

Conservatorio “L. Marenzio” – Brescia
Scuola di Musica Elettronica
Anno Accademico 2017/18

Docente: Marco Marinoni
Storia della musica elettroacustica 1 – Lezione 10

***LUCIANO BERIO allo Studio di Fonologia di
Milano***

Indice

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

2. Brani

1. Mimusique (1953)
2. Mutazioni (1955)
3. Perspectives (1957)
4. Thema (Omaggio a Joyce) (1958)
5. Differences (1959)
6. Momenti (1960)
7. Visage (1961)

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

PROSPETTIVE NELLA MUSICA

Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano

MAESTRO LUCIANO BERIO
della RAI

- Il **compositore di *musica concreta* o di *music for tape recorder*** concede ragioni psicologiche e rappresentative alle sue *improvvisazioni* coi suoni della vita reale (strumenti musicali compresi), registrati su nastro magnetico e quindi manipolati a mezzo di montaggio ed alterazioni di banda.
- Il **compositore di *musica elettronica***, invece, vuole e crea i *suoi* suoni: non usa microfoni, ma generatori di suono o di rumore, filtri, modulatori e apparecchiature di controllo che gli permettono di investigare un segnale acustico nella sua struttura fisica.

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- Lo Studio di Fonologia Musicale, istituito nel giugno del 1955 dalla Radiotelevisione Italiana, è in grado oggi di proporre una sintesi fra le differenti e spesso contrastanti esperienze già consumate negli Studi di Colonia (NWDR), Parigi (RTF), New York (Columbia University) ecc., fra le esigenze pratiche della produzione radiotelevisiva e cinematografica e le necessità espressive del musicista che voglia allargare il campo dell'esperienza musicale anche attraverso le possibilità dei nuovi mezzi sonori.
- Infatti lo Studio di Fonologia Musicale, accanto a speciali compiti musicali riguardanti il normale esercizio radiotelevisivo, si è assunto **l'impegno di una produzione musicale autonoma e di ricerca fonologica, sempre nell'ambito delle esperienze musicali.**

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- I microfoni più sensibili e di qualità migliore, gli auditori costruiti meglio, la registrazione e l'ascolto più fedele, le possibilità di manipolare il suono con **filtri**, con **echi**, con **variazioni di velocità** e le possibilità di **creare nuove strutture sonore** rappresentano appunto quei mezzi che, in fase continua di evoluzione, agiscono violentemente sull'unica, sensibile *presenza* offertaci dalla radio: il **suono**.

1. Prospettive (L. Berio, 1956)



Montaggio di nastri registrati (a destra il M^o Berio, a sinistra il M^o Maderna).

Marco Marinoni - Conservatorio
"L. Marenzio" di Brescia

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- Ai due principali generi musicali consegnatici dalla tradizione (quello vocale e strumentale) oggi se ne aggiunge un altro: quello della musica realizzata direttamente su nastro magnetico, senza la mediazione dell'interprete.
- Ciò non costituisce un avvenimento casuale, né una *trovata straordinaria* e neppure è una conseguenza del fatto che il musicista d'oggi s'è trovato a poter disporre di nuovi mezzi [...] la disponibilità di tali mezzi abbia coinciso con alcune **necessità del linguaggio musicale**. Infatti il musicista sa che **la *musica elettronica* non va identificata con i suoi mezzi ma, piuttosto, con le idee di organizzazione musicale a cui s'è oggi pervenuti e che tale esperienza è chiaramente, definibile in rapporto alla storia della nostra civiltà musicale.**

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- La musica strumentale, con i suoi **obblighi di informazione semantica, oltre che estetica**, solo in parte obbediva a tali suggerimenti:
 - *i simboli della musica elettronica sono i suoni stessi nella loro obiettiva realtà fisica.*
- Soltanto il rapporto fra la conoscenza dei fatti sonori e l'intuizione di un ordine connaturato a tali fatti e all'uomo, costituisce musica, «*essendo la Musica scienza di relatione et avendo per soggetto il numero sonoro, non senza proposito viene ad essere parte matematica et parte naturale*» (**Zarlino**).

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- La situazione di interdipendenza tra gli aspetti meramente acustici ed empirici e gli aspetti ragionati di un discorso musicale, in breve, tra **materia e forma**, sta alla base di ogni evoluzione del linguaggio in musica.
- Dall'Organum al Motetto, dalla Suite alla Sinfonia, dalla libera forma dodecafonica alle strutture ed alle microstrutture della musica elettronica è **una scelta continua di ordini diversi, al cospetto di nuove possibilità sonore**. Ordini che, di volta in volta, diventano **analisi logica, sintassi, poetica ed estetica del linguaggio musicale**.

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- La ricerca e la produzione di musiche, nello Studio di Fonologia Musicale, tiene naturalmente conto delle esperienze di *musica concreta*, di *musica elettronica* e di *music for tape recorder* effettuate da alcuni anni a questa parte in Europa ed in America.

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- [Nella musica concreta] la **forma dell'oggetto sonoro** è ciò che, prima di ogni altra cosa, interessa le orecchie del musicista: egli sa che una grandezza non periodica può diventare una grandezza quasi periodica (es. rumore di ferraglie) attraverso una semplice operazione di montaggio. L'elemento sonoro risultante sarà dotato di ritmo, perciò sarà passibile di considerazioni musicali, sia pur primitive. Quello che però potremmo notare ancora in esso sarà **un legame col suo stato originale** (resta cioè sempre un rumore di ferraglie che cadono).
- È evidente in ciò il riferimento ad una condizione psicologica: **ai gradi di trasformazione strutturali dell'oggetto sonoro corrisponde quindi un diverso grado di *pregnanza* in rapporto allo stato bruto originario dell'oggetto stesso.**

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- Oggi, a ragion veduta, possiamo affermare che **l'esperienza della musica elettronica continua e sviluppa logicamente l'esperienza della musica tradizionale** [...] completamente superate le ragioni tonali e tematiche della musica, gli elementi sonori costituenti una struttura formale sono già analizzabili con criteri strettamente statistici e seriali.
 - Quei criteri cioè che, ulteriormente sviluppati, condurranno ad **una nuova organizzazione della musica** ove l'altezza del suono acquista ragioni strutturali anche in funzione della sua durata, della sua intensità e del suo timbro.
 - E ciò per sommi capi vorrà già dire, da parte del musicista, una presa di contatto diretta con gli aspetti fisici e fisiologici della comunicazione sonora, che costituiscono la base tecnica dell'esperienza elettronica.

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- **Comporre un'opera di musica elettronica vuoi anche dire interpretarla**, poiché *la composizione di questa coincide con la definitiva realizzazione su nastro magnetico*.
 - Durante il lavoro di composizione il musicista si serve naturalmente di **appunti, schemi, cifre** ed anche di **segni convenzionali**: ma **tutto ciò non costituisce notazione vera e propria**, il più delle volte vale semplicemente come appunto mnemonico.
- La complessità dei rapporti e dei parametri, nella musica elettronica, non permette di ridurre tutti gli avvenimenti sonori sul piano bidimensionale delle ascisse e delle ordinate, cosa che avviene invece nel caso delle normali partiture della musica strumentale.

1. Prospettive (L. Berio, 1956)

- I fatti ci mostrano che sino ad ora sono stati messi in pratica tanti sistemi di notazione quante, all'incirca, sono state le composizioni di musica elettronica stese in partitura.
- *Non è comunque da escludersi che, col tempo, stabilendosi convenzioni, necessità e abitudini che interessino simultaneamente l'occhio e l'orecchio (stabilendosi cioè un rapporto formale, acquisito, tra i due organi) sarà possibile giungere ad una totale sintesi grafica delle strutture e delle microstrutture della musica elettronica.*

2. Brani allo Studio di Fonologia

- **Opere 1953-1961**
 - *Mimusique* [nastro, 1953, 2' ca.]
 - *Mutazioni* [electronic sounds on tape, 1955, 3'30'']
 - *Perspectives* [electronic sounds on tape, 1957, 7']
 - *Thema (Omaggio a Joyce)*
[electro-acoustic elaboration of Cathy Berberian's voice on tape, 1958, 7']
 - *Differences* [5 instruments and tape, 1958-59, 17']
 - *Momenti* [electronic sounds on tape, 1960, 7']
 - *Visage* [electro-acoustic elaboration of Cathy Berberian's voice on tape, 1961, 21']

2.1 Mimusique

- ***Mimusique***
 - *Anno di composizione:* 1953
 - *Anno di fine composizione:* 1953
 - *Organico:* magnetic tape
 - *Durata:* about 2'
 - *Annotazioni:* Il nastro originale (realizzato presso la sede RAI di Milano) è andato disperso. Una registrazione dell'opera è contenuta all'interno della trasmissione radiofonica Musica concreta, a cura di Luciano Berio, ca. 1955-56.
 - *Collocazione manoscritto:* Archivio dello Studio di Fonologia - RAI, Milano

2.1 Mimusique

- **ASCOLTO:**
 - *Mimusique* (2' ca.)

