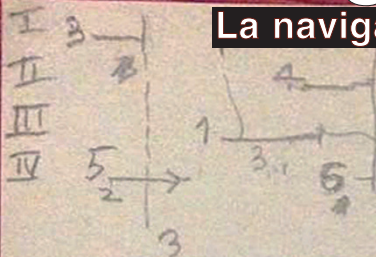
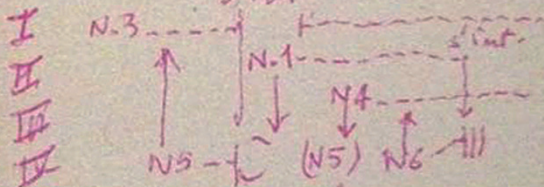


Sciarrino

La navigazione notturna



IPER notturno
STRANO TURNO
ambrosiano notturno Altromodo
Sicut.



Alda Caiello
Alfonso Alberti, Fausto Bongelli
Anna D'Errico, Aldo Orvieto
Ex Novo Ensemble
Alvise Vidolin



SUPER AUDIO CD



- Il Siento notturno -

Salvatore Sciarrino

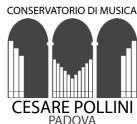
(1947)

1. ***La navigazione notturna**** (1985/2017) for four pianos 15'08"
- 2-3. ***Due Arie marine**** from *Perseo e Andromeda* (1990)
for mezzosoprano and real time sound synthesis
Text by Salvatore Sciarrino from Jules Laforgue
2. *I. Lamento* 12'45"
3. *II. Tempesta* 06'38"
4. ***Il giardino di Sara*** (2008) 24'10"
for voice, flute, clarinet, violin, cello and piano
Text: *Canto d'Acì* collected by Lionardo Vigo
5. ***Altre notti**** (2017) for four pianos 08'48"

**World premiere recordings*



Alda Caiello *soprano*
Alfonso Alberti, Fausto Bongelli,
Anna D'Errico, Aldo Orvieto *pianos*
Alvise Vidolin *live electronics and sound direction*
Ex Novo Ensemble
Daniele Ruggieri *flute*
Davide Teodoro *clarinet*
Carlo Lazari *violin*
Carlo Teodoro *cello*
Aldo Orvieto *piano*



Recorded in the Auditorium Pollini, Padova, Italy, November 20th and 22nd, 2017 (tracks 1,2,4);
Conservatorio "Benedetto Marcello", Venezia, November 25th, 2017 (track 3).

Produced by SaMPL, Sound and Music Processing Lab - Conservatorio "Cesare Pollini", Padova
in collaboration with Centro d'Arte degli Studenti dell'Università di Padova

Sound engineer: Matteo Costa, Alberto Vedovato

Editing and post production: Andrea Dandolo, Alvise Vidolin

Pianos: Steinway Model D

Booklet Notes: Aldo Orvieto in interview with Salvatore Sciarrino

Publishers: Edizioni Musicali RAI COM (1,4), Edizioni Ricordi (2,3), Unpublished (5)

Cover Photo (from a manuscript by Salvatore Sciarrino): Veniero Rizzardi

Salvatore Sciarrino's photo: Angela Ida De Benedictis

SaMPL wishes to thank for their contribution: Leopoldo Armellini, Nicola Bernardini, Matteo Costa, Alberto Vedovato,
Marilina Baratella, Erika Jervolino, Nicola Negri, Veniero Rizzardi

Il 29 maggio 2018, in occasione dell'ascolto del Master di questo disco, ho incontrato Salvatore Sciarrino al Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova. La presente intervista, pur muovendo dall'analisi delle opere registrate, ha assunto la forma di una libera conversazione.

VETTORI ED ESPRESSIONE VOCALE

Aldo Orvieto La tua musica è spesso basata su piccoli gesti musicali. Penso ad esempio all'uso del solo semitono nel *Perseo* e *Andromeda* che crea una impressionante varietà di sfumature psicologiche. Puoi spiegarci il segreto della potenza comunicativa della tua musica?

Salvatore Sciarrino Io non uso monadi sonore ma vettori, cioè intervalli direzionati, e relazioni tra vettori: cioè una musica di insiemi. Lavoro sull'articolazione geometrica ma anche sul rapporto tra vicino e lontano per creare vari piani dimensionali. Lo puoi notare ad esempio se ti concentri sulle superfici riflettenti o traspiranti nel *Perseo* e *Andromeda*, create attraverso lo smaterializzarsi della gravidanza armonica degli accordi, "svuotati" da suoni di natura soffiante: il suono diventa fiato, conferisce una luce diversa alle superfici armoniche. Ma queste spiegazioni restano sommarie. L'essenziale è la personalità, la respirazione nostra e della musica.

AO Ne *Il Giardino di Sara*, riluce il tuo amore forse sconsolato per la Sicilia. Nel brano percepiamo un qualcosa di "canto siciliano", ma rimane misterioso il fondamento di questa coscienza.

SS Non cito alcun canto siciliano: è il mio modo personale di usare gli intervalli-vettori, fraseggiati vocalmente con l'antichissimo portamento. Io uso un materiale vecchio ma lo senti nuovo ed espressivo proprio grazie a una tecnica combinatoria di tipo geometrico.

AO La componente teorico-costruttiva nella tua musica è certo molto forte, però mi pare si espliciti nella costruzione di un mondo sonoro assolutamente "fisiologico".

SS Certo, tutto respira e affiorano le emozioni, cioè la parte affettiva della musica. Da un altro punto di vista il mio atteggiamento progettuale libera e proietta qualsiasi elemento in ampie tensioni spazio-temporali: creo una cosmologia sonora che invita l'ascoltatore ad assumere un atteggiamento meditativo,

contrastandolo però con fenomeni più energetici. L'interruzione del flusso, la discontinuità dimensionale, "l'irrompere dell'altro" creano eterogeneità.

AO Si tratta di una vera forma di drammaturgia?

SS Sì è giusto. Una vera drammaturgia che si presenta in tanti autori della tradizione: in Beethoven, in Mahler, in Schubert ad esempio è viva la presenza di discontinuità spazio-temporali, talvolta ad uno stadio di "violenza" energetica. Questi eventi ricorrevano saltuariamente e quindi sorprendono l'ascoltatore attento.

MUSICA ADATTA ALL'UOMO

AO Sono sempre stato colpito dal modo in cui utilizzi gli strumenti musicali. Il mondo sonoro del "tuo" flauto, per il quale hai inventato un intero vocabolario di nuovi suoni pare in apparenza contrastare rispetto al modo in cui utilizzi il pianoforte, nel solco della sua tradizione esecutiva.

SS L'approccio agli strumenti è per me sempre uguale e diverso. Vi sono strumenti che, attraverso la variazione dell'emissione, permettono una vasta ricerca di nuove sonorità mentre altri, prevalentemente meccanici come il pianoforte, per i quali puoi concepire le modificazioni sonore solo attraverso l'articolazione.

AO Non hai mai valutato l'ipotesi di usare il pianoforte sulla cordiera?

