

CHIGIANA

INTERNATIONAL FESTIVAL & SUMMER ACADEMY 2023

FVALÈ 言葉 SÓZ HITZA RIJĚĚ PAROLA PULONG 𐌱𐌿𐌿𐌰 LA RIJĚĚ SLOVO 𐌱𐌿𐌿𐌰 WORD VORTO SÓNA SANA MOT WURD
PALAERA 단어 BESEDA NYA PERKATAAN WORT MO KALM 𐌱𐌿𐌿𐌰 LO LUS SZÓ ORD OKWU KATA FOCAL TEMBUNG BĒJE SERMO
СЛОВО SALITA ABĒH VORTO 𐌱𐌿𐌿𐌰 KUFU 𐌱𐌿𐌿𐌰 KĒMY KELMA KUFU 𐌱𐌿𐌿𐌰 𐌱𐌿𐌿𐌰 MAWU SLOWO PALAVRA CUVĀNT UPU
𐌱𐌿𐌿𐌰 LĒNTSOE SHOKO SLOVO BESEDA 𐌱𐌿𐌿𐌰 𐌱𐌿𐌿𐌰 LĒNTSŪ 𐌱𐌿𐌿𐌰 MENO מילה 𐌱𐌿𐌿𐌰 𐌱𐌿𐌿𐌰 SO' IZWI WORD 𐌱𐌿𐌿𐌰 FACAL PĒY
КАЛИМА SANA KUFU KELIME FVAL 𐌱𐌿𐌿𐌰 단어 BESEDA NYA WOORD 𐌱𐌿𐌿𐌰 𐌱𐌿𐌿𐌰 SAMBO CUVĀNT SLOWO IZWI THUMAL

PAROLA

TODAY

20 LUGLIO, GIOVEDÌ
CHIESA DI S. AGOSTINO, ORE 21.15

BERIO_ALTRE VOCI

ALICE ROSSI soprano
MONICA BACELLI mezzosoprano
ROBERTO FABBRICIANI flauto
PAOLO RAVAGLIA clarinetto
SÀO SOULEZ LARIVIÈRE viola
VITTORIO CECCANTI violoncello
EMANUELA BATTIGELLI arpa
CHIGIANA PERCUSSIONENSEMBLE
Emanuela Olivelli, Tommaso Sassatelli
ALVISE VIDOLIN / NICOLA BERNARDINI live electronics
JULIAN SCORDATO coordinatore SaMPL
TONINO BATTISTA direttore

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

Circles (1960)

per voce femminile, arpa e due percussionisti

Sequenza III (1965)

per voce

Différences (1959) *

per cinque strumenti e nastro magnetico

Visage (1961) **

per suoni elettronici e la voce di Cathy Berberian, su nastro magnetico

Sequenza II (1963)

per arpa

Altra Voce (1999) ***

per flauto contralto, mezzosoprano e live electronics

Regia del suono:

* Davide Bardi, Giovanni Michelangelo D'Urso

** Davide tedesco, Andrea Pondini, Gianmaria Tombari

*** Daniel Scorrane, Giuseppe De Benedittis, Davide Tedesco

Stinging

di *E.E.Cummings*

Stinging
stinging
gold swarms
upon the spires
silver

 chants the litanies the
great bells are ringing with rose
the lewd fat bells
 and a tall

wind
is dragging
the
sea

with

dream

-S

Riverly is a flower

di *E.E.Cummings*

riverly is a flower
gone softly by tomb
rosily gods whiten
befall saith rain

anguish
of dream-send is
hushed
in

moan-loll where
night gathers
morte carved smiles

cloud-gloss is at moon-cease
soon
verbal must-flowers close
ghosts on prowl gorge

sly slim gods stare

n(o)w

di *E.E.Cummings*

n(o)w

the

how

dis(appeared cleverly)world

iS Slapped:with;liGhtninG

!

at

which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps

of

THuNdeRB

loSSo!M iN

-visiblya mongban(gedfrag-

ment ssky?wha tm)eani ngl(essNessUn

rolli)ngl yS troll s(who leO v erd)oma insCol

Lide.!high

n , o ;w:

theralIncomIng

o all the roofs roar

drownInsound(

&

(we(are like)dead

)Whoshout(Ghost)atOne(voiceless)O

ther or im)

pos

sib(ly as

leep)

But !look-

s

U

n:starT birDs(IEAp)Openi ng
t hing ; s(
-sing
)all are aLI(cry aLL See)o(ver All)Th(e grEEEn
?earth)N,ew

Testo "modulare" di Markus Kutter per *Sequenza III*

Give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night comes

Altre voci

di Nicola Bernardini

È difficile tratteggiare la complessa personalità di Luciano Berio, attraversata da molteplici contrapposizioni dialettiche tutte concentrate, alla fine, sul fantasmagorico “fare” musicale che ha accompagnato la sua vita. Nato in una famiglia di musicisti da generazioni, Berio è cresciuto a pane e musica “senza fronzoli per la testa”, acquisendo una pratica musicale quotidiana fatta di sonari, cantari e pensari profondamente radicati nella tradizione italiana dell’anteguerra. A differenza del padre Ernesto, però, all’età di circa vent’anni Luciano Berio ha vissuto un momento unico sotto molti punti di vista. L’entusiasmo del ritorno alla vita dopo gli orrori di terribili dittature e di una guerra fratricida e sanguinaria, la (ri-)scoperta di libertà democratiche ormai mature, la necessità di promuovere intelligentemente queste libertà in un mondo diviso in due blocchi contrapposti, sono tutte contingenze che hanno promosso la nascita e lo sviluppo di una classe intellettuale acuta e lungimirante, studiosa, attiva e laboriosa senza essere eccessivamente attratta dalle pastoie accademiche (le quali, dal canto loro, avevano il problema di ricostruirsi e rifondarsi dopo la catastrofe bellica).