2.2 Mutazioni

- ***Mutazioni***

- *Anno di composizione: 1955*
- *Anno di fine composizione: 1955*
- *Organico: electronic sounds on tape*
- *Durata: 3'30''*
- *Prima esecuzione: 24.5.1957, Milano*
- *Editore: Edizioni Suvini Zerboni*
- *Numero di edizione: 5992*

2.2 Mutazioni

- «Scritto nel 1955 presso lo Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano, *Mutazioni* è **costruito sul principio del continuum**. In *Mutazioni*, il continuum è costituito dalla scelta del materiale: un gruppo di suoni sinusoidali appartenenti a una scala. L'elaborazione di questo materiale è ingegnosa anche se semplice: **modi di attacco e durate** sono minuziosamente variati, producendo una mutazione del materiale originale».

– L. Berio

2.2 Mutazioni

- **ASCOLTO:**
 - *Mutazioni* (3'30'')
 - [file Luciano Berio - Mutazioni (1955)]

2.3 Perspectives

- ***Perspectives***

- *Anno di composizione: 1957*
- *Anno di fine composizione: 1957*
- *Organico: electronic sounds on tape*
- *Durata: 7'*
- *Prima esecuzione: 24.5.1957, Milano*
- *Editore: Edizioni Suvini Zerboni*
- *Numero di edizione: 5994*

2.3 Perspectives

- «I lavori di musica elettronica realizzati prima del 1957 ebbero per me un carattere preparatorio. Fu con *Perspectives* che cominciai a sentirmi musicalmente a mio agio, un pezzo dove **l'estrema accelerazione di piccole cellule sonore, diversamente caratterizzate, trasformava i rapporti di durata e di frequenza di timbri**».

– L. Berio, *Intervista sulla musica*, p.134

2.3 Perspectives

- «Fu l'esperienza di *Perspectives* che mi permise, nei mesi successivi, di realizzare *Thema (Omaggio a Joyce)* e *Différences* e mi influenzò perfino nella composizione di *Circles*, dove la musica elettronica non c'entra (è scritto per voce femminile, arpa e due esecutori di percussione, su poesie di Cummings) ma dove **le famiglie acustiche del testo organizzano, rispecchiandovisi, tutti i caratteri strumentali**».

– L. Berio, *Intervista sulla musica*, p.134

2.3 Perspectives

- **ASCOLTO:**
 - *Perspectives* (6'42'')
 - [file Luciano Berio - Perspectives (1957)]

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- ***Thema (Omaggio a Joyce)*** *electro-acoustic elaboration of Cathy Berberian's voice on tape*
 - *Anno di composizione:* 1958
 - *Anno di fine composizione:* 1958
 - *Fonti del testo:* "Ulysses" (J. Joyce, chp. XI)
 - *Organico:* magnetic tape
 - *Durata:* 7'
 - *Prima esecuzione:* 1958, Napoli
 - *Editore:* Edizioni Suvini Zerboni
 - *Numero di edizione:* 5993
 - *Collocazione manoscritto:* The original magnetic tape is kept at Archivio dello Studio di Fonologia della RAI, Milano

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- **Testo di riferimento:**
 - N. Scaldaferri, «Thema, e altre partite», in *Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano*, CIDIM RAI ERI 2000

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- I nastri con i materiali vocali preparati per la trasmissione *Omaggio a Joyce* costituiranno la base per la composizione di *Thema*.
- **Berio** *seleziona il materiale quasi interamente dalla lettura iniziale dell'originale joyciano da parte di **Cathy Berberian**, con pochissimi elementi dalle altre due lingue.*
 - La scelta avviene su **base fonetica**, senza riferimento alla dimensione semantica iniziale.
- La durata del brano è di circa 8'20":
 - le manipolazioni elettroacustiche di **Berio** durano 6'22", e sono precedute dai due minuti di lettura di **Berberian** del passo di *Sirens*.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- *Thema* è la prima opera a quattro piste realizzata presso lo Studio di Fonologia, concepita in un momento in cui a Milano non si disponeva ancora dei mezzi tecnologici per realizzare la quadrifonia;
 - il brano è difatti inizialmente realizzato mediante la doppia stereofonia.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- Nello Studio di Fonologia, durante la fase di lavorazione con le apparecchiature, i compositori (soprattutto **Berio** e **Maderna**) **difficilmente partono da un rigoroso piano prestabilito**; tuttavia, *l'assenza di un tale piano* (che spesso si riscontra nei lavori dei loro colleghi che operano soprattutto presso lo studio di **Colonia**) *non equivale a una libera improvvisazione*.
 - Il loro percorso si svolge su due fronti:
 - accurata **scelta** di base degli elementi da usare;
 - **manipolazione** (ripetizione e variazione) degli elementi, che vengono *sottoposti a continue riletture, rispondendo anche alle sollecitazioni che emergono dalle macchine*.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- Il lavoro con il nastro magnetico e le apparecchiature analogiche è estremamente lungo e laborioso;
- la definizione «*merletti di Burano*» data ai nastri di *Thema* dal tecnico **Zuccheri**, ci fa capire come il tipo di lavorazione non sia stato molto diverso da quello compiuto da **Joyce** durante i cinque intensi mesi occorsi per la stesura di *Sirens*.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- Analizzando *Thema*, si possono individuare perlomeno **cinque diverse categorie di suoni**:
 - **Elementi vocali** (fonemi, parole o frammenti di frase) **perfettamente riconoscibili**;
 - Elementi ottenuti tramite il **montaggio ravvicinato di fenomeni vocalici** – è evidente in questo caso la loro origine umana anche se essi non possono essere prodotti dall'organo umano nella veste in cui compaiono;
 - **Accordi di parole** ottenuti sovrapponendo parole con vocali simili;
 - Suoni ottenuti per **sintesi sottrattiva** (non a partire dal rumore bianco, ma dal fonema / s/);
 - **Silenzio** – nella musica su nastro magnetico anche il silenzio, alla pari del suono, è fisicamente fissato sul supporto.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- Questi diversi elementi vocali compaiono **intrecciati in un complesso gioco polifonico e distribuiti sulle diverse tracce**, secondo un procedimento che traspone nella maniera più appropriata, conferendo loro addirittura **profondità spaziale, le stratificazioni sonore e la polifonia virtuale di *Sirens***.
 - Una **trasposizione creatrice** vera e propria, come dicono nel documentario, che permette di raggiungere *«un mondo che ormai non è più quello del testo di Joyce, ma che di **Joyce** attua in fondo l'eredità di esperimento a oltranza»*.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- Alcuni dei procedimenti tecnici che portano **Berio** alla realizzazione dei mattoni sonori di *Thema* vengono descritti già nel corso del documentario, dove sono accompagnati da esemplificazioni sonore – per esempio, le trasformazioni elettroacustiche di una parola, o l'utilizzo del suono /s/ .
- È però soprattutto nell'articolo *Poesia e musica – un 'esperienza* che **Berio** fornisce un repertorio esauriente dei procedimenti impiegati per la composizione di *Thema*.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- Vi è un aspetto della lavorazione di **Berio** che ricorda assai da vicino un procedimento di **Joyce**:
 - si tratta della **scomposizione del testo** e il suo **raggruppamento in accordi di parole** secondo una **scala di colori vocali** che tiene conto dei **punti di risonanza dell'apparato vocale**;
 - questi **accordi**, che troveranno largo impiego nel brano, si collegano direttamente ai ***verbal chords*** tentati da **Joyce** sulla carta.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- Tutti gli eventi sonori che compaiono in *Thema* si collocano tra **due poli**.
 - Da un lato vi sono i **suoni vocali senza manipolazioni**, chiaramente riconoscibili in quanto tali;
 - dall'altro i **suoni pesantemente manipolati** e non più riconoscibili come tali.
- Tra i due estremi troviamo vari **gradi intermedi di manipolazione** che offrono diversi **livelli di riconoscibilità** (→ *legame con la sorgente*, **Smalley**).
- In *Omaggio a Joyce* il problema era la *'neutralizzazione' del significato*, perseguita mediante la sovrapposizione di più lingue; qui si opera al **livello più profondo degli stessi suoni vocali**.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- Nelle manipolazioni elettroacustiche del documentario l'unità minima riconoscibile era il suono della parola;
- in *Thema*, invece, **l'unità minima viene a essere la stessa voce umana**, e la dialettica su cui è costruita la composizione è proprio imperniata sulla sua **maggiore o minore riconoscibilità**.
- Dal mondo dell'*oralità mediata*, per usare i termini di **Zumthor**, si è passati a quello della **vocalità**.
 - E proprio il carattere universale e unificante della voce che consente a **Berio** di tentare degli **interscambi tra diversi spetti dell'espressione umana**.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- *«In questo lavoro mi interessava **sviluppare nuovi criteri di continuità tra linguaggio e musica** nonché **stabilire continue metamorfosi dell'uno nell'altra**.*
- *Selezionati e riorganizzati gli elementi fonetici e semantici del testo di **Joyce**, la giornata di Bloom a Dublino per un momento prende a seguire una direzione inattesa, in cui non è più possibile distinguere tra parola e suono, e tra suono e rumore; o tra poesia e prosa, e tra poesia e musica.*
- *Si arriva così a riconoscere **la relatività di queste distinzioni e dei caratteri espressivi delle loro mutevoli funzioni**».*
 - [L. Berio, *Many more voices*, booklet CD BMG 1998]

