

CHIGIANA

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

TODAY

26 LUGLIO 2024
ORE 21.15, CHIESA DI SANT'AGOSTINO

NEMO

CRISTINA ZAVALLONI mezzosoprano

LUKAS LIGETI percussioni, marimba lumina

CHIGIANA PERCUSSION ENSEMBLE

**Giulio Ancarani, Francesco Conforti, Carol Di Vito,
Matteo Fracassi, Antonio Gaggiano, Roberto Iemma,
Matteo Lelii, Angelo Maggi, Igor Tiozzo Netti**

ANTONIO CAGGIANO direttore

ALVISE VIDOLIN / NICOLA BERNARDINI

JULIAN SCORDATO live electronics

Thomas Pénanguer videoartista

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

Consiglio di Amministrazione

Presidente

CARLO ROSSI

Vice Presidente

ANGELICA LIPPI PICCOLOMINI

Consiglieri

PIETRO CATALDI

DONATELLA CINELLI COLOMBINI

PAOLO DELPRATO

NICOLETTA FABIO

MARCO FORTE

ALESSANDRO GORACCI

CRISTIANO IACOPOZZI

GIANNETTO MARCHETTINI

ELISABETTA MIRALDI

Collegio Sindacale

STEFANO GUERRINI

ALESSANDRO LA GRECA

LORENZO SAMPIERI

Direttore Artistico

NICOLA SANI

Direttore Amministrativo

ANGELO ARMIENTO

György Ligeti

Tárnáveni 1923 – Vienna 2006

Síppal, Dobbal, nádihegedűvet (2000)
per mezzosoprano e 4 percussionisti

I. Fabula

II. Táncdal

III. Kínai templom

IV. Kuli

V. Alma álma

VI. Keserédes

VII. Szajkó

Lukas Ligeti

Vienna 1965

Pattern Transformation (1988)
per 4 esecutori e 2 marimbe

Great Circle's Tune II (2008)
Chimaeric Procession
Labyrinth of Stars
per marimba lumina

in esclusiva per il

Chigiana International Festival and Summer Academy 2024 "Tracce"

Lukas Ligeti
Chigiana Percussion Ensemble

Free improvisation

Bruno Letort

Vichy 1963

Nautipoulpe (2022-24)

per 3 percussioni d'acqua, elettronica e video
prima assoluta della nuova versione per 4 percussionisti e 1
percussionista solista

prima assoluta

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

Mirabili creature I

di Elisabetta Braga

Questa sera, l'Accademia Chigiana presenta un concerto che sintetizza alcune delle principali innovazioni musicali del Novecento. L'esplorazione inizia con *Síppal, dobbal, nádihegedüvel* di Ligeti, un'opera che pone l'accento sull'aspetto sonoro delle parole, trattandole non per il loro significato, ma per le loro qualità musicali intrinseche e per un certo gusto a creare un mondo assurdo e irrazionale, riflettendo una delle tendenze principali del Novecento: la considerazione della parola per le sue qualità musicali piuttosto che come veicolo di significato.

Un'altra novità emersa nel XX secolo è l'importanza attribuita agli strumenti a percussione e alla scoperta delle loro molteplici sonorità. Questa evoluzione ha ampliato il lessico musicale, introducendo nuove tecniche e texture sonore. La musica del Novecento ha inoltre abbracciato l'improvvisazione e i procedimenti aleatori, arricchendo il panorama musicale con elementi presi da generi e culture diverse che superano i confini della tradizione occidentale.

Inoltre, il secolo scorso ha visto un crescente interesse per l'integrazione delle diverse arti, con particolare attenzione alla sinergia tra musica e arti visive. Le nuove tecnologie, impiegate in *Nautipoulpe*, hanno facilitato questa interazione innovativa, permettendo creazioni artistiche che uniscono visione e suono.

La poesia di Sándor Weöres è stata una fonte di ispirazione fondamentale per **György Ligeti** per tutta la sua vita, influenzando profondamente il suo pensiero musicale e la sua estetica compositiva. Ligeti ha iniziato a musicare le prime poesie di Weöres all'età di 23 anni. Questo legame con Weöres è rimasto una costante nell'arte di Ligeti, nonostante una lunga interruzione che si è conclusa nel 2000. A 77 anni, Ligeti

compone la musica per il ciclo di poesie *Síppal, dobbal, nádihegedüvel* per mezzosoprano e quartetto di percussioni, che sarà eseguito in concerto questa sera. Questo ritorno a un poeta che ha avuto un'importanza così grande per Ligeti segna anche un gesto di nostalgia, un desiderio di riconnettersi con una patria perduta e con la propria lingua madre.

La lingua poetica di Weöres esercita un fascino straordinario: le parole acquistano valore principalmente per il loro suono, piuttosto che per il loro significato. La poesia di Weöres si avvicina alla musica sia nella costruzione ritmica dei versi, molto regolare, sia nella scelta delle combinazioni di fonemi che formano le parole. Il risultato è un universo vivido e concreto, popolato da immagini fantasiose simili a quelle del mondo infantile, che si manifesta attraverso una pluralità stilistica che spazia dalla apparente semplicità delle poesie popolari a forme di virtuosismo linguistico altamente astratte.

Síppal, dobbal, nádihegedüvel è stato composto nel 2000 per il mezzosoprano ungherese Katalin Károlyi e per l'ensemble di percussioni *Amadinda*. Il titolo riprende una famosa canzone ungherese per bambini, che fa riferimento alla guerra tra Turchia e Ungheria. La traduzione del titolo, "Con pipe, tamburi e violini", suggerisce alcuni strumenti musicali, anche se l'ultimo non è un violino vero e proprio, ma un "violino di canna", un giocattolo per bambini costituito da due canne strofinate insieme. Il titolo, che è stato scelto da Ligeti, allude all'organico utilizzato, dove il "violino di canna" rappresenta simbolicamente le percussioni e richiama anche il tema orientale di alcuni testi. Il ciclo di sette poesie presenta un continuum di nonsense, con testi finali che sembrano suggerire un tema o una trama, pur non seguendo un percorso logico, ma una logica guidata dal suono delle parole. La struttura musicale del ciclo riflette l'ispirazione folklorica, utilizzando scale pentatoniche e alternando armonie dissonanti con il suono sospeso delle quinte vuote.

Fabula introduce subito un clima fantastico: un branco di lupi è preso in trappola da una montagna che, camminando, si avvicina sempre di più rischiando di schiacciarli. Paradossale e irrazionale, il dialogo tra montagna e lupi viene accompagnato da suoni eccentrici: una grancassa colpita con un bastone, fischietti a coulisse, un gong birmano, sirene e il ruggito di un leone, associato alla risposta dei lupi. Nella coda, il tamtam e i flauti sostituiscono la marimba, mentre il mezzosoprano alterna urla e passaggi a voce rauca fino a giungere all'esortazione finale in voce di petto, «malvagia e cinica». Il brano si conclude in «assoluto silenzio e immobilità».

