

# CHIGIANA

**10<sup>o</sup>** INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2024 **TRACCE**

**TODAY**

**6 LUGLIO 2024  
ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI**

***METAMORPHOSIS***

**QUARTETTO PROMETEO**

**Nurit Stark** violino

**Aldo Campagnari** violino

**Danusha Waskiewicz** viola

**Francesco Dillon** violoncello

## 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

## Emanuele Casale

Catania 1969

### *Smiling Crash Center* (2024)

in prima assoluta

## Salvatore Sciarrino

Palermo 1947

### Quartetto n. 8 "*delle Seste*" (2008-rev.2024)

prima assoluta della nuova versione

\* \* \*

## György Ligeti

Tárnáveni 1923 – Vienna 2006

### Quartetto n. 1 *Métamorphoses nocturnes* (1953)

I Allegro grazioso

II Vivace, capriccioso

III A tempo

IV Adagio, mesto

V Presto – Prestissimo

VI Molto sostenuto – Andante tranquillo

VII Più mosso

VIII Tempo di Valse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso

IX Subito prestissimo

X Subito: molto sostenuto

XI Allegretto, un poco gioviale

XII Allarg. Poco più mosso

XIII Subito allegro con moto, string. poco a poco sin al prestissimo

XIV Prestissimo

XV Allegro comodo, gioviale

XVI Sostenuto, accelerando – Ad libitum, senza misura

XVII Lento

## Memoria e trasformazione

di Elisabetta Braga

La parola “metamorfosi” rimanda immediatamente al mondo del mito, in quell’universo narrato dal poeta Ovidio in cui il concetto di cambiamento e trasformazione viene rappresentato come un elemento fondamentale della natura e dell’universo. Il processo di mutamento di forma, che non comporta necessariamente l’assunzione di una nuova identità, rappresenta il dinamismo intrinseco dell’esistenza umana. Cambiamento che, a ben vedere, implica che la forma originaria lasci sempre delle tracce in quella nuova, come se il passato non potesse mai essere completamente cancellato, ma continuasse a persistere, seppur sotto una veste diversa.

L’Accademia Musicale Chigiana e la sua storia sono un esempio reale di come le tracce del passato possano continuare a influenzare e arricchire il presente. L’amicizia e la collaborazione con Alfredo Casella spinsero il Conte Guido Chigi Saracini a ospitare nel 1928 il VI Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea, un avvenimento che portò a Siena le esecuzioni di moltissime musiche in prima assoluta di immense personalità di quel tempo, tra le quali Prokof’ev, Walton, Ravel, Webern, Hindemith e De Falla e Casella stesso.

Creare e proporre musica “nuova” è da sempre una delle principali missioni dell’Accademia, vocazione tanto radicata da poter essere definita una tradizione e che rappresenta dunque la perfetta fusione tra passato e presente che tende al futuro. In questa prospettiva, ciascuna prima esecuzione, pur nella sua esclusività, si inserisce nel solco impresso delle innovazioni musicali del passato e va considerata come il frutto di un processo di metamorfosi di tale reminiscenza: la musica cambia pelle ma porta con sé le tracce del patrimonio musicale; la storia dell’Accademia si arricchisce e si rinnova anche grazie a sé stessa.

La proposta delle prime esecuzioni di *Smiling Crash Center* di Emanuele Casale e della nuova versione del Quartetto n. 8 "delle Seste" di Salvatore Sciarrino si pone quindi in piena continuità con questo spirito di trasformazione e mette in risalto ancora una volta come l'Accademia Chigiana sia un luogo in cui passato e presente si incontrano in un dialogo prolifico tra memoria e rinnovamento.

**Emanuele Casale** definisce la sua musica come "postclassica". Questo stile rappresenta un incrocio tra passato e presente, un crocevia multiculturale che rispecchia la società odierna, in cui vari generi musicali trovano uno spazio di confronto e dialogo. La concezione della forma e il riferimento ai criteri di simmetria, linearità e periodicità ritmica – caratteristiche distintive del classicismo musicale – vengono reinterpretati attraverso un linguaggio che apre finestre su mondi musicali diversi e più disparati, dall'underground della musica elettronica al rock, passando per il metal, l'hip hop e il prog degli anni Settanta.

Questa miscela caleidoscopica di influenze differenti si inserisce perfettamente nell'era contemporanea, dove la tecnologia ha abbattuto la maggior parte delle barriere e ha reso la comunicazione rapidissima. In questo contesto di scambio continuo di informazioni e di incessante mutamento, il linguaggio musicale si adatta e si ispira ai modi della comunicazione moderna: l'essenzialità, caratteristica dei social media, diventa un tratto indispensabile della nostra epoca.