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- La singolarità di *Thema*, rispetto a opere dello stesso periodo che utilizzano la voce e il nastro magnetico (tra queste, soprattutto, il *Gesang der Junglinge* di **Stockhausen**) è il **sistematico uso asemantico di suoni vocali**, che **sposta il centro d'interesse sulla voce e sulla sua drammaturgia**.
 - Questo aspetto verrà sviluppato e diventerà di importanza sempre crescente nelle opere successive di **Berio**.

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- **ASCOLTO:**

- K. Stockhausen, *Gesang der junglinge* (1955-56, 13'21'')
- *Thema (Omaggio a Joyce)* (versione originale 1958, 6'16'')

[file Luciano Berio - Omaggio a Joyce (1958)]

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- «Se l'esperienza della musica elettronica è importante, come credo, **il suo significato non risiede tanto nella scoperta di nuovi suoni quanto nella possibilità che tale esperienza offre al compositore di estendere il campo dei fenomeni sonori e di integrarli al pensiero musicale; di superare, quindi, la concezione dualistica del materiale musicale.** Così come il linguaggio non è scindibile in parole e concetti, ma è in realtà un sistema di simboli arbitrari, attraverso il quale noi diamo una forma determinata al nostro modo di essere nel mondo, anche la musica non è fatta solo di note e di relazioni convenzionali tra le note, ma si identifica piuttosto con **il nostro modo di scegliere, dare forma e mettere in relazione tra loro certi aspetti del continuum sonoro**».

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- «Versi, prosodia, rime non sono più assicurazione di poesia di quanto le note scritte siano assicurazione di musica. Spesso si trova più poesia nella prosa che nella poesia stessa e più musica nel linguaggio parlato e nel rumore che nei suoni musicali convenzionali. È in questa prospettiva che deve essere inteso *Thema (Omaggio a Joyce)* per nastro magnetico, composto nel 1958. Con esso ho cercato di **interpretare musicalmente una lettura del testo di Joyce sviluppando l'intento polifonico che caratterizza l'undicesimo capitolo dell'*Ulysses* (intitolato «Sirens» e dedicato alla musica), la cui tecnica narrativa fu suggerita allo scrittore da una nota procedura della musica polifonica: fuga per canonem».**

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- «In questo lavoro non ho utilizzato suoni prodotti elettronicamente: l'unica sorgente sonora consiste nelle registrazioni della voce di Cathy Berberian che legge l'inizio dell'undicesimo capitolo dell'Ulysses. Il testo viene letto non solo nella versione originale inglese, ma anche nella traduzione italiana (Montale) e in quella francese (Joyce e Larbaud)».

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- «Con *Thema* mi interessava ottenere **una nuova forma di unione fra linguaggio parlato e musica, sviluppando le possibilità di una metamorfosi continua dall'uno all'altra.** Attraverso una selezione e una riorganizzazione degli elementi fonetici e semantici del testo di Joyce, la giornata di Mr. Bloom a Dublino (sono le quattro del pomeriggio, all'Ormond Bar) prende una direzione diversa in cui **non è più possibile distinguere tra parola e suono, tra suono e rumore, tra poesia e musica, ma dove ancora una volta diveniamo consapevoli della natura relativa di queste distinzioni e dei caratteri espressivi delle loro cangianti funzioni**».

– L. Berio

2.4 Thema (Omaggio a Joyce)

- **ASCOLTO:**

- *Thema (Omaggio a Joyce)* (versione restaurata, 8'21'')

- [file Luciano Berio - Thema Omaggio a Joyce (1958)]

2.5 Differences

- ***Differences***

- *Anno di composizione:* 1958 - 1959
- *Anno di fine composizione:* 1959
- *Organico:* 5 instruments and tape
- *Durata:* 17'
- *Annotazioni:* Instrumentation: fl, cl, hp, vla, vc
- *Prima esecuzione:* 14/03/1959 Paris, Salle Gaveau.
 - Dir: Pierre Boulez
- *Editore:* Universal Edition

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- **R. Dalmonte:** *«...esistono opere, anche tue, che hanno superato lo stadio della «sperimentazione» sintattica..»*
- **L. Berio:** «Sì, certo, soprattutto le opere degli anni '50 e '60. C'è comunque un aspetto della «sintassi» - elettronica o no - che mi ha sempre coinvolto: quello della **ridondanza**. L'assenza di sintassi musicale (che può esser compensata solo dall'utopia, l'immaginazione e il coraggio) implica anche un'assenza di ridondanza, non fosse altro perché uno dei ruoli della sintassi è quello di farci prevedere e di confermarci quanto, formalmente, si sa già».

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- «Le nuove tecniche e i nuovi suoni della musica elettronica sono **particolarmente indifesi e privi di ridondanza**, non solo perché non fanno riferimento alcuno a modelli di comportamento e d'ascolto già sperimentati e neppure a modelli acustici familiari, ma anche perché **non c'è un oggetto, uno strumento visibile che produce quei suoni, non si può immaginare qualcuno o qualcosa che produce quei suoni**».

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- «Lavorando alla musica elettronica mi sono sempre posto il problema della **ridondanza**, *non tanto per indurre alla previsione del prossimo evento o per frustrare ogni tanto le previsioni* (come avviene normalmente nel linguaggio parlato e nella musica «linguistica») ma per fare in modo che ogni evento, ogni processo sonoro, sia bagnato dal senso: che sia cioè dotato di **un senso «locale» che rimanda però ad altri sensi su dimensioni temporali diverse**».

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- **«La forma più elementare di ridondanza è la ripetizione; viene spesso usata come cifra stilistica o, nelle sue forme più ossessive - quando gli elementi ripetuti sono insignificanti - per prevenire una caduta, appunto, nello sgomento dell'insignificante».**

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- «E' soprattutto nei lavori elettronici, particolarmente in quelli che combinano l'esecuzione dal vivo con sviluppi sonori diffusi dagli altoparlanti, che mi sono preoccupato della **ridondanza, non necessariamente come-ripetizione più o meno periodica**. Per esempio, in lavori fra loro molto lontani nel tempo ma che hanno una comune direzione di ricerca:
 - *Différences* (per cinque strumenti e registrazione magnetica)
 - *Chemins V* (per clarinetto e filtri digitali programmati)».

