

CHIGIANA

 INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2024 **TRACCE**

LEGENDS

29 LUGLIO 2024
ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI

TRACCIATI

FRANCESCO GESUALDI fisarmonica
ROBERTO FABBRICIANI voce recitante
ANGELO MAGGI percussioni (Allievo del Corso di
Percussioni del M° Antonio Caggiano)



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

Aldo Clementi

Catania 1925 - Roma 2011

Ein kleines... (1998)

per fisarmonica

Girolamo Frescobaldi

Ferrara 1583 - Roma 1643

Toccata VIII, di Durezza e Ligature (1615)

dal II Libro delle Toccate

Toccata I (1615)

dal II Libro delle Toccate

trascrizioni per fisarmonica di F. Gesualdi

Carlo Gesualdo

Venosa 1566 - Gesualdo 1613

Canzon francese del Principe

trascrizioni per fisarmonica di F. Gesualdi

György Ligeti

Tárnáveni 1923 – Vienna 2006

Musica ricercata (1951-53)

I. Sostenuto – Misurato – Prestissimo

II. Mesto, rigido e cerimoniale

III. Allegro con spirito

IV. Tempo di valse (poco vivace – «à l'orgue de Barbarie»)

IX. (*Béla Bartók in Memoriam*) Adagio. Mesto – Allegro maestoso

XI. (*Omaggio a Girolamo Frescobaldi*) Andante misurato e tranquillo

arrangiamento di Max Bonnay

Sylvano Bussotti

Catania 1931 - Roma 2021

Puccini a caccia (1994)

per fisarmonica, percussioni e voce invisibile

Alla fonte degli affetti

di Stefano Jacoviello

Forse non è troppo temerario affermare che la musica occidentale del secondo Novecento si sia mossa sulla tensione fra due poli opposti, da una parte la ricerca di innovazione nelle forme del linguaggio musicale e dall'altra il tentativo quasi sottaciuto di recuperare una comunicatività che le avanguardie avevano abolito, per riuscire a dire ancora qualcosa sugli affetti che coinvolgono l'ascoltatore su quel registro del tempo diverso dallo scorrere della quotidianità. A questo però, forse complice la pervasività dei mezzi di registrazione e riproduzione della musica, si è aggiunta una preoccupazione per la memoria, con l'idea che nel passato si celassero tanto le radici dei problemi artistici ed estetici a cui si andava incontro, quanto alcune ottime soluzioni provvisorie già forniteci dai geni del passato.

La parabola artistica di Aldo Clementi è un esemplare di questa forma di "doppia tensione su bordone della memoria". Pur avendo partecipato a tutte le iniziative fondamentali nell'indagine dell'inaudito, dalla dodecafonia ai Ferienkurse di Darmstadt, dallo Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano all'associazione romana Nuova Consonanza, Clementi ha sperimentato sempre di più il legame con i procedimenti provenienti dalla storia e gli effetti della memoria musicale.

In *Eines kleines...*, scritta per fisarmonica nel 1998, l'elemento sonoro e l'impressione visiva sembrano tradursi e sovrapporsi l'una sull'altro: un insieme di suoni di altezza diversa apparentemente autonomi dà vita a linee melodiche che si affastellano in una polifonia dal movimento armonico appena accennato. L'ascoltatore resta proteso in attesa prima del prossimo evento sonoro, e poi della prossima variazione che emerge dal silenzio. Il procedimento che struttura la composizione ricorda la tecnica polifonica dell'ars nova, con l'uso

di moduli ritmici (talea) e color (frasi melodiche) che si ripetono. Il brano è composto da quattro contrappunti a due voci da suonare in sequenza, ripetendo la serie più volte a velocità decrescente.

Le note selezionate per costituire la gamma di suoni alla base della composizione appartengono a due scale diatoniche, distinte e associate rispettivamente a ciascuna voce. Benché le scale distino solo mezzo tono, l'effetto della combinatoria non è mai dirompente. Piuttosto, le consonanze che si confondono fra una variazione e l'altra vanno a creare una dolce serie di piccole serenate notturne. Ciascuna combinazione polifonica occorre più volte nel flusso sonoro, di modo che l'ascoltatore possa fissare l'attenzione sul particolare effetto armonico che produce. Inoltre, grazie al progressivo rallentamento, intorno alle figure musicali ricorrenti cominciano a condensarsi delle impressioni visive: sembra di poter osservare le linee di suoni che si montano una sull'altra. L'effetto è lo stesso di una continua dissolvenza o del montaggio interno di un'immagine cinematografica che svela le forme dell'astrazione, come in A. Tarkovskij o T. Anghelopoulos. Nelle note lunghe della fisarmonica c'è un richiamo dalla lontananza, un'eco dal passato più intimo che non si riesce a mettere a fuoco, ma se ne sente la presenza nel moto quasi impercettibile dello stato d'animo.

Qualcosa di simile doveva ricercare Girolamo Frescobaldi quasi quattro secoli prima, quando nel 1615 pubblicava a Roma il primo libro di *Toccate e Partite di Intavolatura di Cimbalo* e nella prefazione avvertiva l'interprete così: «*nel progresso s'attenda alla distinzione de' passi, portandoli più et meno stretti conforme la differenza de i loro effetti, che sonando appaiono. [...] et non ha dubbio che la perfettione di sonare principalmente consiste nell'intendere i tempi*».