Osservando i *Tori* di Picasso, si nota come il processo di riduzione dal complesso al semplice corrisponda a una ricerca di concisione e immediatezza, garantendo una comprensione quasi istantanea e la massima diffusione. Allo stesso modo, la musica di Casale si muove in questa direzione, con il ritmo che diventa l'essenza del linguaggio musicale e il mezzo per coinvolgere il pubblico nel suo universo sonoro.

*Smiling Crash Center* rappresenta il punto d'incontro tra questi elementi fondamentali applicati a una formazione tradizionale come il quartetto d'archi. Questo pezzo è il primo movimento di una suite – ancora in fase di scrittura – destinata alla danza; il groove ritmico è il protagonista, un pattern ripetitivo che crea un coinvolgimento particolare del pubblico, suscitando movimento e invitando alla danza. All'interno del percorso ritmico della composizione, l'incontro/scontro tra classicismo e underground – il crash cui fa riferimento il titolo - viene trattato con ironia, incarnata da motivi cromatici discendenti con urti di tono e semitono che richiamano la risata a mo' di onomatopea.

Commissionata da prestigiose istituzioni come l'Aldeburgh Festival, l'Ultima Festival di Oslo, la Società del Quartetto di Milano e il Maerzmusik/Berliner Festspiele, la prima versione del **Quartetto n. 8 "delle Seste"** di **Salvatore Sciarrino** vide la sua prima esecuzione nel 2009 all'Aldeburgh Festival proprio dallo stesso Quartetto Prometeo.

L'Accademia Chigiana presenta una nuova versione, una riscrittura completa rispetto alla precedente. Sciarrino, procedendo dalla cantabilità del suo Quartetto n. 7, ripensa gli strumenti tendendo all'idea della voce, costruendo qui una geometria di intervalli che conferisce alla scrittura strumentale una nuova liricità, una nuova prospettiva espressiva. Ne è un esempio l'impiego dell'intervallo di sesta che, trascurato nell'ultimo secolo, rievoca un'antica aura di vocalità.

La revisione, infatti, ha richiesto un impegno sostanziale che ne ha mutato profondamente il significato, con modifiche nella notazione, nel numero di battute complessive e nel fraseggio.

Il Quartetto n. 8 si apre con una sezione caratterizzata dal movimento di seste parallele; gli strumenti si rispondono creando un gioco di coppie che dialogano tra loro. Questa

sezione, tornando più volte nel corso del brano con importanti cambiamenti che non ne alterano tuttavia la fisionomia, struttura questa composizione in modo circolare, vagamente simile a un rondò. Nelle sezioni alternative, sciolte dal gioco delle coppie, affiorano sonorità che appaiono come momenti di meraviglia per la presenza di suoni multipli e al limite del sovracuto, che danno vita a un paesaggio inedito. In questo viaggio, il dialogo delle coppie simula un comportamento umano, in quanto ritorna in maniera sempre diversa a commento della sezione precedente.

L'adozione di nuovi linguaggi musicali, che si basano sulla fusione dei generi, è un elemento ricorrente nella storia della musica. Questo fenomeno è evidente nell'opera di numerosi compositori, specialmente nel secolo scorso. Nonostante la modernità del materiale musicale e dell'armonia, molti di essi si sono lasciati ispirare dai principi classici di simmetria e regolarità, mentre erano alla ricerca di nuove vie da percorrere.

Un esempio significativo di questa tendenza è il **Quartetto n.1** di **György Ligeti**, intitolato *Metamorphoses nocturnes*, che allude al concetto di metamorfosi, intesa come una variazione continua di un motivo di base, che non si struttura mai completamente in un vero tema. Questo motivo è sottoposto a trasformazioni costanti sotto forma di intervalli, imitazioni, sezioni di sviluppo o piccoli frammenti che emergono nel tessuto strumentale, creando un effetto di incessante mutamento.

Il riferimento alla notte non è casuale: il quartetto fu composto nel 1953, un periodo oscuro della vita di Ligeti e non fu concepito per un'esecuzione pubblica. Reduce dagli orrori della Seconda Guerra Mondiale e dalla persecuzione nazista, Ligeti aveva trovato rifugio in Ungheria, solo per vedere il paese cadere sotto il giogo della dittatura comunista. Questo contesto storico e personale spiega il tono notturno e meditativo della

composizione, nella quale si percepisce un desiderio di speranza e trasformazione in tempi cupi di oppressione, quando il paese versava in condizione di isolamento e il regime richiedeva un'arte di massa finalizzata esclusivamente alla propaganda politica.

