



Les conséquences du travail empirique de Luciano Berio au Studio di Fonologia : vers une autre écoute

Martin Feuillerac

► To cite this version:

Martin Feuillerac. Les conséquences du travail empirique de Luciano Berio au Studio di Fonologia : vers une autre écoute. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Français. NNT : 2016TOU20100 . tel-01945269

HAL Id: tel-01945269

<https://theses.hal.science/tel-01945269>

Submitted on 5 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Martin FEUILLERAC

le mardi 15 novembre 2016

Titre :

Les conséquences du travail empirique de Luciano Berio au Studio di
Fonologia : vers une autre écoute

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Musique

Unité de recherche :

LLA CREATIS

Directeur/trice(s) de Thèse :

Jésus AGUILA

Jury :

François Madurell (PR, Paris IV Sorbonne)

Pierre Albert Castanet (PR, Université de Rouen)

Stefan Keym (PR, Université Toulouse Jean Jaurès)



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Martin FEUILLERAC

le mardi 15 novembre 2016

Titre :

Les conséquences du travail empirique de Luciano Berio au Studio di
Fonologia : vers une autre écoute

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Musique

Unité de recherche :

LLA CREATIS

Directeur/trice(s) de Thèse :

Jésus AGUILA

Jury :

François Madurell (PR, Paris IV Sorbonne)

Pierre Albert Castanet (PR, Université de Rouen)

Stefan Keym (PR, Université Toulouse Jean Jaurès)

DÉDICACE

Trilling, trilling;
 By bronze, by gold, in oceangreen of shadow
 The Morn is breaking.
 Pearls: when she
 Boomed crashing chords.
 When love absorbs.
 Rrrpr. Kraa. Kraandl.
 HorrId!
 Sweetheart, goodbye!
 War! War! The tympanum
 And gold flushed more
 a jumping rose
 Blew. Blue bloom is on the
 impErthnthn thnthnthn
 O Rose!
 rose of Castille
 Bronzelydia by MinagOld
 Jingle. Bloo
 Gold pinnaCled hair
 bronze by gOld

Martin Feuillerac

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier pour l'accompagnement qu'il a assuré tout au long de notre travail Jésus Aguila.

We also would like to thank, for the opportunity they gave us, Pr. Marie Rolf and Pr. Jonathan Dunsby, and for the many details he gave us about Luciano Berio *Opera's* premiere, Pr. Benton Hess from the Eastman School of Rochester, NY.

Vogliamo anche ringraziare per l'aiuto prezioso che ci ha portato la Professoressa Rossana Dalmonte così come il Professor Agostino Ziino per la sua cortesia e la sua amabilità.

Nous remercions également Adam, Lélío et Orion Feuillerac, qui, par leur dynamisme et l'entrain qu'ils ont mis à se réveiller aux aurores depuis 10 ans nous ont permis de disposer d'un temps de travail journalier conséquent et de parvenir au bout de ce travail, qui n'aura finalement abouti que pour qu'ils aient la fierté, un jour, de pouvoir y jeter un œil que nous espérons avide.

SOMMAIRE

Dédicace	4
Remerciements	5
Sommaire	6
Introduction.....	12
I - Un musicien accompli qui crée son propre studio	17
Transmission d'une expérience familiale	17
Solide formation au Conservatoire de Milan	18
Un pianiste accompagnateur à l'écoute.....	18
Un chef d'orchestre par défaut	20
Au fond de l'orchestre : un timbalier	22
S'aventurer à créer un studio	24
II - La radio : un métier, des métiers	26
Sonoriser des programmes radiophoniques	27
Diriger des ensembles instrumentaux.....	27
Composer sur des supports différenciés.....	28
Jouer soi-même du piano ou des ondes Martenot	29
Réaliser des ambiances sonores.....	30
Organiser des concerts	30
Diriger une revue.....	31
Tenir une place dans le monde de l'art.....	32
Devenir formateur de niveau international	33
III - Le studio di fonologia, un cercle d'avant-garde	34
1) Un lieu attractif pour de nombreuses personnalités	35
Cathy Berberian, première complice.....	36
Bruno Maderna, frère siamois	37
John Cage, une ouverture à d'autres formes de pensée.....	43
Umberto Eco, le passeur	47
Luigi Rognoni : différentes facettes de la musicologie.....	49
Roberto Leydi, la curiosité pour d'autres musiques.....	50
Bertold Brecht : l'impulsion d'un créateur mythique.....	52
Massimo Mila et Fedele D'Amico, critiques et complices.....	53
Severino Gazzeloni, l'accès à la virtuosité	56
Alfredo Lietti et Marino Zuccheri, au-delà de la barrière technologique	57

2)	Un réseau international de compositeurs.....	59
	Les principaux musiciens invités	59
	Même matériel, regards différents	62
	Un lien avec Darmstadt maintenu mais distant	62
3)	Un contexte culturel favorable.....	65
	L'américanisation de Milan	66
	Une évolution politique en direction de la gauche	69
	Le Prix Italia, moteur de la créativité européenne	70
IV -	L'écoute directe en studio.....	72
1)	L'absence de médiation des interprètes	72
	Le compositeur-interprète	72
	Ambivalences vis-à-vis de l'interprète	73
	Le choix bérien d'une approche électroacoustique	74
	Redonner une place centrale à l'interprète et à l'interprétation	75
	L'avant-garde européenne et l'interprète	77
	La question de la représentation	78
	Trouver des alternatives au manque d'incarnation scénique.....	79
2)	Fixer les affects sur la bande	80
	Restituer la présence corporelle de l'interprète	80
	Une démarche « concrète »	81
	Faire passer le sens directement : la voix comme premier vecteur.....	82
	Le mime et le masque	84
	Dfférents vecteurs de sens	85
3)	Viser la réception par l'auditeur.....	85
	Jouer avec le sémantique.....	86
	La musique au cœur des mots	90
	Une pluralité de lectures	91
	Un questionnement élargi.....	92
4)	Placer l'auditeur dans une situation acousmatique	93
	Dépasser la question de la causalité	94
	L'homogénéité comme première étape.....	96
	Un potentiel théâtral.....	97
	Une intuition confirmée ultérieurement par la théorie.....	98
5)	Un théâtre pour les oreilles.....	99
	Ecoute électroacoustique, écoute instrumentale : des temporalités différentes	100
	La narrativité au Studio di Fonologia.....	102

L'Amfiparnasso, déjà ?	104
Essentialiser la théâtralité	105
Mise en œuvre sur scène	105
6) Prendre appui sur une culture théâtrale préexistante	106
La culture théâtrale de Berio	107
Brecht et Beckett, piliers d'un questionnement	108
Le roman « musical » de Joyce	109
L'omniprésence de Joyce	110
V - Se nourrir des forces qui traversent les avant-gardes	112
1) La pratique des langues	112
L'immersion dans la langue anglaise et la culture nord-américaine	112
Une maîtrise antérieure du français	114
Laisser l'allemand à Bruno Maderna	115
Les poètes espagnols	116
2) L'appropriation de lectures structurantes	116
De Saussure et Troubetzkoy	117
Ferdinand de Saussure et la dissociation entre son et sens	117
Aperture des voyelles et intonation chez Troubetzkoy	119
Une phonologie de musicien	121
L'opposition chez Troubetzkoy et Jakobson	122
Dépasser les oppositions stériles	124
Le structuralisme dans l'air du temps	126
Aphasie et langage de l'enfant chez Roman Jakobson	126
Mise en résonance avec Roland Barthes	128
Un outil de pensée : les analogies structurelles de Claude Lévi-Strauss	131
Noam Chomsky, une focalisation sur le niveau syntaxique	132
Les débats de la revue Incontri musicali	135
3) L'empirisme du traitement musical des langues	138
L'onomatopée dans Thema (Omaggio a Joyce)	138
Une lecture électroacoustique de Joyce	140
Joyce entendu par Berio	142
Les sonorités d'e.e. cummings : Circles	144
Le chant en mouvement	148
Epiphanie et la multiplication des langues	149
L'aléatoire à grande échelle	151
Visage et les improvisations de Cathy Berberian	152

Passaggio et les langues enchevêtrées	155
Une mise en scène centrale	159
VI - Premières conséquences du travail en studio	160
1) Privilégier le résultat auditif global	160
Le processus prime sur le matériau	160
Un rapport particulier au sérialisme	161
2) Produire de la musique plutôt qu'écrire sur la théorie.....	164
La trace écrite au Studio di Fonologia	165
Quelle place pour la théorisation ?	167
La musique avant tout.....	168
Ne rédiger que le nécessaire	169
3) Une partition, pour quoi faire ?.....	170
L'arbitraire du signe en musique.....	170
Les limites de la notation	171
Un manque de temps certain.....	172
Dépasser les limitations, selon Stockhausen.....	174
La réponse de Berio.....	177
La part d'aléatoire inhérente à la pratique de studio	177
Une attraction pour les musiques improvisées.....	178
Hors du champ de la notation : les musiques populaires	178
4) Une écriture instrumentale dérivée du <i>Studio</i>	179
Bouches fermées et effets de filtrage	179
Noter la spatialisation	182
Transposer la réverbération au domaine instrumental	184
D'autres dimensions pour l'harmonie.....	185
Pensée contrapunctique et séparation physique des pistes.....	186
VII - Emergence d'une nouvelle approche de la composition.....	189
1) Montage et sémiologie.....	189
L'effet Kouletchov	190
Des procédés similaires	191
L'impact sur le langage	191
Micro-montage et aléatoire	192
Audibilité du montage	194
Le cas de la sifflante « s »	195
2) Métrage de la bande magnétique et notation rythmique proportionnelle.....	197
Premières expériences de libre placement du texte.....	197

Sequenza I et la pratique de studio.....	198
Une conception pragmatique de la notation	200
3) Hauteurs approximatives	201
Différentes portées	201
Une autre conception des fréquences	202
4) Travail en studio et culture de la répétition.....	203
Une opposition idéologique	203
Répétition et variation	205
5) Le matériau n'est que du matériau	206
Indifférenciation visuelle d'une bande et équipotentialité des sons	207
Le son pour le son.....	207
Ouverture de la forme : un état de fait	209
Désacralisation de la « méthode »	211
Des matériaux et des séries « jetables »	211
Jeter même si.....	212
6) Pensée additive, pensée soustractive	213
Du son sinusoïdal au bruit blanc	215
Un procédé micro et macro-structurel	218
Des analogies dans le traitement linguistique	220
Juxtaposition, superposition et suppressions dramaturgiques	222
Un élargissement à la conception formelle.....	224
Une utilisation identique de la référence.....	227
Une conception musicale innervée de cette pratique de studio	232
VIII - 1952-66 : un impact sur la démarche de Berio	234
Symptôme d'une évolution : la réécriture des Cinque Variazioni	234
Moins de pensée sérielle, d'avantage d'écoute.....	238
Conserver ce qui est efficace.....	242
Questionner l'organisation structurelle	243
Rendre plus sensible le flux temporel	244
Tuer le père en affirmant ses propres gestes musicaux	247
Conclusion	251
Berio et la notion de style	251
Des matériaux hétérogènes, une homogénéité constante.....	252
L'unité involutive au-delà des oppositions.....	253
« Berio est un omnivore »	255
Le sacrifice de l'écoute	257

Annexes	291
Bibliographie	261
Traductions.....	291
Index	315
Table des matières	Error! Bookmark not defined.
Table des exemples musicaux	Error! Bookmark not defined.
Table des figures.....	Error! Bookmark not defined.
Contenu du CD	320

INTRODUCTION

Il est, dit-on, aisé de reconnaître un artisan à ses outils. Le cas est d'autant plus intéressant lorsque cet artisan a lui-même façonné ses propres outils, afin qu'ils répondent le mieux possible à ses besoins. Cette situation est encore plus significative lorsque cet artisan prenant lui-même pleinement conscience du potentiel latent de ses outils, fait évoluer progressivement sa pensée pour en tirer un meilleur profit et transposer ce qu'il sait faire dans d'autres domaines.

C'est précisément ce cas dont nous allons traiter dans ce travail : celui d'un compositeur qui, muni d'une solide formation traditionnelle, après avoir découvert la musique sur bande dans divers studios déjà existants, s'est appuyé sur sa propre écoute pour orienter ses choix musicaux. En s'entourant de personnes compétentes il a élaboré son propre projet de studio, ne ressemblant à aucun autre. Contrairement au cas de Luigi Nono, qui a intégré le *Studio di Fonologia* quelques années plus tard pour diversifier son propre langage, il est ainsi possible de considérer le *Studio* comme une extension de la pensée musicale de Luciano Berio¹.

Notre travail porte sur cette période de la vie de Berio, qui débute en 1953, à son retour de Tanglewood, et qui se termine officiellement en 1961 avec *Visage*, mais dont les répercussions sont encore sensibles dans *Laborintus II* et même ultérieurement. Il s'agit d'y déceler en quoi l'activité de composition au *Studio di Fonologia*, essentiellement tournée vers l'écoute et l'empirisme, a amené Berio vers une évolution stylistique qui a trouvé des prolongations durant les décennies suivantes.

De nombreux ouvrages (*Berio* d'Osmond-Smith², les *Entretiens* avec Rossana Dalmonte³ ou le numéro spécial de *La revue musicale* d'Ivanka Stoianova⁴) ont servi de

¹ Une étude comparée avec ses années à l'IRCAM, à l'époque de la 4X, permettrait fort probablement de mieux définir l'évolution de sa pensée, après analyse des moyens techniques qu'il avait demandés à cette institution.

² OSMOND-SMITH, David, *Berio*, Oxford : Oxford University Press, 1991, 158 p.

³ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte / Ecrits choisis*, Genève : Contrechamps, 2010, 186 p.

⁴ STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, vol. 375-377, numéro spécial : « Luciano Berio : chemins en musique », 1985, 512 p.

base à notre recherche. Ces ouvrages étaient assez anciens mais, depuis sa mort en 2003, et notamment à l'occasion des cinquième et dixième anniversaires de son décès, d'autres publications sur Berio sont parues, collectant principalement des témoignages, des articles ou des interviews et permettant une meilleure compréhension du contexte historique (*Nuova musica alla radio* de Rizzardi et De Benedictis⁵, ou *Nuove prospettive* édité par De Benedictis⁶).

Avec la reconstitution du *Studio di Fonologia* au castello Sforzesco de Milan en 2008, beaucoup d'écrits sur le *Studio* sont aussi parus dans les dernières années : *C'erano una volta nove oscillatori* de Donati et Pacetti⁷, ou *Lo Studio di fonologia (Un diario musicale 1954-1983)* de Novati⁸.

Enfin, le travail d'édition critique des oeuvres de Bruno Maderna, co-acteur du *Studio di Fonologia* avec Berio, ainsi que la parution de l'opus *Bruno Maderna: Documenti* de Baroni et Dalmonte⁹ nous ont permis de disposer d'informations suffisantes pour mener à bien notre projet : traiter - ce qui n'a pas encore été fait - des interactions de Berio avec son environnement au sein du *Studio di Fonologia*.

Notre travail repose aussi sur de nombreuses analyses musicales et linguistiques réalisées sur des oeuvres précises par divers chercheurs (Romina¹⁰, Jones¹¹, Menezes¹², Neidhöfer¹³, etc.) qui nous permettent d'illustrer notre propos tout en renvoyant à des

⁵ RIZZARDI, Veniero, DE BENEDICTIS, Angela Ida, ed., *Nuova musica alla radio : esperienze allo studio di fonologia della RAI di Milano, 1954-1959*, Milano : RAI-ERI, 2000, 360 p. + 1 CD

⁶ DE BENEDICTIS, Angela Ida, ed., *Luciano Berio. Nuove prospettive / New Perspectives*, Firenze : Leo S. Olschki, 2012, 494 p.

⁷ DONATI, Paolo, PACETTI, Ettore, *C'erano una volta nove oscillatori : lo studio di fonologia della RAI di Milano nello sviluppo della nuova musica in Italia*, Roma : RAI ERI, 2002, 205 p. + 1 CD-ROM.

⁸ NOVATI, Maria Maddalena, ed., *Lo Studio di fonologia (Un diario musicale 1954-1983)*, Milan : Ricordi, 2009, 250 p.

⁹ BARONI, Mario, DALMONTE, Rossana, MAGNANI, Francesca, et al. *Bruno Maderna: documenti*, Milano : Suvini Zerboni, 1985, 355 p.

¹⁰ ROMINA, Daniele, *Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta, un'analisi di Thema (omaggio a Joyce) di Luciano Berio*, RDM Records Edizioni Letterarie, 2011, 83 p.

¹¹ JONES, David Evan, « Compositional Control of Phonetic/Nonphonetic Perception », *Perspectives of New Music*, Vol. 25, N° 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter - Summer 1987), pp. 138-155.

¹² MENEZES, Florivaldo, *Luciano Berio et la phonologie: une approche jakobsonienne de son œuvre*, Frankfurt am Main : P. Lang, 1993, 278 p. et MENEZES, Florivaldo, *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*, Modena : Mucchi, 1993, 167 p.

¹³ NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », *Music Analysis*, Vol. 28 (2009), pp. 301-348.

analyses minutieuses publiées par ailleurs. Nous proposons d'autre part nous-même une étude analytique autour des deux versions des *Cinque Variazioni* pour piano : la première, retirée du catalogue et en date de 1952, la seconde, l'ayant remplacée, en date de 1966. En encadrant notre corpus, ces deux versions viennent corroborer certains éléments que nous avançons. Notre approche sera donc une approche tout à la fois historique, analytique et finalement esthétique, centrée autour de l'acte compositionnel bérien et son devenir à court, moyen et long terme.

La recherche que nous entreprenons est née d'un questionnement resté sans réponse à l'issu de notre travail de Master 2. Après avoir décortiqué *A-Ronne*, œuvre composée par Berio sur un texte de Sanguineti entre 1974 et 1977, nous avons mis à jour une quantité d'éléments hétérogènes et opposés qui fusionnaient parfaitement pour former un tout cohérent. Notre recherche nous avait permis de mettre à jour tous ces éléments, mais nous ne savions ni comment, ni pourquoi, Berio les faisait fusionner. Nous pensons être arrivé au bout de ce questionnement avec notre travail de doctorat, grâce à l'étude des années passées par Berio au sein du *Studio di Fonologia*.

Pour parvenir à ce but, il nous a fallu établir le profil du jeune Berio, alors âgé de trente ans - dont vingt passés sous la dictature fasciste mussolinienne - à son retour de Tanglewood où il passa huit semaines en formation auprès de Luigi Dallapiccola. Riche initialement d'une formation culturelle familiale, il faut considérer sa période de « formation » au langage électroacoustique comme une interaction avec les outils qu'il s'est lui-même forgés, selon des buts qu'il s'était auparavant fixés.

En ouvrant les portes du *Studio* à des personnalités extrêmement diverses, toutes très compétentes dans leurs domaines respectifs, Berio va assouvir sa soif de culture et de connaissances et s'enrichir à leur contact. De ces multiples rencontres, Berio a su tirer de nombreux sujets de réflexion dans des domaines très variés : musique, bien-sûr, mais aussi littérature et poésie, linguistique, ethnomusicologie, sémiotique, arts de la scène, critique musicale, électronique...

Le milieu culturel milanais, américanisé et politiquement ouvert à l'avant-garde, a été déterminant pour faciliter la maturation intellectuelle et compositionnelle de Berio. En étudiant le contexte politique, artistique, scientifique, social et humain, nous avons obtenu une cartographie assez précise des intérêts manifestes de Luciano Berio durant cette période. Ses lectures des nouvelles théories du moment et son implication personnelle dans cette avant-garde tant musicale que scientifique, vont l'amener à prendre très vite du recul sur ces théories, alors-même qu'elles étaient en train de s'énoncer.

Par ailleurs, nous nous sommes interrogé sur ce que signifiait « travailler pour la R.A.I. » et ce que cela avait pu conditionner, à la fois en termes de contraintes pour Berio, mais également en termes d'apprentissages de savoir-faire et d'émancipation.

De la même manière, nous nous sommes penché sur la réalité de la composition en studio dans les années 1950-1960. En effet, ces toutes nouvelles conditions de travail dont le noyau central est l'écoute, ont amené Berio à re-questionner toute sa formation initiale pour trouver des réponses personnelles adaptées. Privé de visuel, privé d'interprètes sur scène, privé de partition, privé des repères métriques autres que la longueur de la bande magnétique, il a dû repenser profondément le rapport au son, à l'auditeur, à l'espace et au temps, à la notation, et re-projeter ces découvertes sur la scène musicale.

Par ailleurs, face aux notions de montage et de mixage, de synthèse additive et soustractive, il a développé un rapport différent au matériau et à la forme musicale, repensé le rapport entre son et sens, et donc interrogé la part de ce qui fait langage et de ce qui fait musique.

La multiplication des œuvres narratives qu'il a dû composer pour la R.A.I. l'a obligé à aborder le champ musical d'une façon extrêmement pragmatique, particulièrement dans le domaine vocal.

A l'opposé, le rapport personnel que Berio a entretenu avec non seulement la langue italienne mais aussi avec les autres langues qu'il pratiquait, a certainement stimulé sa curiosité à l'égard des ouvrages théoriques des pères fondateurs (De Saussure et Troubetzkoy) et des structuralistes, ce qui va se retrouver dans son usage de la langue théâtrale ainsi que dans la dimension plurilinguiste de bon nombre de ses œuvres. En intégrant ces données aux prémices étudiées précédemment, nous nous attarderons sur la dimension non-verbale du langage, que Berio a ainsi pu développer notamment autour des textes de James Joyce.

De cette confrontation entre ses expériences d'écoute et une bonne connaissance des idées nouvelles qui circulaient au même moment, va émerger un style propre, profondément ancré sur l'écoute, fuyant les oppositions théoriques stériles.

S'interrogeant dès cette époque sur l'écoute et sur ce qui est « donné à entendre », il s'est questionné jusqu'à la fin de sa vie sur la façon dont la composition pouvait induire cette attitude d'écoute active chez l'auditeur, dans une mise en abyme de l'écoute elle-même.

I - UN MUSICIEN ACCOMPLI QUI CREE SON PROPRE STUDIO

Lorsque Luciano Berio fonde officiellement le *Studio di Fonologia* dans les studios de la R.A.I. de Milan en 1955, il possède déjà une expérience musicale sensible. Il a par ailleurs ses entrées au siège milanais de la R.A.I. depuis deux années, et connaît bien les nécessités de l'institution radiophonique. Il maîtrise les aspects techniques nécessaires à formuler sa demande, mais il est avant tout un musicien et non un technicien.

Transmission d'une expérience familiale

Afin de mieux cerner tout ce que l'activité de Berio en tant qu'homme de radio a pu lui apporter, il nous paraît nécessaire de faire tout d'abord un bref rappel des multiples compétences dont il disposait avant de démarrer cette carrière-là.

Comme le rappelle David Osmond Smith, Luciano Berio était fils et petit-fils de musicien :

Le grand-père un peu formidable de Berio, Adolfo (1847-1942) avait poursuivi une longue carrière comme organiste et compositeur à Oneglia [...]. Son père Ernesto Berio (1883-1966) avait étudié au Conservatoire de Milan [...] et avait aussi pris des leçons de composition de Pizetti. [...] Il officiait au piano dans le cinéma local, jouait dans des orchestres, et organisait des soirées de musique de chambre régulières à domicile, tout en accomplissant son devoir d'organiste d'église. [...]

Comme on pourrait s'y attendre dans un tel environnement, l'éducation musicale de Berio fut prompte et complète. Son grand-père lui a enseigné les rudiments et son père prit alors la relève, surveillant son travail en harmonie et contrepoint et son étude du piano. Quand il eut huit ou neuf ans, Berio fut suffisamment compétent pour se joindre aux soirées de musique de chambre de son père¹⁴.

¹⁴ OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 2.

Solide formation au Conservatoire de Milan

Cette formation familiale tout à la fois empirique et théorique fut par la suite complétée par un cursus au Conservatoire de Milan :

Il chercha par la suite à compléter [sa connaissance de l'harmonie] en suivant le cours de contrepoint enseigné par Giulio Cesare Paribeni [...]

De la classe de contrepoint de Paribeni, Berio passa, en 1948, dans la classe de composition de Giorgio Ghedini¹⁵.

Son séjour de huit semaines à Tanglewood en 1952, auprès de Luigi Dallapiccola, s'inscrit dans une continuité nécessaire de formation initiée dès son plus jeune âge. Ce n'est qu'à son retour des Etats-Unis, et son installation à Milan, qu'il se sentira suffisamment autonome pour décider de ses propres choix compositionnels et de ses conditions de travail au *Studio di Fonologia*.

Un pianiste accompagnateur à l'écoute

Parmi les diverses fonctions musicales qu'il a assuré, il y eut celle de pianiste accompagnateur. Il pourrait paraître étrange de s'attarder sur ce que l'on pourrait considérer comme un « petit métier » exercé par Luciano Berio, très certainement plus dans le but d'obtenir de quoi subvenir à ses besoins quotidiens, que par vocation.

Mais parler de tout ce que ce rôle a pu lui apporter nous semble élargir notre horizon de pensée. Le premier point, le plus évident, est que c'est par la nécessité d'accompagner des chanteurs que la rencontre Berberian-Berio a eu lieu.

Cathy Berberian témoigne à ce propos :

Quand il était jeune, pour gagner sa vie, il jouait du piano dans les cours de chant du Conservatoire, il accompagnait des chanteurs pour des auditions, des concerts à l'Opéra.

¹⁵ *Id.*, p. 4.

(C'est comme ça, d'ailleurs, qu'on s'est connu). Et ce travail a certainement contribué à l'élaboration de ce magnétisme extraordinaire qu'il a pour la voix¹⁶.

Cette rencontre ayant donné lieu à près de 15 ans de vie commune qui englobent totalement notre corpus, a donc eu des répercussions conséquentes sur la vie du jeune Berio. Certes, le médium que fut le piano est assez fortuit dans cette rencontre, qui aurait pu se passer dans d'autres circonstances, mais peut-être pouvons-nous déjà y lire une notion de partage musical entre deux grands artistes que d'autres circonstances (comme la musique de chambre ou l'orchestre) n'auraient pas aussi bien favorisé. Qui plus est, comme le note Berberian, le rapport développé par Berio vis-à-vis de la voix chantée dans ces circonstances n'en a été que plus profond.

Le deuxième point important qu'il nous paraît bon de souligner, est que cette activité, que certains auraient probablement considérée comme peu gratifiante, a probablement permis à Luciano Berio de développer un esprit critique vis-à-vis de toute activité musicale. Il a su profiter, très jeune, et quelles que soient les circonstances, de tout ce qu'une position, ou une situation musicale, pouvait apporter d'enrichissant. On retrouve exactement le même procédé plus tard, lorsqu'au *Studio di Fonologia*, de nouveau pour des raisons alimentaires, il se doit, aux côtés de Maderna, de produire de la musique fonctionnelle, pas toujours en adéquation avec ses propres visées artistiques, mais dont il y aura toujours quelque chose de constructif à tirer. Une sorte de positivisme musical¹⁷.

Enfin, et ce point - qui ne tient qu'à l'activité de pianiste-accompagnateur - nous paraît primordial, il est nécessaire de comprendre que le pianiste accompagnateur n'est pas un pianiste « comme les autres ». Son rôle d'accompagnant lui confère tout à la fois un savoir-faire particulier, mais également une manière de considérer la musique différente de l'interprète. En effet, un pianiste accompagnateur se doit de se mettre au

¹⁶ C. Berberian, Milan, 5.2.1978. in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 62.

¹⁷ On retrouve d'ailleurs une trace de cette activité ultérieurement, notamment dans *A-Ronne*, où les interprètes exécutent des *jingles* radiophoniques, transformant ainsi une activité peu musicale en véritable mise en scène signifiante.

service de la musique, dans une dimension qui n'est pas uniquement personnelle. Cette dimension passe avant tout par l'écoute, point essentiel de notre raisonnement sur la pratique compositionnelle de Luciano Berio, ainsi que par le regard, mais qui est un regard non pas sur la partition, mais sur les autres.

Le détachement de la partition est inhérent à la formation du pianiste accompagnateur, puisque son rôle ne se comprend que par la présence permanente d'autres interprètes. De plus, même si la professionnalisation dans ce domaine requiert tout autant de maîtrise de la partition que celle d'un interprète soliste, il est évident que pour un pianiste-accompagnateur débutant (tel que le fût Berio), le rapport à la partition est, dans les premiers temps, différent de celui de l'interprète.

Ainsi, un pianiste-accompagnateur se doit avant tout d'aller au bout du processus d'exécution quelles que soient les éventuelles erreurs qu'il pourrait commettre, le résultat auditif primant sur l'exécution sans faille du contenu de la partition. Cette dimension de retrait vis-à-vis du texte écrit, cette idée que le rendu sonore est plus important que la notation elle-même nous paraît prendre sens dans la pensée compositionnelle de Berio pour qui les nombreuses recherches de notation (proportionnelle, de timbre, aléatoire, etc.) témoignent d'une primauté du son sur l'écrit.

Enfin, si nous voulions pousser plus loin notre raisonnement afin de le rendre plus clair notre propos, nous pourrions dire que le pianiste-accompagnateur est celui qui sait tout jouer, mais pas forcément parfaitement... Et en ce sens, nous retrouvons également une des facettes de Luciano Berio, de celui qui va prendre plaisir à parcourir un territoire musical extrêmement vaste, de s'ouvrir à toutes les possibilités offertes par LA musique, sans pour autant se spécialiser dans aucune.

Un chef d'orchestre par défaut

Si la formation familiale de Luciano Berio lui avait déjà permis une connaissance approfondie de certains timbres et de certains ensembles musicaux, le passage par la

découverte du métier de chef d'orchestre fut également pour lui l'occasion, non seulement de développer un savoir-faire dont il allait se servir pour le restant de ses jours, mais également d'entrer dans une relation auditive plus intime avec les différents timbres individuels ainsi que les différents mélanges de timbres.

Une fois encore, parler de cette découverte sans évoquer le contexte serait sûrement passer à côté de quelques indicateurs pouvant éclairer notre pensée.

David Osmond-Smith précise, à propos de cette période de la vie de Berio :

Maintenant, au Conservatorio, il accompagnait les classes de chant, et ayant assisté aux classes de direction de Giulini, il commença à accepter des engagements de chef d'orchestre pour des opéras provinciaux¹⁸.

Il serait difficile d'établir, sur ce témoignage, la relation réelle qui a pu s'établir entre Berio et Giulini, et la « filiation » orchestrale éventuelle entre les deux, mais le point qui nous paraît le plus pertinent n'est en fait pas un point technique ou musical particulier, mais bien plus un éclairage sur la carrière du chef d'orchestre Giulini à cette période précise¹⁹.

En 1946, Giulini est nommé directeur musical de la R.A.I. de Rome, et, en 1950, il fonde l'orchestre de la R.A.I. de Milan. Entre 1953 et 1956, il devient chef attitré de la Scala de Milan. Nos recherches ne nous ont pas permis d'affirmer si Giulini avait, à un moment ou à un autre, joué un rôle quelconque dans les débuts de Luciano Berio à la R.A.I. milanaise ou à la Scala. Pour autant, quand on considère le parcours de Berio, l'idée du musicien professionnel travaillant au sein d'une institution radiophonique a éventuellement pu se développer dans l'esprit de Berio durant ces années-là, corroborée par la réussite à ce poste de Giulini.

¹⁸ OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 5.

¹⁹ Pour une biographie complète de cette partie de la vie de C.M. Giulini, voir Jean-Yves BRAS, *Carlo Maria Giulini*, p. 19 et sq.

Nous ne pouvons pas non plus omettre, dans cet apprentissage, le nom d'Antonino Votto, qui fut également un précepteur dans la direction d'orchestre pour Berio. Toutefois, nous pouvons supposer, du regard que portait Berio sur les générations précédentes dans ses divers écrits, qu'il y a plus de chance qu'il ait pu s'intéresser au cas d'un chef de dix ans son aîné, qu'au cas d'un chef de trente ans plus âgé que lui.

Bien que cette formation ait ultérieurement permis à Berio de diriger de nombreux orchestres, il précisera tout de même dans les années 1980 :

Je dirige peu d'œuvres d'autres compositeurs parce que je ne suis pas un chef « professionnel ». [...] La carrière de chef d'orchestre ne m'a jamais vraiment intéressé : je suis simplement un compositeur qui dirige. [...] J'aime énormément répéter et travailler avec les musiciens et, s'il n'en tenait qu'à moi, après la dernière répétition je pourrais presque me passer du concert²⁰.

En ce sens, dès l'origine, c'est bien le travail avec la matière musicale, au cœur de l'orchestre, qui a intéressé Berio dans cette pratique « par défaut ».

Au fond de l'orchestre : un timbalier

Luciano Berio a reçu une formation de pianiste, et, selon le témoignage de David Osmond Smith, il pratiquait également la clarinette comme instrument secondaire. Pourtant, au détour d'une interview, Luciano Berio précise :

Il est certain que mon évolution entre ces deux dates [1945-1953] peut paraître extrêmement rapide. D'une part, j'ai connu un nombre imposant d'expériences professionnelles – j'ai été pianiste, accompagnateur, timbalier, etc. – qui n'étaient sans doute pas étrangères à mon désir de connaître. [...] C'est avec une certaine sérénité que j'ai appréhendé toutes les découvertes qui s'offraient à moi et je pense les avoir assimilées de façon organique. Les nouveautés sont entrées en moi à travers mes propres filtres, jamais comme des objets étrangers²¹.

²⁰ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 99.

²¹ WALTER, Edith, « dialogue Luciano Berio », *Harmonie*, mai 1976, p. 45.

Il nous paraît ici aussi important de nous arrêter sur ce qui pourrait passer, dans la carrière du compositeur, comme un détail.

La pratique d'un instrument à percussion, tout comme celle d'un instrument à vent en plus d'une formation principale en tant que pianiste a probablement permis à Berio une connaissance sûre et concrète de la quasi-totalité des savoir-faire orchestraux (à l'exception des cordes frottées ou pincées). Non seulement la technique d'émission du souffle à la clarinette lui a donné une sensation profonde des mécanismes de respiration et de conceptualisation de la phrase comme entité sensible, mais la pratique de la percussion lui a sans aucun doute apporté un sens aigu de l'agogique et de la précision rythmique. En travaillant l'avant-geste, le geste, et l'après-geste, un percussionniste sait qu'en définitive, ce n'est pas l'impact qui importe en soi dans la rythmique, mais bien l'énergie gestuelle qui doit être maîtrisée. En ajoutant la pratique de ces deux instruments à la richesse de la polyphonie du clavier, Berio avait donc, avant même de fonder le *Studio di Fonologia*, une connaissance approfondie de tous les paramètres en jeu dans les différents corps de métiers de l'orchestre. Et comme il le précise lui-même, c'est bien par assimilation qu'il a fait siennes ces sources hétérogènes.

Ce sont toutes ces premières expériences qui ont conduit Berio à vouloir poursuivre plus avant sa découverte des techniques et des savoir-faire, acceptant de nouvelles contraintes, elles-mêmes génératrices d'un nouvel artisanat et de nouvelles expériences. Ce rapport à la matière musicale, en tant qu'exécutant, et également en tant que compositeur restera pour Berio indissociable de sa propre pensée. Il n'y a pas de réelle musique sans implication du musicien à tous les niveaux possibles, ce qui fera dire à David Osmond-Smith :

Jusqu'à aujourd'hui, Berio conserve un sens incontestable des liens qui unissent ensemble tous les aspects de l'activité musicale et voit avec scepticisme ceux qui décident de se définir comme des « compositeurs » plutôt que comme des « musiciens²² ».

S'aventurer à créer un studio

Riche d'une formation musicale complète, et ayant un poste secondaire dans les studios de la R.A.I., Berio, avec l'aide de quelques personnalités présentes au sein de l'institution, va poser les principes qui ont présidé à la configuration du *Studio* :

Les débuts italiens de la musique électronique présentent une forte singularité par rapport à tout ce qui était arrivé dans les deux autres studios européens. Si à Paris et à Cologne la contribution déterminante pour la fondation de ces studios était venue de personnages issus de l'expérience radiophonique ou technologique, à Milan, les pionniers de la recherche musicale électronique étaient deux musiciens, Berio et Maderna, avec l'aide de musicologues et critiques comme Rognoni, Leydi et Santi²³.

Cette volonté particulière de Berio de se tourner vers le medium radiophonique lui vient d'une expérience d'écoute de ce qui était alors dénommé de la *tape music*. Présent au MOMA de New York en 1953, Berio y entend alors des pièces pour bande d'Ussachewsky et Luening. A la suite de ce premier contact auditif, il multipliera les rencontres autour de ce nouveau medium comme en témoigne Bruno Maderna :

Il est important de toute façon de noter, et ceci est bien explicité dans le premier projet, que le *Studio di Fonologia*, naissait de l'inspiration d'expériences précédentes, que Berio avait abordées. Et précisément, dans l'ordre chronologique : l'expérience de la *tape music* [...] en 1953 [...], l'expérience de la musique concrète, directement importée par Pierre Schaeffer, que nous avons rencontré entre 1953 et 1954 à la radio de Milan, où il vint enregistrer des conversations ; l'expérience de la musique électronique proprement dite, dont les premières approches [...] eurent lieu indirectement à Darmstadt, où nous étions

²² OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 2.

²³ SCALDAFERRI, Nicola, *Musica nel laboratorio elettroacustico : lo Studio di fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, (Quaderni di Musica/Realtà 41), Lucca : Libreria musicale italiana, 1997, p. 59.

en 1954 [...], l'expérience novatrice du Studio de Gravesano, à l'inauguration duquel, au printemps 1954 [...] Berio et moi avons participé²⁴.

L'écoute directe a donc constitué le fondement du rapport premier de Berio à la musique sur bande magnétique, diffusée sur des haut-parleurs, sans interprètes, sans éléments visuels et sans visualisation préalable de la partition, dans laquelle seul le résultat auditif compte.

La conception du *Studio di Fonologia* s'est faite avant tout dans le but de servir ces finalités musicales car, selon Angela Ida de Benedictis, il y avait un réel défi à relever sur le plan international :

Pour ses caractéristiques d'enregistrement microphonique et, successivement, de création du son, le moyen radiophonique fut perçu dans tous les pays à l'égal d'un véritable instrument qui impliquait une nouvelle manière de penser la musique²⁵.

Par rapport aux autres studios, ce nouvel instrument a été façonné artisanalement, en fonction des nécessités de deux compositeurs refusant de se soumettre aux machines, mais ayant plutôt cherché à adapter ces dernières afin qu'elles restent au service de leur propre pensée et de leurs désirs.

²⁴ BARONI, Mario, DALMONTE, Rossana, MAGNANI, Francesca, *Bruno Maderna Documenti*, p. 157.

²⁵ DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Berio, Maderna e i «sottofondi» Storia sintetica di un tributo involontario all'evoluzione di un'arte », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, n° 15 (Apr 2002), p. 28.

II - LA RADIO : UN METIER, DES METIERS

Le travail en studio présentait pour Luciano Berio et Bruno Maderna des conditions particulières dans lesquelles ils étaient amenés à produire vite et bien pour la R.A.I.. Cette expérience les a conduit à développer une capacité à essentialiser le rapport à la matière. Toutefois, il faut préciser immédiatement que ces conditions existaient aussi par ailleurs, et notamment à l'ORTF, ce dont témoigne Pierre Schaeffer :

On consent à me prêter les studios dans l'espoir que je finirai bien par sortir une matière diffusable. La Radio française est obligée de justifier ses crédits. Les producteurs aussi. Il me faut bien admettre que le chercheur doit soigneusement se dissimuler derrière le producteur²⁶.

On le voit ici, à Paris comme à Milan, la nécessité de produire de la matière diffusable sur les ondes reste première pour les commanditaires. Le métier d'homme de radio devient en définitive une formation à part entière qui va entraîner, chez les compositeurs qui auront l'opportunité d'exercer cette profession, le développement de savoir-faires et d'aptitudes bien particuliers.

Les activités de Berio pendant sa présence au *Studio di Fonologia* ont été extrêmement prolifiques, lui permettant, ou l'obligeant selon les nécessités, de recourir à de nombreuses ressources potentielles. La pratique de ces activités a nécessairement amené à la mise en place ou à la découverte de savoir-faires qui ont par la suite complètement modifié le rapport de Berio à la musique et à la composition. C'est riche de ces expériences qu'il a pu, par la suite, envisager la réalisation d'opéras, ou qu'il a accepté de prendre la tête d'un département de l'IRCAM ou même de prolonger encore son travail sur le lien entre sens et son.

²⁶ SCHAEFFER, Pierre, Introduction à la musique concrète, La Revue Musicale n°triple 303 304 305- Ed Richard Masse "De la musique concrète à la musique même"

Après son retour de Tanglewood, Berio va s'établir pour quelques années à Milan et commencer à pratiquer différentes activités autour des studios de la R.A.I.. Il avoue lui-même :

J'ai vraiment rattrapé le temps perdu [...] à Milan, tout de suite après la guerre, quand je faisais tous les métiers musicaux possibles pour subsister²⁷.

Sonoriser des programmes radiophoniques

C'est au travers de son activité de « consultant musical et assistant à la sonorisation²⁸ » que Luciano Berio va faire ses premières armes au sein de la R.A.I. de Milan. Il est alors en charge de sélectionner diverses œuvres du répertoire afin d'accompagner les émissions de la R.A.I., ce qui fut probablement un moyen pour lui d'enrichir encore sa connaissance des œuvres du répertoire, alors même qu'il était en pleine découverte depuis 1945.

Diriger des ensembles instrumentaux

Comme nous l'avons précisé, les premières expériences de direction d'orchestre dans des opéras de provinces eurent lieu pour Berio dès qu'il eut fréquenté la classe de Giulini. Cependant, durant ses années de présence au *Studio di Fonologia* il va multiplier les expériences de ce genre. Il est fort probable également que la présence à ses côtés de Bruno Maderna, connu pour la précocité fulgurante avec laquelle il est devenu chef d'orchestre vers l'âge de 12 ans, a dû apporter à Berio une expérience humaine autant que technique considérable.

Berio débutera par ailleurs des enregistrements comme chef d'orchestre avec Bruno Maderna en 1961 sur l'enregistrement *Polifonica - Monodia - Ritmica* paru sous le label Time Record.

²⁷ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 52.

²⁸ *music consultant and dubbing assistant* selon Angela Ida De Benedictis in *Nuova musica alla radio*, pp. 28-29, (voir note 12).

Composer sur des supports différenciés

Si, la carrière de compositeur de Luciano Berio a débuté avant le *Studio di Fonologia*, il nous paraît indéniable que son artisanat compositionnel ait été radicalement modifié par les éléments de nouveauté que le travail en studio a apporté. Les conditions de travail, radicalement opposées à celles qu'il pratiquait jusqu'alors, de même que le rapport à la voix, à la narrativité, à la théâtralité ont été au *Studio* un catalyseur extrêmement puissant lui permettant d'ouvrir sa pensée compositionnelle de manière beaucoup plus grande. Ce changement se lit d'ailleurs dans la manière dont Berio lui-même va répondre à la découverte de ces nouveautés, en progressant par phases successives.

Angela Ida de Benedictis note :

En effet, après ce premier essai [(*Ritratto di città*)], pendant environ trois ans, la recherche expérimentale des deux musiciens semble privilégier la production purement électronique et, pour Maderna comme pour Berio, il faudra attendre 1958 pour écouter deux nouvelles œuvres de « synthèse » [...], là où l'élaboration d'un matériau concret ou mixte était au contraire réservé exclusivement, durant ces mêmes années, aux nombreuses sonorisations réalisées pour des pièces radiophoniques ou des comédies télévisées²⁹.

La nouveauté de la musique concrète, la nouveauté de la musique électronique, le questionnement sur la musique mixte, les réintégrations des avancées de la musique de studio dans la musique instrumentale sont autant de nouveautés que Berio va apprendre à maîtriser précisément durant ses années de présence à Milan. C'est à partir de là qu'il va définitivement s'extirper du modèle hérité de ses prédécesseurs (famille, professeurs) pour découvrir par lui-même les infinis possibles de cette création nouvelle. C'est en fait la stimulation de la nouveauté qui va lui permettre de se révéler pleinement comme compositeur complet.

²⁹ DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Bruno Maderna et le Studio di Fonologia », p. 395.

Jouer soi-même du piano ou des ondes Martenot

Berio avait déjà par ailleurs une formation de pianiste depuis son plus jeune âge et, comme le note David Osmond Smith, il s'est tourné vers la composition car sa blessure à la main, en 1944, l'empêchait en définitive de pouvoir envisager une carrière en tant que pianiste. En revanche, sans pour autant être interprète de renom, il était parfaitement capable d'interpréter des œuvres, y compris complexes. Tout comme pour la direction d'orchestre, c'est également durant son séjour au *Studio di Fonologia* qu'il commencera à enregistrer ses premiers disques en tant que pianiste. C'est, par exemple, lui qui tient la partie piano de *Frammento* de Sylvano Bussotti où il accompagne Cathy Berberian. Cet enregistrement est paru sous le label Mainstream Records en 1962 sous le titre *Berio / Circles. Bussotti / Frammento. Cage / Aria with fontana mix*.

Le *Studio di Fonologia* était équipé d'ondes Martenot qui servaient essentiellement aux productions réalisées pour la R.A.I.. Bien que Luciano Berio n'ait, à notre connaissance, jamais utilisé d'instrument de ce type dans ces compositions personnelles (pas plus que Bruno Maderna d'ailleurs), il témoigne :

Je suis aussi allé à Paris pour apprendre à jouer des ondes Martenot. Maurice Martenot me donna des leçons à son domicile et, après quelques jours, j'ai pris congé en sachant jouer cet insupportable instrument accompagné au piano par le même Martenot³⁰.

Nous ne saurions dire si Berio désirait apprendre à jouer des ondes Martenot parce que cela lui était nécessaire au sein de la R.A.I. ou bien si c'est la curiosité qui l'a poussé à entamer cette démarche, quoiqu'il en soit, ce point encore nous paraît témoigner assez fidèlement de cette démarche empirique qu'il entretenait avec les différentes sources sonores. Comme pour la timbale qu'il apprit plus jeune, la découverte des

³⁰ BERIO, Lucian, DE BENEDICTIS, Angela Ida, RIZZARDI, Veniero, « Colloquio con Luciano Berio », *Nuova musica alla radio*, p. 169.

ondes Martenot eut lieu pour lui de manière concrète, en pratiquant l'instrument, même si cela ne fut visiblement pas concluant à ses yeux.

Réaliser des ambiances sonores

Bien que cela puisse paraître anecdotique, nous pensons qu'il est bon de rappeler ici de quelle manière Berio avait parfois à s'ouvrir sur le monde afin d'obtenir un salaire suffisant :

Berio avait accepté de faire l'ameublement sonore pour les noces d'un industriel du côté, me semble-t-il, du lac de Como. Depuis les buissons du jardin devaient sortir des musiques, durant la fête. Et pour me faire gagner à moi dix mille lires [...] il me commanda un texte qui sortait susurré des haut-parleurs. Mais comme nous regrettions de collaborer à une fête 'capitaliste', Berio avait décidé de diffuser une musique dans des tons mineurs, pour tenter d'induire aux hôtes des pensées tristes. Moi, entre temps, j'avais récupéré les dix mille lires³¹.

Ce détail de la vie de Berio nous semble signifiant car, au-delà d'une nécessité évidente de trouver des financements, il nous paraît tout aussi pertinent de noter à quel point il devait, dans cette situation précise, user de multiples savoir-faire afin de pouvoir répondre à la commande. Ici, le texte d'Umberto Eco dut être commandé, puis mis en musique, avec en tête une adaptation aux contraintes techniques d'une diffusion dans un espace ouvert avec un dispositif acousmatique. On voit par cet exemple combien Berio raisonnait déjà en terme de compétences acquises et non pas en tant que statut, par exemple, de compositeur uniquement destiné à produire des radiodrames.

Organiser des concerts

Bien que cela ne soit probablement pas l'activité principale qu'il ait préféré exercer, il lui fallait non seulement créer de la musique instrumentale, électroacoustique, ou mixte

³¹ ECO, Umberto, « Rievocano lo Studio di Fonologia a quarant'anni dalla fondazione », *Nuova musica alla radio*, p. 225.

mais également en assurer la promotion sous de nombreuses formes. Les premiers concerts organisés par Berio furent ceux au sein de la R.A.I. pour la promotion des œuvres que Bruno Maderna et lui-même avaient réalisées auprès des dirigeants de cette institution. Mais cette démarche ne s'arrête pas là. Rappelons qu'il fut à l'origine, par exemple, de l'invitation faite à Cage de se rendre à Milan pour sa première série de concert.

De la même manière, Berio fut à l'origine de la création des concerts des *Incontri Musicali* pour lesquels il devait se démenier afin de trouver interprètes et financements. On trouve des traces du surcroît d'activité que cette démarche pouvait causer dans sa correspondance avec Fedele d'Amico³². Il y relate par exemple de la difficulté d'y faire venir des groupes étrangers comme le « Complesso strumentale di Radio Hamburg » dirigé par Francis Travis³³ de même que de la difficulté d'obtenir des critiques positives, et donc une promotion de l'événement³⁴.

