

CHIGIANA

INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2023

EJALĚ 言葉 SÓZ HITZA RIJEČ PAROLA FULONG 詞 LA RIJEČ SLOVO 詞 WORD VORTO SÓMA SANA MOT WURD
 PALABRA 단어 BESEDA NYA PERKATAAN WORT MO KALM 詞 LO LUS SZÓ ORD OKWU KATA FOCAL TEMBUNG BĚJE SERMO
 ЧАВОБО САЛИТА АБЕН ВОРТО САНА КУПУ 词 كلمه كلمة كَلِمَاتُ MAWU SĚLOWO PALAVRA CUVĀNT UPU
 詞 CG3 LENTSŌE SHOKO SLOVO BESEDA ЧЕРЕЧ 詞 LENTŠU 词 CAP NENO מילה 词 词 SOZ IZWI WORD 單詞 FACAL PEV
 КАЛІМА САНА КУПУ КЕЛИМЕ EJALĚ 词 단어 BESEDA NYA WŌRDB 词 ЧАВОБО CUVĀNT SĚLOWO IZWI THUMAL

PAROLA

LEGENDS

8 AGOSTO, MARTEDÌ
PALAZZO CHIGI SARACINI, ORE 19.00

AMERICAN BOUQUET
Omaggio ad Alirio Diaz
nel 100° anniversario della nascita

ELIOT FISK chitarra

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

Fernando Sor

Barcellona 1778 - Parigi 1839

da *6 Airs choisis de l'Opera "Die Zauberflöte"* Op.19 (1825)

IV. Introduzione e variazioni su "Das klinget so herrlich"

George Rochberg

Paterson 1918 - Bryn Mawr 2005

da *American Bouquet* (1991)

n. 1 My hearth stood still (Richard Rodgers),

n. 2 I only have eyes for you (Harry Warren),

n. 6 Deep purple (Peter De Rose),

n. 7 Notre Dame Blues (George Rochberg)

Heitor Villa-Lobos

Rio de Janeiro 1887 - 1959

da *Cinque Preludi* per chitarra sola (1940)

Preludio n. 5 in re maggiore

Luciano Berio

Imperia 1925 - Roma 2003

Sequenza XI per chitarra (1987-1988)

Augustín Pio Barrios Mangoré

San Juan Bautista de las Misiones 1885 - San Salvador 1944

Vals op. 8 n. 3 (1929)

Danza Paraguaya (1928)

Un Sueño en la Floresta (1918)

SEI CORDE FRA DUE STORIE

Stefano Jacoviello

Papageno, uccellatore coperto di piume come le sue prede, si è introdotto nel castello di Sarastro e ha sottratto la principessa Pamina alle insidie del moro Monostato. Sospinti dalla fede nell'amore, i due fuggiaschi corrono per ricongiungersi al principe Tamino, innamorato di Pamina. Ma gli sgherri di Monostato sono alle calcagna, e dunque Papageno decide di difendersi usando il potere magico del suo carillon: la melodia che ne viene fuori è così dolce e inaudita (*Das klinget so herrlich, das klinget so schön, Nie hab' ich so etwas Gehört und gesehn!*) che i feroci "bravi" si mettono in fila e gioiosamente stregati si allontanano docili, canticchiando a passo di marcia.

Anche Fernando Sor sarà stato incantato da quella melodia ascoltata nel primo atto del "Flauto Magico" di W.A. Mozart, e avrà tentato di imitarla sulle corde della chitarra pizzicando armonici che ambissero ad essere efficaci quanto il tintinnare del glockenspiel di Papageno.

L'Introduzione e variazioni su "Das klinget so herrlich" dalla raccolta delle 6 arie dal singspiel di Mozart, appositamente trascritte da Sor, apre il concerto di Eliot Fisk probabilmente con la stessa intenzione magica: propiziarsi l'ascolto del pubblico e prepararlo ad una passeggiata musicale che si snoda lungo due storie della chitarra.

