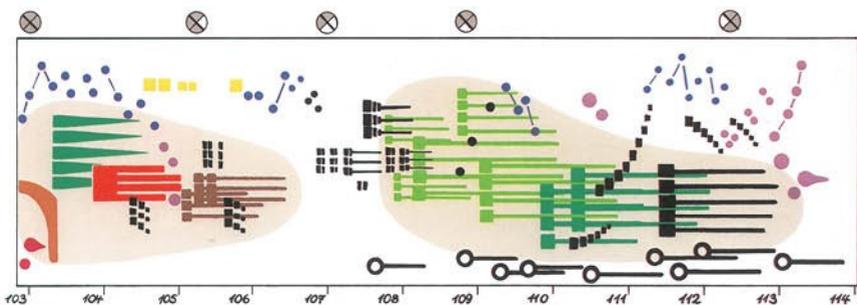
folk melody of the *Dialogue* and the frenzied Bartókian aggressiveness of the *Capriccio*. "*Musica ricercata*," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's "*Eyes Wide Shut*" (1999), is also based on the short piece. The composition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

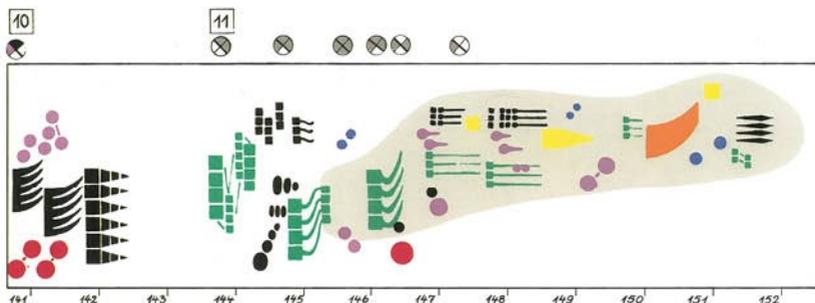
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show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

1 (die Ziffern beziehen sich auf die besten letzten Anmerkungen)

2

fff Register-diminuendo, poco a poco

beide Hände auf demselben Manual

fff Register-diminuendo (wie im Manual)

W-rechter Fuss
W-linker Fuss
Pedal

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

linked sound aggregates and is the first of his "Two Studies for Organ" (1969). The reference to Johann Sebastian Bach in regard to "Volumina" is part of a broader context in which, during the same period, Ligeti dedicated himself to further deepening polyphonic writing – studied, as previously noted, since his formative years – until he developed a completely original implementation, destined to define his art. Contrapuntal elaboration characterizes many works from the 1960s, including the crucial "Atmosphères" (1961), where the composer offered one of the first, complete examples of his "micropolyphony." In this work, each of the 48 polyphonic parts contributes to creating an overall acoustic effect where the perception of individual part entries is lost, giving way to a controlled and kaleidoscopic cluster, a sound aggregate in slow and continuous transformation.

This writing style also marks his vocal production of the decade, where Ligeti revisited the tradition of sacred music through works like "Requiem" (1963-65) and "Lux Aeterna" (1966), both also known to the general public for their presence in Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey" (1968). "Lux Aeterna" can be considered a sort of offshoot of the earlier work. Ligeti wrote it in 1966, after completing the Requiem with the "Lacrimosa." Micropolyphony here is realized in its quintessence, with writing for sixteen a cappella parts and an effect of slow, almost static yet progressively shifting sound, making the entrances and exits of voices imperceptible or, conversely, sharply outlined.

3
4

Flöte 8'

beide Hände auf demselben Manual

Die obersten (schwachen) Töne allmählich von den höchsten Intonationen, die am Unterarm (unteren Tönen) bleiben, bis sie näher herangebracht werden.

W

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

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]

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

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

LUX AETERNA

György Ligeti, 1966

$\text{♩} = 56$, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE!“ * “FROM AFAR” *

Sopra 1-4: *sehr sehr weich einsetzen / all molto very poco*
pp rinforzi

Alt 1-4: *sehr sehr weich einsetzen / all molto very poco*
pp rinforzi

S. 1-4

* Von vollstimmten a-kadrischen Sängern; die Taktzeichen bedeuten keine Betonung.
(Die Sätze) werden a-capella; keine Laut- oder Stimmregulierungen sind erlaubt, nur die Expression.

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").



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

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

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

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

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

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

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

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

Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano)



INVESTIRE NEL TALENTO



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

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

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



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

★ **DIVENTA SUBITO UN AMICO DELLA CHIGIANA** ★

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

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

PROSSIMI CONCERTI

29 AGOSTO

ORE 18, PALAZZO CHIGI SARACINI

FACTOR - *Concerto del corso di Chitarra e nuova musica per chitarra*

GIOVANNI PUDDU docente

Allievi Chigiani

ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI

FACTOR - *Concerto del corso Violoncello*

DAVID GERINGAS docente

Allievi Chigiani

TAMAMI TODA-SCHWARZ pianoforte

ORE 21.15, BASILICA DI S. LUCCHESI, POGGIBONSI

APPUNTAMENTO MUSICALE

Allievi del corso Viola

e musica da camera

BRUNO GIURANNA docente

ROBERTO AROSIO pianoforte

30 AGOSTO

ORE 17, PALAZZO CHIGI SARACINI

FACTOR - *Concerto del corso di Viola e musica da camera*

BRUNO GIURANNA docente

Allievi Chigiani

ROBERTO AROSIO pianoforte

31 AGOSTO

ORE 18, VILLA DI GEGGIANO, CASTELNUOVO
BERARDENGA

Musica nei giardini e nelle sale settecentesche

ORE 21, VILLA DI GEGGIANO, CASTELNUOVO
BERARDENGA

LEGENDS - BAROQUE NIGHT

The night before Amadeus

SARA MINGARDO / ALFREDO BERNARDINI / HIRO
KUROSAKI

VITTORIO GHELMI / MARCO TESTORI / FLORIAN BIRSAK

The Pleasure Garden of Enlightenment

EKATERINA KRASKO / PAOLA TROIANO

REKA NÁGY / MOZARTEUM AND ROYAL COLLEGE OF
MUSIC BAROQUE ORCHESTRA / MARCO TESTORI

Musica di Mozart, J.C. Bach, Wölfl

ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI

FACTOR - Concerto del corso Violino

SALVATORE ACCARDO docente

Allievi Chigiani

STEFANIA REDAELLI 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, Siderurgia Fiorentina.

WWW.CHIGIANA.ORG