Francesco Gesualdi esegue le sue trascrizioni della *Toccata VIII* e della *Toccata I* dal *Secondo Libro di Toccate* (Roma, 1627), in un ordine inverso che può trovare spiegazione proprio nella ricerca a ritroso delle fonti degli affetti musicali che ancora oggi ci attanagliano.

Operando nella fase storica di passaggio da una grammatica modale alla nascita delle nuove attrazioni del sistema tonale che avrebbero istruito le forme del linguaggio musicale moderno, Frescobaldi si concentra non solo sulla funzione espressiva delle “durezze” cromatiche, che spingono da una rete di tensioni a un'altra per colorare le impressioni dell'ascoltatore con sfumature di tonalità maggiori o minori, ma è ben conscio dell'antico rapporto fra l'agógica – ovvero il modo di far scorrere la misura del tempo musicale – e la velocità dei moti del cuore che corrisponde ai modi di sentire.

La *Toccata VIII di durezze et ligature* è per l'ascoltatore una vera e propria promenade lungo le passioni dell'anima, che ci fa immaginare la maniera in cui Frescobaldi toccasse sulla tastiera dell'organo l'interiorità dei fedeli raccolti in preghiera nella Basilica di San Pietro. Le dissonanze sono accidenti che obbligano le voci a cambiare percorso per cercare soluzioni armoniche inattese. Nonostante non ci siano interventi rapidi che fanno da cesura fra un passaggio e l'altro, il tempo si corruga seguendo il ritmo alternato di un ansimare sospeso, in attesa della risoluzione.

Diversamente, la *Toccata I* raccoglie la traccia di quella libertà improvvisativa che marcherà lo stile tastieristico nel secolo a venire. È una sequenza di episodi virtuosistici che mettono a fuoco diversi quadri emotivi a contrasto. Le contorsioni armoniche rese molto bene dai registri della fisarmonica si sciolgono nel rapido melodiare della voce superiore, creando il

contrappeso fra attesa estenuata e abbandono che consuma: i due momenti che compongono l'essenza carnale dello spasimo.

Professionista dello spasimo era Carlo Gesualdo Principe di Venosa: tante e tante volte ne ha ritratto i palpiti nei madrigali profani come nei responsori per la Settimana Santa. Al cospetto della sua imponente produzione polifonica, le composizioni strumentali che di lui ci sono giunte sono molto poche e solo in forma manoscritta: segno evidente che lui non le avesse fatte stampare forse reputandole di minore interesse. Ciononostante, restano la traccia di una ricerca personale che probabilmente Gesualdo intendeva condividere dal vivo con chi aveva modo o obbligo di ascoltarlo mentre si diletta a improvvisare al liuto o al cembalo, spiegando passaggi, trovate, intenzioni artistiche, con il suo leggendario narcisismo.

La *Canzon Francese del Principe*, già trascritta per arpa da William Christie e presentata in questo concerto nella trascrizione per fisarmonica di Francesco Gesualdi, fu forse composta in età giovanile, quindi almeno una ventina di anni prima delle toccate di Frescobaldi. Testimonia quindi un altro modo di delineare la fisionomia degli affetti nel discorso musicale. La tecnica è sempre quella del "ricercare" dove l'imitazione fra le voci di un piccolo tema fa da base allo sviluppo di variazioni inframmezzate da rapidissimi passaggi che conservano tutto lo spirito dell'improvvisazione brillante a cui alludono. Gesualdo sembra spostare le sue prime conquiste sull'espressività dei cromatismi dal campo della polifonia vocale a quello della musica strumentale, tenendo quindi in considerazione anche la variabile della pasta timbrica dello strumento con cui quella composizione potrebbe essere eseguita.

Tutti i “progetti di ricerca” dei compositori del passato confluiscono in maniera sorprendente in *Musica Ricercata*, una serie di undici brani composti per pianoforte da Gyorgy Ligeti fra il 1951 e il 1953, quando lavorava a Budapest come docente di armonia, contrappunto e analisi. Di certo da quelle pagine emerge il debito con Béla Bartók, così come le ricerche compiute in quegli anni sulle forme della musica popolare avranno offerto degli stimoli. Volendo, nel procedimento specifico alla base della costruzione dell’opera si può anche intravedere una programmaticità didattica rivolta ai compositori, proprio perché i singoli brani mettono l’accento sulla capacità di dominare l’espressività dei singoli parametri musicali e il modo di metterli a sistema.

Tuttavia, l’aspetto forse più straordinario di *Musica Ricercata* è nel suo apparire come una specie di fonte primordiale di buona parte della musica di secondo Novecento. Contiene spunti che vanno dalla nuova “musica a programma”, ovvero sonorità da colonne sonore per un cinema che ancora non c’è, al minimalismo con le sue ricerche sulla percezione del tempo; dalle indagini sul timbro che poi saranno sviluppate dal rock, alle suggestioni ethno che torneranno nell’ultimo scorcio del secolo con quel movimento trasversale che va dalla world music all’ambiente creativo più accademico.