Infatti, lo strumento a sei corde si è offerto in tempi moderni come campo aperto per la ricerca musicale. Da sempre invita alla meditazione solitaria e spesso esige un particolare impegno cognitivo per affrontare pagine che richiedono all'esecutore di rintracciare procedimenti, escogitare soluzioni: come con una piccola orchestra sotto le mani del direttore, la chitarra permette di suonare la stessa cosa in molte maniere diverse e spetta al chitarrista scegliere quella più efficace per portare il brano al suono nel migliore dei modi.

Ma allo stesso tempo la chitarra nasce nella tradizione popolare mediterranea e si trasferisce presto in quella sudamericana dove si mescola con altri strumenti e generi musicali locali. È il centro di attrazione nelle situazioni conviviali, spinge alla danza, accompagna il canto e persino lo sostituisce.

Queste due traiettorie, tuttavia, si incrociano e si annodano inscindibilmente: la prima più astratta non vive se non rimanda all'altra più concreta, e la seconda, più improntata alla comunicazione col pubblico, resta semplice ripetizione di moduli stantii se non si alimenta con le soluzioni espressive guadagnate dalla prima. Fisk prova dunque a dipanare le linee di questo intreccio con un alternarsi di brani a contrasto, in modo che il pubblico possa seguire l'avvicinarsi dei caratteri, riflettendo con emozione.

La tecnica degli armonici impiegata da Sor si ritrova immediatamente dopo, nel primo dei brani tratti da **American Bouquet**, raccolta che l'americano George Rochberg ha dedicato a Fisk nel 1991. **"My heart stood still"** è ancora una volta una dolce melodia. Fu scritta nel 1927 da Richard Rodgers in compagnia del suo sodale Lorenz Hart dopo aver scampato un tragico incidente d'auto mentre andavano a trovare a Parigi l'arrangiatore Robert Russell Bennett, a cui avrebbero chiesto di orchestrare i brani in preparazione per *One Dam'Thing After Another*, rivista di Charles Cochran in procinto di andare in scena a Londra. Il brano, interpretato in seguito da molti giganti del jazz, è entrato a far parte del songbook americano proprio come **"I have only eyes for you"**, composto nel 1934 da Harry Warren per il film *Dames* (in italiano *Abbasso le donne*). Il marchingegno narrativo della pellicola di Ray Enright includeva anche le peripezie per la realizzazione di uno show, i cui numeri musicali sono stati poi realizzati dal mitico Busby Berkeley. La canzone di Warren, una volta estrapolata dal film, è stata registrata da star dell'epoca come Al Jolson, e poi da Billie Holiday, Frank Sinatra,

Carmen McRae, dal gruppo soul The Flamingos, e persino da Art Garfunkel che la portò al successo negli anni '70 in una nuova veste dal sound elettrico. **“Deep Purple”** è invece un brano del pianista Peter De Rose, compositore di Tin Pan Alley nato a New York in una famiglia italiana. Scritto per il solo pianoforte, il brano divenne poi una canzone e cominciò anch'essa il suo viaggio nel jazz con le versioni incise da John Coltrane, Art Tatum, Peggy Lee, e orchestrate da Duke Ellington, Artie Shaw, Glenn Miller, per citarne solo alcuni.

Sono gli “standard” contro cui si scagliava la critica di Theodor W. Adorno, per l'intercambiabilità dei ritornelli, la programmata mancanza di autenticità e tutto ciò che permetteva di consumare automaticamente questa musica come un qualsiasi prodotto commerciale, anche nel sottofondo di un ristorante, quando un brano vale l'altro. La riscrittura dei brani operata da Rochberg va esattamente nella direzione opposta: è un omaggio alla musica americana nata anagraficamente e geograficamente insieme all'industria culturale, con cui volente o nolente tutta l'arte del Novecento ha dovuto fare i conti fino all'esplicita presa di coscienza della pop art. Rochberg aggancia queste “melodie immortali” (altrimenti dette “evergreen”) al suono e alla tecnica chitarristica più evoluta, trasformandole in vere e proprie sfide alla conquista di una nuova espressività per uno strumento che guadagna vocabolario ogni volta che si confronta con una musica “altra”.

