

VITO PALUMBO

WOVEN LIGHTS

VIOLIN CONCERTO | CHACONNE

FRANCESCO D'ORAZIO violin & electric violin

The image displays a handwritten musical score for the piece 'The Great Wall' by John Adams. The score is written on five staves, each containing musical notation with various dynamics (pp, mp, mf, f, ppp) and articulations. The notation is heavily annotated with colorful ink (red, blue, green, yellow, orange) and includes numerous handwritten notes, markings, and symbols. The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring more melodic lines. The overall style is highly detailed and expressive, reflecting the composer's creative process.

FRANCESCO ABBRESCIA live electronics

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA / LEE REYNOLDS

PALUMBO, Vito (b. 1972)

- 1 **Violin Concerto** (2015) (*Ries & Erler Musikverlag*) 30'45

Francesco D'Orazio *violin*

London Symphony Orchestra

Lee Reynolds *conductor*

Chaconne (2019–20) (*Universal Edition*) 26'42
for electric violin (five strings) and electronics

- 2 **I. Woven Lights** 18'18
for electric violin, sampled sounds and electronics
(electronic part realized by Francesco Abbrescia)

- 3 **II. The Glows in the Dark** 8'16
for electric violin and 30 pre-recorded electric violin parts

Francesco D'Orazio *electric violin*

Francesco Abbrescia *live electronics*

TT: 58'15

Instrumentarium

Violin Concerto Violin: Giuseppe Guarneri, Cremona 1711; Bow: Nicolas Voirin, Paris 1880

Chaconne Electric 5-string violin from Alter Ego (2007)

Woven Lights Electronics: Csound, Cycling'74 MaxMSP

Vito Palumbo is an award-winning, critically acclaimed Italian composer. He has had pieces performed all over the world, notably by the London, Helsingborg and Gävle Symphony Orchestras, the RAI National Symphony Orchestra, Oradea State Philharmonic, Norrbotten NEO, Athenäum-Quartett (Berliner Philharmoniker), AuditivVokal Dresden and Camerata Bern with Patricia Kopatchinskaja as soloist.

Palumbo began his career with postmodern experiments, later focusing on exploring the possibilities of the voice in different forms of music theatre. Works such as *Butterfly*, *Cinque di Cuori*, *Il Catalogo*, *Sinforosa*, *La machine de sons*, *Comuni-Canti* and *Les Animaux* bear witness to his research into voice emission and study of phonemes along with influences from his teachers Azio Corghi and Luciano Berio. His output in recent years has centred on large symphonic works for full orchestra. A number of solo concertos as well as his double concerto for guitar and marimba, *Drops* for harp and string orchestra, *Fragile* for electric guitar and string orchestra and *Dark Clouds* for orchestra represent Palumbo's research on the extended possibilities of orchestral colours and textures, but also into the idea of interdependent musical moments, like a network of neural connections. In his most recent works, timbre as colour has led to a new idea, 'sound-light', which he explores with the help of electronics mixed with instrumental sounds and also by the use of extended techniques in his orchestral writing.

Having an interest in astronomy, Palumbo aims to find an abstract 'core-sound' in a single, large movement (most of his works are organized in separate movements), like the eternal cosmic energy of which we are but a small, isolated point.
<http://www.vitopalumbo.com/>

Some years ago, a biting joke, but not without truth, circulated in Europe about Italian politics: ‘Italian prime ministers are like buses: just wait a little and another one arrives.’ The same cannot be said, however, of Italian composers active during this first part of the 21st century. This is the result of an obsolete and provincial concert system in which both audiences and musicians cleave to a repertoire which at best includes works from the early 20th century; a system suffering from an inadequate dissemination of musical teaching and culture, intolerant towards any form of experimentation. And more and more resentful towards the 20th-century musical avant-garde, seen as the heritage of a self-referential elite that revels in unintelligibility as a sign of recognition among a Stendhalian ‘Happy Few’. The handful of composers who enjoy a certain esteem have mostly won it abroad, and in Italy they live more or less in isolation, ignored by a press that is increasingly indifferent to anything that lacks commercial potential. It is not surprising, therefore, that Palumbo, discreet by nature, lives in his homeland, in that Apulia of strong, deep-rooted traditions from which he has perhaps derived his sense of identity, as well as his interest in melody and his evident penchant for bright, vividly coloured orchestration.

‘If music is not a memory, then what is it?’ asked, somewhat provocatively, the well-known Italian composer Azio Corghi, Vito Palumbo’s teacher and mentor, writing in 2008. From his teacher Palumbo probably inherited not only his meticulous and precise musical craftsmanship, but also the idea that the ‘historical memory’ of music is central to his own composing. Like Corghi, he has therefore in some ways made Umberto Eco’s thought his own: ‘the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited...’ **Chaconne**, for 5-string electric violin and electronics, with echoes of a past form already present in its title, is consequently a work that elucidates Palumbo’s research and the results he has achieved more recently.

The principle of variation, the essence of the chaconne, is retained in the first part of the piece, the 18-minute-long *Woven Lights*, but it gradually transforms into a dialogue with the initially sparse electronics. Made up of small gestures and hints, the electronic part thickens and acquires a density (the computer reworks material from the violin part and presents it, superimposed with sampled sounds of glass and metal.) Nevertheless a surprising, almost linear clarity is preserved despite an accumulation and expansion of colours and timbres that feed on themselves and reproduce as in a collective process of carefully programmed parthenogenesis. The score, in fact, carefully indicates the different ways in which the electronics should intertwine with the live electric violin (written in traditional notation). It determines the sound objects created by the computer through a complex graphic representation of shapes, colours and lines: like a script for a play (in which actions – even those that are not strictly musical – are indicated in coded language and performed as in an actual staging) that is anything but vague. It is clear that the composer's musical conception is animated by a strong theatrical sense, by a personal harmonic dramaturgy that does not reject explicit emotional gestures, even in the guise of refined timbral and melodic research. Indeed, he voices an aim that is perhaps every composer's: 'I want the meaning of my music to be apparent from listening, without the need for verbal justification.'

