LUCIANO BERIO: UNA CONCEZIONE MODERNA DELLA MUSICA VOCALE

di Mauro Zuccante

Francamente, Luciano Berio ha dedicato ben poco interesse alla coralità amatoriale. Le sue composizioni vocali sono destinate a solisti e compagini di notevole profilo professionale e di alto grado di specializzazione nelle più avanzate tecniche della vocalità contemporanea (è sufficiente ricordare che Cathy Berberian e gli Swingle Singers sono tra gli interpreti che maggiormente hanno ispirato le esperienze di Berio nel settore della musica vocale). Inoltre, spesso egli ha preferito alle tradizionali formazioni corali, ensembles vocali (oltre, naturalmente, alla voce solista), il cui organico fosse, di volta in volta, funzionale alle esigenze timbriche, formali ed espressive della composizione in corso. Quindi, sarà assai difficile che una pagina del compositore ligure, recentemente scomparso, possa essere inserita nel repertorio dei cori amatoriali italiani, salvo le rare eccezioni di alcuni brani giovanili di apprendistato, come ***O bone Jesu*** (1946) e ***Due Cori popolari*** (1946), per coro a cappella, ancora inediti.

Nonostante ciò, le raffinate intuizioni timbrico-espressive, le nuove tecniche di emissione del suono sperimentate, l'attenta riflessione sul rapporto testo-musica, la ricerca di un calibrato equilibrio voci-strumenti, l'esplorazione di modalità, stili e atteggiamenti vocali di natura e origini diverse, la concezione poetica generale, che Luciano Berio ha applicato nelle composizioni vocali, hanno, e avranno in futuro, grande influenza sulle opere di altri autori che si dedicano alla produzione corale.

Analizziamo, dunque, sinteticamente i tratti salienti della musica vocale di Berio, desumendoli da alcune delle sue opere più significative. Rimarranno, però, fuori da questa esposizione, forzatamente breve e di carattere divulgativo, i lavori teatrali, dai quali si potrebbero ricavare altre interessanti tematiche relative alla vocalità in Berio.

Berio ha affermato di "essere sempre stato molto sensibile, forse troppo, all'eccesso di connotazioni che la voce, qualsiasi cosa faccia, porta con sé. La voce, dal rumore più insolente al canto più squisito, significa sempre qualcosa, rimanda sempre ad altro da sé e crea una gamma molto vasta di associazioni: culturali, musicali, quotidiane, emotive, fisiologiche, ecc. La musica vocale "classica", il cui modello implicito era lo strumento, trascendeva, è ovvio, musicalmente, il bitume dell'esperienza vocale quotidiana. Come s'è già detto tante volte, la voce di un grande cantante "classico" è un po' come uno strumento d'autore che, terminato di suonarlo, si mette in un astuccio, non ha cioè alcun riferimento con la voce che lo stesso grande cantante usa per comunicare nella vita di tutti i giorni. La musica di questo secolo ha cercato di assimilare e controllare tutti gli aspetti della vocalità "classica", soprattutto quegli aspetti che, sia dal punto di vista acustico che dal punto di vista della perturbazione di un messaggio, erano necessariamente esclusi dalla musica tonale. Come erano esclusi anche, gli aspetti, i comportamenti e i suoni della vita quotidiana".

A queste affermazioni si ricollegano le esperienze fatte con la composizione di musiche che gravitavano attorno all'esplorazione delle possibilità vocali, allargate anche dal ricorso ai mezzi elettro-acustici: da ***Thema (Omaggio a Joyce)*** (1958), per voce elaborata su nastro magnetico, a ***Circles*** (1960), per voce, arpa e 2 percussionisti, a ***Visage*** (1962), ancora per voce su nastro.