Il mondo della Radio RAI, apertosi a Berio dal 1953 in poi con l’importante presentazione di Luigi Dallapiccola, era tutto questo e forse anche di più. La RAI era agli inizi e raccoglieva e rappresentava il rapidissimo progresso tecnologico dell’epoca: era plausibile, in questo contesto, che l’ente raccogliesse l’appello dello stesso Berio a costituire uno “studio di musica elettronica” nella sua sede milanese di Corso Sempione. La RAI era, allora, una delle punte di diamante della ricerca tecnologica in Italia (ricordiamo che le prime trasmissioni televisive sono del 1952). Era anche il luogo delle ben note scorribande intellettuali con Umberto Eco e Roberto Leydi. E poi c’era Bruno Maderna, già ingaggiato in RAI come direttore d’orchestra, col quale Berio stringerà un sodalizio durato tutta la vita del compositore veneziano.

In effetti Berio e Maderna, molto diversi nei loro rispettivi approcci compositivi, erano uniti dalle similitudini delle rispettive infanzie, e questo consentiva loro un approccio complesso e stratificato ai problemi posti dalla “nuova musica” che si andava creando proprio in quegli anni a New York, a Tanglewood, a Parigi, a Darmstadt. Tutti luoghi in cui entrambi puntualmente apparivano, partecipando attivamente e accumulando preziose esperienze che avevano poi la possibilità di mettere immediatamente in pratica nelle musiche d’uso scritte a quattro mani con quel “sano cinismo musicale” che era necessario alla loro sopravvivenza. Questo è il nodo fondamentale che può servire a comprendere molti dei capolavori prodotti in seguito da entrambi i compositori; essi erano attraversati da forze dialettiche contrastanti e centrifughe che legavano l’intera storia della musica passata con la pluralità di visioni proposte dal mondo contemporaneo. Rinunciare al passato, o peggio rinnegarlo o disconoscerlo, avrebbe significato abiurare le proprie radici; ma il nuovo mondo che si andava dischiudendo di fronte a loro era troppo bello, ricco e attraente per non rimanerne affascinati e ammaliati. Il solidissimo collante che teneva insieme queste forze era l’infinito senso dell’ironia di entrambi che di volta in volta, a seconda delle occasioni, si vestiva di affettuose frecciate o feroci sarcasmi con i quali i due commentavano le “non tutte nobilissime” novità.

Così si spiegano le distanze che Berio ha preso di volta in volta dalle varie sbornie estetiche delle correnti dell’epoca, senza necessariamente rifiutarle o rinnegarle del tutto – siano esse state la dodecafonia, il serialismo integrale, l’alea, l’improvvisazione, l’opera aperta, il minimalismo e via scorrendo. E così si spiega anche l’impellente necessità di recuperare la potenza espressiva della musica, utilizzando tutte le tecniche disponibili sviluppate dalle correnti estetiche sopracitate, mescolandole con l’imprinting musicale della propria infanzia.

Berio ha sempre cercato di unire insieme la dimensione immediata, induttiva, creata da un'impressione globale istantanea della musica, con quella riflessiva, più deduttiva, nella quale i processi musicali prendono forma e danno senso al lavoro. Il percorso formativo allo Studio di Fonologia di Milano durerà alcuni anni, dal 1954 al 1958 (un tempo straordinariamente lungo, conoscendo la pragmatica rapidità decisionistica del nostro), alla fine del quale egli consoliderà una pratica compositiva che lo accompagnerà per tutta la vita, pur mutando sempre sembianze di lavoro in lavoro.

Cercheremo di riassumere questa pratica con le metafore che egli stesso utilizzava nelle sue descrizioni. Con il lavoro elettronico *Perspectives* del 1957, Berio capisce che è possibile recuperare quella gerarchia percettiva nei processi d'ascolto che sembrava essere andata perduta nelle pieghe dei sistemi seriali e dell'alea. Si rende conto che è possibile ricostruire i solidi appigli di ridondanza necessari alla costruzione del senso in un lavoro musicale di proliferazione dei materiali, accompagnandoli necessariamente con "azioni di disturbo" di elementi musicali contrastanti ma partecipanti anch'essi alla stessa proliferazione. In questa costruzione, egli usa spesso processi mimetici (ad es. uno strumento che si "nasconde" o si "traveste" in un altro), in un continuo gioco di rivelazioni e occultamenti legati a fantasmagorici giochi di prestigio sonori. In seguito aggiungerà, talvolta, "elementi indifferenti" ai processi in atto, che conducono un loro cammino individuale noncuranti di quanto accada nel restante universo musicale. Sempre utilizzando metafore a lui care, si potrebbe dire che ogni lavoro di Berio ha una rotta determinata e certa, ha una sua bussola, ma che il raggiungimento dell'approdo è tutt'altro che scontato, a causa di tutti i venti contrari e degli incidenti di percorso che si incontrano durante il tragitto. Difficile non constatare come questo meccanismo non celi, al suo interno, la necessità semantica di costruire alternanze tra tensioni e distensioni che ci riconducono a strutture più arcaiche della tonalità senza mai (o quasi mai) riprodurle alla lettera.