Diriger une revue

En plus de la série de concert, Berio avait également créé la revue *Incontri Musicali*, revue dans laquelle il publiait diverses réflexions sur la musique contemporaine, la linguistique et les réflexions inhérentes à l'art de son temps. Il précise à ce sujet :

A Milan, avec Bruno, et indirectement avec Nono, on était en train de former un cercle d'intérêts autour du Studio de Phonologie musicale de la R.A.I., et autour des concerts et de la revue *Incontri Musicali* (que j'ai fini par financer en partie moi-même, grâce à un prêt d'un million de lires de mon éditeur Ladislao Sugar, que j'ai dû rembourser péniblement en l'espace de cinq ans³⁵).

Là encore, sa correspondance avec Fedele d'Amico montre la difficulté que cela a pu représenter pour lui de parvenir à rassembler des articles de différentes sources et la

³² Parue sous le titre *Nemici come prima*

³³ BERIO, Luciano, D'AMICO, Fedele, *Nemici come prima*, décembre 1959, p. 45.

³⁴ *Id.*, Février 1959, p. 37.

³⁵ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 45.

façon dont il lui fallait sans cesse relancer les divers auteurs afin d'obtenir le matériau nécessaire à la publication.

Pour alimenter cette revue des *Incontri Musicali*, Berio a dû lui-même fournir quelques articles. La tendance au *Studio di Fonologia* n'était pas vraiment à prendre le temps de théoriser, mais bien plus à aller de l'avant dans l'acte de création. Pour autant, pendant les quatre années où la revue paraîtra (de décembre 1956 à septembre 1960), Berio fournira lui-même deux articles : « Aspetti di artigianato formale », en 1956, et « Poesia e musica – un'esperianza » en 1959, chacun faisant une douzaine de pages, ainsi qu'un appel « aux amis des 'Incontri Musicali' » à la fin du deuxième volume (1958). Par ailleurs, il participera également à la vie d'autres revues, sur des formats plus courts (2 à 4 pages généralement). Si cette nécessité se développe chez Berio (qui publiera une dizaine d'articles entre 1955 et 1960) c'est dans une optique de promotion du *Studio di Fonologia*, ou bien plus généralement de la musique électronique. Il avait par ailleurs déjà publié deux articles en 1952 et 1953 dans la revue *Il Diapason* : « Invito a 'Wozzeck' » et « La musica per tape recorder ».

Tenir une place dans le monde de l'art

La nécessité pour Berio de mettre sur pied et de créer le *Studio di Fonologia* lui a permis d'entrer dans une dimension de rencontre avec les divers milieux artistiques européens et américains. Cette ouverture aux autres n'est bien-sûr pas due à la création du *Studio* en lui-même, simplement, l'activité de directeur du *Studio* l'a amené à multiplier ces rapports avec les structures extérieures. Berio fut durant ces années en recherche de contacts permanents, avec l'ORTF à Paris, avec les studios de Gravesano, avec la direction de la R.A.I., avec divers festivals et diverses structures comme la fondation Pirelli, avec les éditions Suvini Zerboni qui éditaient sa musique, avec des compositeurs comme John Cage ou Henri Pousseur ou des critiques comme Mila ou d'Amico. Bref, sa charge de responsable du *Studio* l'a amené à multiplier les contacts avec un nombre extrêmement grand de personnalités différentes, et donc également à multiplier les

regards sur la musique, ainsi qu'à créer du lien entre la musique et d'autres domaines qui lui sont ordinairement étrangers.

On retrouve tout à fait cette image d'homme de relation dans la série de documentaires *C'é musica e musica* qu'il réalisa pour la R.A.I. en 1972 et dans laquelle on le voit entouré des plus grands noms de la musique du vingtième siècle. Travailler au *Studio di Fonologia* pour Berio fut bien plus que rester enfermé dans une pièce sombre à découper des bandes magnétiques, ce fut pour lui aussi le moyen de s'ouvrir également au monde extérieur.

Devenir formateur de niveau international

A partir de 1960, Berio va également débiter une carrière de Professeur dans diverses universités et écoles de prestige. Il enseignera la composition en 1960 à Tanglewood, en 1961-1962 à la Darlington Summer School, et de 1962 à 1964 au Mills College en Californie, sur une invitation de Darius Milhaud³⁶.

Bien que cette activité ne soit pas liée directement au *Studio di Fonologia* (puisque cet enseignement n'a lieu ni dans les locaux du *Studio*, ni à Milan, ni même dans les années où Berio fut directeur du *Studio*), il nous paraît tout de même nécessaire de relier cette pratique à l'expérience du *Studio*. En effet, nous pensons que, durant les années 1955-1960, Berio fut au sein du *Studio* un « apprenant ». En abordant les matériaux (électronique, voix, instruments...) et les techniques (sérielisme, indéterminé, montage audio...) étape par étape, afin de les maîtriser, il est parvenu dans *Laborintus II* à une synthèse de toutes les nouveautés découvertes durant cette période. L'acte d'enseigner nécessite lui aussi ce recul sur la discipline que l'on dispense. Enseigner la composition pour Berio, cela signifie donc avoir suffisamment pris de recul avec ses propres expériences pour pouvoir avoir un regard extérieur sur sa propre poïétique.

³⁶ Nous arrêtons le catalogue de ses années d'activité à la date de 1964 qui représente la fin de notre corpus, mais son activité d'enseignant s'est prolongée jusqu'à la fin de sa carrière.

III - LE STUDIO DI FONOLOGIA, UN CERCLE D'AVANT-GARDE

Avec le *Studio di Fonologia*, Berio s'est créé un microcosme dans lequel il a pu développer un univers extrêmement personnel. Mais borner notre étude à la seule personne de Luciano Berio pour tenter d'y lire l'immense richesse qu'a pu lui apporter le *Studio di Fonologia* nous paraît trop réducteur. Aussi sûr de lui que Berio ait pu l'être durant ces années de jeunesse, il n'est pas possible qu'il ait été déconnecté de tout apport extérieur, de toutes les sollicitations qui venaient des personnalités fréquentant le *Studio*.

Le terme d'influence nous paraît trop connoté, trop chargé d'un sens qui ne paraît pas convenir à la façon dont la forte personnalité de Berio semble s'exprimer dès ces années. Toutefois, il nous faut bien accepter qu'il a pu, durant ces années être « inspiré » par des rencontres, que son imagination a pu être « fertilisée » par la pensée d'autres personnes, et que, même si son œuvre témoigne réellement d'une démarche personnelle, il ne s'est pas non plus, durant ces années, construit seul.

Christoph Neidhöfer rappelle, en ce qui concerne les choix esthétiques de Berio :

Sans s'aligner de trop près sur une école de pensée sérielle particulière pendant trop longtemps, Berio a adopté et développé les techniques qu'il a rencontrées dans la musique de ses contemporains – particulièrement Luigi Dallapiccola, Henri Pousseur, Karel Goyaverts, Karlheinz Stockhausen et Bruno Maderna – avant de renoncer complètement au sérialisme en 1958³⁷.

Cette connaissance de la musique de son temps va en fait de pair avec la connaissance en chair et en os des musiciens de son temps, et donc de leur pensée, de leur artisanat, de leurs méthodes. La curiosité de Berio pour la culture non seulement musicale mais aussi des mouvements de pensée de son époque est, en elle-même, lisible dans les statuts même du *Studio di Fonologia* lors de sa fondation.

³⁷ NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », p. 301.

Piero Santi, remémorant la création du *Studio* rappelle :

Il est d'autre part vrai que Berio, au-delà des opportunités pratiques qui lui conseillaient de souligner les capacités productives du Centro³⁸ utiles à l'entreprise, pensait à associer aussi à la composition musicale des champs de recherche contigus, intéressés au milieu électronique, inhérents particulièrement à l'ethnologie et à la linguistique (phonologie et phonétique). On s'aperçoit de cela dans l'ébauche de règlement intérieur remise en mars 1955 à la direction de la R.A.I. en complément du projet précédent [...] , en plus de suggérer un plan d'organigramme du Centro et d'énumérer les appareillages techniques nécessaires, il est dit qu' « il pourra venir d'une fois à l'autre, une demande de collaboration, pour ce travail de recherche, avec des éléments externes (musiciens, hommes de culture et de science ayant des intérêts spécifiques dans le champs des recherches électroacoustiques et du langage radiophonique) ». Des suggestions de ce type vinrent certainement du fait qu'un ethnologue comme Roberto Leydi et un sémioticien comme Umberto Eco étaient proches de Berio et de ses collaborateurs, l'un [...] depuis la phase de conception du *Studio di Fonologia*, l'autre, au début des activités du *Studio*³⁹.

Au contact des musiciens et des penseurs de son temps, Berio va donc avoir l'occasion de comparer ses points de vues, d'être à l'écoute d'autres manières de faire, et de faire évoluer sa pratique musicale en fonction des divers éléments qui lui paraissent pertinents. Cet enrichissement culturel démarre un peu avant la création du *Studio di Fonologia*. Son arrivée à Milan et ses premiers voyages aux Etats-Unis ont dû développer sa curiosité, mais les possibilités au *Studio di Fonologia* et dans le Milan des années 50 (ainsi que plus globalement dans l'Europe des années 50) ont forcément joué un rôle important dans la façon dont Berio est devenu un intellectuel européen.

1) Un lieu attractif pour de nombreuses personnalités

³⁸ (premier nom proposé pour le Studio di Fonologia)

³⁹ SANTI, Piero, « La nascita dello "Studio di Fonologia Musicale" di Milano », *Musica/Realtà*, N° 14 (1984), p. 168.

Nous ne présenterons pas, dans ce chapitre, les différentes personnalités qui ont fréquenté Berio durant ces années par ordre chronologique. Nous préférons plutôt les présenter pour l'importance qu'elles ont pu avoir. Parmi les personnes qui ont eu probablement le plus de poids dans l'évolution personnelle de Luciano Berio durant cette période, Cathy Berberian et Bruno Maderna semblent être les deux figures les plus emblématiques de l'univers dans lequel Berio pouvait évoluer.

Cathy Berberian, première complice

Le fait de parler de leur union de 1950 à 1964 ne suffit pas à définir la relation musicale qu'ils avaient établie tous deux. Les témoignages de Cathy Berberian sur la façon dont évoluait leur travail collectif au *Studio di Fonologia*, permettent en revanche, de mieux cerner à quel point leur proximité professionnelle était grande et à quel point l'évolution du langage de Berio sur la matière vocale aurait probablement pris bien plus de temps si Berberian n'avait pas eu cette capacité vocale à produire des sons si divers et si inouïs.

Toutes les œuvres avec une partie chantée réalisées par Berio de *Chamber Music* à *Circles*, furent créées par Cathy Berberian et écrites pour elle, et si, à partir de *Passaggio*, certaines œuvres ne lui furent pas directement destinées, elle fût par la suite interprète de bon nombre de celles qu'il composa. Le terme de « muse » est souvent employé, et on ne peut nier qu'elle l'inspira sur de nombreux choix musicaux et esthétiques. Sa présence sur scène, impressionnante, a probablement inspiré à Berio une réflexion sur l'approche scénique des œuvres. Son talent à saisir l'audience par sa présence et sa facilité à interpréter une œuvre sur scène ont également eu des répercussions dans la musique de Berio.

De nombreux témoignages indiquent aussi à quel point de nombreux échanges de points de vues intellectuels ont pu avoir lieu à la *Casa Berio* où les discussions mêlant amis et invités duraient jusqu'à fort tard dans la nuit. Umberto Eco, John Cage, Bruno

Maderna mais aussi Henri Pousseur furent de ceux qui fréquentèrent la maison des Berio et y partagèrent de longues heures de réflexion.

Bruno Maderna, frère siamois

Si le rôle de Cathy Berberian semble aisé à définir : muse, épouse et interprète attitrée, celui de Bruno Maderna reste lui bien plus difficile. Agé de cinq années de plus que Berio, il a énormément compté pour lui dans ces années. Comme l'indique Berio :

J'ai connu Bruno en 1953 et durant l'été 1954, c'est lui qui m'a trainé par la main, pour ainsi dire, à Darmstadt.

Scherchen⁴⁰ a été un peu l'intermédiaire : il m'avait parlé de lui et un jour à Milan nous nous sommes enfin rencontrés. Je lui racontai ce que je commençais à faire à la Radio de Milan (j'étais en fait en train de travailler à ce qui allait devenir le *Studio di Fonologia*) et lui il me raconta Darmstadt⁴¹.

Le mode de pensée très similaire de Berio et Maderna est rapporté par Piero Santi en ces termes :

Berio ne pouvait pas trouver collaborateur plus en assonance avec la manière de concevoir la musique que Maderna, également curieux et expert de toutes les techniques, de tous les genres et de tous les styles musicaux du passé, du présent et de l'avenir, explorés dans une pratique d'artisanat supérieur⁴².

Berio rajoutera pour sa part, ultérieurement : « En regardant en arrière, j'ai presque l'impression d'avoir commencé à vivre musicalement, totalement et pleinement, à

⁴⁰ A propos de Scherchen, Raymond Fearn note : « ce fut Scherchen qui a initié Maderna à la musique de la seconde école viennoise, Scherchen dont l'influence dans la vie musicale de l'après-guerre fut en de nombreux points comparable à celle exercée par René Leibowitz en France durant la même période » in FEARN, Raymond, « Bruno Maderna: From the Cafe Pedrocchi to Darmstadt », *Tempo (New Series)*, N° 155 (Dec. 1985), p. 10.

⁴¹ BARONI, Mario, DALMONTE, Rossana, MAGNANI, Francesca, et al. *Bruno Maderna: Documenti*, p. 126.

⁴² Piero SANTI, in *Bruno Maderna: Documenti*, p. 158.

partir du moment où j'ai rencontré Bruno⁴³ ». Et : « J'ai été pendant des années très proche de lui : de 1953 à 1959, c'était un peu comme si on vivait ensemble⁴⁴ ».

Comme on peut le voir, la proximité était donc tant géographique, que professionnelle, sentimentale, artistique et fraternelle. Maderna étant par essence une personne « aimable » dans tous les sens du terme, la fusion entre Maderna et Berio fut donc importante, rendant d'ailleurs pour le musicologue la tâche extrêmement ardue de savoir, durant cette période, qui inspira qui et réciproquement. L'image des frères siamois est celle qui nous paraît peut-être le mieux convenir à la situation de composition au sein du *Studio di Fonologia* lorsqu'ils y travaillaient tous les deux.

Certaines bobines furent réalisées à la volée à quatre mains, l'un s'occupant des basses alors que le second gérait les aigus. Berio témoigne par ailleurs lui-même de cette même façon de composer ensemble avec Maderna dans le domaine instrumental :

On écrivait également ensemble des partitions « fonctionnelles », à une vitesse astronomique. Bruno [...] assis à ma table à Milan, s'occupait des cordes et des « sons fixes » (il appelait ainsi, à l'intérieur de l'orchestre, le piano, le glockenspiel, le célesta et la guitare) et moi, debout derrière son dos, je m'occupais des vents. Nous avons atteint un point tel d'automatisme et d'entente qu'il suffisait d'un coup d'œil sur le crayon de l'autre pour savoir immédiatement comment parer⁴⁵.

Tous deux assoiffés de culture, partageant un goût réciproque pour la culture américaine, et notamment le jazz, mais également la musique baroque italienne, et plus largement la culture italienne, ils avaient également tous deux le même rapport empirique à la musique. L'importance première étant que le résultat sonore soit réussi,

⁴³ Extrait de la retransmission de la R.A.I., « In memoria di Bruno Maderna » (1983), dans NOVATI Maddalena, *Lo Studio di fonologia musicale di Milano*, CD-ROM joint à *C'erano una volta nove oscillatori...*. Cité par Angela Ida De Benedictis dans « Bruno Maderna et le Studio di Fonologia de la Rai de Milan Musique savant et musique de circonstance, entre création, recherche et invention », in *Bruno Maderna*, G. Ferrari, ed., Vol. II, Paris : Basalte, 2009, p. 391.

⁴⁴ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 44.

⁴⁵ *Id.*, p. 52.

l'utilisation de techniques sérielles, ou mathématiques ou spéculatives leur permettait simplement de gagner un temps précieux passé avant tout à composer.

Leur rapport à l'aléatoire fut également un rapport identique, l'aléatoire étant chez l'un comme chez l'autre « pré-programmé », c'est-à-dire tout à la fois envisageable, mais dans une proportion fixée à l'avance par eux-mêmes. Il en fut de même pour leur rapport au matériau et à son organisation, l'un comme l'autre reprenant à plusieurs reprises leurs œuvres pour en proposer de nouvelles versions ou des ramifications, procédant par déplacement de matériau pour modifier ou recréer une nouvelle œuvre.

Une telle proximité, doublée d'une telle complicité nous amène donc à penser que Berio et Maderna ont tous deux agi comme un catalyseur l'un pour l'autre dans une forme de saine émulation. Difficile de dire ce que chacun a gagné au contact de l'autre, ce qui est évident c'est que l'évolution du style de Berio au sein du *Studio di Fonologia* aurait été différente sans la présence de Maderna.

Il est tout de même possible de les opposer sur certains points, et notamment sur leur rapport au son, Berio étant probablement plus orienté vers le son « concret », dans le sens parisien du terme, et Maderna par le son électronique, plus germanique et proche de Cologne. Leur connaissance respective du français, pour Berio, et de l'allemand, pour Maderna a probablement aidé à ce « partage » fictif entre Paris et Cologne tant dans la rencontre avec Schaeffer et Stockhausen, qu'avec une représentation esthétique. Il faut pour autant nuancer cet avis en rappelant les conditions premières du *Studio*, comme le fait Marino Zuccheri :

Certes, Berio avait des contacts avec la France, avec le Studio de Musique Concrète de Schaeffer, pas seulement avec les allemands. [...] Mais il faut prendre en considération le fait que l'orientation initiale vers la musique concrète, pour ainsi dire, était due au peu de machines dont nous disposions dans les premiers temps, essentiellement des magnétophones⁴⁶.

⁴⁶ ZUCCHERI, Marino, DE BENEDICTIS, Angela Ida, «Incontro con Marino Zuccheri », *Nuova musica alla radio*, p. 181.

Cependant, le même Zuccheri complète également cette opposition entre Berio et Maderna :

A la R.A.I. il devrait encore y a voir une bobine faite par Berio, Les magasins des bruits, avec tous les effets que nous avons créés. Nous inventions tout... la pluie, les gouttes... nous avons fait l'inondation de la Loire sans aller l'enregistrer. A cette occasion le sonorisateur [...] nous avait porté un disque avec les bruits d'un ruisseau... que nous n'avons pas naturellement utilisé ! Dans la transmission sur les bruits, par exemple, nous arrivions d'un coup de toux à faire un rugissement de lion... ce qui est peut-être une chose stupide vue avec les yeux d'aujourd'hui, mais alors ça n'était pas ainsi ! Ces choses intéressaient Berio au plus haut point, (Bruno lui préférait composer les musiques); il s'y intéressait beaucoup, cela lui plaisait d'inventer des effets. Nous jouions sur toutes les transformations possibles avec le magnétophone, par-dessus tout, sur la vitesse de défilement de la bande et sur la transformation avec les filtres différents. Il s'agissait de sonoriser d'une nouvelle manière et transformer pour créer, inventer quelque chose : la beauté du Studio c'était ça aussi ! De façon générale avec les effets il ne cherchait pas à imiter, mais à évoquer de manière fantastique⁴⁷.

Berio et Maderna différaient aussi sur d'autres points, comme sur leur rapport à l'orchestre, par exemple. Maderna était le modèle du *Maestro*, du chef d'orchestre avec un rapport beaucoup plus direct à l'ensemble des musiciens par la partition. Des témoignages que nous avons pu recueillir, Maderna avait un rapport à l'orchestre beaucoup plus détaillé, là où Berio avait un rapport plus global sur le rendu, plus « à la phrase »⁴⁸. De la même manière, Maderna avait un rapport facile avec la masse sonore « indéfinie » de l'ensemble orchestral, là où Berio avait un rapport plus facile avec « ses » interprètes (Berberian, Gazzelloni, les Kings Singers, etc.).

⁴⁷ *Id.*, p. 201.

⁴⁸ Entretien privé avec Rossana Dalmonte, Bologne, janvier 2012.

Enfin, Berio était pour sa part beaucoup plus pragmatique que Maderna, mieux organisé dans la gestion de son emploi du temps, et extrêmement conscient du monde extérieur, là où Maderna pour sa part manquait cruellement d'organisation⁴⁹.

Dans cette fertilisation croisée, il semblerait toutefois que l'utilisation des techniques sérielles ait été transmise par Maderna à Berio. Christoph Neidhöfer note :

[...] le sérialisme de Berio à partir de 1955 se comprend mieux d'un angle historique qui a jusque-là été peu exploré : l'influence de Bruno Maderna (1920-1973), le mentor de Berio et son proche collaborateur au Studio di Fonologia musicale à Milan à l'époque.

[...] Les stades ultérieurs du processus compositionnel dans *Allelujah I* - où Berio recombine et transforme les matériaux sériels avec une liberté considérable - montrent clairement l'influence de Maderna⁵⁰.

Selon Neidhöfer, c'est probablement sur ce paramètre que Maderna était le plus en avance, le plus proche de la pensée de Darmstadt. Il ajoute encore :

À la lumière de l'influence des pratiques sérielles de Maderna à l'époque, on pourrait se demander si les « permutations de série de hauteurs » de Berio peuvent avoir suivi un principe strict comparable à l'utilisation par Maderna de carrés magiques et autres pour produire des permutations sérielles⁵¹.

Berio lui-même, se remémorant cette période à la fin des années 1970 témoignera également en ce sens, employant lui-même le terme « d'influence bénéfique » :

Ma première réaction à Darmstadt et à l'influence bénéfique de Bruno, mon premier exorcisme en somme, ce fut *Nones* pour orchestre, qui n'a rien de darmstadtien ni de madernien, mais développe ce qui était pour moi le point central de la recherche et de

⁴⁹ Lors de notre rencontre avec Rossana Dalmonte, à Bologne, en janvier 2012, celle-ci nous a confié que des morceaux de bande d'*Hyperion IV* et des parties séparées de certaines œuvres avaient été retrouvés, chez la veuve de Bruno Maderna, sous l'escalier, dans le placard à chaussures.

⁵⁰ NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », p. 302.

⁵¹ *Id.*, p. 325.

ma passion musicale : la possibilité de penser musicalement en terme de processus, et non de forme ou de procédé⁵².

Maderna étant de cinq ans plus âgé que Berio, il est alors facile de projeter sur lui l'image du grand frère aimable, prenant soin de l'éducation du plus jeune qu'était Berio. Or, il nous paraît important de préciser que la réalité du *Studio di Fonologia* n'était pas celle-là et que s'il y a eu influence, il nous paraît évident qu'elle fut réciproque, qu'il s'agissait en définitive plutôt d'une fertilisation croisée.

En effet, comme le rappelle Raymond Fearn à propos de Bruno Maderna :

À côté des pièces de son électronique « pur » - *Sequenze e Strutture* (1954), *Notturmo* (1955), *Syntaxis* (1957), et *Continuo* (1958) – [Maderna] a commencé de plus en plus à intégrer des éléments poétiques, dramatiques et textuels dans ses œuvres, en contraste avec la période précédente dans laquelle des compositions instrumentales et orchestrales avaient prédominé à l'exclusion presque totale de n'importe quelles références textuelles⁵³.

Si l'on se remémore que la rencontre avec Berio date de 1953, on peut aisément supposer que cette rencontre a pu inspirer à Maderna le désir de s'essayer lui aussi au travail sur des textes, comme Berio le faisait depuis plusieurs années. Il y a fort à parier que cette modification vienne plus de Berio, par exemple, que de la fréquentation des cours d'été de Darmstadt⁵⁴.

De la même manière, ce n'est qu'à partir de la première version d'*Hyperion* en 1964⁵⁵, que Maderna s'intéressera au mime, alors même que Berio avait déjà expérimenté cette forme artistique dès 1958.

Il y a donc eu, selon nous, échange mutuel et perpétuel entre Maderna et Berio à cette époque, sans qu'en définitive l'un ou l'autre ait à revendiquer une quelconque

⁵² BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 51.

⁵³ Raymond Fearn, « Bruno Maderna from the Cafe Pedrocchi », p. 9.

⁵⁴ Maderna fréquenta Darmstadt dès 1949 et sa réaction la plus directe à ces cours fut, justement, le travail sur la musique électronique qui y fut présenté pour la première fois en 1951.

⁵⁵ Sur un texte de Hölderlin, avec Gazzelloni à la flute, une soprano solo et 18 mimes.

supériorité. En revanche, comme nous l'indiquions, il est très difficile pour le musicologue d'essayer de déterminer quel élément était plutôt, en définitive et de prime abord, l'intérêt de l'un ou de l'autre. Dans ces circonstances il nous faut donc poursuivre notre étude en estimant seulement l'évolution commune des deux compositeurs sur des terrains communs pendant toutes ces années.

John Cage, une ouverture à d'autres formes de pensée

Parmi les personnes qui ont eu un effet sensible sur l'évolution personnelle du style de Berio, John Cage doit forcément apparaître comme un élément important. Bien qu'ayant résidé quatre mois seulement au *Studio di Fonologia* entre 1958 et 1959, l'importance que celui-ci a eu sur les jeunes compositeurs milanais commence bien plus tôt. Ainsi, dans son article « John Cage in Italia » Veniero Rizzardi cite divers articles établissant que :

Cage fut en effet présent au Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine qui se tint en Sicile, dans la dernière semaine d'avril. Il a assisté au Pierrot Lunaire de Schoenberg dirigé par Pietro Scarpini, avec Marya Freund, à la Villa Igea de Palerme, en le recensant avec enthousiasme pour Musical America. Par le même article on apprend que Cage une fois le festival terminé, se déplaça à Milan pour le premier Congrès International de Musique Dodécaphonique. Il est permis de penser qu'à ces occasions il puisse avoir rencontré et échangé des idées avec des compositeurs italiens, en particulier Bruno Maderna, également présent à Palerme et à Milan, bien que jusqu'à présent il n'est pas été possible de trouver trace de contacts de ce genre⁵⁶.

La rencontre entre Cage et Berio n'est pas, elle non plus, établie précisément, toujours est-il que le même article de Rizzardi précise qu'elle a probablement eu lieu quelques mois avant que Berio n'organise la venue de Cage au Centre Culturel Pirelli de Milan en décembre 1954 :

⁵⁶ RIZZARDI, Veniero, « John Cage in Italia: "sentieri interrotti" », in Alfonso Frattegiani Bianchi, Ulrike Brand, ed., *John Cage e l'Europa : Perugia 1992, Quaderni perugini di musica contemporanea*, 52-57, Palermo : Epos, 1992, p. 2.

Cette année-là Luciano Berio, qui l'avait probablement rencontré à l'occasion d'un de ses nombreux concerts européens quelques mois auparavant sollicita Gino Negri, alors commissaire de la programmation musicale du Centre Culturel Pirelli de Milan, afin d'organiser dans ce lieu un concert à deux pianos avec Cage et David Tudor. Le concert milanais, eu lieu le 5 décembre 1954, ce fut le dernier de leur tournée automnale [...] Il est avéré que se reproduisit également à Milan le scandale déjà suscité à Donaueschingen et ailleurs. Cela se vérifia entre autre par un incident grotesque : Riccardo Malipiero, qui avait introduit le concert, prit de nouveau la parole pendant l'entracte pour retirer tout ce qu'il avait dit d'abord d'élogieux, par confiance, à propos de la performance des deux Américains⁵⁷.

Après cette première expérience, Berio a continué à s'intéresser à la musique de Cage, peut-être, comme le suggère Rizzardi, était-il d'ailleurs le premier à lui accorder autant d'importance :

En Italie Berio fut le premier à montrer un intérêt actif à son égard : déjà en 1956 il organise au Conservatoire de Milan un concert pour la série des "Incontri Musicali" qu'il dirige (qui sera repris au Conservatoire de Venise), dans lequel David Tudor présente *Music of Changes*⁵⁸.

Enfin, lorsqu'à la fin de l'année 1958 et au début de l'année 1959, John Cage séjourne, sur invitation de Berio, au *Studio di Fonologia* pendant 4 mois, Berio, comme en témoigne encore Veniero Rizzardi, profite des circonstances pour accompagner Cage en tournée :

Berio et Cage dans cette période effectuent aussi une brève tournée italienne avec un programme de musique pour deux pianos (*Winter Music*, *Music for Piano*, *Variations I*), et la participation occasionnelle de Cathy Berberian⁵⁹.

Le rapport de Berio à la musique de Cage, mais également à sa pensée, fut un rapport renouvelé et rempli de curiosité. Berio multiplia les expériences autour de la musique

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Id.*, p. 3.

de Cage, et sollicita sa venue au *Studio di Fonologia*, témoignant ainsi de l'intérêt qu'il portait à sa musique. D'autres compositeurs de sa génération, en Italie comme plus largement en Europe, vont également s'intéresser au personnage, mais peu le feront aussi tôt et autant que Berio à cette période.

Pour Cathy Berberian, cet attrait pour la musique de Cage de la part de Berio et des autres compositeurs de sa génération, n'est pas qu'un attrait intellectuel. Selon elle, le travail mené par ces compositeurs, et les résultats sonores obtenus, ont été modifiés par la création d'*Aria*, que Cage a composé pour elle en 1958. Elle témoigne :

Selon moi, et c'est une opinion avec laquelle Luciano n'est pas d'accord, au début il employait ma voix pour ses différentes sonorités : j'avais la voix très forte de poitrine, les aigus, l'agilité, les expressions différentes. Et, à mon avis, c'est après que j'ai fait *Aria* de Cage qu'il a découvert un autre côté de ma voix et de nouvelles possibilités de l'utiliser. Il savait évidemment avant que je pouvais faire des choses différentes, imiter des voix, des bruits, etc., mais il n'avait jamais exploité dans un contexte musical ces possibilités. Et il n'était pas le seul : Bussotti, et même Ligeti et Stockhausen se sont inspirés de l'expérience avec Cage. Personnellement, je doute que ces compositeurs auraient continué comme ils l'ont fait sans *Aria* de 1958 de Cage⁶⁰.

Même si cette opinion reste discutable, elle vient également corroborer celle de John Cage lui-même qui témoignait dans des entretiens avec Veniero Rizzardi d'avoir « influencé » (c'est le terme que ce dernier employait) Berio au travers de Cathy Berberian⁶¹.

La façon d'analyser la progression dans le travail du timbre chez Berberian n'est pas le seul facteur permettant de penser que la présence de Cage au *Studio di Fonologia* a également eu une portée conséquente sur la façon même de penser la musique. Henri Pousseur, dans ses *Ecrits théoriques*, témoigne également de son sentiment sur l'importance qu'a pu revêtir la pensée de Cage à Milan :

⁶⁰ C. Berberian, 5.2.1978. in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, pp. 66-67.

⁶¹ Nous tenons cette information d'une discussion personnelle avec Veniero Rizzardi, Bologne, mai 2013.

A partir de là, une nouvelle branche d'évolution pouvait se développer. Elle le fit surtout, je pense, dans le studio qui venait d'être fondé à Milan (sous la direction de Luciano Berio). Dans cette branche, on insistait surtout sur l'appréhension intuitive des matériaux disponibles, et les facteurs aléatoires croissaient rapidement. [...] il faut certainement mentionner l'influence de John Cage, dont l'utilisation d'éléments de hasard dans la composition musicale a eu une importance indubitable pour l'impulsion donnée à cette nouvelle possibilité⁶².

Là encore, Pousseur utilise le terme discutable « d'influence », mais pour toute cette génération, la sensibilisation à la musique de Cage a, pour chacun d'eux, signifié quelque chose et amené à un questionnement dans la façon de penser et de produire la musique. Ce questionnement a par ailleurs pu mener à s'inscrire dans la continuité du compositeur américain, à la refuser, ou, comme le faisait Berio, à y piocher certains éléments enrichissants, sans pour autant suivre l'exemple au pied de la lettre.

Raymond Fearn, s'intéressant à Bruno Maderna, note de la même manière, de son côté :

Dans le *Concerto pour piano*, le battement sur le couvercle de piano, le pincement et l'effleurement des cordes, les clusters extrêmes et la fermeture soudaine et violente du couvercle, tout contraste avec le lyrisme gracieux de la *Serenata*, et représente la façon dont Maderna s'est rapproché le plus de l'esprit de Cage (Maderna avait été le premier à faire cours sur Cage à Darmstadt et il a dit plus tard 'Dopo Cage siamo tutti Cageani' : 'Depuis Cage, nous avons tous été Cagiens')⁶³.

L'apparition de l'aléatoire au *Studio di Fonologia* peut être lu tant par la présence de Cage que par les moyens techniques en place (longueur de bande en remplacement d'une division mathématique de la mesure, générateur aléatoire de bruit blanc, micro-montage mis au point par Berio, etc.).

Dans le même temps, Berio se démarquait aussi de la pensée de Cage ; la succession des sons les uns à la suite des autres, leur agencement et le processus menant à cet

⁶² POUSSEUR, Henri, *Écrits théoriques, 1954-1967*, Sprimont : Mardaga, 2004, p. 184.

⁶³ FEARN, Raymond, « Bruno Maderna from the Cafe Pedrocchi », p. 10.

agencement, prenant pour lui une importance capitale, contrairement à la pensée de Cage. Cette raison nous amène une fois de plus à penser que l'apport de la nouveauté que représentait Cage dans le paysage européen de la fin des années 50 est venu fertiliser et probablement réaffirmer certaines idées déjà en germe chez Berio. Cage n'aura pas été un « maître » pour Berio, pas plus que Maderna, d'ailleurs, simplement, cette rencontre comme de nombreuses autres que Berio fera à Milan, va venir enrichir son univers et sa pensée. Il n'est donc pas faux de lire certains comportements cagiens dans l'œuvre de Berio, simplement s'agit-il de rappeler qu'ils ont été appropriés par le Berio de l'époque et qu'il ne s'agit pas d'hommages rendus, mais bien de concordance de pensée.

Umberto Eco, le passeur

La rencontre entre Luciano Berio et Umberto Eco est purement liée à l'existence même du *Studio di Fonologia*. En 1957, Eco, alors encore spécialiste de littérature médiévale, travaille pour la R.A.I. au quatrième étage du siège milanais. Berio et Maderna, quant à eux, travaillent à l'étage au-dessus, et c'est bien la curiosité qui poussa Umberto Eco à rendre une visite aux compositeurs qui étaient installés à l'étage supérieur.

De cette rencontre sont nées deux dynamiques extrêmement puissantes : la découverte d'un intérêt croissant pour la sémiologie chez Eco, et une source de plaisir continu dans la lecture de Joyce chez Berio.

Bien qu'Umberto Eco pratique la flûte à bec⁶⁴, ce n'est pas, cette fois-ci, une rencontre avec un musicien que va opérer Berio, mais bien un partage avec un autre intellectuel en devenir. Leur collaboration commune au projet de documentaire sur l'onomatopée qui donnera naissance à *Thema (Omaggio a Joyce)* n'est que la partie visible d'un travail d'inter-enrichissement auquel Berio, Eco, mais également Berberian vont se livrer pendant le projet, et pour quelques-unes des années qui suivront. Si l'intérêt de Berio

⁶⁴ Très mal selon ses propres dires, voir à ce propos ECO, Umberto, "Comment ne pas parler de foot", *Comment voyager avec un saumon : nouveaux pastiches et postiches*, Paris : Librairie générale française, 2000, pp. 119-121.

pour les textes d'Eco (qu'il mettra en musique) est réel, il en est de même pour l'intérêt qu'Eco porte à la musique de Berio. Comme le note Florian Mussnug :

Quand le *Studio di Fonologia musicale* a finalement ouvert ses portes en 1955, sous la direction de Maderna et de Berio, Eco est devenu un de ses premiers et de ses plus enthousiaste soutien, un admirateur zélé de la musique que Berio écrivait pour les œuvres radiophoniques comme *Il trifoglio fiorito* (1953) d'Enzo Ferrieri et pour le plus ambitieux *Ritratto di città* (1954), un portrait acoustique de Milan créé par Berio, Maderna et Roberto Leydi⁶⁵.

Mais l'intérêt que peut représenter Eco, de notre point de vue, est également plus riche. Eco, comme bon nombre de personnes dont Berio a su s'entourer durant ces années, est quelqu'un qui a l'intelligence de comprendre parfaitement les besoins de Berio. En lui donnant un exemplaire du *Ulysses* de Joyce, Eco parvient très vite à comprendre que cet ouvrage correspond aux attentes de Berio à ce moment précis. De la même manière, Berberian témoigne que, pour le choix des textes ayant été mis en musique dans *Epifanie*, Berio a été aidé par Eco⁶⁶.

C'est encore Eco qui a donné à Berio un exemplaire de l'œuvre de Sanguineti, leurs problématiques étant très proches, créant ainsi un lien entre les deux artistes qui perdurera pendant plusieurs décennies⁶⁷.

Outre les immenses qualités humaines et intellectuelles dont il peut disposer, il semble en tout cas qu'Eco ait été, à cette période « celui qui comprend Berio » et lui fournit la matière littéraire dont il a besoin pour mener plus loin sa réflexion personnelle. A une époque de sa vie où les minutes étaient comptées, Umberto Eco a joué, à sa façon, le rôle d'un accélérateur dans la maturation intellectuelle de Berio.

⁶⁵ MUSSNUG, Florian, « Writing like music Luciano Berio, Umberto Eco, and the New Avant-Garde », *Comparative Critical Studies*, Volume 5 (2008), p. 84.

⁶⁶ C. Berberian, Milan, 5.2.1978, in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 170.

⁶⁷ Pour les détails de cette rencontre, voir OSMOND-SMITH, David, « Voicing the Labyrinth: the Collaborations of Edoardo Sanguineti and Luciano Berio », *Twentieth century music*, N° 9(1-2), mars 2012.

Luigi Rognoni : différentes facettes de la musicologie

De douze ans plus âgé que Berio, Rognoni fait partie des personnalités qui ont contribué à la naissance du *Studio di Fonologia*. C'est à lui que Berio se présenta, avec une lettre de Luigi Dallapiccola à son retour des Etats-Unis pour intégrer la R.A.I.⁶⁸, et comme le relate Angela Ida de Benedictis, il fit partie des fondateurs du *Studio* :

L'idée de pouvoir fonder en Italie un studio de musique électronique [...] commença peu à peu à prendre forme et à s'imposer grâce à un riche échange d'idées et à des discussions menées entre temps – à l'intérieur et à l'extérieur de la Rai – entre Luciano Berio, Luigi Rognoni, Alberto Mantelli, Roberto Leydi et Piero Santi⁶⁹.

Musicologue expérimenté, il fut le premier italien à étudier l'école de Vienne et la pensée d'Adorno. En lisant les entretiens de Luciano Berio, on peut voir que ce dernier a non seulement lu, mais également compris et assimilé les théories d'Adorno. Ce questionnement se retrouve également dans sa correspondance avec Fedele d'Amico⁷⁰. Il ne nous est pas possible d'affirmer que la découverte d'Adorno a eu lieu, pour Berio, par la fréquentation de Luigi Rognoni, mais il paraît évident que ce dernier disposait en la matière d'un savoir conséquent et aisément transmissible.

Rognoni était également spécialiste de la musique de Rossini et du XXème siècle⁷¹, donc très proche des préoccupations de Berio qui cherchait tout à la fois un moyen de s'extraire du *bel canto* rossinien et du dodécaphonisme de la génération précédente.

C'est également lui qui réalisa le texte de présentation pour l'enregistrement d'*Allez Hop !* réalisé en 1959 et paru chez Phillips. Ce texte a été élaboré à partir de données

⁶⁸ Voir pour plus de détails Angela Ida De Benedictis, "Gli esordi dello Studio di fonologia musicale", in Maria Maddalena NOVATI, ed., *Lo Studio di fonologia*, p. 14.

⁶⁹ DE BENEDECTIS, Angela Ida, « Bruno Maderna et le Studio di Fonologia », p. 93.

⁷⁰ En novembre 1959, Cf. BERIO, Luciano, D'AMICO, Fedele, *Nemici come prima, Carteggio 1957-1989*, Milano : Archinto, 2002, p. 41.

⁷¹ note de bas de page in BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 45.

fournies pas Berio lui-même, et éditées dans la partie correspondance de l'ouvrage consacré à Luigi Rognoni⁷².

Rognoni fut donc probablement pour Berio une personne ressource, tant en matière de savoir qu'en tant que personnalité en poste à la R.A.I., pouvant aider à mener à bien des projets en les présentant de la bonne manière et aux bonnes personnes. En même temps, son rôle de musicologue lui permettait d'avoir un recul sur la musique et son histoire que Berio lui-même cherchait à acquérir, mais en tant que compositeur. On peut supposer que Rognoni, comme Eco, fut une personne qui permit à Berio de gagner un temps précieux dans son évolution personnelle et professionnelle.

Roberto Leydi, la curiosité pour d'autres musiques

Roberto Leydi, ami de Luigi Rognoni, assista également Berio dans son travail pour la création du *Studio di Fonologia*. Leur première collaboration ensemble date de 1953 et a eu lieu autour de *Ritratto di Città* dont Leydi écrivit le texte. S'ensuivront plusieurs collaborations dont *Tre mode per sopportare la vita*⁷³. Jacques Lecoq, qui travailla sur cette œuvre, la décrit comme étant élaborée « d'après un thème de Bertold Brecht adapté par Roberto Leydi⁷⁴ ». La lecture possible du travail de Leydi comme étant inspirée de Brecht est parfaitement justifiée par le fait que la traduction italienne d'*Ecrire la vérité : cinq difficultés* de Brecht avait été publiée par Leydi en 1951⁷⁵.

Etant donné l'intérêt que portait déjà Berio à l'œuvre de Brecht, il nous semble important de souligner qu'il aura trouvé, auprès de Roberto Leydi, un soutien supplémentaire. Leydi témoignait, quelques années plus tard, de sa collaboration à *Tre modi per sopportare la vita* en ces termes :

⁷² MISURACA, Pietro, *Luigi Rognoni intellettuale europeo : documenti e testimonianze*, Palermo : CRicd, 2010, vol. 2 « Carteggi », p. 315-322.

⁷³ Voir sur ce point OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 91.

⁷⁴ LECOQ, Jacques, *Le Théâtre du geste*, Paris : Bordas, 1987, p. 110.

⁷⁵ KALTENECKER, Martin, « Allez Hop ! », publication en ligne dans le cadre de la première journée *Passaggio e dintorni (Passaggio et alentours)* organisée par le DMCE, Venise 25 septembre 2010, <http://www2.univ-paris8.fr/DMCE/upload/file/Allezhop.pdf>, p. 1.

Pour le théâtre de Bergamo nous avons fait un spectacle très brechtien, un spectacle des années où nous avons découvert le théâtre épique de Brecht⁷⁶.

Et comme le rappelle Berio lui-même dans l'article-hommage qu'il écrivit pour *la Repubblica* après le décès de Leydi, la rencontre qu'il fit avec Brecht eut lieu accompagné de Roberto Leydi⁷⁷.

La connivence entre les deux hommes était très forte sur le plan artistique, et l'importance de Leydi à cette époque doit également être lue dans son rapport à la musique populaire. Berio témoignait encore :

Je l'ai connu depuis toujours parce qu'une partie de moi, je ne sais pas bien laquelle, est peut-être née et a grandi avec lui. Grâce à Roberto, j'ai élargi et approfondi des aspects innombrables de la musique populaire.

[...] Je dois à Roberto la découverte d'innombrables, grands et curieux personnages. Un parmi tous fut le pianiste de New Orleans Jelly Roll Morton⁷⁸.

Le rapport de Berio à la musique populaire ou au jazz n'est pas lié à la rencontre de Leydi, cependant, ces préoccupations ont depuis longtemps habité Berio, et il aura probablement trouvé en Roberto Leydi une oreille attentive. Ainsi Berio témoignait :

Mon rapport à la musique populaire est de nature différente et il n'est pas anecdotique comme mon rapport au jazz ou aux chansons. Cet intérêt pour le folklore est très ancien si je pense que j'écrivais déjà de fausses chansons populaires⁷⁹ quand j'étais jeune⁸⁰.

Par ailleurs, Roberto Leydi était également un homme faisant preuve de beaucoup de pragmatisme, ce qui correspondait parfaitement à la façon dont Berio lui-même gérait les nécessités du *Studio di Fonologia*.

⁷⁶ R. Leydi, Paris, 29.3.1979, in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 226.

⁷⁷ "Bertolt Brecht (che incontrammo assieme)", « Bertold Bercht (que nous avons rencontré ensemble) »; in BERIO, Luciano, « A Milano con Leydi e Brecht », *La Repubblica*, 21/02/2003.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Référence probable à *Tre liriche greche* (1946) *Due cori popolari* (1946) *Due canti siciliani* (1948), *Quattro canzoni popolari* (1952).

⁸⁰ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 81.

Bertold Brecht : l'impulsion d'un créateur mythique

Parmi les rencontres qui ont été d'une extrême importance durant cette période, celle avec Bertold Brecht a été prédominante. Cette rencontre-là n'est pas, comme les précédentes, fortuite. La découverte de l'œuvre de Brecht ne s'est pas faite en 1956, mais bien plus tôt. La rencontre avec l'homme Brecht a elle, en revanche, décuplé l'intérêt de Berio pour l'œuvre de Brecht, probablement dans une émancipation entretenue par Leydi et également Maderna.

Le contexte milanais de cette période aidera probablement à mieux saisir ce qui rendit ce phénomène unique. En 1947, Giorgio Strehler (qui fut à l'origine de la rencontre entre Berio et Maderna) fonde à Milan avec Paolo Grassi le *Piccolo teatro*, lieu qui se veut un théâtre d'art pour tous, dans une pensée déjà brechtienne. Jusqu'en 1956, bon nombre d'œuvres vont y être données, notamment de Shakespeare, mais aussi de Dostoïevski, Tchekhov, Gogol, T. S. Eliot, Sartre, Pirandello et Ibsen – dont on sait, pour ces deux derniers, qu'ils faisaient partie de la culture théâtrale de Berio.

Le 10 février 1956⁸¹ se produit un événement extrêmement marquant puisque, pour la première fois, une œuvre de Brecht – *L'opéra de quat'sous* – va être interprétée sur la scène milanaise.

En 1956, Bruno Maderna avait participé à une production de *L'Opéra de quat'sous* mise en scène par Strehler, dans la foulée de sa didactique *Décision*, dirigeant au Piccolo Teatro un ensemble dont Giacomo Manzoni était(?) le pianiste. A cette occasion, en février, Luciano Berio fit la rencontre de Brecht, venu à Milan assister aux répétitions⁸².

Bertold Brecht va mourir le 14 août de la même année, ce qui renforcera probablement *a posteriori* l'intensité de cette rencontre. Ce sera, pour Berio, Maderna, Leydi et beaucoup d'autres (dont Strehler lui-même qui réalisera entre 1958 et 1963 la mise en

⁸¹ Selon Berio (dans STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 229), ce serait en 1954. Tous les autres avis s'accordent sur l'année 1956. S'agissant d'un témoignage oral, Berio se trompe peut-être dans la date...

⁸² FENEYROU, Laurent, « Dopo Brecht », *Musique et dramaturgie esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 221-271.

scène de six pièces de Brecht) la première rencontre sensible avec l'authentique théâtre épique de Brecht, doublée d'une rencontre avec l'auteur lui-même.

Berio témoignera par la suite que cette rencontre changera radicalement sa vision du théâtre et se retrouvera comme préoccupation centrale d'une grande partie de ses productions. Il s'agit évidemment d'une rencontre artistique, mais également d'une rencontre humaine et politique, autour de valeurs de théâtre populaire et de distanciation dans lesquelles Berio se reconnaît profondément. Comme le note Ivanka Stoianova, cette influence se retrouve dans les œuvres qui succèdent directement à cette rencontre, mais également dans des œuvres bien plus tardives :

Rien ne s'achève vraiment sur la scène ou dans la salle du théâtre lors des représentations de *Allez Hop* et de *Tre modi*, de *Passaggio* et *Laborintus II*, de *Opera* et *La vera Storia*. Tout reste à faire dehors, dans le monde réel, mais en suivant les suggestions d'une stratégie dramaturgique préméditée⁸³.

Ce qui intéresse Berio dans la rencontre avec l'homme Brecht, c'est le questionnement sur l'utilité sociale du théâtre populaire. Dans le même temps, elle témoigne également de la façon dont ses propres préoccupations étaient également celles de toute une génération, et de la manière dont il fut ainsi « soutenu » dans sa démarche, par un cercle d'avant-garde qui correspondait parfaitement à sa vision artistique.

