

CHIGIANA

INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2023

FJALĚ 言葉 SŌZ HITZA RIJEČ PAROLA PULONG 𐌱𐌿𐌿𐌰 LA RIJEČ SLOVO 𐌷𐌹𐌳𐌺 WORD VORTO SŌNA SANA MOT WURD
PALABRA 단어 BESEDA NYA PERKATAAN WORT MO KALMA 𐌽𐌹𐌻𐌰 LO LUS SZÓ ORD OKWU KITA FOCAL TEMBUNG BĒJE SERMO
GJOBO SALITA ABEH VORTO 𐌸𐌹𐌺𐌰 KUFU 𐌵𐌺𐌾𐌰 NY KELMA KUFU 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰 MAWU SĚWO PALAVRA CUVĀNT UFU
CG3 LENTSŌE SHOKO SLOVO BESEDA 𐌸𐌹𐌺𐌰 𐌸𐌹𐌺𐌰 𐌸𐌹𐌺𐌰 𐌸𐌹𐌺𐌰 𐌸𐌹𐌺𐌰 𐌸𐌹𐌺𐌰 𐌸𐌹𐌺𐌰 𐌸𐌹𐌺𐌰 𐌸𐌹𐌺𐌰 𐌸𐌹𐌺𐌰
KAJIWA SANA KUFU KELIME FJAL 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰 𐌵𐌺𐌾𐌰

PAROLA

TODAY

13 LUGLIO, GIOVEDÌ
PALAZZO CHIGI SARACINI, ORE 21.15

PAESAGGI INVERSI

VALENTINA PIOVANO soprano
CLIVE GREENSMITH violoncello

TRIO AZURA
Duncan McDougall violino
Ye Un Park violoncello
Yanfeng (Tony) Bai pianoforte

In collaborazione con "Le Dimore del Quartetto"

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

Sequenza XIV (2002)

per violoncello

Harrison Birtwistle

Accrington, Inghilterra 1934 - Mere, Inghilterra 2022

Nine Settings of Lorine Niedecker (1998-2000)

per soprano e violoncello

- I. There's a better shine
- II. My friend tree
- III. Along the river
- IV. Hear where
- V. How white the gulls
- VI. My life by water
- VII. Paul when the leaves fall
- VIII. O late fall marsh
- IX. Sleep's dream

Henri Dutilleux

Angers, Paesi della Loira 1916 - Parigi 2013

Trois Strophes sur le nom de Sacher (1976-82)

per violoncello

- I. Un poco indeciso
- II. Andante sostenuto
- III. Vivace

* * *

Charles Ives

Danbury, Connecticut 1874 - New York 1954

Piano Trio (1904-11 rev. 1915)

- I. Moderato
- II. TSIAJ "This Scherzo is a joke". Presto
- III. Moderato con moto

TESTI

I.

There's a better shine
on the pendulum
than is on my hair
and many times

I've seen it there.

II.

My friend tree
I sawed you down
but I [must] attend
an older friend
the sun

III.

Along the river
 wild sunflowers
over my head
 the dead
who gave me life
 give me this
our relative the air
 floods
our rich friend
 silt

IV.

Hear
where her snow-grave is
the *You*
 ah you
of mourning doves

V.

How white the gulls
in grey weather

Soon April
the little

yellows

VI.

My life

by water -

Hear

spring's

first frog

or board

out on the cold

ground

giving

Muskrats

gnawing

doors

to wild green

arts and letters

Rabbits

raided

my lettuce

One boat

two -

pointed toward

my shore

thru birdstart

wingdrip

weed-drift

of the soft
and serious -
Water

VII.

Paul
when the leaves
fall
from their stems
that lie thick
on the walk
in the light
of the full note
the moon
playing
to leaves
when they leave
the little
thin things
Paul

VIII.

O late fall
marsh -
I
raped by the dry
weed stalk

IX.

Sleep's dream
the nerve-flash in the blood

The sense
of what's seen

'I took cold
on my nerves' - my mother

tall, tormented
darkinfested

Paesaggi inversi

di Federico Capitoni

Ha aspettato quasi cinquant'anni Berio, dalla prima Sequenza, per dedicarne una al violoncello. Appena in tempo, dacché sarebbe scomparso l'anno successivo.