Ma soprattutto, ciò che lascia senza fiato, è il modo disincantato di lavorare sulla memoria della musica occidentale, precedendo le strutture a frammenti e il polistilismo dell’estetica postmoderna. Ligeti include tutti questi elementi in *Musica Ricercata* trasformando la composizione nell’ennesimo laboratorio finalizzato alla ricerca della sua propria cifra.

Fin dal primo brano della serie, **“I. Sostenuto – Misurato – Prestissimo”**, costruito su una sola nota di La, vengono chiaramente in luce i principi che ordinano il materiale di *Musica Ricercata*. Agogica, ritmo, dinamica, timbro delle diverse zone di tessitura dello strumento, sono parametri che agiscono in totale autonomia, in un sistema che li integra pur mettendo in evidenza la loro specifica funzione e il carattere individuale. Si lascia all’ascoltatore l’opportunità di osservare come un piccolo frammento melodico acquisisca “in nuce” il suo carico di senso. I suoni, resi “isolabili” nel flusso sonoro, cominciano via via a mostrare una funzione polifonica non più basata solo sul valore melodico o armonico, ma costruiscono le loro relazioni sulla base di contrasti fra tutti i singoli parametri. La scrittura di *Musica Ricercata* dimostra come sia già in atto fin dalle prime opere il desiderio di Ligeti di tradurre al futuro il patrimonio grammaticale della musica occidentale, per trovare un linguaggio nuovo che conservi memoria di tutte le esperienze estetiche che nei secoli si sono “sovrascritte”.

Il **“II. Mesto, Rigido e Cerimoniale”** gioca sull’oscurità passionale di un mezzo tono, presago di chissà quali sventure. Ma è tutto un divertimento combinatorio, che svela a chi conosce i meccanismi della composizione ciò che avviene “dietro le quinte” della rappresentazione. Eppure, come in Frescobaldi, tutto è finalizzato agli effetti dell’ascolto, «che suonando appaiono». Nella seconda parte del brano, la frase precedente che fa economia sul mezzo tono giunge a mescolarsi con un tremolo su un’unica nota. A testimonianza della capacità fantasmagorica di questi piccoli mezzi musicali, parte di questo movimento è stata utilizzata per la colonna sonora di *Eyes wide shut*, di S. Kubrick.

Il **“III. Allegro con spirito”** trasporta l’ascoltatore fra le suggestioni foniche degli squilli di tromba delle fanfare, ma anche sullo

scivolare tipico del blues e del jazz fra tono maggiore e minore: la sola compresenza di una terza maggiore e una terza minore e l'uso della sincope dischiudono un mondo del senso e dell'esperienza.

Il **“IV. Tempo di valse (poco vivace “à l’orgue de Barbarie”)** ci presenta uno Chopin a pezzi. La strana sospensione che deriva dall’alternarsi di tonica e dominante di Sol minore costruito su un pedale di si bemolle crea la scena teatrale per far apparire tutta una serie di passaggi tipici della scrittura dell’idolo del pianismo romantico. Ma la scena si fa grottesca: se a suonare sembra un Frankenstein meccanico, sulla fantastica pista da ballo che gli ascoltatori possono immaginare appare un manichino snodato e vacillante.

In **“VII. Adagio. Mesto – Allegro maestoso (in memoria di Béla Bartók)”** [numero IX nella numerazione della composizione originale per pianoforte] la gamma delle note selezionate alla base del brano copre tutti i suoni cromatici compresi fra il la e il sol# superiore, escluso il mi. Questo set di suoni permette di scrivere qualcosa che cita lo stile di riferimento del dedicatario, ma allo stesso tempo allestisce sonorità che evocano il contrasto fra campane e campanelli che si muovono su cupi intervalli di terza minore. È quasi un cerimoniale funebre che fa leva sugli effetti dell’eco fra le voci, finché il brano si spegne nel pianissimo.

“VIII. Andante misurato e tranquillo (omaggio a Girolamo Frescobaldi)” è scritto come una fuga su tutti i dodici suoni dell’ottava, rimandando con i cromatismi alle “durezze” del compositore barocco. Ligeti non rispetta pienamente le forme moderne della fuga: gli ingressi del tema cromatico del soggetto si mantengono su intervalli canonici, tuttavia scorrono parallelamente. Al centro del brano la durata delle note si dimezza e crea una sorta di “stretto” con il controsoggetto – una scala cromatica discendente –, che però si dissolve nel

