

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

Consiglio di Amministrazione

Presidente

CARLO ROSSI

Vice Presidente

ANGELICA LIPPI PICCOLOMINI

Consiglieri

RICCARDO BACCHESCHI

GUIDO BURRINI

PASQUALE COLELLA ALBINO

NICOLETTA FABIO

CLAUDIO FERRARI

MARCO FORTE

ALESSANDRO GORACCI

CRISTIANO IACOPOZZI

ORSOLA MAIONE

Collegio Sindacale

MARCO BAGLIONI

STEFANO GIRALDI

ALESSANDRO LA GRECA

Direttore Artistico

NICOLA SANI

Direttore Amministrativo

ANGELO ARMIENTO

Luciano Berio

Imperia 1925 - Roma 2003

Notturmo (1993)
(Quartetto III)

Giorgio Federico Ghedini

Cuneo 1892 - Genova 1965

Terzo quartetto (in un sol movimento) (1939)

* * *

Maurice Ravel

Ciboure 1875 - Parigi 1937

Quartetto per archi in fa maggiore (1903)

Allegro moderato
Assez vif, très rythmé
Très lent
Vif et agité

Notturmo è la Notte trasfigurata di Luciano Berio. Come Arnold Schönberg per il suo poema sinfonico si ispira a una lirica del poeta tedesco Richard Dehmel, così Berio prende spunto da una frase del poeta rumeno Paul Celan: *Ihr das verschwiegene Wort* [a lei (alla notte) la parola ridotta al silenzio]. Ambedue escludono la presenza del testo e affidano questo viaggio notturno unicamente alla musica. *Molto lontano e parlando* è la prima indicazione prescritta da Berio agli interpreti. A tutti è richiesto di suonare *piano* e *pianissimo* – *quasi senza suono*, poi irrompe improvviso e brevissimo un *mezzo forte* prima che ritorni un pianissimo. L'intenzione appare subito esplicita, nella scrittura e nel modo nel quale converrà, a noi pubblico, disporci alla percezione di questo dialogo frammentario ma continuo, sempre interrotto, sempre ripreso, possibile grazie alla perizia strumentale dell'autore, che conferma così una propria persuasione: «Durante tutta la mia vita ho accumulato molte esperienze diverse e ho sempre voluto conoscere “sul campo” come funzionano e come funzionavano tutti i materiali della musica» (da una conversazione con Umberto Eco, pubblicata nel 1986 a Basilea nel catalogo *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*).

Notturmo esplora il confine tra suono e sua assenza, in un brulichio di tesi sussurri, di grida brevi, presto taciute. Gli strumenti si ascoltano, ma non dialogano, non si contrappongono. Le indicazioni di carattere si susseguono: *dolcemente, semplice / agitando un poco / deciso / agitato / misterioso / molto intenso – ossessivo / immobile – sospeso / molto intenso / agitando un poco / agitando ancora / deciso / intenso / agitato*. L'inquietudine è continua, fibrillante, fino all'accelerazione che conduce al termine della notte – al risveglio, chissà – prima rapinosa poi diradata e infine, nelle

battute ultime, divisa: i due violini vanno a tacere, prima il secondo, poi il primo; viola e violoncello tengono più a lungo il suono, poi anche per loro l'invito è a sparire. Così scriveva il compositore, presentando questo suo terzo e ultimo quartetto per archi, creato nel 1993:

«...è notturno perché è silenzioso. È silenzioso perché è fatto di parole taciute e di discorsi incompleti. È silenzioso anche quando tutti suonano forte perché la forma è silenziosa e non-dialettica. Ogni tanto ritorna su se stesso e porta in superficie quelle parole taciute. Ogni tanto si arresta su una o due figure e le esplora in maniera ossessiva...».