È così che nasce ***Différences*** del 1959, scritto per un quintetto particolare (flauto, clarinetto, viola, violoncello e arpa) unito a una parte elettronica che ripropone un raddoppio dello stesso quintetto, immerso in un continuo processo di allontanamento e riavvicinamento timbrico col quintetto reale. Il lavoro inizia solidamente ancorato a un Re centrale che viene ripreso e riproposto con insistenza prima dalla viola, poi dal violoncello, poi dal clarinetto, infine ribattuto anche dall'arpa. Questa nota tenuta è una sorta di corrimano percettivo che accompagna l'ascoltatore in un percorso spigoloso e accidentato, generato da un impervio contrappunto di figure ritmiche brevi che alimentano una tensione crescente: il corrimano (che nel frattempo si va ingrandendo e inspessendo) resisterà alle incursioni sempre più lunghe e pressanti, o cederà sparendo inghiottito dai flutti? In tutto questo si inseriscono gli interventi elettronici, dapprima come avatar somiglianti agli strumenti reali, per poi tra sformarsi in creature sintetiche ancora più pericolose, se possibile, delle azioni di disturbo realizzate dal quintetto in scena. Alla fine l'obiettivo verrà raggiunto, il corrimano ci salverà, ma l'ascolto ne uscirà profondamente trasformato.

Poco dopo *Différences* Berio scrive un altro lavoro epocale: ***Circles*** (1960) per voce femminile, arpa e due percussionisti. Con *Circles*, Berio affronta simultaneamente numerosi temi a lui cari: la teatralità della musica, la ricerca degli "impliciti sonori" e fonetici di un testo scritto (tre frammenti poetici di E.E. Cummings), l'utopica continuità acustica tra voce e strumenti, la progressiva apertura verso aree di libertà esecutiva all'interno del testo musicale, e così via. Per riuscire nell'intento, egli rende immediatamente percepibile la struttura formale del lavoro. In *Circles* c'è, appunto, tantissima circolarità: a partire dai tre frammenti di testo, che ritornano circolarmente in una forma a 5 parti concatenate, per giungere alla posizione della voce femminile sulla scena, che durante il brano disegna una sorta di semicerchio, passando per il sofisticato girotondo di note e di suoni tra voce, arpa e percussioni.

In *Circles* è proprio la circolarità formale di tutti gli elementi a fornire la guida all'ascoltatore/spettatore: *Circles* è uno spettacolo teatrale da vedere, perché il solo ascolto rimarrebbe orfano di tutti gli aspetti gestuali e visivi. E come sempre nei lavori di Berio, questa circolarità è costantemente disturbata da interventi "altri", e nel mezzo succede di tutto: la voce diventa percussione, le percussioni emettono suoni vocali, l'arpa aiutata dalla voce recita versi, e così via.

Visage (sempre del 1960) è invece un lavoro esplicitamente radiofonico – quindi solo da ascoltare – e adotta una strategia diversa per costruire la gerarchia di piani percettivi. Qui, è la parola esplicita ("parole") che, pronunciata sporadicamente lungo tutto il brano, fornisce l'appiglio espressivo indispensabile all'ascolto, nonostante il lavoro sembri rifiutare in toto la lingua come veicolo narrativo. In *Visage* il materiale sonoro è tutto fornito dalla voce di Cathy Berberian (l'altro "studio di fonologia" di Berio) e, contrariamente ad altri lavori, non viene mai manipolato elettronicamente, ma semplicemente montato, sovrapposto e accumulato. L'ascolto viene tempestato di comportamenti vocali diversi (ad esempio chiacchericcio infantile, sussurro amoroso, borbottio solipsistico) con riferimenti udibili (ma non altrimenti decifrabili) a linguaggi reali (l'italiano, i suoi dialetti, l'inglese, l'ebraico, ecc.) e a comportamenti vocali di circostanza.

In questo caso, la meta finale non verrà raggiunta, la lingua si perderà nei mille rivoli delle espressioni non-verbali, sino ad approdare a un canto liberatore quale sponda d'emergenza (e di salvezza). Ma nel percorso avremo recuperato la ricchezza emotiva della voce nella sua espressione paralinguistica: *Visage* restituisce alla voce, insomma, la stessa potenza drammaturgica di un viso silente ripreso frontalmente (immagine che ha sempre affascinato lo stesso Berio).

Altra Voce (1999) per flauto contralto, mezzosoprano e live electronics, una delle ultime composizioni di Berio, rappresenta forse il culmine di questo approccio gerarchico alla percezione, illustrato con una linearità e una semplicità grondanti delle esperienze e delle elaborazioni di un'intera vita spesa alla ricerca di una musica carica di senso e di emozione. Una musica che possa evitare l'estenuante "indigenza semantica" di molte teorie compositive contemporanee, senza rinunciare all'inevitabile evoluzione del linguaggio. In *Altra Voce*, Berio è ancora immediatamente l'ascolto a un Fa tenuto espresso coralmemente in prima battuta dal flauto contralto e dal mezzosoprano, ripreso e trasformato in nota pedale dal live electronics, mai più abbandonata durante tutto il brano (fatto abbastanza singolare nel suo repertorio). Questo Fa viene progressivamente arricchito da altre note tenute, dapprima adiacenti (un Sol bemolle e un Mi bemolle), poi via via sempre più distanti (un La grave, un Si acuto, ecc.). Si viene quindi a creare una polarità inspessita da tutti gli intervalli cromatici possibili, che accompagna l'ascoltatore in questo canto assorto e meditativo sulle parole oniriche scritte per lui da Talia Pecker. Le "azioni di disturbo" sono qui ridotte al minimo: fruscii di fronde, singhiozzi di possibili piante, improvvisi arabeschi di elementi estranei ma non antitetici, non intaccano la solidità della rotta ma arricchiscono immensamente l'esperienza del viaggio. E il live electronics riprende, come in istantanee successive, alcuni di questi sommovimenti, accumulandoli e riproponendoli con traiettorie indifferenti al discorso centrale, come una memoria immediata che occupi via via spazi diversi all'interno del palcoscenico sul quale si svolge l'azione.