The final cadenza, which emerges solitary and virtuosic but with its own angular lyricism, leads to the second part (the two sections of the Chaconne can also be performed separately), *The Glows in the Dark*, in which the violin no longer dialogues *through* the looking-glass – with the ghosts evoked by the electronics – but *with* it, in the form of thirty overlapping parts, pre-recorded by the same soloist and with the same instrument.

Just as the computer previously created a constantly reactive setting of cosmic vastness around the instrument, the solo violin now acts in a context that is perhaps

more familiar to us, but the way in which the composer explores sound is identical and so is the contrapuntal procedure: minimal incipient gestures that coalesce into a vibrating and phosphorescent buzzing. They then swell and rise like a wall made of a dazzling swarming in which the overlapping of different rhythms and tempos creates a dense polyrhythmic, polymetric and above all polychromatic background.

Listening to a work so strongly focused on sound and its identification with the phenomenon of radiance might perhaps leave one bewildered or disconcerted: credit must be given to the composer for having crafted a score in which extreme sophistication does not renounce the possibility of communicating, a significant trait that effectively characterizes much of his production. Palumbo's music eschews abstract elaboration; his focus on sounding matter seeks to preserve the humanity of the musical experience. This is made even clearer by the **Violin Concerto**, a work of bittersweet lyricism (the composer himself mentions the presence of Bergian echoes) written in 2015, which develops in a single 31-minute-long movement and seems to represent a summation of the composer's compositional thought up until then, and perhaps also the announcement of a new phase.

Some might even call it a 'traditional' work without necessarily belittling it or causing offence, for Palumbo's desire and ability to interact with tradition is evident. It is likely that he shares Stravinsky's view: 'Tradition is entirely different from habit, even from an excellent habit, since habit is by definition an unconscious acquisition and tends to become mechanical, whereas tradition results from a conscious and deliberate acceptance. A real tradition is not the relic of a past that is irretrievably gone; it is a living force that animates and informs the present. In this sense the paradox which banteringly maintains that everything which is not tradition is plagiarism, is true...' [from *Poetics of Music*].

In the Violin Concerto, too, the gesture with which it begins is minimal, a small melodic cell, presented repeatedly, often without any kind of alteration, from which

an episodic path unfolds. The traditional subdivision into movements is abandoned in favour of an alternation between sections: massive orchestral structures characterized by a dramatic language and driven by a strong and varied rhythmic impulse, and transitional moments of static beauty of sound that form troughs as the mighty waves of sound retreat. These do not represent hiatuses or interruptions – far from it. Instead, they are timeless acoustic spaces from which the structure draws breath and gains self-awareness. As the composer himself writes: ‘The listener can hear this in the concerto’s first minutes, right before an *accelerando* and a gradual *crescendo* that lead to an orchestral explosion, a climax that precedes the moment in which the violin raises its energetic and impetuous voice, as if it were trying to stand up to the full power of the orchestra.’

It may seem superfluous to allude to the composer’s usual finesse in the scoring and the search for unusual combinations of timbre. Nonetheless, the fierce orchestration can sometimes be misleading: echoes, brief flashes of sound and the effects of distant resonances punctuate a score that seems to give vent to the author’s many expressive and emotional capacities. The ‘islands of silence’ that increasingly point the way towards the composition’s somewhat unexpected ‘extinction’ play a significant role in enhancing the expansive lyricism that characterizes, albeit covertly at times, the solo part.

As Palumbo himself effectively summarizes a circularity in the concerto’s structure: ‘the piece starts from nothing and goes back to nothing’.

© Gianni Morelenbaum Gualberto 2022

Born in Bari, Italy, **Francesco D'Orazio** was awarded the Premio Abbiati as best soloist of the year by the Italian National Music Critics Association in 2010. As soloist D'Orazio has appeared with leading orchestras across Europe, North and South America, Australia, China and Japan, conducted by Lorin Maazel, Luciano Berio, Hubert Soudant, Ingo Metzmacher, Sakari Oramo and Pascal Rophé, and performing at such major concert venues as the Teatro alla Scala in Milan, Berliner Philharmonie, Teatro Colón in Buenos Aires, London's Royal Albert Hall and Southbank Centre, Accademia Musicale Chigiana in Siena and Centre de Musique Baroque in Versailles. Among the many festivals to which he has been invited are Cervantino in Mexico, MiTo, Montpellier, Potsdam, Ravenna, Salzburg, Strasbourg, Tanglewood and the Venice Biennale.

Francesco D'Orazio's wide-ranging repertoire includes works from early music – as violinist in the Turin-based ensemble L'Astrée – to classical, Romantic and contemporary music. For many years he worked with Luciano Berio, and he has also premiered works by composers such as Terry Riley, Brett Dean, Michael Nyman, Ivan Fedele, Vito Palumbo, Michele Dall'Ongaro, Maury Buchala, Marcello Panni and Fabio Vacchi.

<http://www.francescodorazio.com>

Francesco Abbrescia graduated in composition and electronic music from the Niccolò Piccinni Conservatory in Bari. He collaborates with internationally renowned composers (Brett Dean, Ivan Fedele, Michele Dall'Ongaro, Gianvincenzo Cresta, Pasquale Corrado, Vito Palumbo) and appears as a computer performer in Italy and abroad alongside musicians such as Francesco D'Orazio, Nicola Fiorino, Giampaolo Nuti and Filippo Lattanzi. He won the 2008/09 Electronic Music category of the Premio Nazionale delle Arti with his composition *Studio sull'intonazione della carne*, and his works have been performed at events including ARS

ELECTRONICA (Linz, Austria), ICMC (Ljubljana, Slovenia), FILE (São Paulo, Brazil), ÉuCuE (Montréal, Canada) and FIMU (Belfort, France).

The **London Symphony Orchestra** is built on the belief that extraordinary music should be available to everyone. Established in 1904, it was one of the first orchestras shaped by its musicians and has since then won a reputation for uncompromising quality and inspirational repertoires.

