

I COLORI DELLA VIOLA

ALDO BENNICI

ATOPOS



Photo: Jon Lawrence

*Das ist unsere erste CD ohne Daniele Lombardi.
Seine Führung und seine Freundschaft vermissen wir sehr.*

Aber an diesem Projekt haben wir mit unserem Freund Aldo und mit der gewohnten Passion und Neugier gearbeitet; es nach unzähligen Schwierigkeiten doch vollendet zu haben, heißt auch, dass wir damit der Erinnerung an ihn und seiner grenzenlosen Liebe zur Musik ein Denkmal setzen wollen.

Fulvio Di Rosa

Aldo Bennici hat ein halbes Jahrhundert italienischer Musik mit dem raschen, oft fiebrigen Schritt eines Protagonisten durchgemessen, oft aber auch mit dem lebhaften Auge eines Zeugen erlebt. Als Interpret befand er sich im Zentrum des Wirbels, der von Mitte der sechziger Jahre an das Szenarium der Kunstmusik für immer verändert hat. Aber gleichzeitig beobachtete er das Geschehen mit seinem kritischen, nüchternen und ironischen Auge. Und jetzt, da er die Schwelle seines wunderbaren Achtzigers überschritten hat, will er in seine Vergangenheit zurückblicken, welche zugleich die der italienischen Musik ist, indem er in einer Art von "sentimentalem", intimen und liebevollen "Tagebuch" die wichtigsten musikalischen Seiten seines "Künstlerlebens" miteinander verknüpft. Keine historische Anthologie also und auch keine endgültige Summa seiner ars interpretandi, sondern das lebendige, atmende Zeugnis einer vielleicht nicht wiederholbaren Zeit, die aber noch viel zu erzählen hat... «Auf diesen zwei CDs», sagt Bennici an einem Herbtachmittag in seinem Haus in Florenz, «habe ich einige meiner "Erstaufführungen" versammelt und es sollten nach meinem Wunsch lauter Live-Aufnahmen sein. Eine andere Auswahl, auch im Vergleich zu meinen anderen CDs. Es handelt sich sich um lauter lebendige, unmittelbare, vielleicht manchmal nicht perfekte Dokumente meiner Beziehung zum Klang. Zum Klang meines Instruments.»

Die Seiten der Klänge auf diesen zwei CDs stellen aber auch selbst in ihrer subjektiven Auswahl eine genaue Landkarte der vielfachen, oft widersprüchlichen Tendenzen dar, die von der Mitte der fünfziger bis zur Schwelle der achtziger Jahre, den Zeitraum der sogenannten Neuen Musik ins Leben gerufen haben. Zentraler Angelpunkt dieser Erfahrung war ein Instrument, die Bratsche, die bis dahin noch nicht zur Würde eines Soloinstruments aufgestiegen, und außerdem von der Musik der unmittelbaren Nachkriegszeit praktisch ignoriert worden war. «Ich kam mit elf Jahren auf Konservatorium in die Klasse für Violine, zu meinen Mitschülern gehörte auch einem merkwürdigen Fall des Schicksals zufolge Sylvano Bussotti. Von Jugend an spielte ich im Orchester des Maggio Musicale Fiorentino, aber gleichzeitig hatte ich mich dank einem so außergewöhnlichen Lehrer wie Piero Farulli mit der Bratsche angefreundet. An einem bestimmten Punkt musste ich mich entscheiden und mir wurde klar, dass mein Klang, mein wirklicher Klang der war, der mir mit meinem neuen Instrument gelang. Und von dem Moment an war es vorbei mit dem Zögern. Ich spreche von den sechziger Jahren. Das Solo-Repertoire für Bratsche war unglaublich mager. Und da geschah es, dass viele Komponisten, die mit mir befreundet waren, für mich und mein Instrument zu komponieren begannen, als ich mein Studium am Konservatorium noch nicht mal abgeschlossen hatte. So wurde mein Repertorium reicher und mein Horizont erweiterte sich schnell.»