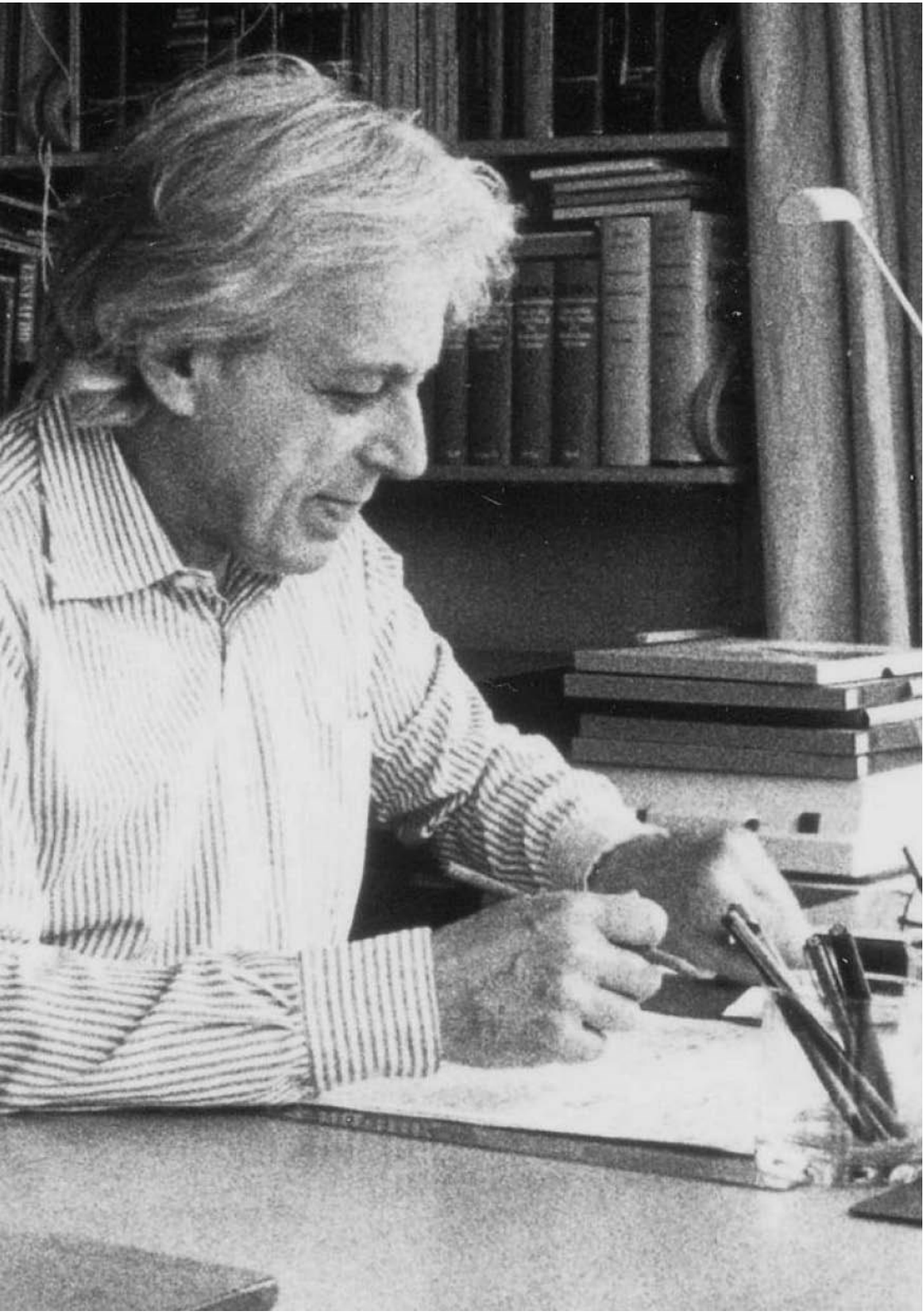
pianissimo verso la coda fatta di sovracuti quasi impercettibili che scintillano sul La ultrabasso: la nota da cui era cominciato tutto. Sarebbe stato bello ascoltare questo movimento interpretato da Glenn Gould, che in quegli stessi anni compiva il suo percorso passionale nelle geometrie astratte delle fughe bachiane per scoprirne il senso anacronistico, strutturale, eterno.

Il programma termina con un omaggio a Puccini nel centenario della sua scomparsa. Scritto per fisarmonica, una panoplia di percussioni e voce invisibile, *Puccini a caccia* è il frutto della fantasia visionaria di Sylvano Bussotti. Prende le mosse dai versi di un suo poemetto pubblicato all'interno di un volume intitolato *Letterati Ignoranti. Poesie per musica* (Quaderni di Barbablù, Siena 1986). Le stanze del componimento poetico ritraggono il grande compositore lucchese mentre si muove fra boschi impenetrabili che alludono metaforicamente agli universi sensuali in cui si dispiega il desiderio erotico. Nell'immagine della conquista della preda si addensano l'appagamento sessuale e la soddisfazione nell'aver finalmente trovato l'ispirazione musicale che dà vita alle protagoniste delle sue opere: donne in carne, ossa e sentimenti, create e amate come la statua di Pigmalione. «*Ma le vie son di voi corpi 'gnoranti / d'animali magnifici, vaganti: / godute immagini, carezza bruna. / Affoga ro-se-a (dal blu) la luna: della Mimì le mani allividite / riposano nel buio di un riflettore / spento al singhiozzo rotto del tenore. / Ripensando, patetica canzone, / quella frase "cognome Tentazione": solfeggiando la frase del bandito / a Minnie: " e avete un viso d'angelo" / angelo apparso all'orlo dell'udito...»*

Il brano è costellato di citazioni che emergono dal denso tessuto sonoro che accompagna la voce recitante fuori campo. Ad ogni stanza è associato un quadro musicale in cui agli interpreti è lasciato un margine di scelta, ora sui valori di alcuni parametri, ora sull'inserimento di episodi improvvisati sulla traccia di segni

grafici che implicano il ricorso a sonorità idiomatiche della fisarmonica o delle percussioni.