Massimo Mila et Fedele D'Amico, critiques et complices

Nous regroupons ici deux personnalités, non parce qu'elles ont eu des modes de pensées ou des personnalités identiques, bien au contraire, mais parce qu'il nous semble que ce qu'elles ont toutes deux pu apporter à Berio est probablement un regard extérieur, critique, sur sa musique, la musique de ses pairs, mais également sur la société européenne de ces années-là.

⁸³ STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 222.

Massimo Mila fut une personnalité importante pour Berio avec laquelle il semble avoir toujours été à l'aise. Comme souvent avec Berio, il est difficile de déterminer précisément de quand date leur rencontre, Berio témoignant seulement :

Je m'intéresse, et depuis toujours, aux écrits de Massimo Mila. Peut-être parce qu'il est non seulement un critique ou un musicologue, mais quelque chose de beaucoup plus important qui m'a toujours accompagné au cours de mon développement musical, même sans que je m'en aperçoive⁸⁴.

Les qualités de critique et de musicologue sont ici mises en avant par Berio tout comme l'idée d'une compréhension mutuelle, et il nous paraît primordial de préciser que c'est cette compréhension de son siècle, du mouvement d'avant-garde que Berio incarne, dont Massimo Mila disposait, qui a sûrement intéressé Berio. Qui plus est, Mila était un personnage « aimable » aux yeux de Berio, comme il l'exprimait lui-même :

Massimo Mila, réfractaire aux mondanités musicales, aime profondément la musique, et cet amour, il l'exprime sans snobisme, mais à l'aide d'un vaste et généreux arsenal culturel qui lui permet, entre autres, de ne pas avoir de grands problèmes, des éclats ou des réactions viscérales avec la musique ou les musiciens de son temps⁸⁵.

En étant extérieur à la conception musicale, mais en parfaite adéquation avec les préoccupations de ses contemporains, Mila a probablement su apporter à Berio un recul que lui-même n'avait pas toujours le temps de prendre.

Il en va de même pour Fedele d'Amico, mais sous un angle d'approche (nous oserions dire un angle d'attaque, même) différent. La parution de la correspondance complète entre Berio et D'Amico⁸⁶ permet non seulement de dater leur première prise de contact (qui eut lieu par une lettre de D'Amico en date du 12 décembre 1957), mais également le contenu exact d'une partie de leurs échanges, et le caractère difficile de leur relation de prime abord. La lecture de cette correspondance permet de déterminer qu'ils se

⁸⁴ *Id.*, p. 31.

⁸⁵ *Id.*, Note [13], p. 105.

⁸⁶ BERIO, Luciano, D'AMICO, Fedele, *Nemici come prima*

sont rencontrés physiquement, après plusieurs échanges épistolaires, entre le 31 janvier et le 28 mars 1958, après quoi, le tutoiement devint de rigueur entre eux, signe d'un rapprochement certain.

Ce revirement de position qui eut lieu au début de l'année 1958 est déjà lisible dans les lettres datées du mois de janvier, sur une reconnaissance commune : celle de deux esprits forts ayant chacun des positions affirmées et divergentes, mais dont l'intelligence permet également un dialogue enrichissant mutuellement. Autant la sympathie de Berio pour Mila paraît évidente, autant l'antipathie initiale qu'il manifeste à D'Amico l'est également.

Ce qui ressort en définitive de cette correspondance, c'est le degré de conscience dont dispose Berio sur ce qu'il fait, et sur la pertinence de son ouverture d'esprit face aux problèmes esthétiques du monde qui l'entoure. En affrontant D'Amico, Berio est mené à se questionner, théoriquement, sur la musique qu'il produit et la façon dont il se situe dans son époque, sur ses liens avec son héritage musical et son non-positionnement idéologique face aux autres esthétiques.

Cette correspondance fut également, du fait de devoir écrire pour communiquer, un des endroits où Berio fut le plus amené à coucher par écrit certains raisonnements, certaines réflexions sur le dodécaphonisme, la linguistique, la nouvelle génération de compositeurs italiens et ce généralement, pour faire suite aux injonctions de D'Amico. Ces discussions sont tout à la fois un rapport à la critique extérieure, à un certain public intransigeant, mais également au journalisme. En un certain sens, il s'agit d'une métacognition du milieu musical. C'est également pour Berio un lieu de maturation intellectuelle, et, s'ils finiront par être d'excellents amis, il nous paraît important de remarquer que cette période d'opposition assez violente a très certainement participé pour partie à la réflexion intellectuelle que Berio a développée et affirmée au sein du *Studio di Fonologia*.

Severino Gazzeloni, l'accès à la virtuosité

Il ne nous sera pas possible d'évoquer tous les personnages gravitant autour du *Studio di Fonologia*, il nous paraît pourtant nécessaire de rapprocher, dans cette tentative de portrait d'un cercle d'avant-garde rassemblé autour du *Studio*, Severino Gazzeloni des personnages influents de cette période. Ami de Maderna avant 1952, il est, tout comme Cathy Berberian, à la fois interprète attitré de ces années, et personnage récurrent dans les locaux de la R.A.I. milanaise. Tout comme Cathy Berberian, c'est sa faculté exceptionnelle à se servir de son instrument qui a tout à la fois fasciné et inspiré les compositeurs de cette époque, au premier rang desquels se trouvaient Berio et Maderna. Le rapport de Berio avec Gazzeloni fut moins direct que celui avec Berberian, puisque leur rencontre est liée à l'amitié de Maderna avec Gazzeloni, mais les conséquences dans l'omniprésence de la flûte chez Berio dans ces années est, elle, tout aussi lisible que l'importance capitale de la voix.

Jusqu'en 1957, année de composition de sa *Serenata pour flûte et quatorze instruments*, dont Gazzeloni assura la création, Berio n'a jamais traité la flûte de manière soliste. Après cette première expérience, l'année suivante, la flûte est le seul instrument employé dans la *Sequenza I*. Dans *Tempi Concertati* (1959), la flûte a de nouveau un rôle de soliste au milieu des quatre groupes d'instrumentistes répartis autour d'elle. Dans *Différences* (1959), elle a encore un rôle à part : elle est le dernier des cinq instruments à rentrer (p. 9), après l'apparition de la bande magnétique elle-même, et elle sera le seul instrument *live* à tenir un vrai rôle de soliste (pp. 21-23)⁸⁷.

Il nous sera rétorqué que de nombreuses autres pièces, à la même période, comme *Epifanie*, *Allez hop !*, *Allelujah I et II*, n'attribuent pas de rôle particulier à la flûte. Toutes ces pièces sont composées par Berio de manière plus orchestrale, et, en définitive, aucun autre instrument n'y tient non plus un rôle soliste. Qui plus est, on retrouve

⁸⁷ Nous considérons que le fait de jouer seul, même en présence de la bande magnétique, est en soi un solo scénique. Nous considérons également qu'étant donné la formation, l'appellation soliste n'est pas à considérer pour des fragments de deux ou trois mesures. La flûte joue ici seule pendant une vingtaine de mesures.

également dans *Laborintus II*, qui est pour nous un récapitulatif des années passées au *Studio di Fonologia*, un passage à la flûte extrêmement virtuose se détachant, par l'écriture, du reste de l'orchestration et lui conférant donc à nouveau un rôle de soliste. Il semblerait qu'entre 1957 et 1959, date certifiées de travail avec Gazzeloni, puisqu'il sera le créateur de la *Serenata*, et de la *Sequenza I*, et également le dédicataire de cette *Sequenza*, Berio ait consacré beaucoup d'énergie à l'écriture des parties de flûte. De la même manière, on peut affirmer que si d'autres *Sequenze* ont suivi, c'est également dû au fait que l'apport, représenté par le travail avec Gazzeloni sur la première, a été extrêmement riche et que Berio a senti la nécessité de renouveler ultérieurement l'expérience avec d'autres instrumentistes.

Alfredo Lietti et Marino Zuccheri, au-delà de la barrière technologique

Nous rassemblons ici encore deux personnages dont le travail est totalement différent mais dont, nous semble-t-il, le rapport principal entretenu avec Berio fut un rapport direct avec la technique mise au service de la musique.

C'est Alfredo Lietti qui réalisa, faute de moyens accordés par la R.A.I., la quasi-totalité des appareils qui permirent la naissance du *Studio di Fonologia*⁸⁸. Cette réalisation fut faite de concert avec les exigences de Luciano Berio, et sous le sceau de l'empirisme, Lietti procédant à des remaniements lorsque le résultat obtenu n'était pas celui escompté.

La qualité de travail au sein du *Studio di Fonologia* fut, à l'issue de ces constructions, bien meilleure que dans les autres studios européens, les machines étant non seulement mises au service de la musique, mais conçues pour la musique. Outre que Lietti jusqu'à son départ du *Studio* au début des années 60, entretenait le matériel, il a également su mettre son savoir au service des compositeurs. Ceci n'est probablement pas sans conséquences sur le développement de la pensée musicale, mais aussi

⁸⁸ Voir pour le détail complet des appareils, avec les schémas techniques, leur rôle et leur remplacement progressif par des appareils d'usine dans les années 1960 : RODA, Antonio, « Evoluzione dei mezzi tecnici dello Studio di Fonologia musicale », *Lo studio di Fonologia. Un diario musicale*, pp. 39-83.

« professionnelle », de Berio qui, de 1974 à 1980 assurera la direction du département acoustique de l'IRCAM.

Cette capacité à mettre son savoir au service des compositeurs est exactement la même que celle dont disposait Marino Zuccheri. Comme l'explique Alvisé Vidolin dans son article « La scuola di fonologia » :

L'élément d'union entre le monde musical, avec ses fantaisies sonore-compositionnelles et le monde technique, conditionné par les lois de la physique et les limites des machines, fut Marino Zuccheri⁸⁹.

Il est évident qu'un des rôles de Zuccheri – en plus d'être « l'interprète » en concert lors de la diffusion des bandes magnétiques – fut d'accueillir les compositeurs en résidence et, en leur expliquant les fonctionnalités, de les aider à la réalisation de leurs œuvres. Toutefois, cette aide n'était pas seulement destinée aux nouveaux venus souhaitant se familiariser avec le *Studio*, et pour Maderna comme pour Berio il fut également une personne-ressource en matière de recherche sur le son. Sa complicité avec l'un comme l'autre est attestée par de nombreux témoignages.

De plus, lors de nombreuses séances de travail, le mixage des sons qui étaient réalisés par les compositeurs, était effectué à la table, en même temps, par Marino Zuccheri⁹⁰. Autant dire qu'une bonne partie du travail fut réalisée à quatre mains et que deux de ces mains appartenaient à Zuccheri. Les situations d'échange d'opinions, de réflexions techniques entre Berio et Zuccheri ont donc elle aussi été nombreuses, et ce regard extérieur de technicien a probablement permis à Berio de prendre du recul par rapport à l'activité musicale pure.

A l'issue de cette présentation, il pourra nous être reproché d'avoir laissé de côté certaines personnalités, qui, d'une manière ou d'une autre, auront, par leur présence, accompagné Berio dans son cheminement au sein du *Studio di Fonologia*. Sylvano

⁸⁹ VIDOLIN, Alvisé, « La scuola di Fonologia », *Lo studio di Fonologia. Un diario musicale*, p. 26.

⁹⁰ On peut voir cette façon de travailler dans BERIO, Luciano, DE BENEDETTIS, Angela Ida, *C'è musica e musica*, Milano : Feltrinelli, 2013, puntata 9, « Nuovo Mondo », DVD 2, de 28'20" à 29'26".

Bussotti, Giorgio Strehler, Italo Calvino, Edoardo Sanguineti (après que Berio ait quitté le *Studio*) ou encore Ferdinando Ballo (qui fut à l'origine de la rencontre entre Berio et Eco) ont eux aussi joué un rôle dans cette période de sa vie. La liste que nous dressons ici n'a pas pour but d'être exhaustive, ni même d'établir définitivement ce que chacun pourra lui avoir apporté, par discussion, correspondance, ou développement de savoir. Ce « catalogue » n'a été établi que pour re-contextualiser quelque peu la réalité humaine du *Studio di Fonologia*, qui, tout comme la réalité technique ou la réalité scientifique de cette période, a forcément amené Berio, dans une interaction constante, à faire évoluer sa pensée, ses techniques et sa propre personnalité.

2) Un réseau international de compositeurs

Le *Studio di Fonologia* a toujours été pensé par Berio comme un lieu ouvert sur le monde extérieur. De ce fait, de nombreux compositeurs ont eu l'occasion de venir, pendant des durées allant de quelques jours à quelques mois, en résidence au *Studio*. Mais, avant même la création du *Studio*, le siège de la R.A.I. milanaise était également un lieu de passage. Luciano Berio, qui y est employé depuis décembre 1953⁹¹ a donc pu assister, par exemple, à la visite de Pierre Schaeffer, venu faire écouter ses œuvres de musique concrète entre 1953 et 1954.

Les principaux musiciens invités

En 1956 André Boucourechliev est le premier compositeur étranger invité au *Studio di Fonologia*. Il réalisera *Etude*, intégralement au *Studio*, dans lequel il refera un séjour ultérieur en 1958 et où il réalisera cette fois *Texte*.

⁹¹ Pour tous ces détails, voir SCALDAFERRI, Nicola, *Musica nel laboratorio elettroacustico : lo Studio di fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, (Quaderni di Musica/Realtà 41), Lucca : Libreria musicale italiana, 1997, p. 62 et suivantes.

L'idée de Berio est de pouvoir accueillir un grand nombre de compositeurs de renom, notamment pour préparer le *Gesellschaft für Neue Musik* de Zurich, programmé pour mai 1957. Comme le relate Nicola Scaldaferrì :

Dès les derniers mois de 1956 un échange continu de lettres entre Milan, Zurich et Cologne a lieu pour la mise au point de la machine organisationnelle.

Le projet de Berio est de faire inviter à la R.A.I. les plus brillants compositeurs pour faire réaliser à Milan les œuvres électroniques du concert de Zurich ; dans une lettre du 9 août 1956 [...] Berio avance les demandes d'invitations pour Stockhausen, Pousseur, Nono et Boulez. Le projet présente cependant de grosses difficultés économiques et [...] Berio se voit contraint d'apposer des modifications : il exclut Stockhausen et Boulez de la liste des compositeurs à inviter et inclut Maderna [...]. Au final cependant les seuls compositeurs qui travailleront au studio en vue de la manifestation suisse seront, en plus de Berio, Maderna et Pousseur. Nono fera son entrée au studio seulement trois ans après, tandis que Boulez et Stockhausen n'y travailleront jamais⁹².

C'est donc Henri Pousseur qui sera le deuxième compositeur étranger en résidence, résidence durant laquelle il réalisera *Scambi*, dont il détaillera longuement le travail de réalisation dans ses *Ecrits théoriques*.

Si la venue de ces deux premiers compositeurs peut paraître anecdotique, ou s'il on est en droit de se demander si de réelles interactions ont pu avoir lieu entre ces musiciens et Luciano Berio, il est probablement bon de se rappeler qu'Umberto Eco témoignera que c'est justement des discussions entre Berio, Pousseur et Boucourechliev auxquelles il a assisté, que naîtra la théorisation de la partie musicale de son *Opera Aperta*⁹³. On voit ici combien, même pour des échanges ponctuels ayant pu avoir lieu au *Studio di Fonologia*, toute occasion de discussion fut pour Berio un moyen de se confronter aux problématiques de son temps et de se situer dans le questionnement de son époque.

⁹² SCALDAFERRI, Nicola, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, pp. 75-76.

⁹³ Cf. Umberto Eco, in *Opera aperta*, p. 14. "les recherches sur l'œuvre ouverte n'auraient pas débuté si je n'avais pas été stimulé par [...] le travail créateur de Luciano Berio, et les discussions sur ces problèmes avec lui, Henri Pousseur et André Boucourechliev.

Qui plus est, Henri Pousseur a probablement joué, auprès de Berio, un rôle complémentaire que celui qu'endossait déjà Maderna par certains points, et qui était un lien direct avec la pensée sérielle pratiquée au studio de Cologne. Par son attachement profond au sérialisme, et dans le même temps une pensée tournée vers la forme ouverte, *Scambi* a probablement conforté Berio dans ses propres expériences mêlant les mêmes dimensions intellectuelles à la frontière entre empirisme, aléatoire, et théorie.

Avant l'arrivée de Cage en 1958, Marc Wilkinson séjournera également deux mois au *Studio*⁹⁴. Son article⁹⁵, paru dans la revue *The score*, dans laquelle il relate son séjour décrit les nombreuses manipulations possible au sein du *Studio*, mais révèle peu de chose sur ses rapports avec Luciano Berio (à peine y apprend-on que c'est Luciano Berio qui l'accueillera l'après-midi du jour de son arrivée). En revanche, Wilkinson vient conforter par ses dires l'intérêt certain que la musique de Pousseur exerçait sur Berio. Expliquant la façon dont *Scambi* était conçue comme une œuvre ouverte par Pousseur, composée de 16 éléments pouvant être organisés selon le bon vouloir de « l'interprète », Wilkinson témoigne :

J'ai écouté toutes les sections un grand nombre de fois et pendant ma deuxième semaine j'ai fait deux arrangements. Le premier était très pauvre, le second bon [...]. Berio a fait deux versions de *Scambi* tandis que j'étais à la R.A.I., dont la deuxième est excellente et en tout différente des deux versions de Pousseur, ou des miennes⁹⁶.

Ainsi, tout en produisant pour la R.A.I. et en composant ses propres œuvres, Berio trouvait encore le temps de s'attacher à la réalisation d'organisations différentes de l'œuvre de Pousseur. Ce faisant, il entrait également pleinement dans la poïétique d'un autre compositeur, développant ainsi des questionnements nouveaux.

⁹⁴ Marc Wilkinson est un compositeur et chef d'orchestre australien, né en 1929.

⁹⁵ WILKINSON, Mark, « Two months in the "Studio di Fonologia" », *The score* 22, 1958, pp. 41-48.

⁹⁶ *Id.*, p. 45.

Même matériel, regards différents

On voit ici à quel point ce que des compositeurs extérieurs au *Studio di Fonologia*, qui découvraient le matériel technique présent avec un regard neuf et produisaient donc de la musique d'une manière différente, ont pu apporter à Berio en terme de questionnement personnel. Pousseur, Cage et Boucourechliev furent non seulement des personnalités humaines dont Berio fut proche, mais ils ont également, en travaillant au *Studio di Fonologia*, exprimé leur art au travers du matériel qu'utilisait Berio, et d'une façon différente de lui. En cela, leur présence fut forcément pour lui un enrichissement.

Fin 1958, c'est donc John Cage qui fut invité en résidence pour quatre mois. Nous ne reviendrons pas ici sur les rapports entretenus avec Berio que nous avons déjà développés. En 1959, Berio laissa la direction du *Studio* à Renzo Dall'Oglio, prenant progressivement de la distance avec la R.A.I.. Du 15 au 20 décembre 1959, Berio témoigne, dans sa correspondance avec Fedele d'Amico, que Pousseur résida encore chez les Berio⁹⁷.

Par la suite, de nouveaux invités viendront à leur tour travailler au *Studio*, et Luigi Nono y entrera en 1960, comblant ainsi la place laissée vacante par Berio. Nous considérons alors que, bien que ces nouvelles personnalités puissent avoir un rayonnement sur la production du *Studio di Fonologia*, leurs relations avec Luciano Berio ont été bien moins importantes que ne le furent celles des compositeurs en résidence entre 1956 et 1959. C'est la raison pour laquelle nous n'établissons pas un catalogue exhaustif pour les années qui suivent.

Un lien avec Darmstadt maintenu mais distant

Pour Berio comme pour nombre de compositeurs de sa génération, les *Ferienkurse* de Darmstadt furent un lieu par lequel il fallait passer pour être informé des grandes discussions musicales du moment, et pour entendre les dernières évolutions sonores

⁹⁷ "chez moi" comme il l'écrit en français, cf. BERIO, Luciano, D'AMICO, Fedele, *Nemici come prima*, p. 44.

en marche en Europe. Toutefois, le lien de Berio avec Darmstadt fut un lien que l'on pourrait qualifier de distant. Comme nous l'avons évoqué, par la richesse des gens qui l'entouraient au *Studio di Fonologia*, comme par les rencontres humaines qu'il pouvait nouer, le lien constant de Berio avec les problématiques de son temps ne nécessitait pas forcément de passer par une présence systématique à Darmstadt.

Son premier lien avec Darmstadt fut indirect et se réalisa au travers de la personne de Bruno Maderna qui y fut présent presque dès l'origine :

Il est attesté et certain que Maderna participa, l'été de cette même année [1951], aux Cours d'été de Darmstadt, où il eut l'occasion d'approfondir et de se confronter aux récents développements survenus dans le domaine de l'élaboration synthétique des sons, en Allemagne et en France. Le compositeur avait déjà participé à plusieurs rencontres sur ce thème, organisées en 1950, lors de la précédente édition, au cours de laquelle Robert Beyer, Werner Meyer-Eppler et Edgar Varèse s'étaient exprimés. Ce fut toutefois lors des Cours d'été de 1951 que la musique électronique occupa une place considérable dans les discussions menées entre les jeunes compositeurs, grâce au cycle « Musik und Technik. Der Klangwelt des elektronischen Musik » (*Musique et technique. Le monde sonore de la musique électronique*). A cette occasion, outre les communications de Theodor W. Adorno, Herbert Eimert, Robert Beyer, Werner Meyer-Eppler, Friedrich Trautwein et Pierre Schaeffer, on présenta quelques exemples sonores réalisés par Meyer-Eppler à l'Institut pour la recherche en phonétique et en communication de l'Université de Bonn⁹⁸.

Berio put donc, dès sa rencontre avec Maderna en 1953, avoir écho des questionnements soulevés aux *Ferienkurse*, mais sa première visite ne se fit qu'en 1954 :

En juillet 1954, [Maderna et Berio] étaient ensemble aux Cours d'été de Darmstadt, parmi les participants aux séminaires d'Eimert sur la théorie et sur les techniques de composition de la musique électronique⁹⁹.

⁹⁸ DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Bruno Maderna et le Studio di Fonologia », p. 390.

⁹⁹ *Id.*, p. 393.

Il n'existe pas à notre connaissance de témoignage plus précis décrivant l'activité que Berio aurait pu mener au cours de ces *Ferienkurse*, toujours est-il qu'il est possible de se baser sur le programme officiel de cette année pour avoir une idée des intervenants présents et des musiques interprétées¹⁰⁰.

Parmi les intervenants figuraient cette année-là Theodor Adorno, Edward Rebner, Ernst Krenek, Herbert Eimer et René Leibowitz. Et parmi les très nombreuses œuvres interprétées, nous retenons particulièrement les noms d'Ernst Krenek, René Leibowitz, Pierre Boulez, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Luigi Nono, Olivier Messiaen, et André Jolivet¹⁰¹.

Après cette première rencontre avec les *Ferienkurse*, Berio continuera à entretenir des relations avec certains des acteurs principaux de Darmstadt, mais sa présence n'est plus attestée sur place avant l'année 1963 où il se rendra comme intervenant sur les cours de composition (*Instrument et Fonction*). Seront interprétées cette année-là parmi ses œuvres : *Circles*, *Tempi Concertati*, et *Visage*.

Pour autant, l'activité qui se déroule à Darmstadt ne nous paraît absolument pas secondaire, même si la distance établie entre Berio et les *Ferienkurse* peut paraître grande. En effet, Maderna, pour sa part, fut présent à Darmstadt en tant qu'intervenant en 1958, et de 1960 à 1962. Le lien de Berio avec l'évolution de la musique de son temps n'a jamais été rompu, d'autant plus que d'autres personnes, comme Severino Gazzeloni, omniprésent à Darmstadt, ont également côtoyé Berio durant ce laps de temps.

Quand, en 1963, Berio enseigne aux cours de composition auprès de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur, il est parfaitement conscient du

¹⁰⁰ Tous les éléments cités ci-après sont issus des divers programmes des *Ferienkurse* de Darmstadt compilés dans l'ouvrage BORIO, Gianmario, DANUSER, Hermann, ed., *Im Zenit der Moderne, die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Freiburg : Rombach, 1977, vol.3, pp. 566-624.

¹⁰¹ Nous opérons ici une sélection volontaire parmi la très longue liste des œuvres interprétées. Notre but est de montrer comment Berio a pu avoir accès tant à la musique de son temps avec des compositeurs de sa génération ou de celle juste avant, qu'aux questionnements de son temps, notamment avec le rôle de personnalités comme Leibowitz ou Krenek qui furent tout à la fois intervenants et compositeurs interprétés durant cette édition.

questionnement de ses pairs, même s'il n'a pas été en contact direct avec eux. Cette façon d'étudier les questions de son temps avec une certaine distance, au travers de « filtres humains » que sont d'autres interprètes, d'autres compositeurs, d'autres acteurs du monde intellectuel nous paraît aussi assez représentative d'un mode de pensée bérien de ces années-là.

On pourrait presque affirmer que le premier contact réel entre la musique de Stockhausen et Luciano Berio a eu lieu par l'intermédiaire de Bruno Maderna. Raymond Fearn précise à propos de Maderna :

L'exploration du champ électronique de Maderna fut initialement le résultat de ses contacts avec le studio de Stockhausen à Cologne¹⁰².

Or, c'est à travers sa rencontre avec Maderna que Berio s'est intéressé aux techniques du studio de Cologne. Nous retrouvons ici le caractère d'ouverture de Berio au questionnement de son temps, l'essentiel étant pour lui de s'interroger sur les diverses théories ou les diverses formes musicales, mais sans y attacher un idéal de pureté, par exemple, comme d'autres le faisaient pour le sérialisme intégral. En somme, le *Studio di Fonologia* était aussi un lieu où, accueillant de multiples personnalités qui gravitaient autour des *Ferienkurse*, Berio profitait des réflexions soulevées à Darmstadt sans avoir forcément la nécessité de s'y rendre.

3) Un contexte culturel favorable

Evoquer le *Studio di Fonologia* et ses personnalités fortes, ainsi que le contexte musical des années 1950 en Europe nous permet de mieux saisir comment l'univers de Berio a pu se développer aussi rapidement et efficacement. Mais un regard doit également être porté sur une réalité bien précise qui entoure toute la vie du *Studio*, et qui est le Milan des années 1950-1960.

¹⁰² FEARN, Raymond, « Bruno Maderna from the Cafe Pedrocchi », p. 12.

Pour des raisons particulières que nous avons partiellement soulevées en évoquant Paolo Grassi et la fondation du *Piccolo teatro* par exemple, Milan dans les années 1950 ne s'inscrivait pas dans la même dynamique que d'autres villes italiennes. C'est d'ailleurs à Milan que déjà, le 21 avril 1914, fut donné le premier « concert d'art des bruits » organisé par Luigi Russolo. Son américanisation au sortir de la deuxième guerre mondiale fut en définitive plus importante que dans d'autres villes, si l'on compare par exemple avec Rome, qui a également changé son mode de vie et où la R.A.I. disposait également de locaux, mais où l'alchimie n'aurait sûrement pas été la même.

L'américanisation de Milan

Cette évolution de la société vers un modèle plus américain fut probablement pour Berio un écho de ce qu'il avait pu connaître, empiriquement, au cours de ses divers séjours aux Etats-Unis (à Tanglewood en 1952 puis par la suite lors de ses passages à New York notamment). Mais, sans même considérer ce questionnement en partant de Berio lui-même, il paraît improbable dans ces années-là, d'échapper au rêve américain qui se diffuse par tous les moyens possibles dans la culture européenne¹⁰³.

L'apparition du *design* dans les magazines italiens, les multiples publicités dans des revues pour les premiers appareils électroménagers et les premières cuisines américaines, tout concourt à entretenir cette évolution de l'état d'esprit d'après-guerre.

Tout cet univers du quotidien américanisé se retrouve d'ailleurs dans les paroles mêmes de « Dalla finestra », une des deux chansons populaires composées par Berio sur des textes d'Italo Calvino pour être intégrées dans *Allez hop !* :

<i>Dalla finestra guardo la città con le</i>	<i>non si sa perchè masticando</i>
<i>luci della Fifth Avenue e resto in casa</i>	<i>chewingum.</i>

¹⁰³ Nous nous référons, pour cet état des lieux de la culture italienne dans les années 1950-1960 à l'intervention réalisée par Massimo Martignoni « Italy builds: architettura, design e arti figurative dalla ricostruzione al boom economico » lors des journées *Pour Bruno* qui eurent lieu à Bologne en mai 2013 en hommage au 40^{ème} anniversaire de la mort de Bruno Maderna.

*Ora mi alzo e prendo dal mio bar la
bottiglia de tonic e del gin un po' di
ghiaccio la nel frigidaire poi mi risiedo
qui.*

*Certo che son felice perchè no, la sera
è così bella anche per me. Ho tutto
dalla vita vedi un po cosa c'è alla tivu.*

Ora mi alzo ...

*Se voglio un mambo oppure rock and
roll basta che allunghi una mano sul
pick up e sento un freddo al cuore lo di
tu cosa ne sai di me*

Ora mi alzo ...

Depuis la fenêtre je regarde la ville
avec les lumières de la *Fifth Avenue* et

je reste à la maison en mâchant du
chewing-gum sans savoir pourquoi.

A présent je me lève et je prends dans
mon bar la bouteille de tonic et du gin
un peu de glace dans le réfrigérateur
et puis je me rassoie ici.

Bien-sûr que je suis heureuse,
pourquoi ne le serais-je pas, la soirée
est tellement belle pour moi aussi. J'ai
tout de la vie je regarde un peu ce
qu'il y a à la télévision.

A présent je me lève...

Si je veux un mambo ou un rock and
roll il suffit que tu allonges une main
sur le pick-up et je ressens un frisson
au cœur de ce que tu sais de moi

A présent je me lève...

Le récit est certes censé se dérouler dans la ville de New York, mais on voit bien, à travers les détails du quotidien d'une femme qui s'ennuie, combien les objets de la vie courante sont ceux exportés par la culture américaine : le chewing-gum, le tonic et le gin, le réfrigérateur (dont les premiers exemplaires arriveront en Italie vers 1955), la télévision et le pick-up. La culture américaine est aussi décrite avec le mambo et le rock'n'roll, mais également le jazz (l'action d'*Allez Hop !* se déroulant pour partie dans une boîte de jazz) ainsi que cette idée d'une société de consommation qui rendrait heureuse avec cette phrase « J'ai tout de la vie » contrebalancée par ailleurs par ce sentiment de froideur dans le cœur et d'ennui perpétuel.

En dehors même des objets du quotidien, c'est également certainement à Milan plus qu'ailleurs que l'architecture urbaine évoluera de manière sensible vers le modèle

américain : les premiers gratte-ciels font leur apparition (dès 1952-1954 pour l'immeuble Soncini E&E), certains immeubles adoptent des formes triangulaires rappelant l'architecture du Flat Iron new-yorkais, l'immeuble Pirelli (construit entre 1956-1961) est érigé avec un profil extrêmement fuselé, et la Torre Velasca (1956-1958) intègre dans son architecture contemporaine, des éléments médiévaux reliant passé et modernité. Cette même préoccupation autour de l'avant-gardisme et du lien avec le passé est d'ailleurs également très présente, encore plus chez Maderna que Berio, dans la musique des compositeurs milanais. Le nom de *Sequenza* choisi par Berio peut faire référence par exemple à la Séquence dans la liturgie grégorienne et permet de tracer ces mêmes ponts aux travers des âges.

Le cinéma américain envahit également les grandes villes. Ceci est particulièrement sensible à Rome où *Cinecittà* va devenir, en 1964 avec Sergio Leone, un lieu de production de westerns spaghetti, témoignage évident de cette américanisation de la culture, mais Milan connaît également le même attrait pour ces productions cinématographiques.

Le rock'n'roll est aussi un élément central de la culture américaine auquel Berio sera très réceptif. Comme l'explique Umberto Eco :

Berio a peut-être été le premier des musiciens contemporains à s'occuper du rock – comme pour dire bien que lui ne l'ait pas dit – que s'agissant de rapports continus à l'intérieur de la culture d'un époque, on ne doit pas seulement trouver des court-circuits – comme par exemple – Pollock avec Stockhausen, mais également le Heavy Metal avec les bandes dessinées de Metal Hurlant. Et finalement nous ne devons pas négliger l'attention constante à la musique folklorique, en tant que compositeur comme en tant que critique¹⁰⁴.

¹⁰⁴ ECO, Umberto, « Musica », *La Repubblica*, 29/10/2008.

Le jazz enfin, comme nous l'avons évoqué, va devenir un élément central de la culture de Berio et Maderna et se retrouver à de très nombreuses reprises et sous des formes très variées dans les œuvres allant de *Ritratto di città* à *Laborintus II*.

Une évolution politique en direction de la gauche

Au sortir de la dictature fasciste, l'évolution de la politique italienne après 1945 doit elle aussi être prise en compte pour comprendre l'environnement dans lequel se mouvait Luciano Berio.

Son histoire personnelle fut marquée très tôt par la nécessité d'effectuer un choix politique, allant à l'encontre de son père, comme le rappelle David Osmond Smith :

[En 1944] la République de Salò de Mussolini avait toujours le contrôle de la Ligurie et Berio alors âgé de 19 ans fut appelé pour rejoindre l'armée qui était enrôlée sous son égide. Il s'exécuta avec une répugnance extrême : désormais, il voyait l'enthousiasme naïf de son père pour Mussolini avec un vigoureux dégoût et était tenté de suivre des amis qui avaient rejoint les partisans et se dissimulaient dans les montagnes. Mais conscient des conséquences que ceci pourrait avoir sur ses parents, il temporisa et se présenta à l'armée de San Remo. La situation était chaotique : au cours de son premier jour, sans aucune instruction, on lui donna une arme à feu chargée. Alors qu'il tenait d'en saisir le fonctionnement, l'arme explosa blessant sévèrement sa main droite. Après trois mois exténuants dans un hôpital militaire qui ne disposait plus de médicaments pour traiter son infection, il falsifia une décharge et fuit d'abord à Milan, puis à Como pour rejoindre les partisans¹⁰⁵.

Suite à ces événements, son orientation politique restera celle d'un homme de gauche (bien que distant physiquement des différents partis politiques), attiré par la dimension « politique » - dans le sens le plus noble du terme - du théâtre de Brecht.

La société milanaise, elle, est donc tiraillée (comme le reste de la société italienne d'ailleurs) entre deux extrêmes : droite catholique, et parti communiste. Or dans l'Italie

¹⁰⁵ OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 3.

de l'après-guerre, les partis de gauche sont ceux qui se montrent les plus ouverts à la culture pour le peuple et à l'art contemporain, et la Mairie de Milan sera dirigée par des maires d'obédience socialiste de 1945 à 1993, rendant donc le terrain politique propice au développement d'une démarche avant-gardiste comme celle de Berio¹⁰⁶.

Par ailleurs, cet engagement sera également celui qui poussera probablement Berio à donner à sa musique une dimension engagée qui lui vaudra, par exemple, d'être bastonné avant une des exécutions d'*Allez Hop !*. C'est également ce qui lui donnera un point d'échange très concret avec Edoardo Sanguineti et le *Gruppo '63* ou les *Novissimi*, tous orientés politiquement à gauche.

Le Prix Italia, moteur de la créativité européenne

C'est à Capri, en septembre 1948, que furent posées les bases statutaires du *Premio Italia* (connu sous le nom de *Prix Italia*), prix souhaitant encourager des productions radiophoniques n'ont pas retransmises par la radio, mais réalisées pour la radio en tant que médium à part entière¹⁰⁷. Formidable moteur pour toute une génération, ce prix présentait le double avantage pour un compositeur comme Berio de pouvoir tout à la fois « rentabiliser » à un niveau artistique les œuvres réalisés au *Studio di Fonologia*, tout en assurant également la promotion de son esthétique dans un concours de niveau international.

Par ailleurs, ce prix permettait chaque année d'avoir un état des lieux des avancées techniques mais également stylistiques parmi un panel très large de compositeurs issus de pays très nombreux. Qui plus est, cet événement garantissait également une

¹⁰⁶ Nous nous appuyons ici pour étayer notre propos sur l'intervention de Paolo Soddu « Fra eredità totalitaria e società plurale: le basi della democrazia repubblicana » lors des journées *Pour Bruno* qui eurent lieu à Bologne en mai 2013 en hommage au 40^{ème} anniversaire de la mort de Bruno Maderna.

¹⁰⁷ Pour un historique exhaustif de la naissance du Prix Italia, voir DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT srl, 2004, pp. 153 et sq.

visibilité à l'art de la composition de radiodrames, mis en péril par les nouveaux médias en plein essor comme le cinéma et la télévision.

Entre 1955 et 1982, Berio participera 8 fois à ce concours. La première fois en 1955, « Hors concours » avec *Ritratto di città*, puis en 1957 avec *Waterloo* (non récompensé), puis de nouveau « Hors concours » en 1960 avec *Thema (Omaggio a Joyce)*. Il obtiendra le Prix R.A.I. en 1966 pour *Laborintus II – Omaggio a Dante*. Il participera encore en 1969 avec *Questo vuol dire che...* (sur un texte d'Edoardo Sanguineti et Roberto Leydi) qui ne sera pas récompensé, tout comme *Sinfonia* et *Passaggio* présentés ensemble en 1970. Il obtiendra enfin le Prix Italia en 1975 pour *Diario immaginario* et en 1982 pour *Duo* (sur un texte d'Italo Calvino).

Comme on peut le voir, même si on peut douter que pour Berio le Prix Italia fut réellement « moteur » et incitatif à la composition (des œuvres comme *Laborintus II*, *Sinfonia* ou *Passaggio* n'ayant pas réellement été conçues pour la radio), le nombre élevé de participations révèle tout de même un intérêt pour ce Prix. Des œuvres comme *Waterloo*, par exemple, ou *Questo vuol dire che...* réalisées pour le médium radiophonique pouvaient, par l'intermédiaire de ce concours, acquérir une notoriété que leur simple diffusion sur les ondes de la R.A.I. n'aurait pas permis. De la même manière, on peut supposer que Berio, intéressé par ce prix, se soit également intéressés aux autres lauréats parmi lesquels on retrouve entre autre Tôru Takemitsu, Nino Rota, Henri Pousseur, Maurice Ohana, ou Krzysztof Penderecki.

IV - L'ECOUTE DIRECTE EN STUDIO

Quand on aborde la musique électroacoustique, il est nécessaire de saisir comment la réalité de la composition en studio et de sa diffusion a pu avoir une incidence directe non seulement sur la manière de faire et de penser cette musique mais aussi, ultérieurement, de faire et de penser LA musique.

En manipulant certains paramètres du son restés jusqu'alors inaccessibles aux compositeurs ou jugés peu signifiants, ce nouveau mode d'expression a induit chez les compositeurs qui s'y ont intéressés, une remise en cause de la notion traditionnelle d'écriture musicale¹⁰⁸. En effet, l'expérience électroacoustique a généré une autre pensée sur le matériau et sur son engendrement, ainsi que des techniques de travail différentes de celles pratiquées jusqu'alors, notamment celles du sérialisme. Par ailleurs, elle a débouché sur une réflexion plus générale sur la dramaturgie et le rapport au public.

1) L'absence de médiation des interprètes

Le compositeur-interprète

L'absence d'interprète est un des aspects premiers de cette réalité de composition. Elle conditionne beaucoup de changements dans la manière de procéder, et déplace le rôle d'interprétation vers d'autres lieux et d'autres personnes. En effet, c'est le compositeur qui est directement responsable du « produit fini », celui qui sera fixé sur support magnétique, prêt à être diffusé, pour lequel presque aucun changement ne pourra désormais être apporté¹⁰⁹. Le travail à la table de mixage au moment de l'enregistrement définitif permet une dernière action analogique avant de figer l'œuvre

¹⁰⁸ Comme nous le verrons, cette notion « d'écriture » comprend tout autant l'acception « représentation graphique » que celle, par analogie, de « signifier une réalité au moyen de structures artistiques », (ce qui permet de parler tout aussi bien d'« écriture cinématographique » ou électroacoustique). Cf. TLFi, Entrée « Ecriture »

¹⁰⁹ Si nous excluons la spatialisation lors d'une diffusion en concert, sur laquelle les compositeurs vont faire porter tous leurs efforts quelques années plus tard.

sur bande. Il s'agit d'une « interprétation » du paramètre des dynamiques - et parfois des morphologies - faite directement par les compositeurs (avec l'aide éventuelle de techniciens). C'est cette méthode de travail manuelle qui était en vigueur au *Studio di Fonologia*, comme le décrit Alfredo Lietti

La méthode manuelle a pour elle de se rapprocher davantage du travail artisanal, encore à l'honneur dans les arts plastiques : l'artiste y jouit d'un contact plus étroit avec son matériau. Sans doute le procédé peut-il paraître long et pénible, mais le compositeur peut ainsi contrôler sa production, je dirai d'une seconde à l'autre. Il peut essayer, changer, jusqu'à obtenir un résultat satisfaisant¹¹⁰.

Ambivalences vis-à-vis de l'interprète

Il faut noter que cette valorisation du travail manuel - artisanal - sur le son est en soi paradoxale, si on la rapporte à l'absence d'interprète. En effet, qu'il s'agisse de la musique concrète comme du sérialisme, il y a eu un bref moment de l'histoire de la musique où les partisans de ces deux écoles ont plaidé en faveur de l'absence d'interprète, avançant que le degré de difficulté dans l'exécution de la partition était devenu tellement élevé, qu'aucun interprète n'était à même de jouer correctement la musique écrite¹¹¹.

De surcroît, comme l'explique Henri Pousseur, la plupart des postwebernienens ont pensé que le processus de sérialisation leur permettrait, par le biais de la création électronique, de maîtriser l'ensemble des paramètres de la composition, sans dépendre des limites de l'interprète¹¹² :

¹¹⁰ LIETTI, Alfredo, « Évolution des moyens techniques de la musique électronique », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 13, N° 1/4, Musique expérimentale / Experimentele Muziek (1959), p. 42.

¹¹¹ Michel Chion, dont l'œuvre se veut purement acousmatique, exprimait cette opinion en ces termes : « On peut dire aussi que la musique sur support vient accomplir ce dont ont rêvé les innombrables compositeurs qui dans le passé ont pesté contre le rituel de l'interprétation avec ses à-peu-près ». CHION, Michel, *L'art des sons fixés ou La musique Concrètement*, Fontaine : Editions Metamkine, 1991, p. 9.

¹¹² Nous utiliserons dans notre travail, et à plusieurs reprises, les témoignages, à la fois d'Henri Pousseur et de Michel Chion, qui sont, dans la conception de la musique électronique/électroacoustique, diamétralement opposés. Nous tenons à préciser qu'il ne s'agit pas, pour nous, comme pour Luciano Berio par ailleurs, de revendiquer l'une de ces deux manières de penser. Elles ont pour avantage d'avoir été extrêmement bien théorisées et claires et donc de

Si quelques compositeurs à un moment précis de leur recherche, sont passés à l'emploi de moyens électroacoustiques de production et de transformation sonores, c'était surtout parce qu'ils voulaient établir, entre les éléments de leur composition, des relations plus *précises* que ne le permettaient les instruments de musique traditionnels. Ils voulaient, par exemple contrôler aussi précisément que possible, dominer *rigoureusement* la structure *interne* du son (ou plutôt de l'onde acoustique responsable de celui-ci) – structure dont les effets se manifestent généralement comme *timbre* ou *couleur* sonore – et l'intégrer dans les réseaux opératoires de leurs compositions entièrement *planifiées*¹¹³.

Ce rejet de l'interprète par la mise en œuvre des moyens électroniques, permettait à la fois d'éviter les approximations de l'interprétation, et de développer au plus haut point le processus de sérialisation, espérant avoir ainsi accès à de nouvelles opportunités, à de nouveaux univers musicaux.

Le choix bérien d'une approche électroacoustique

Il y a donc une certaine antinomie entre l'enregistrement fluide des dynamiques en temps réel à la table de mixage, qui est forcément continu et souple¹¹⁴, et la conception plus morcelée des dynamiques de la musique sérielle qui permet de conditionner minutieusement des profils dynamiques beaucoup plus marqués et contrastés. Ces profils contrastés, représentés sur la partition par des nuances parfois très lointaines entre elles se succédant les unes aux autres, sont alors exécutées son après son, par l'interprète. Ce comportement est difficilement envisageable en studio.

pouvoir avantageusement représenter deux courants en présence à cette époque (musique concrète/musique électronique). Nous avons également conscience que l'avis de Michel Chion est postérieur de plusieurs décennies à celui d'Henri Pousseur, il nous paraît simplement répondre, à distance, à certains questionnements sériels mieux que ne le faisait, par exemple, l'avis de Pierre Schaeffer à la même époque.

¹¹³ POUSSEUR, Henri, *Écrits théoriques*, p. 173. Ce texte mérite d'être confronté avec l'article de Pierre Boulez rédigé en 1955, « A la limite du pays fertile », publié ultérieurement dans *Relevés d'apprenti*, Paris : Seuil, 1966, pp. 205-221.

¹¹⁴ Nous entendons ici par « souple » ou « fluide » les changements réalisés par une hausse ou une baisse des dynamiques correspondant à une hausse ou une baisse des potentiomètres sur la table de mixage. Quelle que puisse être la virtuosité du technicien qui réalise cet opération, lorsqu'elle a lieu en temps direct, le temps de latence entre chaque opération conditionne forcément des profils moins abrupts et plus linéaires.

Une écoute de *Visage* et de *Thema (Omaggio a Joyce)* nous éclaire sur les choix de Berio, en faveur d'une gestion lissée des dynamiques, électroacoustique, et non pas sérialisée. Cette souplesse dans la gestion des dynamiques est pour autant arrivée progressivement dans les œuvres de Berio. Il est lui aussi passé par une phase de sérialisation des dynamiques dans ses pièces instrumentales, dans *Nones* notamment.

Il est probable que les multiples travaux en studio, et la répétition de gestes amoindissant cette sérialisation des dynamiques, aient conduit à l'abandon de ce comportement au profit d'une plus grande fluidité du rendu sonore. Son expérience en tant que dernier interprète de ses propres pièces, juste avant leur fixation définitive sur bande, l'a très probablement amené à faire un choix esthétique pour les pièces suivantes : il s'est ainsi démarqué du « tout sériel ».

Redonner une place centrale à l'interprète et à l'interprétation

Dans l'histoire des années 1950, l'absence d'interprète inhérente aux conditions du studio, a été tantôt acceptée (c'est une position défendue par certains compositeurs comme Pierre Henry¹¹⁵), tantôt rejetée. Hormis quelques pièces comme celles pour piano mécanique de Colon Nancarrow, jusqu'alors, la musique n'était pas envisageable sans interprétation, sans instruments. L'apparition de la musique en studio révolutionnait donc ce paramètre permettant, selon les désirs du compositeur, d'envisager une situation avec ou sans interprétation, avec ou sans instruments¹¹⁶.

Pour autant, Bruno Maderna est chronologiquement le premier des compositeurs de cette génération à ne pas avoir accepté le rejet de l'interprétation musicale dans le développement d'une pensée électroacoustique. Il est considéré comme le premier

¹¹⁵ Cet avis serait à nuancer car, si certains n'ont pas travaillé pas avec des interprètes musicaux, Pierre Henry a travaillé avec des « voix », comme Jean Négroni qui a probablement été un des plus grands moteurs du succès de *l'Apocalypse de Jean*, tant son timbre est omniprésent dans la déclamation du texte et sa mise en musique.

¹¹⁶ L'avis de Michel Chion en ce domaine est extrêmement marqué et démontre bien certains positionnements existants : « Les caractères sensibles du son [...] peuvent être et sont en général d'une nature telle, aussi fragile, particulière et incarnée que la touche d'un peintre ou le tremblé de son trait, qu'ils ne sont appréhendables que fixés. Il est donc hors de question de les donner à « concrétiser » à quelqu'un d'autre en temps réels par le truchement d'une partition. Pour un compositeur de sons fixés, s'il est une musique approximative c'est bien l'instrumentale. » in CHION, Michel, *L'art des sons fixés*, p. 23.

compositeur de musique mixte dès 1952, avec *Musica su due dimensioni*. En superposant flûte et bande, il s'est attaché d'emblée à mêler les deux univers.

Quant à Luciano Berio, tous les témoignages concordent¹¹⁷ pour affirmer que le travail effectué pour lui par Cathy Berberian au *Studio di Fonologia* fut avant tout un travail d'interprétation : des textes de Joyce, des langues inventées, des productions de rires et de gestes vocaux les plus imprévus. Dans *Visage* comme dans *Thema (Omaggio a Joyce)*, la part de l'interprète a donc été décisive. Comparativement à Paris (où le son initial provenait de matériaux concrets) et à Cologne (où les sources étaient produites par des générateurs de fréquences), l'implication de l'interprète a été nettement plus décisive à Milan.

Ce rapport à l'humain dans la production électroacoustique peut amener à penser que les milanais ont opté pour un rapport plus « personnel » à l'interprétation, lié chaque fois à des musiciens spécifiques¹¹⁸.