The LSO is resident orchestra at the Barbican in the City of London and reaches international audiences through touring, residencies and digital partnerships. Through LSO Discovery as a world-leading learning and community programme and with LSO St Luke's, the Orchestra's venue on Old Street, the LSO connects people from all walks of life to the power of great music. In 1999, the orchestra formed its own recording label, LSO Live, with over 150 recordings released so far.

The orchestra has collaborated with a genre-busting roster of world-class artists through its work in film, video games and bespoke audio-only experiences. In addition to entertaining and inspiring millions of listeners, the LSO's performances have been decorated with multiple honours from the Grammys, Oscars, Golden Globes, BAFTAs and BRITs.

<https://lso.co.uk/>

Lee Reynolds is an award-winning conductor with a reputation for bringing intensity and exceptional detail to his performances. Highlights include a production of Ravel *L'enfant et les sortilèges* with VOPERA and the London Philharmonic Orchestra (Best Opera: Sky Arts Awards 2021 & RPS Awards 2021), Kurt Weill's *Street Scene* at the Opéra de Monte Carlo, productions of *Carmen* at Opera Holland Park, and *La bohème* with Welsh National Opera, as well as concerts with the Lon-

don Symphony Orchestra and City of Birmingham Symphony Orchestra. Other notable performances include Britten and Wagner in the new Linbury Theatre at the Royal Opera House, numerous world premières at Glyndebourne and appearances with the BBC Philharmonic Orchestra, Southbank Sinfonia, Dublin Concert Orchestra, Orchestra of Opera North and Beethoven Academy Orchestra in Kraków, as well as a new production of Tchaikovsky's *Eugene Onegin* with Nederlandse Reisopera. Reynolds has an extensive catalogue of recordings which have been lauded in the international press.

www.lee-reynolds.com



Francesco Abbrescia

Vito Palumbo ist ein preisgekrönter, von der Kritik gefeierter italienischer Komponist. Seine Werke werden in der ganzen Welt aufgeführt, u.a. vom London Symphony Orchestra, dem Helsingborger Symphonieorchester, dem Gävle Symphonieorchester, dem Nationalen Symphonieorchester der RAI, der Staatsphilharmonie Oradea, Norrbotten NEO, dem Athenäum-Quartett (Berliner Philharmoniker), AuditivVokal Dresden und der Camerata Bern mit Patricia Kopatchinskaja als Solistin.

Palumbo begann seine Karriere mit postmodernen Experimenten und konzentrierte sich später darauf, das Potential der Stimme in verschiedenen Formen des Musiktheaters auszuloten. Werke wie *Butterfly*, *Cinque di Cuori*, *Il Catalogo*, *Sinfoniosa*, *La machine de sons*, *Comuni-Canti* und *Les Animaux* bezeugen seine Erkundung der Stimmerzeugung und das Studium der Phoneme sowie den Einfluss seiner Lehrer Azio Corghi und Luciano Berio. In jüngerer Zeit konzentrierte sich sein Schaffen auf umfangreiche symphonische Werke für großes Orchester. In einer Reihe von Solokonzerten sowie in seinem Doppelkonzert für Gitarre und Marimba, in *Drops* für Harfe und Streichorchester, in *Fragile* für E-Gitarre und Streichorchester sowie in *Dark Clouds* für Orchester erforschte Palumbo erweiterte orchestrale Klangfarben und Texturen, aber auch die Idee interdependenter musikalischer Momente im Sinne eines Netzwerks neuronaler Verbindungen. In seinen neuesten Werken hat die Wechselbeziehung von Timbre und Farbe zu einer neuen Idee geführt – dem „Klang-Licht“, dem er in der Verbindung von Elektronik und Instrumentalklängen sowie durch den Einsatz erweiterter Techniken im Orchestersatz nachforscht.

Dem astronomisch interessierten Komponisten geht es darum, in einem einzelnen, ausgedehnten Satz (die meisten seiner Werke sind satzweise unterteilt) einen abstrakten „Kernklang“ aufzuspüren – wie die ewige kosmische Energie, von der wir nur ein kleiner, isolierter Punkt sind.

<http://www.vitopalumbo.com/>

Vor einigen Jahren kursierte in Europa ein bissiger, aber nicht ganz ungerechtfertigter Witz über die italienische Politik: „Italienische Ministerpräsidenten sind wie Busse: Man muss nur ein wenig warten, und schon kommt der nächste.“ Über die italienischen Komponisten der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts lässt sich derlei nicht sagen. Dies ist die Folge eines veralteten, provinziellen Konzertbetriebs, in dem sowohl Publikum wie auch Musiker an einem Repertoire festhalten, das bestenfalls Werke aus dem frühen 20. Jahrhundert enthält; ein System, das unter einer unzureichenden Verbreitung von Musik in Lehre und Kultur leidet und allen Experimenten ablehnend gegenübersteht. Und das immer größere Ressentiments gegenüber der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts hegt, die als Erbe einer selbstreferentiellen, in Unverständlichkeit schwelgenden Elite betrachtet wird, die nur den Stendhal'schen „happy few“ Zugang gewährt. Die wenigen Komponisten, die ein gewisses Ansehen genießen, haben sich dieses vor allem im Ausland erworben; in Italien leben sie mehr oder weniger isoliert, ignoriert von einer Presse, die zusehends gleichgültiger gegenüber allem ist, was kein kommerzielles Potenzial hat. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der von Natur aus diskrete Palumbo in seiner Heimat lebt – in jenem Apulien mit seinen starken, tief verwurzelten Traditionen, aus denen sich vielleicht sein Identitätsgefühl, sein Interesse an Melodien und seine offenkundige Vorliebe für eine leuchtende, farbenreiche Instrumentation speist.