SS L'ho usato qualche volta per scopi e situazioni particolari; snaturare lo strumento non mi interessa, sarebbe come snaturare l'umanità dell'uomo, lo trovo "disumano". Ho definito il mio atteggiamento "antropologico": trovo lo strumento così com'è e lo uso. Posso anche astrarmi dal sapere come era stato usato prima e dunque scoprirne degli usi del tutto esterni o primitivi che lo reinventano, però non lo violento; anzi sono rispettoso della sua identità storica in rapporto all'invenzione che esso consente.

AO L'ultimo brano di questo disco è nato da una tua idea emersa durante le prove per la prima esecuzione assoluta de *La Navigazione Notturna*, il 21 novembre 2017 a Padova. In questo concerto era stata

programmata l'esecuzione dell'intero ciclo dei *Notturmi* da parte dei quattro pianisti protagonisti di questo disco. È nato così *Altre notti* un brano che invita i pianisti, non ad improvvisare sui materiali dei *Notturmi* ma ad una sorta di "sovrapposizione controllata" degli stessi, sulla base di un semplice schema organizzativo degli interventi che avevi consegnato agli interpreti. Veniva lasciata una certa libertà di gestione dei materiali, senza però consentire modificazioni dei testi. A mio avviso la felice riuscita musicale di questa operazione è la dimostrazione di una grande coerenza di scrittura. Se si pensa a quanto diversi sono tra loro questi lavori si fatica a immaginare la possibilità di una simile operazione.

SS È stata un'esperienza curiosa, che ha dimostrato la possibilità del convivere di diversi "esseri viventi" i quali, appunto in quanto "viventi", mantengono la loro propria identità in un contesto "sociale", relazionale, completamente nuovo. Nella mia musica sono essenziali la fisiologia e la psicologia, l'emotività, l'affettività, a cui si associa qui il concetto di integrazione. Ho sempre voluto fare una musica "adatta all'uomo", questo concetto è stato fondante per me fin dall'inizio. Come sappiamo la "musica contemporanea" dell'ultimo trentennio del secolo scorso escludeva teoricamente l'aspetto psicologico e dunque escludeva ogni possibile comunicazione. Ho avuto una forte reazione e ho concepito l'idea di "musica ecologica", appunto adatta all'uomo. Privare l'ascoltatore della sua capacità emotiva, significa non aver capito niente del linguaggio degli esseri viventi. In questi anni lo ripeto spesso nelle mie conferenze e colpisce molto: oggi è un pensiero che viene apprezzato, trent'anni fa non se ne aveva alcuna coscienza.

LINGUAGGIO E INTERPRETAZIONE

AO Per promuovere il concetto di "musica ecologica" credo sia necessaria la complicità degli interpreti: "mettersi in gioco", ritenere loro preciso compito analizzare e comunicare con passione "l'umanità" del messaggio che il compositore gli consegna, curare la "fisicità" del gesto musicale.

SS Ogni forma di linguaggio (e quindi l'arte) è soggetta all'interpretazione. Il linguaggio non si evolve da solo ma esiste in quanto viene interpretato; quando non viene interpretato il linguaggio è morto. Leggere vuol dire interpretare, ascoltare vuol dire interpretare; io sempre stuzzico gli interpreti perché non riducano la parte creativa della loro attività. La partitura quando è carta, non è letta, non esiste. Nella mia biblioteca ogni libro esiste solo nel momento in cui lo prendo, lo apro e lo leggo; e leggerlo vuol dire

interpretarlo, riconsiderarlo ogni volta da cima a fondo.

AO Sono d'accordo. C'è una certa paura da parte degli interpreti di "immettere dati non richiesti" nella lettura dei testi, quasi questa fosse una grave colpa. So che invece a te piace chi ricerca sempre nuove emozioni, magari anche un po' "forzando" il gesto interpretativo per poi rientrare nel testo con più coscienza, arricchito da nuove esperienze.

SS Certo, se non agisci così bruci il rapporto tra la soggettività individuale e il mondo circostante, se il testo non lo fai vivere, non agisci creativamente. Si tratta di una occasione mancata, ecco perché la noia. Esiste solo la trasformazione nella vita, tutto il resto "non è". Non ho detto "non è vita", ma appunto "non è". Perché la vita è trasformazione, le pietre ti sembrano ferme ma non lo sono, l'aria ti sembra ferma ma non è lo è, l'uomo ti sembra fermo, la cultura ti sembra ferma ma non lo sono. Niente si può fermare. Neanche la morte si può fermare. Neanche la distruzione. Trasformazione vuol dire accettare alcune perdite e acquisire una nuova visione: è il segreto della creatività.

UNIVERSO INTELLIGENTE E IMITAZIONE

AO Un universo in perenne trasformazione richiama in un certo senso il concetto di "Universo intelligente", contrapposto alla vecchia concezione antropica che vedeva solo l'uomo, ritenuto essere superiore rispetto agli altri esseri viventi, in grado di trasformarlo.

SS Come ben sai il concetto di "Universo intelligente" mi è molto caro. L'uomo si trova in mezzo a tutte le altre creature e solo tra esse può vivere e sviluppare le sue capacità. Non è possibile pensare che un essere viva in un ambiente senza modificarne e subirne le caratteristiche.

AO Tornando a *Perseo e Andromeda*: la tua elettronica non manipola suoni concreti, non procede per sintesi additiva, come la maggior parte delle opere degli ultimi anni del secolo scorso. Hai scelto una forma di sintesi sottrattiva, e costruisci i suoni attraverso il tuo orecchio "imitativo".

SS Il linguaggio musicale non è tanto onomatopeico come qualcuno immagina, ma è proprio imitativo della realtà. L'imitazione non si attua per "volontà" del compositore, l'imitazione è una proprietà carat-

teristica di tutti gli esseri viventi: non esistono animali che non si imitino a vicenda. Anche l'uomo è così. Tendiamo molto a rendere astratta la nostra vita che non è astratta, è concreta, fisiologica.

AO La tua musica elettronica è dunque scolpita “da cima a fondo” per sintesi sottrattiva, partendo ogni volta, per così dire, dal “blocco di marmo” grezzo. Al tempo stesso la tua vasta attività di trascrittore denota un interesse non comune per le forme artistiche del passato.

SS La mia attività di trascrittore è basata sul concetto di fare rivivere, non di mummificare, né di vestire a nuovo gli scheletri; nuova vita, quindi altro corpo adatto all'oggi. L'arte può far rivivere! Si tratta di una tradizione antica, che forse potrebbe dirsi vicina alla forma della parodia. Se si ascolta la mia elaborazione per orchestra di *Sposalizio*, da Franz Liszt, risulta chiaro il mio intento, non semplicemente “didattico”: la trascrizione accompagna l'ascoltatore nella scoperta dell'identità musicale dell'opera nel suo contesto storico, collega opere con altre opere, vivifica l'opera nel flusso delle opere del suo tempo, rivela importanti influenze di Liszt su altri autori. Operazione che io avrei potuto svolgere per esempio in un saggio di musicologia, analiticamente; invece preferisco farlo creativamente attraverso la gioia del mezzo orchestrale, creando una nuova opera.