Autrement dit, en même temps qu'un éloignement, par rapport à l'orthodoxie du postwebernisme le plus théorique, s'est déroulé à Milan, le phénomène inverse de rapprochement très intime avec des instrumentistes-interprètes - devenus les dédicataires de la plupart des pièces de cette époque - a eu lieu. Ce fut ainsi le cas pour Severino Gazzeloni et Lothar Faber, comme le remarque Giordano Ferrari :

Un autre facteur important réside dans le rapport entre Bruno Maderna et l'interprète Severino Gazzelloni, commencé au début des années cinquante aux Ferienkurse de Darmstadt. Entre Maderna et Gazzelloni, il y a eu un rapport de grande amitié qui a contribué à la naissance de beaucoup de chefs-d'œuvres pour flûte. Les deux prénoms du dernier fils de Maderna, Severino et Lotario (en l'honneur du hautboïste Lothar Faber) sont un témoignage particulier de leur rapport humain. De cette collaboration compositeur-exécutant est née une série d'œuvres remarquables ; *Musica su due*

¹¹⁷ Voir à ce propos les témoignages de Berio, Berberian, Eco et autres dans STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, ou les écrits d'OSMOND-SMITH, David, *Berio*, 158 p. Nous ne dresserons pas ici de liste exhaustive.

¹¹⁸ Il ne s'agit ici que d'un questionnement mais qui donnerait un sens à toute la série des *Sequenze*, chacune écrite par Berio pour un dédicataire précis.

dimensioni (1952 – rév. 1958) [...], *Honeyreves* (qui signifie « rêves de miel », mais est aussi la lecture rétrogradée de Severino) pour flûte et piano daté de 1962¹¹⁹.

On peut aussi songer à la fidélité ultérieure de Berio envers des interprètes comme les *King's Singers* ou les *Swingle Singers*¹²⁰ ou aux liens plus étroits encore qui unirent Berio et Berberian de 1950 au début des années 1960, ce que confirme le témoignage de cette dernière :

La partie vocale de *Passaggio* n'a pas été composée pour moi. Je crois que Luciano voulait essayer de travailler avec une autre chanteuse. Mais il n'y en avait pas une en particulier et il a écrit l'œuvre pour une soprano quelconque. Il me semble que c'est justement la raison pour laquelle la partie de la voix solo dans *Passaggio* n'est pas très intéressante. Une voix particulière lui aurait inspiré des trouvailles¹²¹.

Que l'on se range ou non à l'avis de Berberian, cette proximité avec les interprètes a permis l'émergence de « trouvailles » auxquelles un processus de composition plus abstrait n'aurait pas donné accès.

L'avant-garde européenne et l'interprète

Durant ces années, Berberian a été la partenaire de nombre de compositeurs, dont Cage, Maderna, Bussotti et Berio. De même, Gazzeloni a été le dédicataire non seulement d'*Honeyrêves* de Maderna, mais aussi de la *Sequenza I* de Berio, de *Tempus loquendi* de Zimmerman, ou encore de *Y su sangre ya viene cantando* de Nono. Selon Giordano Ferrari, Gazzeloni était un personnage très attachant dont les possibilités techniques et l'expressivité musicale ont eu un impact sur l'écriture même des œuvres :

Gazzeloni a été indiscutablement un fétiche de l'avant-garde (on parlait aussi de « Gazzeloni-musik »), un virtuose (premier interprète de beaucoup de chefs d'œuvres de

¹¹⁹ FERRARI, Giordano, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie : Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 143.

¹²⁰ Il nous sera certes rétorqué que l'argument tient aussi, chez Berio, pour les auteurs avec qui il travaille - Sanguineti, Calvino et Eco en tête - et qu'il s'agit peut-être simplement d'un comportement social typique de Berio et en rien lié au *Studio di Fonologia*. Toutefois, les cas de collaborations avec des interprètes sont bien plus nombreux et avec un nombre plus grand de dédicataires, que les cas de collaboration avec des poètes.

¹²¹ C. Berberian, Milan, 5.2.1978, in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 249.

Berio, Boulez, Bussotti, Nono), mais il a été surtout une personnalité très particulière : c'était un homme très simple, plein d'énergie et instinctif. Gazzelloni jouait la musique contemporaine avec un instinct musical frappant, communicatif et naïf en même temps¹²².

C'est peut-être bien parce que la *Sequenza I pour flûte* était écrite spécialement pour Gazzelloni que, par la suite et quand d'autres que lui se sont mis à l'interpréter, Berio a dû « réviser sa copie », remplaçant la notation proportionnelle que Gazzelloni « ressentait » de manière instinctive, par une notation solfégique plus précise¹²³.

Les *Ferienkurse* de Darmstadt sont devenus le creuset au sein duquel ont pu se rencontrer la plupart de ces interprètes et des compositeurs dont la créativité a été stimulée par leur virtuosité exceptionnelle. Ainsi, Gazzelloni fut présent à Darmstadt en 1952, 1954, puis de 1956 à 1966 sans interruption. David Tudor fut présent à quatre reprises, en 1956, 1958, 1959, et 1961¹²⁴. Le vivier que représentaient les *Ferienkurse* était favorable à ces rapprochements entre compositeurs et interprètes.

La question de la représentation

Un des derniers points que soulève l'absence potentielle d'interprète est celui de la représentation, comme le note Richard Causton :

[La musique électroacoustique] a défié la reconnaissance comme part du rituel du concert, parce qu'un des deux prérequis basique pour cette définition (le public et l'interprète) était absent. [...] Cette branche de la composition électroacoustique représentait, potentiellement, la forme d'activité musicale la plus abstraite possible, et pouvait être vue comme une contrepartie opposée à l'opéra traditionnel¹²⁵.

¹²² FERRARI, Giordano, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*, p. 144.

¹²³ Après un certain nombre de déconvenues, Berio a souhaité ultérieurement donner des limites à des interprètes moins consciencieux ou moins convaincants que Gazzelloni dans leur trop grande liberté.

¹²⁴ Pour le détail de ces informations Cf. BORIO, Gianmario, DANUSER, Hermann, ed., *Im Zenit der Moderne*, 707 p.

¹²⁵ CAUSTON, Richard, « Berio's 'Visage' and the Theatre of Electroacoustic Music », *Tempo (New Series)*, No. 194, Italian Issue (Oct. 1995), p. 15.

Le concert de musique électroacoustique du 8 mai 1956 organisé par Berio à la R.A.I.¹²⁶ se déroula dans un espace scénique vide. Cette sensation de « vide », contre laquelle les compositeurs d'aujourd'hui luttent encore, s'est dès le départ imposée au ressenti de tous. La situation acousmatique plonge non seulement l'auditeur dans un univers sans causalité évidente, mais elle est surtout à cette époque un phénomène qui n'est pas naturel. Pour la première fois, on a pu écouter de la musique en concert sans que personne ne produise, en direct, cette musique¹²⁷.

Il nous est impossible de déterminer avec précision qu'elles ont pu être les réactions de Luciano Berio à la découverte de cette sensation (qui pour lui date de la première découverte de la *tape music* à New York), mais il paraît peu probable qu'il soit resté impassible face à cette situation.

Trouver des alternatives au manque d'incarnation scénique

La musique mixte avec *Différences*, la scénographie silencieuse des mimes dans *Allez Hop !*, la spatialisation des ensembles instrumentaux dans *Allelujah (I et II)*, les déplacements de la soliste dans *Circles*, la production d'un visuel accompagnant la diffusion de *Visage*¹²⁸, le questionnement lié au ballet d'*Esposizione*, sont autant de créations scéniques qui pourraient être lues comme une réponse exacerbée à cette situation de vide, à ce défaut majeur de manque d'incarnation scénique. Autrement dit, toutes ces formes de mises en scène ont été pour Berio une façon de rendre à nouveau concrète une musique électroacoustique qui redevenait abstraite à partir du moment où elle quittait le studio.

¹²⁶ Pour le programme de ce concert, voir SCALDAFERRI, Nicola, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, p. 70.

¹²⁷ Nous parlons bien ici de situation de concert d'esthétique dite « contemporaine », en tant que rituel social de partage collectif de la musique. La situation acousmatique existait évidemment depuis bien longtemps pour l'auditeur qui disposait d'une platine permettant de lire des disques de « musique classique », ou lors de l'écoute de la radio.

¹²⁸ Cf. DELIEGE, Célestin, DELIEGE-SMISMANS, Irène, *Cinquante ans de modernité musicale de Darmstadt à l'IRCAM : contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont : Mardaga, 2003, p. 483 : « Dans les accompagnements scéniques qui ont été proposés, le visage de Cathy était progressivement auréolé de lumière et un scénario de séduction avait été imaginé ».

2) Fixer les affects¹²⁹ sur la bande

Avant même de se poser la question de ce qu'entend l'auditeur dans une œuvre contemporaine, de la manière dont il reçoit ce qu'il perçoit, il faut s'interroger sur la manière dont l'interprétation est généralement porteuse d'informations et de sensations supplémentaires par rapport à ce qui figure sur la partition. En effet, une fois que l'on a compris qu'un violon faisait un son de violon et qu'est ainsi résolue la question de la causalité, il n'en reste pas moins que l'interprétation véhicule bien d'autres données perceptibles par l'auditeur.

Restituer la présence corporelle de l'interprète

Une des données les plus visibles reste très certainement la gestuelle de l'interprète (gestes du corps, mouvements du visage, respirations, regards, autrement dit tout ce qui est de l'ordre du « non-verbal »). Que ces gestes soient appréciés ou non du compositeur ou de l'auditeur, ils n'en restent pas moins présents, et leur absence en comparaison avec une rangée de haut-parleurs est forcément sensible. C'est donc cette gestualité que certains compositeurs - dont Berio qui, à de très nombreuses reprises s'est exprimé sur ce sujet - vont tenter de réintroduire dans leur production électroacoustique.

A ces fins, pour que ces affects apportés par l'interprète lors de l'exécution en concert soient perceptibles dans la production finale, il a fallu que les gestes soient inlassablement répétés lors de l'enregistrement. Cathy Berberian a témoigné à plusieurs reprises de ces interminables sessions de travail, ce dont rend également compte David Osmond Smith à propos de *Visage* :

[Berio et Berberian] avaient planifié des séries de sessions d'enregistrement de 2 à 3 heures, durant lesquelles ils s'accordaient sur un répertoire phonétique donné [...] à partir

¹²⁹ Nous reprenons ici un terme longuement explicité dans notre travail de Master 2, sur la base de l'ouvrage de Norbert Dressen : *Sprache und Musik bei Luciano Berio*. Dressen utilise pour sa part l'appellation d'« instruction d'exécution » ou de « syntagme musical », nous avons pour notre part opté pour un lien plus direct avec le madrigal italien de Monteverdi et ses « *affetti* » sculptant la ligne vocale à partir d'inflexions vocales.

desquels Berberian devait « improviser un pseudo-langage dans le but de communiquer une émotion » [...]. Mais Berio « prenait toujours l'initiative ». Il cajolait, suggérait, explorait de nouvelles directions, et Berberian « inventait des situations vocales » en retour. Comme elle l'affirmait elle-même : « quand il entendait ce qu'il voulait – stop ! ».

Dans l'ensemble, découvrir « ce qu'il voulait » était une question de décisions sur le moment : il poussait Berberian à l'action, attendait jusqu'à ce qu'elle produise quelque chose d'irrésistible, et alors il se jetait dessus. [...] Dans la seconde session d'enregistrement, Berberian était autorisée à "se chauffer" en improvisant une lutte pour la faculté d'expression qui se trouve au début de l'œuvre. Ensuite, pendant plus de deux heures, Berio l'a aiguillonnée pour obtenir « toutes sortes de rires ». [...] En tout, ils ont inventé et enregistré six heures de matériau vocal¹³⁰.

Une démarche « concrète »

Cette recherche d'une gestualité vocale, ou instrumentale, passe par un travail éminemment empirique. On la retrouve de la même manière dans les témoignages d'heures passées à travailler le matériau chez les compositeurs de musique concrète parisiens. Pierre Henry, par exemple, témoigne dans ses écrits, des heures d'enregistrement effectuées pour obtenir le matériau de base de *Variation pour une porte et un soupir*, suspendu à la porte du grenier d'une maison de campagne tel un instrumentiste qui répète inlassablement ses gestes lors de l'enregistrement en studio, modifiant imperceptiblement tel ou tel paramètre.

Autrement dit, dans ses différentes manières d'obtenir un son proche de ce qu'il entend intérieurement, le compositeur en studio a récupéré une partie du travail jusque-là dévolu à l'instrumentiste. Il s'est implicitement retrouvé en position d'interprète des corps sonores qu'il découvrait. C'est ainsi que Pierre Schaeffer, dans ses écrits théoriques, parle d'une pratique pouvant aller jusqu'à la destruction du corps sonore si cela était nécessaire.

¹³⁰ OSMOND-SMITH, David, BERBERIAN, Cathy, "The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966", *Tempo*, Vol. 58, 2004, p. 8.

De même, Cathy Berberian avoue avoir eu mal au diaphragme après des heures passées à enregistrer des rires, ce qui nous laisse penser que le traitement de la voix dans les enregistrements réalisés en studio par Berio, a été proche de cette pratique concrète.

En somme, une fois enregistré le son travaillé et répété pendant plusieurs heures en studio, une partie de l'interprétation est déjà fixée sur la bande, ce qui constitue une forme de réponse partielle au problème d'apparente neutralité de la bande. Dans le cas de Berio, c'est donc la bande qui porte en elle la trace de cette interprétation. En définitive, la seule chose qui reste encore absente lors de l'exécution, c'est la présence incarnée de l'interprète.

Faire passer le sens directement : la voix comme premier vecteur

L'absence d'interprète a conduit les compositeurs à se poser la question du sens ou, plus précisément, du sens véhiculé par l'interprétation¹³¹. En effet, la présence de l'interprète sur scène est, pour l'auditoire, un fait central de l'exécution publique : elle draine très souvent les regards, focalisant l'attention de l'auditeur non seulement sur la gestuelle, mais également sur la gestuelle qui accompagne la conduite de la phrase musicale et le devenir potentiel de l'œuvre en cours d'exécution.

Ainsi, la phrase musicale est délimitée par les respirations des interprètes, les attaques sont visuellement prévisibles par la préparation physique de l'exécutant (le positionnement de l'archet, de l'embouchure, la mise en bouche du bec, etc.). Ces nombreux aspects visuels qui ne sont pas inscrits sur la partition, conditionnent donc une lecture de l'œuvre que la situation acousmatique ne permet pas.

Le premier recours, chez Berio comme chez beaucoup d'autres, fut probablement le passage par la musique vocale. Cette musique fut chez lui d'abord narrative, et nous

¹³¹ Il nous paraît inévitable d'aborder ce point du « sens », bien que cette notion ait une palette très large de définitions. Ce que nous entendons par sens dans ce chapitre est pour nous la production d'une activité humaine en tant qu'intentionnalité. Le sens est, dans ce cas, antérieur à la production sémiotique.

retrouvons là toutes les productions radiophoniques effectuées pour la R.A.I., à commencer par *Ritratto di Città* (1954). A travers la narrativité, les sources électroniques ou concrètes furent dans un premier temps le moyen d'illustrer le discours poétique lui-même et, s'en dégageant progressivement, purent prendre par moments leur indépendance. En ce sens, la causalité de chaque son devenait moins importante puisqu'elle était reliée au caractère globalisant de la narrativité du documentaire, du poème, ou de l'argument.

On peut ainsi considérer le *Studio di Fonologia* comme un laboratoire ayant permis à Luciano Berio de tester à de très nombreuses reprises ce mode de fonctionnement, à en comprendre les limites, et à développer une réflexion propre sur l'usage de la voix dans un contexte non-narratif.

De la même manière, les possibilités induites par les manipulations électroacoustiques, concernant la présence de sens, au-delà de l'éclatement de la phrase, l'ont sûrement conduit à mettre en œuvre des notions de linguistique liées à la polysémie du mot ou du phonème. En l'amenant à se questionner sur le sens dans la musique vocale, les outils disponibles au *Studio di Fonologia*, lui ont donné les moyens techniques de découper la phrase en unités indépendantes et de la recomposer de manière autrement signifiante ou, au contraire, volontairement non-signifiante. *Visage* et *Thema (Omaggio a Joyce)* semblent être les parties émergées de l'iceberg, mais la résurgence de ce travail sur le sens se lit bien plus tard dans pièces ultérieures : à titre d'exemple, la polysémie au cœur de *A-Ronne* (1974-1977) est un reflet, quelques vingt ans après, de ce questionnement sur la segmentation du matériau vocal en entités minimales et sur leur recomposition soit de manière signifiante soit purement vocalique¹³².

En partant de la voix porteuse de sens, Berio accède à la voix non porteuse de sens ou même porteuse de non-sens, ou encore de sens autre, d'une signification qui va au-

¹³² Voir à ce propos FEUILLERAC, Martin, « Multiple layers of meaning(s) in Luciano Berio's *A-Ronne* », *Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, Praca zbiorowa, N° 8*, 2012, pp. 187-198.

delà des mots. Après une telle expérience, on comprend mieux comment la disparition de la voix dans les percussions, entre les parties I et II de *Circles*, devient signifiante de la musicalité potentielle du texte de e.e. cummings¹³³ : elle fait sonner ce que le texte ne dit pas, elle fait sens au-delà des mots.

Le mime et le masque

Nous pourrions ajouter à ce propos, la question des masques dans *Allez Hop !*. A une époque où Berio développe un nouveau rapport au langage, le choix d'une pièce écrite pour mime ne nous paraît pas anecdotique, d'autant plus que les mimes de la troupe de Jacques Lecoq portaient des masques. Par cette mise en scène, Berio se prive non seulement de la parole, généralement porteuse de sens, mais aussi, par l'usage du masque, il a recours à un filtrage supplémentaire qui l'oblige à travailler sur la communication corporelle, par le seul geste et non par l'expression faciale.

On pourrait croire qu'il s'agissait ici de prendre le contrepied de la production radiophonique : mettre en œuvre du visuel sans les mots. En réalité, comme le note Jacques Lecoq lui-même, « [porter un masque] c'est aussi « essentialiser » l'expression en la filtrant de ses anecdotes¹³⁴ ». Ainsi, le mime n'est pas présenté comme « privé » de la parole et, de surcroît, de ses expressions faciales ; c'est plutôt la représentation qui se focalise sur d'autres paramètres, dont la gestuelle. L'orchestre d'*Allez Hop !* se retrouve donc incarné dans ces corps porteurs de sens. Tout comme le geste musical constitue le matériau de base de *Visage*, la musique d'*Allez Hop !* se retrouve projetée dans les gestes de ses exécutants scéniques. L'argument écrit par Italo Calvino et narrant les diverses péripéties liées à l'évasion d'une puce est interprété par l'orchestre à la façon d'un poème symphonique. Mais la présence de mimes sur scène dépossède

¹³³ Nous précisons ici, à toutes fins utiles, que e.e. cummings tenait lui-même à ce que ses initiales et son nom ne portent pas de majuscules et qu'il n'y ait pas d'espace entre ses initiales.

¹³⁴ Jacques Lecoq in ASLAN, Odette, BARRAULT, Jean Louis, BABLET, Denis, ed., *Le Masque : du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, 2005, p. 265.

en réalité l'orchestre de ce rôle narratif dont il devrait être porteur. Les mimes « disent » donc à la place de l'orchestre ce qui doit être énoncé.

Dfférents vecteurs de sens

Au bout de ce questionnement sur la présence ou non d'un interprète, Berio ne s'est pas exclusivement focalisé sur la recherche du son comme porteur, à lui seul, d'un sens, en se passant de présence scénique. Il mène en réalité de front deux types de travail, tantôt sur la présence de l'interprète, tantôt sur son absence, oscillant entre sens véhiculé par le corps de l'interprète, et sens conquis par les seuls moyens du studio.

Ainsi, durant cette même période de recherche, on voit apparaître dans son catalogue la *Sequenza I pour flûte*, qui place le soliste au centre de toutes les attentions. La corporalité de l'instrumentiste redonne une dimension traditionnelle à l'acte musical et retrouve le rituel du concert, sans nul doute rassurant pour l'auditoire. Comme souvent chez Berio, il n'y a pas de choix affirmé pour une esthétique. En s'appropriant tout à la fois la disparition et la présence de l'interprète, Berio crée son propre univers avec sa propre cohérence.

3) Viser la réception par l'auditeur

Dans ces circonstances, la question de la réception par l'auditeur s'est posée chez Berio dès la fin des années cinquante et s'est perpétuée jusqu'à ses dernières œuvres. Il s'est, à de nombreuses reprises, exprimé à ce sujet, se considérant toujours lui-même comme une part du public¹³⁵.

Ainsi, pour ce qui concerne la musique réalisée au *Studio di Fonologia*, la question du rapport au public s'est posée différemment selon les formes de diffusion qui se sont présentées. Il y a, d'une part, les productions destinées à la diffusion radiophonique

¹³⁵ Voir parmi tant d'autres citations "J'écris pour moi, mais pour moi comme une part du public » in WIGNALL, Harry James, « Current Trends in Italian Opera », *Perspectives of New Music*, Vol. 28, N° 2 (1990), p. 315, ou « J'ai tendance à considérer le public de la façon dont je me considère moi-même. » in « Composer Luciano Berio A Conversation with Bruce Duffie », <http://www.bruceDuffie.com/berio.html>

par la R.A.I., ainsi que celles destinées à une diffusion sur d'autres ondes – par exemple les pièces réalisées pour le *Prix Italia*. D'autre part, il y a les pièces réalisées pour des lieux de diffusion plus larges, de la salle de concert aux concerts en plein air, incluant des instruments seuls ou avec bande magnétique.

Face à cette diversité, Luciano Berio a pu, chaque fois, chercher les stratégies de composition les plus adaptées au dispositif de diffusion – par exemple, la spatialisation sur deux pistes ou, comme ce fut le cas après 1959, sur support multipiste. Ainsi, en fonction du lieu, du support de diffusion et du type de public concerné (la réaction attendue du public n'est pas la même lors d'une exécution devant les dirigeants de la R.A.I. ou devant le parterre de la Piccola Scala, pour la création de *Passaggio*), Berio a pu tester l'efficacité des stratégies qu'il avait mises en œuvre pour tenter d'atteindre ses différents publics.

Jouer avec le sémantique

Un des moyens les plus efficaces se trouve être l'usage de la voix, comme il l'expliqua dans les années 1990 :

La voix, quoiqu'elle fasse, même le bruit le plus simple, est immanquablement signifiante : elle conduit toujours à des associations et transporte toujours avec elle un modèle, naturel ou culturel¹³⁶.

On retrouve l'utilisation de la voix dans bon nombre de compositions de cette période, une majorité en réalité si l'on inclut dans ce catalogue les productions réalisées pour la R.A.I.. Or, la voix chez Berio va tout à la fois à la rencontre du public sur un terrain facile, celui de la production de sens, mais également, dans le même temps, elle va contourner cette facilité pour proposer des lectures multiples en usant de la voix sans appui d'un texte. Par ce phénomène unificateur de la voix, qui appelle à la

¹³⁶ BERIO, Luciano, *Un ricordo al futuro : lezioni americane*, Torino : Einaudi, 2006, p. 50.

compréhension interhumaine, Berio va en réalité proposer une double lecture : signifiante, d'une part, et musicale de l'autre.

David Evan Jones, dans son article « Compositional control of Phonetic Nonphonetic Perception », a détaillé quelques-uns des processus à l'œuvre dans l'usage de la voix qui jouent sur son potentiel musical et extra-sémantique :

Comme indiqué par Liberman (1979) et d'autres, afin d'entendre des indices acoustiques du langage *comme du son* plutôt que comme les caractéristiques phonétiques qu'ils représentent, nous devons partiellement contourner nos processus auditifs perceptuels pour extraire l'information phonétique importante du discours en utilisant sons et contextes à la frontière du langage et du non-langage.

Alors que ceci est clairement possible sous certaines conditions expérimentales [...], ce n'est pas clair du tout lorsque cela arrive dans des situations d'écoute moins concentrées.

Ce qui est certain, c'est que l'attention de l'auditeur peut être influencée [par] :

- Des stratégies qui peuvent utiliser UNE SEULE SOURCE PHONETIQUE qui se prête continuellement à une interprétation phonétique
- Des stratégies qui utilisent de MULTIPLES SOURCES (ce qui inclut des sons non-phonétiques) et/ou du matériel phonétique INTELLIGIBLE PAR INTERMITTENCE¹³⁷

La première catégorie de stratégies de contournement des processus auditifs perceptuels, utilisant donc une seule source phonétique, peut employer, selon lui :

- Du texte vide de sens du point de vue syntaxique et/ou morphémique.
- Une apparition du texte dans un débit ralenti
- De multiples répétitions du texte

¹³⁷ Pour toutes ces données, voir JONES, David Evan, « Compositional Control of Phonetic/Nonphonetic Perception », *Perspectives of New Music*, Vol. 25, N° 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter - Summer 1987), pp. 143-151.

La première classe de stratégies est efficace en insistant moins sur ou en détruisant la relation des sons à une structure linguistique hiérarchique et en attirant l'attention au lieu de cela sur les informations purement sonores¹³⁸.

Ces trois catégories d'exemples qui privilégient le son au détriment de la hiérarchie linguistique se retrouvent de façon parfaitement audible dans *Thema (Omaggio a Joyce)* et dans *Visage*.

Du texte « vide de sens du point de vue syntaxique et morphémique¹³⁹ » apparaît dans *Thema*, entre 7'36'' et 7'45'' avec une combinaison de phonèmes et de morphèmes extraits du texte de Joyce dont la résultante donne approximativement « LisssAlasPeeZZsssAndOftword...¹⁴⁰».

Même si Berio utilise plus fréquemment des sons vocaux accélérés que des sons ralentis, des exemples de textes dont la vitesse a été réduite peuvent être trouvés dans *Visage*, notamment entre 7'23'' et 7'30''¹⁴¹.

Enfin, Berio présente aussi dans *Thema* de multiples répétitions de texte, comme par exemple entre 2'30'' et 2'45''¹⁴² ce qui semble être le morphème « sail », déformé, ne permettant pas d'identifier le sens réel, et répété une vingtaine de fois avec un jeu sur son déplacement panoramique.

Par ailleurs, la deuxième catégorie définie par Jones, celles comprenant « des stratégies qui utilisent de multiples sources et/ou du matériel phonétique intelligible par intermittence » emploie quant à elle :

- [Des] JUXTAPOSITIONS/TRANSITIONS entre son phonétique et sons non-phonétiques

¹³⁸ *Id.*

¹³⁹ Rappelons ici la distinction entre phonème et morphème : les morphèmes constituent la première articulation du langage. Ce sont les plus petits éléments linguistiques qui possèdent à la fois une forme et un sens. Les phonèmes constituent la deuxième articulation du langage. Ce sont les éléments non significatifs. Ils ont une forme mais aucun sens. La syntaxe quant à elle est la partie de la grammaire qui décrit les règles selon lesquelles les diverses unités se combinent en phrases.

¹⁴⁰ Voir CD, piste 13.

¹⁴¹ Voir CD, piste 17.

¹⁴² Voir CD, piste 5.

- [Des] SUPERPOSITIONS coordonnées de matériel phonétique, [...]
- [Des] EFFETS DE FILTRAGE¹⁴³

Là encore, ces trois catégories de stratégies sont repérables dans le travail de Berio. Les juxtapositions/transitions entre sons phonétiques et sons non-phonétiques forment la base de l'incipit de *Visage*, où, du début jusqu'à 2'30''¹⁴⁴, le texte se construit autour de consonnes, puis de phonèmes avant de donner naissance à un langage non signifiant, mais dans lequel l'agencement syntaxique paraît plausible. Le cas inverse se produit dans *Circles* lorsque le « s » de « DreamS » perd son caractère phonétique pour se transformer dans le timbre instrumental des percussions (p. 7).

Les superpositions de matériel phonétique servent également d'incipit à *Thema (Omaggio a Joyce)* une fois achevée la lecture du texte par Cathy Berberian (à 2'00'' pour la première¹⁴⁵).

Les effets de filtrage quant à eux sont extrêmement nombreux dans toute l'œuvre de Berio, et nous y consacrerons ultérieurement un chapitre afin d'aborder ce point en détail.

La finalité de cette démarche, de cette oscillation entre le langage présenté « *comme du son* » ou comme un outil narratif, est bien, pour Berio, de capter l'attention de son auditeur, en le forçant à une écoute attentive. Comme le résume David Evan Jones :

Par des moyens divers, ces stratégies attirent notre attention sur des ressemblances auditives entre des sons perçus comme phonétiques et des sons perçus comme non-phonétiques. De plus l'intelligibilité phonétique marginale des textes présentés de cette manière minimise les informations syntaxiques dans le signal et exige que les auditeurs prêtent une attention dans leur tentative de décoder un message ambigu¹⁴⁶.

¹⁴³ JONES, David Evan, « Compositional Control of Phonetic/Nonphonetic Perception », pp. 143-151.

¹⁴⁴ Voir CD, piste 15.

¹⁴⁵ Voir CD, piste 2.

¹⁴⁶ JONES, David Evan, « Compositional Control of Phonetic/Nonphonetic Perception », pp. 143-151.

La musique au cœur des mots

La notion d'écoute attentive afin de « décoder un message ambigu » semble parfaitement correspondre avec la situation acousmatique de la diffusion par haut-parleurs. Cette diffusion peut par ailleurs avoir lieu en public lors d'une exécution, ou à domicile face à un poste de radio. En focalisant l'attention de l'auditeur sur un travail de décodage entre information sémantique et information musicale, Berio compense en quelque sorte le manque de visuel inhérent à la musique électroacoustique, et déplace la focalisation de l'auditeur du visible vers l'audible.

Par l'usage de la voix, Berio profite de ce jeu entre le son phonétique et le son musical pour démultiplier l'espace poétique de la composition, focaliser l'attention de l'auditeur, et en même temps, élargir son champ artistique déjà enrichi aux domaines ouverts par ses lectures en linguistique. Il s'agit ici d'un jeu permanent entre deux catégories : le tout musical, et le tout sémantique, dont Berio, en définitive, n'use que dans un mélange dont les proportions varient constamment¹⁴⁷.

Par ces équilibres et déséquilibres constants, les possibilités sont infinies. Il y a possibilité pour Berio de réfléchir concrètement à la construction de ses œuvres, y compris lorsque celles-ci sont produites pour la R.A.I., donc essentiellement narratives. Loin de se contenter de produire un fond sonore pour la radio, une « musique d'ameublement » sur commande, Berio a saisi l'occasion de ce travail en studio pour questionner le rapport entre sémantique et musicalité du langage, ce qui l'a conduit à développer une esthétique propre.

¹⁴⁷ David Evan Jones précise à ce propos : « Le but des deux classes de stratégies discutées ci-dessus est de créer un équilibre entre l'attention dirigée sur deux processus perceptifs - le phonétique et l'auditif. Dans la plupart des cas, ceci implique l'atténuation de l'attention de l'auditeur sur le contenu syntaxique du signal et de l'éveil de l'attention au contenu sonore. Dans d'autres cas, cela implique l'éveil de l'attention aux informations phonétiques dans un signal qui ne se prête pas aisément à l'interprétation phonétique. En atténuant la signification syntaxique dans un signal clairement phonétique (stratégies de la première catégorie) ou au moyen des juxtapositions diverses, des transitions et les superpositions de sons phonétiques avec des sons non-phonétiques (stratégies de la deuxième catégorie), ces approches nous permettent d'entendre des phonèmes excessivement familiers avec des oreilles fraîches – tout en continuant à décoder le message phonétique. Elles rendent disponibles aux poètes et aux compositeurs des "éléments" (sons du langage) qui seraient autrement "liés" dans leurs rôles phonétiques. » JONES, David Evan, « Compositional Control of Phonetic/Nonphonetic Perception », pp. 151-152.

Là où l'expérience du *Studio di Fonologia* nous paraît extrêmement importante dans l'œuvre de Berio, c'est que ces confrontations entre langage porteur de sens sémantique, et langage porteur de musique, ont été extrêmement nombreuses durant cette courte période. Les solutions trouvées, et les décisions prises ont pu en très peu de temps, l'amener à un niveau de réflexion sur ce domaine qui n'aurait probablement pas été envisageable dans d'autres circonstances. Ces réflexions ont trouvé un ancrage dans une pratique empirique, la théorie venant stimuler un processus créatif qui a trouvé son aboutissement dans les réalisations musicales.

Une pluralité de lectures

La question de la réception par l'auditeur a certainement orienté la réflexion de Berio vers celle de la pluralité de lecture. Florivaldo Menezes note à propos de *Visage* :

Si la réalisation technique est chargée d'assurer la réussite de l'œuvre du point de vue strictement phénoménologique concernant le résultat sonore immédiat, la sémantique de l'œuvre doit, en principe, favoriser une *dégustation* plus pluraliste de la part de l'auditeur, en lui permettant une ouverture, au sens de « l'œuvre ouverte » de U. Eco, à travers une gamme de significations possibles, vers une « pluralité de lecture » vis-à-vis de ses énoncés¹⁴⁸.

Ces questionnements intégrant la réception de l'auditeur, sa participation à la compréhension de l'œuvre, et des lectures multiples offertes au plus grand nombre, Berio va les transposer également à sa musique instrumentale, là où le langage n'intervient donc pas. Ce travail a eu lieu chez lui concomitamment avec le travail sur le langage. Ainsi, dans son article « Aspects d'un artisanat formel¹⁴⁹ », il note à propos d'*Allelujah* :

En somme, j'ai voulu donner à chaque aspect de la composition une possibilité d'« équivoque » et une multiplicité de résolutions qui concerne non seulement les

¹⁴⁸ MENEZES, Florivaldo, *Un essai sur la composition verbale électronique*, p. 51.

¹⁴⁹ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 130.

aspects sonores et structuraux de l'œuvre, mais aussi ceux strictement pratiques et fonctionnels concernant les habitudes de l'écoute, et ce, afin de donner à l'auditeur aussi une part active à la réalisation de l'œuvre¹⁵⁰.

Cette prise de conscience qu'il était possible de jouer sur la réception de l'auditeur est à notre sens tout autant stimulée par la rencontre avec Brecht, que par la configuration même de la diffusion sur les ondes radio. En effet, à la radio comme au concert, l'auditeur est un être dont on ne sait rien. Il est en revanche impossible de ne pas s'en soucier, particulièrement quand on cherche à développer de nouvelles voies de composition, et que les moyens attribués à la musique nouvelle sont directement liés au bon vouloir de dirigeants, dont le souci premier est l'audience et non pas toujours la qualité artistique.

La réponse de Berio et Maderna n'a évidemment pas été de faire une musique qui réponde directement aux attentes supposées du public, mais bien une musique dans laquelle la réception par le public puisse être intégrée dès l'origine dans la démarche compositionnelle. En effet, le public étant protéiforme, une même œuvre doit pouvoir offrir une multiplicité de voies de compréhension, pour apporter quelque chose de différent et de spécifique à chacun des auditeurs.

Un questionnement élargi

Après la découverte du travail en stéréo, la pensée compositionnelle était en mesure de s'orienter vers la multiphonie¹⁵¹. La spatialisation d'*Allelujah II*, pourrait être pensée comme une extension des possibilités du *Studio di Fonologia*. Le fait de diviser l'orchestre en plusieurs groupes permettait d'échapper aux limites de l'exécution « à plat » des complexités sérielles, en donnant plus de profondeur acoustique à l'œuvre. Sur ce point, Christoph Neidhöfer précise :

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ La multiphonie est le fait de diffuser plusieurs signaux électriques sur divers canaux, généralement quatre. Ce dispositif fut disponible au *Studio di Fonologia* à partir de 1959. La multiphonie est évidemment compatible avec la polyphonie, qui consiste à avoir plusieurs sons sur un même canal.

Pour Berio, l'emplacement physique des sons dans la salle de concert joue un rôle central dans le processus d'écoute. Les six groupes ('zones') de l'orchestre sont assis sur scène aussi éloignés l'un de l'autre que possible. Chaque section de l'œuvre est une relecture du même matériau de hauteurs (ou classe de hauteur en variant les rythmes, les registres, et ainsi de suite) mais le distribue différemment à travers les groupes orchestraux. D'où, dans chaque section, le mouvement différent du matériau des hauteurs dans l'espace. De plus, leurs chemins sonnent quelque peu différemment pour chaque auditeur selon où il ou elle est assis(e). L'œuvre est donc multipolaire non seulement dans le sens où chaque auditeur percevra probablement les structures complexes d'une manière différente (se concentrant sur différents aspects), mais aussi en ce que le son se déplace différemment dans l'espace selon l'endroit où l'auditeur est positionné¹⁵².

Il y a donc chez Berio un véritable souci de prendre en main la captation de la musique par l'auditeur, par la forme, mais également par la spatialisation du son ou le découpage du langage en entités et leur recomposition de manière à tenir l'auditoire en haleine lors de la diffusion radiophonique.

4) Placer l'auditeur dans une situation acousmatique

Aborder la situation acousmatique ne semble pas envisageable sans aborder la question de la causalité elle-même, inhérente à ce type de musique¹⁵³. *Ritratto di Città* (1954), qui est la première production pour la R.A.I. de Berio et Maderna, doit être considérée comme un premier essai, somme toute assez figuratif et narratif, peut-être naïf, et en tout cas très concret par certains sons aisément reconnaissables. Par la suite,

¹⁵² NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », p. 335.

¹⁵³ Michel Chion note à ce propos : « Elle favorise, cette invisibilité acousmatique, les plus magnifiques visions mentales en même temps que les pires soupçons. Là où on ne voit rien, et n'y aurait-il de toute façon rien à voir comme pour un son synthétique ou issu d'une manipulation, l'auditeur préfère supposer qu'il se trouvait quelque chose qu'on lui cache.

Dans l'écoute acousmatique tout commence en effet par renvoyer, par le fait même, à la question d'une source, réelle ou imaginaire. Un son de violon que personne, dans la situation classique du concert, ne trouverait anecdotique, devient à travers le haut-parleur figuratif... d'un violon. On peut s'acharner à cacher la source par des manipulations, celles-ci ne feront que créer d'autres sons, évocateurs de nouvelles sources, tout aussi fascinantes quoiqu'imaginaires. Mieux inspirés sont les compositeurs qui [...] tout en laissant éventuellement reconnaissable une cause, réelle ou non, [mettent] en évidence la forme, la dynamique, la matérialité du phénomène sonore. » CHION, Michel, *L'art des sons fixés*, p. 16.

les autres productions bériennes - hors réalisation pour la R.A.I. – semblent en revanche très vite avoir définitivement dépassé la question de la causalité par des réponses appropriées.

Dépasser la question de la causalité

La première œuvre électroacoustique de Berio, avant *Ritratto di Città*, est en réalité *Mimusique* (1952), retirée du catalogue depuis, Berio la considérant lui-même comme une étude plus qu'une œuvre. Elle n'était composée que de trois sons : une voix humaine, des sons de tam-tam et un coup de feu¹⁵⁴. Comme nous n'avons pas pu entendre cette étude, notre analyse se bornera à quelques suppositions. La première est que le peu de matériau utilisé justifie probablement la durée courte de la pièce (environ 2 minutes), tout en proposant, très certainement, une composition assez homogène sur sa durée. La deuxième hypothèse est que l'œuvre devait être assez révélatrice du matériau employé, et que très probablement, l'auditeur devait pouvoir sans difficulté identifier chacun des trois sons dont la nature est très différente, et très reconnaissables par leurs caractéristiques de timbre, d'agogique, et de comportement en terme de hauteurs. Il s'agissait donc probablement d'une étude concrète et d'une première confrontation avec ce que Schaeffer nommait la « musique de bruits ». On peut supposer qu'une fois établie la causalité des trois éléments, l'auditeur est plus disponible pour se focaliser plutôt sur leur modification.

Mutazioni, réalisé en 1955, évite pour sa part l'utilisation de matériaux concrets : l'œuvre travaille à partir de groupes de sons sinusoïdaux appartenant à une échelle définie, qui subiront des variations de modes d'attaque et de durées. Il s'agit d'une étude purement électronique, pour laquelle les projections mentales de l'auditeur ne sont pas conditionnées, cette fois, par un possible lien identifiable avec un son concret. La recherche d'une causalité est moindre car le travail se cantonne à un seul type de matière (sons électroniques) et à une combinatoire de type sériel (avec modification

¹⁵⁴ Voir DE BENEDICTIS, Angela Ida, ed., *Nuova musica alla radio*, p. 29.

des modes d'attaques et de durées pour des hauteurs définies). Le résultat global incite peu à l'exercice d'une narrativité s'appuyant sur des sons identifiables.

Perspectives (1957) utilise, comme *Mutazioni*, des sources essentiellement électroniques, limitées à peu de matériau, identifiables selon une typologie qui peut être décelée à l'écoute. Le travail d'écoute de l'auditeur porte bien plus sur l'organisation de ces typologies en elles-mêmes, que sur le rapport qu'elles peuvent induire avec une symbolique ou une narrativité. Dans ce dispositif, c'est bien la forme qui devrait primer sur la nature électronique du son et sur les images mentales qui peuvent en découler.

Thema (Omaggio a Joyce) et *Visage*, en tant qu'œuvre vocales, renouent pleinement avec le rapport possible - mais non obligé - à un champ sémantique, par l'usage de la voix, et donc d'éléments de langage. En utilisant la voix de manière systématique, une fois la causalité facilement découverte par l'auditeur dès les premiers mots, celle-ci s'efface au profit d'une attention portée au traitement et à la transformation musicale des matériaux de départ.

Le même cas se produit pour *Différences* composé en 1959. Dans cette première pièce mixte de Berio, les cinq instruments qui jouent en direct dialoguent avec leur propre reflet sur la bande magnétique, créant une homogénéité assez audible. Ce dispositif limite l'apparition de la bande à une fonction musicale - et non pas narrative ou illustrative.

Enfin *Momenti* (1960) est réalisé à partir de sons électroniques qui vont également subir des modifications assez audibles, comme des accélérations ou des ralentissements, des jaillissements sous forme de fragmentations, ou des transpositions progressives vers l'aigu. L'auditeur peut y ressentir un gros travail sur l'agogique ainsi que sur la dimension stéréophonique, mais il y est très difficile de réaliser une projection mentale sur des sons en définitive plus évocateurs de comportements que de leur source. Comme dans *Mutazioni* et *Perspectives*, l'absence de matière concrète décelable en

tant que telle, crée de la distance par rapport à cette référence. Le seul moment où une référence instrumentale pourrait éventuellement être détectée dans *Momenti* se trouve dans le crescendo à la toute fin (6'37'' à 6'46''¹⁵⁵), pendant quelques secondes à peine, où certains sons sinusoïdaux apparaissent de manière moins masquée, révélant quelques accords éventuellement assimilables à une production instrumentale (difficile à reconnaître pour autant, tant ces informations sont courtes et montées rapidement). Ce moment, très bref et en clôture de l'œuvre, ne repose pas sur le côté anecdotique de la musique concrète.

L'homogénéité comme première étape

Tous ces exemples nous semblent illustrer de manière assez claire la position de Berio au sein des questionnements qui ont parcouru, dans ces années-là, le milieu de la musique concrète d'une part, et de la musique électronique, de l'autre. La question de la causalité¹⁵⁶ et de « l'écoute réduite »¹⁵⁷, centrale chez les partisans de Schaeffer, est volontairement ignorée par Berio, non pas d'un point de vue théorique – rien ne le prouve –, mais parce que le cas où la causalité prendrait du sens dans son œuvre ne se présente pas.

Dans ces pièces, en utilisant essentiellement des matériaux homogènes pour chacune d'elles, le rapport à l'origine du son devient bien moins important que ses transformations successives qui constituent la forme de l'œuvre. Ce sont ces dernières qui représentent le point névralgique du travail de Berio.

Cependant, lorsque l'on s'intéresse aux œuvres ultérieures de Berio, on se rend très vite compte que c'est essentiellement l'hétérogénéité des matériaux et leur cohabitation harmonieuse qui ont prédominé. Il faut attendre les premières œuvres scéniques de Berio (*Passaggio* et *Laborintus II*) pour voir apparaître une plus grande hétérogénéité

¹⁵⁵ Voir CD, piste 19.

¹⁵⁶ Et sur laquelle beaucoup de théories ont été élaborées ; en témoigne l'apparition de mouvements qui lui sont entièrement dédiés comme la « musique anecdotique ».

¹⁵⁷ La notion « d'écoute réduite » a été théorisée par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* en 1966, mais est présente dans son œuvre dans la décennie précédente.

des matériaux et les premiers moyens mis en place pour donner sens à cette coexistence d'éléments d'origines diverses.

Les années de composition électroacoustique au *Studio di Fonologia* constituent donc une première étape, un moment d'expérimentation raisonnée de concepts envisagés d'abord séparément, avant d'être par la suite assemblés dans des réalisations plus complexes dans lesquelles va primer la cohabitation surprenante de matériaux plus diversifiés.

Un potentiel théâtral

Si l'on s'accorde à l'avis de Richard Causton, la théâtralité, dont on peut pressentir l'existence dans *Thema (Omaggio a Joyce)* et *Visage*, est en réalité elle-même inhérente à la musique électroacoustique :

Nous sommes forcés de conclure que l'expérience de la musique électroacoustique engendre inévitablement en nous des images mentales qui ont leurs racines dans d'autres parties de la vie. Si nous voulons réfuter l'assertion selon laquelle toute musique électroacoustique est fondamentalement théâtrale nous devons tout du moins accepter que la tendance à invoquer des éléments de théâtre de façon à « compléter » l'expérience de la musique électroacoustique est une part de notre humanité : le théâtre est dans l'esprit¹⁵⁸.

Si, comme l'affirme Causton, la situation acousmatique mène l'auditeur à une représentation mentale proche du théâtre, s'il n'est pas possible de briser ce lien « anthropologique » avec la représentation, alors c'est probablement en prenant conscience de cet état de fait que Berio a développé un rapport accru au théâtre dans la musique.

Ce constat se double d'une autre considération, plus politique, soulignée par Giordano Ferrari en ces termes :

¹⁵⁸ CAUSTON, Richard, « Berio's 'Visage' and the Theatre of Electroacoustic Music », p. 17.

La radio offrait aussi d'autres avantages, et pas seulement à l'avant-garde la plus radicale : l'éloignement du lieu du théâtre d'opéra, du rite théâtral avec toutes ses conventions sociales ; un éloignement aussi du son de l'orchestre romantique avec ses équilibres, évitant ainsi un renvoi, même indirect, comme le prétendait Adorno, à une situation de théâtre ou de concert¹⁵⁹.

Lorsque Berio a réalisé *Passaggio*, il a affirmé lui-même avoir voulu faire un anti-opéra et travailler contre le public bourgeois de la Piccola Scala. En espérant pouvoir diffuser son œuvre à un public plus diversifié, marqué par d'autres habitudes d'écoute que celles du concert, en s'extirpant, justement, de la référence à l'opéra ou à l'orchestre, Berio a réfléchi à une écoute musicale autre que celle construite par la tradition opératique, trop liée aux goûts et aux pratiques sociales des amateurs d'opéra. L'expérience lui a permis d'entrevoir une autre manière de procéder, d'autres ressources à mettre en jeu, en somme une façon de s'adresser à un autre public...

Une intuition confirmée ultérieurement par la théorie

Pour corroborer notre propos, l'appui des sciences cognitives peut s'avérer utile. Les études auxquelles nous nous référons sont postérieures à notre corpus, mais leurs résultats nous paraissent venir confirmer les hypothèses que nous avançons jusque-là. Dans son article « An approach to the analysis of electroacoustic music derived from empirical investigation and critical methodologies of other disciplines », Michael Bridger s'est penché sur la question de la réception par l'auditeur de certaines pièces de musique électroacoustique, dont *Visage* de Berio. Il s'est intéressé aux éléments qui pouvaient produire de l'intérêt chez l'auditeur, et a établi la liste qui suit :

- 1) Inclusion de la voix humaine, en particulier sa première apparition dans l'œuvre ;
- 2) Inclusion de sons concrets inattendus ;

¹⁵⁹ FERRARI, Giordano, « Opéras radiophoniques, un genre de dramaturge musicale », *Musique et dramaturgie esthétique de la représentation au XXe siècle*, Laurent Feneyrou, ed. Paris : Publications de la Sorbonne, 2003, p. 644.

- 3) Inclusion de sons d'instruments de musiques conventionnels ;
- 4) Changements soudains de textures ou de dynamiques, suggérant souvent des articulations structurelles à l'intérieur d'un schéma formel ;
- 5) Récurrences de matériau déjà entendu, ce qui a également tendance à amener le processus d'écoute sur un plus long terme, perceptions formelles
- 6) Mouvements sonores entre les canaux ou distribution spatiale contrastée des éléments sonores¹⁶⁰

Comme on peut le remarquer, la question de la causalité semble prédominante pour l'auditeur : sont reconnus comme particulièrement sensibles le timbre de la voix, l'inclusion de sons des instruments de musique, ou encore les sons concrets inattendus. Viennent ensuite les éléments permettant de déterminer la forme de l'œuvre, et enfin la distribution spatiale des éléments.