Nativo di Patterson nel New Jersey, Rochberg è stato a lungo un campione del serialismo americano. Il dolore per la morte prematura del figlio Paul lo ha poi spinto a virare verso la tonalità, per una insopprimibile necessità di incanalare le emozioni in un linguaggio che gli permettesse di comunicarle agli ascoltatori. Nel suo discorso musicale Rochberg ha quindi cominciato ad opporre l'astrazione dodecafonica alla concretezza della tonalità, ricevendo dalla critica la qualifica di “postmodernista conservatore”. Tuttavia, sembra evidente che Rochberg lavori sulla memoria dell'ascolto, ricucendone i frammenti con estrema serietà.

Non è semplicemente un modo per tornare ai brani della propria gioventù in balia della nostalgia: è un'impresa che vuole estendersi alla cultura musicale americana, e infine di tutto il mondo che a quella produzione musicale si è abbeverato. Piuttosto che postmodernista conservatore, sarebbe dunque meglio considerarlo un "conservatore postmoderno", nel senso proprio di chi si occupa di preservare dall'oblio le tracce del passato applicando i metodi postmoderni. E così Rochberg finisce il suo bouquet americano con il suo **"Notre Dame Blues"** che raccoglie i gesti tipici dei chitarristi blues-rock scomponendoli e articolandoli in ripetizioni ossessive che spingono l'ascoltatore a fissarli nella mente uno alla volta e rinviarli al ricordo di quando e dove li abbiamo ascoltati.

Allo stesso modo, in altro campo dell'espressività musicale, una sua celebre composizione per flauto clarinetto viola e pianoforte, *Contra Mortem et Tempus*, include frammenti e citazioni da Boulez, Varèse, Ives e Berio.

Anche Heitor Villa Lobos, dal punto di vista genuino del compositore brasiliano, ha sempre desiderato di fare il mediatore fra la memoria di J.S.Bach e le sue eredità future. Vissuto a cavallo fra Otto e Novecento, combattuto fra la costruzione di una nuova identità culturale brasiliana e l'attrazione intellettuale per il mondo parigino, diviso fra il violoncello di cui era virtuoso e la chitarra, per cui è stato un celebrato autore, Villa Lobos ha sempre cercato di gettare un ponte fra l'eredità musicale dell'Europa Occidentale e la sua rielaborazione creola fiorita a sud, al di là dell'Atlantico, tracciando la strada per uno dei futuri possibili della musica globale. I *Cinque Preludi*, scritti nel 1940 per Andrés Segovia, sono dei fogli musicali stilisticamente eterogenei pubblicati insieme solo più tardi, nel 1954. Ciascun brano omaggia aspetti della vita e della cultura brasiliana. Il **Preludio n° 5** manifesta uno sguardo ironico sulla trasformazione della società urbana carioca.

Con un danzante ritmo di 6/4, Villa Lobos sembra voler cullare i sogni e le aspirazioni della nuova classe di giovani brasiliani che a Rio frequentano i concerti e i teatri.

Il sognante melodiare di Villa Lobos, autore verso cui sia Rochberg sia Berio si mostravano particolarmente interessati, nel programma di Fisk fa da *relais* fra gli stili percussivi dei due brani che lo incorniciano.

«Con **Sequenza XI** per chitarra mi interessava sviluppare un dialogo tra l'armonia pesantemente idiomatica legata all'accordatura dello strumento e una armonia "diversa" (il passaporto fra i due lontani territori armonici è l'intervallo di quarta eccedente). In *Sequenza XI* sono presenti anche due caratteri strumentali e gestuali: uno ha radici nella tradizione della chitarra flamenca e l'altro nella chitarra classica (il tramite fra le due "storie" è stato il mio desiderio di sperimentare con uno strumento che amo molto). Il dialogo tra le due dimensioni armoniche da una parte e tra quelle tecniche e gestuali dall'altra avviene attraverso processi di scambio e di trasformazione continua di caratteri specifici e figure chiaramente riconoscibili.

Sequenza XI è stata scritta tra il 1987 e il 1988 per Eliot Fisk».