Al Conservatorio di Milano Luciano Berio fu allievo di composizione di Giorgio Federico Ghedini, e in tante occasioni ha avuto modo di esprimere riconoscenza al maestro. Riconoscenza che, con lo sguardo consentito a chi viene dopo, va espressa a quel piccolo gruppo di compositori italiani nati negli ultimi decenni dell'Ottocento che hanno restituito alla musica italiana una dignità anche nell'ambito strumentale, cameristico e sinfonico. Impresa immane, nei confronti del pubblico, degli editori, della critica, del mercato. Tale non effimera rinascita di pensiero musicale inizia a compiersi tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso. Nel 1939, quando Ghedini compone questo **Quartetto** racchiuso in un unico movimento, è un compositore che ha maturato e sta rinnovando una propria identità. Un brano breve, e anch'esso un Notturmo. Intimo, fantasmatico, non narrativo; espressionista, di un espressionismo interiore e misterioso. Atmosfere che apparterranno a Dmitrij Šostakovič. La frase ostinata e dialogante dei due violini, l'irruzione del violoncello, l'ingresso della viola, un duo che diventa trio, poi le quattro voci insieme: «una composizione sempre in movimento

che procede con estrema organicità», riflette Francesco Dillon. L'asprezza timbrica che si impone in primo piano, il ritorno della frase iniziale, quel doppio *pizzicato* – forte il primo, piano il secondo – di violino e viola che schiude le battute ultime: esemplare costruzione cameristica, nella individualità e nella coesione. La staticità appare invincibile, prefigurazione di quella dilatazione del tempo che, molti anni dopo e anche a dismisura, diventerà un tratto tipico del pensiero musicale prima statunitense, poi globale. L'andamento è innodico – in tante sue opere Ghedini si è dimostrato sensibile a orizzonti spirituali, al di là del Tempo –, la tonalità svapora, perché la tonalità vuole raccontare, procedere, partire e arrivare. Qui non c'è un punto di arrivo: i sogni finiscono quando svaniscono.

«Il mio **Quatuor** risponde ad una volontà di costruzione musicale certo non perfettamente realizzata, ma che appare molto più netta rispetto alle mie precedenti composizioni», scrive Maurice Ravel dedicando, nel 1903, il suo primo e unico quartetto «à mon cher maître Gabriel Fauré».

Non si fatterà a ritrovare, nelle frequenti impennate della frase, nel nervoso tendersi e infittirsi del dialogo, quello stesso gusto per la geometrica concentrazione delle linee e delle forme che contraddistingue i violini dipinti da Georges Braque. Il graffio aspro, tributo di Ravel alla modernità, avrà modo, nei quattro movimenti dell'opera, di scavarsi la via oltre quelle morbidissime due figure che contraddistinguono il primo tempo, un *Allegro moderato* nel quale il primo tema si presenta *Très doux*. La struttura di forma sonata (il secondo tema appare presto, affidato a primo violino e viola) è tuttavia una griglia assai poco rigida, pronta ad accogliere l'intrecciarsi delle divagazioni melodiche e quell'atmosfera *souple* che pervade l'intero

movimento. Ma c'è altro: «Come non notare il collasso dell'energia ritmica dell'ultima pagina del primo movimento, dove nello spazio di 18 battute troviamo una serie siffatta di indicazioni agogiche – *Céder légèrement – Un peu plus lent – rallentando Jusqu'à la fin – Lent – Rallentando*. Cosa vuol dire questo sentimento di spossatezza che si impone attraverso i rallentando delle ultime battute? Si vuole forse suggerire che, per quanto nitide, quelle figure posseggono soltanto la consistenza dei fantasmi?» (Enzo Restagno). Ecco il terzo Notturmo di questa nostra serata.

Il secondo tempo – *Assez vif - Très rythmé* – è uno Scherzo fremente di mutazioni dinamiche che si apre su un pizzicato, destinato a ritornare più volte, l'ultima nella coda. Subito l'effetto di uno spaesamento, l'accentuarsi del gusto per la forma imperfetta: in questo palcoscenico vuoto appaiono, come fuggevoli comparse, un motivo ritmicamente inquieto, un secondo tema *bien chanté*, che presenta alcune analogie col secondo tema del primo movimento, richiamato anche dalla lenta sezione centrale. In un intensificarsi del ritmo si ripropone, come facendo calare il sipario su questa danza evanescente, il pizzicato iniziale. È in questo movimento, e più ancora nel successivo, che vive quel modo raveliano di esprimere il «crepuscolo di un mondo», secondo una felice intuizione di Gianandrea Gavazzeni, stupito di come La valse saprà trasformare in «funerea tetraggine la poetica viennese del walzer»? Il terzo tempo, *Très lent*, è una successione di idee organizzate in una forma aperta che propone, variandoli, motivi già ascoltati; la coda ripresenta l'idea iniziale dell'opera e rafforza la sua organicità. Un episodio *passionné* incrina l'atmosfera calma e lenta del movimento e anticipa il furore del *Vif et agité* conclusivo. È