Ma è con ***Sequenza III*** (1966), per voce sola, che Berio applica pienamente tecniche e convinzioni personali sull'uso della voce e va oltre la concezione tradizionale di canto (secondo la quale la voce amplifica la parola, semplicemente riproducendo una linea melodica sulla falsariga della musica strumentale), facendo ricorso ad un procedimento, per cui una monodia tende a suggerire l'idea di una polifonia; è infatti richiesto all'esecutore di sovrapporre e sviluppare simultaneamente (o meglio, in rapidissima alternanza) diversi tipi di tecnica di produzione sonora e di fisionomie e comportamenti vocali, chiamati ad interferire e a modularsi a vicenda. Una specie di "invenzione a tre voci", data da tre livelli di emissione vocale:

1. segmentazione-scomposizione del testo fino alla più piccola unità fonetica - un testo di per sé semplice e modulare, ma che non è mai dato di ascoltare per intero: *"Dammi le parole per cantare o per costruire una casa senza preoccupazione prima che cada la notte"*;
2. caleidoscopio di gesti vocali, estremamente mobili e in veloce transizione da uno all'altro, che vanno dal suono intonato, al riso, al colpo di tosse, allo schiocco, al grido, al mormorio;
3. espressioni di emozioni e stati d'animo che vanno dal calmo, all'intenso, al sognante, all'apprensivo, al disperato, per un totale di 44 diverse indicazioni espressive!

Un'esplosione, insomma, di vocalità in senso lato, che non nasconde una dimensione teatrale (non per niente, è chiesto alla cantante di dare inizio all'esecuzione entrando in scena, nonostante il brusio del pubblico non si sia ancora spento), di drammatizzazione della voce, di messa in scena dell'animo femminile.

Il rapporto della musica con il testo costituisce un aspetto di profonda riflessione da parte di Luciano Berio. Gli studi di semiotica e linguistica hanno influenzato il suo atteggiamento nel concepire il trattamento del testo in musica. In sintesi, egli sostiene che di fronte al muto materiale verbale (quello del paroliere o del librettista), la notazione musicale decide e definisce quella misconosciuta dimensione semantica, acusticamente articolata e declinata, che la civiltà della scrittura ha depresso, sempre più fortemente, a favore di una logica semantica riduttivamente concettuale, astratta, scorporata. La donazione e la dotazione di senso, che dipendono dalla "messa in musica", sono da risolversi, antropologicamente, in una restituzione di senso. Concretamente, il significato di una parola può essere sempre lo stesso ("un tavolo è sempre un tavolo!"), mentre il senso e le funzioni della parola sono sempre mutevoli. La musica si occupa, quindi, di quelle modificazioni di contesto, di intonazione e di

inflessione che possono dare un senso e un peso diverso allo stesso enunciato; il pensiero musicale ci permette la conquista di un senso ulteriore, e di un altro e poi di un altro ancora, senza mai perdere contatto con quello che "dice" la voce.

A-Ronne (1974), per 8 voci recitanti a cappella (un lavoro, a proposito del quale l'autore sottolinea il legame coi madrigali rappresentativi, cioè col teatro degli orecchi, del tardo Cinquecento), è una composizione che si occupa di allestire un catalogo sterminato di inflessioni, attraverso ripetute letture di uno stesso testo - Berio lo chiama "documentario" -, che disancorano la poesia di Sanguineti dalla sua immobilità oggettiva, per farla fluttuare sul mare della vita: dal puro rumore orale, aspetto non articolato della vocalità, versi istintuali e spontanei, alle infinite articolazioni ed espressioni del cantare umano.

Contrariamente ad altri suoi celebri coetanei, rigidamente legati a certe ortodossie dell'avanguardia, Berio ha manifestato curiosità per tutti i generi musicali della sua epoca, recuperando materiali dalla sfera del jazz, della canzone pop e del folklore, e anticipando, in un certo qual modo, il clima di contaminazione tra mondi, culture e tradizioni che ha consentito, più recentemente, di superare i dogmi e di oltrepassare i vicoli ciechi imboccati dalle avanguardie del secondo dopoguerra.