TEMERE LA DIMOSTRATIVITA'

AO *La navigazione notturna*, come tu scrivi alla fine della partitura è il “Frammento iniziale di una più ampia cosmogonia, composta a Città di Castello nel 1985, per la Sagra e il Tempio Malatestiani di Rimini. L'esecuzione, all'ultimo momento, sfumò. La partitura si era arrestata a battuta 85. Ma da quel punto il lavoro era progettato dettagliatamente su grafici che indicavano due dimensioni parallele: una per le trasformazioni degli elementi sonori (agglomerati veloci e complessi), l'altra guidava l'articolazione dello spazio acustico reale, ovvero il passaggio degli agglomerati sonori fra gli strumenti. Si cominciava dunque a configurare un dialogo a quattro. Dai grafici ora è stato trascritto ciò che del frammento non era ancora in partitura.” Il progetto prevedeva i quattro strumenti posti a croce e l'area di ascolto al centro dello spazio acustico. Si tratta credo di un primo esempio di rotazioni che si avvitano simultaneamente nei due versi. Un'idea di notevole impatto emotivo che hai poi ripreso, più di dieci anni dopo, ne *Il cerchio tagliato dei suoni* (1997), e *La bocca, I piedi, Il suono* (1997).

SS Come ben sai, dato che hai assistito al mio cambiamento di opinione, io sottovalutavo quest'opera, pur riconoscendole un valore inventivo. La sottovalutavo non solo perché era incompiuta, ma perché temevo fosse tutto sommato dimostrativa, un po' come per esempio *Gruppen* di Stockhausen, lavoro meno interessante per me di altre sue composizioni, perché impegnato a realizzare una virtualità stereofonica magniloquente. All'ascolto de *La navigazione notturna* mi devo ricredere. Del resto ho sempre un atteggiamento critico e diffidente verso le mie opere, mi pongo come ascoltatore curioso ma neutrale, non mi interessano le mie intenzioni: voglio vedere cosa mi arriva in quanto ascoltatore.

AO *La navigazione notturna* propone una spazializzazione di materiali molto densi e stupisce per l'abilissima conduzione sonora di un materiale pianistico liquido e inafferrabile. Quest'opera, vista anche in rapporto alle altre che citavo, ha una sua particolare fisionomia e virtualmente sembrerebbe ampiamente svilupabile.

SS Come compositore le varie possibilità combinatorie sono per me meno interessanti della personalità di una composizione. Per cui anche se esistono delle virtualità ancora da realizzare, non sono interessato all'indagine, perché diventerebbe un esercizio "dimostrativo".

AO Bisogna in sostanza avvalersi di una nuova immaginazione prima di ritornare a giovarsi dei medesimi materiali compositivi (magari in altra forma)?

SS Esattamente. Infatti l'operazione di completare un'opera su un progetto di anni prima, anche se dettagliatissimo, semplicemente non trasposto in partitura, non è capitata spesso: una volta in *La navigazione notturna*, l'altra in *Frammento e Adagio* per flauto e orchestra.

LA COSCIENZA CRITICA COME ALIMENTO DELL'ARTE

AO Abbiamo realizzato questa registrazione de *La navigazione notturna* in versione 5+1 per restituire l'emozione del suono spazializzato. È purtroppo vero che raramente queste opere si possono ascoltare in spazi adeguati.

SS Infatti: quasi sempre la musica viene proposta in spazi inadatti, anche nei luoghi "deputati alla musi-

ca”, teatri, sale da concerto, le cui caratteristiche acustiche sono a volte infelici. Ascoltare la musica dal vivo deve essere un’esperienza completa che coinvolga tutta la nostra fisiologia. “Immergersi” nella musica o comunque esserne toccati in modo fisiologico, tattile è possibile solo nell’esperienza del vibrare del corpo col suono. Senza queste emozioni fisiche un coinvolgimento pieno della musica non ci può essere. È chiaro che, come compositore, continuo a scrivere anche se alcune esperienze sono frustranti. Persino l’esperienza del “non essere eseguito” è per me meno frustrante dell’essere eseguito in luoghi non ideali.

AO Mi colpisce questo tuo atteggiamento estremo. Immagino richieda una grande forza di autodeterminazione.

SS In un certo senso è l’accettazione del dolore della vita. Se un artista ha una vera attività immaginativa, l’esecuzione non è necessaria. Anche non ascoltando metabolizzi l’opera. Non puoi certo aspettare il momento della verifica dell’ascolto per fare il passo successivo. Come avrebbe potuto evolversi Schubert che non ha ascoltato neppure una delle sue sinfonie? Quali abissali differenze rileviamo dalla prima all’ultima!

AO E dunque potremmo arrivare a dire che l’ascolto depotenzia almeno in parte la tensione creativa?

SS Talvolta. La soddisfazione è qualcosa che riguarda la carriera dell’impiegato, non il percorso del compositore.

AO Quindi di fatto tu ti alimenti criticandoti continuamente?

SS Esattamente, ma senza alcun masochismo.



Alda Caiello



Alvise Vidolin

Ex Novo Ensemble

Due arie marine

Testo di Salvatore Sciarrino da Jules Lafourge

Mare sempre mare
 Il mare chiude la vista
 Che un raggio di sole oh! venga giù a franare
 Mare, sempre mare
 Tanto vale morire subito
 in faccia all'orizzonte
 Mare, sempre mare
 I flutti che flutti rinascono

Mostro!
 Che fai?

(canzona marinara)

Ah un rimedio
 alla bua d'Andromeda
 Oh, issa!
 alla sua bua

Oh, issa!
 nessuno mi viene in aiuto
 Allora mi tuffo!
 Oh, issa!

Anche se ora venissero a prendermi ...

Due arie marine

Text by Salvatore Sciarrino from Jules Lafourge

Sea, ever sea
 I see nothing but sea
 Oh! that a sunbeam may break it
 Sea, ever sea
 We may just as well die immediately
 facing the horizon
 Sea, ever sea
 The surges that become other surges

Monster!
 What are you doing?

(sailor's song)

Ah a remedy
 for the pain of Andromeda
 Oh, heave!
 To her pain

Oh, heave!
 no one comes to help me
 So I dive in!
 Oh, heave!

Even if they came to catch me now ...

Il giardino di Sara

Canto d'Acì, raccolto da Lionardo Vigo, Catania 1857,
citato in Lizio-Bruno, Messina 1867

Sara, Saridda, susiti matinu
Senti lu cantu di lu risignolu
Sutta la to finestra c'è un jardinu
'Mpedi di aranciu cu li rami d'oru
Passa n'aceddu e si cunsa lu nidu
Poi si lu cunsa cu tri pinni d'oru
Passa, l'amanti e si 'nni pigghia unu
Poi. si lu menti 'ntra 'na gaggia, d'oru
La gaggia siti. vui, donna d'amuri,
L 'aceddu sugnu iu ca c'haju a stari.

Sara, Saridda, alzati è mattino
senti il canto dell'usignolo
sotto la tua finestra c'è un giardino
un albero di arancio dai rami d'oro
passa un uccello e si prepara il nido
se lo prepara con tre penne d'oro
Passa l'amante e ne prende una
Poi la mette in una gabbia d'oro
La gabbia sei tu, donna d'amore,
l'uccello sono io che ci devo stare.

Sara, Saridda, rise, it's morning
hear the song of the nightingale
under your window there's a garden
an orange tree with golden branches
a bird comes and builds a nest
he builds it with three golden feathers
The lover comes in and takes one of them
Then he puts it in a golden cage
You are the cage, loving woman,
I am the bird and in that cage I must stay.