Ein Interesse für eine neue Musik entsteht aber nicht allein in einem beschränkten Kreis von "Berufsmusikern", sondern es hatte eine zutiefst politische Motivierung... «Ja, ganz bestimmt. Und so wollte ich ein anderer Musiker sein. Ich wollte eine Musik studieren, spielen, vorschlagen, die nicht nur ein Hintergrund für das Denken der Zuhörer war, sondern die im Gegenteil verlangte verstanden zu werden, also einen rigorosen Einsatz. Und diese Spannung, diesen Einsatz fand ich nicht so sehr bei Brahms oder bei Schumann, die ich trotzdem liebte und spielte, sondern in der Musik der Gegenwart, der Musik, die zu meiner Zeit, in der Zeit, in der ich lebte, geschaffen und aufgeführt wurde. Vielleicht habe ich - wenn ich die Dinge mit großem Abstand betrachte - den falschen Weg gewählt, vielleicht habe ich mein Ziel nicht bis auf den Grund

erreicht, aber damals glaubte ich daran. Mit Leidenschaft und Ehrlichkeit.

Nachdem ich das Orchester des Maggio Fiorentino verlassen hatte, ging ich wieder aufs Konservatorium, diesmal als Lehrer, dann zu den "Musici", ein Ensemble, das damals hohes Prestige genoss. Mit ihnen spielte ich hauptsächlich Musik des achtzehnten Jahrhunderts: hunderte, manchmal auch mehr Konzerte im Jahr, ein sehr mühseliges Metier, durch das ich aber die ganze Welt kennenlernte.»

Und an diesem Punkt, mit anderen Worten Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre, nimmt Bennischi eine immer bestimmtere Stelle in der Geschichte und der Geographie der italienischen Musik ein. Und er wird in kürzester Zeit ein durchaus besonderer Interpret, eine im europäischen Panorama nicht seltene Figur. Einerseits bildet seine ausdrückliche, spontane Haltung den musikalischen Experimenten gegenüber einen Ansporn für viele Komponisten, sich mit dem Klang und den noch zum großen Teil nicht erforschten Möglichkeiten der Bratsche zu messen. Andererseits wird er zum unabdingbaren Bezugspunkt für alle Musiker, die sich einem Instrument nähern, das man bis dahin für ein "dienendes" gehalten hatte. Und so beginnen die direkten Beziehungen musikalischer und unvermeidlich auch menschlicher Art zu einigen bedeutenden Komponisten der Zeit, mit denen Aldo eine regelrechte Komplizenschaft, wenn nicht sogar eine regelrechte kreative Zusammenarbeit verbindet.