„Wenn Musik keine Erinnerung ist, was ist sie dann?“, fragte der bekannte italienische Komponist Azio Corghi, Vito Palumbos Lehrer und Mentor, im Jahr 2008 etwas provokant. Von seinem Lehrer hat Palumbo wahrscheinlich nicht nur sein minutiöses, präzises musikalisches Handwerk, sondern auch die Vorstellung, dass die „historische Erinnerung“ an Musik für sein eigenes Komponieren zentral ist. Wie Corghi hat er sich daher in gewisser Weise einen Gedanken von Umberto Eco zu eigen gemacht: „Da die Vergangenheit nicht wirklich zerstört werden kann, weil

ihre Zerstörung zum Schweigen führt, muss man sich immer wieder neu mit ihr beschäftigen ...“ Mit ihren Anklängen an eine vergangene, bereits im Titel benannte Form ist **Chaconne** für fünfsaitige elektrische Violine und Elektronik denn auch ein Werk, das Palumbos Forschungen und neuere Ergebnisse veranschaulicht.

Das Prinzip der Variation – das Wesen der Chaconne – wird im ersten Teil des Stücks, dem 18-minütigen *Woven Lights* (Lichtgeflecht), beibehalten, verwandelt sich aber allmählich in einen Dialog mit der zunächst sparsam eingesetzten Elektronik. Der aus kleinen Gesten und Andeutungen bestehende elektronische Part verdichtet sich zusehends (der Computer verarbeitet Material der Violinstimme, das er dann mit gesampelten Glas- und Metallklängen überlagert). Trotz der Anhäufung und Ausdehnung von Farben und Timbres, die sich wie in einem kollektiven Prozess sorgfältig programmierter Parthenogenese aus sich heraus generieren und reproduzieren, wird dennoch eine überraschende, fast lineare Klarheit gewahrt. Die Partitur gibt denn auch sorgfältig an, auf welche Weise die Elektronik und die live gespielte (und traditionell notierte) elektrische Violine zu interagieren haben. Sie definiert die vom Computer erzeugten Klangobjekte mittels der komplexen grafischen Darstellung von Formen, Farben und Linien – eine Art Drehbuch für ein Theaterstück (in dem Handlungen – auch solche, die nicht rein musikalischer Art sind – in kodierter Sprache angegeben und wie in einer tatsächlichen Inszenierung ausgeführt werden), das alles andere als vage ist. Es ist klar, dass die musikalische Konzeption des Komponisten von einem stark theatralischen Sinn beseelt ist, von einer persönlichen harmonischen Dramaturgie, die explizite emotionale Gesten nicht ablehnt, auch nicht im Gewand einer ausklügelten klanglichen und melodischen Recherche. Tatsächlich formuliert er ein Ziel, das vielleicht jedem Komponisten eigen ist: „Ich möchte, dass sich die Bedeutung meiner Musik beim Hören erschließt, ohne dass es einer verbalen Begründung bedarf.“

Die Schlusskadenz, ein virtuoser Solitär von spröder, ganz eigener Poesie, leitet

über zum zweiten Teil, *The Glows in the Dark* (Lichtschimmer im Dunkel; die beiden Teile der Chaconne können auch einzeln aufgeführt werden). Hier dialogisiert die Violine nicht mehr *durch* den Spiegel (mit den elektronisch evozierten Geistern), sondern *mit* ihm – in Form von dreißig einander überlagernden Stimmen, die derselbe Solist auf demselben Instrument vorab eingespielt hat.

Hat der Computer das Instrument zuvor mit einem fortwährend reaktiven Umfeld von kosmischer Weite umgeben, so agiert die Solovioline nun in einem uns vielleicht vertrauteren Kontext. Die Art und Weise aber, wie der Komponist den Klang erkundet, ist ebenso dieselbe wie das kontrapunktische Verfahren: kleinste Gesten des Beginnens, die sich zu einem vibrierenden, phosphoreszierenden Summen verdichten. Dann schwellen sie an und erheben sich, mauergleich, wie ein schillernder Schwarm, in dem die Überlagerung verschiedener Rhythmen und Tempi einen dichten polyrhythmischen, polymetrischen und vor allem polychromen Untergrund erzeugt.

Einem so sehr auf den Klang und seine Identifikation mit dem Phänomen der Radianz konzentrierten Werk zuzuhören, könnte Verwirrung oder Verunsicherung hervorrufen. Dem Komponisten war es indes darum zu tun, ein Werk zu schaffen, in dem äußerste Komplexität nicht die Möglichkeit von Kommunikation vereitelt – eine wesentliche Eigenschaft, die in der Tat einen Großteil seiner Produktion kennzeichnet. Palumbos Musik verzichtet auf abstrakte Elaboration; indem er die Klanglichkeit in den Fokus rückt, versucht er, die Humanität der musikalischen Erfahrung zu wahren. Noch deutlicher wird dies in dem 2015 entstandenen **Violinkonzert**, einem einsätzigen, bittersüß-lyrischen Werk (der Komponist selber erwähnt Anklänge an Berg) von rund 31 Minuten Dauer – eine Art Resümee seines kompositorischen Denkens bis dato und vielleicht auch die Ankündigung einer neuen Entwicklungsphase.

Man könnte sogar von einem „traditionellen“ Werk sprechen, ohne dass dies eine Herabsetzung darstellen oder Anstoß hervorrufen dürfte, denn Palumbos Absicht

und Fähigkeit, mit der Tradition zu interagieren, ist offenkundig. Wahrscheinlich teilt er Strawinskys Auffassung: „Tradition ist etwas ganz anderes als Gewohnheit, und wäre sie selbst ausgezeichnet, denn Gewohnheit ist (der Definition nach) ein unbewusst Erworbenes, das die Tendenz hat, mechanisch zu werden, während Tradition aus einer bewussten und wohlbedachten Vorliebe entsteht. Die wahre Tradition ist nicht Zeuge einer abgeschlossenen Vergangenheit; sie ist eine lebendige Kraft, welche die Gegenwart anregt und belehrt. In dieser Hinsicht ist das paradoxe Wort wahr, dass alles, was nicht Tradition ist, Plagiat ist“ (aus: *Musikalische Poetik*).

