



© Marina Berio

Rondò 2025

Concerti e incontri con la musica d'oggi

XXII edizione – gennaio > ottobre

Direttore Artistico
Sandro Gorli

Sequenze per strumento solo di Luciano Berio

Milano, Fabbrica del Vapore, Sala Donatoni

Domenica 13 aprile, ore 11.00
Mercoledì 7 maggio, ore 19.00
Mercoledì 21 maggio, ore 19.00



**Divertimento
Ensemble**

Nel 2013, decimo anniversario della morte di Luciano Berio, Divertimento Ensemble gli ha reso omaggio con una esposizione e una serie di concerti al Museo del 900, in Sala Fontana e Sala Arte Povera. Tra le sue composizioni in programma, anche l'esecuzione integrale delle *Sequenze per strumento solo*. È dunque un “ritorno” quello di *Rondò 2025*, il ritorno a un Maestro stimato e amato da Divertimento Ensemble e dal suo pubblico.

Le 14 *Sequenze per strumento solo* hanno punteggiato il lavoro di Luciano Berio lungo tutta la sua carriera, dal 1958 al 2002, anno in cui il Maestro ci ha lasciato. Veri e propri laboratori di scrittura e sperimentazione musicale, le *Sequenze* sono caratterizzate da una teatralità talora esplicitamente evocata, talora implicita nella vita del suono.

Dopo i tre *Happy music* in cui sono state presentate e analizzate quattro *Sequenze*, i tre concerti qui presentati offrono la loro esecuzione integrale interpretata dai solisti di Divertimento Ensemble.

Programma dei tre concerti *I solisti di Divertimento Ensemble*

Domenica 13 aprile, ore 11.00

Sequenze VI (viola), *X* (tromba),
XI (chitarra), *XII* (fagotto), *XIII*
(fisarmonica)

Daniele Valabrega viola

Jonathan Pia tromba

Giovanni Martinelli chitarra

Edoardo Casali fagotto

Samuele Telari fisarmonica

Mercoledì 7 maggio, ore 19.00

Sequenze I (flauto), *VIII* (violino),
VII (oboe), *V* (trombone),
IV (pianoforte)

Carlotta Raponi flauto

Lorenzo Gorli violino

Luca Avanzi oboe

Corrado Colliard trombone

Maria Grazia Bellocchio pianoforte

Mercoledì 21 maggio, ore 19.00

Sequenze II (arpa), *III* (voce), *IX*
(clarinetto), *XIV* (violoncello)

Elena Gorna arpa

Alda Caiello voce

Riccardo Acciarino clarinetto

Martina Rudic violoncello

Pubblichiamo qui di seguito le Note d'autore scritte da Berio stesso a commento delle sue quattordici Sequenze, riportandole secondo l'ordine cronologico di composizione.

Sequenza I per flauto (1958)

Sequenza I è costruita a partire da una sequenza di campi armonici, dai quali scaturiscono con un massimo di caratterizzazione le altre funzioni musicali. In Sequenza I viene precisato e sviluppato melodicamente un discorso essenzialmente armonico fino a suggerire un ascolto di tipo polifonico. Nel 1958 utilizzavo il termine polifonico in senso letterale, e non in senso virtuale, come invece tenderei a fare adesso lavorando con strumenti monodici. Volevo cioè raggiungere un modo di ascolto così fortemente condizionante da poter costantemente suggerire una polifonia latente e implicita.

Sequenza I è stata composta nel 1958 per Severino Gazzelloni.

Luciano Berio

Sequenza II per arpa (1963)

Nelle mie Sequenze ho cercato di commentare il rapporto tra il virtuoso e il proprio strumento e ho spesso esplorato alcuni aspetti tecnici specifici, fino a sfidare, come nel caso di Sequenza II per arpa, la stessa nozione convenzionale dello strumento.