Bruno Maderna –Meiner Ansicht nach habe ich wenn nicht zwei Schutzheilige, so zumindest zwei Schutzengel gehabt. Der erste in zeitlicher Folge war gewiss Bruno Maderna. Das erste Stück, das ich 1969 für ihn gespielt habe, war Serenata per un satellite in der Version für Viola d'amore, die auf der CD enthalten ist. Er hörte mir aufmerksam zu, beglückwünschte mich und wahrscheinlich beschloss er an dem Tag, mich in gewissem Sinn unter seine Fittiche zu nehmen. Er stellte mich in Holland einem Agenten vor, der mir tatsächlich den Weg zum professionellen Musiker auftrat. Er stellte sogar einen Kontakt zu Lukas Foss vor, der damals ein sehr bekannter Komponist war und mich in die Vereinigten Staaten mitnehmen wollte. Aber ich unterrichtete schon am Konservatorium, hatte geheiratet und hatte keine Lust, etwas zu riskieren. Die Beziehung zu Maderna wurde deshalb nicht schwächer, im Gegenteil. Ich spielte Serenata per un satellite unzählige Male, auch in Fiesole, wie ich mich erinnere, in seiner Anwesenheit. Jede Aufführung war selbstverständlich anders als die anderen, wie es immer geschieht, wenn man ein Stück mit aleatorischem Charakter interpretiert. Die Wahl hängt jedes Mal von einer langen Reihe von Variablen ab: vom Saal, in dem man spielt, seiner Akustik, der Art von Publikum, dem man gegenübersteht. Du hast ein grundlegendes Schema in der Tasche, das du, der ausführende Künstler, mit Klang füllen musst. In der aleatorischen Musik ist es unvermeidlich, dass die Vision des Interpreten überwiegt. Dieser verwandelt sich, fast ohne es zu wollen, in einen Co-Autor. Vielleicht hat Maderna aufgrund meiner Fähigkeit, den Klang zu erneuern und trotzdem dem Originaltext treuzubleiben, meine verschiedenen "Visionen" der Serenata so geschätzt. Zwei Jahre später, 1971, wollte er mir wohl deshalb ein großes Geschenk machen: ein Stück, das er eigens für mich erdacht und geschrieben hat, das sich einfach Viola betitelt und mit einer Widmung versehen ist, die mir sehr viel bedeutet: "Dem Freund Aldo Bennischi in Liebe gewidmet." Auch dies ist ein aleatorisches Stück, aber von ganz anderem Charakter, wenigstens wie ich es immer "erlebt" habe: Während es sich bei der Serenata per un satellite für mich wirklich um eine Serenade handelt, ist Viola ein intimes, fast stilles Gespräch zwischen mir und Bruno. Eine Konversation für zwei, die aber voll leerer Räume und Schweigen ist, wie wenn sich zwei Freunde in die Augen schauen, ohne viel sagen zu müssen. Ich kann nicht leugnen, dass Viola für mich jedenfalls einen Wendepunkt bedeutete. In jenen Jahren gehörte Maderna zu den beherrschenden Gestalten in der Welt der Musik und ein Stück spielen zu können, das mir gewidmet und für mich geschrieben war, brachte meiner Position in der Szene der Musik gewiss eine grundlegende Änderung nach oben ein. Und dafür bin ich ihm immer dankbar. Mein einziger Kummer ist, ihn zu spät kennengelernt zu haben, denn, wie alle wissen, raffte ich ihn wenige Jahre später, 1973, eine schlimme Erkrankung der Lunge hinweg.»

Luciano Berio –Mein zweiter Schutzengel war Luciano Berio. Er war fünf Jahre jünger als Maderna und dreizehn Jahre älter als ich. Und ich habe immer gedacht, Bruno habe ausgerechnet Luciano die Aufgabe übertragen, mich unter seinen Schutz zu nehmen... Berio begegnete ich zum ersten Mal in Rovereto, als ich die Sequenza VI per viola spielte. Ich hatte sie noch nie öffentlich gespielt und war wirklich aufgeregt, auch wenn mir klar war, dass ich sie mit sehr viel Sorgfalt, wie