Auch im Violinkonzert ist die Anfangsgeste minimal – eine kleine melodische Zelle, die, oft ohne jede Veränderung, wiederholt wird und einen episodischen Verlauf eröffnet. Die traditionelle Unterteilung in Sätze weicht einer Abfolge verschiedener Abschnitte: massive Orchesterstrukturen, die von einer dramatischen Sprache geprägt sind und von einem starken, variierten rhythmischen Impuls angetrieben werden, sowie überleitende Momente von statischer Klangs Schönheit, die beim Zurückweichen der mächtigen Klangwellen Mulden bilden – keine Lücken oder Unterbrechungen. Im Gegenteil: Vielmehr handelt es sich um zeitlose akustische Räume, in denen die Form Atem holt und an Selbstbewusstsein gewinnt. Wie der Komponist selber schreibt: „Der Zuhörer kann dies in den ersten Minuten des Konzerts hören, unmittelbar bevor ein Accelerando und ein allmähliches Crescendo zu einer orchestralen Explosion führen – ein Höhepunkt, der dem Moment vorausgeht, in dem die Violine ihre energische, ungestüme Stimme erhebt, als wolle sie der vollen Kraft des Orchesters die Stirn bieten.“

Es mag sogar überflüssig scheinen, auf die übliche Finesse des Komponisten bei der Instrumentation und der Suche nach ungewöhnlichen Klangfarbenkombinationen hinzuweisen. Dennoch kann die heftige Orchestrierung mitunter in die Irre führen: Echos, kurze Klangblitze und die Auswirkungen entfernter Resonanzen akzentuieren eine Musik, die den zahlreichen Ausdrucks- und Gefühlsmöglich-

keiten des Autors Ausdruck zu verleihen scheint. Die „Inseln der Stille“, die zusehends den Weg zu dem recht überraschenden „Erlöschen“ der Komposition weisen, spielen eine wichtige Rolle bei der Steigerung des expansiv lyrischen Charakters, der, wenngleich bisweilen verhohlen, den Solopart prägt.

Die zyklische Anlage des Konzerts beschrieb Palumbo mit den treffenden Worten: „Das Stück beginnt mit dem Nichts und kehrt zum Nichts zurück“.

© *Gianni Morelenbaum Gualberto 2022*

Der in Bari geborene **Francesco D’Orazio** wurde 2010 vom Nationalen Italienischen Musikkritikerverband mit dem Premio Abbiati als bester Solist des Jahres ausgezeichnet. Als Solist konzertiert D’Orazio mit führenden Orchestern in ganz Europa, Nord- und Südamerika, Australien, China und Japan; mit Dirigenten wie Lorin Maazel, Luciano Berio, Hubert Soudant, Ingo Metzmacher, Sakari Oramo, Pascal Rophé ist er in so bedeutenden Konzerthäusern wie dem Teatro alla Scala in Mailand, der Berliner Philharmonie, dem Teatro Colón in Buenos Aires, der Royal Albert Hall und der Southbank Centre in London, der Accademia Musicale Chigiana in Siena und dem Centre de Musique Baroque in Versailles aufgetreten. Zu den zahlreichen Festivals, zu denen er eingeladen wurde, gehören Cervantino in Mexiko, MiTo, Montpellier, Potsdam, Ravenna, Salzburg, Straßburg Tanglewood und die Biennale in Venedig. Francesco D’Orazios breit gefächertes Repertoire umfasst Werke der Alten Musik – als Violinist im Turiner Ensemble L’Astrée – sowie der Klassik, der Romantik und der zeitgenössischen Musik. Viele Jahre arbeitete er mit Luciano Berio zusammen; zahlreiche Werke von Komponisten wie Terry Riley, Brett Dean, Michael Nyman, Ivan Fedele, Vito Palumbo, Michele Dall’Ongaro, Maury Buchala, Marcello Panni und Fabio Vacchi hat er ur- oder erstaufgeführt.

<http://www.francescodorazio.com>

Francesco Abbrescia schloss sein Studium der Komposition und der elektronischen Musik am Konservatorium Niccolò Piccinni in Bari ab. Er arbeitet mit international renommierten Komponisten zusammen (Brett Dean, Ivan Fedele, Michele Dall'Ongaro, Gianvincenzo Cresta, Pasquale Corrado, Vito Palumbo) und tritt in Italien und im Ausland an der Seite von Musikern wie Francesco D'Orazio, Nicola Fiorino, Giampaolo Nuti und Filippo Lattanzi als Computermusiker auf. Mit seiner Komposition *Studio sull'intonazione della carne* gewann er 2008/09 den Premio Nazionale delle Arti in der Kategorie Elektronische Musik, und seine Werke wurden unter anderem bei Veranstaltungen wie ARS ELECTRONICA (Linz, Österreich), ICMC (Ljubljana, Slowenien), FILE (São Paulo, Brasilien), ÉuCuE (Montréal, Kanada) und FIMU (Belfort, Frankreich) aufgeführt.

Das **London Symphony Orchestra** basiert auf der Überzeugung, dass außerordentliche Musik für jedermann zugänglich sein sollte. Es wurde 1904 als eines der ersten selbstverwalteten Orchester gegründet; seitdem hat es sich einen Ruf für kompromisslose Qualität und inspirierende Repertoires erworben.

Das LSO ist im Barbican in der Londoner City beheimatet und erreicht ein internationales Publikum durch Tourneen, Residenzen und digitale Partnerschaften. Mit „LSO Discovery“ (einem weltweit führenden Lern- und Outreach-Format) und „LSO St Luke's“ (der Spielstätte des Orchesters in der Old Street) bringt das LSO Menschen aus allen Gesellschaftsschichten mit der Kraft großer Musik in Kontakt. 1999 gründete das Orchester sein eigenes Label („LSO Live“), auf dem bisher über 150 Aufnahmen erschienen sind.

Durch seine Mitwirkung an Filmen, Videospielen und maßgeschneiderten Audio-Programmen hat das Orchester mit einer imposanten Riege von Weltklasse-Künstlern zusammengearbeitet. Die Aufführungen des LSO unterhalten und inspirieren nicht nur Millionen von Zuhörern, sondern wurden auch mit zahlreichen

Auszeichnungen gewürdigt (Grammys, Oscars, Golden Globes, BAFTA Awards und BRIT Awards).