Francesco Gesualdi è finora l'unico interprete italiano di questo brano, commissionato da Radio France. «In un celebre inciso della Bohème di sei note, che Bussotti provava nel 1975 a completare» – dice Gesualdi – «le sei note sono una diversa dall'altra. Nelle parole di Bussotti, quell'inciso “poteva dar vita ad un totale cromatico di composta e gentile malinconia” che lui ha trovato adatto alle arie per fisarmonica. Altre ispirazioni di natura letteraria, teatrale e musicale sono tratte da *Tabarro*, *Bohème* e *La fanciulla del West*».



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).

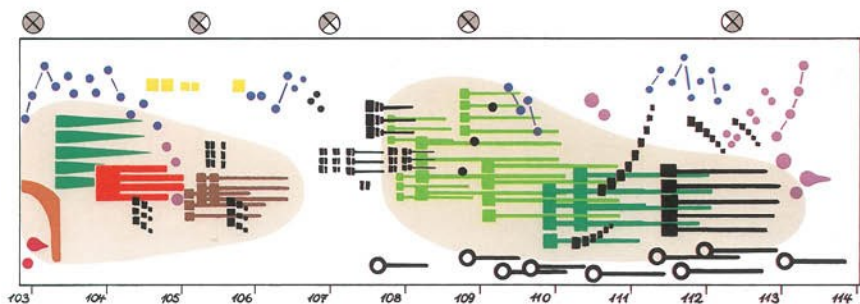
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che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

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

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

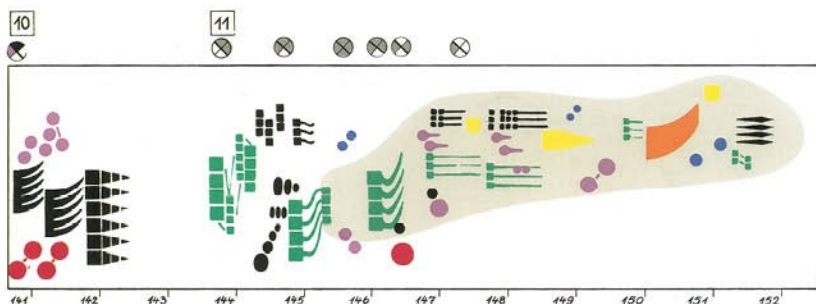
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

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



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

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



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

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

VOLUMINA

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

1 (die Ziffern beziehen sich auf die leistungsfähigsten Anweisungen)

2

fff Register - diminuendo, poco a poco

beide Hände auf demselben Manual

fff Register - diminuendo (wie im Manual)

W-rechter Fuß
W-linker Fuß
Pedal

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

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

W linker Bass

Pedal

Cyörgy 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 inesaurevoli e cangianti figure ritmiche e melodiche con ulteriori effetti illusori di accelerazioni e rallentamenti ma "liquefà" agli orecchi di chi ascolta il suono pizzicato e metallico dello strumento in un flusso unitario;

LUX AETERNA

György Ligeti, 1966

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ • “FROM AFAR” •

Sept. 14: *sehr sehr weich einsetzen / all niente very quiet*
pp sempre



Ab 14: *sehr sehr weich einsetzen / all niente very quiet*
pp sempre

* Ihre «vollkommen akustisch» Singen: die Tonrische bedarf keine Beschriftung.
(sing loudly without accents: baritone lines are rhythmically significant and should not be marked.)

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

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

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

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

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

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

alla quale non è estranea una forma di consapevole e ironico distacco. È in tale prospettiva che si colloca l'*unicum* di *Le grand macabre* (1974-77). Essa è la sola opera teatrale scritta da Ligeti, che la pensa come una sorta di 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”*).

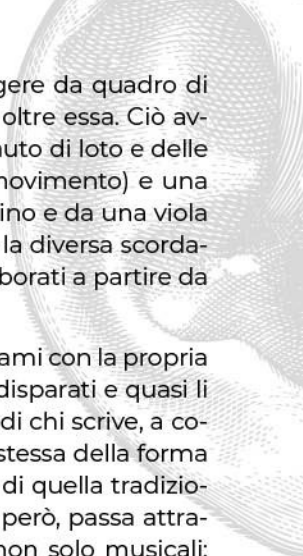
È questo anche il periodo dei Concerti per pianoforte (1985-88) e per violino (1990-92), coi quali Ligeti offrì una sua reinterpretazione di queste forme e di questi generi storici. Cosa si debba intendere in generale col termine “concerto” lo si evince sia dalle note che il compositore scrisse già nel 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 rassegna. Composto su impulso del violinista Saschko Gawriloff, conobbe due versioni: alla prima in tre movimenti del 1990 seguì nel 1992 quella definitiva in cinque, col riscritto di sana pianta; essi sono disposti in una successione simmetrica – i tre dispari veloci e i due pari più lenti – che lascia trasparire una nuova allusione al mondo bartókiano. In tutta quest’opera, le scelte del compositore poggiano comunque su una varietà di stimoli e sorgenti e allo stesso tempo su uno scoperto ma non scolastico rinvio a forme ed usi tipici della tradizione della musica occidentale. Ciò avviene non solo sulla base dei nomi dati ai singoli movimenti ma anche, per fare un paio di esempi, in conseguenza dell’organizzazione formale del primo movimento – che si traduce in un’essenzializzata manifestazione dei principi dialettici e costruttivi sonatistici – e della scelta di lasciare all’esecutore il compito d’inventare la cadenza finale. Si determina così una situazione complessa nella quale la musica della tradizione