immer, eingeebnet hatte. Als das Konzert zu Ende war, ging ich zu ihm und sagte: "Maestro, bitte, sagen Sie mir (wir siezten uns noch) alles, was Ihnen nicht gefallen hat, alles, was so nicht geht und was ich ändern muss." Er schaute mich an, klopfte mir auf die Schulter und sagte kein Wort. Sein Schweigen enttäuschte mich damals sehr. Er erschiem mir kühl und distanziert. Aber einige Monte sagte rief er mich nach Turin und bat mich, mit ihm zusammen das Concerto per viola e orchestra d'archi (Konzert für Bratsche und Streichorchester) von **Ghedini**, seinem Lehrer, zu spielen. Nun schon ein "klassisches" Konzert, im Dezember 1953 zum ersten Mal aufgeführt, unter Herbert von Karajan und mit B. Giuranna als Solist. Dieses Stück haben wir in den Jahren darauf sehr oft zusammen aufgeführt. Ich hatte nun mit einem vollkommen anderen Menschen zu tun. Einem viel herzlicheren, hilfsbereiteren und offeneren. Er sagte sofort, ich solle ihn duzen und von da an wurde unsere Freundschaft immer stärker, eine besondere Bindung, die in der Zeit fort dauerte. Zwischen uns bestand eine sehr innige und oft zum Scherzen aufgelegte Beziehung: Ich glaube, einer der wenigen Menschen gewesen zu sein, die ihn wirklich zum Lachen brachten. Fast jedes Silvester feierten wir zusammen, von den Geburtstagsganz zu schweigen. Aber mit Berio sprach man vor allem über Musik und ziemlich oft unterhielten wir uns ausgerechnet über die Sequenza per viola. Einmal auf einer Reise im Auto diskutierten wir, ob der Begriff der "Virtuosität" sich auch auf die Sequenza anwenden ließe. Luciano sagte, für ihn bestehe die Virtuosität in einer vollkommnen Kenntnis der Möglichkeiten des Instruments. Und er nannte als Beispiel natürlich Paganini. Ich antwortete, dass mir Paganini fremd und fern vorkomme und die Sequenza meiner Ansicht nach in einer weitaus engeren Beziehung zu Bach stehe, insbesondere zu der Chaconne in d-moll. "Warum?" fragte mich Luciano, "weil beide die Utopie eines Klangs enthalten. Die Noten, die in der Chaconne stehen, haben zum Beispiel einen langen Ton in der tiefen Lage zugleich mit vier kurzen Noten in der hohen Lage, die lassen sich nur spielen, wenn man sie sich vorher vorstellen kann. Um sie zu spielen, muss man sie zuerst denken. Genauso wie es in der Sequenza geschieht, die nicht aus Zufall eine ausdrücklich polyphone Komposition ist... Gewiss stellte die Sequenza VI im Repertoire der Viola eine tiefgreifende Wende dar. Vor allem nahm sie unserem Instrument den Sinn von Traurigkeit und Melancholie, der zu Unrecht oder zu Recht mit ihm verknüpft war. Mit diesem Stück wurde die Viola ein männliches, starkes Instrument von entschiedenem Charakter. Es enthält eine klangliche Heftigkeit und Dreistheit, die bis dahin bei diesem Instrument unvorstellbar waren. Und außerdem verlangt es eine so starke "physische" Spannung von der ersten bis zur letzten Note, dass man am Ende buchstäblich atemlos und erschöpft ist. Die Töne sind nie isolierte Ereignisse, sondern in ständiger Bewegung befindliche Tommassen. Wenn du diese Spannung auch nur eine Sekunde lang verlierst, fällt dir das Stück aus den Händen und du findest es nicht wieder.

Den Gipfel unserer musikalischen Komplizenschaft erreichten wir wohl mit Voci (Stimmen), einem Konzert für Viola und Orchester, das Luciano 1984 für mich schrieb und das ich mehr als siebzig Mal in allen Teilen der Welt gespielt habe. Voci ist die Wurzel für Naturale, das dem Aterballetto von Amedeo Amodio gewidmet ist. Die Grundlage für diese zwei Werke war unsere gemeinsame Passion für die Folklore und die Volkslieder. Oft gab ich Luciano einige Transkriptionen zu lesen, die ich auf meinen Reisen sammelte: albanesische, sizilianische und sardische Lieder. Und einmal brachte ich ihm mehrere Arbeitsgesänge, Liebeslieder und Schlaflieder, die ich in Sizilien gefunden hatte. Ich schlug sie ihm in drei verschiedenen Versionen vor: eine rezielierte, eine gesungene (mit meiner Stimme, obwohl ich mich ein wenig genierte) und eine für Viola ungedarbeteite vor (aus einem dieser Lieder wurde dann Aldo in der Reihe der Duette für zwei Violinen). Das wurde auf jeden Fall der "Karton" für Voci, ein Stück, das eine Wende in der noch immer ungelöstesten Beziehung zwischen gebildeter Musik und Volksmusik darstellte. Berios Musik - in diesem wie in anderen Stücken - verlangt auf jeden Fall immer einen hohen Grad an gestischer Ausübung: Es reicht nicht, sie zu spielen, sie muss auf gewisse Weise auch inszeniert, dargestellt werden und ich habe immer eine Neigung zum Gestischen, Theatralischen gehabt, die in meiner Spielweise mehr oder weniger zum Ausdruck kam.»