Táncdal è una danza costruita attorno all'uso ritmico di sillabe nonsense ripetute, come *pa-nyi-ga-i ku-do-ra*, accompagnate da un ostinato che si alterna tra la voce e gli strumenti. Il mezzosoprano e la marimba si rispondono a vicenda in una forma di eco, mentre fischi e ocarine intorno aggiungono un'atmosfera umoristica. Questa alternanza dà origine a un rondò, con forma ABCBAB.

Il testo di *Kínai templom* presenta una struttura particolarmente unica: consiste in ventotto parole il cui suono evoca dei vocaboli cinesi all'orecchio di un parlante ungherese. Queste parole formano una griglia che può essere letta in tutte le direzioni, sia orizzontalmente che verticalmente. Scelte per il loro suono, le parole esprimono la gioia di vivere espressa dalla filosofia buddista, imitando e descrivendo verbalmente il suono delle campane in un tempio cinese. I monosillabi, intonati dalla voce che si muove per intervalli ampi, sono sostenuti da accordi isolati, che però, legati tra loro, formano delle brevi melodie che costruiscono frasi musicali più ampie. Ligeti sceglie sei diversi tipi di campane per creare un'atmosfera sonora orientale: rin giapponesi, gong birmani accordati, campane tubolari occidentali, glockenspiel, crotali e un vibrafono senza motore. Il risultato è quello di un carillon, con la linea vocale che si muove per tritoni su un ritmo scandito da semiminime puntate.

Kuli narra la storia di un povero vecchio coolie – un lavoratore manuale sfruttato – che non può morire per liberarsi dalle sue sofferenze. La follia di questa situazione viene espressa attraverso un testo sgrammaticato e ritmi frenetici e incessanti. La voce alterna canto e parlato, spesso in un modo che ricorda un urlo disperato. La conclusione del brano non sembra porre una vera fine, poiché lascia presagire una potenziale ripetizione all'infinito, come la sofferenza del coolie.

Alma álma è una poesia nonsense tratta dalla raccolta di Weöres *Twelfth Symphony*, in cui la sequenza di parole gioca sulla somiglianza sonora tra *alma* (mela) e *álma* (sogno di). Ligeti ricrea un ritmo ondulante simile a una barcarola o una ninna nanna. Il brano si apre con una melodia modale dal sapore folklorico; l'alternanza tra due coppie di armonie cromatiche (una basata sulla nota Do e l'altra su Si bemolle) dà vita a una struttura antifonale. Questo produce un'oscillazione che richiama il dondolarsi della mela sul ramo. Inoltre, la partitura include indicazioni precise sul ritmo di respirazione degli esecutori, progettate per generare un suono sibilante che ricorda quello dell'*Etude per organo Harmonies*.

Keserédes è una poesia strofica che rielabora una canzone folklorica stilizzata, richiamando i luoghi comuni della tradizione ungherese legati al paesaggio, al dolore, ai sogni e all'amore. Ogni verso presenta la stessa melodia trasposta e la poesia si conclude con una cadenza frigia. La linea vocale si muove attraverso ampi intervalli, con una particolare insistenza sull'intervallo di tritono. L'armonia, caratterizzata da frequenti cambi modalì, rivela l'origine non popolare del pezzo.

Szajkó è un esempio di nonsense in cui le parole si susseguono secondo un meccanismo generativo di somiglianza sonora e vengono invertite tra loro, emulando una tecnica musicale. Il testo appare frammentato, riflettendo l'andamento della musica: la linea melodica è composta da una successione di

intervalli ascendenti e discendenti, mentre il ritmo è determinato dalla metrica delle parole.

La letteratura, così, si trasforma in un mezzo per costruire immagini, in cui la musicalità della lingua si concretizza in personaggi e situazioni paradossali e improbabili, ma straordinariamente verosimili da sembrare vivi.

La qualità musicale della lingua poetica di Weöres lo ha reso uno dei poeti più musicati dai suoi conterranei, a partire da Kodály. Creando miti e leggende artificiali e scegliendo le parole per il loro suono piuttosto che per il loro significato semantico, Weöres trascende i limiti del pensiero razionale e della realtà, accedendo a una dimensione simbolica che fonde trivialità, umorismo, sarcasmo e tragedia. Per questo motivo, molte delle sue poesie sono intraducibili, divenendo custodi di un inaccessibile «segreto ungherese».

Pattern Transformation - Percussione Elettronica Solo

di Lukas Ligeti

Pattern Transformation è uno dei primi pezzi che abbia mai composto, e sicuramente è il primo in cui ho cominciato a trovare una mia voce personale. Ispirato dalla struttura metrica della musica della corte Baganda, di una regione oggi situata in Uganda, ho cercato di sviluppare nuove forme di interazione tra i musicisti di un ensemble. Basato su un ritmo fondamentale veloce, i diversi musicisti percepiscono il “tempo” in momenti differenti, e questa nozione relativa di metro apre la porta a infinite possibilità poliritmiche, conferendo alla musica una qualità tridimensionale, simile a quella di osservare una scultura da angolazioni diverse.

Quando inizialmente ho scritto *Pattern Transformation*, credevo fosse impossibile da eseguire; non è un caso che il pezzo sia stato sostenuto dal gruppo Amadinda Percussion, un ensemble

ungherese che si è chiamato così in onore del xylophone amadinda, uno degli strumenti principali della musica Baganda, e che ha perfezionato le tecniche ritmiche di questa tradizione. Attraverso le numerose esecuzioni dell'Amadinda, *Pattern Transformation* è stato ascoltato e ripreso da molti altri gruppi di percussioni, e così, forse, ha aggiunto un nuovo aspetto al repertorio dell'ensemble di percussioni. Per me, è stato l'inizio di un percorso di esplorazione delle polimetrie che continua fino ad oggi e che è diventato uno dei miei principali ambiti di interesse come compositore.

Percussione Elettronica Solo. Da quando i computer sono entrati sulla scena musicale qualche decennio fa, sono emersi nuovi paradigmi; sono stati creati ambienti aperti e infinitamente flessibili, eppure molte domande rimangono ancora senza risposta. Sono entusiasta delle possibilità musicali offerte dall'elettronica e, sin dai miei primi giorni come musicista, ho sentito la necessità di lavorare in questo campo, utilizzando l'elettronica per creare musica che non potrebbe essere realizzata in nessun altro modo. Mentre molti compositori di musica elettronica incorporano molta casualità nelle loro opere e si concentrano su esperimenti timbrici, il mio principale interesse risiede nelle nuove strutture ritmiche, in un nuovo senso della melodia e nell'uso dell'elettronica per superare i confini culturali.