Il Quartetto n. 1 di György Ligeti, strutturato in un unico movimento, è articolato in brevi sezioni che si fondono l'una nell'altra o si interrompono bruscamente, anticipando la struttura di *Aventures*. Questo quartetto riflette la ricerca del compositore di nuove vie espressive, pur continuando a guardare verso il passato, presente a diversi livelli, che riaffiora non solo nella concezione della forma, costituita dall'alternanza di sezioni di carattere diverso, ma anche nel richiamo a elementi tradizionali come il ritmo di valzer e l'uso della tecnica del fugato.

La dimensione linguistica della composizione risente di queste influenze, poiché la musica si muove ancora nell'ambito tonale, sebbene con frequenti riferimenti all'atonalità. In questo quartetto, si riconoscono distinti schemi melodici, ritmici e armonici, combinati con un uso innovativo della ritmica e della sonorità degli strumenti.

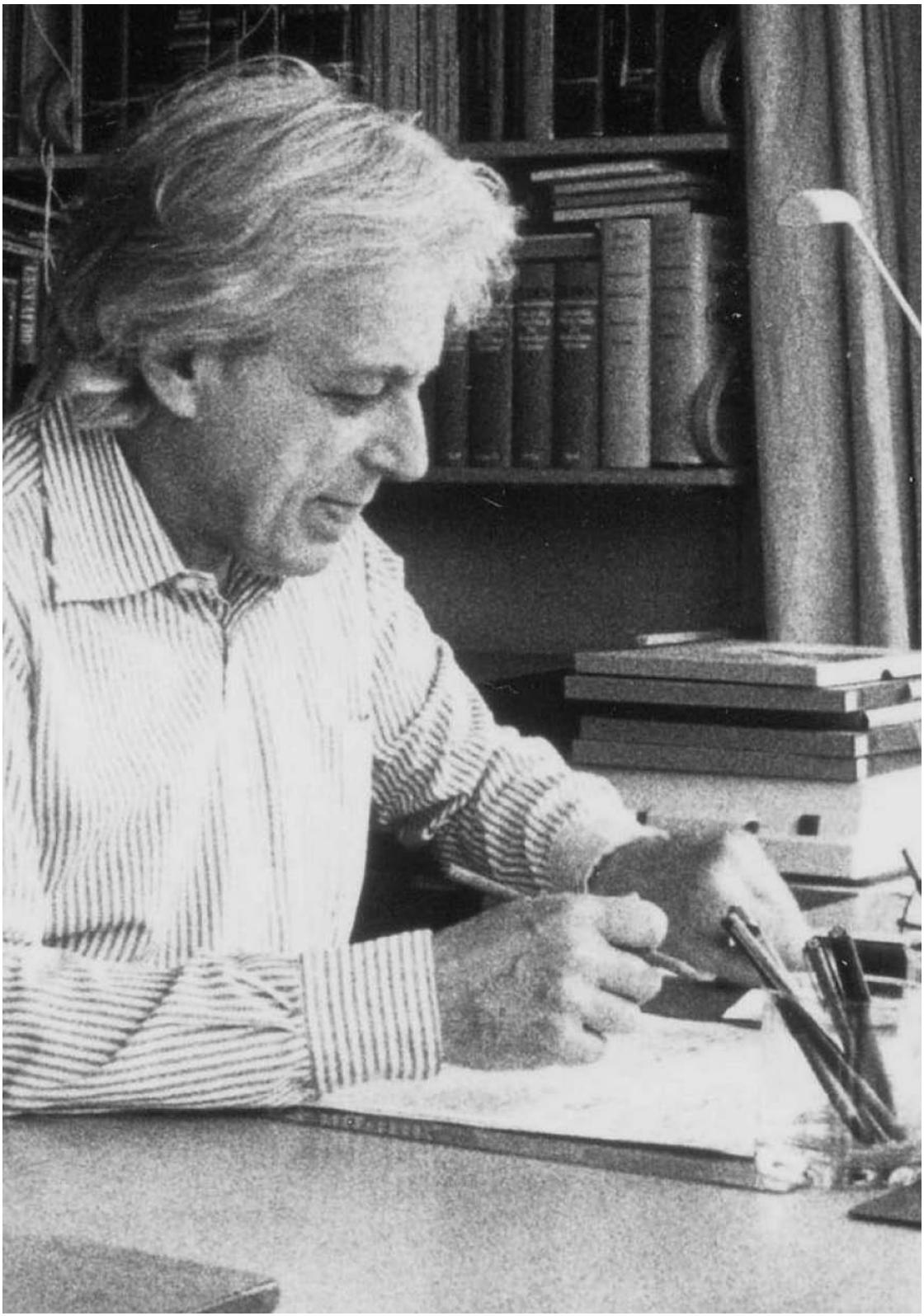
L'influenza di Béla Bartók - i cui lavori considerati più "arditi" non erano accettati dal regime - è particolarmente evidente, soprattutto nella presenza di ritmi spezzati e scattanti e nell'impiego di ritmi dispari ispirati al folklore slavo. I rapidi cromatismi ascendenti e discendenti, a volte simili a sferzate, a volte simili a ronzii, si accumulano progressivamente su una base di ostinato, culminano in episodi di tumulto generale. Queste caratteristiche conferiscono al Quartetto una tensione dinamica e un carattere espressivo che prelude alle innovazioni che Ligeti introdurrà nel suo Quartetto n.2 del 1968.