D'une manière analogue, Berio semble avoir pris en compte, au moins implicitement, ce type d'attentes de l'auditeur - dégagées ici, *a posteriori*, par l'étude. En se souciant, dès la conception même de son œuvre, de la manière selon laquelle un auditeur peut écouter sa musique (ce vers quoi est censée se focaliser son attention), Berio a trouvé empiriquement des réponses à ces questions, qu'il s'est certainement posées lui-même, lorsqu'il écoutait la musique de son temps.

5) Un théâtre pour les oreilles

Les profondes modifications qui vont s'opérer dans la pensée dramaturgique de Luciano Berio nous paraissent liées à un phénomène sous-jacent qui est celui de la temporalité, qui s'avère être différente dans le cadre de la composition en studio.

¹⁶⁰ BRIDGER, Michael, « An approach to the analysis of electroacoustic music derived from empirical investigation and critical methodologies of other disciplines », *Contemporary Music Review*, vol 3., 1989, p. 159.

Ecoute électroacoustique, écoute instrumentale : des temporalités différentes

La perception du temps opère différemment lors de la réalisation d'œuvres électroacoustiques, ce qui a amené les compositeurs à s'interroger de manière différente sur la notion de durée :

Les temps d'exécution pour les formes diverses de musique électronique exigent des bases de comparaison différentes de celles pour des œuvres standard. Une composition de vingt-trois minutes¹⁶¹ de musique concrète donne un sentiment de durée plus grande¹⁶².

En ce qui concerne Luciano Berio, il faut, ici aussi, séparer dans cette nouvelle conception du temps, les productions réalisées pour la R.A.I. d'une part (avec un support narratif et une tendance plus grande à l'illustration sonore), et les productions personnelles d'autre part. Il en va de même pour les productions électroacoustiques « pures » et les œuvres mixtes comme *Différences*, ou la version de *Visage* avec support vidéo.

On retrouve chez Berio cette conception temporelle différente des œuvres instrumentales ou mixtes et des œuvres électroacoustiques. Cette modification de la temporalité devient évidente lorsqu'on compare le minutage des œuvres électroniques produites à cette période à Milan, et celui des œuvres instrumentales des mêmes compositeurs à la même époque : hormis *Visage* (21'), toutes les autres œuvres électroniques pures (c'est-à-dire non mixtes) de cette période, composées par Luciano Berio, durent entre 2 et 7 minutes. En revanche pour les œuvres instrumentales, hormis la *Sequenza I pour flute* (6') et le *Quartetto* (7'), toutes les autres œuvres de cette période durent entre 9'30'' et 30'.

¹⁶¹ Lowell Cross fait ici référence à la *Suite pour 14 instruments* de Pierre Schaeffer composée en 1949.

¹⁶² CROSS, Lowell, « Electronic Music », 1948-1953, *Perspectives of New Music*, Vol. 7, N° 1 (Autumn - Winter 1968), p. 44, note 14.

Musique électroacoustique		Musique instrumentale	
<i>Mimusique</i>	2'	<i>Sequenza I pour flûte</i>	6'
<i>Mutazioni</i>	3'30''	<i>Quartetto</i>	7'
<i>Perspectives</i>	7'	<i>Allelujah I</i>	9'30''
<i>Momenti</i>	7'	<i>Serenata I</i>	11'
<i>Thema (omaggio a Joyce)</i>	8'	<i>Divertimento</i>	12'
<i>Visage</i>	21'	<i>Tempi concertati</i>	16'
		<i>Différences</i>	17'
		<i>Allelujah II</i>	19'
		<i>Allez hop !</i>	28'
		<i>Epiphanie</i>	30'

Fig. 1 : Comparaison des durées : œuvres électroacoustiques /instrumentales ou mixtes

Un autre indice vient réaffirmer cette différence de perception du temps : il existe deux versions de *Visage*. Celle qui a été conservée, après modifications par Berio comme devant figurer au catalogue, est plus courte de 10' que la version originale. Il existe deux versions d'*Allelujah*, la première a été retirée du catalogue, la seconde, *Allelujah II*, est une version plus longue de 10' du matériau d'origine. Là encore, il semblerait que le temps musical acousmatique ait besoin d'être restreint, afin que l'effort de concentration sur l'écoute n'épuise pas l'attention de l'auditeur. Inversement, le temps de la musique instrumentale peut, lui, être pensé sur un terme plus long, à condition bien sûr que le matériau et les techniques de développement s'y prêtent.

Si, chez Berio, le phénomène est récurrent, les questions de contexte culturel jouent probablement pour beaucoup. Il est fort possible qu'un monument comme *Hymnen* de Stockhausen, dont la durée avoisine les deux heures, n'ait pas été concevable pour

les oreilles d'un compositeur comme d'un auditeur italien de cette époque, simplement pour des raisons d'héritage artistique¹⁶³.

La narrativité au Studio di Fonologia

Cette modification de la perception temporelle a forcément amené les compositeurs à chercher des solutions pour prolonger la durée des œuvres composées en studio. La manière la plus simple, et la plus répandue au *Studio di Fonologia* fut de mettre de la musique au service de la narrativité. Ainsi une quantité impressionnante de productions sur des textes littéraires d'auteurs divers furent composées :

Si je ne me trompe pas, le minimum état de trois œuvres chaque année pour la R.A.I., mais je ne me souviens pas des détails¹⁶⁴.

Le chiffre de trois productions minimum en moyenne se vérifie effectivement, mais un parcours rapide de toutes les œuvres réalisées par Luciano Berio durant cette période permet une meilleure compréhension de la somme des activités cumulées¹⁶⁵ :

- En 1954 eut lieu la composition de *Ritratto di città*, en commun avec Bruno Maderna, qui marque la naissance du *Studio di Fonologia*.
- En 1955, Berio réalisa trois travaux pour la R.A.I. : *Morte di Wallenstein*, *Mi devi Ascoltare* et *Annibale alle porte*.
- En 1956, concomitamment à la réalisation de *Mutazioni*, Berio réalisa pas moins de sept productions pour la R.A.I. : *Un caso clinico*, *L'abito verde*, *Santa Giovanna*, *Le cose in solitudine*, *Il trifoglio fiorito*, *Torniamo a Matusalemme* et *Verso l'ignoto*.

¹⁶³ Nous ne détaillerons pas ici les différences et les points communs de ces contextes d'après-guerre en Allemagne et en Italie, où la musique contemporaine est devenue un symbole de l'ouverture aux langages interdits par les régimes nazi et fasciste. La musique contemporaine était par exemple largement et systématiquement diffusée en Allemagne aux heures de grande audience sur certaines radios.

¹⁶⁴ RIZZARDI, Veniero, DE BENEDICTIS, Angela Ida, ed., « Colloquio con Luciano Berio », *Nuova musica alla radio*, p. 171.

¹⁶⁵ Nous nous référons pour toutes ces données à DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 215 et 227-229.

- En 1957, outre *Perspectives*, il composa également, toujours pour la R.A.I., *Waterloo*, et *La Loira*
- 1958 fut l'année de *Thema (Ommaggio a Joyce)* composition musicale extraite d'un travail pour la R.A.I. réalisé avec Umberto Eco et intitulé *Ommaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico* (qui ne sera jamais diffusé). Berio composa également cette année-là la musique de *La bella del bosco*, *La scampagnata*, *La fanciulla di neve*, *Le 18 misure cantate sul corno unno*, *L'uccellino azzuro* et *Peter Pan*.
- Enfin, en 1959, dernière année de présence officielle de Berio au *Studio di Fonologia*, il réalisera : *La bottiglia del diavolo*, *Il viaggio impossibile del Signor Flectar*, *Luce nella notte di Soferino* et *Elettra*, soit un total de 24 productions.

Dans toutes ces œuvres, l'attention de l'auditeur est entretenue par le biais de la narration qui leur permet d'atteindre des formats bien plus grands (jusqu'à 2 h 47' pour *Santa Giovanna* sur un texte de George Bernard Shaw, en 1956). En revanche, si la narrativité est satisfaisante pour les dirigeants de la R.A.I., elle l'est moins pour Berio qui, après *Allez Hop* !¹⁶⁶ cessera définitivement de travailler sur des textes pour leur seul apport narratif.

Pour maintenir une attention plus longue sans narration, Berio va se tourner vers la théâtralité, la mise en espace de la musique, alors même que la scène n'est pas forcément sollicitée. Il va ainsi ouvrir des horizons qui le conduiront à renouveler totalement la notion d'opéra et à repenser même la musique instrumentale – tout en apportant au *radiodramma* ses lettres de noblesse.

Par l'intermédiaire de ces modes d'expression, il est entré en phase avec les recherches poétiques du moment, qui lui ont permis de questionner très profondément

¹⁶⁶ Qui peut être considéré comme sa dernière œuvre narrative et dans laquelle la narration est partiellement assurée par la musique instrumentale, mais en grande partie incarnée par les mimes, donc par un phénomène silencieux.

l'intonation phonologique et la linguistique, domaines où les recherches musicales n'avaient pas encore établi de fondations sérieuses.

L'Amfiparnasso, déjà ?

Dans la présentation de sa pièce radiophonique *A-Ronne* (1974), Berio a utilisé l'appellation de « théâtre des oreilles (de l'esprit, dirions- nous aujourd'hui) », qui est depuis devenue représentative d'une grande partie de sa musique de scène. Comme l'a explicité Norbert Dressen¹⁶⁷, cette appellation est presque identique à celle employée par Orazio Vecchi dans l'ouverture de son madrigal représentatif *l'Amfiparnasso* (1597)¹⁶⁸.

Il est en effet probable que la graine du « théâtre pour les oreilles » ait été semée dès 1958, année où *l'Amfiparnasso* de Vecchi fut programmé à la Scala de Milan (saison 1957-1958). Même si nous ne pouvons hélas pas confirmer que Berio ait assisté à une des représentations données, on sait qu'il était alors à Milan et qu'il a été programmé à la Scala la même année, avec *Alleluja II*¹⁶⁹.

La confrontation avec la situation acousmatique radiophonique a pu l'amener à se questionner sur ce type de représentation dramatique sans espace scénique défini, comme l'avait fait Vecchi quelques siècles auparavant. Edoardo Sanguineti a proposé, lui-même, une analyse assez claire de ce que la radio, plutôt que d'enlever, a pu apporter au théâtre :

Même à travers le médium de la radio, par exemple, il y a une visibilité, une présence de l'acteur. Il se passe quand même quelque chose d'essentiellement physiologique et corporel qui est la voix. Ce qui est essentiel, c'est justement l'appel du/au corps. Donc,

¹⁶⁷ DRESSEN, Norbert, *Sprache und Musik bei Luciano Berio; Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen*, Regensburg : Gustav Basse Verlag, 1982, p. 198.

¹⁶⁸ Dans le prologue interprété par le personnage de Lelio.

¹⁶⁹ Il utilise par ailleurs le terme de *teatro della mente*, « théâtre de l'esprit », pour qualifier *Visage*, lors de son témoignage dans « Rievocano lo Studio di Fonologia a quarant'anni dalla fondazione », *Nuova musica alla radio*, p. 231.

quand je dis « gestualité de la musique », j'entends une corporéité ou une physiologie – c'est ce qui m'intéresse le plus¹⁷⁰.

Essentialiser la théâtralité

L'absence d'exécution théâtrale incarnée par un corps sur scène tend à une écoute encore accrue de l'expression théâtrale, de l'oralisation. Ne pouvant lire les expressions sur le visage de l'acteur, comme lors du théâtre de masque, l'auditeur est amené à les deviner dans les inflexions vocales fixées sur la bande. Ayant pris conscience de cela, Berio peut démultiplier les possibles en travaillant directement sur l'oralisation, en renforçant la sensation de corporéité du texte.

Ainsi, multipliant les possibles, il augmente les lectures possibles pour des auditeurs différents, dans une pensée tout à fait brechtienne où rien n'est réellement donné au spectateur : c'est en lui que doivent faire sens les différents éléments donnés à entendre. Cette démarche s'applique comme une évidence au traitement de la voix de Cathy Berberian dans *Thema (Omaggio a Joyce)* ou *Visage*, en situation acousmatique.

Mise en œuvre sur scène

Cette recherche fut ensuite retransférée sur scène par Berio, dans les œuvres nécessitant une représentation scénique. Ce fut le cas, toujours avec Cathy Berberian, de *Circles* et de la *Sequenza III pour voix de femme*, mais, également de tout le cycle des *Sequenze*.

Ainsi, la *Sequenza V pour trombone* marque visuellement l'espace scénique par de nombreuses indications théâtrales fixées dans la nomenclature¹⁷¹. La *Sequenza X pour trompette et piano résonnant* (1984) porte également en elle cette question du jeu

¹⁷⁰ E. Sanguineti, Gênes, 3.7.1978 in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 69.

¹⁷¹ Comme par exemple : « durant l'interprétation de la section A, l'interprète prend la pose d'un artiste de variété s'apprêtant à chanter un vieux standard ».

scénique avec l'usage d'un piano dont les touches sont enfoncées sans bruit par le pianiste et restent ainsi muettes (le parallèle avec le mime est ici aussi possible).

En définitive, partant d'une théâtralité qui serait destinée à la voix en situation acousmatique, Berio en arrive dans un premier temps à une théâtralité d'abord privée de la voix (le cas du mime ans *Allez Hop !*). Par la suite, la théâtralité sera privée de narration dans *Thema (Omaggio a Joyce)* et *Visage*, et finalement privée de l'acteur, remplacé par l'interprète instrumentiste (dans les *Sequenze*).

Par rapport à la mode qui s'est installée dans les années 1960, le théâtre musical bérien remet au centre la notion d'écoute musicale. Berio dira plus tard :

Ecouter de la musique peut sembler une activité fragile, vulnérable : elle ne dispose pas de la protection et de la validation du langage et c'est une expérience moins concrète que l'observation de l'espace scénique, et de tout ce qui vit dans cet espace. Pourtant dans le théâtre musical elle est sans doute la dimension la plus forte et la plus résistante. Dans le dialogue entre les deux temporalités de la musique et des images, c'est la qualité temporelle de la musique qui prévaut et nous permet de scruter, d'analyser et de commenter ce qui est présenté à nos yeux, en conditionnant la perception que nous en avons¹⁷².

C'est donc bien la temporalité musicale qui prime sur tous les autres paramètres (scéniques, visuels, narratifs), analyse qui correspond particulièrement bien à la situation de la composition en studio telle que Berio la pratiquait.

6) Prendre appui sur une culture théâtrale préexistante

Luciano Berio ne s'est pourtant pas intéressé à la dramaturgie uniquement parce que la situation acousmatique l'a conduit vers la dimension théâtrale de la musique.

¹⁷² BERIO, Luciano, « Of sound and images », *Cambridge Opera Journal*, Vol. 9, Issue 03 (Nov. 1997), p. 297.

La culture théâtrale de Berio

Bien que la vie culturelle à Oneglia dans sa jeunesse ait été incomparablement plus pauvre que celle qu'il pourra découvrir à Milan dans les années 1950, l'expérience du théâtre chez Berio n'attendra pas la fondation du *Studio di Fonologia*. Comme il le précisait lui-même :

Je suis intéressé par tous les aspects du théâtre. J'ai grandi avec Brecht, Pirandello, Shakespeare et Beckett¹⁷³.

Il est difficile de définir précisément quels textes de ces auteurs ont été lus par Berio, ou même à quelle période, quoiqu'il en soit cette connaissance du théâtre semble, selon ses dires, avoir été faite dans l'enfance ou l'adolescence. Qui plus est, tous ces auteurs, soit par leurs textes, soit par certains aspects de leur théâtralité, se retrouveront ultérieurement dans les productions de Berio.

Il témoigne encore d'autres lectures théâtrales :

C'était l'éducation conventionnelle au collège et au lycée. Toutefois, mis à part les lectures en lycée, je me lançais à corps perdu dans des lectures *offtrack* comme *Hedda Gabler* et *Le constructeur Solness*¹⁷⁴ [...] ¹⁷⁵.

L'expression « à corps perdu » témoigne de cette soif de culture, présente également dans le domaine théâtral.

Les aspects prosodiques du langage se sont probablement révélés à Berio, comme pour la musique électroacoustique, par une expérience également empirique. La découverte de la diction théâtrale, son mode de fonctionnement, proche de la technique vocale du chanteur, ses multiples inflexions pouvant faire varier imperceptiblement le sens d'un texte sont autant d'indices que les lectures théoriques sur la linguistique sont très certainement venues réaffirmer.

¹⁷³ OSMOND-SMITH, David, *Two interviews*, New York, Marion Boyars, 1985, p. 159.

¹⁷⁴ Deux pièces de théâtre d'Henrik Ibsen.

¹⁷⁵ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 40.

Brecht et Beckett, piliers d'un questionnement

Toute cette culture théâtrale de Luciano Berio pourrait pour autant rester externe à son univers musical. Pourtant, au vu de ses créations futures, la part de théâtralité dans ses œuvres va aller en s'accroissant toujours plus. Jusqu'en 1955 peu d'œuvres de Berio semblent se questionner sur la parole comme acte de théâtre. A partir de 1957, pour la musique électroacoustique avec *Thema (Omaggio a Joyce)* puis à partir de 1958 avec *Allez Hop !*¹⁷⁶ pour la musique instrumentale, cette conception de l'œuvre comme espace à la fois théâtral et musical va se développer de manière fulgurante.

Ce déclic autour de l'année 1956 est imputable, comme nous l'avons évoqué, à la rencontre physique avec Bertold Brecht à Milan et à la découverte du théâtre épique. Mais, par ailleurs, un lien particulier unit également le théâtre de Beckett avec la musique, porteuse de sens, et l'oralisation de la voix. Ce point particulier entre en résonance directe avec les recherches de Berio alors même que Beckett et Berio ne se sont pas rencontrés.

Charles Juliet, qui a relaté sa propre rencontre avec Beckett en 1973, affirme : « [Beckett] me dit que l'ouïe prend de plus en plus d'importance par rapport à l'œil¹⁷⁷ ». Cette confidence est certes plus tardive que notre corpus, mais cette date est précisément celle où Berio, travaillant sur *A-Ronne*, se repose lui aussi la question du « théâtre pour les oreilles ».

L'absence de visuel, l'absence d'espace scénique et d'interprète(s) a, d'une certaine manière, libéré Berio d'un rapport à la théâtralité telle que l'opéra la déroulait par convention depuis plus de deux siècles. Il n'était pas question pour Berio de se soumettre à :

¹⁷⁶ Même s'il existe, comme nous l'évoquions, des antécédents musicaux dans *Tre modi per sopportare la vita et Divertimento* qui ont abouti, par leur compilation à la création d'*Allez Hop !*.

¹⁷⁷ JULIET, Charles, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris : Editions Fata Morgana, 1986, p. 31, in BRYDEN, Mary, « Beckett and the Sound of Silence », *Samuel Beckett and Music*, Bryden, Mary, ed., Oxford : Clarendon Press, 1998, p. 25.

La combinaison puissante du langage, de la musique, de l'art visuel et de l'action, se déroulant dans le temps comme un *Gesamtkunstwerk*¹⁷⁸, [qui] agit plutôt pour écraser et soumettre l'imagination créative de l'auditeur/observateur que pour le stimuler ou le provoquer¹⁷⁹

Un tel dispositif n'aurait laissé aucune place à une pensée brechtienne d'écoute multiple.

Le roman « musical » de Joyce

Enfin, la langue employée dans une pensée poétique a également été un des centres d'intérêts pour Berio. Il n'a pas attendu d'être au *Studio di Fonologia* pour travailler sur des textes de poètes, et même si, durant son séjour à Milan, il a travaillé, chose nouvelle, avec les écrivains eux-mêmes, là encore, son regard sur la poésie n'était pas vierge. Que ce soit avec *El mar la mar* en 1952, ou plus tôt encore avec les *Due Liriche* (1947) sur des textes de Garcia Lorca il a très tôt pris le parti de mettre en musique des textes dont le caractère prosodique est différent d'un texte, par exemple, anthropologique comme ceux de Lévi-Strauss (qu'il mettra tout de même en musique, mais pour lesquels le questionnement sera différent).

Dans cet univers poétique là, on peut réellement affirmer qu'il y a un avant et un après *Studio di Fonologia*. Le déclic s'articule précisément autour de l'année 1957, autour de la rencontre avec Umberto Eco, d'une part, et de l'œuvre de Joyce, d'autre part.

Berio a déjà abordé Joyce, en 1953, avec *Chamber Music*, réagissant à l'univers poétique par une mise en musique parfois illustrative : *Monotone*, comme le titre l'indique, est traité par Berio avec une longue note tenue, et une immobilité certaine dans tout le début de la partition, la partie vocale étant déclamée plus que chantée. En revanche, en 1957, va se dérouler un phénomène de dissection de l'œuvre de Joyce qui n'aura plus rien de « respectueux » pour le texte, mais qui va permettre à Berio et à Eco

¹⁷⁸ *Oeuvre d'art totale*

¹⁷⁹ CAUSTON, Richard, « Berio's 'Visage' and the Theatre of Electroacoustic Music », p. 15.

d'entrer au cœur de la poétique joycienne, et ce faisant, d'aborder le langage d'une manière uniquement poétique. En travaillant sur l'ouverture du chapitre des Sirènes de *Ulysses*, Berio et Eco vont se questionner sur un texte qui est, d'un point de vue structuraliste, agrammatical, mais également non-morphémique dans le sens où la succession de certains phonèmes ne peut être considéré comme dépendant d'une conception sémantique.

Pour autant le texte n'en est pas purement phonétique, puisque les allitérations et assonances, les répétitions autour de mots comme *Bloom* (le héros) et *blooming* (florissant) font à la fois écho et sens. D'un point de vue structuraliste, la littérature de ce chapitre de Joyce résiste en définitive à toute orthodoxie et oblige à une souplesse qui ressemble par beaucoup de points à celle que Berio applique à sa propre musique, et à sa propre pensée.

L'omniprésence de Joyce

On retrouve d'ailleurs selon Florivaldo Menezes, la présence de Joyce, encore, dans *Visage* :

« [...] de même que *Omaggio a Joyce* est basée sur un chapitre de *Ulysses* de Joyce (sur le chapitre XI, le chapitre des sirènes), de même *Visage* utilise, pour l'élaboration d'un de ses moments, un épisode anecdotique de cette œuvre de Joyce, provenant cette fois cependant du chapitre XIII. Il s'agit de l'épisode des feux d'artifice¹⁸⁰. »

Par extension, ce dernier propose même encore de relire la totalité de la période au *Studio di Fonologia* comme inspirée par l'œuvre de Joyce :

De ce point de vue, nous pourrions affirmer que le travail de Berio au *Studio di Fonologia* à Milan, de 1954 à 1961, n'est en gros qu'une lecture de *Ulysses* de Joyce. *Ritratto di Città* (1954) constitue un portrait acoustique d'une journée qui pourrait être celle de Monsieur Bloom ; la composition *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) est basée sur le chapitre XI ;

¹⁸⁰ MENEZES, Florivaldo, *Un essai sur la composition verbale électronique*, p. 52.

Visage (1961) se développe à partir du chapitre XIII. C'est comme si chacune de ces œuvres était centrée sur une étape de cette lecture¹⁸¹.

On pourrait encore ajouter la présence de Joyce parmi les textes mis en musique dans *Epifanie*. Enfin, Joyce sera encore présent ultérieurement dans *Sinfonia*, *La vera storia* et *Un re in ascolto*¹⁸². Quoiqu'il en soit, l'importance capitale de Joyce sur Berio est elle aussi indéniable, durant cette période, mais également ultérieurement. Umberto Eco ajoutera : « dans la suite de son activité musicale Berio n'a jamais cessé de payer son hommage à Joyce¹⁸³ ».

Par ailleurs Berio fait à la même époque d'autres choix avec la mise en musique de e.e. cummings dans *Circles*. Cette poésie avec son utilisation irrationnelle de ponctuation et d'enjambement d'un mot sur l'autre, est un autre témoignage de cette échappatoire à toute la pensée structuraliste que l'on retrouve dans la part poétique du langage et qui est au centre de ses préoccupations durant cette période.

¹⁸¹ *Id.* p. 66-67.

¹⁸² Voir sur ce propos, le tableau récapitulatif réalisé par Florivaldo Menezes, dans son ouvrage *Un essai sur la composition verbale électronique*, p. 130.

¹⁸³ ECO, Umberto, « Ai tempi dello studio », in Luciano Berio. *Nuove prospettive*, p. 16.

V - SE NOURRIR DES FORCES QUI TRAVERSENT LES AVANT-GARDES

Cette évolution musicale n'a pas eu lieu sans une profonde réflexion menée, dans le même temps, sur le langage.

Cette réflexion est liée à un parcours personnel, tout à la fois antérieur à la création du *Studio di Fonologia* et concomitant à son activité dans le studio milanais. Le rapport de Berio au langage semble être, chronologiquement, un rapport fortement empirique d'abord aux langues étrangères, et pour lequel la découverte de théories a probablement permis ultérieurement une meilleure appréhension des phénomènes à l'œuvre dans le langage. La linguistique est une discipline qui, avec le structuralisme, va intéresser Berio au plus haut point et grâce auxquelles il parviendra à une perception très claire et très consciente des relations entre langue, langage, musique, musicalité de la langue et langage musical.

Aucun ouvrage ou article de référence ne semble traiter du rapport direct de Berio avec les langues parlées (beaucoup traitent en revanche de son rapport à la linguistique, ce qui n'est pas la même chose), et ce n'est qu'au détour de diverses anecdotes que l'on peut retracer, difficilement, ce parcours.

1) La pratique des langues

L'immersion dans la langue anglaise et la culture nord-américaine

David Osmond-Smith relate :

[Berio] a remporté une bourse de la Fondation Koussevitzky pour étudier avec [Dallapiccola] au Berkshire Music Festival de 1952 à Tanglewood dans le Massachusetts¹⁸⁴.

¹⁸⁴ OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 6.

Durant l'été 1952, et même s'il est certain que Berio et Dallapiccola échangeaient entre eux en italien, Berio va être immergé dans la langue anglaise et la culture américaine.

La situation politique de l'Italie jusqu'à la chute du régime mussolinien laisse penser que si Berio a appris l'anglais, il ne l'a pas fait avant 1945. C'est probablement à Milan, ville en cours d'américanisation à la fin des années 1940, qu'a eu lieu cette première approche.

Dans une interview accordée à David Roth en 1976, il affirme : « Je n'ai jamais étudié l'anglais. Je l'ai assimilé d'une façon empirique. Néanmoins, j'ai pu me plonger profondément dans Joyce¹⁸⁵ ».

Des divers éléments qui jalonnent sa vie, il semble que c'est probablement dans cette langue qu'il devait converser, pour partie, avec Cathy Berberian lors de leur rencontre en 1950¹⁸⁶. S'il ne maîtrisait pas encore parfaitement l'anglais, il est fort probable qu'il ait développé, au contact de Berberian, une meilleure habileté. Lors de son séjour aux Etats-Unis en 1952, il devait disposer d'une très bonne connaissance de cette langue¹⁸⁷. L'utilisation de textes de James Joyce dans *Chamber Music* (1953) dans sa langue originale et non pas sous forme de traduction, laisse supposer une certaine aisance avec la musicalité et les accents toniques de l'anglais.

De plus, le choix de Joyce pour cette première mise en musique de la langue anglaise n'est probablement pas fortuit et Berio était probablement déjà en recherche d'un plurilinguisme certain. Comme le note Ivanka Stoianova :

La pratique textuelle de Joyce en finit avec la « pureté » de la langue maternelle, étroitement nationale, qui a l'air de devenir du latin figé, la pluralisation des langues et des voix et la dissolution de la matière verbale, en finit avec les chefs-d'œuvre textuel et

¹⁸⁵ Cf. ROTH, David, BERIO, Luciano, « Luciano Berio on New Music a conversation with David Roth », *Musical Opinion*, 99 (1976), p. 549.

¹⁸⁶ Berberian étant américaine.

¹⁸⁷ L'expatriation, en elle-même, apporte forcément son lot de questionnements sur les normes sociales et les modes de vie (le New York des années 1950 diffère totalement d'Oneglia ou Milan à la même époque). C'est donc probablement riche de cette expérience que Berio a entamé un questionnement personnel sur ses racines italiennes et sa propre langue maternelle.

musical superposés, principe devenu caduc, comme « du latin », dans la pratique musicale contemporaine¹⁸⁸.

Une maîtrise antérieure du français

Dans le même temps, et sans que nous puissions indiquer non plus précisément quand, Luciano Berio a également appris le français. En 1953, il rédigea pour la revue *Il Diapason* un article intitulé « Musica per Tape Recorder ». Cet article fait suite directement dans la revue à un article d'Henry Barraud intitulé (en italien) « Musica concreta » et dont il est précisé que Berio a lui-même assuré la traduction pour la revue. Nous n'avons pas trouvé trace de cet article original d'Henry Barraud, mais nous supposons que les chances sont grandes pour que l'article d'Henry Barraud ait été écrit en français.

Quoiqu'il en soit, si nous ne pouvons être certains de cette date, il s'avère qu'en 1958, un enregistrement permet d'entendre Luciano Berio répondre en français dans un entretien réalisé en français¹⁸⁹. Les idées y sont claires et fluides, et malgré un accent prononcé, cette entrevue, dans laquelle il parle essentiellement de son enfance, est tout à fait compréhensible.

On peut supposer qu'avant 1957, année de la réalisation de *Thema (Omaggio a Joyce)* - œuvre dans la construction de laquelle italien, anglais et français ont été mêlés - Berio était pour le moins trilingue. Cette information vient corroborer l'idée selon laquelle il disposait d'une aisance suffisante dans la lecture d'ouvrages, qui lui permit d'accéder à certaines théories circulant dans le monde occidental (particulièrement celles liées au structuralisme) sans avoir besoin d'attendre une traduction en langue italienne.

¹⁸⁸ STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 8.

¹⁸⁹ Cet entretien est disponible sur le CD-ROM édité sous la responsabilité d'Etienne Auger : *La musique électroacoustique : faire, entendre, connaître*, Paris : Hyptique.net / Radio-France, 2000.

Laisser l'allemand à Bruno Maderna

En ce qui concerne la langue allemande, nos recherches n'ont pas permis d'aboutir à une quelconque certitude. Il semblerait même que Berio n'ait pas réellement eu de facilité avec l'allemand.

Ceci pourrait être confirmé par le fait que le travail était « partagé » avec Bruno Maderna qui, lui, maîtrisait parfaitement la langue germanique. C'est probablement ce qui justifie que Berio soit allé à Paris auprès de Pierre Schaeffer alors que Maderna, de son côté, est allé à Cologne auprès de Meyer-Eppler et de Stockhausen. Parallèlement, c'est Berio qui a organisé la venue de Cage à Milan, car il maîtrisait l'anglais.

Un autre élément nous paraît définitivement confirmer ces déductions : en 1999 Berio rédigea un « Commento minimo a Don Giovanni » qui parut pour la première fois dans le programme du *Salzburger Festspiele* sous le titre « Ein kleiner Kommentar zu 'Don Giovanni' ». Marco Uvietta, dans sa « Glosse bibliografiche a una selezione di scritti di Luciano Berio » note à propos de ce texte qu'en bas de la page du texte préparé par Berio « pour la traduction en allemand » est indiquée la date du 24 juillet 1999¹⁹⁰. A la fin de sa vie, Berio n'écrivait toujours pas directement en allemand, ce qui permet de supposer que, s'il avait des connaissances dans cette langue, elles n'étaient pas suffisantes pour la manier aussi bien qu'il le faisait avec l'anglais ou le français.

Cette absence de maîtrise de l'allemand converge avec le rapport que Berio a entretenu avec la théorie musicale élaborée à Cologne. Il s'agit plutôt d'un rapport indirect, au travers de personnalités comme Maderna et Pousseur. Ainsi Berio n'a probablement eu connaissance des textes publiés en langue germanique que par des intermédiaires ou des traductions.

¹⁹⁰ UVIETTA, Marco, «Glosse bibliografiche a una selezione di scritti di Luciano Berio », http://eprints.biblio.unitn.it/archive/00001962/01/000_Apparato_e_prints.pdf, p. 13.

Même si Berio a pu être en contact avec la langue allemande à Darmstadt, il a attendu 1962 pour mettre en musique son premier texte en allemand, un texte de Brecht, qui formera la partie *b* d'*Epifanie*.

Les poètes espagnols

Berio a également réalisé en 1952 une mise en musique du poème *El mar la mar*, du poète espagnol Rafael Alberti. Il est possible qu'en tant que ligurien, l'appel à la mer¹⁹¹ ait été à l'origine de ce choix, plutôt que la langue espagnole.

Toutefois en 1958, il composa une musique de scène pour le poème tragique de Federico García Lorca intitulé *Yerma*. Le livret fut, pour l'occasion, traduit en langue italienne par Carlo Bo, mais le choix du poète espagnol est significatif, tout comme l'est le choix d'un texte de Machado pour la partie *C* d'*Epifanie*. Pour cette langue encore, nous ne disposons d'aucun texte attestant de sa pratique par Luciano Berio. Nous nous contenterons donc d'émettre l'hypothèse d'un intérêt manifeste sans pratique courante.

2) L'appropriation de lectures structurantes

En explorant la musicalité de la langue, Berio était en adéquation avec les questionnements de son temps ; il s'est intéressé aux aspects théoriques du langage, tout en entretenant avec la théorie un rapport distancié. Il est à noter que les studios de radios ont eux-mêmes entretenu des rapports étroits avec la phonologie ou la phonétique, sous-disciplines de la linguistique. Ceci est lisible dans leurs appellations même : « Studio de phonologie » pour le studio milanais, ou « Institut pour la recherche en phonétique et en communication¹⁹² » de l'Université de Bonn¹⁹³.

¹⁹¹ Le texte d'Alberti peut être traduit ainsi : *La mer. Seulement la mer ! / Pourquoi m'as-tu apporté, père, à la ville ? / Pourquoi m'as-tu arraché à la mer ?*, etc.

¹⁹² *Institut für Phonetik und Kommunikationsforschung*

¹⁹³ où Bruno Maderna s'est rendu dès 1952 pour réaliser *Musica su due dimensioni* auprès de Werner Meyer-Eppler.

De Saussure et Troubetzkoy

Lorsque Berio a fondé le *Studio di Fonologia*, son rapport à la phonologie n'était pas vierge. Comme Umberto Eco le relate à de nombreuses reprises, Berio avait fait acheter pour la bibliothèque du *Studio di Fonologia*, le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure et les *Principes de phonologie* de Troubetzkoy. Ces deux exemplaires ont été « empruntés » par Umberto Eco lui-même, qui avouait les avoir toujours en sa possession¹⁹⁴. Pour Berio, ces deux auteurs, qui avaient posé les fondements de la linguistique et de la phonologie¹⁹⁵ firent partie intégrante de la réflexion menée, au *Studio*, sur la voix humaine.

Bien que nous soyons incapables de déterminer précisément tout ce qui a réellement intéressé Berio dans chacun de ces deux ouvrages, il nous paraît toutefois possible d'avancer certaines idées. Ces ouvrages sont, en effet, fondateurs d'une réflexion profonde sur le langage (dans son acception tout autant orale - mécanique pourrions-nous dire - que sociale) bien que leurs propos respectifs diffèrent grandement.

Il nous paraît certain qu'en compulsant ces textes, Berio y a forcément trouvé quelque chose qu'il y cherchait, en relation avec la langue décrite comme ensemble de systèmes. C'est par la connaissance de ces systèmes qu'il a pu s'en détacher suffisamment pour les adapter à ses propres attentes compositionnelles.

Ferdinand de Saussure et la dissociation entre son et sens

Une des grandes forces des écrits de Ferdinand de Saussure est probablement de présenter le langage comme une matière en évolution. En observant les racines communes de certaines langues, ce qui semble intéresser de Saussure, c'est la manière dont ces langues se sont progressivement libérées de ces racines communes pour

¹⁹⁴ ECO, Umberto, « Musica », La Repubblica, 29/10/2008. « C'est ainsi que les exemplaires de ces deux volumes, encore en ma possession, sont ceux que j'avais empruntés au Studio di Fonologia et que je n'ai naturellement jamais restitués ».

¹⁹⁵ Ferdinand de Saussure a également posé les fondements de la sémiotique, même s'il suggère la création de la sémiotique sans s'y attacher lui-même.

développer une autonomie propre. En présentant le langage comme un fait social, qui tend à se distancier d'un modèle rigide par une pratique communautaire, de Saussure met ainsi en exergue l'idée que, même si le langage est normé, ces normes fluctuent en fonction des lieux géographiques et des périodes historiques. Ces fluctuations causent l'apparition, la modification ou la disparition de certains vocables ou de certaines tournures, de même qu'elles modifient, parfois avec un certain délai, la graphie des sons, dénotant ainsi une distance entre la langue orale et la langue écrite¹⁹⁶.

Combinée à une réflexion sur les notions de signifiant et de signifié et sur l'arbitraire du signe, cette pensée semble avoir fortement séduit Berio. La manière dont il joue avec les multiples langues comme possibilité d'un nouveau langage, se retrouve directement dans la poésie de Joyce dont il exploite abondamment les textes durant cette période.

Berio a donc débordé du cadre envisagé par de Saussure, en envisageant le langage comme une possible cohabitation de plusieurs langues. Ici, la poésie de Joyce rejoint une des préoccupations de Berio, qui n'était pas présente dans les ouvrages de Troubetzkoy ou de Saussure : celle du langage comme source de sons et non systématiquement de sens. Dans sa façon de traiter la voix et le texte, Berio semble avoir eu un déclic autour de *Thema (Omaggio a Joyce)*. Une part de ce déclic est inhérente au texte de Joyce par lui-même, mais une autre part est due au travail fourni par Berio et Eco sur l'unité phonologique de l'onomatopée.

Comme le titre du travail préparatoire *Onomatopeia nel linguaggio poetico* l'indique clairement, en travaillant sur l'onomatopée, Berio et Eco ont travaillé hors du cadre du mot, sur une unité de son qui se trouve quelque part entre le morphème et le phonème, dont le signifié peut-être multiple ou même absent. C'est ainsi que Berio accède à un

¹⁹⁶ Ce que de Saussure complète avec l'idée de « mutabilité du signe », c'est-à-dire une modification également, dans le temps, du signifiant, ou du signifié, ou du signe lui-même. Cf. le Chapitre II de son ouvrage.

univers qui est tout à la fois lieu de musique et de langage sans qu'aucun de ces deux pôles ne prédomine.

Aperture des voyelles et intonation chez Troubetzkoy

Troubetzkoy, de son côté, a développé dans les *Principes de phonologie* plusieurs pistes qui ont probablement nourri le travail de Berio. La première est une définition précise de ce qu'entend être la phonologie selon lui, et sa différenciation d'avec la phonétique. Cette première différenciation est abordée par Ferdinand de Saussure, mais Troubetzkoy la développe beaucoup plus : selon lui, alors que la phonétique se préoccupe de la façon dont les sons peuvent être produits, la phonologie se préoccupe, elle, de la manière dont ils sont agencés dans le langage, dans une dimension de communication¹⁹⁷. C'est la raison pour laquelle il développe tout un travail sur la définition du phonème et la détermination de l'opposition phonologique.

Bien que ce paramètre d'opposition ne paraisse pas prépondérant dans la conception bérienne, l'existence d'une définition précise de toutes ces notions ne peut qu'être une aide pour Berio. La triangulation des voyelles développée par Troubetzkoy sera par ailleurs utilisée ultérieurement par Berio (notamment celle établie pour les langues latines, comme dans *O King*¹⁹⁸). Nous ne saurions affirmer que cela est directement lié à la lecture de l'ouvrage de Troubetzkoy, quoiqu'il en soit, la notion de spatialisation des voyelles de manière différente à l'intérieur même de la bouche est une notion que l'on retrouve, exploitée musicalement et empiriquement, dans les compositions de Berio.

¹⁹⁷ Peut-être est-il bon de rappeler ici que le *Studio di Fonologia* a donc fait le choix de l'étude du son d'un point de vue du langage là où l'*Institut für Phonetik und Kommunikationsforschung* de l'Université de Bonn avait choisi une approche phonétique.

¹⁹⁸ Voir à ce propos DELIEGE, Célestin, DELIEGE-SMISMANS, Irène, *Cinquante ans de modernité musicale*, p. 493 : « Berio répartit les combinaisons en deux triangles [o i e/a u i]. Suivent encore deux triangles mais, cette fois, l'un dans le sens opposé de l'autre [o a i/e u i]. Enfin une quatrième combinaison donne, en deux triangles, l'ordre normal des voyelles du texte [o a i/u e, i] »

La définition des consonnes dans les *Principes de phonologie*¹⁹⁹, se retrouve également au travers du traitement musical des consonnes pour elles-mêmes, que Berio débute dès *Thema (Omaggio a Joyce)*. Le travail sur les consonnes liquides, fortement présentes dans le texte de Joyce (les « bl » de « Bloom » ou « blooming ») peut en être un témoignage tant par un aspect phonétique que poétique.

La question de la prosodie, bien qu'elle ne soit abordée chez Troubetzkoy que d'un point de vue linguistique, semble trouver une résonance dans la question de l'intonation phonologique, que Berio développera dans ses œuvres. Troubetzkoy souligne l'importance, par exemple, de l'intonation de phrase dans son travail sur la prosodie, et notamment la distinction entre intonation montante (qui a une fonction de continuité) et intonation descendante (qui a une fonction conclusive). De telles conceptions ont évidemment déjà existé en musique par le passé avec une adéquation musicale entre les courbes mélodiques de la phrase et les notions de demi-cadence ou de cadence parfaite.

Pour Berio, il est probable que cette remarque fasse écho de manière différente : une inflexion montante, quel que soit le signifiant, aura tendance à laisser attendre une suite alors qu'une inflexion descendante (même si sémantiquement rien ne laisse présager d'une fin de phrase) aura une fonction conclusive. Par l'usage de la part musicale du langage, il y a possibilité de confirmer ou d'infirmer la sémantique du texte et de jouer avec des lectures à plusieurs degrés.

Par ailleurs, en utilisant les traits phonologiques d'un langage, fut-il inventé comme Cathy Berberian parvenait à le faire en « imitant » les traits prosodiques d'une langue, on peut artificiellement recréer un ersatz de ce langage (démarche qui est au centre du travail sur *Visage*).

¹⁹⁹ Également évoquées chez de Saussure avec leur classification en labiales, labio-dentales, dentales, palatales, gutturales, etc.

Une phonologie de musicien

Il est sûr que le corpus d'étude extrêmement large de Troubetzkoy - beaucoup plus large que celui de de Saussure - n'est probablement pas ce qui a intéressé le plus Berio²⁰⁰. Il n'a probablement pas non plus été intéressé par une pensée sur l'évolution du langage au fil du temps, comme de Saussure l'établit avec son travail sur la synchronicité et la diachronicité du langage. En abordant ces deux auteurs, Berio s'est avant tout questionné sur ce qui « fait » langage.

En s'interrogeant sur la voix comme productrice de sons, que ces sons soient des phonèmes, des morphèmes, des mots ou simplement de la matière musicale, Berio s'appuie sur un héritage linguistique sans pour autant se réclamer de cet héritage. Il se nourrit de cette connaissance pour proposer, dans le domaine musical, autre chose que ce qui jusque-là avait régi les codes musicaux : il utilise la matière vocale non pas comme support à une sémantique, mais comme support à une musicalité.

C'est ce qui fait dire à Umberto Eco :

Il avait acquis le Cours de linguistique générale de Saussure et les Principes de phonologie de Troubetzkoy, pour en conclure initialement que la phonologie des structuralistes n'était pas celle des musiciens²⁰¹.

Ce que Berio va donc chercher dans ces ouvrages, ce n'est pas un savoir encyclopédique, pas plus que des systèmes qui lui permettront de coller au plus près de la réalité des différentes langues européennes, mais bien des principes généraux sur le fonctionnement des langues et du langage destinés à enrichir le « langage musical », ce que résume encore Umberto Eco :

D'abord, il s'est très tôt avisé que son activité musicale avait certainement à traiter de la phonologie des phonologues, même si en termes spécialisés, il travaillait plus sur l'éti- que

²⁰⁰ Son travail, tout au long de sa carrière, s'est cantonné à un nombre réduit de langues, européennes pour la plupart. Alors que d'autres à la même époque s'interrogeaient sur des langues très éloignées des nôtres (notamment les langues à clicks pour François-Bernard Mâche dans *Korwar*). Berio, tout en s'intéressant dans les années 1980 à l'ethnomusicologie, n'a jamais marqué d'intérêt très affirmé pour un brassage multi-ethnique.

²⁰¹ ECO, Umberto, « Musica », *La repubblica*, 19/10/2008.

que sur l'émique, et il s'en est vraiment rendu compte en commençant à travailler l'électroacoustique sur la voix humaine²⁰².

Loin de fonctionner de manière « émique », en se focalisant sur les règles existantes dans la linguistique ou ses disciplines connexes, Berio va se livrer, de manière « étique », à une observation extérieure du phénomène, pour y analyser les sources potentielles de musicalité. Clément Rosset témoigne également en ce sens :

Je pense que dans *Laborintus II* Berio et Sanguinetti ont réussi la découverte de Joyce : c'est-à-dire, parler une langue universelle. Mais pour cela, il faut renoncer à parler *une* langue. Et en ce moment il faut traiter la langue [...] d'une façon que les langues ne supportent pas dans leur usage traditionnel. Au fond, ils ont réussi ce que les cubistes avaient tenté. Et puis Joyce²⁰³.

C'est en partant de ce point de vue extérieur que Berio peut affirmer :

Etant donné que la langue n'est pas constituée en réalité de mots, d'une part, et, d'autre part, de concepts, mais s'élabore en tant que système de symboles arbitraires à travers lesquels nous donnons une certaine forme à nos comportements et à notre façon d'être au monde, la musique non plus n'est pas faite de hauteur déterminées et de formes établies ; elle est à considérer comme la possibilité ouverte d'exploration des phénomènes sonores, de leur sélection, de leur intégration à un continuum sonore réel, virtuel, connu, nouveau²⁰⁴.

L'opposition chez Troubetzkoy et Jakobson

Par ailleurs, le questionnement sur la linguistique l'a amené bien plus loin dans son cheminement sur les rapports entre les éléments co-présents et hétérogènes qui feront par la suite partie intégrante de son style. Nous pensons que la notion d'opposition, développée par les linguistes, lui a également permis de se questionner sur ce point fondamental.

²⁰² *Id.*

²⁰³ Cl. Rosset, Nice, 15.5.1978. in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 55.

²⁰⁴ L. Berio, Paris, 23.3.1978. in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 67.

Différences, réalisé en 1958 est une œuvre mixte dans laquelle Berio superpose des univers encore considérés dans ces années-là comme diamétralement opposés :

Le principe de [*Différences*] comme nous le suggère déjà son titre, n'est pas l'**opposition** en elle-même, mais seulement les **différences** entre les sons instrumentaux et les sons manipulés électroacoustiquement [...].

Bien qu'il y ait des divergences frappantes entre ces deux univers sonores, elles ne constitueront jamais de vraies oppositions antagonistes ; elles seront toujours environnées par des processus d'uniformisation²⁰⁵.

Ce n'est pas l'opposition des termes qui constitue l'intérêt de l'œuvre, mais bien leur uniformisation, une forme d'hybridation si l'on veut. Développant le parallèle avec les recherches réalisées en linguistique, Florivaldo Menezes ajoute :

« *Différences* » peut être vu comme un bon exemple, au sein de la musique, pour comprendre la mutation opérée par la pensée linguistique entre la notion de **différence** et celle d'**opposition** au sens strict, plus précisément d'**opposition binaire**.

Au début des années 20, la notion de différence cède du terrain face à celle de **distinctivité** [...] deux notions [...] déjà présentes, quoique de façon trop peu claire, chez Saussure [...].

La pensée de Jakobson vient, postérieurement, préciser celle de Ferdinand de Saussure en définissant plus clairement ce que la linguistique entend par opposition. Ainsi Jakobson affirme :

[L']opposition des termes contradictoires est une relation entre la présence et l'absence d'un même élément... [l'] opposition des termes contraires, est une relation entre deux éléments qui font partie d'un même genre, et qui diffèrent le plus entre eux, ou qui, représentant un caractère spécifique susceptible de degrés, en possèdent respectivement le maximum ou le minimum²⁰⁶.

²⁰⁵ MENEZES, Florivaldo, *Luciano Berio et la phonologie*, p. 180 et suiv.

²⁰⁶ JAKOBSON, Roman, « Observation sur le classement phonologique des consonnes » (1938), *Selected writings II – Word and Language*, Mouton : The Hague – Paris, 1971, p. 273.

Et Menezes de rajouter :

Tandis que la différence suscite la concomitance des termes, l'opposition implique généralement le remplacement d'un terme par l'autre.