a questo tempo che si riferisce l'insoddisfazione dell'autore per «la costruzione imperfetta» del Quartetto? Un moto febbrile, attraversato da virtuosismi strumentali, attento, ancora una volta, a recuperare in brevi citazioni gli spunti tematici del primo tempo, sembra soffrire di irrisolte tensioni, di prospettive ancora non limpide. Un giudizio dello storico della musica francese Marcel Marnat inquadra l'intero lavoro: «Per la sua risoluta fermezza e l'adolescenziale luminosità, l'opera si offre come uno dei germi dell'inesorabile evoluzione del flou al geometrismo, escludendo tuttavia ogni glaciale asprezza. La preoccupazione di essere fluido ma non intricato, solido ma non brutale né semplice, è il segno di una piega della vita del tutto nuova». Ravel cercava ancora se stesso.

Sandro Cappelletto



DEDICATO A LUCIANO BERIO
nel 20° anniversario della scomparsa
di Angela Ida De Benedictis

Luciano Berio è nato ad Oneglia, in provincia di Imperia, il 24 ottobre del 1925 da una famiglia di solida tradizione musicale. Inizia gli studi musicali col padre Ernesto e con il nonno Adolfo, entrambi compositori. Nel 1945 si trasferisce a Milano, dove studia presso il Conservatorio «Giuseppe Verdi» composizione, armonia e contrappunto con Giulio Cesare Paribeni e Giorgio Federico Ghedini, e direzione d'orchestra con Carlo Maria Giulini e Antonino Votto. Nel 1952 segue i corsi di Luigi Dallapiccola a Tanglewood, negli Stati Uniti. Fin dai primi anni Cinquanta Berio si afferma come una voce autorevole tra i giovani dell'avanguardia musicale. A questo periodo risalgono le *Cinque Variazioni* per pianoforte (1952-53); *Chamber Music* per voce, clarinetto, violoncello e arpa (1953), *Nones* per orchestra (1954), *Serenata* per flauto e 14 strumenti (1957). Nel dicembre del 1954, insieme a Bruno Maderna, costituisce presso la RAI di Milano il

to Ward and The Seagulls II
a-ronne
for eight singers
(1974-1975)

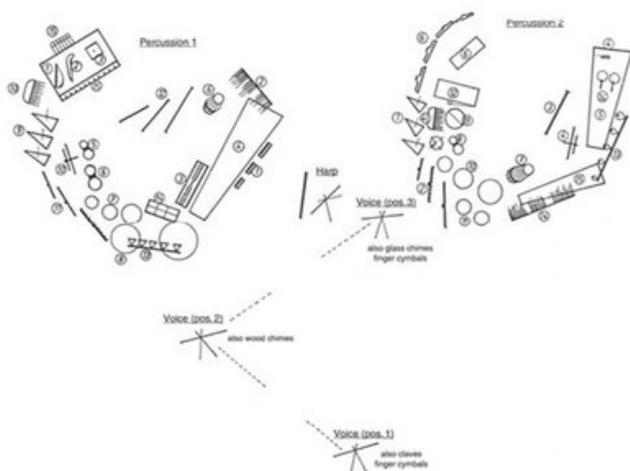
Luciano Berio
(1925-2008)

© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 31479

primo studio di musica elettronica italiana, inaugurato l'anno successivo con il nome di Studio di Fonologia Musicale. È in questa sede che ha modo di sperimentare nuove interazioni tra strumenti acustici e suoni prodotti elettronicamente (*Momenti*, 1957; *Différences*, 1958-59) ed esplorare soluzioni inedite nel rapporto suono-parola (*Thema. Omaggio a Joyce*, 1958; *Visage*, 1961). Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta l'interesse di Berio si focalizza ulteriormente sulla ricerca di nuove e complesse combinazioni timbriche (*Tempi concertati* per 4 solisti e 4 orchestre, 1959; *Sincronie* per quartetto d'archi, 1964). La ricerca sulle risorse espressive della vocalità femminile – sollecitata anche grazie al mezzosoprano Cathy Berberian, sposata nel 1950 – procede con *Epifanie*, per voce e orchestra (1959-60, poi confluito in *Epiphanies* del 1991-92), *Circles*, per voce, arpa e due percussionisti (1960), e *Sequenza III* per voce sola (1965). La concezione drammaturgica implicita in queste opere vocali, si precisa e affina nei primi lavori realizzati per il teatro, quali il racconto mimico *Allez-Hop* (1952/1959, da Italo Calvino), la “messa in scena” *Passaggio* (1961-62) e *Laborintus II* (1965), entrambi su