In particolare, il folklore ha costituito per lui un costante ambito di interesse. Egli, infatti, ebbe modo di dire che il suo rapporto con la musica popolare "è di natura diversa e non aneddotico come è stato, invece, il rapporto con il jazz e le canzoni. L'interesse per il folklore è di vecchia data se penso che da ragazzo scrivevo delle false canzoni popolari. Recentemente questo interesse ha messo radici più profonde e ho cercato di capire, in maniera più specifica, più tecnica, i processi che governano certi stili popolari dai quali mi sento attratto perché, detto semplicemente ed egoisticamente, ci trovo qualcosa da imparare di utile per me. Penso soprattutto al folklore siciliano, a quello serbo-croato e alle "eterofonie" dell'Africa centrale. Non sono un etnomusicologo, sono solo un egoista pragmatico: infatti, tendo ad interessarmi solo a quelle espressioni, a quelle tecniche popolari che, in un modo o nell'altro, possono essere assimilate da me senza frattura e che mi permettono di esercitarmi a fare qualche passo avanti nella ricerca di una unità soggiacente fra mondi musicali apparentemente estranei l'un l'altro".

Nel ciclo dei ***FolkSongs*** (1964), per voce e 7 strumenti, possiamo ascoltare una successione di stili di canto autenticamente ispirati a documenti etnografici originali, che richiedono all'interprete una grande flessibilità vocale. Si va dalle canzoni americane, a quelle armene, a quelle francesi, a quelle sarde e siciliane, a quelle dell'Azerbaijan, a quelle di un ipotetico folclore italico di libera invenzione. Berio ha confessato di aver utilizzato anche due o tre cantanti che si divisero i pezzi, allorquando non riuscì di trovare una cantante che fosse in grado farli tutti; compito che, invece, sapeva sostenere benissimo Cathy Berberian (a cui fu dedicato il lavoro), la quale, all'occorrenza, sapeva fare undici voci diverse, tante quante sono i pezzi della raccolta.

Un'altra osservazione, che vale la pena di registrare a proposito dei *FolkSongs*, riguarda il fatto che questi ideali documenti etnografici, subiscono una sorta di straniamento, di ricomposizione ad opera del gruppo strumentale, il cui ruolo non è quello di semplice accompagnamento, ma consiste nel rievocare il clima sonoro, suggerire e commentare le radici timbrico-espressive dei canti popolari stessi. Alcuni esempi: la viola che simula un *country fiddler* nel primo canto di origine americana; il gioco di armonici di viola, cello e arpa che allude alle sonorità di un *hurdy-gurdy* nel secondo canto americano; la percussione delle molle delle sospensioni per automobili (sic!) - il cui suono intenso, dissonante e ricco di armonici risulta simile a quello di un incudine - unito al suono del tam tam e delle campane, sottolinea la pesantezza e il fervore del canto d'amore siciliano; il vorticoso "moto perpetuo" del ballo italiano, in cui si rincorrono voce e strumenti, allude al ritmo frenetico di una Tarantella; l'ottavino che, nel canto sardo, interviene in libertà ad imitazione l'usignolo; l'intero gruppo strumentale che suona come un'orchestrina popolare nel canto dell'Azerbaijan, che conclude il ciclo.

Un merito universalmente riconosciuto a Berio è quello di aver saputo conciliare la ricerca e la sperimentazione dell'avanguardia, con l'artigianato del compositore di tradizione, in virtù di un solido mestiere acquisito negli anni di formazione, sotto la guida di Paribeni, Ghedini e Dallapiccola. Perciò, contrariamente a tanti suoi contemporanei, Berio sapeva destreggiarsi con bravura sia nell'ambito di composizioni che richiedevano il ricorso ai linguaggi più recenti, che nei rifacimenti, nelle parodie, nelle trascrizioni, negli arrangiamenti, nei restauri di opere del passato. Fu per lui molto importante la formazione sui classici, in quanto gli consentì di sviluppare la capacità di creare su materiali preesistenti, e i più disparati, dal canto popolare ai Beatles, a Kurt Weill; da Monteverdi a Boccherini, a Schubert; da Mahler, a De Falla. Tracce di questa maestria emergono in molte sue opere.

Tra le tante, vorrei citare gli splendidi passaggi in stile madrigalistico che le voci femminili intonano in ***Laborintus II*** (1963-65), sulle parole della Vita Nova *"Dolcissima morte vieni a me..."*. A proposito, va osservato un altro procedimento tipico del compositore ligure, per cui voci e strumenti con-fondono le loro timbriche in un gioco di raffinate sfumature, sinergie, somiglianze. Nel celebre momento appena citato, le dolcezze madrigalistiche vagamente neomonteverdiane vengono languidamente sottolineate dagli interventi delle trombe con sordine *wawa* e da altri preziosi aloni, rifrazioni e commenti strumentali, come se le parti strumentali fossero un'estensione delle azioni vocali delle tre cantanti.