(Luciano Berio, *Sequenza XI*, Nota dell'Autore)

Berio impiega un florilegio di sonorità che tutte insieme finiscono per tratteggiare il ritratto di Eliot Fisk, il suo suono vigoroso e materico che deve aver colpito il compositore italiano. Se da una parte ogni Sequenza è una vera e propria cartografia espressiva dello strumento indagato, dall'altra riflette l'immagine dello strumentista a cui è stata dedicata. La tecnica dello "strappato", che identifica immediatamente Fisk per il modo peculiare in cui la esegue, si unisce al "tremolo" e al "rasguiado", che con il tipico legato "hammer on" (quando il dito della mano sinistra martella la corda sul manico senza pizzicarla) rimandano al linguaggio del flamenco.

C'è invece un mi acuto (sopra il rigo), pronunciato in tutte le sonorità possibili, che ritorna puntuale nel tempo, quasi a segnare un limite dello spazio acustico da osservare o superare. Ma soprattutto sembra che stia lì a ricordarci la materia del suono di cui è fatta la chitarra.

Percussioni, trilli e tapping, dopo aver attaccato in forte, sembrano cadere nella profondità acustica spegnendosi in diminuendo.

Come spesso accade in Berio, troviamo una stratificazione di piani sonori che rimanda ad una stratificazione di piani di lettura, laddove in quelle profondità le figure musicali si possono scomporre e ricomporre secondo percorsi diversi, lasciando all'esecutore e all'ascoltatore la scoperta dei diversi volti possibili di una composizione, le diverse esperienze, le diverse esecuzioni. In questo modo l'aspetto sensibile e quello intelligibile della musica si rispecchiano nel discorso musicale di Berio, offrendo tanto al musicista quanto all'ascoltatore la possibilità di riflettere sui ricordi personali e, al di là di essi, attraversare il tempo, la memoria del suono.

Fisk ricorda perfettamente l'incontro folgorante con la personalità di Berio, il tempo passato insieme a Radicondoli e il fatto che la *Sequenza* per chitarra e *American Bouquet* siano arrivate più o meno insieme, in una particolare fase della sua vita. È interessante notare che, pur estremamente distanti nello stile e negli obiettivi, Rochberg e Berio siano intenti ciascuno a suo modo al lavoro della memoria, e su questa base possano dialogare a distanza, sulle corde della chitarra suonata da Fisk.

Il concerto è dedicato a **Luciano Berio**, a vent'anni dalla scomparsa, ma anche ad **Alirio Díaz** a cento anni dalla sua nascita. Ancora due storie.

Figura particolarmente importante nella storia dell'Accademia Chigiana, leggendario "maestro assistente" di Segovia fino ad affiancarne il corso dal 1960 al 1964, Alirio Díaz si è anche sposato nella cappella di Palazzo Chigi Saracini, con il Conte Guido a fargli da testimone. E in onore della città che tanto ha significato nella sua vita, ha chiamato suo figlio Senio. Díaz è dunque una persona cara per Siena e per l'Accademia, che è un dovere ricordare. Ma ovviamente non soltanto per i suoi trascorsi chigiani. Da venezuelano, profondo conoscitore della tradizione chitarristica sudamericana, fu Díaz a divulgare l'opera di Augustín Barrios presso la nuova generazione internazionale di musicisti formati nella seconda metà del Novecento. Fra questi vi era anche John Williams, che incise i capolavori di Barrios nel 1977 portandoli all'attenzione del pubblico mondiale.

Fra i primi chitarristi ad essere registrato (a partire dal 1913), Augustín Barrios raccoglieva nel suo bagaglio tecnico l'eredità della musica popolare, la cantabilità del melodramma e delle arie da salotto, la vivacità multiculturale delle colonie, l'intelligenza contrappuntistica di Johann Sebastian Bach, unendo le due storie della chitarra in un solo gesto espressivo.

Nato in Paraguay e vissuto da bohémien fra diversi paesi dell'America latina, con delle puntate in Europa prima di morire a El Salvador, Barrios rivendicò in ogni occasione la sua identità prendendo anche come nome d'arte "Mangoré", appellativo appartenuto ad un capovillaggio indio Taino che si era battuto contro i conquistatori spagnoli, artefici di un vero e proprio genocidio.