Position of the instruments / Positionierung der Instrumente / Posizione degli strumenti

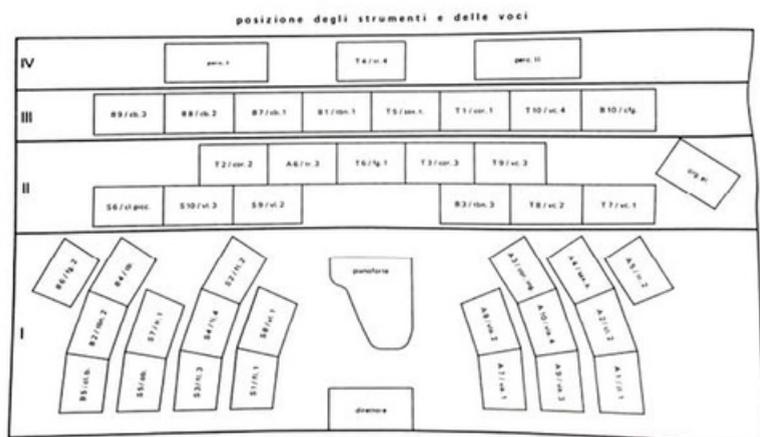


testo di Edoardo Sanguineti.

L'indagine sulle potenzialità idiomatiche dei singoli strumenti dà avvio nel 1958, con *Sequenza I* per flauto, alla serie delle 14 *Sequenze* per strumenti solisti (l'ultima, del 2002, è per violoncello). L'insieme di questi brani solistici e dei relativi *Chemins* – elaborazioni per insieme orchestrale di alcune *Sequenze* – evidenzia il peculiare carattere di *work in progress* del comporre di Luciano Berio, inteso potenzialmente come un incessante processo di commento, sviluppo e di (auto)analisi creativa che prosegue e prolifera da un pezzo all'altro. Nell'ambito delle compagini per grande orchestra, il compositore esplora nuove disposizioni spaziali (già sperimentate negli anni Cinquanta in *Allelujah I e II*) e nuove formazioni strumentali: *Eindrücke* (1973-74), *Bewegung* (1971/83), *Formazioni* (1985-87), *Continuo* (1989-91), *Ekphrasis* (*Continuo II*, 1996). Il rapporto dialettico tra strumento solista e orchestra è al centro di lavori quali *Concerto* per due pianoforti (1973); "*Points on the curve to find...*" per pianoforte e orchestra da camera (1974), confluito in *Concerto II* (*Echoing curves*) per pianoforte e due gruppi strumentali (1988-89); *Voci* (*Folk songs II*) per viola e due gruppi strumentali (1984); *Alternatim* per clarinetto, viola e orchestra (1994). Oltre alla forma Concerto, Berio rilegge altri generi storici quale il quartetto d'archi (*Quartetto*, 1956; *Sincronie*, 1964; *Notturmo*, 1993; *Glosse*, 1997) e uno strumento carico di connotazioni tradizionali come il pianoforte, indagato con criteri sonori, formali ed espressivi inediti in una serie di lavori che dalla *Sequenza IV* (1966) portano all'acme della *Sonata* (2001).

La ricerca musicale di Berio si caratterizza per l'equilibrio raggiunto tra una forte consapevolezza della tradizione ed una propensione alla sperimentazione di nuove forme della comunicazione musicale. Nelle sue varie fasi creative il compositore ha sempre cercato di mettere in relazione la musica con vari campi del sapere umanistico: la poesia, il teatro, la linguistica, l'antropologia,