Altra composizione, in cui si manifesta la propensione a far rivivere canoni stilistici del passato di carattere popolare - secondo uno schema formale che alterna pezzi semplici ad altri musicalmente più complessi - è ***Cries of London*** (1973-74), per 8 voci miste a cappella, che si basa su una libera scelta di frasi dei venditori nelle strade della vecchia Londra.

Ma quando si parla del rapporto di Berio con la tradizione, non è possibile tralasciare il grande affresco vocale-strumentale del III movimento di ***Sinfonia*** (1967-69) - titolo inteso come il suonare insieme di voci e strumenti, nonché di cose, situazioni e significati diversi - una delle sue pagine più conosciute ed eseguite, ma anche, per certi

aspetti più "misteriose", per la pluralità di livelli di complessità che sottende. Lo scorrere, come "l'acqua di un grande fiume", della musica di Mahler, genera paesaggi sonori cangianti, in cui è possibile riconoscere, come in un intrigante gioco della memoria, in una proiezione nella mente di un personale documentario della storia della musica, le musiche di grandi autori del passato e del presente (Mahler, Strauss, Bach, Hindemith, Brahms, Berg, Bruckner, Berlioz, Ravel, Beethoven, Stravinskj, Debussy, Boulez, Stockhausen e lo stesso Berio); non mere citazioni, ma episodi concatenati, generati in forma di proliferazione, rifrazione, trasformazione e commento di una linea centrale, costituita dal movimento mahleriano: una tecnica che Berio definiva di "stratificazione", la quale si riflette anche nel trattamento del testo, che viene sottoposto a libere associazioni e percorsi di senso complessi. Infatti, il testo di Beckett genera una proliferazione di materiali letterari che vanno dall'*Ulysses* di Joyce, a citazioni da scritti di Valéry e dello stesso Berio, a titoli e indicazioni delle partiture utilizzate, a slogan di manifestazioni politiche. Le voci, cui è affidato questo complicato meccanismo di interazioni tra testo-testi e musica-musiche, sviluppano le diverse tecniche vocali già sperimentate dall'autore: dalla recitazione, al solfeggio di parti strumentali, ai giochi di fonemi, calati in contesti emotivi sempre diversi.

La composizione che dal suo titolo lascia immaginare il ricorso ad una massa corale tradizionale e un omaggio alla coralità in genere, è ***Coro*** (1975-76), per orchestra e 40 voci (10 soprani, 10 contralti, 10 tenori e 10 bassi); ma il titolo cela, un'ambiguità di significato. Come già detto all'inizio, Berio re-inventa gli organici tradizionali, per cui in questo lavoro le voci si comportano come solisti o piccoli gruppi vocali, piuttosto che come massa corale.

L'orchestra è ugualmente utilizzata non come unità a sé stante, ma i singoli strumenti sono accoppiati alle voci (ad esempio, 4 flauti, oboe, clarinetto, tromba e 3 violini sono collocati accanto ai 10 soprani con i quali stabiliscono una specie di simbiosi). *Coro* riprende il contatto con la musica popolare, evocando tecniche e modi di musiche etniche diverse, senza mai citare esplicitamente una melodia.

A proposito, Berio precisò che l'intera opera poteva intendersi come un *coro* di tecniche diverse, che vanno dal *lied*, alla canzone, alle eterofonie africane, alla polifonia. Queste espressioni popolari vengono affidate a voci solistiche, mentre il testo di Neruda è lasciato ai momenti di espressione collettiva (giganteschi accordi di voci e strumenti), recuperando (ma nel contempo rinnovando) la tradizionale contrapposizione massa-individuo.