In *Metamorphoses nocturnes*, gli archi sembrano sforzarsi di comunicare, ma le loro linee si incrociano e si sovrappongono, i

suoni stessi si scontrano mediante l'impiego del glissando; la tecnica della micropolifonia, caratteristica di opere successive come *Lux Aeterna* e il *Requiem*, basata proprio sull'urto ravvicinato dei suoni, viene qui preannunciata.

Gli ingressi delle voci diventano sempre più stretti e concitati fino a sfociare in una lite. In alcuni momenti, cercano di trovare un'intesa nelle sezioni in fugato, ma il loro tentativo fallisce. La frustrazione per il mancato accordo si manifesta in passaggi dal carattere quasi perverso; il movimento crescente delle linee si trasforma in un sibilo, come se gli strumenti si fossero mutati in uno sciame di insetti. Affiora, di tanto in tanto, il ricordo del motivo di apertura, che viene subito inghiottito nel turbine. Qualcosa di inaspettato accade verso la fine del brano: gli archi trasfigurano il brusio udito in precedenza in una nuvola iridescente di suoni sospesi, dove riappare ancora il motivo iniziale, come un fantasma di un lontano passato. Aperto uno spiraglio su una dimensione ultraterrena, la cellula di base ritorna di nuovo, ma in frammenti; il brano si chiude improvvisamente, come quando si distoglie lo sguardo da un quadro per passare a quello successivo.

Nel contesto della lunga tradizione musicale dell'Accademia Chigiana, le esecuzioni di *Smiling Crash Center* di Casale e della versione definitiva del Quartetto n. 8 "*delle Seste*" di Sciarrino insieme al Quartetto n. 1 di Ligeti incarnano l'essenza stessa del concetto di metamorfosi, in cui le forme musicali come i linguaggi si trasformano e si rinnovano, portando con sé le tracce delle precedenti innovazioni e aprendo nuove strade espressive. In questo ciclo infinito di trasformazione, il passato e il presente si annodano in maniera indissolubile, ricordando che, anche di fronte al mutamento, le radici di quello che è stato continuano a nutrire e ispirare il tempo in cui viviamo.



## 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).

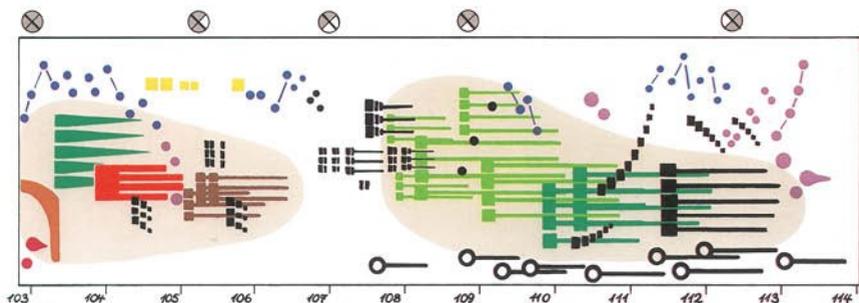
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che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

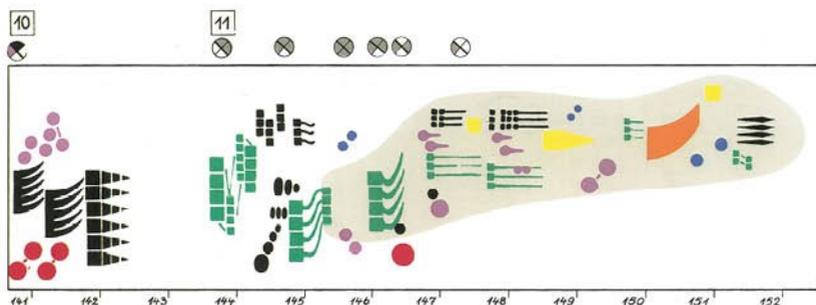
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