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- «Per realizzare il nastro di *Différences* (presso lo Studio di fonologia musicale di Milano) ho innanzi tutto **registrato** a Parigi, **con gli stessi musicisti che avrebbero eseguito il pezzo in pubblico, un anno o poco più dopo, delle sezioni per strumenti soli o per differenti combinazioni dei cinque strumenti** (flauto, clarinetto, arpa, viola e cello)».

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- «Per l'esecuzione di *Différences* c'è dunque un nastro magnetico che è diffuso e sincronizzato con i cinque strumenti che suonano sulla scena [...] **il modello originale dei cinque strumenti coesiste con una sua immagine continuamente modificata, fino a che i *differenti* stadi di trasformazione ce ne restituiscono un'immagine completamente modificata che non ha più nulla a che fare col modello originale».**

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- «In *Différences* il nastro magnetico è fissato una volta per tutte [...] **la ridondanza è garantita a parecchi livelli:** *ogni stadio di trasformazione ulteriore (sono cinque) riparte sempre da (e conclude su) un massimo grado di identità e di fusione coi caratteri musicali sviluppati dal gruppo strumentale sulla scena».*

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- «Il gruppo strumentale segue, provoca e conferma, fin che può, le trasformazioni elettroacustiche su nastro, che acquista quindi, in parte, **la funzione di uno specchio deformante**:
 - deforma e trasforma
 - la **densità** del gruppo strumentale,
 - trasforma
 - l'**estensione**
 - la **velocità di articolazione**
 - l'**intensità**
 - I **caratteri armonici***e, quindi, le proprietà acustiche dell'insieme».*

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- «C'è una sorta di **drammaturgia musicale** implicita nei differenti stadi di trasformazione e nei rapporti, sempre diversi, fra esecuzione e registrazione; capisco quindi **Pousseur**, al quale il pezzo è dedicato, che propone di ascoltare *Différences* come una scena della Commedia dell'Arte, coi vari personaggi che si avvicinano, si beccano l'un l'altro, si mettono la maschera, se la tolgono, ecc.
– ***Lo capisco ma non lo condivido***».

2.5.1 La «sperimentazione» sintattica

- «Il percorso di *Différences*, saldamente ancorato ai cinque strumenti in scena, è costituito da **due sviluppi simultanei, di dimensioni diverse dello stesso materiale**».

2.5 Differences

- **ASCOLTO:**
 - *Differences* (1958-59, 14'55'')
 - [file *Luciano Berio - Differences (1958-59)*]

2.6 Momenti

- ***Momenti***

- *Anno di composizione:* 1960
- *Anno di fine composizione:* 1960
- *Organico:* electronic sounds on tape
- *Durata:* 7'
- *Prima esecuzione:* 1.12.1960, NDR Hamburg.
- *Italian première:* 05/04/1961 Milano,
Congresso della Gioventù musicale

2.6 Momenti

- «Composto nel 1960 presso lo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano, Momenti è costituito interamente da suoni elettronici: un gruppo di novantatré frequenze sinusoidali il cui rapporto armonico di quinta e di settima genera varie forme di accordi e di timbri. Le novantatré frequenze non vengono mai presentate contemporaneamente; se ne percepiscono così, attraverso procedimenti diversi, solo aspetti parziali - come momenti occasionali di una formazione. Le cinque situazioni, o momenti, di cui si compone l'opera si succedono come pannelli separati, in un'esposizione dei diversi aspetti possibili dello stesso materiale sonoro».

– L. Berio

2.6 Momenti

- **ASCOLTO:**
 - *Momenti* (7'15'') [file Luciano Berio - Momenti]

2.7 Visage

- **Visage**
 - *Anno di composizione:* 1961
 - *Anno di fine composizione:* 1961
 - *Organico:* electronics
 - *Durata:* 21'
 - *Prima esecuzione:* 1961, Milano

2.7 Visage

- «Quando componevo *Visage* ero attratto, come sempre, da una ricerca che mi permettesse di **allargare le possibilità di convergenza fra processi musicali e processi acustici**, e di trovare **equivalenti musicali delle articolazioni linguistiche**. In questo senso si rivela fondamentale l'esperienza della musica elettronica, perché essa fornisce al compositore la possibilità concreta di assimilare musicalmente una vasta area di fenomeni sonori non riconducibili a codici musicali prestabiliti».

2.7 Visage

- «*Visage* è essenzialmente un programma radiofonico: quasi una colonna sonora per un dramma mai scritto. *La sua destinazione, dunque, non è solo la sala da concerto ma qualsiasi luogo o mezzo che permetta la riproduzione di suoni registrati.* Fondato sulla **carica simbolica e rappresentativa dei gesti e delle inflessioni vocali**, con le «**ombre di significato**» e le **associazioni mentali** che li accompagnano, *Visage* può essere inteso come **una trasformazione di comportamenti vocali reali e concreti**, che vanno dal suono inarticolato alla sillaba, dal riso al pianto e al canto, dall'afasia a modelli di inflessione derivati da lingue specifiche: l'inglese e l'italiano della radio, l'ebraico, il dialetto napoletano, ecc.».

2.7 Visage

- «***Visage*** non propone dunque un testo e una lingua significanti in quanto tali, ma ne **sviluppa le sembianze**. Un'unica parola è pronunciata due volte: '*parole*'. La dimensione vocale è costantemente amplificata e commentata da un rapporto molto stretto, **uno scambio di natura organica, direi, con i suoni prodotti elettronicamente**. La voce è quella di Cathy Berberian. Ho composto *Visage* nel 1961, prima di lasciare lo Studio di Fonologia Musicale della Radio Italiana a Milano: questo lavoro voleva essere anche *un omaggio alla radio come il mezzo più usato nella diffusione di parole inutili.*».

2.7 Visage

- Roberto Doati, **Guida all'ascolto di *Visage*** di Luciano Berio
 - Luciano Berio
 - *Visage* (1961)
 - Durata: 21' 10"
 - Incisioni: Candide CE 31027; Turnabout TV 34046 S; BV HAAS CD 9109

2.7 Visage

- **La voce di Cathy Berberian**
 - L'opera va collocata all'interno di un "quartetto" di lavori di Berio che costituiscono forse la maggiore innovazione della scrittura vocale del secondo dopoguerra:
 - *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958)
 - *Circles* (1960)
 - *Visage* (1961)
 - *Sequenza III* (1965).
 - *Visage* rappresenta un **momento di passaggio fra il comportamento vocale elettronico di *Thema (Omaggio a Joyce)* e la pura teatralità di *Sequenza III***.
 - Se non fosse stata concepita per una destinazione esclusivamente radiofonica, credo che Berio l'avrebbe presentata come opera mista, per voce e nastro.

2.7 Visage

- **La voce di Cathy Berberian**
 - Minimo comun denominatore è l'incredibile voce di **Cathy Berberian** che **Berio** aveva già usato per *Chamber Music* del 1953, su testo di **Joyce**, pur se con una vocalità più legata alla tradizione novecentesca.
 - **Berberian** racconta in un'intervista del 1978 che fu **Cage** il primo a rendersi conto delle nuove possibilità di utilizzo della sua voce.
 - [in "Luciano Berio. Chemins en musique", a cura di Ivanka Stoianova, *La Revue Musicale*, n. 375-377, 1985]

2.7 Visage

- **La voce di Cathy Berberian**
 - L'influenza di **Cage** sull'opera di **Berio** di quegli anni credo non sia trascurabile.
 - Nel 1958 **Cage** componeva per **Berberian** *Aria*, la cui partitura grafica prevedeva un testo in lingue diverse, ma anche composto da parole risultanti dalla "arbitraria" concatenazione di vocali e consonanti come sarà per *Visage*.
 - Inoltre lo spezzettamento minuscolo di nastro magnetico contenente suoni di diversa origine attuato da **Cage** per *Fontana Mix* (composta nel 1958 presso lo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano su invito di **Berio**) può aver influenzato **Berio** nella procedura di costruzione di *Thema (Omaggio a Joyce)* anche se con finalità molto diverse.