Dopo l'atmosfera malinconica del **Vals op. 8 n. 3**, che già contiene in nuce le mille invenzioni tematiche delle colonne sonore scritte nell'ultimo secolo dai compositori latini; dopo la pulsazione trascinate della **Danza Paraguaya** che richiama alla mente il roteare delle gonne e dei cappelli nelle feste di paese; il programma si chiude con **Un Sueño en la Floresta**: una romanza creola, che rimette all'ascolto di noi europei tutto ciò che pensiamo ci appartenga, costringendoci a riconoscere in ciò stesso la voce dell'altro, la sua storia, la sua identità.



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

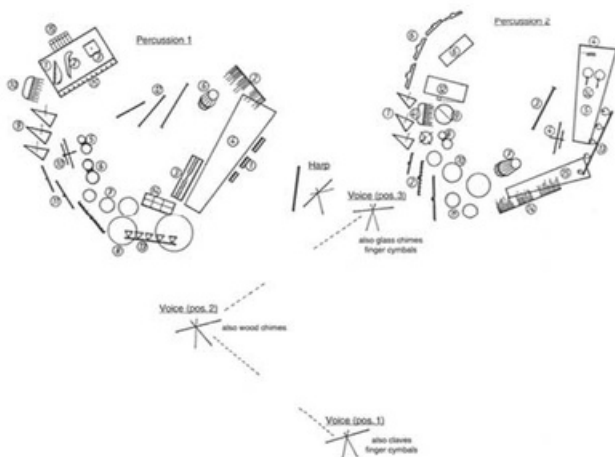
to Ward and The Seagulls II
a-ronne
for eight singers
(1974-1975)

Luciano Berio
(1925-2008)

© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien
Universal Edition UE 31679

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

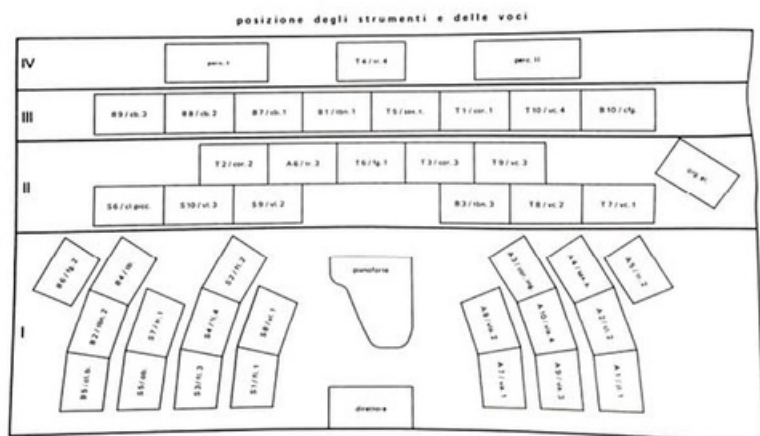


testo di Edoardo Sanguineti.

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
mooney =

A
penny =

T
mooney =

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.

*Testo tratto dal sito web del Centro Studi Luciano Berio
per gentile concessione
<http://www.lucianoberio.org/biografia>*



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

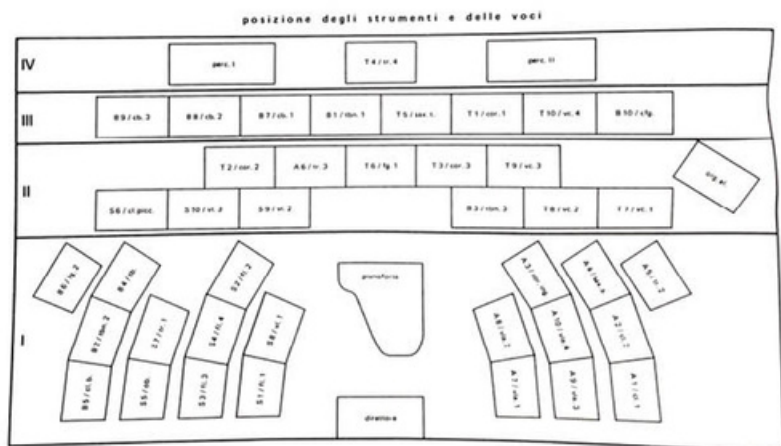
Luciano Berio was born in Oneglia, in the province of Imperia, on October 24, 1925, to a family with a solid musical tradition. He began his musical studies with his father Ernesto and grandfather Adolfo, both composers. In 1945 he moved to Milan, where he studied composition, harmony and counterpoint 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 Singles II
a-ronne
for eight singers
(1974-1975)
Luciano Berio
(1925-2008)