OPERE VOCALI

(pubblicate presso Universal Edition, Vienna)

Agnus (1971)
per 2 Soprani, 3 Clarinetti e Organo elettronico obbligato

Air (1969)
da "Opera" per Soprano e Orchestra
Testo di Alessandro Striggio

Air (1970)
per Soprano e 4 strumenti (1970)
Testo di Alessandro Striggio

Altra Voce (1999)
Testo di Talia Pecker Berio per Flauto contralto, Mezzosoprano e Live Electronic

A-Ronne (1974)
Un documentario radiofonico per 8 attori, su una poesia di Edoardo Sanguineti - Versione per 5 Attori

A-Ronne (1975)
Un documentario radiofonico per 8 attori, su una poesia di Edoardo Sanguineti - Versione per 8 voci

Ballade von der sexuellen Hörigkeit (1967/75/93)
da "Die Dreigroschenoper" di KURT WEILL (1900-1950) - Versione per Mezzosoprano e Strumenti
Testo di Bertolt Brecht

Berio Family Album (1947)
per Pianoforte a 2/4 mani, per Voce e Pianoforte - Maria Isabella (Valzer per Pianoforte a 4 mani) v. Adolfo Berio – Che dice la pioggerellina di marzo? (per solo o per coro femminile all'unissono. Dal "Cestello" di A. Silvio Novaro) v. Ernesto Berio – Petite Suite (pour piano) v. Luciano Berio

Calmo (1974/rev.1989)
per Mezzosoprano e 22 Strumentisti
Testo di Homer, E. Sanguineti, Saadi e altri

Canticum Novissimi Testamenti (1989)
per 8 Voci sole (SSAATTBB) 4 Clarinetti e Quartetto di Saxofoni - Testo dal Nuovo Testamento e di Edoardo Sanguineti

4 Canzoni Popolari (1946/47/ rev. 1973)
per Voce e Pianoforte
Testi: Dolce cominciamento; La donna ideale; Avendo gran disio; Ballo

Circles (1960)
per Voce femminile sola, Arpa e 2 Percussionisti - Testi: „Poems 1923-1954", E. E. Cummings

Coro (1975-76)
per 40 Voci (SATB) e Strumenti
Testo di Pablo Neruda e diversi testi popolari

Cries of London (1973-74/rev.1975)
per 8 Voci (in origine per 6 Voci)

Il Diario immaginario (1975)
Per Nastro magnetico - Testo di Vittorio Sermonti e Luigi Diemoz da Molière

El mar la mar (1952/rev.1969)
per Soprano, Mezzosoprano e 7 Strumenti - Testo di Rafael Alberti

Epiphanies (1959-61)
per Orchestra e Voce femminile
Testo di Marcel Proust, James Joyce, Antonio Machado, Claude Simon, Bertold Brecht e Edoardo Sanguineti

E vó (1972)
da "Opera" - Ninna nanna siciliana per Soprano e Strumenti

Folk Songs (1964)
Trascrizioni per Mezzosoprano e 7 Esecutori (Versione originale) – Black is the colour (USA) – I wonder as I wander (USA) – Loosin yelav (Armenia) – Rossignolet du bois (France) – A la femminisca (Sicily) – La donna ideale (Italy) – Ballo (Italy) – Motettu de tristura (Sardinia) – Malurous qu'o uno fenno (Auvergne [France]) – Lo fiolaire (Auvergne [France]) – Azerbaijan love song (Azerbaijan)

Folk Songs (1964)
Versione per Mezzosoprano und Orchestra – Black is the colour (USA) – I wonder as I wander (USA) – Loosin yelav (Armenia) – Rossignolet du bois (France) – A la femminisca (Sicily) – La donna ideale (Italy) – Ballo (Italy) – Motettu de tristura (Sardinia) – Malurous qu'o uno fenno (Auvergne [France]) – Lo fiolaire (Auvergne [France]) – Azerbaijan love song (Azerbaijan)

Fünf frühe Lieder (1986)
Da GUSTAV MAHLER (1860-1911)
Versione per Baritono e Orchestra
Ablösung im Sommer – Zu Straßburg auf der Schanz – Nicht wiedersehen – Um schlimme Kinder artig zu machen – Erinnerung

Hör (1995)
Prologo dal "Requiem der Versöhnung" per Coro e Orchestra
Testo di Paul Celan "Die Posaunenstelle"