L'«impressionismo» francese ci ha lasciato una visione abbastanza limitata dell'arpa, come se la sua peculiarità fosse quella di lasciarsi suonare da discinte fanciulle dai lunghi capelli biondi, capaci di cavarne solo seducenti *glissandi*. Ma l'arpa ha anche un altro volto, più duro, forte e aggressivo. Sequenza II vuole mettere in luce alcuni di questi volti, facendoli apparire anche simultaneamente: in certi momenti deve suonare come una foresta percorsa dal vento.

Sequenza II è stata scritta nel 1963 per Francis Pierre.

Luciano Berio

Sequenza III per voce (1965)

La voce porta sempre con sé un eccesso di connotazioni. Dal rumore più insolente al canto più squisito, la voce significa sempre qualcosa, rimanda sempre ad altro da sé e crea una gamma molto vasta di associazioni. In Sequenza III ho cercato di assimilare musicalmente molti aspetti della vocalità quotidiana, anche quelli triviali, senza però per questo rinunciare ad alcuni aspetti intermedi e al canto vero e proprio. Per controllare un insieme così vasto di comportamenti vocali era necessario frantumare il testo e in apparenza devastarlo, per poterne recuperare i frammenti su diversi piani espressivi e ricomporli in unità non più discorsive ma musicali. Era cioè necessario rendere il testo omogeneo e disponibile al progetto che consiste, nelle sue linee essenziali, nell'esorcizzare l'eccesso di connotazioni compendendole in un'unità musicale. Ecco il breve 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*

In Sequenza III l'enfasi è posta sul simbolismo sonoro di gesti vocali e talvolta visivi, sulle «ombre di significato» che li accompagnano, sulle associazioni e sui conflitti che essi suggeriscono. Per questa ragione Sequenza III può anche essere considerata come un saggio di drammaturgia musicale la cui storia, in un certo senso, è il rapporto fra l'interprete e la sua stessa voce. Sequenza III è stata scritta nel 1965 per Cathy Berberian.

Luciano Berio

Sequenza IV per pianoforte (1966)

Sequenza IV per pianoforte può essere considerata come un viaggio di esplorazione attraverso le regioni sconosciute e conosciute del colore e dell'articolazione strumentali. Due sequenze armoniche indipendenti si sviluppano simultaneamente e a volte si interpenetrano: una reale, affidata alla tastiera, e l'altra in un certo senso virtuale, affidata al pedale tonale.

In *Sequenza IV*, come nelle altre *Sequenze*, ho voluto elaborare una polifonia di azioni, intesa come esposizione e sovrapposizione di caratteri strumentali e gestuali differenti.

Sequenza IV è stata scritta nel 1966 per Jocy de Carvalho.

Luciano Berio

Sequenza V per trombone (1966)

Sequenza V, per trombone, può essere intesa come un saggio di sovrapposizione di gesti e azioni musicali: l'esecutore combina e trasforma vicendevolmente il suono della sua voce e il suono propriamente strumentale; in altre parole egli deve compiere simultaneamente due azioni: suonare e cantare. Non è facile riuscire a coordinare le due azioni, e l'efficacia del pezzo risiede proprio in un rispetto scrupoloso degli intervalli fra voce e strumento: solo così è possibile raggiungere quel grado di trasformazione prevista (vocalizzazione dello strumento e «strumentalizzazione» della voce) e fornire una materia idonea a ulteriori e sempre simultanei livelli di trasformazione.

Come anche in *Sequenza III* per voce, ho cercato in *Sequenza V* di sviluppare musicalmente un commento fra il virtuoso e il suo strumento, dissociando i comportamenti per poi ricostituirli, trasformati, in unità musicali. *Sequenza V* può dunque essere ascoltata e vista anche come un teatro di gesti vocali e strumentali.