La lecture des œuvres phares de la linguistique a permis à Berio d'avoir un positionnement sur ce caractère d'opposition assez clair, qui témoigne d'une prise de recul par rapport à la théorie. Cité par Menezes dans le même ouvrage, Berio explicite sa pensée sur les oppositions binaires :

Nous sommes traversés d'oppositions binaires : le positif et le négatif, le ciel et la terre, l'homme et la femme, les sens de la grammaire spéculative, le oui et le non, le cru et le cuit, les voyelles et les consonnes. ... Les termes qui composent ces oppositions sont complémentaires et... pris séparément, si cela nous était possible, ils deviennent des termes abstraits. Un peu comme ces fameuses classifications de Jakobson, fondées sur des oppositions binaires entre les voyelles et les non-voyelles, etc., et entre différents phonèmes qui en eux-mêmes sont des entités abstraites et existent uniquement comme qualités différentielles dans un système d'oppositions. Agir musicalement veut dire, pour moi, rendre complémentaires, harmoniser, les termes d'une opposition ou d'un ensemble d'oppositions, c'est-à-dire les rendre concrets²⁰⁷.

Dépasser les oppositions stériles

L'analyse des œuvres de Berio sous l'angle d'oppositions binaires peut donner des résultats, qui, sans être forcément faux, nous paraissent en tout cas incomplets. Ainsi, Florivaldo Menezes aboutit à la conclusion suivante :

L'opposition binaire entre l'**unisson**, vu comme « le degré maximum d'affinité acoustique entre... deux [ou plusieurs] sources sonores (Berio, 49, p. 124) et des **agglomérats chromatiques complexes**, qui doivent à leur tour être vus comme des variations plus ou moins évidentes des clusters, est une donnée stylistique de la processualité structurelle [...] qui recouvre quasiment tout le parcours créateur de Berio. Caché derrière

²⁰⁷ Extrait BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 102.

cette dichotomie, le contraste syntagmatique entre simplicité (consonance maximale dans l'unisson) et complexité des structures harmoniques (agglomérats à peine analysables par l'écoute pur[e] et simple, sans le secours de l'écriture) se trouve en corrélation directe avec l'opposition la plus élémentaire et universelle du langage, c'est-à-dire l'opposition entre respectivement les voyelles et les consonnes²⁰⁸.

Par de nombreux exemples, Menezes va tenter de montrer comment ces différents termes, opposés binaires, cohabitent au sein de l'œuvre du compositeur. Le premier exemple, tiré de *Concertino* établit une opposition « entre la consonance de l'intervalle de quatre octaves de distance entre deux notes *do* [...] et la texture harmonique changeante de la [sic] célesta et de la harpe ». Or, comme nous l'a révélé l'étude de la partition, les termes de cette opposition, si elle doit être lue comme telle, n'en sont pas moins superposés.

Or, la concomitance de termes opposés n'a rien à voir avec l'absence de l'un au profit de l'autre. Nous serions précisément ici dans le cas que Menezes considère lui-même comme celui de la différence et non de l'opposition (mais qu'il nomme ici opposition !).

Nous pensons, contrairement à Menezes, que ce qui a retenu l'intérêt de Berio, ce n'est pas l'opposition de termes deux à deux, mais bien plutôt ce que Troubetzkoy nomme l'« opposition graduelle²⁰⁹ ». En d'autres termes, l'opposition ne serait chez Berio que la coprésence de deux extrêmes, qui permettent de définir une multiplicité de déclinaisons possibles entre ces deux extrêmes. C'est la confrontation de deux termes, dont l'opposition n'est en soi qu'intellectuelle, dans un même espace qui va créer du sens, un sens propre à chaque œuvre que seul l'empirisme lui permet de tester.

²⁰⁸ MENEZES, Florivaldo, *Luciano Berio et la phonologie*, p. 189.

²⁰⁹ Cette opposition est complémentaire avec l'opposition privative (un terme et son absence, que Jakobson qualifie donc « d'opposition de termes contradictoires ») et l'opposition équipollente (deux termes dont les valeurs sont équivalentes, comme *oui* et *non*, qui chez Jakobson « fusionnent » avec l'opposition graduelle dans ce qu'il nomme « opposition de termes contraires »). Voir TROUBETZKOY, Nicolaï Sergeevich, *Principes de phonologie*, Paris : C. Klincksieck, 1949, p. 76 et suiv.

Le structuralisme dans l'air du temps

La période durant laquelle Berio a résidé dans les studios de Milan correspond également à celle d'un foisonnement dans la pensée structuraliste, autour de piliers comme Claude Lévi-Strauss, Noam Chomsky, Roland Barthes ou Roman Jakobson.

Notre propos dans ce chapitre consiste à identifier ceux dont la pensée semble avoir une résurgence soit dans les œuvres de Berio, soit dans les rencontres qu'il a pu être amené à faire dans sa vie. De la même manière, cet étude contextuelle nous permettra de mieux saisir combien Berio était en définitive « dans l'air du temps » - voire en avance sur son temps - puisque ses préoccupations musicales prennent au même moment de la distance par rapport à cette pensée structuraliste elle-même en train de s'énoncer.

Umberto Eco note à ce propos cette précocité de Berio dans l'abord du traitement empirique de l'onomatopée, comme phonème établi de manière musicale et non conceptuelle :

Si l'on songe à *Omaggio à Joyce*, on comprend comment Berio a rendu évident ces formants qui pour la phonologie structuraliste étaient ou au mieux auraient été les traits distinctifs des phonèmes. Et ils « auraient été » parce que les *Fundamentals of Language* de Jakobson et Halle seront publiés un an seulement après l'ouverture du Studio di Fonologia. Je ne me rappelle pas si Berio l'eût lu mais c'est un fait que dans les années soixante en Amérique, il se mettra en contact avec Roman Jakobson²¹⁰.

Aphasie et langage de l'enfant chez Roman Jakobson

Ce témoignage d'Eco nous confirme que Jakobson, bien que nous ne puissions dater précisément la lecture de ses ouvrages par Berio, a été pour ce dernier une référence.

Avant la publication des *Fundamentals of Language*, peu d'ouvrages de Jakobson étaient parus. La quasi-totalité de ses écrits jusqu'en 1940 (et c'est encore le cas après

²¹⁰ ECO, Umberto, « Musica », *La repubblica*, 19/10/2008.

de manière constante) sont des articles, très souvent n'existant qu'en tchèque ou en russe, concernant essentiellement des études sur les langues slaves²¹¹. Ainsi, le plus intéressant nous semble être l'ouvrage paru en 1941 sous le titre *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze* (*Langage enfantin, aphasie et lois générales de la structure phonique*²¹²). Toutefois, et selon toute probabilité, c'est un ouvrage que Berio n'aura pas eu l'occasion de lire avant 1968, date à laquelle il a été traduit pour la première fois en anglais²¹³.

Quoiqu'il en soit, il nous permet de supposer que, sur ce point, Berio et Jakobson établissaient leurs recherches sur des sujets très proches. L'élaboration de *Visage* par Berio est un essai musical autour de la question du langage, qui traite justement du langage enfantin et de l'aphasie. Une étude très détaillée a été menée sur ces données au cœur de cette œuvre par Florivaldo Menezes, dans son livre *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*²¹⁴.

Il se peut que l'idée de traiter de l'aphasie et du langage enfantin soit venue de manière « sensible », « nécessaire » à Luciano Berio. Mais il se peut aussi que cette idée lui soit venue de la lecture de Jakobson.

Si l'ouvrage que nous venons de citer ne peut pas, chronologiquement, avoir été entre les mains de Berio en anglais, français ou italien avant la date de 1960, il n'en est pas de même pour deux autres articles de Jakobson, dont les dates permettent de soulever l'hypothèse selon laquelle ils auraient pu servir d'inspiration à l'imaginaire de Berio. Le premier de ces articles est intitulé « Les lois phonétiques du langage enfantin et leur place dans la phonologie générale ». Il s'agit d'un article remanié en 1949, mais paru dans la première version des *Principes de phonologies* de Troubetzkoy²¹⁵. Berio ayant

²¹¹ La totalité des textes de Jakobson, avec leur date de publication et les différentes langues dans lesquelles ils ont été traduits, est disponible dans l'excellent ouvrage : RUDY, Stephen, ed., *Roman Jakobson, 1896-1982: A Complete Bibliography of His Writings*, Berlin : Mouton de Gruyter, 1990, 187 p.

²¹² JAKOBSON, Roman, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Uppsala : Harrassowitz, 1942, 83 p.

²¹³ Il sera traduit en français en 1969 et en italien en 1971.

²¹⁴ MENEZES, Florivaldo, *Un essai sur la composition verbale électronique*, chapitres 3.2 et 3.3, pp. 98 à 119.

²¹⁵ Cet article est aussi accompagné de deux autres articles de Jakobson : « Principes de phonologie historique » et « Sur la théorie des affinités phonologiques entre les langues », ce deuxième article ayant peut-être également

eu en sa possession cet ouvrage de Troubetzkoy, il a donc pu librement avoir accès à cet article de Jakobson.

De plus, en ce qui concerne le traitement de l'aphasie, dont il est question dans *Visage*, Roman Jakobson a également publié, en 1955 et en anglais, un article intitulé « Aphasia as a Linguistic Problem » (*L'aphasie en tant que problème linguistique*²¹⁶). Là encore, il est peu probable que Berio soit allé consulter cet article directement à la source, dans une revue peu distribuée, en revanche, ce dernier est repris au cœur des *Fundamentals of language* (chapitre II) de 1956, cités par Umberto Eco.

Par ailleurs, Luciano Berio, a également rencontré personnellement Jakobson, comme il en témoigne dans une de ses entrevues avec Florivaldo Menezes :

A l'époque j'étais évidemment très influencé par la phonologie classique. Je connaissais Jakobson personnellement. Cela s'est passé à l'Université de Harvard, aux Etats-Unis²¹⁷.

Ainsi donc, même si Berio ne donne pas de dates précises, la possibilité pour que *Visage* fasse écho, par une tentative empirique et poétique de déstabilisation du langage, au questionnement de Roman Jakobson semble être assez grande. Quoi qu'il en soit, cette contemporanéité entre la pensée structuraliste de l'un et le concret de l'univers musical de l'autre, fait sens pour nous.

Mise en résonance avec Roland Barthes

Les textes de Roland Barthes ont servi à deux reprises de base à des mises en musique de Berio (*A-Ronne* et *Un re in ascolto*). Outre cet aveu de curiosité vis-à-vis de l'œuvre littéraire de Barthes, Berio semble également avoir été intéressé par sa démarche structuraliste.

nourri la réflexion de Berio lors de l'utilisation simultanée de l'anglais, de l'italien et du français dans *Thema* (*Omaggio a Joyce*).

²¹⁶ JAKOBSON, Roman, « Aphasia as a Linguistic Problem », *On Expressive language*, H. Werner, ed., Worcester MA : Clark University Press, 1955, pp. 69-81.

²¹⁷ MENEZES, Florivaldo, *Un essai sur la composition verbale électronique*, pp. 82-83

Il est difficile de définir quels ouvrages Berio a pu avoir en main, et à quelle période, mais il semble que la rencontre avec ses productions soit postérieure au séjour de Berio dans les studios Milanais. Berio maniant correctement le français, on peut supposer qu'il ait pu accéder rapidement aux écrits de Barthes, et en langue originale, toutefois, à cette période, Barthes n'a encore produit que très peu d'ouvrages. La plupart de son activité consiste en rédaction d'articles, la plupart du temps sur la stylistique, ou de la critique artistique (littérature, théâtre, musique, film, etc.). Le premier réel ouvrage pouvant potentiellement intéresser Berio, *Le degré zéro de l'écriture* est paru en 1953²¹⁸. Toutefois, si Barthes y mène une réflexion sur différentes formes d'écriture (politique, romanesque, poétique, style écrit et oral), il y est peu question de vocalité ou de phonologie. L'intérêt premier de Berio pour Barthes est peut-être né de l'intérêt de Barthes lui-même dans ces années et celles qui suivirent, pour le théâtre populaire et l'œuvre de Bertold Brecht, sujet qui revient de manière récurrente dans les points de vue adoptés par Roland Barthes.

Nous pensons personnellement que la vraie rencontre avec les textes de Barthes a pu se produire autour d'un travail postérieur, *Mythologies*, paru en 1957²¹⁹. Dans cet ouvrage, Barthes s'intéresse aux mythes contemporains, dans une première partie, tentant par de multiples exemples d'établir une cartographie du mythe. Mais c'est dans la deuxième partie de cet ouvrage qu'il va s'intéresser au mythe d'un point de vue sémiologique, en s'inscrivant, pour cela, dans l'héritage de Ferdinand de Saussure. On sait, par les nombreux témoignages que Luciano Berio a laissés, qu'il s'est lui aussi également intéressé au mythe, un peu plus tardivement, et notamment dans *Sinfonia* (1968). Cette réflexion de Berio sur le mythe est d'ailleurs probablement une réponse à la lecture des œuvres de Claude Lévi-Strauss (dont des extraits de l'ouvrage *Le cru et le cuit* sont utilisés dans la première et la cinquième partie de *Sinfonia*), et particulièrement son cycle *Mythologiques*, paru entre 1964 et 1971²²⁰.

²¹⁸ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil, 1953, 125 p.

²¹⁹ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, 267 p.

²²⁰ LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, Paris : Plon, 4 vol., 1964-1971, 2019 p.

La correspondance entre le questionnement de Berio et l'œuvre de Lévi-Strauss est certainement plus frappante, puisque Lévi-Strauss lui-même l'établit sur le thème de la musique, mais il nous paraît intéressant de songer qu'en définitive, *Mythologies* de Barthes peut être considéré comme un lien fort entre la pensée de de Saussure et celle de Lévi-Strauss. Il est évident aussi, à la lecture des textes de Barthes, que c'est à partir de 1957 qu'il commence à développer une pensée sémiologique approfondie²²¹, ce qui correspond également à la date à laquelle Umberto Eco s'y intéresse de son côté.

Le seul contact certifié de Berio avec les écrits de Barthes se trouve autour du texte *Ascolta* (Ecoute), commandé en 1976 à Barthes par l'encyclopédie Einaudi et autour duquel Berio élaborera avec Italo Calvino la trame d'*un Re in ascolto*²²². En revanche, l'intérêt de Berio et Eco pour Barthes est, lui, attesté depuis plus longue date. Se remémorant le temps où ils étaient tous deux au *Studio di Fonologia*, Umberto Eco témoigne :

Avec Berio nous émigrions à Paris chez Madame Tézenas et chez Madame Germaine, deux dames conquises par Boulez, qui faisaient des concerts très beaux, et là j'ai rencontré pour la première fois Roland Barthes. Ceci donne une idée de l'ambiance²²³.

Ainsi, sans pouvoir définir précisément quand et comment la pensée structuraliste de Barthes est venue s'insérer dans le regard que Berio portait sur la société et la musique de son temps, il nous paraît certain, en tout cas, que Barthes a fait partie, durant ces années, des lectures qui ont nourri la réflexion de Berio.

²²¹ Voir par exemple BARTHES, Roland, « Histoire et sociologie du Vêtement (Quelques observations méthodologiques) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, N°3, 1957, pp. 430-441.

²²² Dans *A-Ronne*, Berio utilise un texte de Sanguineti qui cite Roland Barthes, mais il n'a pas choisi ce texte lui-même, alors que pour *Un Re in ascolto*, il a lui-même participé à l'élaboration du texte avec Calvino, autour du texte de Barthes.

²²³ ECO, Umberto, « Rievocano lo Studio di Fonologia a quarant'anni dalla fondazione », *Nuova musica alla radio*, p. 223.

Un outil de pensée : les analogies structurelles de Claude Lévi-Strauss

Claude Lévi-Strauss fait également partie de ces personnes dont les écrits ont eu une importance dans la vie de Berio. En ce qui concerne ses textes, il est plus facile de savoir lesquels ont pu être lus par Berio, et à quelle date, puisque cela se retrouve dans ses écrits.

Dans un texte intitulé *Façon de parler*²²⁴, Berio traite de la notion du totémisme en se basant sur le texte de Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, paru en 1960²²⁵. De la même manière, dans *Méditation sur un cheval de douze sons*²²⁶, il évoque un texte de Claude Lévi-Strauss décrivant « un capitaine en mer qui, son bateau étant réduit à un frêle radeau sans voile, parvient à distraire son équipage de la nostalgie d'un port de refuge et du désir d'une destination en lui imposant un protocole méticuleux²²⁷ » faisant ainsi explicitement référence à la fin de l'introduction de *Mythologies I*²²⁸.

Cet épisode, tiré du premier volume *Le cru et le cuit*, aura fait couler beaucoup d'encre à sa sortie en 1964, notamment sous la plume d'Henri Pousseur et d'Umberto Eco qui adresseront une réponse à Lévi-Strauss. Mais ce n'est pas l'aspect polémique qui visiblement intéressera Berio dans ce texte puisque *Le cru et le cuit* sera utilisé comme support poétique puis anthropologique par Berio dans *Sinfonia* (1968), témoignant bien d'une lecture complète de l'ouvrage, et ce, comme pour *Le totémisme aujourd'hui*, entre leur date d'édition et l'année 1968.

²²⁴ Paru pour la première fois dans *Preuves*, n°180, « la musique sérielle aujourd'hui », 1966. Réédité dans *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, pp. 163-165.

²²⁵ LEVI-STRAUSS, Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris : Presses universitaires de France, 1962, 154 p. La date de 1960 est indiquée par Luciano Berio lui-même.

²²⁶ Paru pour la première fois en anglais sous le titre « Meditation on a Twelve-Tone Horse » dans *Christian Science Monitor*, le 15 juillet 1968.

²²⁷ BERIO, Luciano, « Méditation sur un cheval de douze sons », *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 169.

²²⁸ « Bateau sans voilure que son capitaine, lassé qu'il serve de ponton, aurait lancé en haute mer, dans l'intime persuasion qu'en soumettant la vie du bord aux règles d'un minutieux protocole, il détournera l'équipage de la nostalgie d'un port d'attache et du soin d'une destination », LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le Cuit, Mythologies I*, Paris : Plon, 1964, p. 33.

Pour les autres œuvres de Lévi-Strauss, nous ne pouvons que supposer que *Tristes tropiques*²²⁹, qui a connu un très grand succès à sa sortie en 1955 a sûrement été lu par Berio, tout comme *Anthropologie structurale* publié en 1958 et dont des chapitres entiers sont consacrés à la linguistique.

Anthropologie structurale est un recueil d'articles de Lévi-Strauss, parus précédemment et regroupés dans un seul ouvrage. Ainsi, y trouve-t-on des parallèles assez éloquentes comme un chapitre intitulé « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie²³⁰ » qui s'appuie sur la théorie phonologique de Troubetzkoy et dans laquelle Lévi-Strauss fait également allusion au travail de Jakobson²³¹. Il est probable que la façon dont Lévi-Strauss opère un transfert des outils de la linguistique vers les disciplines anthropologiques a pu donner à Berio un exemple à suivre pour, de la même manière, transcrire une partie du travail sur la matière verbale vers la matière musicale.

Il est donc encore difficile ici de déterminer exactement quel a été le parcours de Berio vis-à-vis de l'œuvre de Lévi-Strauss. Il fait en revanche peu de doute que, nouant des liens étroits avec les écrits de Troubetzkoy et de Jakobson que Berio a eu en main par ailleurs, leurs trois figures aient été intimement mêlées dans l'élaboration du raisonnement de Berio par rapport à la linguistique structurale.

Noam Chomsky, une focalisation sur le niveau syntaxique

La dernière personnalité de la pensée structuraliste dont il nous paraît important d'évoquer les écrits ici est Noam Chomsky. Ses premières recherches sur la grammaire générative débutent vers 1957 avec *Syntactic Structures*²³². Dans cet ouvrage, il tente d'élaborer une théorie générale formalisée de la structure linguistique. En observant l'organisation possible des mots dans la phrase, il parvient à la conclusion que certaines suites de phonèmes sont des phrases, alors que d'autres n'en sont pas. Son travail va

²²⁹ LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris : Plon, 1955, 462 p.

²³⁰ Paru pour la première fois en août 1945 dans *Word, Journal of the linguistic circle of New York*.

²³¹ Claude Lévi-Strauss et Roman Jakobson co-écrivent d'ailleurs en 1962 un article intitulé « 'Les chats' de Charles Baudelaire », *L'Homme*, 2, pp. 5-21.

²³² CHOMSKY, Noam, *Syntactic Structures*, Den Haag : Mouton, 1957, 117 p.

donc consister à distinguer la syntaxe du sémantique et tenter de définir pourquoi, sous cet angle, certaines phrases sont correctes, même si elles peuvent ne pas avoir de sens. Le questionnement sur la grammaire était déjà présent chez Ferdinand de Saussure, mais de façon très succincte.

En axant son travail sur la grammaire, c'est-à-dire l'organisation détachée du signifié et du signifiant, il semble évident qu'il fournisse ainsi aux musiciens matière à réflexion. En traçant un parallèle entre grammaire et forme, un même questionnement peut apparaître de la comparaison langue/musique. La question pour Chomsky n'est pas de penser la sémantique à un niveau microscopique, mais à un niveau macroscopique.

Il ne fait aucun doute que cette théorie, développée par Chomsky, se soit retrouvée, avant la fin des années 1960 entre les mains de Berio. Ce dernier l'a non seulement assimilée, mais a également su prendre du recul et la confronter à la réalité musicale contemporaine, et à sa propre pensée. Ainsi, dans son article « Méditation sur un cheval de douze sons », Luciano Berio écrit-il :

Récemment, on a assisté à une importante percée dans le champ de la linguistique. A sa tête se trouvait Noam Chomsky, qui a mis en évidence le besoin d'abandonner l'impasse de la linguistique taxinomique fondée sur la segmentation et la classification des éléments. [...] L'idée originale de Chomsky était que l'on doit commencer non pas avec les unités discrètes (les sons dans un sens large), mais avec une structure profonde, sémantiquement significative, dont est dérivée, par une série d'opérations, la structure de surface, laquelle se voit alors attribuer une forme phonétique. [...] Le parallèle avec la musique n'est pas accidentel. La démarche du compositeur implique toujours une expérience théorique, mais il est, pourrait-on dire, condamné par la nature même de ses responsabilités à ne jamais réussir pleinement la réconciliation entre théorie et pratique. Pour utiliser les termes d'Adorno, « le problème auquel le compositeur est confronté n'est pas tant : comment organiser un sens musical, mais plutôt : comment donner un sens à une organisation²³³ ».

²³³ BERIO, Luciano, « Méditation sur un cheval de douze sons », *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 171. Première parution en anglais, 15 juillet 1968.

La réponse de Berio à cette question de « donner du sens à une organisation » est éminemment empirique. La lecture que Berio a pu faire de Chomsky n'a probablement fait que renforcer cette conscience qu'il avait déjà d'une structure profonde, de laquelle jaillirait musicalement une structure de surface, l'une comme l'autre ayant pour but de donner un sens à l'organisation des différents éléments.

Toutefois, lorsque nous parlons du recul pris par Berio sur cette théorie, il s'agit d'une distance dans la transposition du caractère linguistique de ces écrits au domaine musical. En ce qui concerne le traitement du texte dans sa musique, il apparaît clairement que Berio n'est pas dans une recherche linguistique proche de celle de Chomsky. Quand ce dernier établit une différence entre des phrases grammaticales et agrammaticales, pour Berio, il n'y a pas à choisir les unes plutôt que les autres pour la raison qu'elles sont « correctes » d'un point de vue linguistique ou sémantique. Il y a, dans l'univers bérien du traitement du texte, coexistence d'une forme de grammaticalité (comme dans *Epifanie* où les textes sont traités dans leur entièreté) et d'agrammaticalité (comme dans *Visage* où le seul mot audible est « parole » et où tout le reste n'est que foisonnement de phonèmes ou d'unités phonétiques plus petites encore). Et, dans cette possibilité même de n'opter ni pour une façon ni pour l'autre, Berio s'oppose également à bon nombre de ses contemporains. Comme le notait Ivanka Stoianova :

Contrairement au structuralisme intégral des recherches post-sérielles, *Visage* cherche à réhabiliter la corporéité d'ordre théâtral dans une musique vocale-électronique qui attribue une importance considérable aux effets connotatifs comme facteur essentiel de lisibilité de l'énoncé lors de l'écoute²³⁴.

Fonctionnant de la sorte, Berio trouve probablement une autre façon de donner du sens à cette organisation, ni grammaticale, ni agrammaticale, mais plus proche de la prosodie telle qu'énoncée par Troubetzkoy.

²³⁴ STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, pp. 69-70.

Les débats de la revue *Incontri musicali*

De fait, on pourrait se demander s'il est pertinent de se consacrer à l'étude de la linguistique structurale et de ses auteurs phares, s'il semble tout aussi pertinent d'affirmer que Luciano Berio ne prend exemple sur aucun d'entre eux de manière évidente. De la même façon, on pourrait trouver inopportun de se questionner sur la date précise à laquelle les ouvrages de ces auteurs ont pu être dans les mains de Luciano Berio puisque nous ne pouvons pas affirmer clairement à partir de quand cette lecture a eu lieu (ou même parfois quels ouvrages ont été précisément compulsés par Berio).

Il nous paraît pour autant impossible de faire abstraction de ce point sur le rapport à ces écrits théoriques. Tout d'abord, parce que si Berio est, dans ces années-là, un compositeur à l'avant-garde, c'est bien justement parce qu'il vit au sein des préoccupations de son temps, et cherche ses propres réponses aux problèmes contemporains. De la même manière, le contexte ayant une influence sur la création d'œuvres, il nous paraît justifié de rappeler que le contexte littéraire contemporain de la création du *Studio di Fonologia* est celui du structuralisme, la plupart des ouvrages clés ayant été produits entre 1953 et 1960 ce qui correspond précisément à notre corpus.

Mais, un dernier argument nous paraît justifier de s'attarder sur ces courants extra-musicaux qui vont pendant une décennie au moins, tenter de mieux saisir la structure des différentes disciplines : c'est que Luciano Berio va lui-même permettre le débat et la confrontation autour de ces idées, non pas musicalement, mais, beaucoup plus pragmatiquement, d'une façon scientifique.

Les *Incontri Musicali* furent à la fois un cycle de concerts de promotion de la musique contemporaine, et une revue dont quatre numéros parurent entre décembre 1956 et septembre 1960. Ces deux événements furent créés par Luciano Berio, et intégralement financés, en ce qui concerne la revue, par ses propres fonds. Si le but d'une succession

de concerts de musique contemporaine paraît aisément compréhensible, il est moins aisé de comprendre pourquoi Luciano Berio, alors qu'il est peu intéressé par le fait de produire des écrits théoriques sur la musique, souhaite créer une revue consacrée, justement, à discuter de la musique. En s'interrogeant sur le contenu exact de ces quatre publications, on se rend compte que cette revue n'avait pas pour but la promotion des propres écrits de Luciano Berio (alors que sa musique et celle de Maderna étaient interprétées lors des concerts *Incontri Musicali*), ni même la promotion d'articles exclusivement musicologiques²³⁵, et encore moins d'articles prosélytes.

A l'image du cahier des charges du *Studio di Fonologia*, la revue *Incontri Musicali* était un miroir de la société contemporaine et de ses discussions, un lieu d'échange autour d'œuvres musicales, certes, mais également de critique musicale, de points de vue musicaux et, peut-être étonnamment, de regards croisés entre musique et disciplines connexes, comme la linguistique. Umberto Eco résume assez bien le caractère protéiforme de cette revue, et son impact sur la réflexion de toute une société :

Il reste de fait que dans le numéro 3 des *Incontri Musicali* (août 1959), où apparaissaient aussi bien *Aléa* de Boulez que la *Lecture on Nothing* de Cage, au-delà de mon premier essai sur l'œuvre ouverte, Berio publiait *Contradictions du langage sériel* d'un linguiste structuraliste, Nicolas Ruwet. Ruwet était sévère avec la musique sérielle, (il faut insister sur le fait que Berio publiait aussi dans sa revue les attaques des adversaires pourvu qu'il leur reconnût une intelligence avec laquelle se mesurer, et cela se voit dans le numéro 4 avec l'intervention de Fedele D'Amico), mais il met en jeu d'une part les débuts de la linguistique (système, articulation double, opposition, variante facultative...) et de l'autre des œuvres comme les *Structures élémentaires de la parenté* de Lévi Strauss qui étaient parues [...] dix ans avant mais ne faisait pas encore partie du syllabus des non anthropologistes, pour ne pas dire des musiciens. L'intérêt n'est pas de dire si Ruwet avait raison, en débutant une discussion sur série et structure reprise par la suite par le même

²³⁵ On peut noter que d'ailleurs les *Incontri Musicali* permirent la publication, et donc la promotion, de deux chapitres de *Opera aperta* d'Umberto Eco. Voir à ce sujet MUSSGUG, Florian, « Writing Like Music », note de bas de page n°5, p. 94.

Lévi Strauss, ou Henry Pousseur, qui sur le même numéro 3 répondait à Ruwet. Ce qui nous intéresse, et les dates sont importantes, c'est qu'une série de débats, [...] qui sont devenus centraux pour les sciences humaines d'une façon générale, au moins en Italie ont été amenés par une revue de musicologie. C'est ce que j'entends dire en parlant de Berio homme de culture, non seulement musicien qui réfléchit sur son propre travail comme de nombreux autres, mais comme animateur d'un débat plus vaste qui impliquait amis et adversaires²³⁶.

Que Berio ait lu ou n'ait pas lu les *Structures élémentaires de la parenté* de Lévi-Strauss, ou qu'il l'ait fait après avoir quitté le *Studio di Fonologia* ne change que peu de choses à notre propos. Le Berio éditeur scientifique de la revue *Incontri Musicali* a été amené, de manière directe ou indirecte, par la lecture de Lévi-Strauss ou par celle de l'article de Nicolas Ruwet, à participer au questionnement structuraliste que nous évoquions précédemment. Qui plus est, il a non seulement pu accéder de cette manière à la pensée de Lévi-Strauss, mais également, par l'intervention de Ruwet, c'est le champ de l'anthropologie qui s'est retrouvé enrichi d'un argumentaire, que Lévi-Strauss développera à son tour.

Mieux encore, comme le relate Eco, l'esprit de Berio face à ces courants n'est pas de prendre position pour une école plutôt qu'une autre mais bien, « pourvu qu'il leur reconnût une intelligence avec laquelle se mesurer », de faire dialoguer ces écoles, leurs propos fussent-ils opposés. En publiant des points de vues opposés, non seulement Berio a pu être amené à se questionner lui-même sur les différents arguments nés de cette confrontation, mais il a également amené son lecteur, et donc une part de la société italienne, à se questionner de la même manière que lui. On reconnaît là encore l'esprit curieux de Berio, ouvert à la considération de points de vue parfaitement opposés sans ressentir le besoin crucial de trancher systématiquement en faveur d'une prise de position ou d'une autre.

²³⁶ ECO, Umberto, « Musica », *La repubblica*, 19/10/2008.

3) L'empirisme du traitement musical des langues

Une fois établie cette conscience, chez Berio, de la diversité des langues, des diverses manières d'aborder les langues, et des diverses facettes du langage, l'on se rend compte, dans la succession des différentes pièces qui jalonnent son parcours, que l'évolution de son questionnement se retrouve également dans la manière même dont il conçoit ses compositions.

L'onomatopée dans *Thema (Omaggio a Joyce)*²³⁷

Si l'on exclut *Ritratto di Città*, et les autres œuvres réalisées pour la R.A.I., pour lesquelles le traitement du texte reste narratif, le premier grand travail de Berio sur la langue réalisé au *Studio di Fonologia* est *Thema (Omaggio a Joyce)* en 1957²³⁸.

L'emploi de l'onomatopée ne paraît pas fortuit, puisqu'il s'agit d'un matériau en lui-même complexe. Agostino Di Scipio, s'appuyant sur les propos de Luciano Berio résume ainsi l'onomatopée :

À cet instant, peut s'établir « un rapport de continuité entre une conduite perceptive de type logique-sémantique et une conduite perceptive de type musical²³⁹ ». Cette « continuité » est un espace ouvert où signifié et signifiant offrent une unité de sens et de son qui est, en premier lieu, caractéristique de l'onomatopée, et qui appartient plus particulièrement, selon Berio, à l'incessante invention linguistique et à la « fabuleuse énergie sonore²⁴⁰ » de *Sirens*²⁴¹.

²³⁷ Lire pour les détails techniques ZAVAGNA, Paolo, "Thema (Omaggio a Joyce)" di Luciano Berio: un'analisi", *I quaderni della Civica Scuola di Musica*, Vol. XXI-XXII, pp. 58-64.

²³⁸ Nous prenons ici personnellement pour référence la version de *Thema (Omaggio a Joyce)* enregistrée sur le disque *Panorama of experimental music*, paru chez Mercury Records, 1968, et qui inclut l'énonciation du texte de Joyce (d'une durée de deux minutes) en début d'enregistrement.

²³⁹ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 138.

²⁴⁰ *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, bande magnétique, 1958, à environ 30'34".

²⁴¹ DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos*. Texte, son et structure dans *Thema (Omaggio a Joyce)* de Luciano Berio », *DEMéter : revue électronique du Centre d'Etude des Arts Contemporains*, août 2005, p. 12 et sq.

On remarque bien comment chez Berio, l'onomatopée est le lieu où sémantique et sonore se rejoignent et coexistent. Pour Di Scipio, l'onomatopée est également tout à la fois unité de sens et unité de son. Tout en étant phonème, mais sans accéder au statut de mot, l'onomatopée parvient donc à être signifiante. Dans le même temps, l'intonation phonologique, ou si l'on souhaite l'appeler autrement, le profil prosodique de cette onomatopée, est probablement plus porteur de sens que le phonème lui-même, c'est-à-dire que le son phonétique qui la compose.

Si en premier lieu, l'onomatopée a bien pour fonction de rassembler un son et un sens, en établissant ce son comme phonème, on peut également séparer localement sens et son, entraînant l'onomatopée vers une définition qui serait plus proche certainement de celle de l'interjection. Ainsi le son [a] prononcé avec dégoût, peur, joie, ou surprise reste une onomatopée²⁴² mais revêt des sens différents. La frontière est très ténue entre interjection et onomatopée, et l'on peut supposer que la définir n'était pas une des préoccupations premières de Luciano Berio, mais qu'en revanche, il a immédiatement su profiter du potentiel polysémique d'un son réduit à sa plus simple expression.

Partant ainsi du son pour aller vers la musique, plutôt que du texte pour aller vers une mise en musique du texte, le raisonnement de Berio se trouve plus en profondeur dans le traitement de la matière sonore, et dans le même temps, plus distant de la narrativité qui a jusqu'alors régi l'utilisation de textes en musique.

Le choix de Joyce, tout comme l'emploi de l'onomatopée, est délibéré et signifiant pour Berio. On peut supposer que l'ensemble de la littérature de Joyce a séduit Berio, mais l'introduction au passage des Sirènes est un moment à part dans cette œuvre, et certainement pas celui qui se lit le plus facilement. En revanche il est intéressant pour un musicien à plusieurs égards.

²⁴² Selon le TLFi : Onomatopée, entrée B : « *Cri, son, groupement de sons, accompagnant habituellement certains gestes ou exprimant une sensation, certains sentiments, et grammaticalement proches de l'interjection.* »

En premier lieu, parce que Joyce a conçu cette partie comme une *fuga per canonem*, qui sera reprise, dans le travail préparatoire, par Berio²⁴³. Par ailleurs, comme le note Di Scipio dans son analyse de *Thema (Omaggio a Joyce)*, parce que de nombreux processus sont communs à l'écriture de Joyce et aux possibilités des techniques électroacoustiques.

Une lecture électroacoustique de Joyce

Di Scipio cite parmi les phénomènes stylistiques présents chez Joyce et que l'on retrouve dans les différentes transformations apportées par Berio au texte des Sirènes²⁴⁴ :

- L'élision

Exemples : «...» (1'17"²⁴⁵) ; «...» (1'22") ; «'ft word » (soft word²⁴⁶) (5'31")²⁴⁷

- La contraction ou l'enchaînement de deux ou plusieurs mots comprenant des contractions

Exemples : «*jix*» (contraction de «*ji[n]g[le]* » et «*[hi]ss* ») (2'30"²⁴⁸) ; «*imp-rrr-jin...* » (3'53") ; «*a-a-o-a-o* » (3'54") ; «*g-co-...-u-o-..* » (4'58") ; «*list-ee-hiss-and for-'ft word-so s-other pla-listen!* » (5'36")²⁴⁹

- L'enchaînement de mots les uns aux autres dans des formules autonomes

²⁴³ Cf. à ce sujet BERIO, Luciano, « Poésie et musique – une expérience », *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, pp.137-149.

²⁴⁴ Pour tous les exemples qui suivent, se reporter à : DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos* », p. 12 et sq. Nous ne nous arrêtons ici que sur la partie musicale de l'œuvre, mais Agostino Di Scipio établit dans son article un parallèle très clair entre ces réponses et l'écriture de Joyce, avec des exemples littéraires très pertinents, Cf. pp. 12-13.

²⁴⁵ Ici, Di Scipio se base sur la version enregistrée sans la lecture initiale du texte. 2' doivent être systématiquement rajoutées aux minutages relevés pour correspondre avec la version dont nous nous servons dans le CD fourni.

²⁴⁶ Voir CD, piste 12.

²⁴⁷ DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos* », p. 13.

²⁴⁸ Voir CD, piste 8.

²⁴⁹ DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos* », p. 14.

Exemples : « *sailfar* » (0'01") ; « *spiked-winding-cold-silent-listen* » (0'09") ; « *I feel-bloo-so lone-Liszt's-blooming-rhapsodies* » (0'17"²⁵⁰) ; « *hissail* » [...] (0'24") ; « *hiss-so-sad* » [...] (5'21")

- La répétition rapprochée de mots identiques ou aux sons semblables

Exemples : « *sail-sail-sail-sail...* »²⁵¹ (et aussi, moins audible, « *war-war* » et « *spikedspiked* ») (0'28") ; « *horn-haw-horn* » (4'01")

Dans certains cas, les processus sont intriqués, lorsque le résultat d'une transformation devient la base d'une transformation autre, comme dans les exemples suivants : « *diddleiddle addleaddle ooddleoddle* » (une répétition rapprochée est placée à l'intérieur d'un groupe plus large de répétitions²⁵²).

- Le montage de mots répétés très rapprochés usant de techniques rappelant l'écho ou la réverbération

Exemples : réverbérations de « *jingle* » (1'50"²⁵³) ; [...] de « *rebound, jaunted, so, so lonely* » (1'53") ; [...] de « *rhapsodies* » (2'39") ;

- La répétition très rapprochée de syllabes ou de phonèmes

Exemples : « *rebound-thnthn-s-so-f-so lonely-so lone* »²⁵⁴ (1'52") ; « *...* » (2'13") ; « *jaunt jaunt list list list* » (2'18"²⁵⁵) ; « *stz-tz-is-is-szt-'tword* » (2'32") ; transposition et réverbération des précédentes (3'06") ; « *'old-aw-or-war* » (5'51") ;

Dans « *Clapclap. Clipclap. Clappyclap* », l'écho de « *clap* » est placé à l'intérieur d'un groupe plus grand d'échos peu différents entre eux²⁵⁶.

²⁵⁰ Voir CD, piste 4.

²⁵¹ Voir CD, piste 5.

²⁵² DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos* », p. 13.

²⁵³ Voir CD, piste 7.

²⁵⁴ Voir CD, piste 7.

²⁵⁵ Voir CD, piste 8.

²⁵⁶ DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos* », p. 13.

- L'utilisation de processus de dilatation temporelle de phonèmes isolés, (« étirement », par utilisation du *Tempophon*²⁵⁷)

Exemples : « soofftt wwoorrrd-soft word » (5'05"²⁵⁸) ; « llisst » ; « eeaacchh aanndd ffoorr ootthheerr ppllaasshh » ; « aanndd ssiilleenntt rrooaarr » ; « ssoo ssaad » ; « hhiisssssss » (juste après 5'15").

Dans « Rrrrrrsss », l'écho du son /rs/ extrait de « *person* » est allongé dans le temps, c'est-à-dire soumis à une dilatation temporelle²⁵⁹.

- L'utilisation de la sifflante /s/

Tous ces points de recoupement détaillés par Di Scipio mettent en lumière la convergence extrêmement développée vers un même traitement de la langue chez Berio et Joyce. Tout comme lui, nous aurions tendance à parler « d'inspiration » poétique en ce qui concerne la transposition de l'écriture littéraire à la composition musicale. Quoiqu'il en soit, l'œuvre de Berio rejoint pleinement ici l'univers joycien, et il s'agit donc pour Berio d'une première expérience sur la matière vocale qui va déterminer pour lui une grande part des techniques futures qu'il sera à même d'appliquer sur du matériau traité sans le support de l'électroacoustique.

Joyce entendu par Berio

Il faut pour autant établir une certaine distance avec l'œuvre de Joyce. Car comme le rappelait Cathy Berberian, le rapport de Berio à Joyce a avant tout été un rapport indirect et oral : « Il m'a donné le texte de Joyce et c'était à moi de décider comment le lire²⁶⁰. »

Ce n'est donc probablement pas la richesse de l'écriture qui a séduit Berio, mais, dans la lecture, dans le rapport empirique au son joycien, toutes ces formes de micro-

²⁵⁷ Pour une description plus complète du *Tempophon* et de son fonctionnement, voir LIETTI, Alfredo, « Gli impianti tecnici dello Studio di fonologia musicale di Radio Milano », *Elettronica*, 1956, pp. 116-121.

²⁵⁸ Voir CD, piste 11.

²⁵⁹ DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos* », p. 13.

²⁶⁰ C. Berberian, Milan, 5.2.1978, in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 150.

montage de réverbération ou d'utilisation de bruit blanc faisant résonance avec son activité au sein du *Studio*. En intégrant la musicalité joycienne à son propre univers quotidien, Berio n'a pu qu'être séduit par cette cohérence sonore qui se produisait.

Enfin, *Thema (omaggio a Joyce)*, a probablement eu d'autres conséquences sensibles sur l'évolution de la pensée bérienne. Alfredo Lietti, dressant les propriétés des installations du *Studio di Fonologia* explique :

Le studio de Milan a développé [...] un autre appareil pour le contrôle des amplitudes variables. Ce « Modulateur dynamique » permet de transférer la dynamique d'une structure sonore mouvante (dont le son proprement dit a été complètement escamoté) sur un matériau sonore en lui-même statique²⁶¹.

Or, c'est ce même instrument qui a permis à Berio de réaliser, à un niveau tout autre que celui esquissé par Joyce, une intrication des langues que l'auteur ne pouvait pas, littérairement, réaliser. Ainsi, Di Scipio précise :

Nous devons mentionner le processus de « modulation dynamique » employé par Berio. Avec un tel processus, Berio impose le rythme d'une certaine langue, et en particulier celui de la phrase française « petites rides, il picore les petites rides d'un pouce rêche, petites rides », à la récitation anglaise de Cathy Berberian. Il obtient ainsi un profil de l'accentuation particulier et inédit²⁶².

Même si *Thema (omaggio a Joyce)* n'utilise au final qu'une seule langue, la langue anglaise en l'occurrence, toute l'œuvre est en définitive baignée de plurilinguisme. On retrouve déjà ce souci chez Joyce (et on le retrouvera ultérieurement dans les textes d'Edoardo Sanguineti), mais Berio, avec cette œuvre, franchit un pas décisif en dehors de tous les champs d'études de la linguistique.

Avec *Thema (omaggio a Joyce)*, il va, par les moyens électroniques, se questionner sur l'intonation phonologique, à la manière de Troubetzkoy, mais ici sur l'intonation d'une

²⁶¹ LIETTI, Alfredo, « Évolution des moyens techniques de la musique électronique », p. 42.

²⁶² DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos* », p. 17.

langue appliquée aux phonèmes d'une autre. Il va pratiquer une forme d'hybridation des langues, un travail de laboratoire en somme, afin de provoquer l'avènement de particularités linguistiques qui, même en laissant aux langues le temps naturel de se modifier, comme le souligne de Saussure, n'auraient probablement jamais vu le jour.

Les sonorités d'e.e. cummings : Circles

Circles (1960) est l'œuvre suivante de Berio qui se consacre à la voix²⁶³. De la même manière que pour le texte de Joyce, le rapport aux textes de cummings a une fois de plus été de nature orale. Comme l'explique Cathy Berberian :

Luciano avait choisi les trois poèmes de cummings et il m'a demandé de les lire comme je le voulais, en tenant compte de la distribution particulière du texte, des coupures étranges des mots ou des majuscules qui accentuent certains sons... Puis il a composé le rapport entre les instrumentistes et moi : ils devaient produire des sons qui ressemblaient au mot que je disais et moi je devais rapprocher le son du mot prononcé du timbre des instruments. Ainsi, le « Sting » du début, par exemple, ressemble exactement au son de la harpe...²⁶⁴

Ce rapport à la poésie en tant que texte oralisé rappelle, pour cette œuvre qui n'est pourtant pas électroacoustique, combien la prépondérance du sonore sur l'écrit est grande dans cette période pour Berio.

En effet, alors que pour certains, la graphie choisie par cummings pour mettre en valeur certaines lettres, ou la séparation de certains phonèmes, ou encore l'usage du blanc typographique, pourraient servir de base à un travail méticuleux de mise en place de rythmes ou de proportions élaborées de manières théoriques, pour Berio, une fois de plus, c'est le rapport premier à la matière vocale qui importe. Et *Circles* assume

²⁶³ Nous excluons ici les deux pièces vocales réalisées sur un texte de Calvino pour *Allez Hop !* car, selon Berio lui-même, elles ne sont que des pièces de décor pouvant être intégrées ou non à l'œuvre. Il n'y a dans ces deux compositions *L'autostrada* et *Dalla finestra*, qu'un traitement narratif du texte qui n'est en rien en relation avec le travail de recherche mené sur les autres pièces.

²⁶⁴ C. Berberian, Milan, 5.2.1978, in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 158.

parfaitement ici sa fonction d'œuvre de transition entre une pensée électroacoustique et une écriture purement instrumentale.

D'un point de vue linguistique, on pourrait considérer *Circles* comme une régression par rapport au traitement du texte dans *Thema (omaggio a Joyce)*. *Thema* était un travail trilingue où, une fois l'énonciation du texte réalisée, ce dernier était savamment « maltraité », compressé, distordu, méconnaissable, là où *Circles* énonce clairement (à l'exception notable du troisième poème *N(o)w*) le texte de Cummings. En revanche, Berio franchit réellement un cap avec *Circles*, qu'il n'avait fait qu'ébaucher avec *Thema (omaggio a Joyce)* : celui de la musicalité pure de la langue, transcrite de façon instrumentale.

En produisant un travail, assez proche de l'électroacoustique dans le traitement du texte, mais en se passant des techniques de studio, Berio va devoir trouver des points d'échanges réels entre voix, harpe et percussions. En cela, plus que dans *Thema (Omaggio a Joyce)*, où la musicalité de la langue était réalisée « avec trucages », ici, aucune intervention technologique n'est envisagée. Pour cela, il va devoir se questionner sur les techniques vocales existantes et en créer de nouvelles. Et c'est à partir du texte lui-même qu'il va, en interaction, trouver des solutions. Ivanka Stoianova note :

Le chanté normal ou avec des hauteurs approximatives, le parlé, le *Sprechgesang*, l'énoncé sur le souffle, le chuchotement ou le bruit amplifié des consonnes sont déduits du texte de Cummings pour se fondre dans le timbre des sons instrumentaux²⁶⁵.

La partition étant, cette fois-ci, nécessaire aux instrumentistes, il va devoir développer plus loin sa réflexion sur la notation des effets de studio transcrits pour les interprètes. Comme il l'explique lui-même :

L'utilisation de la harpe et des percussions vise l'extension de la partie vocale et l'attribution de qualités sonores particulières à la voix. Pour cette raison, par moments,

²⁶⁵ STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 161.

les parties instrumentales ne sont pas tout à fait définies d'après les principes de notation conventionnelle. C'est la nature générale de l'action qui est indiquée. De cette façon, le résultat spécifique dépend quelque peu de la caractéristique personnelle de chaque musicien...²⁶⁶

On retrouve, parmi ces notations « non-conventionnelles », la notation rythmique proportionnelle, utilisée dans la *Sequenza I pour flûte*, un système de réservoir de notes (parmi lesquelles les instrumentistes peuvent choisir plusieurs trajets), des profils dynamiques qui ne sont pas délimités précisément dans le temps, ou encore des notes carrées - symbolisant des hauteurs approximatives ou pour lesquelles la hauteur exacte est « optionnelle »²⁶⁷.

²⁶⁶ L. Berio, Paris, 28.3.1978, in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 162.

²⁶⁷ Noté « approx. pitch/ optional exact pitch » sur la nomenclature, p. 1.

The image displays a musical score for Luciano Berio's 'Circles'. It features two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and two instrumental staves with complex notation, including a large rectangular box containing a wavy line and a small box with a wavy line. The bottom system shows a vocal line with lyrics and an instrumental staff with a large rectangular box containing a wavy line and a small box with a wavy line. The lyrics are: eani ngl (essN. essUn rolli ngl yS troll s (who leO v erd)oma ins.