On 29th May, 2018, while meeting for the first listening to the master of this CD, I had the chance to exchange ideas with Salvatore Sciarrino at the Centro di Sonologia Computazionale of the University of Padua. While starting from an analysis of the recorded works, this interview then moved into a free conversation.

VECTORS AND VOCAL EXPRESSION

Aldo Orvieto Your music is often based on small musical gestures. I am thinking, for example, of the use of a single semitone in *Perseo e Andromeda* which is able to create an enormous variety of psychological nuances. Can you explain the secret to the communicative power of your music?

Salvatore Sciarrino I do not use monadic sounds but vectors, that is directed intervals, and relationships between vectors. It is in fact a music of sets. I work on geometrical articulation, but also on the relationship between proximity and distance to create various dimensional levels. You may notice this on the reflecting and breathing surfaces of *Perseo e Andromeda* for example. These were created through the dissipation of the harmonic significance of the chords, “emptied out” by breathing sounds: sound becomes breath and sheds a different light on harmonic surfaces. However: these are summary explanations. The fundamental aspect is personality, our breathing and that of music.

AO Your desperate love for Sicily shines through in *Il Giardino di Sara*. In this work we perceive something of a “Sicilian song”, though the substance of this perception remains mysterious.

SS I do not quote any Sicilian song: it is my personal way of using the vector-intervals, phrased vocally with the ancient *portamento*. I use an old material but I feel it is new and expressive, thanks to a geometrical combinatory technique.

AO The technical-constructive component of your music is certainly very strong; however, it seems to me to unfold in the construction of an absolutely “physiological” world of sound.

SS Certainly: everything has to breathe, and emotions, the affective part of music, come to the surface.

From another point of view, my planning stance frees and projects any element into broad spatial-temporal tensions: I create a sonic cosmology that invites the listener to adopt a meditative stance while I contrast it with more energetic phenomena. The interruption of the flow, the dimensional discontinuity, “the bursting-in of the other” creates heterogeneity.

AO Is this a true form of dramaturgy?

SS That is correct. True dramaturgy appears in so many composers of our tradition: in Beethoven, in Mahler, in Schubert, for example, there is a lively presence of spatial-temporal discontinuities, staged sometimes in bursts of energetic “violence”. These events occur only occasionally and thus surprise the attentive listener.

MUSIC SUITABLE FOR MANKIND

AO I have always been struck by the way you use musical instruments. The sounding world of “your” flute which has implied the invention of a whole vocabulary of new sounds seems to contrast, apparently, with the way you use the piano for which you use traditional techniques.

SS My approach to instruments has always been the same and yet different. There are instruments that allow a broad search of new sonorities through diversified emission. While other ones which are mostly mechanical (like the piano) accept sound modifications through articulation only.

AO Have you ever considered the possibility of using the piano on its soundboard?

SS I have used it sometimes for specific purposes and situations; I am not interested in distorting the nature of the instrument: it would be like distorting the humanity of man, and I find it “inhuman”. I have described this stance as “anthropological”: I use an instrument as I find it. I can also abstract myself from how it was used in the past and thus discover completely external or primitive usages that reinvent it, but I will not violate it. As a matter of fact: I respect its historical identity in relation to the invention that this identity allows.

AO The last work on this CD originated from one of your ideas that emerged during rehearsals for the premiere performance of *La Navigazione Notturna*, on November 21st 2017 in Padua. This concert contemplated the performance of the entire cycle of *Notturmi* by the four protagonist performers of this CD. *Altre notti* was born thus: rather than asking pianists to improvise on the materials of *Notturmi* this piece demands to perform a kind of “controlled superimposition” of them based on a simple organisational scheme of the interventions you had assigned to them. They were given a certain freedom to manage the materials without allowing them to modify the musical texts. In my opinion, the success that crowned this operation demonstrated a great coherence in writing. Considering how different these works are it is hard to imagine the success of such an operation.

SS It was a curious experience, which demonstrated the possibility of the coexistence of different “living beings” that maintain their identity in a “social”, relational, completely new context precisely because they are “living”. The essential elements of my music are physiology and psychology, emotion and affectivity; these are associated here with the concept of integration. I have always wanted to make music “suited to mankind”: this has been a ground concept for me right from the beginning. As we know, “contemporary music” theoretically excluded the psychological aspect in the last 30 years of the 20th century and therefore excluded any possible communication. I opposed this development very strongly and conceived the idea of an “ecological music” suited to humans. If we deprive the listener of his/her emotional capacity, it means we have understood nothing of the language of human beings. In the last few years I have often reiterated this concept in my lectures and it struck the attention of the public: today it is a valuable idea while thirty years ago nobody cared about it.

LANGUAGE AND INTERPRETATION

AO To promote the concept of “ecological music”, I believe it is necessary for the performers to enter into this spirit: “to risk”, to consider it is precisely their task to analyse and communicate, with passion, “the humanity” of the message that the composer assigns to them, and to be responsible for the “physicality” of musical gestures.

SS Every form of language (and thus of art) is subject to interpretation. Language does not evolve on its

own: it exists insofar as it is interpreted. When language is not interpreted, it is dead. Reading needs interpreting, listening means interpreting; I always provoke performers so that they do not weaken the creative part of their activity. While the score is only on paper it is not read and the music does not exist. In my library, each book exists only at the moment that I take it out, open it and read it; and reading it means interpreting it, re-considering it every time from beginning to end.

AO I agree. Performers are often afraid of “inserting unwanted data” when reading texts, almost as if this was a deeply wrong action. I know that you like instead those performers who always seek new emotions, perhaps even “forcing” the interpretative gesture to enter into the text with more awareness, enriching it with new experiences.

SS Certainly. If you do not do this you destroy the relationship between individual subjectivity and the surrounding world. If you do not infuse life into the text you do not act creatively. It is a missed opportunity, hence the boredom. Only the transformation into life exists, all the rest “is not”. I didn’t say “it isn’t life”, but precisely “it isn’t”. Because life is transformation, stones seem to be still but they are not, the air seems to still but it is not, man seems to be still, culture seems to be still, but they are not. Nothing can be stopped. Not even death can be stopped. Not even destruction. Transformation means accepting some losses and gaining new vision: it is the secret of creativity.

INTELLIGENT UNIVERSE AND IMITATION

AO A universe in endless transformation recalls in a way the concept of “Intelligent Universe”, as opposed to the old anthropic conception that considered that only humans could transform it, thus considering them superior to other living beings.

SS As you well know, the concept of “Intelligent Universe” is very dear to me. Man finds himself in the midst of all the other living beings, and only among them he is able to live and develop his abilities. It is impossible to think that a being can live in a setting without modifying it and experiencing its characteristics.

AO Let us go back to *Perseo e Andromeda*: your electronics do not manipulate concrete sounds, and they do not proceed by additive synthesis, like most of the works from the last century. You have chosen a form of subtractive synthesis, and you construct sounds by means of your “imitative” ear.

SS The musical language is not so onomatopoeic as some imagine, but it does imitate reality closely. The imitation is not achieved by the composer’s “will”: imitation is a property that characterises all living beings. There are no animals that do not imitate one another. This applies to humans as well. We tend to think of our life, in abstract terms, while it is not abstract but concrete and physiological.