Come batterista, sono interessato all'aspetto dinamico della musica. Amo suonare strumenti e osservare le persone che suonano, ma non mi entusiasma molto vedere persone che usano i laptop, con movimenti così minimi da non poterli più seguire. Dopo aver trascorso molto tempo a perfezionare la tecnica percussiva sarebbe un peccato abbandonare tutto per una tastiera di computer. Ho iniziato con un DrumKat, uno strumento elettronico progettato per imitare una batteria,

sebbene l'imitazione non fosse il mio obiettivo. Influenzato dalla musica tradizionale dell'Uganda, avevo sviluppato una tecnica di batteria poliritmica basata sul movimento, una coreografia per i tamburi, che mi permetteva di suonare pattern ciclici estremamente lunghi. Con il mio DrumKat e le sue opzioni di trigger e layering, sono stato in grado di espandere i miei pattern a qualsiasi lunghezza potessi immaginare, creando sequenze che avrebbero potuto ripetersi per migliaia di anni. Ma desideravo software più sofisticati e una maggiore facilità di improvvisazione melodica. La risposta è stata il Marimba Lumina, una marimba elettronica progettata in modo ingegnoso dal pioniere dei sintetizzatori Donald Buchla, che suono dal 2005. I suoni che utilizzo sono principalmente il risultato di campionamenti - brevi frammenti di suono registrati durante i miei viaggi, spesso in Africa, registrando rumori di strada, strumenti tradizionali, ecc., e poi detuning e alterandoli nella mia ricerca di nuovi mezzi espressivi. Anche se utilizzo qualche elaborazione del suono - filtri, delay, ecc. - molto di ciò che si potrebbe pensare essere elaborazione non lo è realmente. Piuttosto, utilizzo approcci non convenzionali al looping, e gli effetti di delay sono spesso incorporati nei suoni stessi al momento in cui sono pronto a manipolarli attraverso la mia esecuzione dal vivo.

La musica consente una certa libertà di improvvisazione e esprime la mia gioia e tristezza; la mia immaginazione non solo nei suoni ma anche nelle forme e nei colori; e il mio desiderio per luoghi lontani, in particolare per il continente africano, a cui questa musica è un affettuoso tributo.

Questa musica non appartiene a nessun genere conosciuto. Non c'è un tempo forte, né un tempo debole, ma ci sono battiti. È una musica che può essere ascoltata da molteplici punti di vista acustici o ritmici, ciascun ascoltatore a modo suo, sempre in un modo nuovo.

Mirabili creature II

di Elisabetta Braga

Figura camaleontica della musica francese contemporanea, **Bruno Letort** ha una visione dell'arte priva di confini stilistici, spesso orientandosi verso opere interdisciplinari per teatro, film e balletti, che mescolano diverse influenze. *Nautipoulpe*, è ispirato a *Il ritorno del Capitano Nemo*, un capitolo della serie di fumetti *Le città oscure* di François Schuiten e Benoît Peeters. La saga descrive un universo parallelo, il Mondo Oscuro, fatto di steppe e città dove si muovono diversi personaggi. *Il ritorno del Capitano Nemo*, a sua volta, trae ispirazione dal celebre romanzo di Jules Verne, *Ventimila leghe sotto i mari*. *Nautipoulpe* è anche un'opera d'arte parte del progetto della città di Amiens *Les voyages lumineux*, che prevede delle installazioni, in fase di realizzazione, ispirate ad alcuni personaggi dei romanzi di Verne. La commistione tra musica e arti visive è elemento fondamentale nell'esecuzione del brano di questa, accompagnato dalla proiezione dei disegni del fumetto a cura di Thomas Pénanguer.

Il brano mescola le sonorità delle percussioni con le possibilità creative offerte dall'elettronica ed è caratterizzato dalla presenza dell'acqua che, raccolta in dei contenitori, diventa strumento musicale quando percossa dall'esecutore. L'insieme degli strumenti coinvolti proietta l'ascoltatore all'interno del sottomarino, alternando delle sezioni dove i suoni elettronici costituiscono una sorta di musica d'ambiente ad altre più ritmiche, come se la musica mutasse a seconda del movimento della macchina che sprofonda sempre di più verso il blu profondo.

La lingua letteraria di Verne, così ricca di dettagli nel descrivere minuziosamente il mondo oceanico, trova qui una trasposizione sonora, in cui l'interazione con le immagini ne costituisce un'amplificazione. Il pubblico è visivamente e acusticamente immerso in un oceano immaginifico e misterioso, dove si possono scorgere ideali creature muoversi sinuose nell'acqua, a metà tra realtà e fantasia, come quelle viste da Pierre Aronnax nel suo avventuroso viaggio a bordo del Nautilus del Capitano Nemo.

Un variegato insieme di scenari e creature fantastiche pare ispirare la musica del programma di questa sera; un immaginifico bestiario buono per la china di Andrea Carlo Pedrazzini che, nella mostra *Mirabili Tracce*, allestita nelle sale del ChigianArtCafè del Palazzo Chigi Saracini, racconta di mondi dove le identità si frammentano, si mescolano e ne compongono delle altre. Il progetto di scoperta delle varie direttrici intraprese dalla musica del Novecento riflette questo concetto fondamentale: cercare una propria collocazione, valorizzando l'alterità nelle sue illimitate forme e dimensioni.

György Ligeti
*Síppal, Dobbal,
nádihegedűvet*

Fabula

Egy
hegy
megy.
Szembjon a másik hegy.
Ordítanak ordások:
Ossze ne morzsoljátok!
En is hegy,
te is hegy,
nekünk ugyan egyremegy.

Favola

La montagna
cammina.
L'altra montagna le viene
incontro.
I lupi ululano:
Non schiacciateci!
Io, sono una montagna,
anche, tu, una montagna,
siamo indifferenti a questo.

Kinai Templom

Szent fonn Negy majd
kert lenn fem mely
bő tag cseng:csond
lomb: ej Szep, leng,
tart jó, Jó, mint
zold kek Hir, hult
szarny, arny. Rang,
hang.

Kuli

Kuli bot vag
Kuli megy
megy
csak guri-guri
Riksa
Auto
Sarkanysezker
Kuli huz riksa

Coolie

Taglio del bastone di Coolie.
Coolie passeggia
cammina
rotolando e rotolando
Risciò
Auto
Carrozza drago
Coolie tira il risciò.

Kuli huz auto.
Kuli huz sarkanyszeker.
Csak guri-guri
Kuli gyalog megy
Kuli szakall feher.
Kuli almos.
Kuli ehés.
Kuli oreg.
Kuli babszem makszem kis
gyerek
ver kis Kuli nagy rossz
emberek.
Csak guri-guri

Riksa
Auto
Sarkanyszeker
Ki huz riksa?
Ki huz auto?
Ki huz sarkanyszeker?
Ha Kuli meghal?
Kuli meghal.
Kuli neem tud meghal!
Kuli orok
csak guri-guri

Alma Álma

alma agon
alma ring az agon
alma ring a
lombos agon
ring a ring a
barna agon
ringva
ringa-ringatozva
inga
hinta
palinta

Coolie tira l'auto.
Coolie tira la carrozza drago
rotolando e rotolando
Coolie va a piedi
Coolie barba bianca.
Coolie assonnato.
Coolie affamato.
Coolie vecchio.
Coolie grande come un
fagiolo, grande come una
briciola di semi di papavero
piccolo bambino
Il piccolo coolie batte i grandi
cattivi, e rotola e rotola
Risciò
Auto
Carrozza drago
Chi tira il riscio?
Chi tira l'auto?
Chi tira la carrozza drago?
Se muore Coolie?
Coolie muore.
Coolie non può morire!
Coolie per sempre
rotolando e rotolando.