Ex. 1 : Notation des paramètres aléatoires dans Circles (p. 21).

Circles est également l'occasion pour Berio de réutiliser certains éléments de son univers. La présence du vibraphone, mais plus particulièrement du lujon²⁶⁸ témoignent de la culture musicale que Berio avait développée pour le jazz et d'un attrait concret pour cet univers.

Les questions de spatialisation du son, inhérentes au travail en studio, sont ici présentes : les instruments de timbres similaires ont été placés par Berio dans différents groupes afin de pouvoir créer des effets d'écho ou de réponses entre les différents lieux sur scène. On retrouvait déjà ce questionnement sur la spatialisation des

²⁶⁸ Le lujon est un instrument dont la construction a été commandée par John Lewis, alors qu'il était directeur musical du Modern Jazz Quartet, fondé en 1951.

instrumentistes dans *Allelujah*, *Allelujah II* ou *Différences*... La primauté de la forme sur le matériau se retrouve ici aussi dans *Circles*, les poèmes 1 et 2 étant repris à distance dans les parties 5 et 4 donnant une structure en arche A, B, C, B, A.

Le chant en mouvement

Une des nouveautés de *Circles* est également la mise en scène, visible, d'une forme de théâtralité. Si Cathy Berberian affirme « c'était la première pièce de musique contemporaine avec de l'action théâtrale²⁶⁹ », Berio précise pour sa part l'impossibilité de penser cette œuvre sans action théâtrale :

Les aspects théâtraux de la performance sont inhérents à la structure de l'œuvre qui est avant tout une structure d'actions : pour qu'elle soit écoutée comme théâtre et regardée comme musique²⁷⁰.

Circles reste en effet la première œuvre de Berio où l'interprète se déplace sur scène afin de guider l'auditeur, dans sa perception de la pièce, vers la forme circulaire énoncée par son titre. Il s'agit peut-être aussi, pour Berio de retrouver de manière exacerbée, à travers la mise en espace scénique, une forme de manifestation musicale qui était absente au *Studio di Fonologia* : celle du corps produisant un geste vocal incarné sur scène. C'est le même constat qui est d'ailleurs établi par Edoardo Sanguineti :

Donc la musique est une chose à voir. C'est à voir et à écouter en même temps. D'où le « passage » dans *Passaggio*, ou le déplacement circulaire dans *Circles*. Je crois que jusqu'aux situations pseudo-romantiques de concentration exhibitionniste les yeux fermés et à la diffusion technologique acousmatique, il n'y a pas de possibilité de concevoir une musique sans la voir²⁷¹.

²⁶⁹ On peut considérer que dans *Allez Hop !*, l'action théâtrale est indépendante de la partie musicale, puisqu'elle est assurée dans un autre espace scénique, par des mimes.

²⁷⁰ L. Berio, Paris, 28.3.1978, in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 163.

²⁷¹ E. Sanguineti, Gênes, 3.7.1978, in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 161.

Si donc *Circles* peut paraître (bien qu'y soit utilisé pour la première fois l'alphabet phonétique) moins évolué dans la recherche sur la matière vocale, il ne s'agit pas, en définitive, pour Berio, de tenter d'aller plus loin que le travail réalisé dans *Thema (Omaggio a Joyce)*. Pour lui, le travail est tout autre : il s'agit d'amener, sur scène, et sans les artifices du studio, les découvertes réalisées empiriquement avec la bande. Il s'agit de confronter à la réalité du dispositif instrumental et des possibilités de l'émission vocale cette musicalité de la langue qui a pu être révélée au *Studio di Fonologia*. En travaillant sur les textes de Cummings, Berio ne va pas, comme pour Joyce, s'inspirer du style de Cummings, mais il va en revanche révéler toute la musicalité des mots choisis par le poète.

Epifanie et la multiplication des langues

Epifanie (1961) représente une nouvelle étape dans le travail sur la voix réalisé par Berio. Si le principe de composition peut se rapprocher de celui des pièces vocales composées pour *Allez Hop !* sur des textes de Calvino, et ajoutées à une œuvre purement instrumentale, la réalisation vocale en est tout autre. Comme le relate Cathy Berberian, *Epifanie* est né de l'ajout de pièces vocales à l'intérieur du cycle instrumental *Quaderni* :

Il avait déjà *Quaderni*, une série de pièces orchestrales qui constituaient un cahier de fascicules détachés et permutables. Puis il a décidé d'écrire des pièces pour voix qui seraient comme des apparitions entre les pièces instrumentales, d'où le titre de la version définitive *Epifanie*. Pour le choix des textes, il a été aidé par Umberto Eco.

Il ne s'agit pas, ou peu, dans *Epifanie*, de faire dialoguer la matière vocale et le matériau instrumental des parties n'usant pas de la voix. Les *Quaderni* ont été composés avant, mais, comme le nom de la nouvelle œuvre le laisse supposer, c'est l'intégration de la voix qui va servir de révélateur et qui va permettre l'épiphanie. Cette voix va apporter encore des nouveautés dans le travail mené par Berio.

La première, celle qui nous paraît la plus évidente, est celle de l'utilisation, au sein d'une même œuvre (mais sous forme encore de numéros séparés) de cinq langues différentes. En utilisant des textes de Proust, Simon, Machado, Joyce, Sanguineti et Brecht, Berio va non seulement ancrer son propos dans un socle culturel européen fort (on retrouvera exactement la même diversité culturelle pour *A-Ronne*, par exemple), mais il va également utiliser la langue de chacun de ces auteurs.

Si le documentaire préparatoire à *Thema (omaggio a Joyce)* travaillait sur trois langues, l'œuvre finale comme nous l'avons expliqué, se cantonnait à l'utilisation de la langue anglaise (parfois, par modulation dynamique, teintée de courbes de la langue française). Ce n'est pas la première fois que Berio utilise d'autres langues que sa langue natale, c'est en revanche la première fois qu'autant de langues se côtoient de manière si rapprochées dans une œuvre. Or, le projet de Berio est un projet unificateur : qui unit des pièces vocales à des pièces instrumentales existantes dans un tout cohérent, mais qui unit, également, les différentes langues européennes entre elles, justement par la musicalité qu'elles ont toutes.

C'est avec *Epifanie* que Berio, pour la première fois, se pose la question d'une forme d'unicité des langues, non pas dans une racine linguistique commune (comme de Saussure, Troubetzkoy ou Jakobson tentaient d'en mettre à jour dans leurs écrits), mais bien dans une musicalité commune.

Epifanie est également la première pièce vocale avec grand ensemble orchestral réalisée par Berio. Les questions qui se posent à lui sont encore une fois bien différentes. Il s'agit ici de transposer à une masse orchestrale les principes de musicalité vocale découverts dans *Thema (omaggio a Joyce)* et développés dans *Circles*.

Ce questionnement sur la manière de transcrire les nouveautés de timbres est ici beaucoup plus développé que dans *Circles*. La nomenclature fournie par Berio pour *Circles* proposait trois notations nouvelles : la hauteur approximative, le son « sur le

souffle ²⁷²» et une percussion corporelle par frappe des mains²⁷³. Tout le reste du travail sur le timbre procédait par imitation, la voix imitant certains instruments, les instruments se glissant dans les contours vocaux élaborés.

Pour *Epifanie*, bien qu'il n'y ait pas de nomenclature particulièrement destinée à la voix, la partition elle comporte une grande quantité de notations nouvelles. Les bouches fermées sont notées avec le signe « + », de manière très précise. Une grande partie de l'œuvre est écrite rythmiquement en notation proportionnelle, la voix utilise, ici encore, le *sprechgesang*, le son sur le souffle, les glissandi entre deux notes, dont l'ambitus est ici plus prononcé, mais c'est surtout avec *Epifanie* que va apparaître pour la première fois le système mixte de portées à une, trois ou cinq lignes permettant une définition plus ou moins grande des hauteurs et de leur relation relative.

C'est également la première pièce qui intègre un trémolo dental (qui sera par la suite développé par Berio sous plusieurs formes, notamment dans la *Sequenza III*). La partition intègre également à plusieurs reprises du texte sous une forme déclamée (et superposée à l'orchestre) et non mesurée, ce qui était déjà le cas pour *Chamber Music*, mais se retrouve ici avec un ensemble instrumental de plus grand envergure.

L'aléatoire à grande échelle

Enfin, si *Circles* mettait déjà en évidence l'utilisation de certains principes aléatoires, *Epifanie* va développer le paramètre de l'aléatoire (contrôlé) à un niveau beaucoup plus sensible pour l'auditeur : celui de la forme. Berio propose en effet neuf façons d'enchaîner les différentes parties de l'œuvre, ces possibilités étant très clairement établies dans la nomenclature.

Ce phénomène, n'est ici pas directement lié à la voix (bien que l'alternance des pièces avec ou sans partie vocale ait une importance dans les choix opérés par Berio). Cependant, l'usage d'aléatoire à l'échelle macroscopique peut aussi être regardé

²⁷² « on the breath »

²⁷³ « hand clap »

comme une résonance de l'utilisation de paramètres aléatoires (particulièrement les hauteurs) au niveau microscopique que représente le vocal. C'est en revanche la première fois que Berio utilise le principe de l'aléatoire à grande échelle.

La *sequenza I pour flûte*, avec la notation rythmique proportionnelle, présentait une première recherche dans cette direction. Dans les *Tempi Concertati* (1958-1959), les instrumentistes se voyaient attribuer des ensembles de notes parmi lesquels ils pouvaient naviguer librement, et *Circles* permettait donc l'usage de hauteurs approximatives, mais avec *Epifanie*, à la manière du *Livre ouvert* de Mallarmé, ce sont les parties entières qui sont déplaçables et peuvent être recompilées de manières différentes.

Visage et les improvisations de Cathy Berberian

C'est avec *Visage* (1961) que Berio fera officiellement ses adieux au *Studio di Fonologia*, et à la R.A.I.. Il continuera tout de même à fréquenter sporadiquement le studio milanais pour la réalisation des bandes d'*Esposizione*, projet qui subira une mutation et dont les bandes finiront par être utilisées dans *Laborintus II*. Berio ne cessera pas non plus définitivement les productions à visée radiophonique, puisqu'il réalisera à plusieurs reprises des pièces pour le Prix Italia. Quoiqu'il en soit, c'est pour lui par cette pièce qu'il signe la fin de sa période de travail au *Studio di Fonologia*.

En renouant avec un traitement électroacoustique de la voix, il va pouvoir travailler la matière vocale avec de nouveaux objectifs. Ici, la source de son travail va être la voix de Cathy Berberian, utilisée sans aucun recours à un texte pré-établi. Hormis le mot *parole* aucun autre mot n'est clairement audible dans cette œuvre. Berio avait déjà quitté la narrativité avec *Thema (Omaggio a Joyce)*, à présent il va étendre sa réflexion sur le langage au domaine des phonèmes employés pour leur contenu musical. Comme le résume Ivanka Stoianova :

La voix de Cathy Berberian, composée après coup par Berio, invente une quantité étonnante d'émissions expressives, émotionnelles et nettement connotatives, sans

constituer des significations univoques, comme le font les traits distinctifs des phonèmes de la langue²⁷⁴.

Ce projet s'inscrit également, dans la pensée de Berio, dans une exploration progressive du langage et dans une dimension qui relève d'un questionnement linguistique.

On a commencé par l'idée de montrer la naissance du mot, acquérir un vrai son, puis former un phonème, une syllabe, un mot, des mots, puis une phrase, des phrases, conformément à un geste vocal. Et on figurait différemment les situations où, par exemple, on vous parle une langue que vous ne connaissez pas ; ou bien on parle à un enfant, on murmure des mots d'amour, on incite à tuer, on hurle de douleur...²⁷⁵

Dans ce parcours progressif, en parfaite adéquation, comme nous l'avons souligné, avec les écrits contemporains de Roman Jakobson sur le langage enfantin, apparaît également un autre phénomène auquel étaient alors confrontés les linguistes : celui de l'aphasie. *Visage* est probablement l'œuvre de Berio pour laquelle le questionnement sur le langage humain est le plus poussé. Cette œuvre traite en effet de la structure du langage : Cathy Berberian développe un langage par imitation de langues, sans pour autant construire du sens avec les phonèmes employés. Mais l'origine du langage y est abordée de sa naissance (langage enfantin par babil) jusqu'à un développement plus constant par un cheminement progressif. Enfin, l'impossibilité du langage est également étudiée, par le travail sur l'aphasie. Tout comme *Allez Hop !* soulevait la question du langage par le corps muet et masqué du mime, *Visage* interroge la production vocale humaine du point de vue de ses limites, de son incapacité à dire les choses, tout en cherchant à signifier, justement, par les paramètres qui paraissent habituellement relégués au second plan.

Par l'intonation phonologique de ses improvisations, Cathy Berberian arrive à recréer artificiellement des successions de phonèmes qui, sans avoir de sens précis dans la langue imitée, prennent un sens par la déclamation qui leur est imposée. Usant de ces

²⁷⁴ STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 67.

²⁷⁵ C. Berberian, Milan, 5.2.1978. in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 67.

artifices du langage, Berio parvient à mettre à jour un phénomène jusqu'alors très peu exploité, celui de la langue comme source de musique et non de sémantique. Il remet en cause ici la double articulation du langage en refusant la partie communicative du langage, ou tout du moins en créant une communication qui se fait par le sensible et non par le sens.

La démarche née de *Thema (omaggio a Joyce)* autour du phénomène linguistique de l'onomatopée, et enrichie du travail poétique sur les textes de Cummings dans *Circles*, va ici aboutir au constat que toute production du langage, fut-elle incompréhensible, porte en elle une musicalité qui peut, elle, être organisée de façon signifiante. Le langage peut signifier sans pour autant que les phonèmes utilisés lui donnent un sens... et en ce domaine, Berio dépasse de beaucoup toutes les théories linguistiques de son temps.

Il va à la fois travailler sur un aspect musical jusqu'alors inexploré par les compositeurs, mais également sur un aspect linguistique vers des possibles jusqu'alors inconcevables pour des linguistes. Ivanka Stoianova relève cette particularité d'un travail qui se situe en dehors des cadres établis jusqu'alors :

Visage (1961) impose, avec les moyens de l'électro-acoustique à l'époque et de la voix, une nouvelle conception de l'énonciation musicale qui ne tolère plus la notion dualiste conventionnelle affirmant la différence essentielle entre sons et bruits, entre voix et silence, entre chant et accompagnement. La découverte de sons nouveaux à travers l'expérience électronique permet précisément l'effacement de l'opposition binaire et l'intégration de différentes sources sonores à un processus commun²⁷⁶.

Se concentrant, cette fois, sur la voix, et n'usant que de cette seule matière, Berio va ajouter à son parcours personnel une étape extrêmement significative dans sa conception du rapport avec la matière vocale. Son rapport avec la création et la modification de sens par l'intonation phonologique va également l'amener vers une

²⁷⁶ STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 66.

étape supplémentaire : celle de la dimension théâtrale et scénique de l'interprétation vocale que l'on retrouvera dans *Passaggio*.

Passaggio et les langues enchevêtrées

La date de composition de *Passaggio* (1961-1962, création le 6 mai 1963 à la Piccola Scala de Milan) pourrait laisser penser que cette œuvre ne doit plus être considérée comme appartenant à un corpus, borné par les dates de présence de Luciano Berio au *Studio di Fonologia*. Il ne nous paraît pas justifié, même si la collaboration de Berio avec la R.A.I. s'est effectivement arrêtée en 1961, d'arrêter arbitrairement notre corpus à une date précise, et nous préférons raisonner en terme d'impact direct à l'intérieur de la conception des œuvres. Ainsi, *Passaggio* nous paraît devoir être abordé, de la même manière que les œuvres précédentes, comme un nouveau développement des recherches menées directement au *Studio*, et ce pour plusieurs raisons.

La première est que c'est avec *Passaggio* que Berio réalise, enfin, la superposition de plusieurs langues, phénomènes qui peut être lu comme l'aboutissement inéluctable de tout le travail mené précédemment sur le langage, et les langues. C'est avec *Passaggio*, et la rencontre avec l'univers poétique d'Edoardo Sanguineti que Berio va réaliser, dans une œuvre achevée, ce qu'il avait débuté dans le documentaire précédent *Thema (Omaggio a Joyce)* et ce qui avait été exposé dans *Epifanie*, mais de manière successive et non superposée : le mélange de plusieurs langues européennes. Cette rencontre entre Berio et Sanguineti est principalement due au pressentiment assez juste d'Umberto Eco qui, après avoir mis Joyce dans les mains de Berio, lui a également confié quelques vers de Sanguineti, ouvrant ainsi la page d'une collaboration de plusieurs décennies, et d'une amitié indéfectible jusqu'à la mort de Berio.

Passaggio, en s'appuyant sur un texte de Sanguineti, va devenir le lieu de réalisation de ce que Berio notait déjà dans son article « poesia e musica – un'esperienza » :

Par la rencontre organisée de trois langues différentes, on est aussitôt amené à choisir avant tout les rapports purement sonores du mélange, et non pas à suivre les différents

codes linguistiques, puisque en présence de plusieurs messages parlés simultanés, on ne peut prendre conscience que d'un seul, alors que les autres, placés automatiquement au rang de compléments musicaux, deviennent partie intégrante d'une véritable trame polyphonique. Il est intéressant de remarquer qu'à un certain moment, lorsque le mécanisme des échanges aura été entamé puis stabilisé, ce type d'écoute va être adopté en entier : les passages d'une langue à l'autre ne seront plus perçus comme tels mais, complètement ignorés, ils deviendront au contraire une fonction musicale unique²⁷⁷.

C'est par l'empirisme que Berio parvient à prendre conscience de ce phénomène, et c'est en s'appropriant les théories de la linguistique qu'il parvient tout en usant des découvertes des linguistes, à créer un univers qui, dans l'évolution naturelle des langues, a une probabilité de se produire nulle. C'est donc bien en traitant la langue comme matière sonore vocale que Berio va user du plurilinguisme.

Bien sûr, on retrouve ici, avec les propriétés musicales de la langue, un paramètre qui a été également exploré par la linguistique, mais qui n'a pas été étudié dans le cas d'une superposition de langues. Citant les travaux de Roman Jakobson, Florivaldo Menezes écrit :

A partir d'un schéma neuroanatomique concernant les hémisphères cérébraux qui constituent les deux moitiés symétriques droite et gauche du cerveau, Jakobson a pu exposer de façon détaillée le rôle de chacun de ces deux hémisphères par rapport à la réception du langage. [Il] a constaté qu'à la symétrie cérébrale s'oppose une écoute asymétrique [...] : tandis que l'hémisphère droit, connecté à l'oreille gauche, démontre une capacité plus accentuée pour le déchiffrement des signaux auditifs mélodiques et bruiteux, en tout cas extérieurs au discernement des mots, l'hémisphère gauche, connecté à l'oreille droite, est plus capable de discerner les sons ou les propriétés acoustiques propres à la distinction linguistique des signifiés²⁷⁸.

Ainsi, la réception de la part musicale du langage est inhérente à l'anatomie même du genre humain, en revanche, comme le note David Evan Jones, il ne suffit pas de

²⁷⁷ BERIO, Luciano, « Poésie et Musique – une expérience », *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 145.

²⁷⁸ MENEZES, Florivaldo, *Luciano Berio et la phonologie*, p. 85.

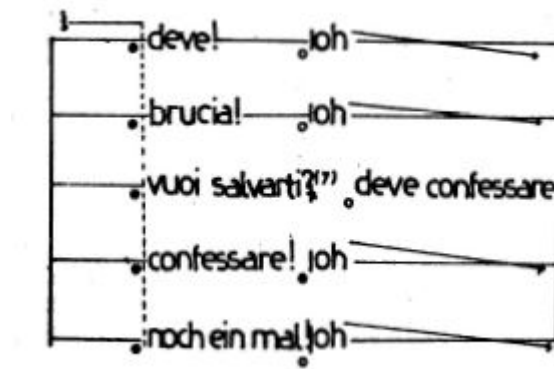
superposer des langues pour que l'alchimie se produise, il faut également une maîtrise de cette superposition :

La simple superposition de textes n'attire pas nécessairement l'attention sur le son de la parole. En fonction de la manière dont cela est fait, la superposition peut aboutir à un enchevêtrement de textes inintelligibles ou quasi-intelligibles ne conduisant à aucune attention particulière. Cependant, si les textes sont coordonnés attentivement, de manière à superposer des matériaux phonétiques sonores similaires, la texture résultante peut se prêter plus facilement à une catégorisation sonique qu'à une catégorisation et une identification phonétique²⁷⁹.

Berio va, à plusieurs reprises dans l'œuvre, établir des liens phonologiques entre les différentes langues. Certains paraissent plus évident que d'autres, comme la superposition de « ancora una volta » et sa traduction française « encore une fois » (p. 25) où la superposition ancora/encore fonctionne comme un point de rencontre presque transparent.

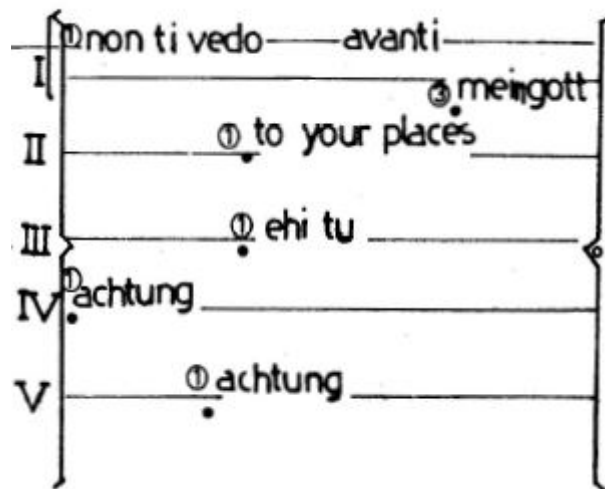
En revanche, le même travail est également organisé autour de langue plus distantes comme la superposition de « confessare » et de « noch ein mal » (p. 27) où le parcours vocalique dans les deux cas part du son [o], pour aboutir à la voyelle [a] en passant par un son intermédiaire relativement proche entre italien et allemand. De plus, dans la superposition créée par Berio, quatre des cinq voix convergent ensuite sur le son [o].

²⁷⁹ JONES, David Evan, « Compositional Control of Phonetic/Nonphonetic Perception », p. 149.



Ex. 2 : convergences et divergences vocaliques dans Passaggio (p. 27)

On retrouve également ce lien phonétique qui se crée entre trois langues à la page 51, où le mot allemand « achtung » trouve sa résonance dans l'italien « ehi tu » qui lui-même établit un lien avec la phrase anglaise « to your places » qui lui est enchainée.



Ex. 3 : superposition de trois langues dans Passaggio (p. 51)

Certaines superpositions vont donc être utilisées par Berio pour créer un « enchevêtrement inintelligible », et d'autres, au contraire, pour créer un lien, et potentiellement du sens, entre différents éléments de diverses langues.

Une mise en scène centrale

Enfin, le deuxième point qui nous paraît le plus important, et qui nous fait considérer *Passaggio* comme la succession naturelle de la démarche développée au *Studio di Fonologia*, est sa dimension scénique. Bien que Berio ait qualifié cette œuvre d'« anti-opéra », nous sommes ici dans un dispositif proche du dispositif opératique traditionnel. C'est bien par le contenu que cette œuvre se différencie de la dramaturgie opératique, mais la présence d'une soliste sur scène, d'un orchestre et d'un chœur dans la fosse donnent à cette œuvre une apparence d'objet opératique. Si Berio tend, dès *Passaggio* - mais il conservera cette démarche pour toutes les autres œuvres « opératiques » qu'il composera par la suite - à vouloir se démarquer de l'opéra, il s'agit de l'opéra lyrique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. En produisant *Passaggio*, il souhaitait profaner le temple de la Scala (chose qui fut visiblement assez réussie) et imposer une nouvelle façon de faire.

Or, cette façon est éminemment brechtienne. Si l'on peut déjà pressentir une modification dans la manière dont Berio considère la mise en scène théâtrale dès *Tre modi di sopportare la vita* et *Allez hop !*, c'est bien avec *Passaggio* que Berio s'inscrit de la façon la plus avouée, dans l'héritage de la pensée de Brecht. La présence d'un chœur épique, qui commente l'action pour et à la place du public, crée un effet de distanciation que les deux premières œuvres sous-entendaient (par la présence de mimes, par exemple) mais n'affirmaient pas autant.

De la même manière, le choix des textes, politiquement engagés (Kafka et Rosa Luxembourg) mais également distants l'un de l'autre, ainsi que l'utilisation de cinq langues nous paraissent, une fois encore, extraire totalement le spectateur d'une narrativité à laquelle il est jusqu'alors habitué. En ce sens, on retrouve le questionnement qui jusque-là a agité Berio pendant toute sa période de résidence au *Studio di Fonologia*.

VI - PREMIERES CONSEQUENCES DU TRAVAIL EN STUDIO

1) Privilégier le résultat auditif global

Le processus prime sur le matériau

Comme le notait très tôt Luciano Berio lui-même, c'est tout le mode opératoire de composition qui devait être subitement repensé au sein du *Studio* :

Il est curieux de penser à quel point un tel moyen entraîne directement le compositeur vers un *modus operandi* semblable à celui du peintre ; en effet, comme ce dernier déroule son acte créateur en utilisant la matière déjà achevée de son œuvre, c'est-à-dire la couleur, de la même manière le compositeur de musique pour *tape recorder* travaillera sur l'aspect sonore concret de sa pensée musicale. Les sons précédemment enregistrés sur bande magnétique seront pour lui ce que les couleurs de la palette sont pour le peintre²⁸⁰.

Ce parallèle avec la peinture est assez saisissant. Ecrit en 1953, cet article révèle une pensée qui sépare le matériau de la forme. Peu importent les conditions d'engendrement du son : une fois que le compositeur a choisi ses « couleurs », il les organise sur sa « toile ». C'est en assemblant des matériaux préexistants qu'il parvient à réaliser l'œuvre et non pas en déduisant ses matériaux à partir d'une matrice initiale. Marino Zuccheri témoigne, sur ce point, du comportement des compositeurs milanais dès 1954 :

C'était Bruno qui ramenait ces bandes que par la suite il utilisait comme matériel sonore de départ ; après il s'agissait de transformer et de mettre ensemble. [...] Bruno Maderna avait établi précédemment des contacts avec Stockhausen et avec Meyer-Eppler... quoiqu'il en soit il avait pris des bouts de matériau électronique de Cologne [...] bandes qui probablement ne leur servaient pas et qu'il montait²⁸¹.

²⁸⁰ BERIO, Luciano, « Musica per Tape Recorder », *Il diapason, rivista di musica contemporanea*, anno IV, 3-4, 1953, p. 13.

²⁸¹ ZUCCHERI, Marino, DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Incontro con Marino Zuccheri », *Nuova musica alla radio*, p. 183.

Ces bandes, qui provenaient d'une démarche sérielle, n'étaient utilisées qu'en tant que simple matériau de base, auquel des opérations de montage, de variation de vitesse et de superposition étaient appliquées de manière intuitive, en fonction de leur intérêt musical. Autrement dit, contrairement au dogme sériel qui visait une continuité organique entre la cellule initiale et la mise en forme de la pièce, à Milan, l'engendrement du matériau initial était totalement déconnecté de son assemblage macro-structuel :

Il ramenait ces premières bandes de Darmstadt dans notre réduit milanais sans appareillages... alors, avec ces matériaux sonores, nous jouions avec le peu de machines que nous avons en tâchant de construire quelque chose, et en tâchant de les faire aller à des vitesses différentes: c'est ainsi qu'est né le Studio di Fonologia !²⁸²

Un rapport particulier au sérialisme

Nous sommes ici à l'opposé de la pensée sérielle intégrale, qui entendait justement, à cette même période, gérer jusqu'au plus fins paramètres du timbre par l'intermédiaire de microstructures définies au préalable. Pour autant, la musique électroacoustique n'a pas été pour Berio, comme ce fut le cas pour beaucoup de compositeurs sur bande, un moyen de lutter contre l'esthétique sérielle. Bien au contraire, la série reste une des opportunités dont il dispose pour enrichir le matériau disponible.

L'exemple de *Mutazioni*, en 1955, est parlant : des groupes de sons sinusoïdaux, appartenant à une échelle précise, et pour laquelle les modes d'attaque et de durées sont progressivement variés, laissent très clairement entrevoir une réelle proximité avec le sérialisme. Cependant, si la combinatoire sérielle permet d'engendrer et de structurer rapidement du matériau - et gagner ainsi un temps précieux - pour Berio, rien n'oblige non plus à organiser formellement le matériau ainsi engendré selon des procédures issues de cette même série.

²⁸² *Id.*, p. 181.

Lorsqu'on lui rappelle, bien des années plus tard, ce point précis de l'utilisation de bandes venues d'Allemagne et intégrées à *Ritratto di città*, Berio rétorque :

La musique, avec Bruno, se réalisait à quatre mains. Mais il est aussi possible que Bruno, lors d'une de ses permanences nocturnes, ait inséré dans le travail des choses qu'il avait déjà réalisées ailleurs, même si je ne le crois pas. Mais c'est une chose qui de toute façon est sans importance²⁸³.

Pour lui, peu importe que le matériel ait été engendré dans les studios de Milan, ou à Cologne. Le matériau n'est que du matériau. De ce point de vue-là, la présence de Maderna n'a probablement fait que renforcer ce mode de pensée, comme en témoigne Rognoni :

Maderna fut cohérent toute sa vie durant avec ces prémisses esthétiques qui étaient l'affirmation éthique de la priorité du sujet sur les matériaux. [...]

Cela veut dire que Maderna ne renonce jamais à l'expérience psychologique en faveur de la matière sonore et il ne croit pas que de la matière seule il soit possible d'engendrer une idée²⁸⁴.

Luciano Berio est allé encore plus loin dans cette démarche d'éloignement par rapport aux dogmes sériels en vogue à Darmstadt. Il a préféré mettre en œuvre des « processus » musicaux, plutôt que de se contenter des procédés formalistes du sérialisme :

Nones [...] développe ce qui était pour moi le point central de la recherche et de ma passion musicale : la possibilité de penser musicalement en termes de processus, et non de forme ou de procédé²⁸⁵.

En effet, il s'agit de contourner deux types différents de rigidités : si l'organisation macro-structurale (ce qu'on appelle généralement la « forme ») a la primauté sur le

²⁸³ BERIO, Luciano, DE BENEDICTIS, Angela Ida, RIZZARDI, Veniero, « Colloquio con Luciano Berio », *Nuova musica alla radio*, p. 169.

²⁸⁴ ROGNONI, Luigi, « Memoria di Bruno Maderna negli anni Cinquanta », *Bruno Maderna: Documenti*, pp. 147 et 155.

²⁸⁵ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 51.

matériau, elle est trop figée. De la même manière, le « procédé » en tant que méthode appliquée *a priori*, est peu flexible.

En revanche, la notion de « processus musical » permet de considérer que seul le résultat musical, dans son déroulement temporel, est, *in fine*, pertinent. Et cela, par-delà les projections théoriques ou intellectuelles « hors temps réel », à plat sur la partition, qui ont présidé à l'engendrement du matériau ou à son organisation première²⁸⁶.

Ainsi donc, pour résumer, dans la conception de Berio le processus prime sur la forme, qui prime sur le matériau, qui prime sur la matière sonore²⁸⁷.

Globalement, vers la fin des années 50, beaucoup de compositeurs se sont rendus compte que la part « intuitive », celle qui échappait à la sérialisation intégrale par exemple, était pourtant décisive pour le rendu auditif du travail de studio.

Angela Ida De Benedictis, dans son article consacré au travail de Bruno Maderna au *Studio di Fonologia*, précise :

Entre fin 1956 et début 1957, Maderna achève sa nouvelle œuvre électronique *Syntaxis* [...]. Avec cette œuvre, Maderna expérimente et inaugure une technique de composition sur bande « intuitive », en se laissant guider non par une logique rationnelle, mais par la matière sonore, c'est-à-dire en réagissant continuellement à une donnée sonore guidée par l'écoute (presque en temps réel) de tout ce qui a été précédemment réalisé²⁸⁸.

Ce texte montre bien que l'enjeu décisif, à cette période, consistait à accepter l'abandon d'une forme de « rationalité » systématique, notamment celle de la sérialisation de la sérialisation, au profit d'opérations de mixage faisant directement appel au domaine du sensible, de manière plus immédiate, si ce n'est spontanée.

²⁸⁶ Cette notion de « processus », que l'on retrouve théorisée plus tardivement chez Berio (Cf. *Entretiens avec Rossana Dalmonte*) lui permet dès cette époque de concevoir les notions de « forme ouverte », c'est-à-dire de forme partiellement définie, ou de « work in progress » c'est-à-dire de forme partiellement aboutie. Il s'agit donc là d'une dimension dépassant le cadre « formel » hérité des siècles précédents.

²⁸⁷ Nous faisons ici une distinction entre matière et matériau qui est celle d'usage commun : la matière, brute, une fois travaillée, devient du matériau.

²⁸⁸ DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Bruno Maderna et le Studio di Fonologia », p. 406.

Angela Ida De Benedictis parle ici de « temps réel ». Ces préoccupations se retrouvent approximativement à la même période dans la pensée de Karlheinz Stockhausen. Ainsi, Henri Pousseur note, à propos de *Kontakte* (réalisé entre 1958 et 1960) :

Devinant, prévoyant qu'une description purement *analytique* des phénomènes menée jusqu'à ses conséquences les plus radicales, ne laisserait plus rien subsister des phénomènes, Stockhausen semble donc avoir appliqué une mesure intuitive, *empirique*. Cependant, celle-ci peut être aussi le début d'une rationalité plus *raisonnable*, d'une rationalité qui ne s'oppose plus à l'intuition, à la perception concrète et à l'expérience pratique, mais qui accueille ces aspects en elle et se constitue dès lors en une véritable *surrationalité* d'essence dialectique²⁸⁹.

2) Produire de la musique plutôt qu'écrire sur la théorie

A notre sens, ce retour des plus grands adeptes du sérialisme intégral à la nature musicale du signal, à sa dimension la plus « directe », la plus « concrète » – pour rapprocher cette conception d'une pensée plus parisienne – est essentiellement liée au fait que travailler en studio se fait en l'absence de visuel, c'est-à-dire pour le compositeur, de support écrit :

Avec le papier à musique, le contrôle passait par l'œil : dès qu'il avait écrit quelques notes, le compositeur s'aidait de cette représentation graphique pour imaginer une suite, écrire une seconde voix, en *lisant* les intervalles formés, pour s'en représenter mentalement l'effet. En studio, le compositeur n'est plus face à un papier mais face à des haut-parleurs, c'est-à-dire que le contrôle passe par le son, réellement entendu. C'est en *écoutant* qu'il vérifie que deux sons vont bien ensemble, qu'il juge l'originalité d'une configuration sonore, la qualité d'un enchaînement ou d'un mixage²⁹⁰.

²⁸⁹ POUSSEUR, Henri, *Écrits théoriques*, p. 178.

²⁹⁰ DELALANDE, François, *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*, Paris : INA Buchet/Chastel, 2001, p. 35.

Bien sûr, des esquisses existent dans tous les studios, du carré magique à la série génératrice²⁹¹, du schéma de câblage à des schémas concernant la macrostructure ou à la partition de *Studie II* ou de *Telemusik* de Stockhausen, mais il faut admettre que les cas de notations précises sont limités à quelques exceptions et que le son a tendance à « déborder » sur l'aspect visuel que représente la partition. Ce changement, même si tous les compositeurs de cette époque n'en avaient pas encore une vision claire, fut un changement radical dans le fait d'entendre (et donc de penser) la musique.

La trace écrite au Studio di Fonologia

Le cas du *Studio di Fonologia* s'avère encore plus complexe - en premier lieu pour le chercheur. Comme le note Nicola Scaldaferrri, il reste peu de documents ou d'esquisses témoignant des réalités quotidiennes :

Ceci est en partie imputable à la méthode de travail des compositeurs qui le fréquentèrent, qui, à peu d'exceptions, n'ont pas laissé de partitions techniques ou de compte-rendu écrits, la cause principale est cependant due à la fermeture du studio milanais : l'absence de poursuite d'une activité compositionnelle, l'absence d'archives, et, finalement, le démantèlement total de la structure ont causé la dispersion définitive du matériel de documentation et du patrimoine d'idées créées par Berio, Maderna et Nono, qui voyaient dans le technicien Marino Zuccheri un point de référence fondamental²⁹².

Une documentation abondante aurait très probablement permis de nuancer l'idée que la composition en studio a définitivement assuré la suprématie du sonore sur le visuel et que, de ce fait, la part graphique de la musique (esquisses, notations, brouillons, etc.) aurait eu tendance à disparaître. Cet avis, on le voit, ne peut être ni infirmé ni confirmé en ce qui concerne le *Studio di Fonologia*. En revanche, si notre argument ne peut se fonder sur des documents, de très nombreux témoignages concordent pour expliciter à quel point, au *Studio di Fonologia*, la pensée du résultat sonore primait sur les

²⁹¹ Berio évoque l'utilisation des carrés magiques « dont Bruno s'est servi pour son *Quatuor à cordes*, et moi-même, sporadiquement, dans ma *Serenata* » in BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 53.

²⁹² SCALDAFERRI, Nicola, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, pp. 90-91.

élaborations techniques, ou les éléments fixés comme *a priori* à la composition. Vinko Globokar en a lui-même témoigné :

Le traitement de la voix dans *Visage, Circles, Laborintus* est très, très habile. C'était très important pour moi en tant que compositeur. Surtout à l'époque, où il y avait une tendance nette à une composition particulièrement rationnelle, extrêmement organisée, extrêmement sèche. Souvent la construction complexe était beaucoup plus importante que le résultat sonore. Tandis que Luciano, tout en disposant d'une technique remarquable, ne tombait jamais dans le piège de cette justification par la technique en soi²⁹³.

A la fin des années 1950, Alfredo Lietti attestait de cette manière empirique de procéder, qui était d'ailleurs un des points forts de l'installation milanaise, si on la compare au dispositif de génération électronique des sons à Cologne :

La plus simple structure sonore peut être obtenue par l'addition de différentes fréquences. Produites par des oscillateurs, celles-ci peuvent être additionnées, soit par enregistrement successif, soit par mixage contemporain. Cette deuxième méthode (qui nécessite plusieurs oscillateurs) est de beaucoup préférable : on travaille plus vite, on évite l'accumulation du bruit de fond, et le compositeur peut faire des essais, décider des changements, en écoutant immédiatement, avant même de l'enregistrer, le résultat de l'addition. C'est cette méthode que nous utilisons, avec satisfaction, au « *Studio di Fonologia musicale* » de la R.A.I. à Milan²⁹⁴.

Grâce à la présence des neuf oscillateurs du studio, les calculs préalables en vue d'obtenir le son désiré n'étaient plus nécessaires : on pouvait travailler directement sur le son généré – d'où une bien moindre nécessité de poser à l'écrit des données techniques.

²⁹³ V. Globokar, Paris, 13.4.1978. in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 70.

²⁹⁴ LIETTI, Alfredo, « Évolution des moyens techniques de la musique électronique », pp. 40-41.

Quelle place pour la théorisation ?

En conséquence, il semblerait bien pour Maderna comme pour Berio, que la dimension d'écoute directe soit le paramètre le plus important, reléguant la notation de la pensée compositionnelle au second plan. Nicola Scaldaferri précise cependant :

Le manque d'écrits théoriques des compositeurs milanais risque d'engendrer, entre autre, des malentendus sur les méthodes compositionnelles adoptées et sur le sens même de leur recherche surtout si on compare avec la recherche extrêmement documentée menée durant les mêmes années à Paris et Cologne. Le manque d'une théorisation explicite n'équivaut cependant pas à l'absence d'une théorie ; le fait que le recours aux formules sérielles ne soit pas ouvertement déclaré n'exclut pas l'existence de techniques a priori tout aussi rigoureuses pour le contrôle du matériel sonore²⁹⁵.

Pour comprendre le contexte, encore faut-il faire une distinction entre « théorie » et « recours aux méthodes sérielles » (même si on a pu faire l'amalgame à l'époque), de même qu'entre la notation écrite de la théorie, et la réflexion théorique elle-même. Ce que Scaldaferri soutient ici, c'est l'idée qu'il y a bien un arrière-plan de réflexion théorique dans les réalisations milanaises, même si peu d'écrits semblent subsister.

En revanche, ce qui paraît moins contestable, c'est que la théorisation au moyen de l'écrit n'était pas la préoccupation première des compositeurs milanais²⁹⁶. Même si les opportunités de faire paraître des textes théoriques étaient nombreuses (à commencer par la revue *Incontri Musicali* créée par Berio, justement pour faciliter les publications liées aux questionnements de la musique contemporaine), elles furent utilisées avec parcimonie par Berio ou Maderna.

²⁹⁵ SCALDAFERRI, Nicola, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, pp. 90-91.

²⁹⁶ Cette tendance a pu avoir plus d'importance auprès d'autres compositeurs de la même période. La notion de théorie prospective, notamment chez Boulez et Stockhausen, s'avérait fondamentale car de nouveaux enjeux artistiques naissaient pour lesquels ils devaient s'inscrire contre la doxa alors en place. Ils ont bâti par écrit (et publiquement) des hypothèses pour la pratique et l'expérimentation artistique en cours. Cette théorie est par la suite devenue descriptive, une fois les premières expérimentations menées, puis prescriptive, et donc doxa à son tour.

Par ailleurs, les entretiens sont bien plus nombreux que les articles de leur main : il semblerait que le partage d'idées à l'oral l'ait emporté sur la nécessité de coucher ces idées par écrit. Pour autant, la lecture précise de leurs multiples entretiens révèle une pensée théorique très consciente, une réflexion très poussée sur leur domaine de compétence.

La musique avant tout

Cette tendance se reflète également dans le rapport à la notation musicale. Même si le flou reste dominant en ce qui concerne la manière dont la composition était pensée au *Studio di Fonologia* pendant ces années-là, plusieurs éléments tendent à confirmer que Maderna et Berio étaient davantage préoccupés de produire de la musique, plutôt que de passer du temps à la noter. Ceux qui ont travaillé à l'édition critique de l'œuvre de Maderna ont observé une tendance à retarder le plus possible le moment de coucher par écrit ce qu'il avait composé²⁹⁷.

Berio, quant à lui, lui reprochait ce laxisme, mais aurait très probablement souhaité pouvoir en faire autant²⁹⁸. La rapidité de l'acte compositionnel de ces deux musiciens a été certainement accélérée par la mise en œuvre des théories élaborées en amont par toute une génération, qui leur ont permis de générer rapidement et efficacement le matériau musical de base dont ils avaient besoin de toute urgence pour produire de la musique dans des délais très serrés. Pour autant, le peu de place réservé à la théorisation *a posteriori*, laisse penser que, si ce domaine avait réellement été primordial pour les deux compositeurs, les écrits auraient été bien plus nombreux.

Peut-être est-il bon de rappeler que, même sur le plan technique, le schéma le plus précis du mode de fonctionnement du *Studio di Fonologia* a été réalisé par... John Cage²⁹⁹. Ceux qui vivaient au sein de cet univers étaient probablement plus occupés

²⁹⁷ Nous rapportons ces remarques des journées « pour Bruno » ayant eu lieu à Bologne du 2 au 9 mai 2013 pour le 40^{ème} anniversaire de la mort de Bruno Maderna.

²⁹⁸ Cf. entretien privé avec Rossana Dalmonte, Bologna, janvier 2012.

²⁹⁹ Le manuscrit est aujourd'hui présent au Castello Sforzesco à Milan, au beau milieu de la reconstitution du *Studio di Fonologia*.

par ce qu'ils pouvaient y produire, que par le recensement systématique des possibilités techniques du matériel qu'il abritait³⁰⁰.

Le témoignage d'Umberto Eco atteste cependant que la pensée théorique n'était absolument pas absente du studio milanais : il précise que « Berio n'a jamais caché sa dette envers le travail théorique de Pousseur³⁰¹ ». Cependant, théoriser soi-même ou se servir des théories développées par d'autres, ne sont pas deux choses identiques.

Ne rédiger que le nécessaire

Luciano Berio a laissé un témoignage, en préambule à un article paru sous le titre « Un inédit de Bruno Maderna » dans la *Nuova Rivista Musicale Italiana*, qui atteste d'une forme de distance critique par rapport à la nécessité de laisser une trace écrite :

Il s'agit d'une ébauche que, plus tard, [Maderna] aurait voulu développer, comme article pour les « Incontri Musicali » [...]. Naturellement – si engagé à faire, à donner et à se donner, comme l'était toujours Bruno – l'article ne vint jamais. Mais en définitive qu'importe ? Ce n'était certainement pas Bruno qui pouvait se préoccuper de laisser des écrits et des déclarations « à la postérité ». Ce qui compte, c'est [...] qu'il a laissé un exemple de générosité et de profondeur d'engagement musical qui est écrit, mieux que dans un article, dans notre conscience³⁰².

Par ailleurs, au moment de la naissance du *Studio di Fonologia*, lorsque Luciano Berio, Piero Santi et Roberto Leydi durent rédiger un texte de présentation adressé aux dirigeants de la R.A.I., ils privilégièrent une fois de plus l'oralité :

Je me souviens une nuit, à la maison de Berio, au Corso Sempione, d'avoir veillé jusqu'au petit matin avec lui et Leydi, pour réaliser un texte de présentation du projet que j'ai lu

³⁰⁰ L'excellent ouvrage *Lo Studio di fonologia Un diario musicale 1954-1983* de Maria Maddalena Novati regroupe une iconographie assez importante sur le *Studio di Fonologia*. On y trouve ce même schéma ainsi que d'autres schémas techniques réalisés par Alfredo Lietti en 1956. Ces schémas de Lietti sont soit des schémas de principe, soit des schémas électriques pour la réalisation des machines. Ils ne représentent pas, comme celui de Cage, le *Studio di Fonologia* dans son essence même, avec l'organisation ergonomique des différentes parties ou les entrées en façade telles qu'elles se présentaient à l'utilisateur.

³⁰¹ ECO, Umberto, « Ai tempi dello studio », Luciano Berio. *Nuove prospettive*, p. 11.

³⁰² BERIO, Luciano, « Un inedito di Bruno Maderna », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°4, 1978, p. 517.

par la suite et qui fut enregistré sur bande à la R.A.I., pour être envoyé à l'ingénieur Guala, alors directeur central³⁰³.

On le voit, le *Studio di Fonologia*, par son essence même de distanciation avec le rapport à l'écrit, entrait pleinement en résonance avec la nature profonde de ses occupants.

3) Une partition, pour quoi faire ?

L'usage de partitions devenant secondaire en situation acousmatique, un autre rapport à la notation solfégique va se dessiner dans les années 1950. Cette évolution des mentalités va s'accompagner d'une prise de conscience peut-être encore plus accrue des limites de la notation³⁰⁴.

Un des problèmes fondamentaux rencontrés par ceux qui ont souhaité noter le son « concret » fut celui de la causalité, à savoir : un son doit-il être classé d'après le corps sonore qui l'a engendré ou selon ce que l'auditeur peut en percevoir ? Faut-il que la représentation graphique tienne compte de cette réalité ou, au contraire, n'importe quel signe peut-il simplement représenter, localement, sur telle ou telle partition, n'importe quel son, pourvu que le code reste identique tout le long de cette œuvre ?

L'arbitraire du signe en musique

Le manque d'écrits théoriques de Berio ne permet pas de définir réellement quel fut son positionnement par rapport à ces questions. Dans ce domaine-là, la connaissance approfondie des écrits des linguistes a conféré à Berio un recul évident par rapport à ce qui fut, à un moment donné, un débat d'idées. En effet, un des points les plus controversés de la théorie de Saussure³⁰⁵ était justement l'arbitraire du signe dans le

³⁰³ SANTI, Piero, « Le nuove tecnologie: musica elettronica e radiodrammi », *Bruno Maderna: Documenti*, p. 156.

³⁰⁴ « Le son n'est effectivement pas notable intégralement sur partition (pourquoi d'ailleurs le serait-il ou devrait-il l'être ?), mais en revanche, étant fixé, il pourra être réécouté autant de fois qu'il le faut, réévalué et refait jusqu'à obtention du résultat désiré... La précision que le compositeur pense avoir perdue, du fait de ne pouvoir noter abstraitement les phénomènes sonores, c'est donc au niveau de ses techniques d'une part et de son oreille d'autre part qu'il la lui faut reconquérir. » CHION, Michel, *L'art des sons fixés*, p. 32.

³⁰⁵ SAUSSURE (De), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot & Rivages, 2005, 520 p.

rapport signifiant/signifié. Or ce problème se posait avec la même acuité au cœur de la matière musicale électronique et concrète d'abord, puis instrumentale et mixte par la suite. Alors que pour un compositeur qui se contentait de la notation solfégique la question de la pertinence du signe ne se posait pas, pour ceux qui travaillaient en studio, la confrontation avec la question : « quel signe pour quel son ? » les conduisait tout naturellement vers les travaux sur la linguistique.