AO Thus your electronic music is carved “from top to bottom” by subtractive synthesis, starting each time from the original “block of marble”, so to speak. At the same time, your vast transcription activity shows an unusual interest in the artistic forms of the past.

SS My activity in transcribing is based on the concept of reviving, not modifying nor dressing skeletons again; new life, and thus another body suited to our times. Art can bring things to life again! It is an ancient tradition, which perhaps could be considered similar to the form of the parody. If one listens to my elaboration of Franz Liszt’s *Sposalizio* for orchestra my intent is clear. It is not simply “educational”: the transcription ushers the listener to discover the musical identity of the work through its historical context, it links works to other works, it gives life to the work within the flow of works of its time and it reveals the important influence of Liszt on other composers. This is an operation that I could have performed analytically in a musicological essay; instead, I preferred to do this creatively through the joy of the orchestral medium, thereby creating a new work.

FEARING DEMONSTRATIVENESS

AO As you write at the end of the score, *La Navigazione Notturna* is the “first fragment of a broader cosmology, composed in Città di Castello in 1985, for the Sagra and the Tempio Malatestiani of Rimini. At the last moment that performance did not take place. The score was stopped at bar 85, but from that point onwards the work was planned in detail on graphic plots which indicated two parallel dimensions: one for the transformations of the sound elements (fast and complex agglomerates) while the other controlling the articulation of the physical acoustic space through the switching of sound agglomerates

among instruments. Thus a four-part dialogue began to take shape. The part of the fragment that was not yet in the score has now been transcribed from those plots". The project envisaged the four instruments placed in a cross and the listening area in the centre of the acoustic space. It was, I believe, an early example of simultaneous rotations in two directions: an idea of considerable emotional impact that you then reiterated, over 10 years later, in *Il cerchio tagliato dei suoni* (1997), and *La bocca, I piedi, Il suono* (1997).

SS As you well know, since you were there when I changed my opinion, I underestimated this work even though I recognised its inventive value. I underestimated it not only because it was incomplete but because I feared it was, all things considered, demonstrative - a bit like *Gruppen* by Stockhausen for example: that is a work which is less interesting for me than other compositions of his, because it was committed to achieving a magniloquent stereophonic virtuality. Listening to *La Navigazione Notturna* I have changed my opinion. In any case, I am always critical and wary of my works, and I approach them as a curious but neutral listener. I am not interested in my intentions: I want to perceive what reaches me as a listener.

AO *La Navigazione Notturna* proposes a spatialisation of very dense materials and it is amazing in its highly skilful sonic management of liquid and elusive pianistic material. When considered in relationship to others that I mentioned, this work has a particular physiognomy and it virtually would seem to be capable of a broad development.

SS As a composer, the various combinatory possibilities are less interesting than the personality of a composition. For this reason, even if there are virtualities still to be achieved, I am not interested in investigating them, because it would become a "demonstrative" exercise.

AO Basically, is it necessary to avail yourself of a new imagination before returning to use the same compositional materials (perhaps in another form)?

SS Exactly. In fact, an operation of completing a work based on the project from years before has been a rare one, even when it was highly detailed but simply not transferred to a score: this happened once in *La Navigazione Notturna* and another time in *Frammento e Adagio* for flute and orchestra.

CRITICAL CONSCIOUSNESS FEEDING ARTISTIC ENDEAVORS

AO We recorded *La Navigazione Notturna* in the 5+1 version to re-live the emotion of spatialised sound. Unfortunately it is true that we can rarely listen to these works in suitable spaces.

SS That's right: music is almost always proposed in unsuitable spaces, which may include places "dedicated to music" (theatres, concert halls) whose acoustic features are sometimes awful. Listening to live music must be a complete experience that involves our physiology in full. "Immersing ourselves" in the music or at least being touched by it in a physiological or tactile sense is only possible in the experience of the body vibrating with sound. Without these physical emotions, a full involvement in music cannot take place. Clearly, as a composer I continue to write even if some experiences are frustrating. For me, even the experience of "not being performed" is less frustrating than being performed in places that are not ideal.

AO I'm struck by your extreme stance. I imagine it requires a great strength of self-determination.

SS In a certain sense, it is the acceptance of sorrow in life. If an artist has a true imaginative activity, performance is not necessary. Even if you do not listen to your work, you still are able to metabolise it. You certainly cannot wait for the verification moment of listening to make the next step. How could Schubert have evolved? He did not even listen to any of his symphonies. Nonetheless the differences we perceive from the first to the last are huge!

AO And so could we go so far as to say that listening weakens the creative tension, at least partly?

SS Sometimes. Satisfaction is part of a salaried worker's career, not the composer's path.

AO Therefore you carry on by criticising yourself continuously?

SS Exactly, but without any masochism.



Aldo Orvieto



Fausto Bongelli



Anna D'Errico



Alfonso Alberti

Alda Caiello, fra le maggiori interpreti nel panorama contemporaneo, Alda Caiello, è invitata dalle maggiori istituzioni musicali europee, tra cui: Teatro alla Scala, Concertgebouw Amsterdam, Wigmore Hall London, Fundação Gulbenkian Lisboa, Auditorio Nacional Madrid, Konzerthaus e Musikverein Wien, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Carlo Felice di Genova, Festival di Musica Contemporanea di Barcelona, Festival d'Automne Paris, Festival Wien Modern, Accademia di Santa Cecilia Roma, Opera di Roma, Festival MiTo, Ravenna Festival. Voce prediletta da Berio per *Folk Songs* ha un vasto repertorio di opere da Monteverdi a Petrassi e numerosi lavori del XX secolo e contemporanei: *La voix humaine* di Poulenc, *Pierrot Lunaire* di Schoenberg, *Passaggio*, *Folk Songs* e *Recital* for Cathy di Berio; *Medea*, *La pietra di diaspro* e *Tenebrae* di Guarnieri; *Camera Obscura* di Marco Di Bari ; *Io*, frammento di *Prometeo* di Nono; *Rara Requiem* di Bussotti; *Exil* di Kancheli, *Perseo ed Andromeda* di Sciarrino, *Commiato* di Dallapiccola, *La Passion selon Sade* di Bussotti; *America: a prophecy* di Adès; *Le marteau sans maître*, *Improvisation I/II* di Boulez, *Khoom* di Scelsi, *Cantus planus* di Castiglioni, *Satyricon* di Maderna, *Novae de infinito laudes* di Henze, *Il carro e i canti* e *Leggenda* di Solbiati, *Harawi* e *Poèmes pour Mi* di Messiaen, *Il Signor Goldoni* di Luca Mosca, *Gesualdo*, *considered as a Murderer* di Luca Francesconi, *Il sogno di una cosa* di Mauro Montalbetti, *Eine Florentinische Tragödie* di Zemlinsky, *Il Suono Giallo* di Solbiati. Fra le recenti creazioni, *Io Specchio Magico* di Vacchi al Maggio Musicale Fiorentino e *Oltre la porta* di Carlo Boccadoro al Festival di Stresa.