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1966)
Da CLAUDIO MONTEVERDI (1567-

1643) per Soprano, Tenore, Baritono e Strumenti
Laborintus II (1965)
per Voci, Strumenti e Nastro magnetico
Testo di Edoardo Sanguineti
Le Grand Lustucru (1967/72/93)
da "Marie Galante" di KURT WEILL (1900-1950) – Versione per Mezzosoprano e Strumenti
Testo di Jacques Deval
Melodramma (1970)
per Tenore e Strumenti
Ofanim (1988-97)
per 2 Gruppi di strumenti, 2 Cori di bambini, Voce femminile e Live-Electronic
Testo dall'Antico Testamento
O King (1968)
da "Sinfonia", per Mezzosoprano e 5 Strumenti
Testo: "O Martin Luther King"
Opera (1969-70/rev.1977)
Musica per il Teatro
Testo di Vittoria Ottolenghi, Luciano Berio
Otto Romanze (1991)
Da GIUSEPPE VERDI (1813-1901)
Versione per Tenore e Orchestra
Testo di Jacopo Vittorelli, Andrea Maffei, Felice Romani, Temistocle Solera e Johann Wolfgang v. Goethe
Passaggio (1962)
Messa in scena per Soprano, 2 Cori e Strumenti
Testo di Edoardo Sanguineti, Luciano Berio
Recital I for Cathy (1972)
per Mezzosoprano e 17 Strumentisti
Testo di Luciano Berio, in parte basato su Moretti e Sanguineti
Sechs frühe Lieder (1987)
Da GUSTAV MAHLER (1860-1911)
Versione per Baritono e Orchestra
Hans und Grete – Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald – Frühlingsmorgen – Phantasie – Scheiden und Meiden – Erinnerung
Sequenza III (1966)
per Voce femminile sola
Testo di Markus Kutter
Siete canciones populares españolas (1978)
Da MANUEL DE FALLA (1876-1946)
Versione per Mezzosoprano e Orchestra
El paño moruno – Seguidilla murciana – Asturiana – Jota – Nana – Canción – Polo
Sinfonia (1968-69)
per Voci e Orchestra
Testo di Claude Lévi-Strauss, Samuel Beckett e Luciano Berio
Surabaya Johnny (1967/72/93)
da "Happy End" di KURT WEILL (1900-1950)
Versione per Mezzosoprano e Strumenti
Testo di Bertolt Brecht

Un re in ascolto (1979-82)
Azione musicale in due parti
Testo di Italo Calvino, Wystan Hugh Auden, F. W. Gotter e William Shakespeare
per 2 Soprani, 2 Mezzosoprani, 3 Teno-