2

*ffff* Register-diminuendo, poco a poco

beide Hände auf demselben Manual

*ffff* Register-diminuendo (wie im Manual)

Pedal

W-rechter Fuss

W-linker Fuss

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

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



## LUX AETERNA

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE!“ • György Ligeti, 1966

Sept. 14: *pp sempre*  
 sehr sehr weich einsetzen / all niente very quiet  
 "FROM AFAR" •

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

The image shows a page of a musical score for 'Lux Aeterna' by György Ligeti. It features two vocal parts: Soprano (Sopran) and Alto (Alt). The score is written in a complex, multi-measure style with many notes beamed together. The lyrics are in German and Latin. The tempo and dynamics are indicated as '♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, "WIE AUS DER FERNE!"' and 'pp sempre'. There are two sections, one starting at measure 14. The lyrics include 'Lux aeterna lux aeterna lux aeterna' and 'Lux aeterna lux aeterna lux aeterna'. The score is for a string quartet, as indicated by the 'FROM AFAR' title and the context of the text.

\* Ihre vollständigsten Akkorde sind: die Taktschritte bedürfen keiner Betonung.  
 \* Sing mostly without accents: harmonic base so rhythmic significance and should not be emphasized.

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

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

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

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

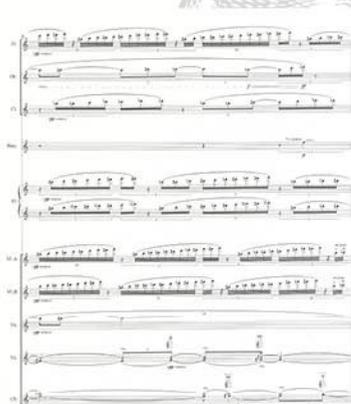
quasi lo trasfigura in sonorità elettroniche. La scrittura micropolifonica, con le relative conseguenze, si riscontra inoltre nel Quartetto per archi n. 2 (composto nel 1968 ed eseguito la prima volta a Baden Baden nel 1969), nei cinque movimenti del quale le varie caratteristiche tipiche della composizione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

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

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

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

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



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



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

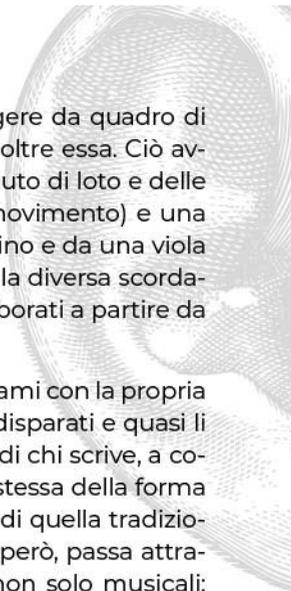
Arom e le registrazioni della popolazione centrafricana dei Banda Linda, fino al gamelan giavanese riletto (*Galamb Borong*) o alla scultura di Constantin Brâncuși (*“Coloana infinită”*).

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

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

The image shows a page of a musical score for György Ligeti's Violin Concerto. The page is numbered 27 in the top right corner. It contains staves for Violino I, Violino II, Violoncello, and Contrabbasso. The music is written in a complex, rhythmic style characteristic of Ligeti's work. There are various markings such as 'p', 'f', and 'mf' throughout the score. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and intricate texture. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and notes.