<https://lso.co.uk/>

Lee Reynolds ist ein preisgekrönter Dirigent, der für die Intensität und außergewöhnliche Sorgfalt seiner Aufführungen bekannt ist. Zu den Höhepunkten seines Schaffens gehören eine Produktion von Ravels *L'enfant et les sortilèges* mit VOPERA und dem London Philharmonic Orchestra (Beste Oper: Sky Arts Awards 2021 & RPS Awards 2021), Kurt Weills *Street Scene* an der Opéra de Monte Carlo, Produktionen von *Carmen* an der Opera Holland Park und *La bohème* mit der Welsh National Opera sowie Konzerte mit dem London Symphony Orchestra und dem City of Birmingham Symphony Orchestra. Zu weiteren bemerkenswerten Aufführungen zählen etwa Britten und Wagner im neuen Linbury Theatre des Royal Opera House, zahlreiche Uraufführungen in Glyndebourne und Auftritte mit dem BBC Philharmonic Orchestra, der Southbank Sinfonia, dem Dublin Concert Orchestra, dem Orchestra of Opera North und dem Beethoven Academy Orchestra in Krakau sowie eine Neuproduktion von Tschaikowskys *Eugen Onegin* mit der Nederlandse Reisopera. Reynolds verfügt über eine umfangreiche, von der internationalen Presse vielfach gelobte Diskographie.

www.lee-reynolds.com

Vito Palumbo est un compositeur italien primé et acclamé par la critique. Ses œuvres ont été jouées dans le monde entier, notamment par les orchestres symphoniques de Londres, Helsingborg et Gävle, l'Orchestre symphonique national de la RAI, l'Orchestre philharmonique d'État d'Oradea, le Norrbotten NEO, l'Athenäum-Quartett (Orchestre philharmonique de Berlin), l'AuditivVokal de Dresde et la Camerata de Berne avec Patricia Kopatchinskaja en tant que soliste.

Palumbo a débuté sa carrière par des projets postmodernes pour ensuite se tourner vers l'exploration des possibilités de la voix dans diverses formes de théâtre musical. Des œuvres telles que *Butterfly*, *Cinque di Cuori*, *Il Catalogo*, *Sinforosa*, *La machine de sons*, *Comuni-Canti* et *Les animaux* témoignent de ses recherches sur la production vocale et l'étude des phonèmes, ainsi que des influences de ses professeurs Azio Corghi et Luciano Berio. Ces dernières années, sa production s'est concentrée sur des œuvres symphoniques de grande dimension pour grand orchestre. Certains de ses concertos pour soliste ainsi que son double concerto pour guitare et marimba, *Drops* pour harpe et orchestre à cordes, *Fragile* pour guitare électrique et orchestre à cordes ainsi que *Dark Clouds* pour orchestre présentent le résultat des recherches de Palumbo sur les possibilités étendues des couleurs et textures orchestrales mais aussi sur le concept des moments musicaux interdépendants, tel un réseau de connexions neuronales. Dans ses dernières œuvres, le timbre en tant que couleur a donné naissance à une nouvelle idée, le « son-lumière », qu'il explore à l'aide de l'électronique mélangée aux sons instrumentaux, ainsi que par l'utilisation de techniques étendues dans son écriture orchestrale.

Intéressé par l'astronomie, Palumbo est en quête d'un « noyau sonore » abstrait dans un seul grand mouvement (la plupart de ses œuvres sont organisées en mouvements séparés), comme une énergie cosmique éternelle dont nous ne constituons qu'un petit point isolé.

<http://www.vitopalumbo.com/>

Il y a quelques années, un bon mot méchant, mais non dénué de vérité, circulait en Europe à propos de la politique italienne : « Les premiers ministres italiens sont comme des autobus : il suffit d'attendre un peu et un autre arrive ». On ne peut cependant pas en dire autant des compositeurs italiens actifs en ce début du XXI^e siècle. Cette réalité est le résultat d'un système de concerts archaïque et provincial dans lequel public et musiciens s'accrochent à un répertoire qui, dans le meilleur des cas, comprend des œuvres du début du XX^e siècle ; un système qui souffre d'une diffusion inadéquate de l'enseignement et de la culture musicale, intolérant à toute forme d'expérimentation. Et qui, de plus, éprouve de plus en plus de ressentiment à l'égard de l'avant-garde musicale du XX^e siècle, considérée comme l'héritage d'une élite autoréférentielle qui se délecte de l'inintelligibilité en tant que signe de reconnaissance dans un cercle d'*happy fews* stendhaliens. La poignée de compositeurs qui jouissent d'une certaine estime l'ont surtout gagnée à l'étranger alors qu'en Italie, ils vivent plus ou moins isolés, ignorés par une presse de plus en plus indifférente à tout ce qui ne présente pas de potentiel commercial. Il n'est donc pas étonnant que Palumbo, discret de nature, vive dans sa patrie, dans ces Pouilles aux traditions fortes et profondes d'où il tire peut-être son identité, ainsi que son intérêt pour la mélodie et son penchant manifeste pour les orchestrations aux couleurs vives et lumineuses.

« Si la musique n'est pas un souvenir, qu'est-ce que c'est ? » demandait, de manière quelque peu provocante, le célèbre compositeur italien Azio Corghi, professeur et mentor de Vito Palumbo, en 2008. De son professeur, Palumbo a probablement hérité non seulement de son savoir-faire musical méticuleux et précis, mais aussi de l'idée que la « mémoire historique » de la musique est essentielle à son propre travail de compositeur. Comme Corghi, il a donc en quelque sorte fait sienne la pensée d'Umberto Eco : « le passé, puisqu'il ne peut pas vraiment être détruit, parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité... » **Chaconne**, pour

violon électrique à 5 cordes et électronique, avec des échos d'une forme passée déjà présente dans son titre, est donc une œuvre qui révèle la recherche de Palumbo et les résultats qu'il a obtenus plus récemment.