Alfonso Alberti suona (il pianoforte) e scrive (libri sulla musica). Sua grande passione è la musica d'oggi, nella convinzione che essa sia un'opportunità formidabile per capire il tempo che ci troviamo a vivere, e noi stessi che

viviamo in questo tempo. Un'intesa musicale e umana particolarmente significativa lo ha legato a Giorgio Gaslini, che gli ha dedicato i suoi ultimi brani per pianoforte e il *Concerto per pianoforte e orchestra*. Ha suonato in luoghi come il Konzerthaus di Vienna, il LACMA di Los Angeles, la Cappella Paolina del Quirinale. Ha pubblicato più di venti dischi: l'ultimo cd per pianoforte e orchestra è *Giorgio Gaslini – Murales Promenade* (Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, Yoichi Sugiyama). Il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Goffredo Petrassi (Orchestra della Rai, Arturo Tamayo) ha vinto il Premio della critica come miglior disco 2012 in Italia. Intensa è anche l'attività cameristica, in duo con la pianista Anna D'Errico e con la clarinettista Selene Framarin e come membro stabile degli ensemble Prometeo e Risognanze. Alfonso Alberti pubblica libri per gli editori LIM e L'Epos e cura edizioni musicali per Ricordi e Durand. Fra i suoi volumi: *La rosa è senza perché*. Niccolò Castiglioni, 1966-1996 (LIM, 2012), Vladimir Horowitz (L'Epos, 2008), *Le sonate di Claude Debussy* (LIM, 2008). È fra i conduttori delle Lezioni di musica di Radio3. Nel 2017 ha pubblicato la sua prima raccolta di poesie, *Due*, a quattro mani con Gianni Bombaci per l'editore Il Raccolto.

Fausto Bongelli ha presentato opere nei principali Festival in Austria, Germania, Spagna, Croazia, Francia, Turchia, Ungheria, Cina, Stati Uniti e le sue esecuzioni sono state trasmesse dalla Rai, Radio National de España, Radio Colonia e Radio Saarbrücken-Germania, Klassikaraadios-Estonia, Radio Charts-Canada, Yle Radio(Finlandia), Radio National (Messico), New Classical Radio-Tennessee (Usa), Radio China International e Radio Svizzera-Italiana. Ha inciso 32 Cd per Naxos, Wergo, New Albion, Col Legno, RCA, Ricordi, Curci, Stradivarius, Rai-Trade, Edipan e Vdm.

Anna D'Errico ha un repertorio dal classicismo alla musica d'oggi, alla quale dedica uno speciale interesse che l'ha portata a collaborare con alcuni dei più interessanti compositori della scena attuale. Conta apparizioni in istituzioni quali Lucerne Festival, Carnegie Hall, Elbphilharmonie Hamburg, Wien Modern, Mozarteum Salzburg, Konzerthaus Berlin, Heidelberger Frühling. Suona come solista con: OSNR di Torino, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro La Fenice di Venezia, l'Orchestra della Svizzera Italiana, l'Orchestra di Padova e del Veneto. Ha lavorato con compositori tra cui Sciarrino, Lachenmann, Boulez, Poppe, Aperghis, Ferneyhough, Furrer, e con direttori quali Peter Eötvös, Lucas Vis, Marco Angius, Matthias Pintscher. È co-fondatrice dell'Ensemble Interface e collabora con interpreti quali Alfonso Alberti, Uli Fussenegger, Ian Pace, Dimitri Vassilakis, Marco Fusi, Donatienne Micheldansac, e ensemble quali Ensemble Modern, Prometeo, Algoritmo, Icarus, Linea. Ha inciso per Stradivarius, Raccanto, Ars Publica, Wergo e CMC Canada. Tiene workshop presso istituzioni accademiche in tutto il mondo. Suoi progetti educativi sulla musica d'oggi sono stati premiati con il "Leone d'argento" della Biennale di Venezia e il Premio Abbiati. Tra i riconoscimenti ricevuti, il Kranichsteiner Stipendienpreis ai Ferienkurse Darmstadt, e il Pianist/Composer Commissioning Project assegnato dall'Yvar Mikhashoff Trust for New Music.

Aldo Orvieto, dopo gli studi al Conservatorio di Venezia incontra Aldo Ciccolini, al quale deve molto della sua formazione musicale. Ha inciso più di 80 dischi per ASV, Black Box, Cpo, Mode, Naxos, Winter & Winter, Kairos, Dynamic, Stradivarius, Ricordi, Nuova Fonit Cetra e registrato produzioni e concerti per le principali radio europee. Ha suonato e registrato come solista con molte orchestre tra le quali la OSNR Torino, La Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Arena di Verona, l'ORT di Firenze,

l'Ensemble 2e2m. Ha svolto intensa attività con i violinisti Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, e Dora Bratchkova con i violoncellisti Arturo Bonucci e Luigi Piovano, con i pianisti John Tilbury e Marco Rapetti, con le cantanti Sara Mingardo, Monica Bacelli, Gemma Bertagnoli e Luisa Castellani. Ha partecipato a centinaia di prime esecuzioni assolute e gli sono state dedicate nuove composizioni da Claudio Ambrosini, Aldo Clementi, Azio Corghi, Luis De Pablo, Stefano Gervasoni, Luca Francesconi, Adriano Guarnieri, Fabio Nieder, Alessandro Solbati e Salvatore Sciarrino. Nel 1979 è stato tra i fondatori dell' *Ex Novo Ensemble*; nel 2004, del Festival *Ex Novo Musica*. Matthew Connolly sul *Times* gli riconosce una maestria impressionante: "non dimenticherò il modo in cui Orvieto volgeva gli occhi per scrutare fin dentro l'inchiostro nero della partitura".

Alvise Vidolin, regista del suono, musicista informatico e interprete Live Electronics. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali collaborando con compositori quali Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino, per esecuzioni in Teatri e Festival internazionali. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova partecipando alla sua fondazione, svolgendo attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale ed è tuttora membro del direttivo. Co-fondatore dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI) ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze come responsabile della produzione musicale. Dal 1976 al

2009 è stato titolare della cattedra di Musica Elettronica presso il Conservatorio “B. Marcello” di Venezia. È membro del comitato scientifico della Fondazione Archivio Luigi Nono e socio corrispondente dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. Svolge inoltre attività didattica e di ricerca nel campo del Sound and Music Computing, studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dai sistemi multimodali.