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

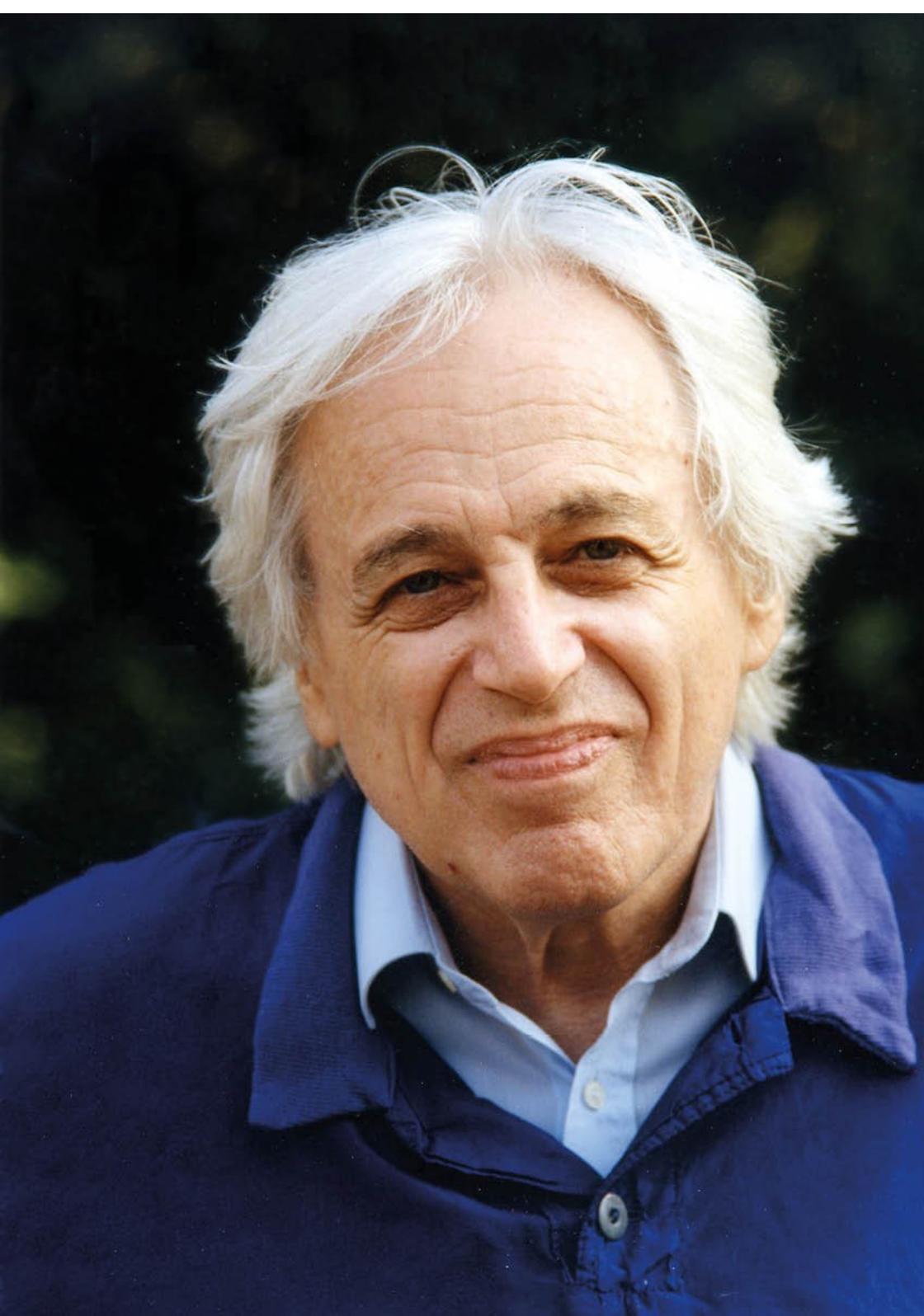


occidentale, nella sua articolata profondità storica, pare fungere da quadro di riferimento per scelte costruttive e sonore mirate ad andare oltre essa. Ciò avviene con vari mezzi, fra i quali si sottolineano qui l'uso del flauto di loto e delle ocarine (impiegate in un estraniante "corale" nel secondo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



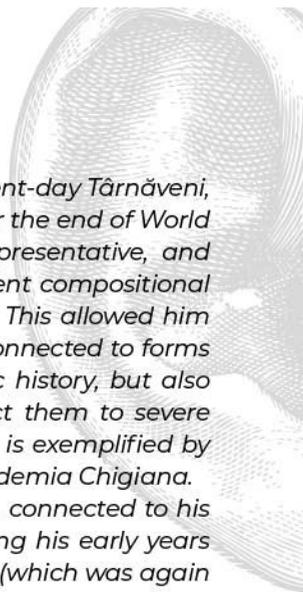
## THE WONDER CLOCKMAKER

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

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



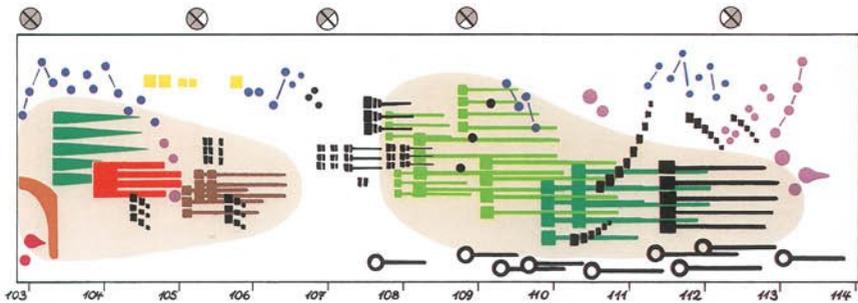
folk melody of the Dialogue and the frenzied Bartókian aggressiveness of the Capriccio. "Musica ricercata," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's "Eyes Wide Shut" (1999), is also based on the short piece. The composition is divided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

