

OMAGGIO A LUCIANO BERIO SEQUENZE e CAPRICCI

Palazzo Ducale 26 e 27 settembre 2025

Oggi le Sequenze di Luciano Berio sono imprescindibili nel repertorio virtuosistico di tutti gli strumenti ai quali il grande compositore ha dedicato la sua attenzione. Inoltre, l'insieme di queste opere davvero fantasiose esprime, come raramente si può incontrare, una testimonianza del percorso creativo nei cinquant'anni corrispondenti al periodo durante il quale Luciano Berio ha scritto le Sequenze, progressivamente adattando il linguaggio al tempo e alla conoscenza degli interpreti e al rapporto con il loro strumento.

Berio ha dichiarato che “ogni Sequenza è prima di tutto un incontro umano tra un virtuoso e un compositore, entrambi ugualmente curiosi e desiderosi di nuove esperienze: comporre per un virtuoso degno di questo nome vale oggi solo per consacrare un'intesa particolare tra compositore ed esecutore e anche come testimonianza di un rapporto umano”.

Edoardo Sanguineti, poeta e amico del compositore, ha scritto un testo introduttivo ad ogni Sequenza intitolandolo “Incipit sequentiarum, quae est musica musicarum secundum Lucianum”.

L'iniziativa della GOG è stata suscitata dall'idea condivisa di Nazzareno Carusi e Pietro Borgonovo per l'esecuzione dell'integrale delle quattordici Sequenze, cui affiancare la commissione di una nuova opera per ognuno dei medesimi strumenti da Berio scelti. Questi quattordici lavori sono dunque affidati a dodici giovani compositori, già allievi delle prestigiose Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Accademia Chigiana di Siena, e ai due Maestri Michele Dall'Ongaro, che di Santa Cecilia è stato il Presidente, e Nicola Sani, attuale Direttore della Chigiana. In omaggio, infine, all'altro genio genovese, Niccolò Paganini, grande maestro dell'arte del virtuosismo, ogni nuova composizione ha il titolo “Capriccio”. Durante le giornate del 26 e 27 settembre a Palazzo Ducale, oltre alle esecuzioni delle Sequenze e dei nuovi Capricci si svolgeranno, anche in collaborazione con il Conservatorio di Genova Niccolò Paganini, incontri e conferenze guidate dal musicologo Roberto Iovino.

SEQUENZA I per flauto
Roberto Fabbriciani flauto
CAPRICCIO di Chiara Mallozzi

SEQUENZA II per arpa
Valerio Lisci arpa
CAPRICCIO di Mariano Russo

SEQUENZA III per voce femminile
Laura Catrani soprano
CAPRICCIO di Paolo Cipollini

SEQUENZA IV per pianoforte
Maria Grazia Bellocchio pianoforte
CAPRICCIO di Michele Dall'Ongaro

SEQUENZA V per trombone
Corrado Colliard trombone
CAPRICCIO di Elia Perinu

SEQUENZA VI per viola
Daniele Valabrega viola
CAPRICCIO di Riccardo Burato

SEQUENZA VII per oboe
Fabio Bagnoli oboe
CAPRICCIO di Fabio Macchiavelli

SEQUENZA VIII per violino
Alexander Goldberg violino
CAPRICCIO di Maria Vincenza Cabizza

SEQUENZA IX per clarinetto
Marco Ignoti clarinetto
CAPRICCIO di Daria Schia

SEQUENZA X per tromba (e risonanze di pianoforte)
Antonio Faillaci tromba
CAPRICCIO di Simone Caserta

SEQUENZA XI per chitarra
Giuseppe Mennuti chitarra
CAPRICCIO di Edoardo Dadone

SEQUENZA XII per fagotto
Diego Chenna fagotto
CAPRICCIO di Nicola Sani

SEQUENZA XIII per fisarmonica
Ivano Battiston fisarmonica
CAPRICCIO di Francesco Fiorenzani

SEQUENZA XIV per violoncello
Ettore Pagano violoncello
CAPRICCIO di Romeo Cossidente

SEQUENZA I per flauto

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.

SEQUENZA II per arpa

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 femminile

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 ed 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 componendole 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.

SEQUENZA IV per pianoforte

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 Jocelyne de Carvalho.

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 musicalissimi 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.

SEQUENZA VI per viola

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.

SEQUENZA VII per oboe

Le mie Sequenze per strumenti monodici (flauto, trombone, oboe, clarinetto, tromba, fagotto) propongono 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 proseguo 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.

SEQUENZA VIII per violino

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 VIII 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 VIII 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 VIII è stata scritta nel 1976 per Carlo Chiarappa.

SEQUENZA IX per clarinetto

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.

SEQUENZA X per tromba e risonanze di pianoforte

La trasformazione e il superamento di aspetti strumentali (o vocali) idiomati sono spesso intrinseci allo sviluppo musicale delle mie precedenti Sequenze. In Sequenza X, per tromba e risonanze di pianoforte non ci sono invece 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.

SEQUENZA XI per chitarra

Con Sequenza XI per chitarra mi interessava sviluppare un dialogo tra l’armonia pesantemente idiomata 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.

SEQUENZA XII per fagotto

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’avvicinarsi dei diversi ambiti di registro, e di tempo. La frequente trasformazione dell’immagine prepotentemente idiomata 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.

SEQUENZA XIII per fisarmonica (1995)

Avevo già usato l'accordion 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'accordion 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 ridefinizione dello strumento durante gli ultimi decenni. Con Sequenza XIII non mi sono certamente posto il problema di rendere omaggio, unificandoli, a tutti quegli antefatti. "Chanson" vuole essere solo l'espressione spontanea (una improvvisazione, un rondò?) del mio rapporto con l'accordion: "una memoria al futuro" (come direbbe Italo Calvino), di questo strumento in continua crescita.

Sequenza XIII è stata composta nel 1995 per Teodoro Anzelotti.

SEQUENZA XIV per violoncello

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.

*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.