l'architettura. L'interesse per le diverse espressioni della musicalità umana ha condotto a una rivisitazione costante di diversi repertori di tradizione orale (*Folk Songs*, 1964; *Questo vuol dire che...*, 1968; *Cries of London*, 1974-76; *Voci*, 1984). Il grande patrimonio della musica occidentale è esplorato nelle rivisitazioni di Claudio Monteverdi (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1966), Luigi Boccherini (*Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madrid*, 1975), Johannes Brahms (*Op. 120 N. 1*, 1986), Franz Schubert (*Rendering*, 1990), Wolfgang Amadeus Mozart (*Vor, während, nach Zaide*, 1995), Gustav Mahler (i due cicli di *Frühe Lieder*, 1986 e 1987), Johann Sebastian Bach (*Contrapunctus XIX*, 2001), Giacomo Puccini (il Finale di *Turandot*, 2001), e altri ancora. L'ideale di far convivere le diverse dimensioni e tradizioni delle nostre civiltà si manifesta inoltre in lavori che hanno segnato indelebilmente le sonorità vocali e orchestrali del secondo Novecento, quali *Sinfonia* (1968), *Coro* (1975-76), e *Ofaním* (1988-92, rev. 1997), lavoro quest'ultimo che prepara il terreno ai suoi due ultimi lavori teatrali.



Tutti gli esecutori devono essere ben visibili dal pubblico; è quindi necessario usare piattaforme.
 It is essential to use platforms on the stage, because all singers and players must be seen by the audience.



VI

♩ = 66 Deciso e vivace

S
moosey =

A
penny =

T
moosey =

B
penny =

Luciano Berio, *Cries of London*, © Universal Edition, A.G., Wien (1974-1976)

Proprio il teatro musicale costituisce un nodo fondamentale della ricerca e della poetica di Berio. Dopo i primi lavori scenici degli anni '50 e '60 (i già citati *Allez-Hop* e *Passaggio*), egli approda nel decennio successivo alla sua prima azione musicale in più atti su testi propri: *Opera* (1969-70/1977). Seguono *La vera storia* (1977-79) su testo di Calvino, *Un re in ascolto* (1979-83) su testi di Calvino, Gotter, Auden e dello stesso Berio, *Outis* (1992-96) su testi di Dario Del Corno, e *Cronaca del Luogo* (1997-99) su testo di Talia Pecker Berio. Menzione a sé merita *A-Ronne* (1974-75), documentario radiofonico per 5 attori (elaborato nel 1975 per 8 voci) su testo di Sanguineti, punto di approdo delle sperimentazioni radiofoniche condotte da Berio fin dagli anni Cinquanta. Luciano Berio si è spento a Roma il 27 maggio del 2003. Nella sua ultima opera, *Stanze* (2003, per baritono, tre cori maschili e orchestra, su testi di Celan, Caproni,

Sanguineti, Brendel e Pagis) l'autore dà voce a un'ultima intima sintesi della propria poetica.

L'impegno di Berio per la musica si è esteso anche ad altre attività quali la direzione d'orchestra, la concezione di stagioni concertistiche e la promozione della musica contemporanea («Incontri Musicali», rivista e cicli di concerti inaugurati nel 1956). Ha insegnato presso prestigiose istituzioni musicali e accademiche in Europa e negli USA (Darmstadt, Dartington, Tanglewood, Mills College, Juilliard School, Harvard University); al 2000 data una sua collaborazione con l'Accademia Chigiana. Nel 1993-94 ha tenuto presso la Harvard University le Charles Elliot Norton Lectures. Dal 1974 al 1980 ha diretto il dipartimento elettroacustico dell'IRCAM di Parigi e nel 1987 ha fondato il Centro Tempo Reale a Firenze (città dove aveva già diretto artisticamente, tra il 1983 e il 1984, l'Orchestra regionale della Toscana e il XLVII Maggio Musicale Fiorentino). È stato insignito di numerosi premi internazionali (Premio Siemens; Premio della Fondazione Wolf; «Leone d'Oro» alla carriera dalla Biennale di Venezia; Praemium Imperiale del Giappone) e quattro lauree *Honoris Causa* (City University di Londra e Università di Siena, Torino e Bologna). Dal 2000 è stato Presidente dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma dove, sotto la sua sovrintendenza, venne inaugurato nel 2002 il nuovo Auditorium Parco della Musica.



DEDICATED TO LUCIANO BERIO
on the 20th anniversary of his passing
by Angela Ida De Benedictis

Luciano Berio was born in Oneglia, in the province of Imperia, on October 24, 1925, to a family with a solid musical tradition. He began his musical studies with his father Ernesto and grandfather Adolfo, both composers. In 1945 he moved to Milan, where he studied composition, harmony and counterpoint at the Conservatorio "Giuseppe Verdi" with Giulio Cesare Paribeni and Giorgio Federico Ghedini, and conducting with Carlo Maria Giulini and Antonino Votto.