La teoria delle *Sequenze*, tutte scritte per singoli strumenti e dedicate agli interpreti con cui le elaborava, rappresenta un altro capitolo della complessa e sfaccettata personalità di Berio. Le *Sequenze* sono la risposta musicale alle necessità evolutive delle tecniche esecutive degli strumenti tradizionali. È naturale che la musica del Novecento – che riscopre la potenza espressiva della materia sonora – cerchi con tutti i mezzi, leciti e non, di emanciparsi dallo strutto storico della letteratura strumentale. Davanti al dilemma tra una scrittura lontana dalle stereotipie esecutive, e la violenza nel confronto con gli strumenti vituperati e offesi da alcune pratiche a lui contemporanee, Berio adotta una strategia di esplorazione e di studio sostanzialmente diversa, che nella pratica si traduce nella scrittura, appunto, delle *Sequenze*.

In queste ultime 38 egli isola alcuni elementi idiomati di ciascuno strumento portandoli alle loro conseguenze estreme, facendo appello a un virtuosismo non tanto anedddotico o didascalico, quanto pragmatico e reale (ed è per questo che le *Sequenze* sono così apprezzate dagli strumentisti stessi). In generale e semplificando, le *Sequenze* sviluppano elementi lineari (melodici) con elementi verticali (armonici), utilizzando le caratteristiche implicite degli strumenti per sviluppare le transizioni da un ambito all'altro. La ***Sequenza II*** per arpa (1963) si sviluppa in questo senso, spogliando l'arpa della retorica impressionista e restituendo invece la ricchezza sonora dello strumento, sottolineando diverse modalità di attacco e di esecuzione con un gioco di alternanze dinamiche che diventa via via più serrato, sino a un parossismo finale molto virtuosistico. L'asse tonale iniziale, centrato su un Sol bemolle ribattuto più volte, subisce una lenta trasfigurazione sino a ricomparire, verso la fine, trasfigurato una terza minore sotto. La ***Sequenza III*** per voce (1965), scritta per (e come sottolinea Berio stesso, su) Cathy Berberian, rappresenta un caso ben più complesso.

Qui il compositore recupera il problema già sviluppato in *THEMA (Omaggio a Joyce)* e *Visage*, mettendo questa volta direttamente in scena il “bitume dell’esperienza vocale quotidiana”. Berio affronta di petto l’apparentemente insanabile dicotomia tra la voce di tutti i giorni e la voce cantata della tradizione lirica, più simile a uno strumento estratto da un astuccio, utilizzato in un contesto specificamente musicale e riposto ordinatamente dopo l’uso. L’elaborazione della Sequenza III avviene su tre piani diversi (segmentazione del testo modulare scritto appositamente da Markus Kutter, gestualità vocale ed espressività sonora) che si ri-combinano rapidissimamente (e in questo risiede il loro aspetto virtuosistico) lungo tutto il brano. *Sequenza III* è, a tutti gli effetti, un brano polifonico per tre strumenti diversi (voce parlata, voce cantata e gestualità vocale “altra”) e – come nella più solida tradizione polifonica – l’ascoltatore può decidere di seguire il brano nella sua totalità, o via via soffermarsi su uno dei tre percorsi paralleli, che viene costantemente ripreso e sviluppato dopo le “intemperie” provocate dagli altri due.

È interessante constatare, a conclusione di questo percorso, come Berio abbia costantemente tenuto fede ai suoi principi, ai suoi ideali e alle sue utopie, reinterpretandole però ogni volta nella creazione di tanti lavori musicali sorprendentemente diversi. Pioniere e innovatore *malgré lui*, Berio ha saputo ridare alla musica una speranza di riscatto per una contemporaneità che si voglia calare senza timori nei flutti agitati e melmosi della storia.



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)

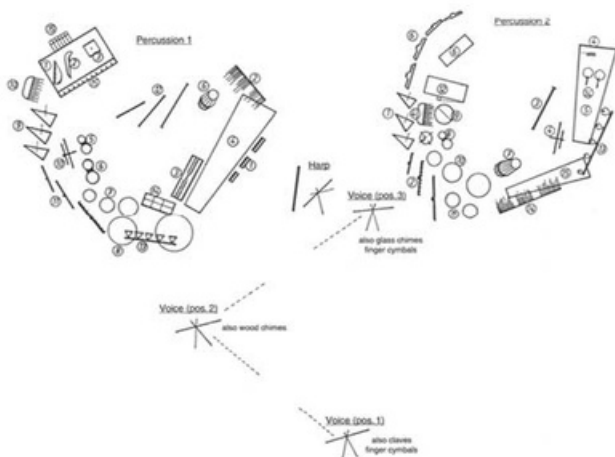
Luciano Berio
(1925-2008)