Gyorgy Kurtag und **Yannis Xenakis** «Zur Klangwelt dieser beiden großen Meister des 20. Jahrhunderts unterhielt ich keine anhaltende Beziehung, sozusagen. Ich habe ihre Werke gespielt und bewundert, aber nicht kontinuierlich. Von Kurtags Konzert für Viola und Orchester habe ich die italienische Erstaufführung gespielt, so erinnere ich mich. Luciana Pestalozza hatte mich für Milano Musica darum gebeten, und ich studierte das Stück sehr gerne. Es hat ein riesiges Orchester mit drei Posaunen und vier Hörnern, dem Anschein nach kann die Viola die klangliche Gegenüberstellung mit einer derartigen Orchestermasse nicht durchhalten. Das Konzert ist aber so gut komponiert, dass der Dialog perfekt

funktioniert. Es ist, als würde es eine Geschichte ohne Worte erzählen: Ein Instrument mit schwacher Stimme kämpft gegen eine grenzenlose Klangmasse, ohne je seinen tieferen Charakter, mit anderen Worten seine Fähigkeit im Gesang zu verlieren. Und im zweiten Satz taucht ein offenerer Bezug zu einem melodischen Element auf, das der Volkstradition angehört. Als ich das spielte, fühlte ich mich in gewissem Sinn "zu Hause", wie in Voci und in Naturale, auch wenn sich Kurtage sehr wahrscheinlich auf die ungarische Folklore bezieht.

Das Stück von Xenakis, Embelle, ist dagegen schrecklich schwer zu spielen. Wie in vielen anderen Kompositionen verwendet Xenakis auch hier sehr häufig die Vierteltöne. Die man auf der Viola leicht spielen kann, aber nur in enger Aufeinanderfolge, einen nach dem anderen, nicht sprunghaft. Wenn du auf dem Griffbrett der Bratsche ein "c weniger einen Viertelton", von den anderen Tönen isoliert, suchst, kannst du es nie korrekt spielen, mit der richtigen Intonation. Auch von Embelle habe ich die italienische Uraufführung gespielt, ich erinnere mich noch gut daran; ich hatte es lange, zwei Monate lang, studiert und an dem Tag spielte ich es, aber es gelang mir nicht, in der Intonation vollkommen genau zu sein. Kurz, ich musste einen Kompromiss schließen für dieses im Wesentlichen unspielbare Stück.»