2.7 Visage

- **La voce di Cathy Berberian**
 - A differenza di *Thema (Omaggio a Joyce)* in cui **Berio** aveva manipolato a tal punto la voce di **Berberian** da renderla simile ai suoni elettronici, qui essa è riconoscibile nella sua natura.
 - Il **trattamento elettronico** della voce si limita a qualche sovrapposizione o distribuzione spaziale e a una contenuta riverberazione.
 - Il tutto risulta quasi in **un concerto per voce e suoni elettronici** (*in un solo punto, come vedremo, si percepisce chiaramente un trattamento vocale*).

2.7 Visage

- **La vocalità**

- Come si è detto il lavoro è in gran parte basato sulla quantità di emissioni "espressive" della voce di **Cathy Berberian**.
- Singoli fonemi, parole con significato, suoni intonati, respiri, grida, singhiozzi e frasi senza senso ma articolate come un racconto, una recitazione declamatoria, costituiscono **un universo sonoro che traccia una microstoria dell'evoluzione della parola**.
 - » *“Abbiamo cominciato con l'idea di mostrare la nascita della parola, trovare un suono, poi formare un fonema, una sillaba, una parola, diverse parole, una frase, frasi, conformemente a un gesto vocale. Immaginando situazioni diverse come parlare una lingua sconosciuta, parlare a un bambino, sussurrare parole d'amore, incitare all'omicidio, urlare di dolore. E potete comprendere tutto ciò malgrado le parole siano incomprensibili”*.
 - » [**Cathy Berberian** in Stoianova, *op. cit.*]

2.7 Visage

- **La vocalità**

- Partendo da uno **stadio pre-sintattico**, ossia dalla genesi dell'articolazione vocale quando l'essere umano produceva suoni con intonazione e ritmo fondati sulla sola emozione (in tutta la sua musica **Berio** riserva una parte rilevante alla componente emozionale), secondo i ritmi di «*un corpo che non parla ma che sente in maniera intensa ed esteriorizza queste sensazioni in rumori, suoni, gemiti, risate, pianti*» [Ivanka Stoianova in Stoianova, *op. cit.*], **Berio** giunge alla formulazione di lingue diverse e linguaggi circostanziali.

2.7 Visage

- **La vocalità**

- La vocalità di **Berio** in quegli anni aveva **due obiettivi**.

- Innanzitutto nel clima di **crisi del serialismo integrale**, crisi messa in atto proprio da **Cage**, cerca di recuperare alla musica una dimensione teatrale. La fase di raccolta e ordinamento del materiale, tanto cara al **Berio** di *Thema (Omaggio a Joyce)*, è qui ridotta a una serie di situazioni in cui **Berberian** deve immedesimarsi e trarre comportamenti vocali consoni alla circostanza.

- » «*Luciano definiva vagamente lo scenario, la situazione (ad esempio: l'incontro di due persone che non si conoscono, n.d.r.). Io dovevo svilupparla, e questo naturalmente attraverso più prove*».

- » Cathy Berberian in Stoianova, *op. cit*

2.7 Visage

- **La vocalità**
 - La vocalità di **Berio** in quegli anni aveva **due obiettivi**.
 - Ispirato da **Joyce** e **Artaud** (autori molto frequentati anche da **Cage**), **Berio** utilizza suoni senza significato linguistico per evidenziare due elementi:
 - la **mancaanza di espressività** del linguaggio radiofonico di allora
 - il **valore timbrico** dei suoni vocali.
 - Ed è proprio da quest'ultimo elemento che emerge la seconda finalità della tipologia vocale di *Visage*.

2.7 Visage

- È noto l'interesse di **Berio**, particolarmente profondo in quegli anni di creare un legame fra lingua e musica; significativa fra tutte, l'esperienza di collaborazione con **Umberto Eco** che portò a *Thema (Omaggio a Joyce)*.
- In *Visage* si comprende il senso di una frase non dal significato delle parole, per la quasi totalità prodotte da concatenazioni casuali, ma dal **gesto vocale**, dalla **prosodia che rende percepibile un'emozione**: gioia, paura, minaccia, derisione.
 - Quella parte della fonologia nota come prosodia, occupandosi di **accento dinamico**, **accento di intonazione** e **durata**, prende infatti in considerazione, della lingua, ***gli elementi acustici in comune con la musica***.

2.7 Visage

- **La vocalità**

- Quando le parole sono comprensibili (si distinguono **tre livelli di comprensibilità**) stanno a indicare momenti chiave nell'opera.
- Addirittura la parola "*parole*", come vedremo nella segmentazione, determina una divisione strutturale per ben tre volte e questo fatto ricorda la funzione della frase ricorrente, in modo percepibile, «*Preiset/Lobet/Jubelt den (dem) Herrn*» pronunciata/cantata dalla voce di bambino in *Gesang der Janglinge* di **Stockhausen**.

2.7 Visage

- **I suoni elettronici**

- Se in *Thema (Omaggio a Joyce)* la voce veniva frammentata a ricreare sonorità elettroniche, **qui sono i suoni elettronici e cercare una somiglianza timbrico-prosodica con il linguaggio parlato:**

- rumore bianco che lentamente, attraverso filtri, si colora (simulazione dell'azione di filtraggio condotta da gola-bocca-naso sul segnale prodotto dalle corde vocali)
 - impulsi (serie di impulsi prodotti dall'apertura e chiusura delle corde vocali sono all'origine dei suoni vocalici)
 - fasce sonore (evocanti cori vocali).

- **Berio** utilizza inoltre suoni di archi, ottoni, pianoforte e un coro maschile, che trasforma elettronicamente.

- Il tutto a beneficio di un **annullamento del significato semantico** e una **valorizzazione del significato musicale**.

2.7 Visage

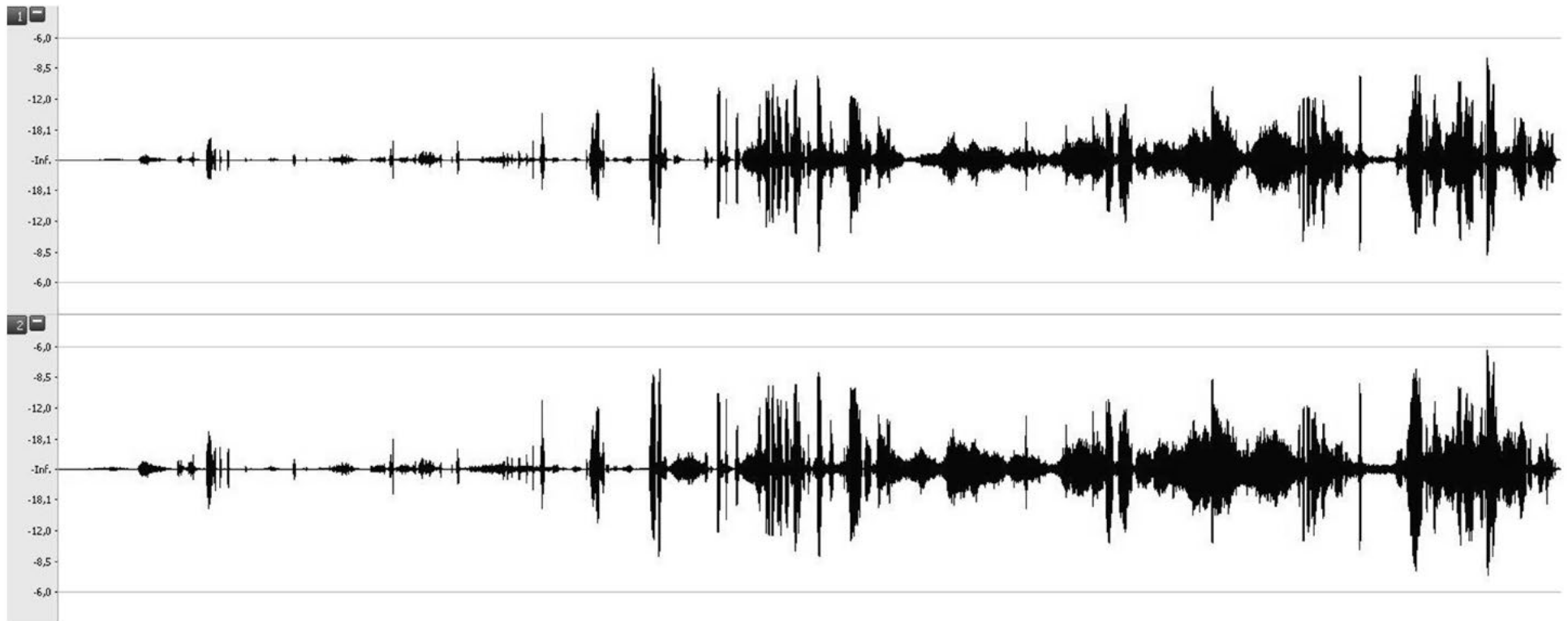
- La **segmentazione** è data dal cambio di clima definito dal rapporto fra voce ed elettronica o dal cambio di modalità vocali.
 - **Ia** [0' – 2']
 - **Ib** [2' – 3'40'']
 - **Ila** [3'40'' – 5'30'']
 - **Ilb** [5'30'' – 10'10'']
 - **III** [10'10'' – 13'45'']
 - **IV** [13'45'' – 21'10'']