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

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

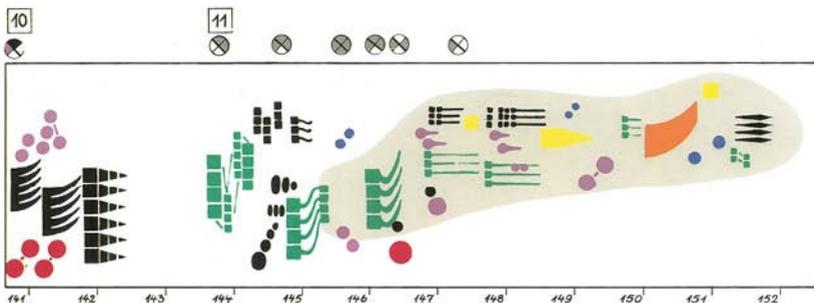
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show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

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



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

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

1 (die Ziffern beziehen sich auf die besagtesten 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 #1

beide Hände auf demselben Manual

Die obersten (schwarzen) Tasten allmählich um den Klavier am nächsten Tasten zu verschieben. Die unteren Tasten allmählich um den Klavier am nächsten Tasten zu verschieben.

W

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

Flöte #1

W rechter Fuß

W linker Fuß

Pedal

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

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

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



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

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

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



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, with a tempo marking of 'Allegro' and a time signature of 3/8. The second system is for Violin II, also marked 'Allegro' in 3/8. The third system is for Violin III, marked 'Allegro' in 3/8. The fourth system is for Violin IV, marked 'Allegro' in 3/8. The fifth system is for Cello and Double Bass, marked 'Allegro' in 3/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A page number '23' is visible in the upper right corner of the score area.

(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.

## Emanuele Casale

Le prime tappe della sua attività di compositore sono caratterizzate dalla vincita dei seguenti concorsi internazionali: Primo Premio Irino Prize di Tokyo, Primo Premio Reading Panel dell'IRCAM di Parigi, Primo Premio GRAME di Lione, Primo Premio IMEB di Bourges, Primo Premio (juniores e seniores) IREM dell'International Music Council - UNESCO, Primo Premio Akademien der Künste di Berlino. È stato 'Composer in Residence' al Frankfurt Opera House e all'Accademia delle Arti di Berlino. L'American Academy lo ha nominato Italian Fellow in the Arts. Ha ottenuto il premio 'Classici di Oggi' da parte della SIAE. La riapertura del Teatro La Fenice di Venezia è stata inaugurata con una sua composizione per orchestra. Ha realizzato l'opera audiovisiva *Conversazioni con Chomsky* con la consulenza e la partecipazione dal vivo del linguista/attivista americano Noam Chomsky. Le sue composizioni sono state eseguite da numerosi musicisti in varie istituzioni: Biennale di Venezia, Scala di Milano, Orchestra della RAI, Oslo Sinfonietta, Teatro La Fenice, Ensemble Intercontemporain, Ensemble Modern, Parco della Musica di Roma, BBC Symphony Orchestra e in molte altre sedi internazionali. La sua formazione musicale è avvenuta sotto la guida di Aldo Clementi, Eliodoro Sollima e Alessandro Cipriani. Ha completato i suoi studi nei Conservatori Vincenzo Bellini e Licinio Rifece con il massimo dei voti e la lode. Insegna Composizione Elettroacustica al Conservatorio Vincenzo Bellini.

## Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino ha cominciato a comporre da autodidatta; primo concerto pubblico, 1962. Ha pubblicato con Ricordi dal 1969 e dal 2005 con Rai Trade (oggi RaiCom). Vastissima la sua discografia, conta circa 150 cd. È autore della maggior parte dei libretti delle proprie opere teatrali e di articoli, saggi e testi di vario genere, alcuni dei quali raccolti in Carte da suono (Cidim – Novecento, 2001). Di rilievo il suo libro interdisciplinare sulla forma musicale Le figure della musica, da Beethoven a oggi (Ricordi, 1998). Ha insegnato nei conservatori di Milano (1974-83), Perugia (1983-87) e Firenze (1987-96). Parallelamente ha tenuto corsi di perfezionamento e masterclass; tra i tanti a Città di Castello dal 1979 al 2000 e alla Boston University. Accademico di Santa Cecilia, Accademico delle Belle Arti della Baviera e Accademico delle Arti (Berlino), nel 2007 ha ricevuto dall'Università di Palermo la Laurea "ad honorem" in Musicologia. Ha vinto numerosi premi, tra cui nel 2003 il Prince Pierre de Monaco e il Premio Internazionale Feltrinelli; nel 2006 il Musikpreis Salzburg; nel 2011 il BBVA Foundation Frontiers of knowledge Award, nel 2014 il Premio Una vita per la musica (Associazione Rubinstein Venezia) e nel 2016 il Leone d'oro alla carriera per la Musica (Biennale Venezia). Dal 2013 è docente presso l'Accademia Chigiana, dove aveva già insegnato nel 1983 e nel 2002.