Salvatore Sciarrino «Salvatore lernte ich zufällig kennen, als er noch sehr jung war und gerade den Militärdienst ableistete. Und sofort war ich fasziniert und bezaubert von seiner unglaublichen Bildung. Obwohl er, glaube ich, erst Anfang zwanzig war, hatte er umfassende Kenntnisse auf allen Wissensgebieten: in der Botanik, dem Verhalten der Tiere, der Kunst der Antike und natürlich der Musik. Nach einiger Zeit bat ich ihn, ein Stück für Viola und Orchester zu schreiben: Ich musste ein Konzert am Theater Comunale in Florenz geben und wollte absolut auch ein Stück von ihm im Programm haben. Und so komponierte Sciarrino ein sehr anspruchsvolles Werk für Viola d'amore und großes Orchester mit dem Titel Romanza. Es war kein großer Erfolg, aber damals entstand zwischen uns eine große Freundschaft und wir begannen uns regelmäßig zu sehen. Oft verbrachte Salvatore längere Zeit in meinem Haus in Florenz und aus dieser Nähe entsprangen alle seine Stücke für Viola, inbegriffen die, die ich in die CD aufgenommen habe: die Tre Notturni und Al limite della notte. Er war selbstverständlich bis ins Kleinste vertraut mit der Mechanik, den organologischen Eigenschaften und den Möglichkeiten des Instruments und deshalb machte es ihm überhaupt keine Mühe, für ein Instrument zu schreiben, das andere Komponisten nur oberflächlich kannten. Aber was mich an der Arbeit von Sciarrino immer beeindruckt hat und noch heute beeindruckt, ist seine totale Originalität. Er hat buchstäblich eine neue, nie gehörte Sprache erfunden, die nicht aus Noten besteht, sondern aus Klängen: eine Sprache, die damals keiner sprach, und die auch heute keiner zu sprechen versteht. Und diese Sprache erfand er, indem er die Physiognomie der Musikinstrumente total umkehrte: die der Streichinstrumente, der Blasinstrumente und der Schlaginstrumente. Und gerade im extremen Charakter des Klangs beruht die Schönheit. Sciarrinos Stücke zu spielen bedeutet immer eine Herausforderung: Die harmonischen Klänge, wie er sie vorschreibt, kann man nur erhalten, wenn man perfekt den richtigen Ton hervorbringt, sonst kommt aus dem Instrument absolut gar nichts heraus. Noch ein anderes Element trägt dazu bei, die timbrische Qualität des Klangs total zu verändern und das ist die Schnelligkeit der Ausführung. In manchen Passagen sind die Klänge so rasch und drängend, dass sie sich beinahe in leuchtende Punkte verwandeln: Es entsteht eine Art Spiel mit Lichtern und du musst ihm folgen, ohne die Noten zu lesen... Das Stück, das meinem Gefühl am nächsten steht, ist vielleicht Al limite della note, Salvatore wäre jetzt bestimmt nicht einverstanden - weil er eine beschreibende oder naturalistische Vision seiner Musik ablehnt -, aber ich spüre eine sehr starke Verbindung zur Natur. Wenn ich seine Musik höre oder spiele, meine ich, das Rascheln von dürrer Gras auf einer Wiese, einen leichten Windhauch, das leise Wimmeln von Nachttieren zu hören. Auf jeden Fall - wie man auch denken mag - das Stück verlangt eine totale Stille. Die Stille im Konzertsaal, aber auch deine innere Stille. Wenn du nicht in eine vollkommene Stille versunken bist, kannst du das Stück nicht einmal anfangen. Du musst warten...»

Franco Donatoni und Sylvano Bussotti «Zu Donatoni und Bussotti war meine Beziehung episodisch und nicht so intensiv wie zu Berio, Maderna und Sciarrino. Aber es gelang mir immer, ein sehr fruchtbares Gespräch mit ihnen zu führen. Ali (Flügel) für Viola entstand für eine CD, die ich für Fonit Cetra aufnehmen musste, und es war Sciarrino, der Donatoni bat, ein Stück für mich zu schreiben. Es wurde ein Stück daraus, das sich außerhalb von Donatonis Stil befand, obwohl dieser sehr viele Seiten hat: Man merkt dem Werk eine Art Ansteckung vom Stil Sciarrinos an. Auch wenn das klangliche Ergebnis ein ganz anderes ist. Während Sciarrinos Stil schmucklos, entfleischt und wesentlich ist, ist Francos Kompositionsweise, wenn auch sehr sorgfältig, rauer und besteht aus Fleisch und Blut. In gewissem Sinn nicht so weit

entfernt von Bussotti. Auch Bussottis Klänge enthalten immer einen sehr sinnlichen, fleischlichen Erotismus, wenn auch zu einer beinahe erschöpften, ästhetisierten Geste sublimiert. Rara ist ein Stück, das ich zum ersten Mal beim Maggio Fiorentino spielte und später oftmals auch mit Aterballetto von Amedeo Amodio. Aber damals wurde mir die provokatorische Attacke von Bussottis Musik nicht bewusst. Ich spürte nur ihren paroxystischen Schwung und versuchte ihn auf möglichst treue Weise wiederzugeben.»