Sogno

Una mela sul ramo
una mela oscilla sul ramo
una mela oscilla
sul ramo frondoso
oscilla oscilla
sul ramo marrone
dondolando
oscillando
pendolo
oscillazione (hinta)
palinta

alma alma
elme alma alma
almodj alszol?
mozdulatlan lengedezve
hús szelben arnyban
alom agon
agak alma
ringva
ringa-ringatozva
ingadozva
imbolyogva
itt egyhelyben
elhajozik
indiaba afrikaba
holdvilagba
almodj
alma alszol?

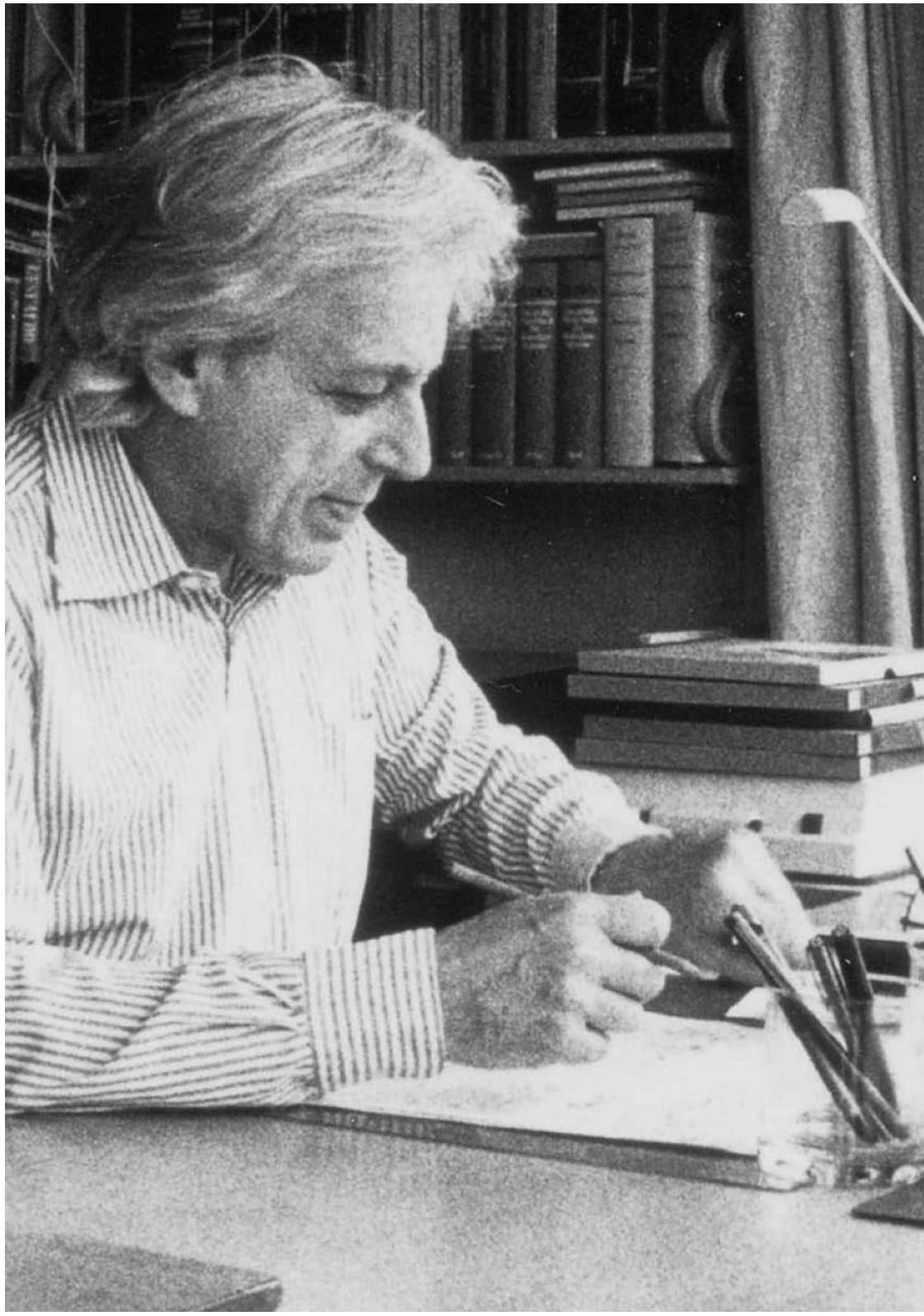
Keserédes

Szantottam, szantottam het
tuzes sarkannyal,
hej, vegig bevettem csupa
gyongviraggal.
Szantottam, szantottam szep
gyemant ekevel,
hej, vegig bevettem hullo
konnyeimmel.
Szaz nyilo rozsarol az erdon
almodtam,
hej, tobbet nem aludtam,
felig ebren voltam.
Hajnalban folkeltem,
kakukszot
szamoltam,
hej, visznek eskuvőre kedves
galambommal.

il sogno di una mela
il sogno della mente una
mela
sogno sogno?
oscillazione immobile
nel vento fresco dell'ombra
sogno
sul ramo
sogno dei rami
oscillando
dondolando
ondeggiando
rimanendo in questo punto
che si allontana
in India, in Africa, al chiaro di
luna
sogno
-Mela, stai dormendo?

Dolce-amaro

Ho arato, ho arato con sette
draghi infuocati,
Heigh-ho, non ho seminato
altro che mughetti.
Ho arato, ho arato con un
bellissimo aratro di diamanti,
Heigh-ho, ovunque ho
seminato le mie lacrime.
Nella foresta ho sognato
cento rose in fiore,
Heigh-ho, non dormivo più,
ero mezzo sveglio,
Al mattino presto mi sono
alzato, ho contato i richiami
dei cuculi,
Heigh-ho, mi portano a
sposare il mio innamorato.



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 testimonia, 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).