© 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

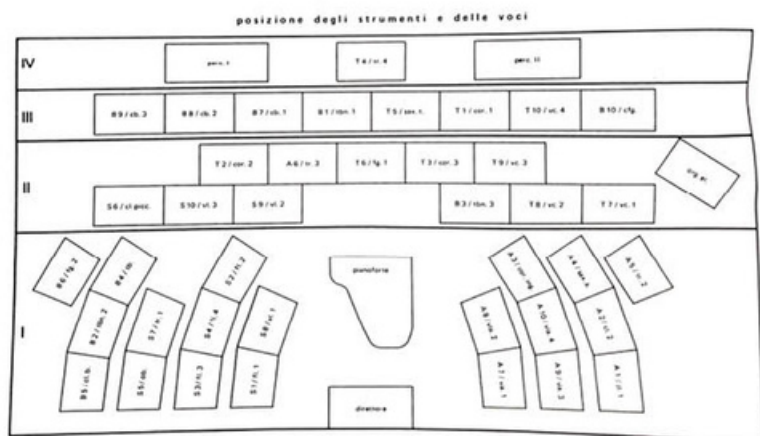


testo di Edoardo Sanguineti.

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
ppp
moosey =
ppp
moosey =
4/8 ♩ = 66
ppp
penny =
ppp
penny =
4/8 ♩ = 66
ppp
moosey =
ppp
moosey =
4/8 ♩ = 66
ppp
penny =
ppp
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)

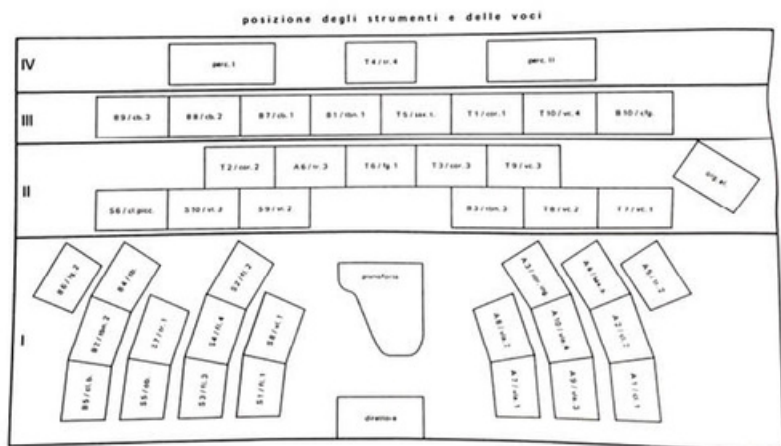
Luciano Berio
(1925-2003)

The musical score is arranged in four systems, one for each voice type: Tenors (T1, T2), Sopranos (S1, S2), Altos (A1, A2), and Basses (B1, B2). Each system contains two staves. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical markings such as dynamics (p, f, sf, ff, mf, fff, ppp), articulation (acc, stacc, marc), and phrasing (p, m, f, sf, ff, mf, fff, ppp). The tempo is marked $\text{♩} = 72$. The score is copyrighted by Universal Edition A.G., Wien (1974-1975).

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

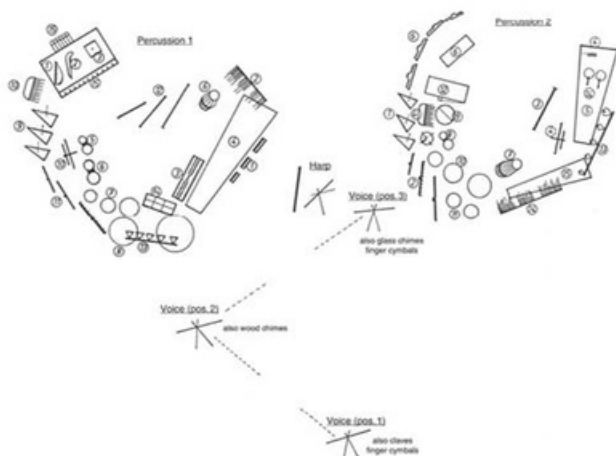
Universal Edition UE 31 679

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

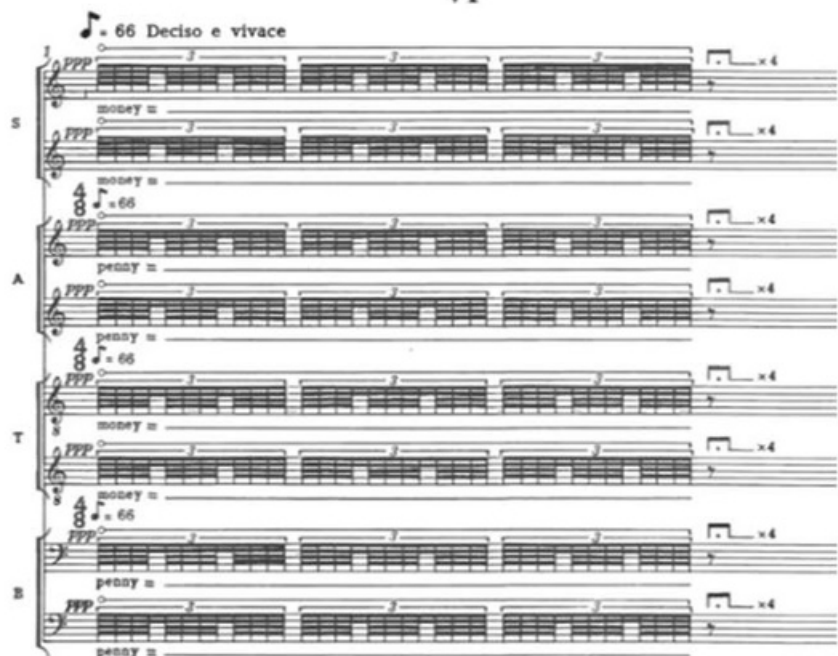
made for the theater, such as the mimic tale *Allez-Hop* (1952/1959, from Italo Calvino), the “staged performance” *Passaggio* (1961-62) and *Laborintus II* (1965), both on a text by Edoardo Sanguineti.