Scrivere per violoncello solo, almeno per tutti i compositori intrisi di cultura occidentale, significa – ancora oggi! – confrontarsi ovviamente con Bach, anche quando l'epoca e lo stile sono diversissimi. La faccenda insomma scotta, perché il violoncello è stato indagato parecchio, è uno strumento lirico, particolarmente “vocale”, che canta e parla, e non va contraddetto. E Berio, che quando scrive questa **Sequenza** è certamente un compositore ormai consacrato, giunto all'arbasiniano stadio di «venerato maestro», non affronta la sfida con superficialità. Di sicuro poi neanche può ignorare *Pression* di Lachenmann (compositore che pure allo stesso Berio è debitore, visto che le Sequenze aprono lo scenario dell'esplorazione strumentale in termini laboratoriali), che aveva reso il violoncello il ventriloquo di una voce inaudita.

Ma l'autore ligure non pecca di originalità e trova la chiave peculiare dell'ultima delle sue *Sequenze* non soltanto nella libera “aggressione” allo strumento (investigato in tutti i modi del tatto, talché assistere all'esecuzione diventa interessante anche per la vista), ma anzi soprattutto nel giuoco del ritmo. L'ispirazione, grazie alla consulenza del violoncellista singalese Rohan de Saram, al quale la composizione è dedicata e che aveva già riportato al suo strumento la *Sequenza VI* per viola, deriva dai tambureggianti ritmi tipici, e qui continuamente cangianti, dello Sri Lanka. Nonostante la dichiarazione dello stesso Berio nelle note introduttive al pezzo riguardante un programmatico ricorso al rumore, questa Sequenza è molto sonoramente musicale, anche durante i feroci *pizzicato*, gli sfolgoranti glissando e le inopinate percussioni sulla cassa dello

strumento; assolutamente nei momenti quasi cantabili. Come in ogni pezzo di ascendenza sperimentale che si rispetti, anche in questa esplorazione – eredità delle mille esperienze per le quali il violoncello è passato alla storia – non manca un certo umorismo, ciò che fa di questo suono un curatissimo e meditato sberleffo.

Harrison Birtwistle è stato uno dei primi compositori inglesi a distanziarsi da una certezza a cui la maggior parte di essi (da Britten a Tippett, per fare un paio di esempi) aveva fatto abituare: che la modernità nella musica, pure perseguita, non avrebbe compromesso un certo gusto per la misura e la tradizione. Birtwistle invece irrompe sulla scena con una musica violenta, ossessiva, complessa ma spesso rude (è storica la reazione innervosita del succitato Britten alla rappresentazione di *Punch and Judy*), capace quindi di destabilizzare, quando non di sconvolgere.

Nel caso però di **Nine Settings of Lorine Niedecker** (ciclo composto alle soglie del 2000), è la delicatezza a prevalere, sebbene resti fermo un modo di scrivere particolarmente articolato, non immediato. Fa da contrappeso però una certa brevità. Queste miniature per soprano e violoncello, scritte quale omaggio ai novanta anni di Elliott Carter, sono – come le definisce lo stesso autore – «un mazzo di fiori». Tali qualità sono dettate dai versi stessi di Lorine Niedecker, poetessa americana autrice di piccoli componimenti compatti, densi come gli haiku. Così abbiamo in partitura poche note, con intervalli molto ampi tra loro, in modo da dare a ogni sillaba la più alta importanza; il violoncello non disturba il canto, anzi lo contrappunta e lo accompagna prosodicamente. Queste due voci sono entrambe portatrici di parola. Siamo in quel campo ove il significato di un'unica parola scritta è corroborato dalla moltiplicazione delle sue possibilità sonore e da una riscrittura fonetica e metrica: lo strumento ad arco, la voce umana, l'intonazione, l'armonia, il

ritmo, i volumi... Tutto concorre a colorare e a multidimensionalizzare un segno grafico che – ancorché poetico – altrimenti sarebbe piatto e monocromo; nondimeno – giacché il tradimento semantico è sempre dietro l'angolo – correndo il rischio della mistificazione interpretativa.

Pur mantenendosi nel campo della dissonanza e di una certa asprezza, in ogni caso Birtwistle si libera di ogni complicatezza gratuita e persino di un suo marchio di fabbrica, lo sfiancante ostinato, lasciando spazio a una costellazione varia, spesso diradata, di suoni sparsi, diversi e isolati.