Bruno Bartolozzi «Er war auf jeden Fall ein Komponist von großem Wert und großer Originalität. Er erfand zum Beispiel ein neues Schreibsystem, dessen Basis die multiple sounds sind, was damals völlig neu war. Aber ich erinnere mich an ihn mit großer Dankbarkeit, denn er war zwei Jahre lang mein Lehrer in Komposition, auch wenn ich dann diesen Weg nicht weitergegangen bin. Bei ihm lernte ich die Techniken der Polyphonie, aber vor allem führte er mich in eine Klangwelt ein, die ich noch zu entdecken hatte. Er vermittelte mir zum Beispiel die Idee der Einmaligkeit eines Tones: Wir sind gewöhnt, die Töne zusammen zu hören, wie sie aufeinander folgen oder sich überlagern. Aber Bartolozzi brachte mir bei, wie wichtig es ist, einen Ton aus seinem Kontext zu isolieren. Diese Lektion diente mir dazu, mehrere Stücke richtig anzugehen, die ich im Lauf meiner Karriere gespielt habe. Ihm verdanke ich zum Beispiel, dass in Madernas Viola die grundlegenden Beziehungen nicht die zwischen den Klängen sind, sondern die zwischen den Klängen und der Stille. Und dafür werde ich ihm immer dankbar sein.»

(Die Unterhaltung führte Guido Barbieri)

Aldo Bennici ist in Palermo geboren und hat bei Piero Farulli in Florenz studiert.

Außer in zahlreichen Solo-Konzerten spielte er als Solist mit den berühmtesten italienischen Orchestern, darunter Orchestra del Teatro alla Scala und der Accademia di Santa Cecilia; außerdem trat er als Solist auf mit dem New York Philharmonic Orchestra, der London Philharmonia, der Israel Philharmonic, dem Orchester des Westdeutschen Rundfunks Köln, dem Orchester des Bayerischen Rundfunks München, dem ORF - Symphonieorchester Wien, der Rotterdams Philharmonic Orkest, der London Sinfonietta, dem Orchestre Philharmonic von Radio France, dem Basler Kammerorchester, dem Staatsorchester Stuttgart, den Bamberger Symphonikern etc..

Er war künstlerischer Leiter der Orchestra Regionale Toscana, der Associazione Musicale Giovane Orchestra Genovese (GOG), mit der er den Premio della critica Abbati erhielt, die Begründung lautete: "...vorbildlich in der Auswahl des Programms und in den künstlerisch innovativen Initiativen". Er war auch künstlerischer Leiter der CIDIM von Rom, der Sagra Musicale Umbra und viele Jahre lang der Accademia Musicale Chigiana von Siena, wo er für Philemon und Baucis von Joseph Haydn den Premio speciale della Critica musicale italiana "Franco Abbati" erhielt.