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



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.

La formazione e la pratica contestuale della direzione d'orchestra e della composizione conferiscono a **Tonino Battista** una particolare profondità di comprensione e interpretazione di partiture di tutte le epoche e la capacità di misurarsi alla pari con i nuovi linguaggi, inclusa l'esperienza elettroacustica e quella dell'improvvisazione. Queste qualità di interprete senza confini lo definiscono tra i più versatili direttori della scena internazionale e gli consentono di dominare un repertorio vastissimo, dal barocco al contemporaneo, passando per il teatro musicale, il musical e la musica applicata. Ha collaborato con i più grandi interpreti e compositori viventi, tenendo a battesimo numerosissimi lavori. Karlheinz Stockhausen lo ha annoverato tra i suoi interpreti preferiti.

Prosegue con la formazione in Direzione d'Orchestra con Daniele Gatti e si perfeziona nella Direzione del repertorio moderno e contemporaneo sotto la guida di Peter Eötvös in Ungheria e in Olanda. Completa la sua formazione di compositore e direttore con Nono, Stockhausen e Bernstein.

Nel 1996, a Darmstadt, vince il concorso per direttore d'orchestra e dirige Mixtur di Stockhausen con l'Ensemble Modern di Frankfurt. Nel 1998 gli viene riconosciuto il premio annuale di Composer in Residence presso la Herrenhaus di Edenkoben, in Germania. Nel 2000 è Composer in Residence presso l'Istituto GRAME di Lyon, in Francia.

Dal 2000 al 2004 è direttore principale della Kyoto Philharmonic Chamber Orchestra. Dal 2009 è direttore principale e coordinatore artistico del PMCE Parco della Musica Contemporanea Ensemble, la formazione residente all'Auditorium Parco della Musica di Roma.

Alice Rossi ha appreso i fondamenti di armonia, ritmo e canto dai genitori Gio Rossi e Jenny Ricci, entrambi musicisti jazz di grande esperienza. Nel 2000 ha intrapreso lo studio musicale accademico in ambito classico accanto allo studio degli strumenti a tastiera con Claudia Bracco. Dopo qualche anno ha deciso di dedicarsi al Canto, studiando privatamente con Francesca Lombardi ed Enza Giacoia. Si è formata al Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano.

Parallelamente agli studi accademici tiene concerti in Italia e all'estero, tra i più recenti in ambito operistico *The Rape of Lucretia* di Benjamin Britten con il direttore d'orchestra Arturo Tamayo e il regista Daniel Bauch al Palazzo dei congressi di Lugano. Oltre al repertorio classico, studia e interpreta altri generi musicali quali jazz, blues, pop e folk. Attualmente vive a Lugano, in Svizzera.

Monica Bacelli, diplomata in canto sotto la guida di Maria Vittoria Romano e Donato Martorella presso il Conservatorio di Pescara, è stata vincitrice del Concorso "A.Belli", ha debuttato al Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto ne *Le nozze di Figaro* e in *Così fan tutte* di W.A. Mozart. Da allora la sua carriera si è sviluppata nei principali teatri italiani e internazionali, dal Teatro alla Scala alla Staatsoper di Vienna, dal Covent Garden all'Opera di San Francisco, e presso le principali istituzioni concertistiche tra le quali l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Philharmonie di Berlino e il Concertgebouw di Amsterdam, portandola a collaborare con direttori d'orchestra come Claudio Abbado, Chailly, Chung, Metha, Muti, Ozawa, Pappano e Rattle. Vincitrice del Premio Abbiati, il suo ampio repertorio comprende ruoli mozartiani e rossiniani, estendendosi dall'opera barocca all'opera francese dell'Otto e Novecento. Riconosciuta interprete del teatro musicale contemporaneo, le sono state affidate numerose prime esecuzioni, tra cui il monologo lirico di Marco Tutino *Le bel indifférent* e il ruolo di Antigone nell'opera omonima di Ivan Fedele che ha inaugurato la settantesima edizione del Festival del Maggio Musicale Fiorentino. Particolarmente stretta è stata la sua collaborazione con Luciano Berio, che ha scritto per lei i ruoli di Marina in *Outis* (Teatro alla Scala, 1996) e di *Orvid* in *Cronaca del luogo* e il brano *Altra voce*, presentato al Festival di Salisburgo nel 1999, nell'ambito del Progetto Pollini ed eseguito anche a New York, Tokyo, Parigi e Roma. Dello stesso Berio ha inoltre interpretato i *Folksongs* con la Filarmonica della Scala, con l'Ensamble Intercontemporain, con i Berliner Philharmoniker e ai Proms di Londra.