The image displays a page of a musical score for György Ligeti's Violin Concerto. The top section features the Violin I part, with a tempo marking of 'Allegro' and a 2/4 time signature. Below this, the orchestral accompaniment is shown for various instruments: Violins II, Violins III, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trombones, and Tuba. The score includes complex rhythmic patterns and dynamic markings. A page number '27' is visible in the upper 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]

nella quale la musica della tradizione



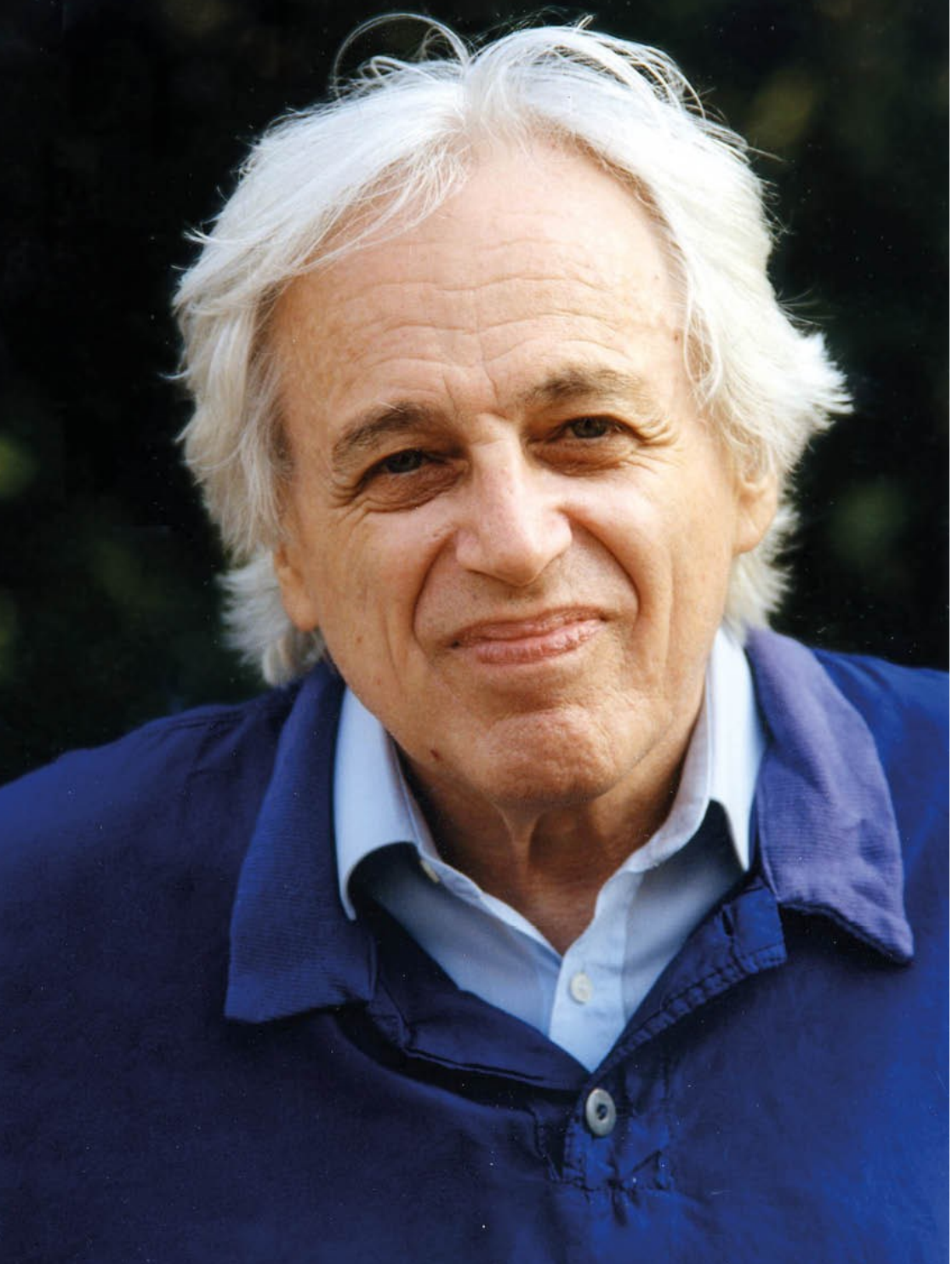
occidentale, nella sua articolata profondità storica, pare fungere da quadro di riferimento per scelte costruttive e sonore mirate ad andare oltre essa. Ciò avviene con vari mezzi, fra i quali si sottolineano qui l'uso del flauto di loto e delle ocarine (impiegate in un estraniante "corale" nel secondo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

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

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

György Ligeti è morto a Vienna il 12 giugno 2006.

Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano)



THE WONDER CLOCKMAKER

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

His output from the period between the 1940s and the early 1950s is thus rich and multifaceted, encompassing the recovery of Hungarian (and also Romanian) folk heritage, historical references, and experimentation. This is evidenced by the works included in the program, such as pieces based on Hungarian folk music like "Magos 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

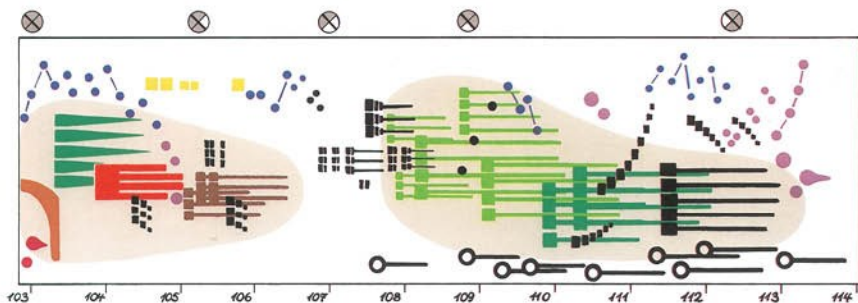
folk melody of the Dialogue and the frenzied Bartókian aggressiveness of the Capriccio. "Musica ricercata," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's "Eyes Wide Shut" (1999), is also based on the short piece. The composition is divided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

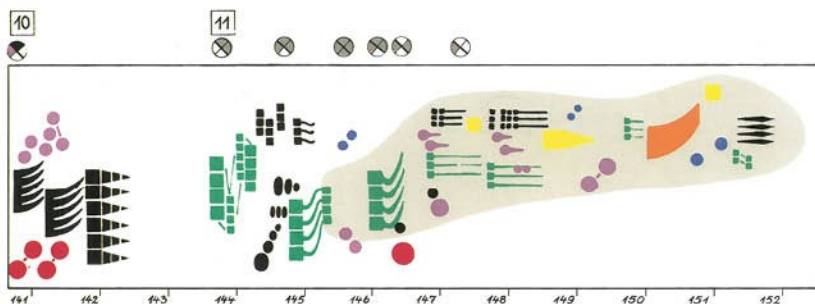
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show 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^o sistema, p. 50]

and Artikulation (1958), complemented by Pièce électronique n.3 (1957-58), which remained on paper until the 1990s when it was realized sonically thanks to Kees Tazelaar and Johan van 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^o sistema, p. 52]

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

VOLUMINA

1 (die Ziffern beziehen sich auf die bestmöglichen Anordnungen)

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 Litloff'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 (höheren Tasten) allmählich, von den tiefsten zu den oberen, allmählich, die unteren (tieferen Tasten) bleiben am unteren Ende der Klaviatur.

W

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

Flöte 8'

W rechter Fuß

W linker Fuß

Pedal

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

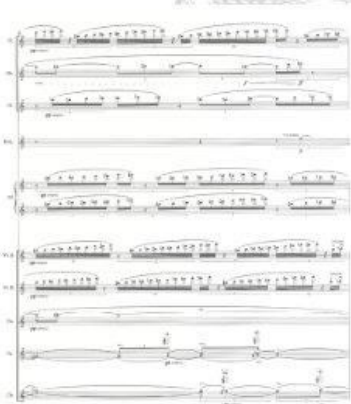
The reflection on polyphonic writing and the adoption of micropolyphony in connection with the investigation of the modalities of sound and musical perception led to another typical aspect of Ligeti's poetics and music: the phenomenon of "illusory" rhythms and melodies. The superimposition of differentiated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

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

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

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

In the middle of the decade, Ligeti completed the first of his three books of *Études* for piano (1985; II, 1988-94; III, 1995-2001). Thus began a cycle of 18 highly virtuosic and visionary piano pieces, in which the historical perspective encompassing Chopin, Liszt, Scriabin, and Debussy, as highlighted by the title, is combined not only with the rhythmic discoveries and experiments previously mentioned but also with deep influences from the player piano works of Conlon Nanarrow, 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 Peskò; 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, identified as page 27. It features two main systems of music. The upper system is for the Violino I (Violin I), marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower system is for the Orchestra, with staves for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabbasso (Double Bass). The score contains complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also dynamic markings and performance instructions in small text throughout the page.

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)