In *Sequenza V* fa capolino il ricordo di Grock (Adriano Wettach), l'ultimo grande clown. Grock era mio vicino di casa a Oneglia: abitava una strana e complicata villa in collina, in una sorta di giardino orientale con piccole pagode, laghetti, ponti, ruscelli e salici piangenti. Sovente, con i compagni di scuola, davo la scalata ai cancelli per rubare aranci e mandarini nel suo giardino. Durante la mia infanzia, la vicinanza, l'eccessiva familiarità col suo nome e l'indifferenza degli adulti m'impedirono di comprendere il suo genio. Solo più tardi (avevo circa undici anni) ebbi la possibilità di assistere a un suo spettacolo, sulla scena del Teatro Cavour di Porto Maurizio, e lo compresi. Durante uno dei suoi difficili e musica-

lissimi numeri, una volta sola nel corso della serata, interrompeva improvvisamente l'azione e, fissando il pubblico con uno sguardo disarmante, domandava: «warum?» (perché?). Non sapevo se ridere o piangere e avevo voglia di tutt'e due. Dopo quell'esperienza, non ho più rubato aranci dal suo giardino.

Sequenza V, scritta nel 1965 per Stuart Dempster, vuole essere un omaggio a Grock e al suo metafisico *warum* in inglese - *why* - che del pezzo è il nucleo generatore.

Luciano Berio

Sequenza VI per viola (1967)

Sequenza VI per viola, scritta per un interprete moderno nel senso più ampio e responsabile del termine, è un lavoro di grande difficoltà (un omaggio indiretto e forse un po' sgarbato ai *Capricci* paganiniani) che ripete, sviluppa e trasforma di continuo la stessa sequenza armonica di base. È uno studio formale sulla *ripetizione*, sul rapporto fra moduli ripetuti frequentemente e altri che appaiono una volta sola.

In anni successivi, *Sequenza VI* è anche diventata una sorta di calco per altri lavori quali *Chemins II* (per viola e nove strumenti) e *Chemins III* (per viola e orchestra); essi sviluppano ulteriormente i caratteri armonici e le articolazioni significative del pezzo originario lasciando intatta la parte del solista. Si può quindi considerare *Sequenza VI* come l'elemento centrale di un'idea a tre facce. *Sequenza VI* è stata scritta nel 1967 per Walter Trampler.

Luciano Berio

Sequenza VII per oboe (1969)

Le mie *Sequenze* per strumenti monodici (flauto, trombone, oboe, clarinetto, tromba, fagotto) pongono un ascolto di tipo polifonico basato, in parte, sulla rapida transizione fra caratteri differenti e sulla loro interazione simultanea.

Anche in *Sequenza VII* per oboe prosegua questa ricerca di una polifonia latente, creando una



prospettiva per le complesse strutture sonore dello strumento con una “tonica” sempre presente: un si naturale che può essere suonato, *pianissimo*, da qualsiasi altro strumento dietro la scena o fra il pubblico. Si tratta di una prospettiva armonica che contribuisce a una percezione più sottile e analitica dei vari stadi di trasformazione della parte solistica.

Sequenza VII è stata scritta nel 1969 per Heinz Holliger.

Luciano Berio

Sequenza VIII per violino (1976)

Comporre *Sequenza VIII* è stato per me come pagare un debito personale al violino, che considero uno degli strumenti più sottili e complessi che vi siano. Avevo studiato violino per qualche anno, mentre stavo imparando il pianoforte e prima di passare al clarinetto (mio padre voleva che suonassi tutti gli strumenti), e ho sempre conservato una grande attrazione per questo strumento, pur mantenendo con esso un rapporto un po' tormentato (forse perché avevo già tredici anni - senz'altro troppi - quando ho cominciato a prendere lezioni di violino).