Roberto Fabbriciani, nato ad Arezzo, è stato allievo e assistente di Severino Gazzelloni all'Accademia Musicale Chigiana. Nel corso degli anni ha stretto collaborazioni con i principali compositori del nostro tempo sia in Italia che all'estero e molti di loro hanno composto nuove opere a lui dedicate. Con Luigi Nono in particolare ha lavorato a lungo, presso lo studio sperimentale della SWF a Friburgo, aprendo e percorrendo vie musicali nuove e inusitate, ampliando le possibilità timbriche dello strumento. È stato solista in concerti diretti da maestri di fama internazionale ed è stato ospite in orchestre italiane ed europee tra le più rinomate. Ha tenuto concerti presso prestigiosi teatri e istituzioni musicali a Londra, Tokyo, Mosca, New York e Buenos Aires. È stato docente di flauto presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze e del corso di alto perfezionamento presso l'Università Mozarteum di Salisburgo. È inoltre compositore e autore di libri di testo editi da Ricordi e Suvini Zerboni. Tra le sue recenti composizioni: *Glacier in Extinction*; *Alchemies*; *Cantus*; *Suoni per Gigi*; *Zeus joueur de flûtes*; *Figaro il Barbiere* (liberamente da Rossini); *Grande, grande amore* (Oratorio); *Alluvione*; *Conversazione su Tiresia* (testo di A. Camilleri); *Per lo gran mar de l'essere* (Visioni di Dante); *Vajont. Elegia alla Montagna*.

Paolo Ravaglia è un versatile polistrumentista. Nel corso della sua carriera artistica ha approfondito gran parte del repertorio per clarinetto, dalla musica d'avanguardia ai clarinetti antichi e chalumeaux, dalla musica afro-americana alle ance semplici popolari. Docente di clarinetto e clarinetto jazz al Conservatorio G.B. Martini di Bologna. Ivi coordina un laboratorio di musica contemporanea e il corso di tecniche di improvvisazione per musica elettronica. È clarinetto principale della PMCE (Parco della Musica Contemporanea Ensemble) di Roma e membro cofondatore di Alter Ego, storico e visionario ensemble che, a livello europeo e prima di molti altri, ha indicato la via per un nuovo modo di intendere ed interpretare la musica contemporanea. Innovatore e sperimentatore di originali e non di rado inusitate

tecniche esecutive, ha avuto come mentore, collaboratore e amico fraterno William O. Smith, inventore del clarinetto contemporaneo e uno dei principali clarinettisti jazz del dopoguerra. Si è esibito in un bel po' di festival in giro per il mondo e ha al suo attivo diffusioni radiofoniche o televisive pressoché in tutte le nazioni in cui ha suonato. Ha registrato per: Mode (USA), Touch (GB), Stradivarius, ESZ, B.M.G, Via Veneto Jazz-RCA Victor, Jazz Mobile, Edipan, Dischi Ricordi, Biennale di Venezia, Emergency, Godrec, Temporary, Die Schachtel. Sicuramente ne manca qualcuna. Instancabile esecutore anche nel campo della musica sperimentale non accademica (qualsiasi cosa questa frase voglia dire) ha collaborato con: P. Glass, F. Rzewski, S. Reich, T.Riley, A. Lucier, G. Bryars, D. Gasparian, F. Hirtz e molti altri. Collaborazioni di rilievo, tra gli artisti elettronici: Mika Vainio e Ilpo Vaisanen-Pan Sonic (SF), William Basinski, Matmos (USA), Carsten Nicolai-Alva Noto (D), Philip Jeck, Robin Rimbaud-Scanner, D-Fuse (GB), Helge Sten-Deathprod (N). Di solito preferisce suonare solo la musica che gli piace e possibilmente in compagnia di persone simpatiche. Non è facile ma si diverte solo così.

Sào Soulez Larivière, violista franco-olandese di 24 anni, ha già ottenuto i migliori premi e riconoscimenti in numerosi concorsi internazionali, tra cui il Tokyo Viola Competition 2022, Oskar Nedbal Competition 2020, Max Rostal Competition 2019, Cecil Aronowitz Competition 2017 e Johannes Brahms Competition 2017. Ha iniziato a suonare il violino sotto la guida di Igor Voloshin, prima di ricevere una borsa di studio per studiare con Natasha Boyarsky allo Yehudi Menuhin School in Inghilterra, scoprendo la passione per la viola. Si è formato grazie all'incontro con stimati musicisti come Jean Sulem, Boris Garlitsky e Steven Isserlis. Attualmente risiede a Berlino, dove ha conseguito il Bachelor of Music con Tabea Zimmermann alla Hochschule für Musik 'Hanns Eisler'. Dall'autunno 2022 prosegue gli studi presso la Kronberg Academy.

È stato invitato a frequentare celebri Accademie come il Festival di Verbier, Ozawa Academy e IMS Prussia Cove. La musica da camera è sempre stata al centro della sua educazione musicale, condividendo il suo amore per la musica con la sorella, la violinista Cosima Soulez Larivière, con la quale si esibisce regolarmente in pubblico. Sào è un membro del Frielinghaus Ensemble, che ha pubblicato un acclamato album nel 2020, con sestetti di Dvořák e Čajkovskij. ha partecipato a numerosi festival internazionali quali Festspiele Mecklenburg Vorpommern, Krzyzowa-Music Festival e "Chamber Music Connects the World" a Kronberg.

Nel 2019 ha ricevuto il "Ritter Preis" e l'anno successivo ha ricevuto il Fanny Mendelssohn Förderpreis, che gli ha permesso di pubblicare il suo album di debutto "Impression" nel 2021. Più recentemente, lo è stato presentato con il premio ICMA "Giovane artista dell'anno" 2023.