L'Ex Novo Ensemble è nato nel 1979 a Venezia dalla collaborazione tra un gruppo di musicisti ed il compositore Claudio Ambrosini e rappresenta una realtà di riferimento nel panorama internazionale della musica nuova. La continuità del lavoro comune, la coerenza artistica e professionale hanno consentito al gruppo di acquisire un carattere, un “suono” che gli sono riconosciuti dal pubblico e dalla critica dei principali festival e rassegne di tutto il mondo. Ne citiamo solo alcune: HCMF Huddersfield, Festival d'Avignon; Ars Musica Bruxelles; Warsaw Autumn; Akademie der Künste Berlin; Fondazione Gaudeamus; Festival de Strasbourg; Biennale di Venezia; Münchener Philharmoniker; Mozarteum Salzburg; Tish Foundation New York; Chicago Center of Arts. Ha registrato concerti e produzioni per le principali Radio europee (RAI, BBC, Radio France, tutte le Radio tedesche) e una quarantina di dischi per Arts, ASV, Albany Records, Black Box, Dynamic, Stradivarius, Ricordi, Naxos, Brilliant, Kairos ed altre. Tra i molti compositori che hanno scritto e dedicato loro opere all'ensemble ricordiamo: Claudio Ambrosini, Sylvano Bussotti, Aldo Clementi, Azio Corghi, Michele dall'Ongaro, Luis De Pablo, Luca Francesconi, Beat Furrer, Giorgio Gaslini, Lorenzo Ferrero, Alvin Lucier, Francesco Pennisi, Horatiu Radulescu, Salvatore Sciarrino, Ivan Vándor, Gérard Zinnstag. Dal 2004 organizza presso il Teatro La Fenice di Venezia il Festival *Ex Novo Musica*, rassegna di musica contemporanea e nuove forme di spetta-

colo e dal 2013 cura la *Maratona Contemporanea*, manifestazione che ogni anno propone in una sola giornata brevi composizioni in prima esecuzione assoluta.

Alda Caiello is one of the greatest artists on the contemporary scene. She is sought by the most important European musical institutions, among which: Teatro alla Scala, Concertgebouw Amsterdam, Wigmore Hall London, Fundação Gulbenkian Lisbon, Auditorio Nacional Madrid, Konzerthaus and Musikverein Wien, Salzburger Festspiele, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Carlo Felice (Genoa), Barcelona Contemporary Music Festival, Festival d'Automne Paris, Festival Wien Modern, Accademia di Santa Cecilia Roma, Opera di Roma, Festival MiTo and Ravenna Festival. The voice chosen by Berio for *Folk Songs* has a vast repertory of works from Monteverdi to Petrassi and numerous twentieth century and contemporary works: *La voix humaine* by Poulenc, *Pierrot Lunaire* by Schoenberg, *Passaggio*, *Folk Songs* and *Recital for Cathy* by Berio; *Medea*, *La pietra di diaspro* and *Tenebrae* by Guarneri; *Camera Obscura* by Marco Di Bari; *Io, frammento di Prometeo* by Nono; *Rara Requiem* by Bussotti; *Exil* by Kancheli, *Perseo ed Andromeda* by Sciarrino, *Commiato* by Dallapiccola, *La Passion selon Sade* by Bussotti; *America: a prophecy* by Adès; *Le marteau sans maître*, *Improvisation I/II* by Boulez, *Khoom* by Scelsi, *Cantus planus* by Castiglioni, *Satyricon* by Maderna, *Novae de infinito laudes* by Henze, *Il carro e i canti* and *Leggenda* by Solbiati, *Harawi* and *Poèmes pour Mi* by Messiaen, *Signor Goldoni* by Luca Mosca, *Gesualdo, considered as a Murderer* by Luca Francesconi, *Il sogno di una*

cosa by Mauro Montalbetti, *Eine Florentinische Tragödie* by Zemlinsky, *Il Suono Giallo* by Solbiati. Among her recent creations, *lo Specchio Magico* by Vacchi at the Maggio Musicale Fiorentino and *Oltre la porta* by Carlo Boccadoro at the Festival di Stresa.

Alfonso Alberti plays (the piano) and writes (books on music). His great passion is the music of today, in the belief that it represents a significant opportunity to understand the times in which we live, and ourselves as people who live these times. He enjoyed an intense musical and human partnership with Giorgio Gaslini, who dedicated his last piano works and *Piano Concerto* to him. He has performed in venues such as the Vienna Konzerthaus, the LACMA Los Angeles, the Cappella Paolina (Quirinale, Rome). He has released more than twenty CDs: his last solo cd with orchestra is *Giorgio Gaslini - Murales Promenade*, also featuring the "Orchestra Haydn di Bolzano e Trento" and conductor Yoichi Sugiyama. The *Piano Concerto* by Goffredo Petrassi (Orchestra della RAI, Arturo Tamayo) gained the 2012 Italian Critics' Award. He enjoys an intense activity as chamber musician, in duo with pianist Anna D'Errico and with clarinetist Selene Framarin and as member of the Ensemble Prometeo and Ensemble Risognanze. Alfonso Alberti's books are published by LIM and L'Epos, and he curates musical editions for Ricordi and Durand. Among his books: *La rosa è senza perché. Niccolò Castiglioni, 1666-1996* (LIM, 2012), *Vladimir Horowitz (L'Epos, 2008)*, *Le sonate di Claude Debussy* (LIM, 2008). He realized some cycles of *Lezioni di musica* for RAI Radio3. In 2017 he published his first book of poems, *Due*, together with the poet Gianni Bombaci.

The Italian pianist **Fausto Bongelli** has performed in major festivals in Usa, China, Germany, Austria, Spain, France,

Hungary, Turkey and Croatia. Bongelli's performances have been broadcast by Italian TV, Radio National de España, Radio Colonia, Radio Saarbrücken-Germany, Klassikaraadios-Estonia, Radio Charts-Canada, Yle radio-Finland, Radio National - Mexico, New Classical Radio-Tennessee (Usa), Belgian Radio, Radio China International and Radio Svizzera-Italiana. He has recorded several CDs for Naxos, New Albion, Col legno, RCA, Wergo, Ricordi, Stradivarius, Rai-Trade, Vdm, Edipan.

Anna D'Errico is an artist dedicated to the music of our time. She enjoys close working relationships with established and young composers, sharing ideas, premiering new works, and devoting herself to exchanges between art forms and interdisciplinary projects. She has toured worldwide, performing in venues such as Lucerne Festival, Carnegie Hall, Wien Modern, Konzerthaus Berlin, Heidelberger Frühling, a.o., and made her debuts with orchestras including Orchestra Sinfonica Nazionale, La Fenice di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra della Svizzera Italiana. She has closely worked with composers such as Sciarrino, Lachenmann, Boulez, Poppe, Aperghis, Ferneyhough, Furrer; she has performed with conductors Peter Eötvös, Matthias Pintscher, Lucas Vis, Marco Angius, Ilan Volkov, Jean Deroyer. A passionate chamber musician, she enjoys collaborating with performers Alfonso Alberti, Donatienne Michel-Dansac, Uli Fussenegger, Ian Pace, Dimitri Vassilakis, Marco Fusi. A founding member of Ensemble Interface, Anna has appeared with Ensemble Modern, Linea, Prometeo, Icarus and recorded for the labels Wergo, Stradivarius, Raccanto, Ars Publica and CMC Canada. Anna has taught master classes in academic institutions around the world. She leads educational projects embracing contemporary music and the arts, that have been distinguished by the "Leone d'argento" Prize at the Venice Biennale, and the Abbiati

Prize. She is a recipient of the Kranichsteiner Stipendienpreis at the Ferienkurse Darmstadt and of the Pianist/Composer Commissioning Project issued by the Yvar Mikhashoff Trust for New Music.