Übersetzung aus dem italienischen: Marianne Schneider

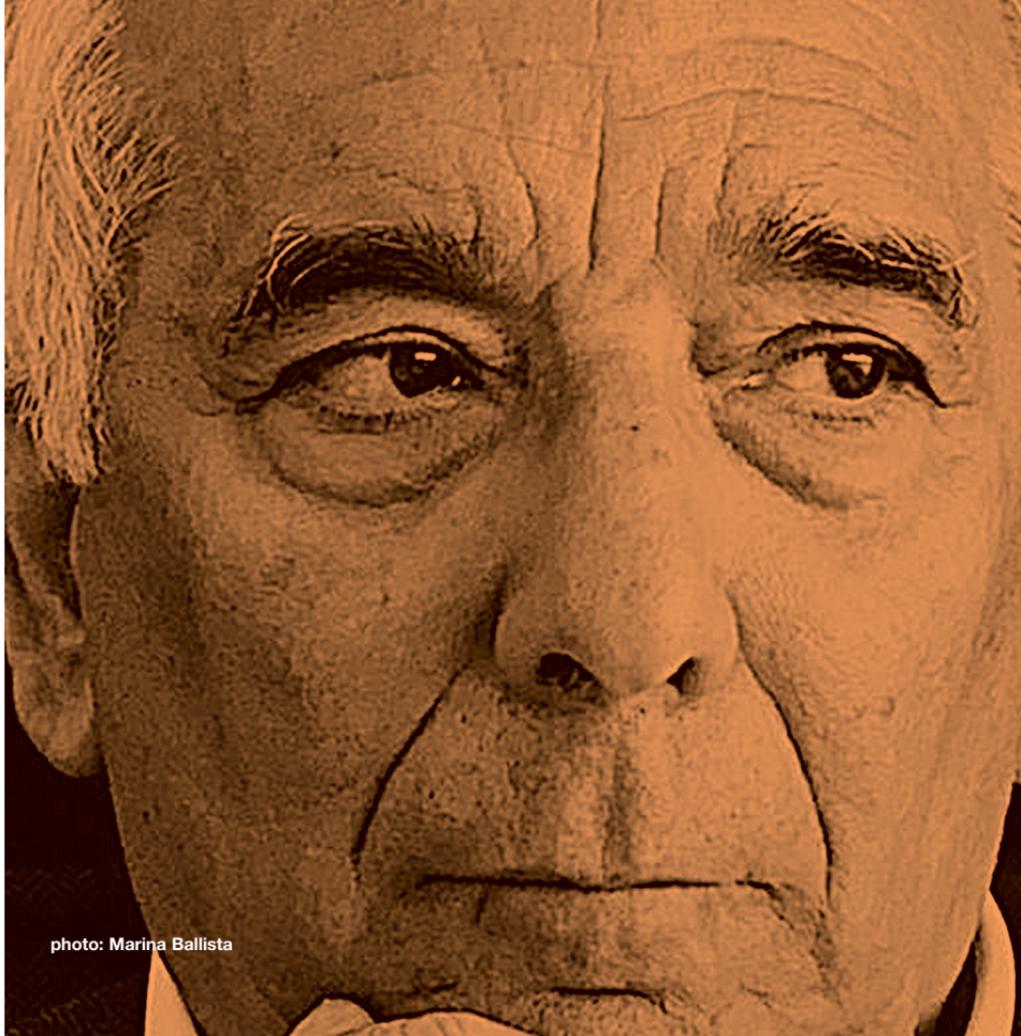


photo: Marina Ballista



ATP 028-29

I COLORI DELLA VIOLA

DDD

LC-00129

ALDO BENNICI

Viola e Viola d'amore

CD 1

1	György Kurtág	Concerto per viola e orchestra - Orchestra RAI di Milano (dir. Lucas Uls)	1954	18:37
2	Bruno Maderna	Serenata per un satellite per viola d'amore e nastro preregistrato	1969	04:43
	Franco Donatoni	Alti per viola	1977	
3		I		06:32
4		II		05:45
5	Iannis Xenakis	Embellie per viola	1981	06:14
6	Luciano Berio	Naturale per viola e voce registrata (cantastorie Peppino Celano)	1985	19:34
			total time	62:00

CD 2

1	G. Federico Ghedini	Musica da concerto per viola ed archi - Orchestra RAI di Torino (dir. Luciano Berio)	1953	20:03
	Salvatore Sciarrino	Tre notturni brillanti per viola	1975	
2		Di volo		02:27
3		Scorrevole e animato		03:03
4		Prestissimo precipitando		01:48
5	Bruno Maderna	Viola per viola e viola d'amore	1971	09:21
6	Silvano Bussotti	Rara (Eco siero ecologico) versione per viola sola	1967	08:42
7	Salvatore Sciarrino	Ai limiti della notte per viola	1979	06:02
8	Bruno Bartolozzi	Andamenti per viola	1967	06:07
9	Luciano Berio	Sequenza VI per viola	1967	07:47
			total time	66:12

Dedicato a Daniele Lombardi