L'idea di trattare la composizione musicale, eminentemente sonora, come pronunciazione verbale o addirittura come abito formale della struttura poetica, è così antica che si potrebbe sostenere nasca con la musica stessa. Il *dire* qualcosa con i soli suoni è – assieme al gesto – all'origine del linguaggio; e poi prosegue – nella musica come arte – con i madrigalismi, le canzoni da sonar, le romanze senza parole, i poemi sinfonici: il concetto si fa musica, giacché forse in origine è musica. Dunque la parola, questo concetto che si esprime foneticamente, può essere (ri)messa in musica in molti modi, persino graficamente, dopo che è passata per la scrittura. Ecco che Henri Dutilleux parte dalla corrispondenza, già non più fonetica, tra le lettere di un nome e le note di base per tre composizioni brevi che chiama – poeticamente, appunto – strofe. Il nome (*flatus vocis*), anzi il solo cognome, è quello del direttore d'orchestra svizzero Paul Sacher, al quale il compositore dedica questo lavoro per violoncello solo. Alle sei lettere di Sacher corrispondono sei suoni diversi su cui tutto è articolato. Dunque la parola smembrata, adesso senza significato, ne assume uno nuovo nel generare un componimento poetico secondo uno svolgersi che è quello del discorso musicale. Il continuo del suono è stato trasformato nel discreto della scrittura, capace di tornare nel dominio del continuo secondo le leggi linguistiche della musica. Quale sia il

rapporto, ora che questo nome è musica, tra la sequenza delle lettere che compongono S-a-c-h-e-r e la loro combinazione, e quale il senso di chiamare strofe tre brani senza parole, ha a che fare con l'approccio che ognuno di noi ha all'arte musicale: la relazione è o arbitraria o inevitabile. La questione sta pienamente nella diatriba imperitura e originaria tra universali e particolari, tra necessità e relatività, che proprio sull'argomento dei nomi – e in sostanza sul senso delle cose – era andata configurandosi teoricamente.

Tra le composizioni più sofisticate di Dutilleux, scritta nel 1976 e fatta revisionare dall'eminenza violoncellistica di quegli anni, Mstislav Rostropovič, **Trois Strophes sur le nom de Sacher** convoca il violoncello a una meditazione intensa, una notevole ricerca sulle sue possibilità locutorie. Dell'escogitazione del compositore – così cerebrale, un gioco combinatorio – lo strumento non sa alcunché e neanche gli interessa; ciò che deve fare, però, è suonare secondo la traccia che questo pensiero ha lasciato. Così accade all'ascoltatore che, accortosi o meno dell'accordatura differente del violoncello, della citazione da Bartók esplicitata a un certo punto del percorso e di quella matrice letterale su cui il pezzo si impianta, vive l'esperienza musicale semplicemente come lo sviluppo di un elemento radice, qualsiasi nome esso abbia. È qui che lo strumento musicale e l'orecchio si incontrano, ed è questa – e ciò basta – la dimensione universale scaturita dal pensiero particolare.

In pieno ossequio al pensiero trascendentalista, fin nella prima musica di Ives c'è un'idea di totalità delle cose, intesa come compresenza degli autonomi, dei diversi. In Ives, cioè, la caratteristica divina dei contraddittori cartesiani diventa naturale esperienza mondana. Anche in questo Trio, composto a trent'anni, è già ben rappresentato, attraverso la politonalità e la poliritmia, l'indirizzo sfrontato e libero della musica americana, che non si chiede cosa si può o non si può fare, ma perché non farlo. Giacché nessuna risposta è convincente, lo fa. La complessità del mondo –

che è la sua ricchezza, il coacervo delle opportunità – viene riesibita così com'è, senza il bisogno di selezionare, di aggiustare. E non senza una certa ironia, necessaria per accettare l'esistenza per come ci si presenta e prenderla in mano. Il violino, il violoncello e il pianoforte sembrano personaggi indipendenti che non dialogano tra loro, eppure si parlano; possono stare insieme nella medesima stanza e continuare a vivere, anche bene, senza per questo doverla pensare allo stesso modo. Talvolta si accordano, soprattutto nei notevoli istanti ariosi, altre volte sembrano non ascoltarsi (oppure sì, e proprio per questo si contrariano vicendevolmente). In realtà fanno ciò che facciamo – o che dovremmo fare – tutti noi: si limitano a essere loro stessi, a dire ciò che pensano, ad autodeterminarsi. E vada come vada.