In 1952 he attended Luigi Dallapiccola's courses in Tanglewood, USA. From the early 1950s Berio established himself as an influential voice among the new generation of the musical avant-garde. The *Cinque variazioni* for piano (1952-53); *Chamber Music* for voice, clarinet, cello and harp (1953), *Nones* for orchestra (1954), *Serenata* for flute and 14 instruments (1957) date to this period of his

to Ward and The Samples II

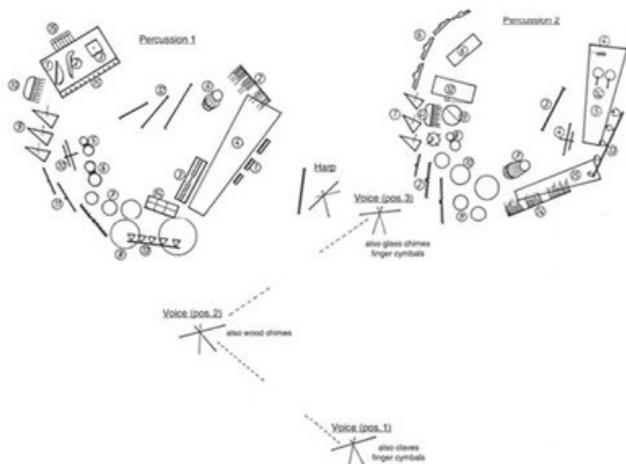
a-ronne
for eight singers
(1974-1975)

Luciano Berio
(1925-2003)

The image shows a page of a musical score for the vocal piece 'a-ronne' by Luciano Berio. The score is for eight singers, with parts for Tenore (Tenor), Soprano, Alto, and Basso. Each part is written on two staves. The lyrics are in Latin: 'an arbor in my beginning - each in process and'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some performance instructions like 'ad libitum' and 'ad libitum'.

© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 31 679



Luciano Berio, *Circles*, © Universal Edition Ltd., London (1960)

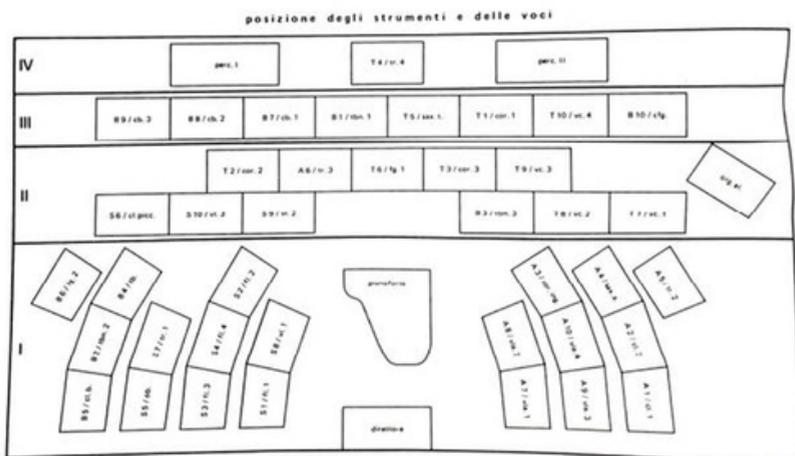
life. In December 1954, together with Bruno Maderna, he established the first Italian electronic music studio at the RAI in Milan, which was inaugurated the following year under the name Studio di Fonologia Musicale. It was here that he was able to experiment with new interactions between acoustic instruments and electronically produced sounds (*Momenti*, 1957; *Différences*, 1958-59) and explore novel approaches to the sound-word relationship (*Thema. Omaggio a Joyce*, 1958; *Visage*, 1961). In the late 1950s and early 1960s, Berio's interest focused more on the search for new and complex timbral combinations (*Tempi concertati* for 4 soloists and 4 orchestras, 1959; *Sincronie* for string quartet, 1964). Research into the expressive resources of female vocality - also prompted thanks to mezzo-soprano Cathy Berberian, whom he married in 1950 - proceeded with *Epifanie*, for voice and orchestra (1959-60, later merged in *Epiphanies* of 1991-92), *Circles*, for voice, harp and two percussionists (1960), and *Sequenza III* for solo voice (1965). The dramaturgical conception implicit in these vocal works, became more precise and refined in his first works

made for the theater, such as the mimic tale *Allez-Hop* (1952/1959, from Italo Calvino), the “staged performance” *Passaggio* (1961-62) and *Laborintus II* (1965), both on a text by Edoardo Sanguineti.