Le principe de variation, essence de la chaconne, est conservé dans la première partie de la pièce, *Woven Lights*, d'une durée de 18 minutes, mais il se transforme progressivement en un dialogue avec l'électronique, initialement utilisée avec parcimonie. Faite de petits gestes et d'allusions, la partie électronique s'épaissit et acquiert une densité (l'ordinateur retravaille le matériau de la partie de violon et le présente, superposé à des sons échantillonnés de verre et de métal). Néanmoins, une clarté surprenante, presque linéaire, est préservée malgré une accumulation et une expansion de couleurs et de timbres qui se nourrissent d'eux-mêmes et se reproduisent comme dans un processus collectif de parthénogenèse soigneusement programmée. En effet, la partition indique soigneusement les différentes manières dont l'électronique doit s'entrelacer avec le violon électrique en direct (écrit en notation traditionnelle). Elle détermine les objets sonores créés par l'ordinateur à travers une représentation graphique complexe de formes, de couleurs et de lignes : comme le scénario d'une pièce de théâtre (dans laquelle les actions – même celles qui ne sont pas strictement musicales – sont indiquées en langage codé et exécutées comme dans une véritable mise en scène) qui est tout sauf vague. Il est clair que la conception musicale du compositeur est animée par un fort sens théâtral et par une dramaturgie harmonique personnelle qui ne rejette pas les gestes émotionnels explicites, même sous l'apparence d'une recherche raffinée au niveau des timbres et des mélodies. En effet, il exprime un objectif qui est peut-être celui de tout compositeur : « Je veux que le sens de ma musique soit évident à l'écoute et qu'elle puisse se passer de justification verbale. »

La cadence finale, qui apparaît solitaire et virtuose mais avec son propre lyrisme anguleux, conduit à la seconde partie (les deux sections de la Chaconne peuvent

aussi être interprétées séparément), *The Glows in the Dark*, dans laquelle le violon ne dialogue plus *à travers* le miroir – avec les fantômes suscités par l'électronique – mais *avec* lui, sous la forme de trente voix superposées, préenregistrées par le même soliste et avec le même instrument.

De même qu'auparavant l'ordinateur créait autour de l'instrument un décor constamment réactif d'immensité cosmique, le violon solo agit maintenant dans un contexte qui nous est peut-être plus familier, mais la manière dont le compositeur explore le son est identique, de même que le procédé contrapuntique : des gestes minimaux naissants qui se fondent en un bourdonnement vibrant et phosphorescent. Puis ils enflent et s'élèvent comme un mur fait d'un fourmillement éblouissant où la superposition de différents rythmes et tempos crée un fond dense polyrythmique, polymétrique et surtout polychromatique.

L'écoute d'une œuvre aussi fortement axée sur les sonorités et son identification au phénomène de l'éclat pourrait peut-être laisser perplexe : il faut reconnaître au compositeur le mérite d'avoir élaboré une partition où l'extrême sophistication ne renonce pas à la possibilité de communiquer, un trait significatif qui caractérise effectivement une grande partie de sa production. La musique de Palumbo évite l'élaboration abstraite. Sa concentration sur la matière sonore vise à préserver l'aspect humain de l'expérience musicale. Cela est encore plus clair dans le **Concerto pour violon**, une œuvre au lyrisme doux-amer (le compositeur lui-même mentionne la présence d'échos en provenance d'Alban Berg) écrite en 2015, qui se développe en un seul mouvement de 31 minutes et semble représenter un condensé de la pensée compositionnelle du compositeur jusqu'alors, et peut-être aussi l'annonce d'une nouvelle phase.

Certains pourraient même la qualifier d'œuvre « traditionnelle », sans nécessairement la déprécier ou offenser son auteur, car le désir et la capacité de Palumbo à interagir avec la tradition sont manifestes. Il est probable qu'il partage l'avis de

Stravinsky : « La tradition est bien autre chose qu'une habitude, même excellente, puisque l'habitude est, par définition, une acquisition inconsciente et qui tend à devenir mécanique, alors que la tradition résulte d'une acception consciente et délibérée. Une véritable tradition n'est pas le témoignage d'un passé irrémédiablement révolu ; c'est une force vivante qui anime et informe le présent. En ce sens, le paradoxe est vrai, qui affirme plaisamment que tout ce qui n'est pas tradition est plagiat... » (extrait de *Poétique musicale*).

Le geste qui ouvre le Concerto pour violon est également minimal, une petite cellule mélodique, présentée à plusieurs reprises, souvent sans la moindre altération, à partir de laquelle se déroule un parcours épisodique. La subdivision traditionnelle en mouvements est abandonnée au profit d'une alternance entre les sections : des structures orchestrales massives caractérisées par un langage dramatique et animées par une impulsion rythmique forte et variée, et des moments transitoires de beauté statique du son qui forment des creux lorsque les puissantes vagues sonores se retirent. Il ne s'agit pas de pauses ou d'interruptions, loin de là. Ce sont plutôt des espaces acoustiques intemporels dans lesquels la structure respire et prend conscience d'elle-même. Comme l'écrit le compositeur : « L'auditeur peut l'entendre dès les premières minutes du concerto, juste avant un *accelerando* et un *crescendo* progressif qui mènent à une explosion orchestrale, un point culminant qui précède le moment où le violon élève sa voix énergique et impétueuse, comme s'il essayait de résister à toute la puissance de l'orchestre. »

Il peut même sembler superflu de faire allusion à la finesse habituelle de la partition du compositeur et à la recherche de combinaisons inhabituelles de timbres. Néanmoins, l'impitoyable orchestration peut parfois s'avérer trompeuse : échos, brefs éclairs sonores et effets de résonances au loin ponctuent une partition qui semble laisser libre cours aux nombreuses capacités expressives et émotionnelles de l'auteur. Les « îlots de silence » qui, de plus en plus, indiquent la voie vers

l'« extinction » quelque peu inattendue de la composition, jouent un rôle important dans la mise en valeur du lyrisme expansif qui caractérise, bien que parfois de manière cachée, la partie soliste.

Comme Palumbo lui-même résume efficacement la circularité de la structure du concerto : « la pièce part de rien et retourne à rien ».