NOTE BIOGRAFICHE

1925	Nasce ad Oneglia nell'Ottobre 1924. Prime lezioni di musica dal nonno Adolfo e dal padre Ernesto che sono entrambi musicisti; scopre il suo amore per il pianoforte.
1944	Primi lavori; una prematura ferita alla mano mette fine alla carriera pianistica. Dal 1946 studi di contrappunto (Giulio Cesare Paribeni) e Composizione (Giorgio Federico Ghedini) al Conservatorio di Milano.
1950	Sposa la cantante americana Cathy Berberian.
1951	Diploma in Composizione.
1952	Corsi di Composizione con Luigi Dallapiccola a Tanglewood (*"Berkshire Music Festival"*). Assiste per la prima volta negli USA ad un concerto di musica elettronica.
1955	Con Bruno Maderna fonda a Milano lo *"Studio di fonologia musicale"* (presso la RAI), primo studio in Italia per la musica elettro-acustica.
1956-59	Pubblica la rivista *"Incontri musicali"* e organizza una serie di concerti sotto lo stesso titolo.
Dal 1960	Risiede prevalentemente negli USA; insegna presso varie Istituzioni musicali.
1960	Insegna Composizione ai corsi di Tanglewood.
1961-62	Insegna presso la *Dartington Summer School*.
1962-64	Insegna presso il *Mills College in Oakland*.
1965	Sposa la psicologa Susan Oyama.
1965-71	Insegna alla *Juilliard School* in New York, fonda lo *Juilliard Ensemble* (1967), e incrementa l'attività di direttore.
1972	Ritorna in Europa.
1974-80	Dirige la Sezione di Elettro-acustica dell'IRCAM di Parigi.
1975	Direttore artistico della *Israel Chamber Orchestra*.
1975-76	Direttore artistico dell'*Accademia Filarmonica Romana*.
1977	Sposa la musicologa Talia Pecker.
1980	Laurea ad honorem presso la *City University of London*.
1982	Direttore artistico dell'*Orchestra Regionale Toscana*.
1984	Direttore artistico del *Maggio Musicale Fiorentino*.
1987	Fonda *Tempo Reale*, l'Istituto fiorentino per il live electronics e ne diventa il Direttore artistico.
1989	Riceve a Monaco di Baviera il Premio *Ernst von Siemens*.
1991	Riceve a Gerusalemme il Premio *Wolf Foundation*.
1993-94	Tiene lezioni di estetica presso la *Harvard University*, Cambridge, USA.
1994	Il Festival *South Bank Centre London "Renderings"* è dedicato alla sua musica; riceve a Genova il Premio *Mario Novaro*.
1995	Leone d'oro alla *Biennale di Venezia*; laurea ad honorem presso l'*Università di Siena*.
1996	Compositore onorario al *Musica Festival* di Milano; *Praemium Imperiale* (Japanese Imperial Prize for the Arts).
1997	Compositore onorario al *Présences Festival* di Parigi.
1998	Compositore onorario al *Schleswig Holstein Music Festival*.
1999	Laurea ad honorem presso l'*Università di Torino*.
1999	Direttore ad Interim dell'*Accademia Nazionale Santa Cecilia*, in Roma
2000	Direttore artistico del *Saarländischer Rundfunk festival "Music in the 21st Century"*; viene eletto Presidente e Direttore artistico dell'*Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, in Roma.
2001	Riceve il *Premio Internazionale "Luigi Vanvitelli"* (Caserta).
2001	Direttore artistico del *Progetto Europeo "L'Arte della Fuga"* (Spoleto, Den Haag, Lyon, London).
2003	Nel mese di maggio muore a Roma.

ri, Baritono, Baritono-basso, 2 Bassi, Mimi, Ballerini, Acrobati, Coro (SATB), 1 Attore e Orchestra
La vera storia (1977-78)
Azione musicale in due atti
Testo di Italo Calvino, Luciano Berio
per Soprano, Mezzosoprano, 2 Tenori, Baritono, Basso, Cantastorie, Gruppo vocale (2. 2. 2. 2), Mimi, Ballerini, Acrobati, Coro (SATB, almeno 60 coristi) e Orchestra
Visage (1961)
Per Nastro Magnetico (con la voce di Cathy Berberian)

OPERE VOCALI
(pubblicate presso altri editori)

Allez-hop (1953-1959/rev.1968)
racconto mimico
per Mezzosoprano, 8 Attori, Balletto e Orchestra
Testo di Italo Calvino
Edizioni Suvini Zerboni, Milano
Chamber Music (1953)
per Voce femminile e Strumenti
Testo di James Joyce
Edizioni Suvini Zerboni, Milano
Cronaca del Luogo (1998-99)
Azione musicale
Ricordi, Milano
Magnificat (1949)
per 2 Soprani, Coro, 2 Pianoforti e Strumenti
Belwin Mills, Miami
Outis (1995-96)
Azione musicale in due parti
Ricordi, Milano
Shofar (1995)
per Coro e Orchestra
Ricordi, Milano
Thema (Omaggio a Joyce) (1958)
Per Nastro magnetico (con la voce di Cathy Berberian)
Edizioni Suvini Zerboni, Milano
There is no tune (1994)
per Coro da camera
Ricordi, Milano