## Quartetto Prometeo

Vincitore della 50° edizione del Prague Spring International Music Competition nel 1998, il Quartetto Prometeo è stato insignito anche del Premio Speciale Bärenreiter come migliore esecuzione fedele al testo originale del Quartetto K 590 di Mozart, del Premio Città di Praga come migliore quartetto e del Premio Pro Harmonia Mundi.

Nel 1998 il Quartetto Prometeo è stato eletto complesso residente della Britten Pears Academy di Aldeburgh e nel 1999 ha ricevuto il premio Thomas Infeld dalla Internationale Sommer Akademie Prag-Wien-Budapest per le “straordinarie capacità interpretative per una composizione del repertorio cameristico per archi” ed è risultato secondo al Concours International de Quatuors di Bordeaux. Nel 2000 è stato nuovamente insignito del Premio Speciale Bärenreiter al Concorso ARD di Monaco. Riceve il Leone d'Argento 2012 alla Biennale Musica di Venezia.

Si è esibito nelle più importanti sale tra cui Concertgebouw di Amsterdam, Musikverein, Wigmore Hall, Aldeburgh Festival, Prague Spring Festival, Mecklenburg Festival, Accademia di Santa Cecilia di Roma, Società del Quartetto di Milano, Amici della Musica di Firenze, Teatro La Fenice. Ha collaborato con musicisti quali Mario Brunello, David Geringas, Veronika Hagen, Alexander Lonquich, Enrico Pace, Stefano Scodanibbio, Quartetto Belcea, Enrico Bronzi, Mariangela Vacatello, Lilya Zilberstein. Particolarmente intenso è il rapporto artistico con Salvatore Sciarrino, Ivan Fedele e Stefano Gervasoni. Ha inciso per Ecm, Sony e Brilliant. Dal 2013 è “quartetto in residence” all'Accademia Chigiana di Siena in collaborazione con la classe di composizione di Salvatore Sciarrino e dal 2019 tiene corsi di quartetto presso Accademia musicale Santa Cecilia di Portogruaro e dal 2020 a Roma nell'ambito di Avos Project.



# 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](mailto:invertice@chigiana.org)  
Linea dedicata +39 0577 220927

**FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA**  
**STAFF**

*Assistente del Direttore Amministrativo*  
LUIGI SANI

*Assistente del Direttore Artistico*  
GIOVANNI VAI

*Collaboratore del Direttore artistico e responsabile progetti culturali*  
STEFANO JACOVIELLO

*Segreteria Artistica*  
BARBARA VALDAMBRINI  
LARA PETRINI

*Segreteria Allievi*  
MIRIAM PIZZI  
BARBARA TICCI

*Biblioteca e Archivio*  
CESARE MANCINI  
ANNA NOCENTINI

*Referente della collezione Chigi Saracini*  
LAURA BONELLI

*Dean del Chigiana Global Academy*  
ANTONIO ARTESE

*Web design e comunicazione*  
LUIGI CASOLINO

*Grafica e social media*  
LAURA TASSI

*Coordinamento e redazione programmi di sala*  
ELISABETTA BRAGA

*Assistente Comunicazione e media*  
MARTA SABATINI

*Segreteria Amministrativa*  
MARIA ROSARIA COPPOLA  
MONICA FALCIANI

*Ufficio Contabilità e Finanza*  
ELINA PIERULIVO  
ELISABETTA GERMONDARI  
GIULIETTA CIANI  
ILARIA LEONE

*Portineria e servizio d'ordine*  
LUCA CECCARELLI  
GIANLUCA SARRI

*Biglietteria e visite guidate*  
MARTINA DEI

**CHIGIANA INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY**

*Direttore tecnico*  
MARCO MESSERI

*Assistenti di produzione*  
MARIA LAURA DEPONTE

*Assistente tecnico audio*  
MATTIA CELLA

*Coordinatore Chigiana Chianti Classico Experience*  
LUCA DI GIULIO

*Ufficio Stampa*  
NICOLETTA TASSAN SOLET  
PAOLO ANDREATTA



## grandi sostenitori



## sponsor



## in collaborazione con



## media partner



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

[WWW.CHIGIANA.ORG](http://WWW.CHIGIANA.ORG)