È generosamente sostenuto dalla Studienstiftung des deutschen Volkes, Yehudi Menuhin "Live Music now" e.V. e la Fondazione Villa Musica Rheinland-Pfalz.

Vittorio Ceccanti ha studiato con i tre maggiori violoncellisti della celebre scuola di Rostropovič: Mischa Maisky, David Geringas e per sei anni con Natalia Gutman, laureandosi alla Hochschule für Musik di Stoccarda. A 17 anni ha debuttato al Musikverein di Vienna con il concerto di Lalo e l'Orchestra della Radio ORF e al Teatro San Carlo di Napoli con il concerto di Saint-Saëns trasmesso da Rai3. Ha intrapreso un'intensa carriera internazionale che lo ha portato a suonare in Europa, Asia e Americhe, oltre che in Italia, collaborando con direttori quali P. Steinberg, P. Maxwell Davies, G. Neuhold, P. L. Urbini, M. Caldi, A. Pinzauti, C. Lupes, O. Balan, G. Garbarino, J.-d. Kim, J. Wilhelm de Vriend e F. M. Sardelli. Oltre alla lunga e intensa collaborazione con il pianista Bruno Canino si è dedicato alla musica da camera suonando con importanti musicisti quali M. Vengerov, V. Repin, F. Petracchi, I. Gitlis, B. Berezovsky,

M. Campanella, T. Hofmann, A. Lucchesini, M. Fossi, P. De Maria e K. Bogino. Dal legame con Sir Georg Solti è nata la passione per la direzione d'orchestra, nella quale si perfeziona con Piero Bellugi e Martyn Brabbins, debuttando con la Scottish Chamber Orchestra. Ha inciso per le case discografiche EMI Classics, Brilliant Classics, Naxos e la rivista Amadeus. Dal 2000 al 2014 è stato Maestro Assistente ai corsi di Azio Corghi e Luis Bacalov dell'Accademia Chigiana di Siena. È stato più volte ospite delle stagioni Chigiane in veste di violoncellista e di direttore d'orchestra.

È fondatore e direttore del Livorno Music Festival e insegna al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze, tiene Master Classes alla Royal Academy of London, alla Cincinnati University e all'Università di Seoul.

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

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

Regista del suono, musicista informatico e interprete Live Electronics, **Alvise Vidolin** ha collaborato con i principali compositori contemporanei in Italia e all'estero per esecuzioni in teatri e festival internazionali. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale(CSC) dell'Università di Padova dove svolge attività didattica e di ricerca nel campo del Sound and Music Computing, studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dai sistemi multimodali.

Dal 1976 al 2009 è stato titolare della cattedra di Musica Elettronica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, è stato docente di Musica Elettronica all'Accademia Internazionale della Musica – Fondazione Milano dal 1993 al 2013 e del corso di Esecuzione e Interpretazione della Musica Elettroacustica presso il Conservatorio "C. Pollini" di Padova – Laboratorio SaMPL dal 2009 al 2019. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono, socio corrispondente dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti e docente di Live Electronics presso la Chigiana Summer Academy dal 2018.

Nicola Bernardini ha studiato composizione con Thomas McGah e John Bavicchi al Berklee College of Music di Boston, dove si è diplomato nel 1981. In qualità di esecutore e collaboratore tecnico ha lavorato con i più influenti compositori e musicisti della musica contemporanea attivi in Italia e all'estero. Ha insegnato al Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova per oltre 22 anni e dal 2013 è docente di Composizione Musicale Elettroacustica della Scuola di Musica Elettronica del Conservatorio Santa Cecilia di Roma.

Collabora con Dipartimento di Informatica e Scienze delle Telecomunicazioni dell'Università di Genova e con il Centro di Sonologia Computazionale del Dipartimento d'Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Padova. Quest'ultimo e il

Conservatorio di della stessa città hanno creato SaMPL(Sound and Music Processing Lab) – il primo living-lab del mondo interamente dedicato alla musica e ai musicisti.

Dal 2018 tiene il seminario estivo Live electronics. Sound and music computing assieme ad Alvise Vidolin.

Julian Scordato ha studiato Composizione e Musica elettronica al Conservatorio “B. Marcello” di Venezia e Sound art presso l'Università di Barcellona. Cofondatore di Arazzi Laptop Ensemble, coordinatore di SaMPL - Sound and Music Processing Lab, è docente di Composizione musicale elettroacustica presso

il Conservatorio “C. Pollini” di Padova. In qualità di musicologo ha scritto articoli e presentato risultati legati a sistemi interattivi per la performance e la notazione grafica in conferenze e masterclass.

Sue opere elettroacustiche e audiovisive hanno ottenuto riconoscimenti in concorsi internazionali e sono state presentate in festival e istituzioni tra cui La Biennale di Venezia, Institute of Contemporary Arts (Londra), Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Gaudeamus MusicWeek (Utrecht), Centre for Contemporary Arts (Glasgow),Seoul International Computer Music Festival, Kochi-Muziris Biennale, Center for Computer Research in Music and Acoustics (Stanford), Athens Digital Arts Festival, ZKM Center for Art and Media (Karlsruhe) e New York City Electroacoustic Music Festival. Sue partiture sono edite da Ars Publica e Taukay Edizioni Musicali.

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



radioarte inner room
of visual art



WWW.CHIGIANA.ORG