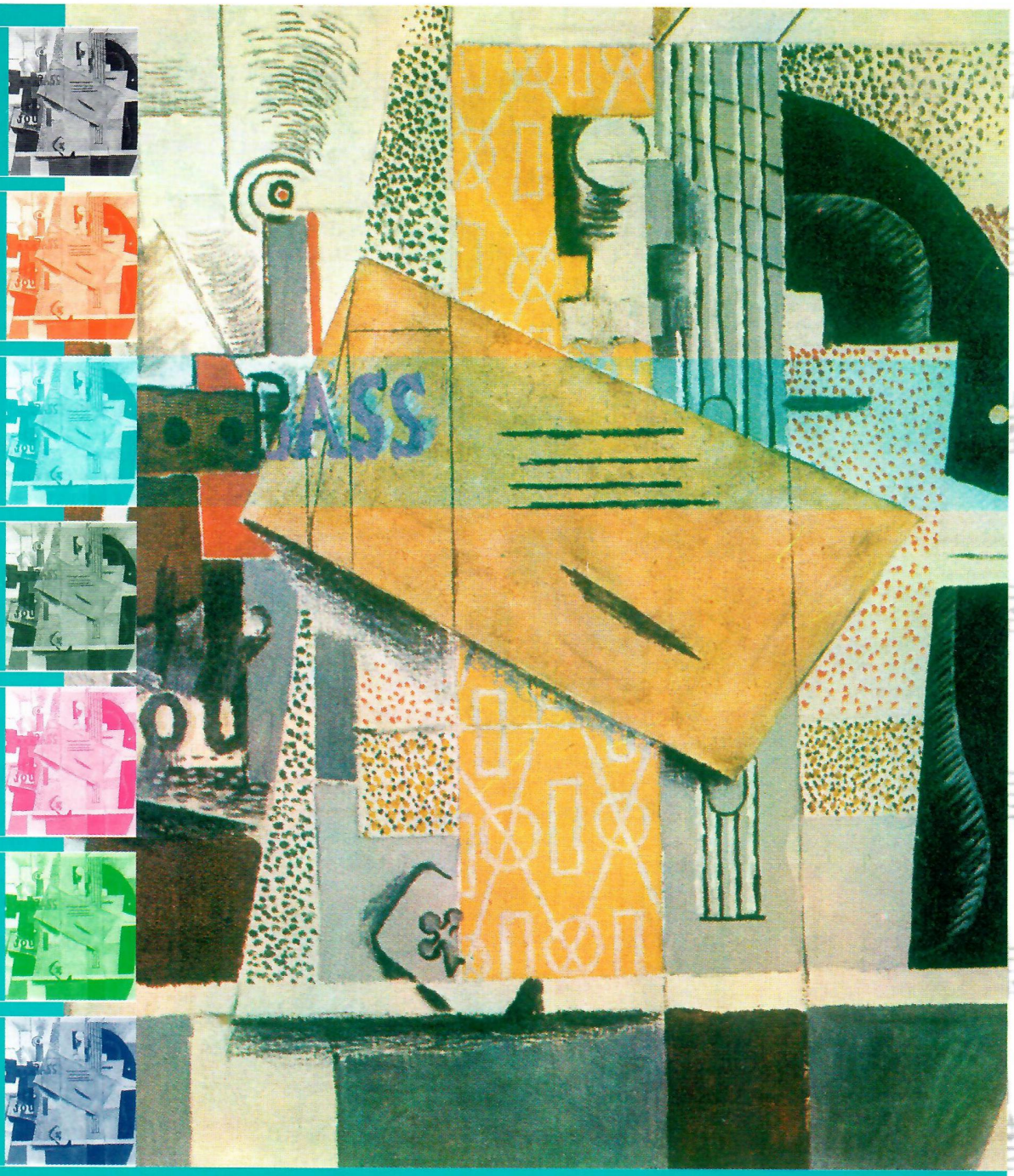
OPERE VOCALI
(non pubblicate, reperibili presso la "Mediateca" dell'IRCAM di Parigi)

Due Cori popolari (1946)
Per coro a cappella
O bone Jesu (1946)
Per coro
L'Annunciazione (1947)
Per Soprano e Orchestra da camera

n. 11
2003
Maggio-Agosto

CHORAL iter

Rivista quadrimestrale della FENIARCO
Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali



Spedizione in A.P. - art. 2 comma 20/c - Legge 662/96 - dci "PN" - In caso di mancato recapito restituire al mittente che si impegna a sostenere le tariffe previste