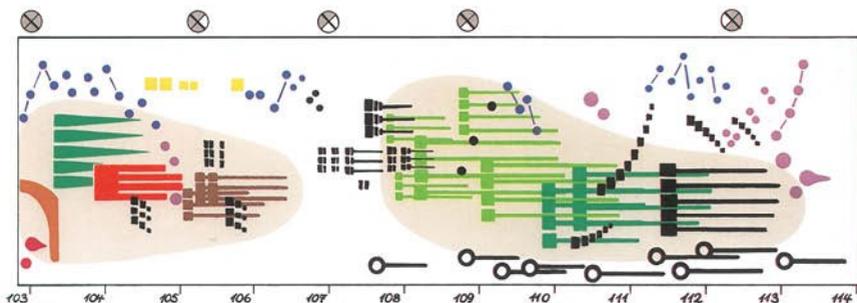
Un *fil rouge* lega questi lavori strumentali: la recezione di stimoli provenienti da Bartók e da Kodály ma anche dalla tradizione della musica d'arte storica, l'uso del pezzo breve e un'organizzazione per episodi disposti in termini di successione e di giustapposizione. La Sonata per violoncello, che 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 cromatica" dalla *Messa degli angeli* di Frescobaldi nei *Fiori musicali*. Da *Musica ricercata* Ligeti ricavò già nel 1953 le *Sei bagatelle* per strumenti a fiato. Anche il Quartetto n. 1 "*Metamorphosen nocturnes*", infine, pur in una struttura in un unico movimento, procede per brevi episodi nei quali si può percepire chiara l'influenza del mondo bartókiano, a livello tanto ritmico quanto di configurazioni melodiche quanto infine di atmosfere sonore; essa convive però con reminiscenze dalla *Lyrische Suite* di Alban Berg: Ligeti aveva potuto visionarne la partitura nella biblioteca dell'Accademia. Non solo un filo rosso d'ordine costruttivo ma anche un destino comune lega queste opere: nessuna di esse (con la parziale eccezione delle *Bagatelle*) fu eseguita al tempo della propria composizione o superò le resistenze della censura per una presunta eccessiva modernità.

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

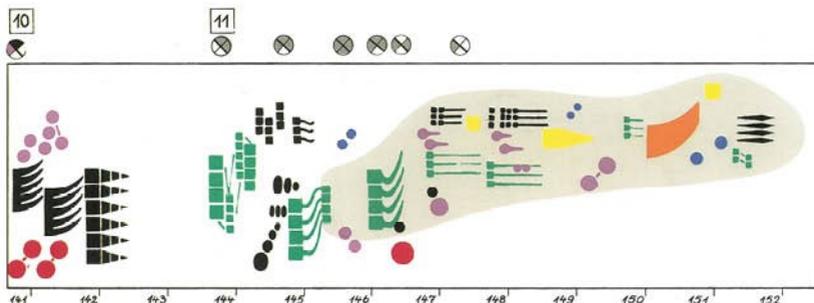
La fuga dall'Ungheria comportò una radicale trasformazione artistica. Essa andò a innestarsi su tratti e caratteristiche del periodo precedente in una tensione che potremmo definire dialettica; si manifestò fra l'altro con una forma di temporaneo distanziamento da tutto ciò che potesse manifestare un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

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



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

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



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

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

VOLUMINA

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

1 (die Ziffern beziehen sich auf die hintersten Anmerkungsziffern)

2

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

beide Hände auf demselben Manual

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

W. rechter Fuß
W. linker Fuß

Pedal

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

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

3
4

Flöte 8'

beide Hände auf demselben Manual

Die obersten (schwachen Tönen) allmählich, von dem Klänge zu den hohen Tönen, bis die untersten (schlechten Töne) überwiegen

W

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

Flöte 8'

W rechter Fuß

W linker Fuß

Pedal

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

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

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

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

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



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



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

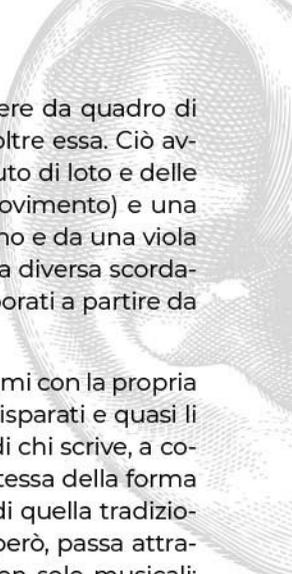
Arom e le registrazioni della popolazione centrafricana dei Banda Linda, fino al gamelan giavanese riletto (*Galamb Borong*) o alla scultura di Constantin Brâncuși (*"Coloana infinită"*).

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

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



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



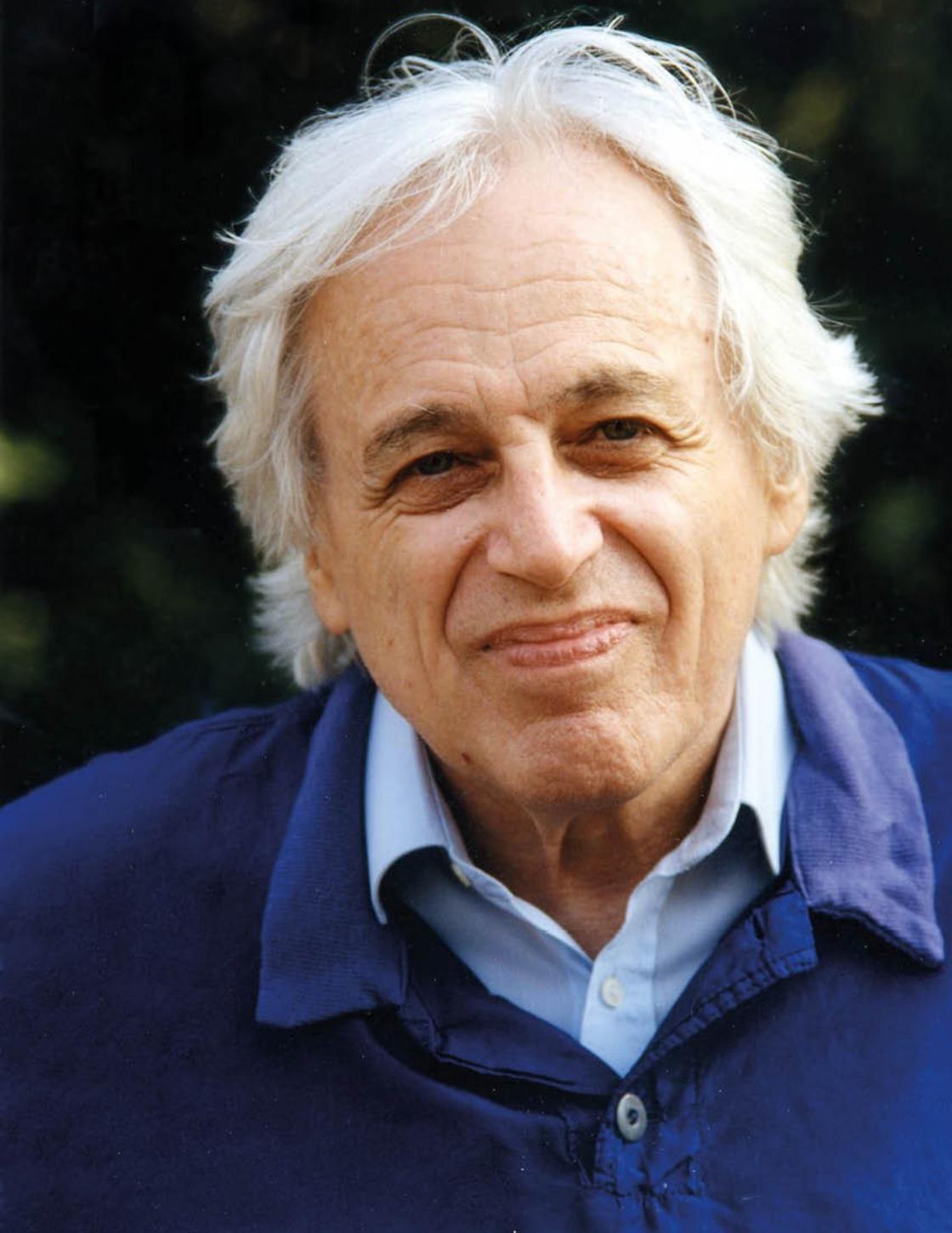
occidentale, nella sua articolata profondità storica, pare fungere da quadro di riferimento per scelte costruttive e sonore mirate ad andare oltre essa. Ciò avviene con vari mezzi, fra i quali si sottolineano qui l'uso del flauto di loto e delle ocarine (impiegate in un estraniante "corale" nel secondo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