Francesco Gesualdi è riconosciuto come uno dei più originali e versatili fisarmonicisti classici italiani della sua generazione. Padrone di un ampio repertorio è regolarmente presente nei cartelloni delle più importanti Stagioni concertistiche, di Società di Concerti, Enti e Teatri storici. Come performer ed interprete ha realizzato più di cento edizioni – fra prime esecuzioni assolute ed incisioni inedite – di composizioni originali per fisarmonica classica contemporanea, di importanti autori della scena musicale d'oggi. Ha lavorato a stretto contatto con alcuni dei più importanti compositori della scena della musica d'oggi: M.Kagel, S.Gubaidulina, M.Sotelo, A.Solbiati, S.Gervasoni, M.Franceschini, M.Cardi, R.Saunders, T.Hosokawa, H.Skempton, W.Rihm (solo per citarne alcuni), eseguendo le loro più celebri composizioni per fisarmonica, alcune in prima assoluta, altre in prima italiana. Il focus di molti dei suoi concerti in Italia, Europa, Australia e America, da solista e in progetti esclusivi di musica da camera, è caratterizzato da programmi di musica antica (è autore ed interprete di trascrizioni di pagine della musica antica di Bach, De Cabezón, Frescobaldi, Scarlatti, C.Gesualdo) e programmi di musica contemporanea. Tra i contesti di maggior pregio dove ha suonato si ricorda: Sala Santa Cecilia di Roma; Teatro Dal Verme di Milano; Teatro San Carlo di Napoli; Associazione Musicale Lucchese; Festival Nuova Consonanza di Roma; Festival MiTo a Torino; Associazione Musicale Etnea; Sala Petrassi e Sala Sinopoli dell'Auditorium di Roma; Teatro della Pergola; Amici della Musica di Firenze; Amici della Musica di Ancona; Fabbrica Europa Festival; Amici della Musica di Modena; Teatro Goldoni di Firenze; Auditorium NGV di Melbourne; Auditorium di Milano; Biennale di Venezia; Pietà de Turchini di Napoli; Teatro dell'Opera di Firenze; Accademia Chigiana di Siena; Auditorium Melotti di Rovereto. Ha suonato per Radio Rai 3; Radio SBS di Melbourne; Radio Vaticana; Radio Orff di Vienna. Molte le sue importanti collaborazioni in ambito cameristico: con il Quartetto Savinio, con la violinista Mieko Kanno e il violinista Cristiano Rossi; con i violoncellisti Francesco Dillon e Alexander Ivashkin; con il flautista Roberto Fabbriciani (con il quale ha un Duo stabile); con i pianisti Matteo Fossi e Gregorio Nardi; con le voci Sonia Bergamasco, Alda Caiello, Maurizio Leoni, Laura Catrani; da Solista ha suonato con l'Orchestra Haydn di Bolzano e con l'Orchestra I Pomeriggi Musicali di Milano; con i direttori Marco Angius, Carlo

Boccardo, Rani Calderon, Sandro Gorli. Ha realizzato progetti di Musica e Teatro con gli attori Carlo Cecchi, Maya Sansa; con i drammaturghi José Sanchis Sinisterra e Luca Scarlini; con il regista Giancarlo Cauteruccio. Ha suonato con storici ensemble italiani, tra i quali: Divertimento Ensemble e Sentieri Selvaggi di Milano; PMCE Ensemble e Freon Ensemble di Roma. Ha lavorato con importanti Istituti Europei dediti allo studio e alla produzione della musica elettronica: Experimental Studio di Friburgo; Tempo Reale di Firenze; ZKM di Karlsruhe. Dal 2011 è Direttore artistico dello storico Festival G.A.M.O. di Firenze ed è direttore musicale del G.A.M.O. Ensemble, ensemble in residenza dello stesso Festival. Nel 2010 ha fondato il Rows Ensemble (Quintetto di fisarmoniche). E' professore di fisarmonica presso il Conservatorio Superiore di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli e presso la Scuola di Musica di Fiesole. Ha inciso CDs per Brilliant classics, EmaVinci, Ars Publica, Stradivarius.

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.



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

30 LUGLIO

ORE 21.15, CHIESA DI S. AGOSTINO

LEGENDS - *Soñando*

ALESSANDRO CARBONARE / ILYA GRINGOLTS

COSIMA SOULEZ-LARIVIÈRE / MONALDO BRACONI

Musica di Bartók, Ives, Berg, Schönberg, Nono

31 LUGLIO

ORE 21.15, BASILICA DI S. LUCCHESI, POGGIBONSI

APPUNTAMENTO MUSICALE - *Allievi del corso di Canto*

WILLIAM MATTEUZZI docente

FRANCESCO DE POLI pianoforte

ORE 21.30, ABBAZIA DI S. GALGANO, CHIUSDINO

OFF THE WALL - *Beethoven Ravel: Classiche tracce*

ORCHESTRA SENZASPINE / LUCIANO ACOCELLA

Musica di Ravel, Beethoven

1 AGOSTO

ORE 21.15, TEATRO DEI RINNOVATI

LEGENDS - *Memories*

ANDREJ ROSZYK / ETTORE PAGANO

LILYA ZILBERSTEIN

Musica di Haydn, Tchaikovsky

2 AGOSTO

ORE 19.30, FÈLSINA, CASTELNUOVO BERARDENGA

CHIGIANA CHIANTI CLASSICO EXPERIENCE

I giovani talenti chigiani nelle terre del Chianti Classico

Concerto di Viola

ORE 20, CHIESA DI S. FRANCESCO, ASCIANO

OFF THE WALL - *Collegium Vocale Crete Senesi*

ILYA GRINGOLTS / LAWRENCE POWER

NICOLAS ALTSTAEDT

Musica di Martin, Klein, Schönberg, Beethoven

ORE 21.15, GALLERIA CONTINUA, S. GIMIGNANO

TODAY - *A man in a room, Gambling*

Musica di Gavin Bryars. Testi di Juan Muñoz

GIUSEPPE ETTORRE / ANGELO ROMAGNOLI

QUARTETTO NOÛS

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