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

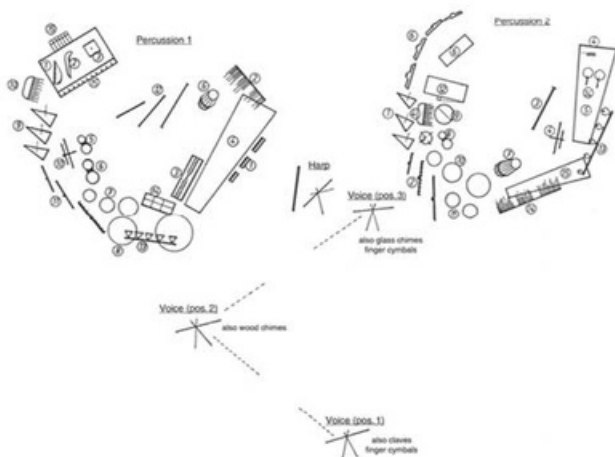
to Ward and The Seagulls II
a-ronne
 for eight singers
 (1974-1975)

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

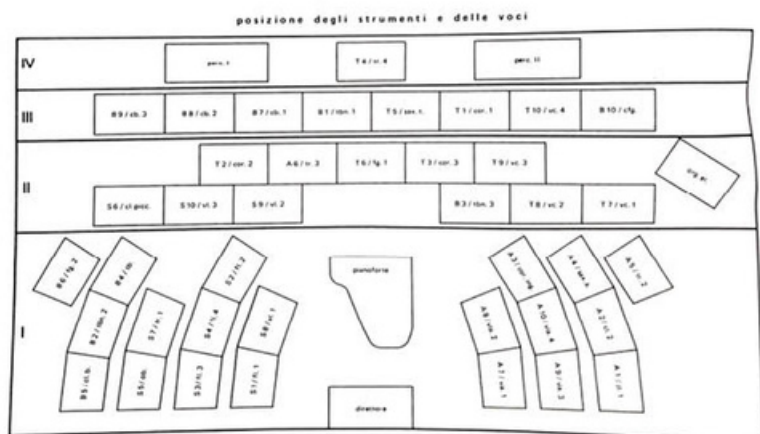


testo di Edoardo Sanguineti.

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
money =

A
penny =

T
money =

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 Singles II

a-ronne
for eight singers
(1974-1975)

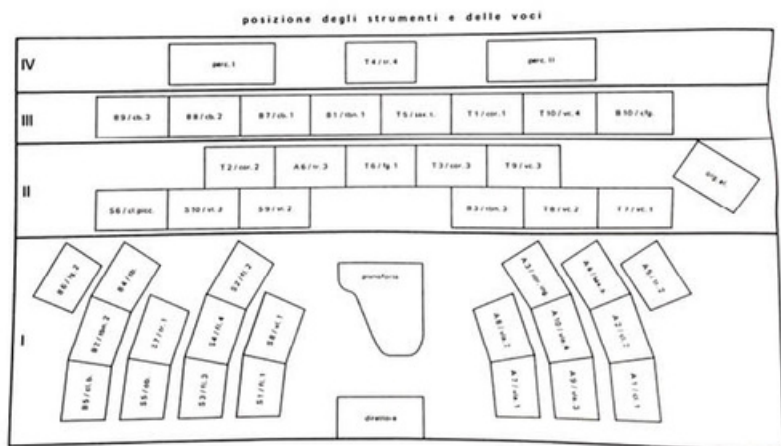
Luciano Berio
(1925-2003)

The image shows a page of a musical score for the vocal piece 'a-ronne' by Luciano Berio. It is for eight singers, with parts for Tenore (Tenor), Soprano, Alto, and Basso. Each part has two staves. The score includes musical notation, lyrics, and performance instructions. The lyrics are: 'I am sitting in my highway, I am in paradise and'. The score is marked with 'A1' and 'A2' and includes dynamic markings like 'p' and 'f'. The copyright information at the bottom reads: '© Copyright 1975 by Universal Edition A.G., Wien' and 'Universal Edition UE 31 679'.