His investigation into the idiomatic potential of individual instruments began in 1958, with *Sequenza I* for flute, the series of 14 *Sequenzas* for solo instruments (the last, from 2002, is for cello). The set of these solo pieces and the related *Chemins* - elaborations for orchestral ensemble of some of the *Sequenzas* - highlights the peculiar work-in-progress character of Luciano Berio's composing, potentially understood as an incessant process of commentary, development and creative (self-)analysis that continues and proliferates from one piece to the next. In the context of compositions for large orchestra, the composer explored new spatial arrangements (already experimented with in the 1950s in *Allelujah I* and *II*) and new instrumental formations: *Eindrücke* (1973-74), *Bewegung* (1971/83), *Formazioni* (1985-87), *Continuo* (1989-91), and *Ekphrasis* (*Continuo II*, 1996). The dialectical relationship between solo instrument and orchestra is at the center of such works as *Concerto* for two pianos (1973); “*Points on the curve to find...*” for piano and chamber orchestra (1974), which merged into *Concerto II* (*Echoing curves*) for piano and two instrumental groups (1988-89); *Voci* (*Folk songs II*) for viola and two instrumental groups (1984); *Alternatim* for clarinet, viola and orchestra (1994). In addition to the *Concerto* form, Berio reinterprets other historical genres such as the string quartet (*Quartetto*, 1956; *Sincronie*, 1964; *Notturmo*, 1993; *Glosse*, 1997) and an instrument charged with traditional connotations such as the piano, which he investigated with unprecedented sonic, formal and expressive criteria in a series of works that from *Sequenza IV* (1966) leading to the acme of *Sonata* (2001).

What marks Berio's musical approach is, on one hand, an intimate knowledge of tradition and, on another, an inclination toward new musical forms and

experimentation. Throughout his many creative stages, Berio has always sought to strengthen the relationship between music and the other humanities: poetry, theatre, linguistics, anthropology, and architecture. Thanks to the breadth of his interest for vocal music at large, he consistently revisited works from various oral traditions (*Folk Songs*, 1964; *Questo vuol dire che...*, 1968; *Cries of London*, 1974-76; *Voci*, 1984). He explored the vast heritage of Western music in his readings of Claudio Monteverdi (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1966), Luigi Boccherini (*Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madrid*, 1975), Johannes Brahms (*Op. 120 N. 1*, 1986), Franz Schubert (*Rendering*, 1990), Wolfgang Amadeus Mozart (*Vor, während, nach Zaide*, 1995), Gustav Mahler (the two cycles of *Frühe Lieder*, 1986 e 1987), Johann Sebastian Bach (*Contrapunctus XIX*, 2001), Giacomo Puccini (il Finale di *Turandot*, 2001), alongside many others. This quest for juxtaposing distinct cultures' many dimensions and traditions manifests itself additionally in works which indelibly marked the sound



Tutti gli esecutori devono essere ben visibili dal pubblico; è quindi necessario usare piattaforme.
 It is essential to use platforms on the stage, because all singers and players must be seen by the audience.



VI

♩ = 66 Deciso e vivace

S
PPP
money =

A
PPP
penny =

T
PPP
money =

B
PPP
penny =

Luciano Berio, *Cries of London*, © Universal Edition, A.G., Wien (1974-1976)

of vocal and orchestral music in the late 20th-century: works such as *Sinfonia* (1968), *Coro* (1975-76), and *Ofaním* (1988-92, revised in 1997), the latter of which sets the stage for his last two theatrical works.

It is precisely musical theater that constitutes a fundamental node in Berio's research and poetics. After his first stage works in the 1950s and 1960s (the aforementioned *Allez-Hop* and *Passaggio*), he landed in the following decade with his first multi-act musical action on his own texts, *Opera* (1969-70/1977). This was followed by *La vera storia* (1977-79) on a text by Calvino; *Un re in ascolto* (1979-83) on texts by Calvino, Gotter, Auden and Berio himself; *Outis* (1992-96) on texts by Dario Del Corno; and *Cronaca del Luogo* (1997-99) on a text by Talia Pecker Berio. *A-Ronne* (1974-75), a radio documentary for 5 actors (elaborated in 1975 for 8 voices) on a text by

Sanguineti, the culmination of the radio experiments conducted by Berio since the 1950s, deserves a special mention.