Se quasi tutte le altre mie *Sequenze* sviluppano all'estremo una scelta molto ristretta di possibilità strumentali e di comportamenti del solista, *Sequenza VII* presenta un'immagine più globale e più storica dello strumento: essa può essere ascoltata come uno sviluppo di gesti strumentali. *Sequenza VIII* si appoggia costantemente su due note (la e si) che, come in una ciaccona, costituiscono la bussola nel percorso abbastanza diversificato ed elaborato del pezzo, in cui la polifonia non è più virtuale ma reale e il solista deve sempre rendere consapevole l'ascoltatore della storia che sta dietro a ogni gesto strumentale. E' così che *Sequenza VII* diventa anche, inevitabilmente, un omaggio a quel culmine musicale che è la Ciaccona della *Partita in re minore* di Johann Sebastian Bach, in cui - storicamente - coesistono tecniche violinistiche passate, presenti e future. *Sequenza VII* è stata scritta nel 1976 per Carlo Chiarappa.

Luciano Berio

Sequenza IX per clarinetto (1980)

Sequenza IX per clarinetto (ne esiste anche una versione per sassofono contralto) è sostanzialmente una lunga melodia e, come quasi tutte le melodie, implica ridondanza, simmetrie, trasformazioni e ritorni. *Sequenza IX* è anche una “sequenza” di gesti strumentali, che sviluppano una costante trasformazione fra due diversi campi di intervalli: uno di sette note (fa diesis, do, do diesis, mi, sol, si bemolle e si naturale), che tendono ad apparire sempre nello stesso registro, e l'altro di cinque note che appaiono invece in registri sempre diversi. Quest'ultimo commenta, penetra e modifica le funzioni armoniche di quel primo campo di sette note.

Sequenza IX è stata scritta nel 1980 per Michel Arrignon.

Luciano Berio

Sequenza X per tromba e risonanze di pianoforte (1984)

La trasformazione e il superamento di aspetti strumentali (o vocali) idiomatici sono spesso intrinseci allo sviluppo musicale delle mie precedenti *Sequenze*. In *Sequenza X*, per tromba e risonanze di pianoforte non ci sono né trasformazioni timbriche né cosmesi la tromba è usata in modo “naturale” e diretto. Forse è esattamente questa nudità che fa di *Sequenza X* la più ambiziosa di tutte le *Sequenze*.

Sequenza X è stata scritta nel 1984 per Thomas Stevens.

Luciano Berio

Sequenza XI per chitarra (1987-88)

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 XII per fagotto (1995)

Sequenza XII è una sorta di "meditazione" sul fatto che, forse più di ogni altro strumento a fiato, il fagotto si presenta - soprattutto nei registri estremi della sua estensione - con personalità contrastanti: con diverse morfologie, con diverse possibilità di articolazione e con diversi caratteri timbrici e dinamici. *Sequenza XII* ha una struttura circolare: percorre e ripercorre glissando, la distanza fra i registri estremi dello strumento con relazioni di tempo sempre diversificate. Figure ricorrenti segnalano l'avvicendarsi dei diversi ambiti di registro, e di tempo.

La frequente trasformazione dell'immagine prepotentemente idiomatica dello strumento è sempre ottenuta con un numero limitato di procedimenti articolatori che sono parte organica del percorso musicale. Per esempio, l'alternarsi rapido (veri e propri tremoli) di registri molto lontani fra loro produce talvolta un timbro nuovo e complesso dato dalla fusione di tutti i caratteri acustici e armonici attivi in quel momento.

Sequenza XII è stata scritta nel 1995 per Pascal Gallois.

Luciano Berio

Sequenza XIII per fisarmonica (1995)

Avevo già usato l'accordino in diverse occasioni, "nascosto" in gruppi strumentali e come tramite timbrico per diverse famiglie strumentali. L'incontro con Teodoro Anzelotti mi ha convinto ad avvicinarmi all'accordino come strumento solista e a

fare i conti, quindi, con le esperienze popolari che lo abitano e chi riconoscono nella sua stessa fattura: penso alle melodie accompagnate delle gite in campagna e dei canti della classe operaia, ai night clubs, ai tanghi argentini e al jazz -che ha contribuito, più di ogni altra esperienza, a una ri-definizione dello strumento durante gli ultimi decenni. Con *Sequenza XIII* non mi sono certamente posto il problema di rendere omaggi, unificandoli, a tutti quegli antefatti. "Chanson" vuole essere solo l'espressione spontanea (una improvvisazione, un rondò?) del mio rapporto con l'accordino: "una memoria al futuro" (come direbbe Italo Calvino), di questo strumento in continua crescita.