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

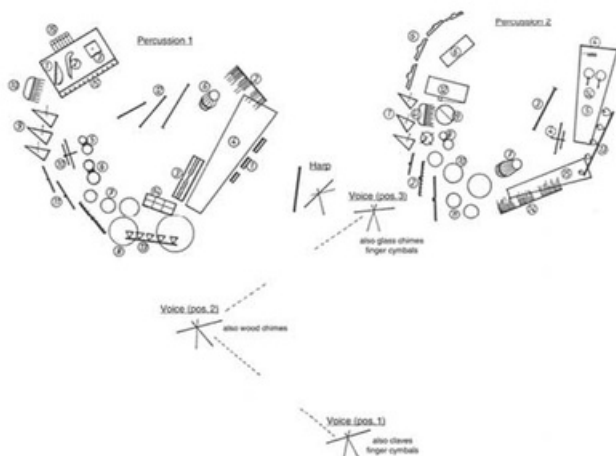
Universal Edition UE 31 679

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 =
4/8 ♩ = 66
penny =
ppp
penny =
4/8 ♩ = 66
money =
ppp
money =
4/8 ♩ = 66
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.

Dal 1999 fino all'ultimo concerto nel 2013 **Clive Greensmith** è stato il violoncellista del famoso Tokyo String Quartet, sul palco per più di 100 concerti all'anno e violoncellista principale della London's Royal Philharmonic Orchestra. È uno dei membri fondatori del Montrose Trio assieme al pianista Jon Kimura Parker e al violinista Martin Beaver. Durante gli oltre 25 anni di carriera, ha creato un catalogo di registrazioni storiche per l'etichetta Harmonia Mundi.

Greensmith ha studiato con Donald McCall al Royal Northern College of Music (RNCM) e si è perfezionato a Colonia con Boris Pergamenschikov. Dopo aver vinto numerosi concorsi internazionali si dedica a formare e guidare giovani talenti. Oltre ai 15 anni alla Yale University in residenza con il Tokyo String Quartet, Greensmith è attivo alla Yehudi Menuhin School, al RNCM, al Conservatorio di San Francisco e alla Manhattan School of Music. Attualmente tiene il corso di Violoncello e Musica da camera presso la Colburn School a Los Angeles. I suoi studenti continuano a vincere molti premi prestigiosi e ad occupare posti importanti nelle orchestre di tutto il mondo.

È docente all'Accademia Chigiana dal 2019.

Valentina Piovano è diplomata in Canto presso l'Istituto di Alta Formazione Musicale "Giulio Briccialdi" di Terni, dove ha ottenuto anche il Diploma Triennale di perfezionamento in canto barocco e ha approfondito contemporaneamente lo studio del repertorio operistico sotto la guida di Lajos Kozma. Perfezionatasi presso l'Accademia Lirica Internazionale "Katia Ricciarelli" sotto l'egida di F. Zingariello e di K. Ricciarelli si è poi specializzata nel repertorio contemporaneo con L. Poli, M. Ceccanti e A. Caiello e in quello cameristico con S. Kramer, R. Abbondanza, B. Canino, I. Gage, E. Battaglia e L. Gallo. Dedita in particolar modo alla musica contemporanea e alla ricerca sulle tecniche vocali estese, ha inciso "Calendario II" di S. Bussotti e J. Lapio a fianco di G. Schiaffini, P. Innarella, F. di Castri per la storica raccolta discografica "Bussotti Opera Ballet". Nel 2017 è stata la prima interprete di "Sketches in the garden III: Home" del compositore americano Chris Jonas. Nell'ottobre 2022 conseguirà il Master Universitario di II livello in vocalità contemporanea e del '900.

Il **Trio Azura** si è costituito nel 2022 dal violinista Duncan McDougall, la violoncellista Ye Un Park e dal pianista Yanfeng (Tony) Bai. Attualmente stanno studiando al Colburn Conservatory of Music sotto la guida di Clive Greensmith e Fabio Bidini. La parola "Azura", deriva dal colore azzurro e rappresenta il colore distintivo della scuola, dall'uniforme scolastica, ma anche il rimando alla sensibilità musicale. Nonostante si sia formato solo di recente, i membri del Trio Azura hanno creato rapidamente un'incredibile intesa. Sono artisti attivi sulla scena di Los Angeles, hanno tenuto numerosi concerti tra i quali recital nella stagione cameristica della Colburn School e al St. Paul's. Hanno partecipato a masterclass con artisti di fama internazionale, come i pianisti Jean-Yves Thibaudet e Pedja Mužijević e il violoncellista Nicholas Tzavaras. Tra i prossimi eventi a settembre la partecipazione all'ARD Piano Trio Competition 2023 a Monaco, Germania.

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 usual art



WWW.CHIGIANA.ORG