Luciano Berio passed away in Rome on May 27, 2003. In his last work, *Stanze* (2003, for baritone, three male choirs and orchestra, on texts by Celan, Caproni, Sanguineti, Brendel and Pagis) the composer gives voice to a last intimate synthesis of his own poetics.

Berio's commitment to music also extended to other activities such as conducting, conceiving concert seasons and promoting contemporary music ("Incontri Musicali," a magazine and concert cycles inaugurated in 1956). He taught at prestigious musical and academic institutions in Europe and the U.S. (Darmstadt, Dartington, Tanglewood, Mills College, Juilliard School, Harvard University); his collaboration with the Accademia Chigiana dates to 2000. In 1993-94, he gave the Charles Elliot Norton Lectures at Harvard University. From 1974 to 1980, he directed the electroacoustic department of IRCAM in Paris, and in 1987 he founded the Centro Tempo Reale in Florence (a city where he had already led as the artistic director, between 1983 and 1984, the Orchestra regionale della Toscana and the XLVII Maggio Musicale Fiorentino). He was the recipient of numerous international awards (Siemens Prize; Wolf Foundation Prize; "Leone d'Oro" for Lifetime Achievement from the Venice Biennale; Praemium Imperiale of Japan) and four honorary degrees (City University of London and Universities of Siena, Turin and Bologna). Since 2000 he served as President of the Accademia di Santa Cecilia in Rome where, under his presidency, the new Auditorium Parco della Musica was inaugurated in 2002.

Quartetto Prometeo si caratterizza per la tenuta interpretativa e intellettuale oltre che per la comunicazione con il pubblico sia nel repertorio tradizionale sia nella musica contemporanea. È vincitore della 50a edizione del Prague Spring International Music Competition (1998) e due volte del Premio Speciale Bärenreiter; nel 2012 ha ricevuto il Leone d'Argento alla Biennale Musica di Venezia.

Ha inciso per Ecm, Sony, Kairos e Brilliant.

Insignito del Diploma d'Onore al Corso per "Quartetto d'archi" tenuto da Piero Farulli presso l'Accademia Chigiana di Siena, il Quartetto Prometeo è dal 2013 il quartetto d'archi "in residence" della stessa Accademia nella collaborazione con la classe di composizione di Salvatore Sciarrino. Nel 2024 sarà ultimato l'integrale dei quartetti di Dmitrij Šostakovič per la Filarmonica Romana.

FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

STAFF

Assistente del Direttore Amministrativo

LUIGI SANI

Assistente del Direttore Artistico

ANNA PASSARINI

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

SAMANTHA STOUT

LUIGI CASOLINO

Grafica e social media

LAURA TASSI

Segreteria Amministrativa

MARIA ROSARIA COPPOLA

MONICA FALCIANI

Ufficio Contabilità e Finanza

ELINA PIERULIVO

ELISABETTA GERMONDARI

GIULIETTA CIANI

Portineria e servizio d'ordine

LUCA CECCARELLI

GIANLUCA SARRI

Biglietteria e visite guidate

MARTINA DEI

CHIGIANA INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY

Direttore tecnico

MICHELE FORNI

Tecnico luci

PIER MARCO LUNGHI

Macchinista

CLAUDIO SIGNORINI

Assistenti di produzione

MARIA LAURA DEPONTE

LUCA DI GIULIO

Assistente tecnico audio

MATTIA CELLA

Ufficio Stampa

NICOLETTA TASSAN SOLET

PAOLO ANDREATTA

Assistenti Comunicazione e media

GIOVANNI VAI

JOAQUIN FRECCIA

con il contributo e il sostegno di



e con il contributo di
Enegan
Assoservizi

media partners



in collaborazione con



Comune di Sovicille



Comune di Castellina
in Chianti



Comune di
Sinalunga



Comune di
San Gimignano



Comune di
Rapolano Terme



Comune di
Colle val d'Elisa



Comune di
Castelnuovo
Berardenga



Comune di
Radicondoli



radioarte

inner room
of visual art



WWW.CHIGIANA.ORG