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

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

György Ligeti è morto a Vienna il 12 giugno 2006.

Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano)



THE WONDER CLOCKMAKER

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

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

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

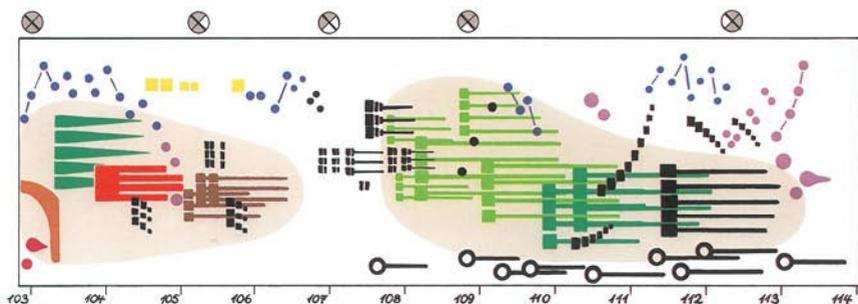
folk melody of the *Dialogue* and the frenzied Bartókian aggressiveness of the *Capriccio*. "*Musica ricercata*," which gained significant popularity in recent times due to the inclusion of its second piece in Stanley Kubrick's "*Eyes Wide Shut*" (1999), is also based on the short piece. The composition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

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

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

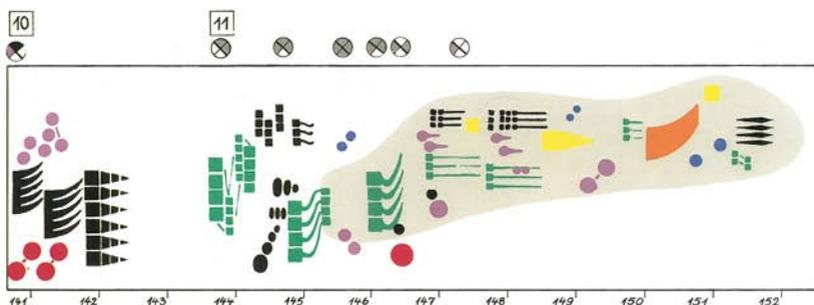
The escape from Hungary led to a radical artistic transformation. This transformation grafted onto traits and characteristics of the previous period in a tension that we might define as dialectical; it manifested, among other things, in a form of temporary distancing from anything that could openly show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

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



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

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



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

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

VOLUMINA

1 (die Ziffern beziehen sich auf die wichtigsten 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 Litolf's Verlag Ltd & Co. KG, Leipzig [p. 1]

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

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

3
4

Flöte 8'

beide Hände auf demselben Manual

Die Oberstimmen (Schwarze Tasten) allmählich von den tiefsten bis zu den höchsten Tasten hinüber zu verschieben. Die Unterstimmen (Weiße Tasten) stehen gleichmäßig.

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

Flöte 8'

W weicher Bass

W locker Bass

Pedal

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

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

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

LUX AETERNA

$\text{♩} = 56$, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE!“ • György Ligeti, 1966

Sopra. 14: *meno sehr weich einsetzen / all molto very gentle*
pp sempre

Alt 14: *meno sehr weich einsetzen / all molto very gentle*
pp sempre

Soprano
Alt
Soprano
Alt

** Diese vollkommen akzentlos singen; die Taktschläge bedeuten keine Betonung.
Sing fully without accents; barlines have no rhythmic significance and should not be emphasized.*

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

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

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

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

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

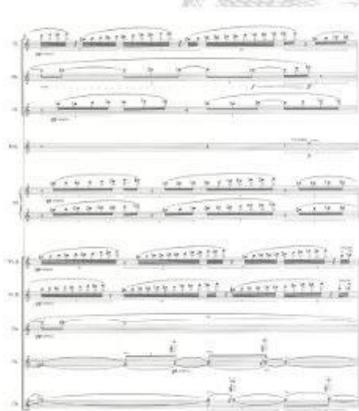
Micropolyphonic writing, with its related consequences, is also found in the “String Quartet No. 2” (composed in 1968 and premiered in Baden-Baden in 1969), in which the five movements converge various characteristic features of the composer’s work into a milestone of 20th-century quartet music, and in the orchestral “Ramifications” (1968-69). In “Ramifications,” Ligeti further develops his research on sound by prescribing that half of the instruments play “in scordatura,” tuned a quarter tone higher than usual. This feature will reappear, realized in more complex terms, in the “Violin Concerto.”

The elaboration of the constructive aspects just mentioned finds an additional point of synthesis and at the same

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

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

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



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



Photo of the scene from *Le grand macabre* (1975-77/ rev. 1996) Music: György Ligeti, Libretto: György Ligeti, Michael Meschke, Teatro dell'Opera di Roma, Stagione 2009, Conducting, Zoltan 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 for György Ligeti's Violin Concerto. It features five systems of staves. The top system is for Violin I, followed by Violin II, Violin III, Violin IV, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some annotations in German, such as 'Bewegt' and 'Moderato', and a page number '23' in the top right corner.