Aldo Orvieto studied at the Venice Conservatory. He owes much of his musical development to Aldo Ciccolini. He has recorded productions and concerts for the main European radio broadcasters and more than eighty CDs for ASV, Black Box Music, Cpo, Mode Records, Winter & Winter, Kairos, Hommage, Naxos, Brilliant, Dynamic, Stradivarius, Ricordi and. always to the unanimous praise of the critics. He has played as soloist with many orchestras, among which OSNR Turin, Teatro La Fenice Venice, Arena di Verona, Teatro Comunale di Bologna, ORT Florence, Ensemble 2e2m of Paris and prestigious chamber ensembles. He has worked intensively in concerts and recording with the violinists Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, Dora Bratchkova and Rodolfo Bonucci, with the cellists Arturo Bonucci and Luigi Piovano, with the pianists John Tilbury and Marco Rapetti and with the singers Sara Mingardo, Monica Bacelli, Anna Bonitatibus, Gemma Bertagnolli, Luisa Castellani. In 1979 he was one of the founders of the Ex Novo Ensemble. He has taken part in many world premieres (in particular of works by Maderna, Togni, Clementi, Sciarrino, Ambrosini, Gervasoni, Francesconi, Corghi, De Pablo, Nieder). Appreciation for Aldo Orvieto: "Berio came to Huddersfield several times, but surely this posthumous appearance was his finest... As for the piano Sequenza, I'll never forget the way the pianist Aldo Orvieto screwed up his eyes and peered into the thick black ink of a score into which this darling of the avant-garde had deliberately written too many notes. Orvieto's mastery of his instrument was awesome."(Matthew Connolly Times).

Alvise Vidolin, sound director, computer music researcher, and live electronics interpreter, Alvise Vidolin has given his

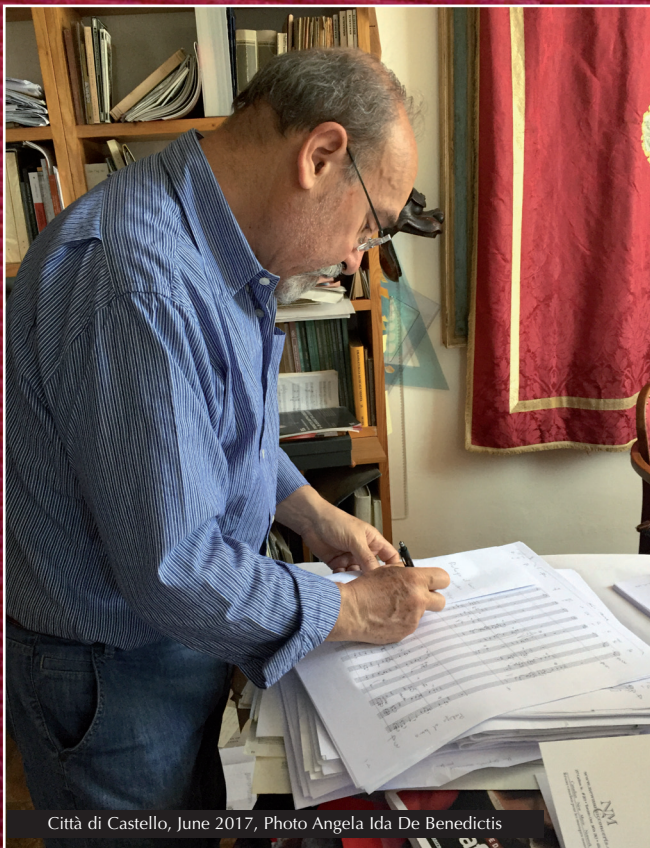
services to several important Italian and foreign institutions and has worked for several composers such as Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Stefano Gervasoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, and Salvatore Sciarrino, on the electronic realisation and performance of their works. He is co-founder and staff member of Centro di Sonologia Computazionale (CSC -University of Padova) where he is conducting his researching activity in the field of computer assisted composition and performance. Co-founder of the Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI) he was president of the same between 1988 and 1990. Since 1977 he has collaborated on various occasions with the La Biennale di Venezia with special responsibility for the Computer music laboratory (Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale - LIMB). From 1992 to 1998 he collaborated with the Centro Tempo Reale of Firenze with responsibility for the musical production. He held the Chair of Electronic Music at "B. Marcello" Conservatory of Music in Venezia from 1975 until 2009. He is a member of the scientific committee of Fondazione Archivio Luigi Nono and a member of the Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti. He has published various scientific works and held conferences in the field of sound and music computing and he is working on the scientific potentials in composition and execution of music offered by informatic means and multimodal systems.

The **Ex Novo Ensemble** was founded in Venice in 1979 by the composer Claudio Ambrosini and seven young musicians, who have remained with the Ensemble ever since. The Ex Novo Ensemble now represents a point of reference on the international panorama of new music. The continuity obtained by working together, its artistic and professional coherence, have bequeathed a certain character, a "sound", which both public and critics of the major

European festivals have recognised to be unique of this Ensemble; among them: Festival Acanthes, Avignon; Music '88, Strasbourg; HCMF Huddersfield; Concerts Ville de Genève; Biennale, Venice; Tage für neue Musik, Zürich; Time of Music, Vitasauri; Elektron Musik Festival, Skinnskatteberg, Sweden; Susa Festival, Denmark, Roma Europa, Rome; Warsaw Autumn; Akademie der Künste, Berlin; Gaudeamus Foundation, Amsterdam; Musica nel nostro tempo, Milan; IGNM, Basel; Ars Musica, Bruxelles; Münchener Philharmoniker; Mozarteum, Aspekte Salzburg; Eco & Narciso; Festival delle Nazioni, Città di Castello; Mittelfest; RAI, Rome and Milan; Tish Center, New York; Chicago Center of Arts. Many celebrated composers have dedicated new important pieces to the Ensemble: Claudio Ambrosini, Stefano Bellon, Carlo Boccadoro, Sylvano Bussotti, Gilberto Cappelli, John Celona, Aldo Clementi, Silvia Colasanti, Azio Corghi, John Celona, Aldo Clementi Michele Dall'Ongaro, Xavier Dayer, Matteo D'Amico, Luis de Pablo, Lorenzo Ferrero, Luca Francesconi, Beat Furrer, Giorgio Gaslini, Adriano Guarneri, Alvin Lucier, Vittorio Montalti, Luca Mosca, Fabio Nieder, Francesco Pennisi, Filippo Perocco, Horatiu Radulescu, Michèle Reverdy, Nicola Sani, Valerio Sannicandro, Salvatore Sciarrino, Alessandro Solbiati, Roger Tessier, Ivan Vandro, Gérard Zinnstag. The Ensemble's commitment to exploring the language of contemporary music later became the basis for re-interpreting classical repertory, particularly those scores composed for rare instrumental sets that, although very beautiful, remain

little known. Many world premieres and works dedicated to the Ex Novo Ensemble have also been recorded and transmitted by the major European broadcasting corporations: BBC, Radio France, RAI, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Süddeutscher Rundfunk (SDR), Schweizer Radio (DRS and RSI), Belgian (RBFT) and Sweedish Radio Networks. Of particular significance in the Ensemble's work is its contribution to the promotion of Italian chamber music, as demonstrated by its long association with recording companies such as Arts, ASV, Black Box, Dynamic, Naxos, Stradivarius, Ricordi, and others. Since 2004 organizes at La Fenice Theatre in Venice the Festival *Ex Novo Musica*, and since 2013 presents the *Maratona Contemporanea*, a concert featuring 42 short world premieres.





Città di Castello, June 2017, Photo Angela Ida De Benedictis