Sequenza XIII è stata composta nel 1996 per Teodoro Anzelotti.

Luciano Berio

Sequenza XIV per violoncello (2002)

Tutti gli aspetti del pezzo vivono una doppia vita. Vengono usate le corde, naturalmente, con l'arco e con diversi modi, anche inediti, di contatto diretto con le mani, ma viene anche usata la cassa del violoncello come fosse uno strumento a percussione. Vengono contrapposti, assimilati e sviluppati moduli ritmici tradizionali dello Sri Lanka (il paese d'origine di Rohan de Saram*) che sono elaborati in proporzioni di durata variabili e differenziate. C'è un dialogo costante fra le dimensioni orizzontale e verticale (fra melodia e armonia, come si diceva una volta) e quindi anche fra suono e rumore. *Sequenza XIV* sviluppa un clima espressivo quanto mai instabile e diversificato ma, direi, consapevole della storia del violoncello che è uno dei pochi strumenti ad essere stati attraversati tanto profondamente e lungamente dalla storia della musica.

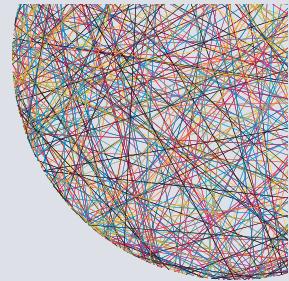
La *Sequenza XIV* è stata scritta nel 2002 per Rohan de Saram.

Luciano Berio

*Era stato Il violoncellista srilankese a introdurre l'autore alla straordinaria ricchezza degli strumenti ritmici, in particolare il tamburo di Kandy, l'antica capitale di Ceylon. (ndr)

Rondò 2025

Prossimi appuntamenti



Giovedì 17 aprile

Fabbrica del Vapore, Sala Donatoni



ore 18.30 Quattro lezioni di musica d'oggi

Luciano Berio, *Naturale*
a cura di Alessandro Solbiati



ore 20.30 Concerto

Musiche di Berio, Fiorenzani, Maestri, Fedele
Daniele Valabrega viola
Elio Marchesini percussioni
Divertimento Ensemble
Leonard Bopp direttore

Mercoledì 21 maggio

Fabbrica del Vapore, Sala Donatoni



ore 19.00 - Le *Sequenze* di Luciano Berio 3

Sequenze II-III-IX-XIV



ore 21.00 Concerto

Musiche di Berio
Voci selezionate dal *Call for Young Performers 2025*
Mimma Campanale direttrice

Mercoledì 7 maggio

Fabbrica del Vapore, Sala Donatoni



ore 19.00 - Le *Sequenze* di Luciano Berio 2

Sequenze I-IV-V-VII-VIII



ore 21.00 Concerto

Musiche di Bonacina, Cobo, Romero
Giulia Zaniboni soprano
Marco Pagani voce recitante
Divertimento Ensemble
Sandro Gorli direttore

Mercoledì 28 maggio

Fabbrica del Vapore, Sala Donatoni



ore 18.30 Quattro lezioni di musica d'oggi

Niccolò Castiglioni, opere pianistiche
a cura di Alessandro Solbiati



ore 20.30 Proiezione e concerto

Il canto ritrovato di Niccolò Castiglioni
Musiche di Castiglioni per pianoforte e voce
Voci e pianisti selezionati dal *Call for Young Performers 2025*