2.7 Visage

- **la [0' – 2']**
 - Preponderanza quasi esclusiva del canale destro [vers. orig.].
 - Su uno sfondo di rumore bianco filtrato **la voce inizia a esplorare le possibilità di pronunciare**, attraverso respiri, sospiri e affanni, fonemi di varia natura e poi di concatenarli fino a costruire la «*first ... word*» (secondo livello di comprensibilità) alla pronuncia delle quali la parte elettronica passa da eventi a fascia a eventi di carattere (e contenuto spettrale) impulsivo.

2.7 Visage

- **la** [0' – 2'] [file la]

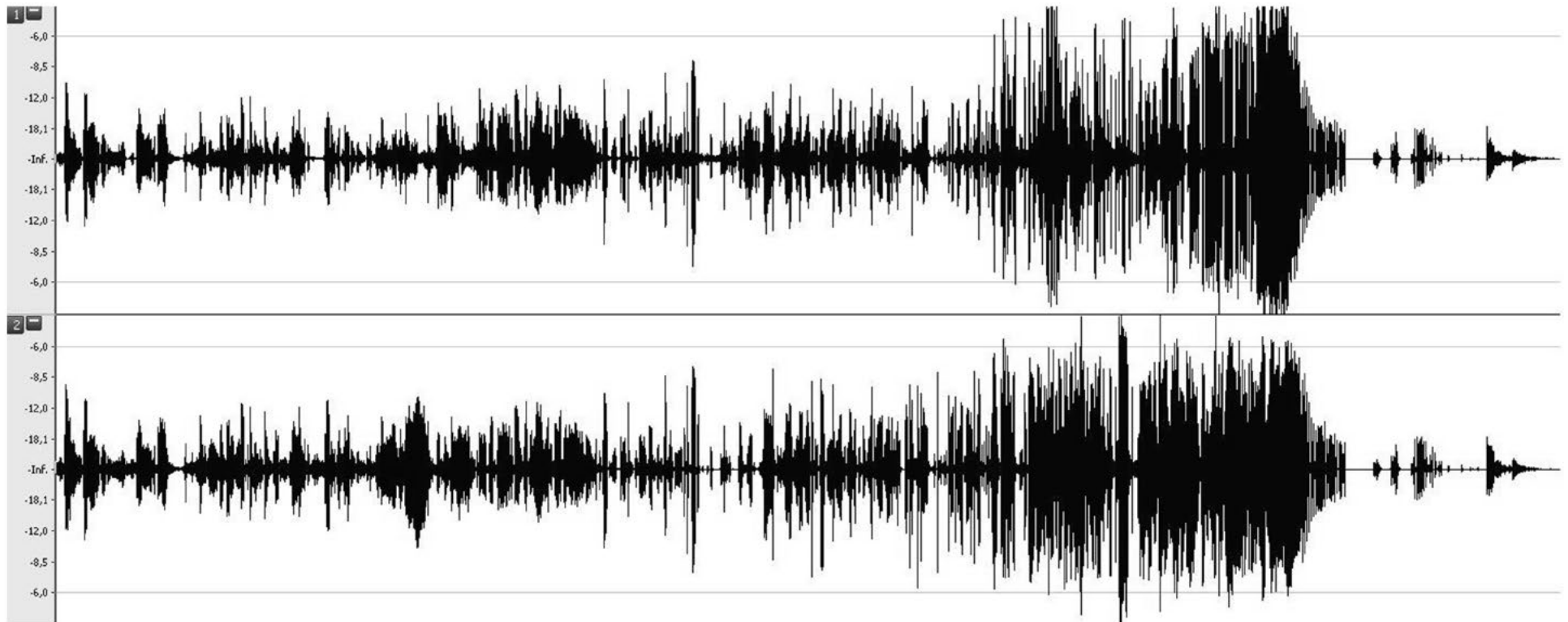


2.7 Visage

- **Ib [2' – 3'40'']**
 - Concatenando uno all'altro i fonemi si viene a creare una lingua libera semanticamente e quindi considerabile solo dal punto di vista prosodico.
 - In questa parte emergono, sia attraverso **concatenazioni senza significato**, sia con la **pronuncia più o meno chiara di parole** («*müde*», secondo livello di comprensibilità; «*mort(e)*», primo livello di comprensibilità) e sia attraverso **modalità vocali «non musicali»** (come sospiri, grida e risate) gli aspetti emozionali del linguaggio verbale.
 - Questa sezione culmina nella chiara, anche se sussurrata, pronuncia di «*parole*».
 - L'articolazione dei suoni elettronici sembra voler imitare quella dei fonemi.

2.7 Visage

- **Ib** [2' – 3'40''] [file Ib]

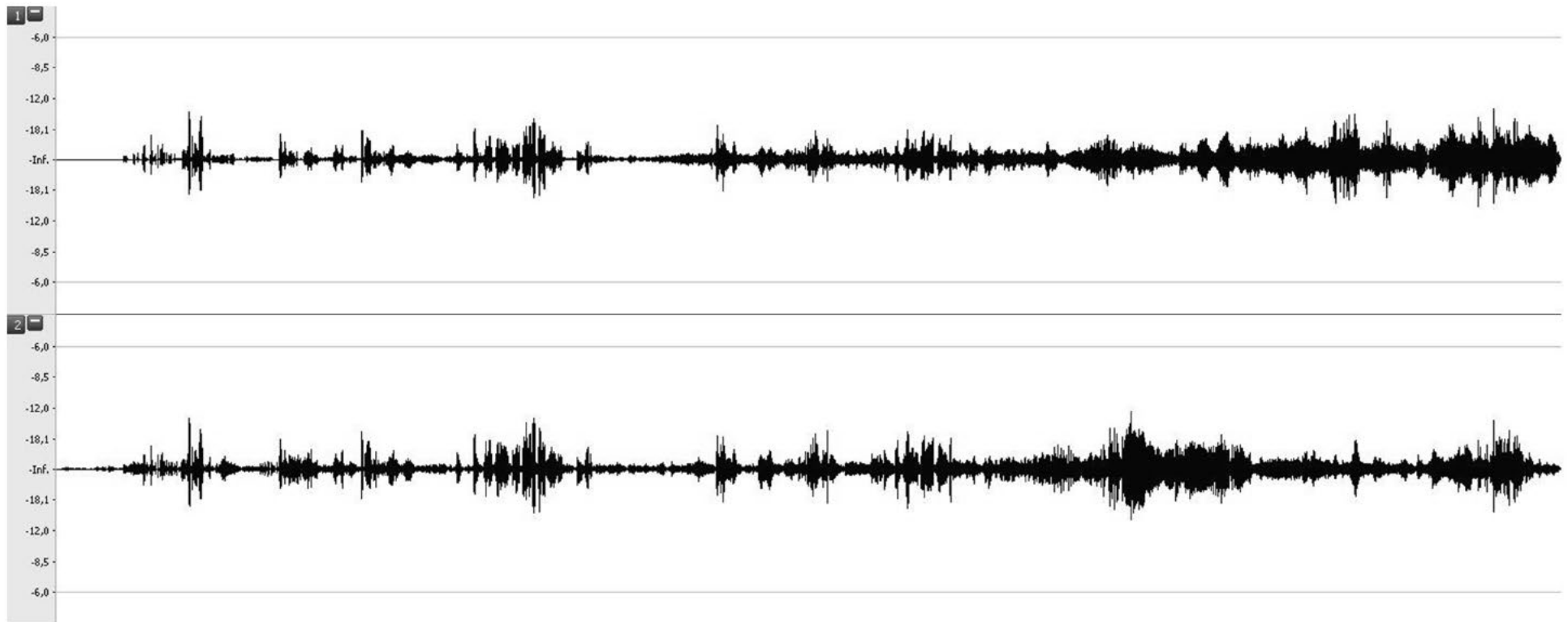


2.7 Visage

- **Ila [3'40'' – 5'30'']**
 - Sullo sfondo di fasce che si muovono lente (i suoni elettronici sono lontani, con gran riverbero) il virtuosismo di **Berberian** le consente di dare vita a prosodie che ricordano racconti calmi e distesi, come una fiaba, che a 5'30" diventano un'**esplosione di fonemi**
 - come una specie di **regressione** rispetto allo stadio di evoluzione della lingua raggiunto.