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

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

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

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

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

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

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

Paolo Somigli (Libera Università di Bolzano)

Cristina Zavalloni nasce a Bologna. Di formazione jazzistica, intraprende a diciotto anni lo studio del belcanto e della composizione presso il Conservatorio della sua città. Per molti anni si dedica anche alla pratica della danza classica e contemporanea. Si esibisce nei più importanti teatri, in stagioni concertistiche internazionali e festival jazz, tra cui il Montreux Jazz Festival, North Sea Jazz Festival, Free Music Jazz Festival di Anversa, Moers Music, Bimhuis, London Jazz Festival, Klara Festival, International Jazz Festival di Rotterdam, Concertgebouw di Amsterdam, Concertgebouw di Bruges, Lincoln Center e Carnegie Hall, Walt Disney Hall, Teatro alla Scala di Milano, Barbican Center, Beijing Concert Hall, Moscow International House, ecc. Si è esibita con orchestre quali la London Sinfonietta, BBC Symphony Orchestra, Schoenberg Ensemble, Sentieri Selvaggi, Musik Fabrik, Orkest De Volharding, Orchestra della Rai Torino, Los Angeles Philharmonic, ORT, Orchestra Toscanini, Irish Chamber Orchestra, ed è stata diretta da Martyn Brabbins, Stefan Asbury, Reinbert De Leeuw, Ivan Fischer, Oliver Knussen, David Robertson, Jurjen Hempel, Georges-Elie Octor, Andrea Molino, Marco Angius, tra gli altri. Collabora con il compositore olandese Louis Andriessen, che ha scritto per lei alcuni dei suoi più recenti lavori tra cui Passeggiata in tram per l'America e ritorno, La Passione, Inanna, Letter from Cathy, Racconto dall'Inferno, la parte di Dante ne La Commedia, il monodramma Anais Nin e la parte di Sor Juana Ines de la Cruz ne l'opera Theatre of the World. E' interprete di prime esecuzioni di Carlo Boccadoro, Luca Mosca, Emanuele Casale, Michael Nyman, Mauro Montalbetti e di alcune composizioni di James McMillan (la prima USA di Raising Sparks, Carnegie Hall, 2011). Frequenta il repertorio barocco (Incoronazione di Poppea, Combattimento di Tancredi e Clorinda), collaborando con registi e coreografi quali Mario Martone e Alain Platel (VSPRS e Pitié!, su musiche di Fabrizio Cassol) o con la Brass Bang! (Paolo Fresu, Gianluca Petrella, Marcus Rojas, Steven Bernstein). Le sue più recenti collaborazioni in ambito jazzistico includono i duo voce e piano con Jason Moran, Stefano Bollani, Benoit Delbecq, Alfonso Santimone, le collaborazioni con Radar Band, Uri Caine e il suo quartetto Special Dish. Ha realizzato per la televisione italiana (RaiTre) le Effemeridi Musicali –serie di pillole andate in onda nella stagione 2013/2014, in cui raccontava alcuni dei propri progetti musicali.

Lukas Ligeti, nato a Vienna, Austria e attivo tra Stati Uniti e Sudafrica, è un compositore, improvvisatore e ricercatore la cui musica innovativa combina influenze del canone classico occidentale, della musica africana, del jazz, dell'elettronica, della tradizione sperimentale americana e di molte altre fonti. I suoi interessi speciali includono strutture polimetriche e politempo, accordature non temperate e lo sviluppo di nuove pratiche performative attraverso usi non convenzionali della tecnologia. Lukas Ligeti ha studiato presso l'Università di Musica e Arti Performative di Vienna, ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Witwatersrand a Johannesburg e ha insegnato presso l'Università della California, Irvine (come membro principale del programma di dottorato in Composizione Integrata, Improvvisazione e Tecnologia), l'Università di Pretoria (come Professore Straordinario) e presso l'Università del Ghana (in collaborazione con J.H. Kwabena Nketia). Ligeti è stato insignito del CalArts Alpert Award in Music e le sue composizioni sono state commissionate da Ars Musica (Bruxelles), Vienna Festwochen, American Composers Orchestra, MDR Symphony Orchestra Leipzig, Ensemble Modern, Eighth Blackbird, Bang On A Can All Stars, Kronos Quartet, Håkan Hardenberger, Colin Currie e Ji Hye Jung. La sua musica è stata inoltre eseguita dalla Brussels Philharmonic, Basel Sinfonietta, Budapest Festival Orchestra, Orchestre National de Lyon, Vienna Radio Symphony, London Sinfonietta, Avanti! (Helsinki), San Francisco Contemporary Music Players, Amadinda Percussion Group e molti altri. Come batterista, ha suonato e/o registrato con artisti come John Zorn, Elliott Sharp, Henry Kaiser, John Tchicai, Marilyn Crispell, George Lewis, Gary Lucas e ha tenuto concerti solisti di percussioni elettroniche in festival su cinque continenti. Ha co-fondato i gruppi Beta Foly (Costa d'Avorio) e Burkina Electric (Burkina Faso) e ha lavorato in molti altri paesi dell'Africa, sviluppando un approccio che definisce collaborazione interculturale sperimentale. È stato artista in residenza presso il Museo della Storia degli Ebrei Polacchi a Varsavia e presso Sonoscopia a Porto, Portogallo. I CD della sua musica sono stati pubblicati da Tzadik, Cantaloupe, Intuition, Innova, col legno e altre etichette.

Antonio Caggiano formatosi come percussionista al Conservatorio dell'Aquila e come compositore al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma, nel 1987 ha dato vita con Gianluca Ruggeri all'Ensemble Ars Ludi con cui partecipa a importanti festival e rassegne nazionali e internazionali, intrecciando rapporti di collaborazione con alcuni fra i maggiori compositori contemporanei quali S. Reich, G. Battistelli, A. Part, G. Bryars. Nel 2022 l'Ensemble ha ottenuto il Leone D'argento alla Biennale Musica di Venezia. Attivo come timpanista e percussionista nelle maggiori istituzioni lirico-sinfoniche italiane ha collaborato con importanti direttori quali L. Bernstein, G. Sinopoli, L. Maazel, D. Gatti, W. Sawallisch, M.W. Chung. Ha lavorato con diverse generazioni di compositori internazionali contribuendo attivamente alla creazione di un nuovo repertorio per percussioni. Collabora in qualità di solista con prestigiosi Ensemble ed è docente di strumenti a percussione presso il Conservatorio di Santa Cecilia di Roma. Scrive musiche per il teatro, la danza e collabora spesso con visual artists. Ha tenuto corsi al Cantiere Internazionale d'arte di Montepulciano, alla Sibelius Academy di Helsinki e seminari e stages in varie parti del mondo. È il primo docente di strumenti a percussione presso l'Accademia Chigiana dal 2015.