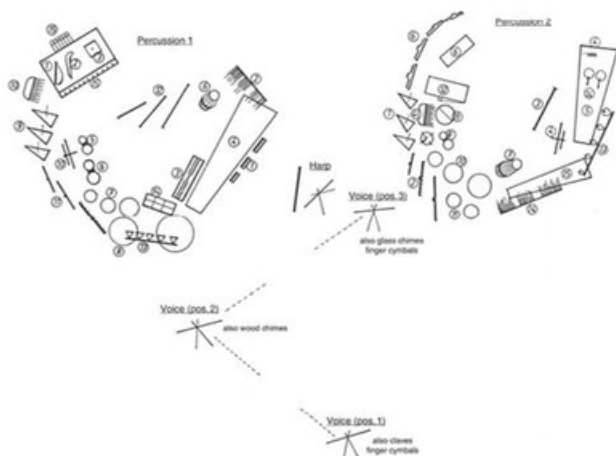
The image shows a page of a musical score for the piece "a-ronne" by Luciano Berio. The score is for eight singers, divided into four parts: Tenors (1 and 2), Sopranos (1 and 2), Altos (1 and 2), and Basses (1 and 2). Each part has two staves. The music is written in a complex, contemporary style with various time signatures and dynamics. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The copyright information at the bottom reads "© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien" and "Universal Edition UE 31 679".

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.





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

to Hélène Pousseur

VI

♩ = 66 Deciso e vivace

S
ppp
money =
ppp
money =
ppp
money =
ppp
money =
ppp
money =

A
ppp
penny =
ppp
penny =
ppp
penny =
ppp
penny =

T
ppp
money =
ppp
money =
ppp
money =
ppp
money =

B
ppp
penny =
ppp
penny =
ppp
penny =
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 *Ofanìm* (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.

*Text reproduced from Centro Studi Luciano Berio
website courtesy
<http://www.lucianoberio.org/biografia>*

Eliot Fisk è stato allievo diretto di Andrés Segovia e ha studiato all'Università di Yale con il clavicembalista Ralph Kirkpatrick, diplomandosi nel 1976 summa cum laude e istituendo il Dipartimento di Chitarra alla Yale School of Music. È docente presso l'Università Mozarteum di Salisburgo e il Conservatorio del New England – USA. Da più di 50 anni si esibisce nelle sale più importanti al mondo sia in recital per chitarra sola sia con partners internazionali come il chitarrista P. Peña, la flautista P. Robison, il violoncellista Y. Hanani, i violinisti G. Kremer e J. Bell e i quartetti Miro, Shanghai e Arditti e molti altri. Molti dei suoi cd sono premiati “best seller”. Ha ampliato il repertorio chitarristico trascrivendo per chitarra opere di Bach, Scarlatti, Mozart, Haydn, Paganini, Schubert, Mendelssohn, Granados, Albeniz ed è dedicatario di opere di compositori di fama internazionale quali L. Berio, L. Balada, R. Beaser, N. Maw, G. Rochberg e K. Schwertsik tra altri. È fondatore e direttore artistico del Boston Guitar Fest e della Eliot Fisk Guitar Academy (online). Ha ricevuto dal Re di Spagna la “Cruz di Isabel la Catolica” per i servizi resi alla musica spagnola. Dal 2017 tiene il seminario “Cinque secoli di chitarra” presso l'Accademia Chigiana di Siena.

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

Assistente tecnico audio

MATTIA CELLA

Coordinatore Chigiana Chianti Classico Experience

LUCA DI GIULIO

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
Enegran
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