2.7 Visage

- **Ila** [3'40'' – 5'30''] [file Ila]

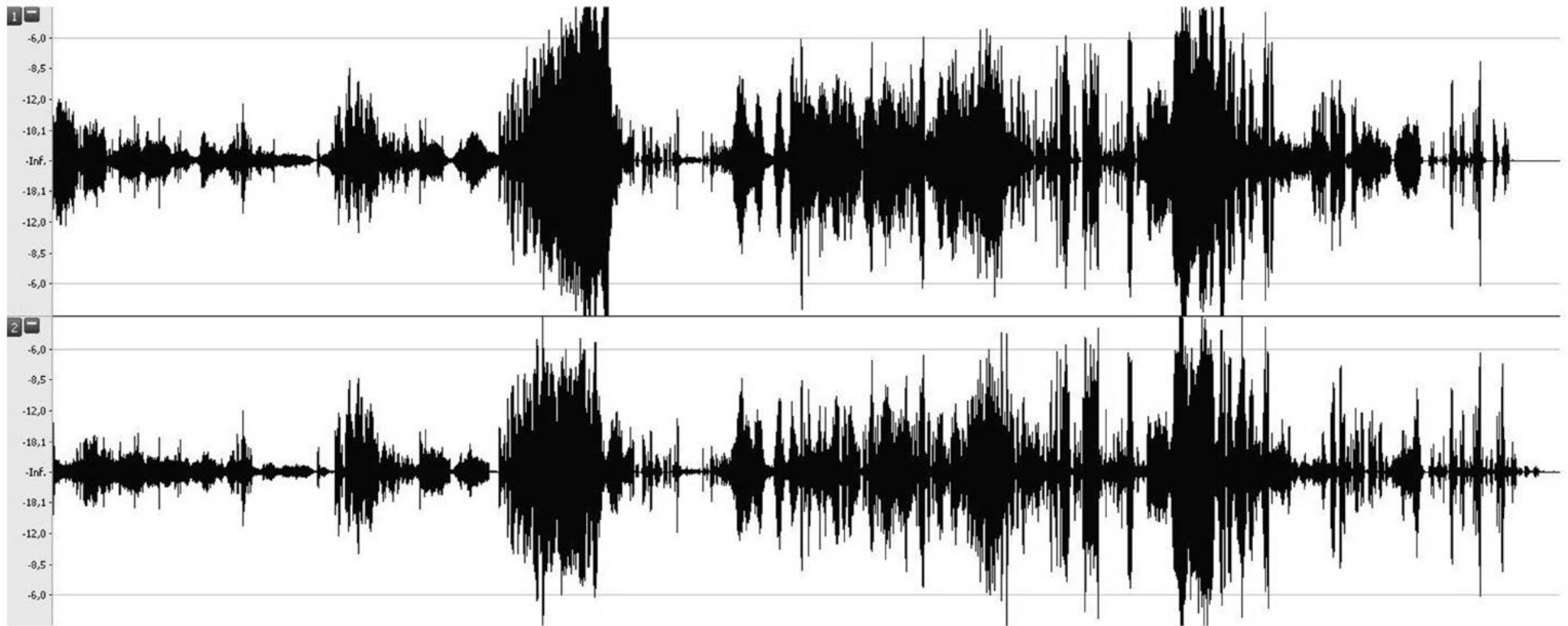


2.7 Visage

- **IIb** [5'30" – 10'10"]
 - Anche qui, seppur in ritardo di 30" (a 6') la pronuncia di «*parole*» suggerisce una divisione strutturale.
 - Riprendono gli **eventi elettronici a fascia** che gradualmente, con l'incalzare di scoppi di risa e grida spaventate, **divengono eventi impulsivi** raggiungendo il **culmine drammatico dell'opera a 7'**.
 - Un breve solo di voce piagnucolante che pare pronunciare la frase «*non c'è posto, lo so*» (primo livello di comprensibilità) e risolventesi nell'**unico trattamento vocale elettronico**
 - una [r] che gradualmente perde l'articolazione linguo/dentale per rimanere solo segnale proveniente dalle corde vocali, e che si moltiplica con gran riverbero), separa questo acme dalla ripresa del clima precedente (frammenti di parole, pianti, risate derisorie, come raccontando).

2.7 Visage

- **IIb [5'30'' – 10'10'']** [file [IIb](#)]

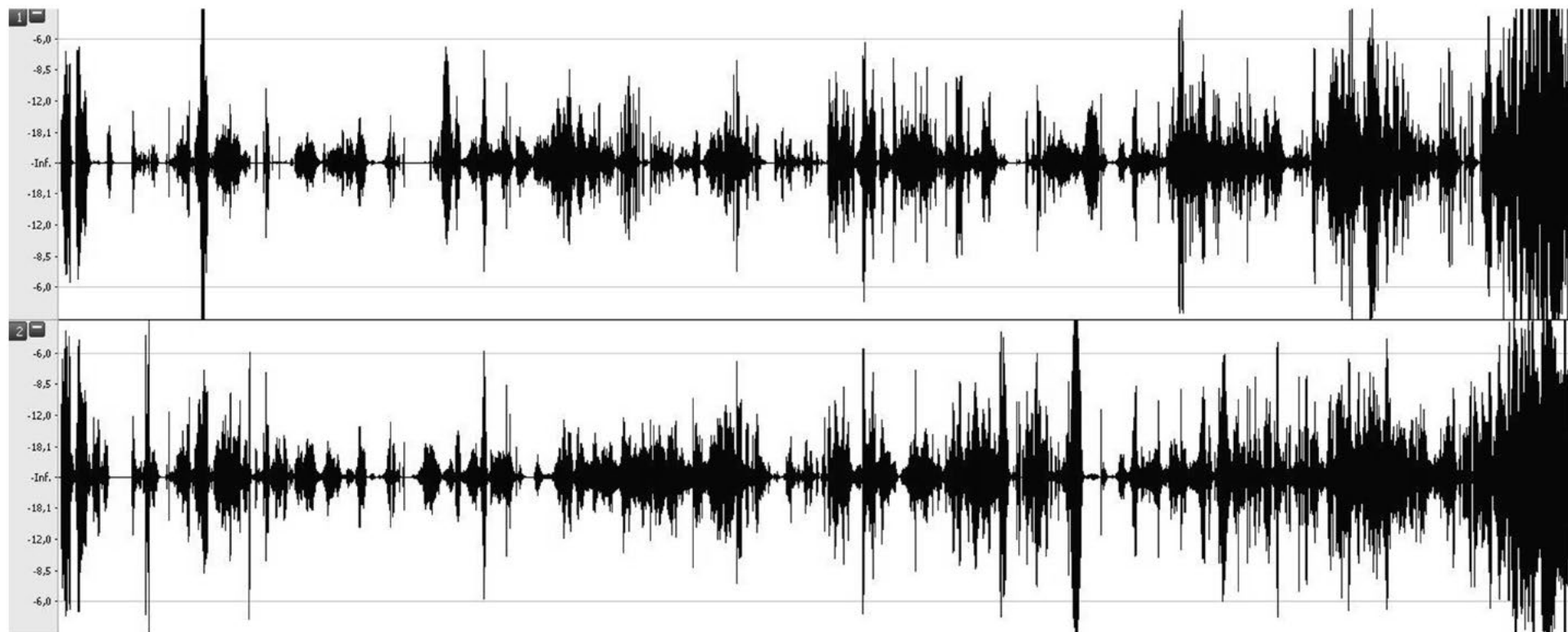


2.7 Visage

- III [10'10" – 13'45"]
 - Ancora una volta è «*parole*», che definisce la fine di una parte e l'inizio di un'altra.
 - Qui la voce viene **distribuita**, pur se in modo statico, **in diversi punti dello spazio stereofonico** e le sue modalità sono ridotte a uno **sminuzzamento fonetico e prosodico**.
 - Il materiale che l'accompagna non è più di origine elettronica (se non per qualche **sporadica serie di impulsi**), ma è realizzato trasformando, perlopiù con trasposizioni, accelerazioni e sovraincisioni, suoni di **archi, ottoni e pianoforte**.
 - Il tutto però risulta timbricamente molto "elettronico".