Il **Chigiana Percussion Ensemble** nasce nel 2015 nel contesto del corso di perfezionamento di Percussioni, tenuto da Antonio Caggiano presso l'Accademia Chigiana, con l'intento di favorire la crescita professionale e artistica dei giovani percussionisti partecipanti. Formato dai migliori allievi del corso, debutta nel 2015 con l'esecuzione della versione integrale di Drumming di Steve Reich. L'opera è stata presentata il 4 agosto 2015 a Siena all'interno del Chigiana International Festival and Summer Academy, al Festival di Ravello e al Museo MAXXI di Roma e l'11 giugno 2019 nel contesto del progetto Le 100 percussioni organizzato in collaborazione con Ravenna Festival. Da allora ogni anno l'attività dell'ensemble si è arricchito di nuovo repertorio, inedite collaborazioni e occasioni concertistiche tra cui nel 2016 Le noir de l'Étoile di G. Grisey con Tempo Reale, nel 2018 Kathinkas Gesang di K. Stockhausen – Sound and action painting con P. Gallois, A. Vidolin, N. Bernardini e T. Osara, il concerto "20th/21st Century percussion" con Kreuzspiel, Refrain e Vibra musica di K. Stockhausen, Ostinato di I. Xenakis e Okho

di G. Battistelli, i numerosi concerti realizzati in collaborazione con Siena Jazz University, ORT-Orchestra della Toscana, Orchestra Senzaspine di Bologna, ContempourtEnsemble e Chigiana Keyboard Ensemble.

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

Nicola Bernardini ha studiato composizione con Thomas McGah e John Bavicchi al Berklee College of Music di Boston, dove si è diplomato nel 1981. In qualità di esecutore e collaboratore tecnico ha lavorato con i più influenti compositori e musicisti della musica contemporanea attivi in Italia e all'estero. Ha insegnato al Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova per oltre 22 anni e dal 2013 è docente di Composizione Musicale Elettroacustica della Scuola di Musica Elettronica del Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Collabora con Dipartimento di Informatica e Scienze delle Telecomunicazioni dell'Università di Genova e con il Centro di Sonologia Computazionale del Dipartimento d'Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Padova. Quest'ultimo e il Conservatorio della stessa città hanno creato SaMPL (Sound and Music Processing Lab) – il primo living-lab del mondo interamente dedicato alla musica e ai musicisti. Dal 2018 tiene il seminario estivo Live electronics. Sound and music computing assieme ad Alvise Vidolin.

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

Thomas Antoine Pénanguer è nato nel 1974 a Colombes. Da giovane, a Bordeaux negli anni '90, incontra il mondo della strada e degli squat artistici. Nel 1994, scopre la scenografia presso i laboratori di scenografia del Grand Théâtre de Bordeaux e partecipa a diversi progetti aziendali realizzando lavori di laboratorio pittorico.

Nel 1998, il vento lo porta nella pianura del Rossiglione dove realizza, tra l'altro, la sua prima ricerca sulle marionette.

Dal 2015 si è immerso nella creazione e proiezione di video che gli hanno offerto la libertà di mescolare tecniche (pittura, disegno, foto, video, 3D) e supporti (schermo, muro, pavimento, tessuto, tela, corpo).

Il suo lavoro è quindi naturalmente orientato verso le arti digitali e le nuove tecnologie, aprendo la strada anche a molteplici collaborazioni con coreografi, registi e compositori contemporanei.

Video/grafica e installazione. I pezzi e le installazioni che TAP crea si inseriscono nel filone della ricerca vibrazionale dove lo spazio e il movimento diventano materiali sensibili. Copre varie tecniche come video, creazione digitale, videogiochi, proiezione video, grafica e creazione di marionette.

Alcune opere sono installazioni che mirano ad adattarsi in situ per abbracciare lo spazio dedicato.

L'officina. Nel laboratorio, TAP genera opere spesso ibride che cercano, attraverso il loro assemblaggio, di fornire un punto di convergenza.

Come se la dualità potesse dare origine all'illusione dell'unità.

Scenografia. La partecipazione a collettivi di artisti, compagnie teatrali, ensemble di danza e musicali è un elemento essenziale nella creazione di TAP. Lo spazio magico della scena gli permette di avvicinarsi allo spazio come un foglio bianco dove gli incontri si trasformano in aperture sul mondo.

Bruno Letort, nato nel 1963 a Vichy, in Francia, è una figura di spicco della scena musicale contemporanea francese. Formatosi ufficialmente in composizione e armonia, il suo lavoro è caratterizzato da una deliberata indifferenza ai confini stilistici. I suoi pezzi orchestrali, i suoi numerosi quartetti d'archi e una rivoluzionaria opera interattiva testimoniano una sensibilità aperta tanto al movimento ripetitivo americano quanto alla tradizione dell'Europa orientale o alla musica ambient ed elettronica. Ha composto opere interdisciplinari interattive per il teatro, il cinema e il balletto. Educatore, direttore artistico e scrittore, è produttore presso France Musique dal 1994, dove ha fondato l'etichetta National Radio "Signature". Come produttore, ha collaborato con Pierre Henry, Fred Frith, Hector Zazou, Jean-Luc Godard ed Elliott Sharp.



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

27 LUGLIO

ORE 18, CHIESA DI S. AGOSTINO

**FACTOR - Concerto del corso di Live Electronics.
Sound and Music Computing**

ALVISE VIDOLIN docente / NICOLA BERNARDINI co-docente

JULIAN SCORDATO coordinatore SaMPL

Allievi Chigiani / ALVISE VIDOLIN / NICOLA BERNARDINI

ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI

FACTOR - Concerto del corso di Quartetto d'archi e musica da camera

CLIVE GREENSMITH docente

Allievi Chigiani

28 LUGLIO

ORE 21, TEATRO DEI RINNOVATI

FACTOR - Ramifications

Concerto del corso Master di Direzione d'orchestra

DANIELE GATTI docente e coordinatore

LUCIANO ACOCELLA docente

Allievi Chigiani / ORCHESTRA SENZASPINE

Musica di Ligeti, Stravinskij, Ravel, Beethoven

29 LUGLIO

ORE 21.15, PALAZZO CHIGI SARACINI

LEGENDS - Tracciati

FRANCESCO GESUALDI

con la partecipazione di **ROBERTO FABBRICIANI**

e **ANGELO MAGGI**

Musica di A. Clementi, Ligeti, Frescobaldi, Gesualdo da Venosa, Bussotti

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

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



FMPS
Fondazione Monte dei Paschi di Siena



MINISTERO
DELLA
CULTURA



REGIONE
TOSCANA



COMUNE DI SIENA



SIENA
OPERA DELLA METROPOLITANA

sponsor



**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472



ITALIA
MEDIOCREDITO
CENTRALE



BdM BANCA



ChiantiBanca



Energy partner

unicoopfirenze

ANCE | SIENA



GRAND HOTEL CONTINENTAL

STARHOTELS

in collaborazione con



ARCIDIOCESI DI SIENA
COSTE DI VAL D'OPSA
MONTISIENO



terrecablate



unesco



Transatlantico
Empowering Europe and Caribbean
and the Americas Cities through
Culture and Creativity

media partner



Rai Cultura



Rai 5



Rai Radio 3



Rai Radio Classica



QN LA NAZIONE



Canale 3 Toscana



RADIO IN
SIENA TV
SERVIZIO 1127 - 1127/1127/1127



sienanews

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

WWW.CHIGIANA.ORG