© *Gianni Morelenbaum Gualberto 2022*

Né à Bari, en Italie, **Francesco D'Orazio** a reçu le Premio Abbiati en tant que soliste de l'année par l'Association nationale italienne des critiques de musique en 2010. D'Orazio s'est produit en soliste avec des orchestres de premier plan en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, en Australie, en Chine et au Japon, sous la direction de Lorin Maazel, Luciano Berio, Hubert Soudant, Ingo Metzmacher, Sakari Oramo et Pascal Rophé. On a pu l'entendre dans des salles de concert aussi prestigieuses que le Teatro alla Scala de Milan, la Philharmonie de Berlin, le Teatro Colón de Buenos Aires, le Royal Albert Hall et le Southbank Centre de Londres, l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne et le Centre de Musique Baroque de Versailles. Parmi les nombreux festivals auxquels il a été invité figurent le Cervantino de Mexico, MiTo, Montpellier, Potsdam, Ravenne, Salzbourg, Strasbourg, Tanglewood et la Biennale de Venise.

Le vaste répertoire de Francesco D'Orazio comprend des œuvres allant de la musique ancienne – en tant que violoniste de l'ensemble L'Astrée de Turin – à la musique classique, romantique et contemporaine. Il a travaillé pendant de nombreuses années auprès de Luciano Berio et a également créé des œuvres de compositeurs tels que Terry Riley, Brett Dean, Michael Nyman, Ivan Fedele, Vito Palumbo, Michele Dall'Ongaro, Maury Buchala, Marcello Panni et Fabio Vacchi.

<http://www.francescodorazio.com>

Francesco Abbrescia est diplômé en composition et en musique électronique du Conservatoire Niccolò Piccinni de Bari. Il collabore avec des compositeurs de renommée internationale (Brett Dean, Ivan Fedele, Michele Dall'Ongaro, Gianvincenzo Cresta, Pasquale Corrado, Vito Palumbo) et se produit en Italie et à l'étranger aux côtés de musiciens tels que Francesco D'Orazio, Nicola Fiorino, Giampaolo Nuti et Filippo Lattanzi. Il a remporté la catégorie Musique électronique 2008/09 du Premio Nazionale delle Arti avec sa composition *Studio sull'intonazione della carne*, et ses œuvres ont été exécutées dans le cadre d'événements tels que ARS ELECTRONICA (Linz, Autriche), ICMC (Ljubljana, Slovénie), FILE (São Paulo, Brésil), ÉuCuE (Montréal, Canada) et FIMU (Belfort, France).

L'Orchestre symphonique de Londres (LSO) repose sur la conviction qu'une musique extraordinaire doit être accessible à tous. Fondé en 1904, il a été l'un des premiers orchestres façonnés par ses musiciens et a depuis lors acquis une réputation de qualité sans compromis et de défenseur de répertoires inspirants.

Le LSO est l'orchestre résident du Barbican dans la ville de Londres et touche un public international par le biais de tournées, de résidences et de partenariats numériques. Grâce à LSO Discovery, un programme d'apprentissage et communautaire de premier plan, et à LSO St Luke, le domicile de l'orchestre sur Old Street, le LSO fait découvrir la puissance de la grande musique à des personnes de tous horizons. En 1999, l'orchestre a créé son propre label d'enregistrement, LSO Live qui comptait en 2022, plus de 150 enregistrements. L'orchestre a collaboré avec de nombreux artistes de renommée mondiale dans le cadre de son travail dans la musique de film, les jeux vidéo et les expériences audio sur mesure. En plus de divertir et d'inspirer des millions d'auditeurs, les concerts du LSO ont été récompensés par de nombreux prix aux Grammys, Oscars, Golden Globes, BAFTAs et BRITs.

<https://lso.co.uk/>

Lee Reynolds est un chef d'orchestre primé qui a la réputation d'apporter intensité et un exceptionnel souci du détail à ses interprétations. Il a notamment dirigé une production de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel avec VOPERA et l'Orchestre philharmonique de Londres (meilleur opéra : Sky Arts Awards 2021 et RPS Awards 2021), *Street Scene* de Kurt Weill à l'Opéra de Monte Carlo, des productions de *Carmen* à l'Opera Holland Park et de *La bohème* avec le Welsh National Opera, ainsi que des concerts avec l'Orchestre symphonique de Londres et l'Orchestre symphonique de Birmingham. Parmi ses autres prestations notables, citons des œuvres de Britten et de Wagner dans le nouveau Linbury Theatre du Royal Opera House, de nombreuses premières mondiales à Glyndebourne et des apparitions avec l'Orchestre philharmonique de la BBC, le Southbank Sinfonia, le Dublin Concert Orchestra, l'Orchestra of Opera North et le Beethoven Academy Orchestra à Cracovie, ainsi qu'une nouvelle production d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski avec la Nederlandse Reisopera. Reynolds a réalisé de nombreux enregistrements dont plusieurs ont été salués par la presse internationale.

www.lee-reynolds.com



Recording Data

Violin Concerto

Recording: 17th September 2016 at Abbey Road Studio 1, London, England
Producer: Andrea Boccadoro
Recording engineer: Lewis Jones
Original format: 24-bit / 48 kHz
Editing and mixing: Giuseppe Mariani

Chaconne

Recording: 19th–20th January 2021, Mola di Bari, Italy
Producer and sound engineer: Francesco Abbrescia
Original format: 24-bit / 48 kHz
Editing and mixing: Francesco Abbrescia

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Gianni Morelenbaum Gualberto 2022
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover image: detail from the score of *Woven Lights*
Photos: © Gerard Collett (Lee Reynolds); Private collections (Francesco D'Orazio, Vito Palumbo, Francesco Abbrescia)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2625 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.

A black and white portrait of a man with short, dark hair and a light beard. He is wearing a dark blazer over a light-colored t-shirt. He is looking directly at the camera with a serious expression. The background is blurred, showing what appears to be a bookshelf.

LEE REYNOLDS

BIS-2625