2.7 Visage

- III [10'10" – 13'45"] [file III]



2.7 Visage

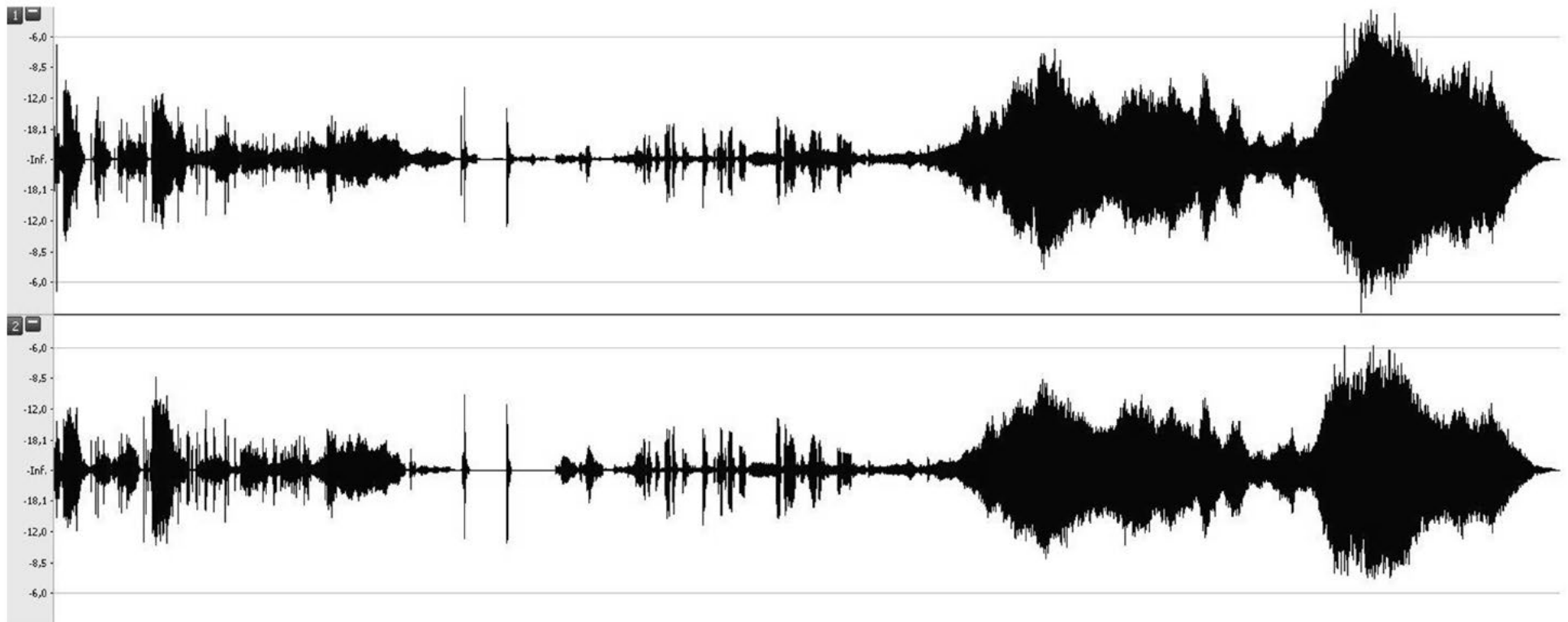
- **IV [13'45'' – 21'10'']**
 - L'inizio dell'ultima parte ci viene nuovamente segnalato da «parole» (anche se qui la pronuncia è meno chiara, di secondo livello).
 - Questa parte rappresenta un po' la summa dell'opera, fornendo la chiave di lettura del lavoro.
 - Sullo sfondo di fasce elettroniche **la voce si sdoppia nelle due nature** che attraggono **Berio**:
 - quella **musicale**, espressa dall'intonazione più o meno evidente di fonemi o singole vocali
 - quella **parlata** giocata su un fine contrappunto
 - interessante è l'interpolazione fra queste due nature a 7'30" circa, quando una [i] parlata diventa gradualmente e in modo continuo, attraverso l'aggiunta di vibrato, una [i] cantata.

2.7 Visage

- **IV [13'45" – 21'10"]**
 - La voce «solista» tace a 18'10" e l'opera si conclude con un evento sonoro di grande complessità che rappresenta l'unione, o meglio la fusione, fra due realtà o «dimensioni» come le chiamava il caro compagno di strada di **Berio** nell'avventura elettronica milanese, **Bruno Maderna**:
 - quella acustica e quella elettronica.
 - Una sorta di coro maschile che si con/fonde con fasce elettroniche in *crescendo* e *diminuendo* per ben 4 minuti conferisce al lavoro una sensazione di calma al termine di un lungo e travagliato viaggio nell'universo della parola.

2.7 Visage

- **IV** [13'45'' – 21'10''] [file M]



2.7 Visage

- **Destinazione / cestinazione**
 - Quest'opera modificava considerevolmente l'ascolto abituale della radio, «la più generosa dispensatrice di parole inutili» (come la definì **Berio**) a cui il pezzo è dedicato e che pensò bene di censurare il lavoro di **Berio** giudicato «pornografico».

2.7 Visage

- N. Scaldaferri, *Thema e altre partite*
 - Come *Thema* anche *Visage* presenta un riferimento a *Ulysses* (tratto stavolta dal tredicesimo episodio, *Nausicaa*), ma in questo caso la voce non viene manipolata quasi per nulla – o solo in minima parte – ed è perfettamente riconoscibile soprattutto nel rapporto antitetico che si instaura con i suoni elettroacustici, anch'essi qui ben presenti e riconoscibili.
 - *Visage*, non utilizza alcun testo, tranne la parola «*parole*» che compare ripetuta per tre volte; al cantante è richiesto ora di **esprimere direttamente stati emozionali**:
 - la voce qui è dunque recuperata ormai in pieno nella totalità della sua **funzione espressiva** e della **forza evocativa**.

2.7 Visage

- Come dice lo stesso **Berio**: «*Visage*, basata sul simbolismo sonoro di gesti e inflessioni vocali, con le relative 'ombre di significato' e tendenze associative, può essere ascoltata come **metafora del comportamento vocale**, ossia come *un discorso svolto prevalentemente a livello onomatopeico*».
 - Come è noto, la censura non consentirà la trasmissione radiofonica del lavoro accusandolo di «*pornofonia*»;
 - la capacità della voce su nastro di comunicare senza l'uso di parole risulterà essere talmente forte da creare imbarazzo.

2.7 Visage

- **ASCOLTO:**
 - *Visage* (21'10'') [file Luciano Berio - Visage]

MATERIALI

CONSERVATORIO DI BRESCIA

Storia della musica elettroacustica 1 - Marco Marinoni

CD13 AUDIO

- | | | | |
|------|--|---------|--------|
| • 01 | L. Berio <i>Differences</i> | 1958-59 | 14'53" |
| • 02 | L. Berio <i>Momenti</i> | 1960 | 7'15" |
| • 03 | L. Berio <i>Omaggio a Joyce</i> | 1958 | 6'16" |
| • 04 | L. Berio <i>Perspectives</i> | 1957 | 6'42" |
| • 05 | L. Berio <i>Thema. Omaggio a Joyce</i> | 1958 | 8'31" |
| • 06 | L. Berio <i>Visage</i> | 1961 | 21'10" |