Les limites de la notation

Ce parallèle avec la linguistique a également soulevé un questionnement plus profond sur l'apprentissage de la musique : il rappelait que la langue s'apprend d'abord par contact auditif, avant que ne soit mis en place le codage par l'écriture. Si on apprend à parler avant d'apprendre à lire et écrire, il n'en allait pas de même pour l'enseignement institutionnel de la musique. Celle-ci était généralement apprise concomitamment par l'oreille et par l'œil. Le fait d'avoir à retranscrire des objets sonores complexes a conduit certains compositeurs à éprouver les limites de la notation musicale. Ces limites sont particulièrement bien décrites par François Bernard Mâche :

L'exaspération graphique de certaines partitions actuelles traduit un surcroît d'angoisse devant l'échec de la notation, détournée de son rôle subalterne (d'auxiliaire de l'imagination et de la réalisation musicales) pour une mission impossible : celle d'être la musique elle-même, une musique à laquelle il ne manque que la durée et le son³⁰⁶.

Il ne fait aucun doute que, pour Berio dont la composition est tout à la fois électroacoustique et instrumentale, la nécessité de noter solfégiquement est restée toujours présente. Il a dû développer une réflexion sur la manière de noter les sons produits en studio afin les restituer dans sa musique instrumentale mixte. Son rapport avec la notation a surtout été un travail pragmatique qui ne s'est pas encombré de théories : ne sera noté sur partition que ce qui sera nécessaire à l'obtention du son désiré ou indispensable à une exécution correcte de l'œuvre.

³⁰⁶ MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion*, Paris : Klincksiek, 1983, p. 52.

Un manque de temps certain

La cadence de travail effrénée que Berio et Maderna enduraient au *Studio di Fonologia* les obligeait à travailler vite (alors même que l'écriture musicale sur bande demande un temps de préparation beaucoup plus long que l'écriture sur partition). Non seulement il fallait répondre aux exigences de la R.A.I., mais aussi conserver un peu de temps pour les travaux personnels. Nombreuses sont les anecdotes attestant de ces conditions de travail. Il suffit de rappeler que *Notturmo* de Maderna porte ce nom parce que l'œuvre a été composée lors de nombreuses nuits de veille.

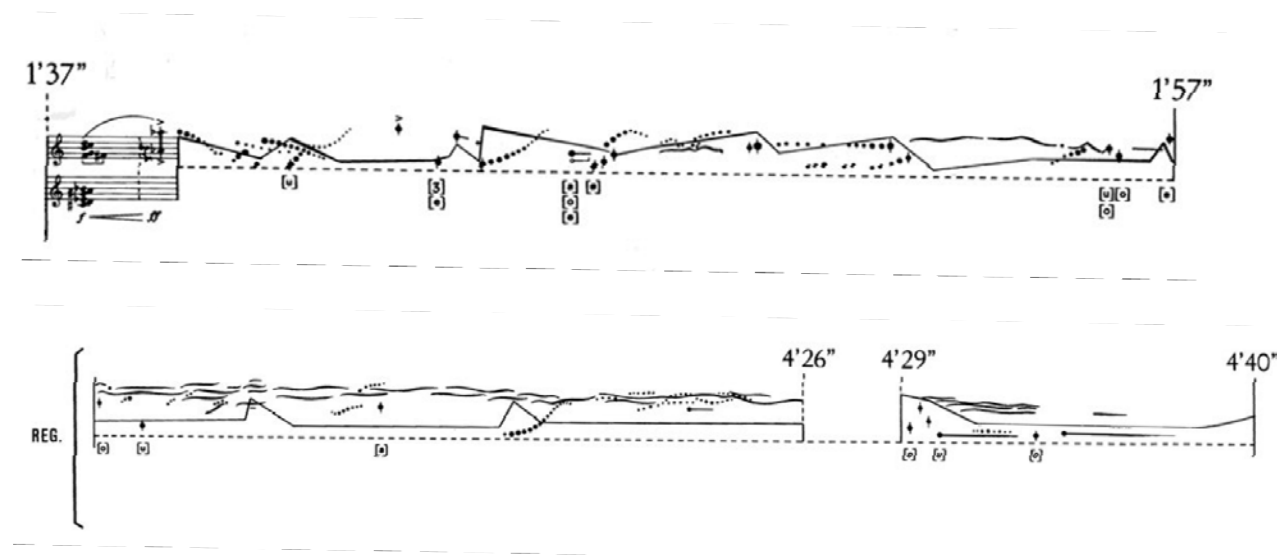
Le manque de temps pour composer a forcément poussé Berio et Maderna à élaborer des processus permettant un gain de temps conséquent dans l'engendrement des matériaux sonores, dans la gestion des bandes enregistrées, tout comme dans la notation, devenue la plus minimale possible, de ce qui pouvait l'être dans les conditions de travail de cette époque. En 1978, Pierre Boulez notait :

Je trouve que la bande magnétique de *Laborintus II* est transcrite de façon trop sommaire dans la partition. Je souhaiterais une transcription plus précise des sons enregistrés pour que, en tant que chef, je puisse suivre plus facilement³⁰⁷.

On peut lire, à travers cette remarque, la différence évidente entre une partition d'exécution, nécessairement solfégique (celle dont a besoin Boulez pour diriger), et une partition de « diffusion » qui ne concerne que la partie électroacoustique, qui peut pour Berio rester extrêmement sommaire.

Ne sont extrêmement détaillées dans cette partition électroacoustique de *Laborintus II*, que les pages 34 et 41, correspondant à la mise en place et à la clôture de la séquence allant de W à Z, qui suit directement la partie *free jazz*. Ces deux moments correspondent à peu près à une minute de musique en tout.

³⁰⁷ P. Boulez, Paris, 25.4.1978 in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 50.



Ex. 4 : Notation détaillé de la bande électroacoustique dans *Laborintus II* (pp. 34 et 41)³⁰⁸

Cette économie révèle la volonté de ne donner aux interprètes que les points clés de la bande, afin qu'ils puissent se repérer. Le reste du temps, la bande est représentée par un simple trait, parsemé de quelques accords.

La notation de la bande de *Différences* est encore plus « sommaire », même si elle est beaucoup plus détaillée que celle de *Laborintus II*. N'apparaissent sur la bande que les éléments discursifs qui dialoguent avec les instruments en *live*, c'est-à-dire les projections des instruments eux-mêmes sur la bande. Pour le reste, la bande est simplement représentée par une ligne ondulante continue, qui ne donne absolument aucun renseignement sur le contenu exact.

Qui plus est, si l'on se réfère à une entrevue réalisée par Angela Ida De Benedictis et Veniero Rizzardi, le 13 juillet 2000, Berio avoue lui-même :

La première page [de *Mutazioni*] est toujours la seule parce le temps manquait toujours pour rédiger une véritable partition sur la base, aussi, des notes de travail. Mais dans la musique électronique des années Cinquante et Soixante la nécessité urgente d'une

³⁰⁸ Voir CD, pistes 20 (1'37'' à 1'57'') et 21 (4'06'' à 4'40'').

partition n'existait pas, à moins qu'il y ait des instruments acoustiques 'concertant'. Je suis seulement en train de compléter maintenant la partition de *Différences*, de 1958 !³⁰⁹

Dépasser les limitations, selon Stockhausen

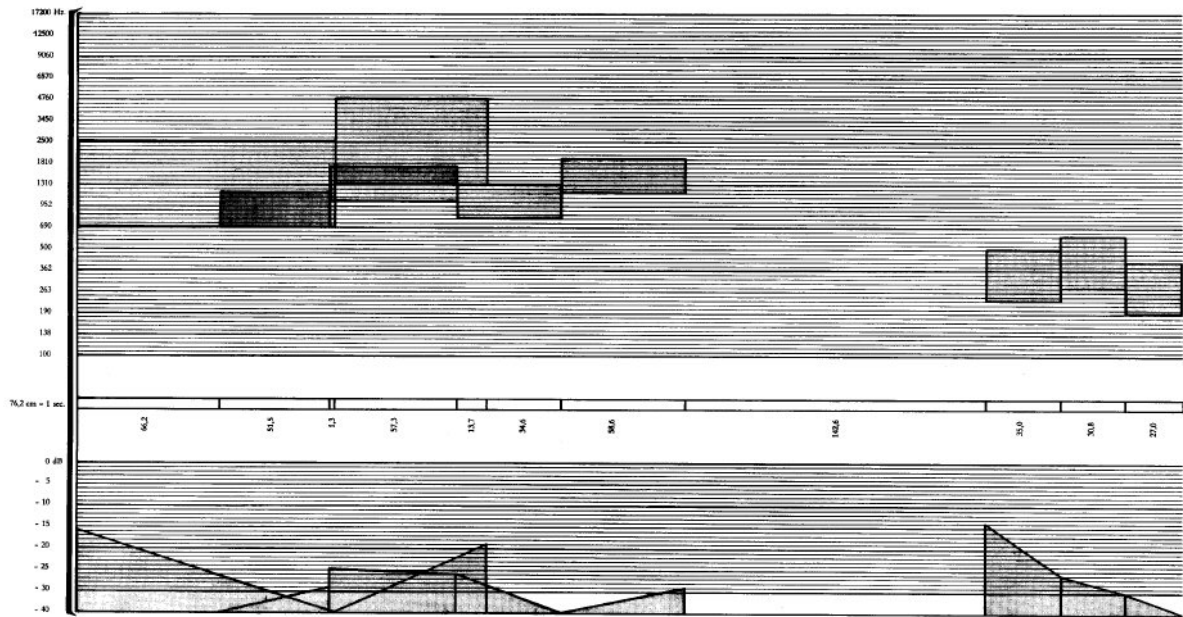
Même si, à cette époque, deux positionnements théoriques ont pu s'affronter concernant la notation, les choix personnels de Berio ont été liés aux contraintes du *Studio di Fonologia*. Du côté des opposants à la partition, il suffisait de la supprimer pour laisser toute sa primauté au son³¹⁰. À l'inverse, Karlheinz Stockhausen fut le précurseur dans la publication d'une partition de musique électronique avec *Studie II* (1954). Elle est l'exemple même du souci de représenter la manière dont le matériau a été engendré, bien plus que le résultat sonore. En effet, la partition représente, pour la partie haute, les bandes de fréquences dans lesquelles le son évolue, pour la partie médiane la longueur en centimètres de bande employée et, pour la partie basse, les dynamiques observables au VU-mètre (allant de 0 à -40dB).

Cette partition, comme l'explique la notice introductive, « donne au technicien tous les renseignements nécessaires à une réalisation sonore, mais peut aussi bien servir de partition de lecture aux musiciens et aux amateurs – de préférence en liaison avec la musique elle-même³¹¹ ».

³⁰⁹ BERIO, Luciano, DE BENEDICTIS, Angela Ida, RIZZARDI, Veniero, « Colloquio con Luciano Berio », p. 167. La notation de la bande dans *Différences* est restée extrêmement sommaire pendant plus de quarante ans montrant à quel point ce paramètre n'occupait que très peu d'importance dans la pensée du compositeur. La partition de *Différences* telle qu'elle est disponible aujourd'hui précise dans son avant-propos que « certains des sons enregistrés qui n'étaient pas présents dans le manuscrit ont été ajoutés, pour les parties de la bande qui n'ont pas été transcrites, il a été décidé d'utiliser – comme dans le manuscrit – une ligne ondulante ».

³¹⁰ C'est ce que revendique Michel Chion quand il affirme « L'utilisation de l'enregistrement pour composer fut et reste le véritable événement, instaurant un nouveau type de matériau de composition, le son-fixé, et un nouveau mode d'existence de l'œuvre, qui voit dans la partition une étape non seulement inutile mais aussi trompeuse, puisqu'elle limite et donc fausse l'écoute » in CHION, Michel, *L'art des sons fixés*, p. 75.

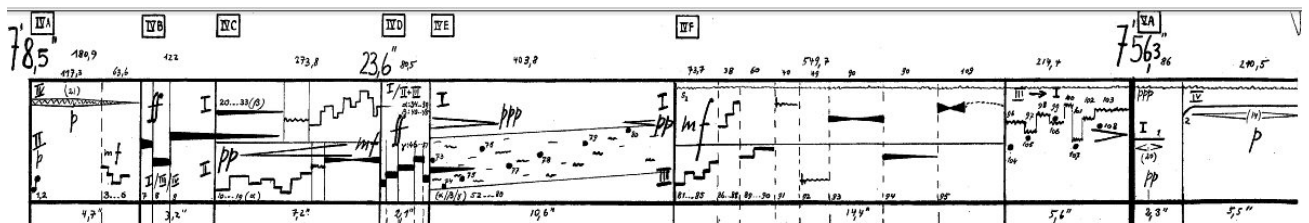
³¹¹ STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Studie II*, London : Universal Edition, 1956, p. III.



Ex. 5 : Notation des différents paramètres dans Studie II de Stockhausen (p. 1)

Luciano Berio a refusé, pour sa part, de se livrer à ce type de description technique, considérant que l'objectif d'une partition n'est pas d'indiquer comment reproduire les manipulations électroniques.

La partition de *Kontakte* (1959-1960) (dans sa version avec piano et percussions) présente une notation de la bande électronique beaucoup plus proche d'un travail de restitution auditive. Ici, ce sont les graphismes, et leur répartition en haut ou en bas de la partie dédiée à la partition électronique, qui permettent d'identifier la répétition des motifs et leur hauteur relative dans le spectre auditif.

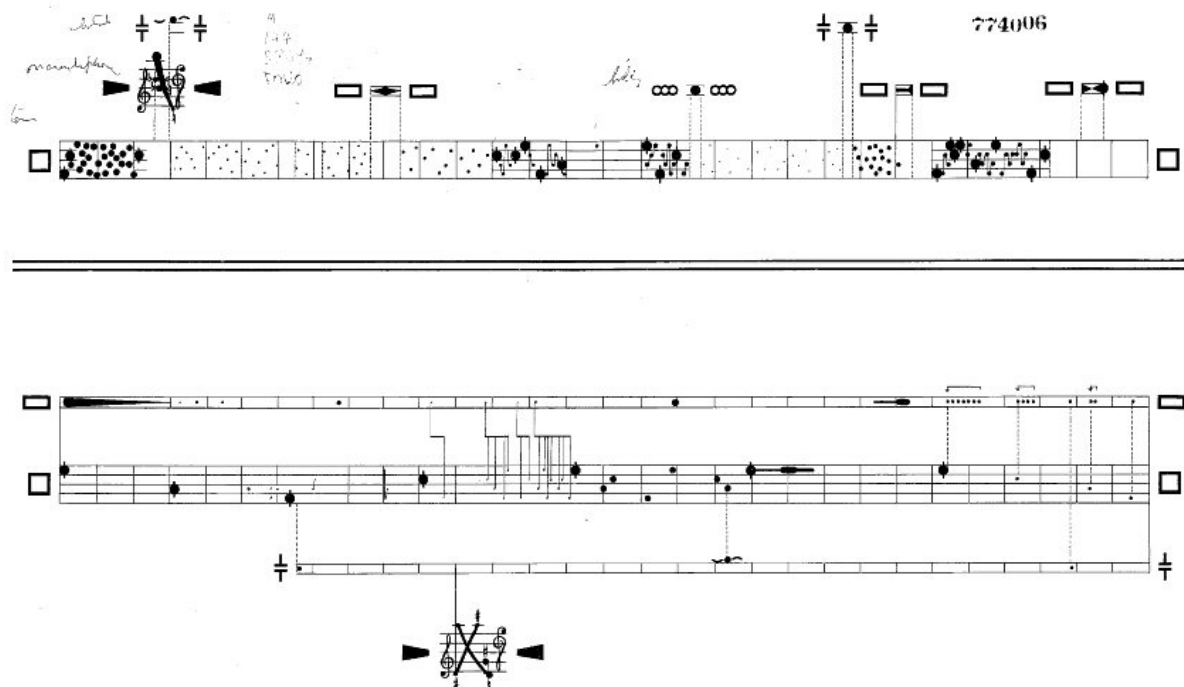


Ex. 6 : Notation de la bande électronique dans Kontakte de Stockhausen (p. 9)

Cela est très probablement dû au fait que cette fois-ci, la partition de la bande électronique n'a pas pour but d'être reproduite, comme c'était le cas de *Studie II*, mais plutôt d'apporter une description précise des événements aux instrumentistes jouant

avec la bande. Ici la partition est bien plus détaillée que celle de *Laborintus II*, et le travail de repérage sur la bande en est grandement facilité.

Zyklus (1959) pour un batteur est encore un autre exemple de la façon dont une partition peut être envisagée à cette période. La qualité graphique apparente de la partition, qui échappe à une notation solfégique, tient essentiellement à la grande part d'aléatoire qui inclut une notation rythmique proportionnelle et des choix de hauteurs par l'interprète.



Ex. 7 : Notation de la partie de percussion dans *Zyklus* de Stockhausen (p. 1)

Ici, la possibilité de faire pivoter la partition à 180° pour la lire à l'envers, démultiplie le nombre de versions possibles. Même si cette graphie n'a pas été destinée à reproduire les sonorités d'une bande, il nous paraît évident qu'elle a été fortement influencée par l'expérience de la notation écrite de musiques électroacoustiques.

La réponse de Berio

Berio a préféré un aléatoire inscrit au moyen d'une notation qui se passe du truchement de ces nouveaux dispositifs graphiques - alors qu'on aurait pu s'attendre à trouver chez lui un usage du graphisme comme porteur de sens, en plus de la notation solfégique³¹². Il témoigna d'ailleurs de ce point dans une entrevue accordée à Bruce Duffie :

[Bruce Duffie] : Je suppose qu'une de vos dernières considérations est à quoi la page ressemble. Vous êtes plus concernés par ce que l'oreille entend, n'est-ce pas ?

[Luciano Berio] : Oui, bien sûr. Le problème de l'apparence graphique de cette chose n'est pas intéressant. Quand quelqu'un dit, "j'ai un problème pour noter ceci", le problème est ailleurs³¹³.

Ici encore, le son prime définitivement sur la notation. Ceci peut également être corrélé avec le travail qu'il a mené sur la linguistique : comme dans le langage, l'écriture n'est pas première. Elle est une nécessité *a posteriori* et absolument pas un pré-requis.

La part d'aléatoire inhérente à la pratique de studio

Qu'un compositeur se revendique de la musique aléatoire ou non, s'il travaille en studio, il est un jour ou l'autre confronté aux techniques de l'aléatoire par l'intermédiaire du générateur de bruit blanc.

A Milan, c'est un phénomène obligé, le studio disposant de 9 oscillateurs qui permettent de « filtrer » du bruit blanc. On y pratique non seulement la synthèse additive en ajoutant des signaux sinusoïdaux les uns aux autres, mais également la synthèse soustractive en excluant certaines fréquences à partir d'un bruit généré aléatoirement par une machine.

³¹² Nous ne prenons en compte dans notre raisonnement que l'aspect graphique de la partition, pas les différents formats qui, pour tous les compositeurs de cette génération, ont aboli la standardisation qui régnait jusqu'alors, et dont les longueurs et largeurs sont systématiquement fluctuantes.

³¹³ BERIO, Luciano, DUFFIE, Bruce, « Composer Luciano Berio A Conversation with Bruce Duffie ».

Par ailleurs, la réflexion sur l'aléatoire, partagée sur le plan théorique par Umberto Eco, Henri Pousseur et André Boucourechliev, s'est confrontée à d'autres réalités musicales qui occupaient la pensée des compositeurs milanais de cette période, plus précisément le jazz improvisé.

Une attraction pour les musiques improvisées

Le jazz a fait son apparition dans le Milan des années 1950 ; il est très présent dans tout le corpus étudié, de *Ritratto di città* jusqu'à *Laborintus II*. Ainsi, la section de « free jazz » qui débute la deuxième partie de *Laborintus II* est aussi « free » que possible. Berio stipule :

Ces parties (jusqu'à W) sont libres et optionnelles dans le sens où elles doivent être choisies et préparées en fonction des capacités des interprètes instrumentaux et vocaux à improviser. (Un style « free jazz » des années 60 est recommandé). Les musiciens peuvent aussi s'inspirer des éléments de l'improvisation enregistrée, qui, dans tous les cas, devraient être plus forts que ceux joués en direct. Si les musiciens en question ne sont pas familiarisés avec l'improvisation jazz, ces parties peuvent être omises³¹⁴.

Nous sommes ici dans un cadre qui inclut à la fois une part d'aléatoire (les musiciens sont libres de préparer ce qu'ils veulent ou peuvent, en fonction de leurs capacités), et une part d'écoute empirique, puisqu'ils sont aussi invités à intégrer par imitation le matériau de la bande dans leur production en public. On retrouve ici deux directions esthétiques fondamentales du travail au *Studio di Fonologia* : d'une part « l'ouverture » de l'œuvre et, d'autre part, une focalisation sur l'écoute des processus sonores en développement.

Hors du champ de la notation : les musiques populaires

Dans ce rapport à la musique non (ou peu) notée, il faut également évoquer la place des musiques populaires, qu'elles soient liées à des pratiques traditionnelles ou à la

³¹⁴ BERIO, Luciano, *Laborintus II*, Milano : Universal Edition, 1976, p. 31.

pop music. La suite de la carrière de Berio, avec notamment *Coro*, les *Cries of London* ou les *Folks Songs*, laisse entrevoir ce que la musique populaire lui a apporté, dans une appropriation toujours plus large.

En réalité ces musiques étaient déjà présentes en 1955 au sein du *Studio di Fonologia*, ne serait-ce que par la présence de Roberto Leydi, qui s'est orienté ultérieurement vers l'ethnomusicologie. Sa connaissance des musiques populaires, des chants patriotiques antifascistes italiens et des mélodies juives (que Maderna dissimulait au milieu de ses séries³¹⁵), ou encore du rock'n roll³¹⁶ ont aidé Berio à prendre conscience de l'impossibilité de toute notation systématique de ces musiques.

4) Une écriture instrumentale dérivée du *Studio*

Bouches fermées et effets de filtrage

On observe, dans les partitions de Berio, une démultiplication du traitement des bouches fermées, qui était au départ presque anecdotique. Dans *Monotone*, le deuxième numéro de *Chamber Music*, il y a déjà, l'utilisation de la bouche fermée à la mesure 12, notée, en toutes lettres : « *bocca chiusa* ». Nous émettons l'hypothèse que les nombreuses heures de travail au *Studio di Fonologia* ont amené Berio à se familiariser avec les sonorités obtenues par filtrage (de la voix et du son en général), l'amenant à considérer la bouche fermée comme un filtre. La récurrence de ce phénomène a conduit Berio à trouver une notation plus rapide pour cet effet vocal, qui sera représenté par le signe « + » placé en dessous de la note.

On retrouve ce choix graphique dans les parties *a* et *d* d'*Epifanie*, dans *Passaggio* (d'abord présentée avec la lettre « m » entre parenthèses à la *Stazione I*, puis sans cette lettre à la *Stazione III*), dans *Laborintus II*. On la retrouve encore dans la *Sequenza III*

³¹⁵ Voir à ce propos, la conférence « Compositional technique as political engagement in the early serialism of Maderna and Nono », tenue par Christoph Neidhöfer lors du 19ème Congrès de l'International Musicological Society, à Rome, le 7 juillet 2012 (session *Italian music, 20th century*).

³¹⁶ Berio a été, dix ans plus tard, l'un des premiers compositeurs de musique savante à écrire sur le *rock'n roll*. Voir BERIO, Luciano, « Commenti al rock », *Nuova rivista musicale italiana*, 1, 1967.

pour voix de femme, oeuvre qui a validé les principaux gestes vocaux élaborés par Berio durant ces années. Ces gestes ont été par la suite repris dans de très nombreuses pièces vocales de Berio, avec une notation désormais acquise.

D'autres effets de filtrage sont apparus avec le son « sur le souffle » que l'on trouve dans *Epifanie* (partie *a*³¹⁷), *Circles*, et *Laborintus II*, le « son dans la gorge », ainsi que le « trémolo dental ». Tous ces éléments qui modifient le timbre, rappellent les opérations réalisées en studio, soit par filtrage de certaines fréquences, soit par ajout de distorsion³¹⁸, soit par modulation d'amplitude³¹⁹.

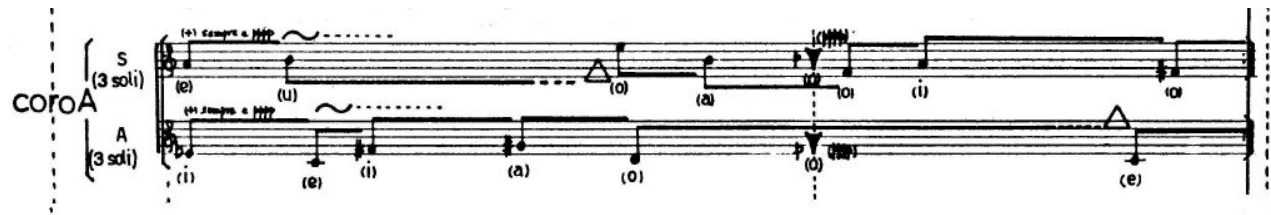
Par ailleurs, l'utilisation du *sprechgesang* (comme c'est le cas dans la partie *a* et la partie *b* d'*Epifanie*) peut aussi faire l'objet de plusieurs lectures : certes comme héritage assumé de la pensée de Schönberg, ou comme moyen de coller au mieux à la prosodie du texte. On peut aussi considérer ce son non-voisé comme un moyen supplémentaire de dénaturer le timbre de la voix chantée, de le manipuler, de le filtrer par une absence plus marquée de hauteurs.

On retrouve également le même effet de filtrage par la sélection des voyelles, chacune d'entre elles modifiant les formants internes de la cavité buccale. Musique et poésie ont longuement exploité ce phénomène, bien avant Berio. En revanche, on voit apparaître chez Berio, et de manière récurrente, l'utilisation de la voyelle « pour la voyelle » et non plus que pour le contenu sémantique qu'elle peut potentiellement véhiculer. Cette notation phonétique, pour laquelle il utilise l'*Alphabet Phonétique International*, apparaît pour la première fois chez lui dans *Laborintus II*, dès la page 1 (voyelle [a] entre crochets) à la première voix de femme, mais on la trouve déjà dans *Passaggio*, page 14 par exemple, seulement notée entre parenthèses (e) (i) (u) (a), etc., aux voix de soprani et d'alti du chœur A.

³¹⁷ Berio met au point un signe spécifique et précise "sul fiato" en bas de page de la page 3.

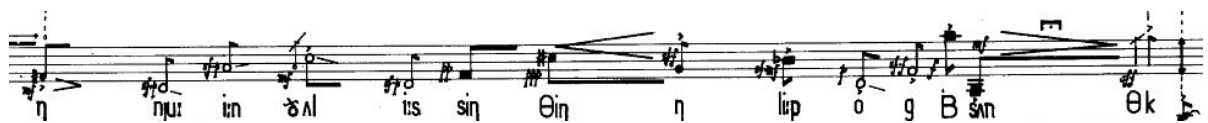
³¹⁸ La distorsion en électroacoustique est généralement réalisée par écrêtage des harmoniques supérieurs, modifiant la partie haute du spectre harmonique et donc le timbre qui devient saturé.

³¹⁹ La modulation d'amplitude en électroacoustique est réalisée par la multiplication d'un signal par un autre, ce qui a pour effet de moduler l'enveloppe du premier et, concomitamment, son timbre, créant un nouvel objet sonore.



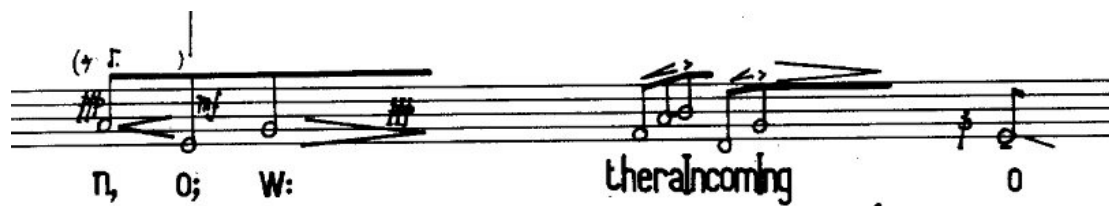
Ex. 8: Utilisation de voyelles dans Passaggio (p. 14)

Ce travail autour des unités linguistiques est également développé dans *Circles* autour de certaines sonorités nasales proposées par e.e. cummings (extraites des mots « in », « sing », « green », etc.) en conclusion de la troisième partie.



Ex. 9 : Utilisation des sonorités nasales dans Circles (p. 27)

On trouve également dans *Circles*, page 22, un élément qui, par la suite, prendra une importance considérable dans la musique de Berio, et qui va être la séparation des mots en entités minimales, c'est-à-dire voyelles et consonnes. Ainsi, sur le « n ; o ; w ; » proposé à la lecture par la poésie de e.e. cummings, Berio va s'appliquer à respecter cette séparation et mettre en musique chaque unité séparément.



Ex. 10 : Séparation des voyelles/consonnes dans Circles (p. 22)

Ce travail sera par la suite développé de manière extrêmement prégnante dans des œuvres comme *O King* ou *A-Ronne*. Là encore, les racines de ce travail sont à la fois du côté de la linguistique et du sonore, et donc liées à la pratique de studio. En faisant défiler à vitesse très lente, le mot « now » devant la tête de lecture d'un magnétophone, il est aisé d'identifier, et de séparer par montage, les trois sons qui composent le mot. La pratique de montage audio a donc peut-être conduit Berio à penser le mot en

somme d'entités sonores, tout comme la linguistique de Saussure ou de Troubetzkoy avaient pu l'amener, intellectuellement, à comprendre cette même séparation.

Noter la spatialisation

Comme le note Misha Donat :

Le placement et l'utilisation 'stéréophonique' d'instruments se retrouvent dans beaucoup d'œuvres de Berio, particulièrement *Allelujah II*, *Différences* et *Tempi Concertati*, et la division dans l'espace des instruments de timbres semblables est une partie intégrante de cette technique³²⁰.

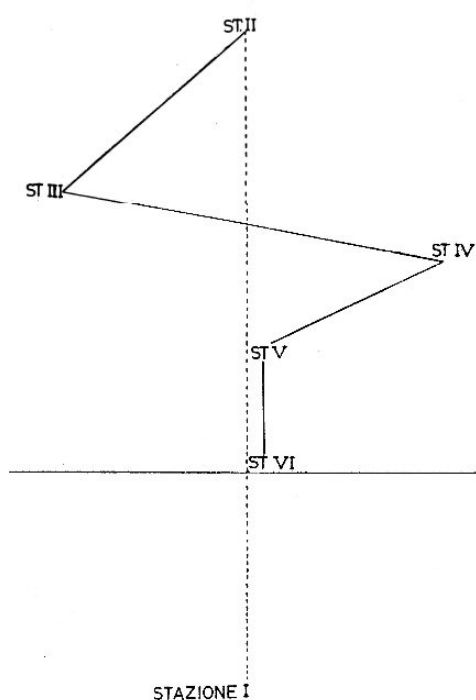
Même si la réalisation d'une musique spatialisée n'est pas nouvelle dans l'histoire de la musique, le paramètre stéréophonique (ou multiphonique) est une des composantes essentielles de la musique électroacoustique qui permet de faire évoluer le son de manière panoramique. A titre d'exemple, Pierre Henry s'est servi de ce paramètre, dans les années 1950, pour organiser formellement son discours musical³²¹. La stéréophonie lui permettait de répartir les sons sur trois espaces ; un espace à gauche, un au centre, et un à droite. Certains sons ne se réalisent qu'à un endroit bien précis, d'autres, au contraire, ont la faculté de « voyager » dans cet espace de manière panoramique. L'évolution progressive de la technique stéréo vers du multipiste et le nombre de combinaisons possibles (gauche/droite, avant/arrière, mais aussi en « diagonale », arrière-gauche vers avant-droit, etc.) ont donné à ce paramètre une place primordiale.

L'utilisation de ces nouveaux espaces sonores invitait les musiciens à se questionner sur la notation de ces effets. Certains compositeurs les ont inscrits sur leurs partitions, notamment les partitions électroacoustiques. En ce qui concerne Berio, on retrouve la notation de la spatialisation dans les partitions instrumentales, de manière presque

³²⁰ DONAT, Misha, « Berio and His 'Circles' », *The Musical Times*, Vol. 105, N° 1452 (Feb. 1964), p. 107.

³²¹ Nous pensons ici à *Variation pour une porte et un soupir*. Voir sur ce point VANDEGORNE, Annette, « L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique », <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/vandegorne.pdf> et particulièrement : « Pierre Henry fut sans doute le premier à explorer les possibilités musicales de cette philosophie de l'espace, tant au stade de la composition qu'à celui du concert. Dans ce cadre il oppose souvent les canaux et les voies gauche/droite, se servant de la géographie du lieu pour l'organiser. » p. 3.

systematique. A partir d'*Allelujah*, ses partitions instrumentales contiennent dans leur nomenclature un plan de scène, afin que les instruments y soient disposés soit seuls, soit par groupes, de manière à ce que la répartition du son dans la salle puisse exploiter le paramètre stéréophonique. Il s'agit là d'un travail tout autant théâtral que sonore, certaines partitions indiquant l'évolution des interprètes dans l'espace scénique (essentiellement les solistes). Ce sera le cas, par exemple, de Elle - personnage central de *Passaggio* - qui en fonction des différentes Stations va se déplacer sur la scène, traçant ainsi son passage de manière physique, mais également sonore.



Ex. 11 : Déplacement de Elle dans *Passaggio* (nomenclature)

De la même manière, la soliste de *Circles* se déplace sur scène en fonction d'indications qui lui permettent de modifier sa position par rapport aux autres instrumentistes, et donc de changer de lieu d'émission sonore jouant sur le mélange de timbres³²². La *Sequenza III pour voix de femme* peut être considérée comme un point d'aboutissement

³²² Ces mouvements sont indiqués sur la partition par « walk to 2nd stand », etc.

de tout ce travail de contrôle du déplacement du son dans l'espace, avec l'appui cette fois, d'une dimension véritablement théâtrale par un jeu d'acteur pleinement affirmé.

Transposer la réverbération au domaine instrumental

La stéréophonie n'est pas le seul effet spatial développé par la musique électroacoustique. La réverbération artificielle va venir s'ajouter au panel des possibilités mises à disposition des compositeurs par les nouvelles technologies. Bien qu'existant avant la composition en studio, l'électroacoustique a permis de manier ces paramètres avec une très grande précision. En jouant en studio sur le côté mat ou réverbéré d'un son, l'auditeur va percevoir ce son (de manière psycho-acoustique et donc parfaitement artificielle), comme étant soit très proche (en surface de la membrane du haut-parleur), soit au contraire plus ou moins lointain (« à l'arrière » dans le haut-parleur), ajoutant une dimension de profondeur, indépendamment de la spatialisation propre.

Le *Studio di Fonologia* était lui aussi équipé d'une chambre d'écho, que Berio a non seulement utilisée dans sa musique électroacoustique, mais dont il a transposé le principe dans sa musique instrumentale. Même si Berio a peu noté ces effets sur sa partition, son écriture instrumentale les a totalement intégrés afin d'obtenir le résultat sonore souhaité. On les retrouve ainsi dans *Chemins IV pour hautbois et cordes* (1975). Comme il l'explique lui-même ce principe est à la base même de la *Sequenza X pour trompette et piano résonnant* (1984), décuplé par un travail sur la résonance par sympathie/antipathie des cordes du piano, ainsi que dans *Formazioni* (1985-1987)³²³.

On peut en conclure que, si le postwebernisme a tenté d'aller au plus profond du son en sérialisant jusqu'à ses harmoniques³²⁴, la dimension spatiale ou granulaire du son ont résisté à cette tentative de totalisation. C'est sur ce point que la pratique de la

³²³ Voir à ce sujet BORRAS, Laurent, *L'impact de l'expérience électroacoustique sur l'écriture orchestrale de Luciano Berio : Modèles, synthèses, congruences dans Formazioni*, Mémoire de Master 2 Musicologie, Université Toulouse le Mirail, 2013, pp 45-50.

³²⁴ Voir à ce propos sur les essais infructueux de Boulez et Stockhausen : GRIFFITHS, Paul, *Modern Music and After*, New York : Oxford University Press, 2010, pp. 50-52.

musique électroacoustique a très certainement conduit Berio à dépasser ces limitations et à se méfier de toute pensée systématique.

D'autres dimensions pour l'harmonie

Dans le travail en studio, afin d'éviter trop de déperditions par duplications de la même bande jusqu'à détérioration du signal, un agrégat doit être généré de la façon la plus simultanée possible. Ainsi pour réunir plusieurs sons, la meilleure solution ne sera pas de créer chacun de ces sons sur une bande séparée, puis de les diffuser en même temps pour mixer le résultat sonore, mais bien de réaliser la superposition des sons à la source (c'est-à-dire à la sortie du générateur) et de les enregistrer tels quels.

Un agrégat peut être obtenu de deux manières opposées selon sa complexité : soit par synthèse additive (on le compose à partir de multiples fréquences que l'on « empile » les unes sur les autres), soit par synthèse soustractive (on utilise un bruit blanc, très complexe, duquel on « retire », par filtrage, certaines hauteurs non désirées pour ne garder qu'un son « évidé »). Dans un cas comme dans l'autre, la dimension harmonique doit être pensée en amont, de manière spécifique. A Milan, dans les premières années, ce travail s'avérait difficile, comme en témoigne Marino Zuccheri :

En 1955 est arrivé le premier oscillateur pour créer des sons sinusoïdaux. Le problème était qu'avec un seul oscillateur on devait travailler avec des superpositions, par addition de sons, chose compliquée et ennuyeuse. Avec l'ouverture du Studio au cinquième étage en 1956, et ses neuf oscillateurs, tout a vraiment changé³²⁵.

Par la suite, il a donc été possible de procéder de manière soustractive comme le note David Osmond-Smith :

Dans le studio de Milan la qualité du son se détériorait plutôt plus rapidement avec les réenregistrements répétés, et Berio avait donc mis en place une banque de neuf oscillateurs comme source sonore de base à son travail. L'expérience de travail avec des

³²⁵ ZUCCHERI, Marino, DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Incontro con Marino Zuccheri », *Nuova musica alla radio*, pp.181-183.

sons complexes a eu un impact immédiat sur son écriture instrumentale, mais elle devait aussi réapparaître bien des années plus tard et sous une forme bien plus étendue, dans les expériences sur la synthèse soustractive que Berio a dirigées à l'*Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique* (IRCAM), à Paris³²⁶.

Pensée contrapunctique et séparation physique des pistes

En 1946, Berio a longuement suivi les cours de contrepoint de Giulio Cesare Paribeni au Conservatoire de Milan. Tout au long de sa carrière, il a témoigné de son attachement à cette technique de composition :

Les bases, que l'on me pardonne, sont d'abord le contrepoint, puis l'analyse. Non que je sois un nostalgique du contrepoint, mais je ne connais pas encore d'autre moyen qui permette à un jeune musicien de s'exercer de manière systématique à relier le cerveau et l'oreille³²⁷.

Transposé à la pratique en studio, le rapport au contrepoint est le domaine de l'écriture musicale qui est le plus facilement envisageable, car la bande magnétique matérialise, ne serait-ce que par son aspect physique, la présence d'une « voix » se déroulant dans le temps. Quant à la technique du « rétrograde », utilisée dans le contrepoint schönbergien, elle est extrêmement simple puisqu'il suffit de retourner la bande pour lire le son à l'envers³²⁸.

La superposition de plusieurs voix, ayant chacune un comportement indépendant et caractérisé, s'opère très facilement par la fonction du mixage. En diffusant simultanément deux bandes sur deux magnétophones lecteurs et en récupérant la somme sur un troisième, on peut très aisément obtenir un *bicinium*, avec une interface d'ailleurs proche des « parties séparées » telles qu'elles se présentaient à la Renaissance.

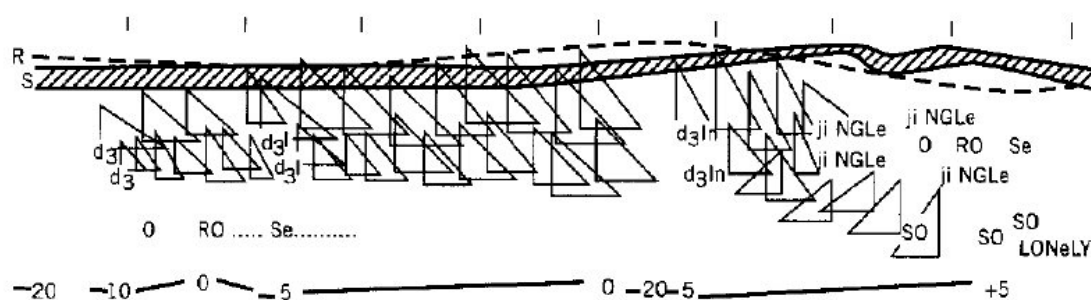
³²⁶ OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 13.

³²⁷ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 59.

³²⁸ Nous sommes conscients que le résultat, lui, n'aura pas grand-chose à voir, à l'audition, avec ce que l'on pourrait attendre d'une série rétrogradée, mais la manipulation de la bande pour cette opération est enfantine.

Enfin, l'apparition progressive du multipiste a permis un travail séparé sur quatre pistes, où chaque voix est physiquement séparée des autres en étant diffusée sur son propre haut-parleur. Bien évidemment, il ne suffit pas de superposer des bandes pour obtenir un travail de contrepoint, puisque le contrepoint sous-entend une écriture dans laquelle une interaction est nécessaire³²⁹.

L'article de Berio intitulé « Poésie et musique - une expérience³³⁰ » démontre assez bien comment, en réponse à la *fuga per canonem* de Joyce dans l'introduction du chapitre des sirènes de *Ulysses*, *Thema (Omaggio a Joyce)* traite également les figures de la fugue, du fugato, et des imitations, autant d'éléments qui sous-entendent un traitement contrapuntique du matériau. L'article se termine par un court schéma représentatif d'une petite partie de la bande, dans laquelle on peut assez clairement faire la distinction entre l'écriture par strates (partie haute du schéma) et l'écriture contrapuntique avec chevauchement d'éléments visuellement récurrents.



Ex. 12 : Travail contrapuntique dans *Thema (Omaggio a Joyce)* ³³¹

Ce principe de travail se retrouve très fréquemment au cours des œuvres de cette période, mais également tout au long de sa vie de compositeur :

³²⁹ La possibilité de construire de la musique « par strates », en superposant simplement des sons sans que ceux-ci développent nécessairement de lien entre eux existe aussi.

³³⁰ Paru pour la première fois en italien sous le titre "Poesia e musica – un'esperienza" dans la revue *Incontri Musicali* (n°3, 1959).

³³¹ Extrait de BERIO, Luciano, «Poesia e musica – un'esperienza», *Nuova musica alla radio*, p. 259.

Allelujah I est construit à partir de différentes lectures des 21 premières mesures et de différentes combinaisons de ces lectures, comme la superposition d'une de ces versions, et le rétrograde d'une autre. La stratégie de Berio de générer de nouvelles textures en redéployant complètement les attributs du matériel choisi a surgi, selon les mots du compositeur lui-même, de 'la conviction, que rendre méconnaissable, ou mieux, varier continuellement les caractéristiques acoustiques du même matériau sonore signifie également (par rapport à un dessein formel) produire un nouveau matériau sonore³³².

Cet exemple illustre assez bien la manière dont un matériau, présenté en rétrograde et/ou superposé à lui-même, permet l'enrichissement du discours musical par l'apparition d'un résultat auditif donnant l'impression d'un nouveau matériau. Ce travail de transformation/déformation de fragments sonores, mais également de superposition ou d'inversion, acquiert dans le travail sur bande, une facilité que l'écriture sur papier n'a pas. En effet, grâce aux ciseaux et au ruban adhésif, il est plus aisé de recopier ou de déplacer un élément musical sur bande que sur le papier, surtout si ces fragments sonores sont très complexes.

³³² NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », pp. 326-327.

VII - EMERGENCE D'UNE NOUVELLE APPROCHE DE LA COMPOSITION

1) Montage et sémiologie³³³

L'acte de composition en studio va se réaliser par la technique du montage. Afin de cerner la façon dont Berio est parvenu à s'approprier cette technique, il va nous falloir dans un premier temps nous questionner sur ses origines, qui sont liées à l'apparition du cinéma.

Le travail de Daniele Romina³³⁴ dans son ouvrage *Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta, un'analisi di Thema (omaggio a Joyce) di Luciano Berio*, fait un rapprochement entre la musique de Berio et le montage cinématographique et plus particulièrement le cinéma d'Eisenstein³³⁵.

Ainsi, la technique du montage cinématographique et la composition musicale sur bande ont en commun le fait de couper la bande avec une paire de ciseaux³³⁶. En effet, les premiers travaux de montages cinématographiques sont apparus dans la Russie des années 1920. Le nom d'Eisenstein reste associé à la notion de montage cinématographique car il fut certainement le réalisateur de cette période dont les œuvres furent les plus abouties de ce point de vue. L'apparition du montage cinématographique ne s'est pas faite par hasard ; elle est liée à une réflexion sur la question du sens engendrée par cette technique.

³³³ Ce passage développe en partie certains propos sur le lien direct avec la technique de montage cinématographique, soulignés par Daniele Romina, dans *Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta*, pp. 68-75.

³³⁴ Cette réflexion s'appuie également sur le « Chapitre VIII – Un cinéma pour l'oreille ? le parallèle et ses leçons », in CHION, Michel, *L'art des sons fixés*, pp. 62-70. Il y est traité du parallèle musique/cinéma, mais sans application spécifique à la musique de Luciano Berio.

³³⁵ Et son ouvrage *Teoria generale del montaggio*, Venezia : Marsilio, 1985, 435 p., qui n'existe, semble-t-il, qu'en russe et en italien.

³³⁶ Nous ne ferons pas ici le détail de l'évolution parallèle entre les outils du montage film et du montage son, et le fait que le cinéma utilise de la colle là où la composition sur bande utilise du ruban adhésif ; c'est bien l'idée générale qui nous préoccupe.

L'effet Koulethov

Les travaux du théoricien Lev Koulethov, notamment, permirent de mettre à jour certains mécanismes cognitifs liés à la présentation de plusieurs images successives, et l'apparition d'un mécanisme appelé "effet Koulethov". L'effet Koulethov peut être résumé ainsi : des images, au cœur d'un montage cinématographique, ont une influence les unes sur les autres, et le fait de les présenter dans un ordre précis, ou certaines plutôt que d'autres, influence la réception par le spectateur, et donc la narrativité mise en image.

L'expérience mise en place par Koulethov consiste à prendre quelques photogrammes du visage d'un acteur, et, à partir de ces photogrammes, toujours identiques, de produire trois enchaînements différents présentant soit un bol de soupe et le visage, soit un cadavre dans un cercueil et le visage, soit une femme allongée et le visage. Dans chacun des cas, le spectateur interprète l'expression du visage (pourtant identique) de trois façons : faim, tristesse, désir. Ainsi, le fait de procéder à un montage et, donc, d'ordonner des images les unes par rapport aux autres, crée du sens et manipule donc la perception du récepteur³³⁷.

L'apparition du montage audio n'a certes pas le même potentiel que le montage cinématographique. Premièrement parce que si les théories russes ont été élaborées dans les années 1920, il est évident que 35 ans plus tard, aborder le montage sonore ne peut se faire sans tenir compte de toutes les réflexions passées sur ce sujet. Deuxièmement parce que le pouvoir du son n'agit pas sur le cerveau dans les mêmes zones que celles de l'image et que la réaction de l'auditeur est donc physiologiquement différente. Et enfin, parce que depuis le milieu des années 1920 le cinéma est parlant et sonore et que la question du montage sonore s'est depuis longtemps posée au cinéma, où elle a été intégrée à la narrativité de l'image, qui lui était antérieure. Le terrain n'était donc pas vierge comme il l'était dans la Russie des années 1920.

³³⁷ D'où l'expression bien connu dans le milieu de l'audiovisuel : « monteur, menteur ».

Des procédés similaires

Il ne nous paraît donc pas concevable d'aborder la technique de montage sonore en ignorant que les procédés mis en œuvre par le compositeur vont, fondamentalement, être très proches de ceux utilisés par le monteur de cinéma. Ceci sous-entend, en définitive, que la juxtaposition de sons les uns après les autres véhicule, intrinsèquement, un sens induit, une intention, une directionnalité, qui seraient différents si l'ordre des sons (tout comme l'ordre des images) était différent, indépendamment des questions de sérialisation plus ou moins intégrale en vogue dans les années 1950. La bande magnétique a elle-même ses propres contraintes que l'on peut conformer à une pensée sérielle si on le souhaite, mais qui peuvent également exprimer son potentiel propre.

L'impact sur le langage

C'est probablement de sa confrontation avec la linguistique qu'est venue la réponse la plus immédiate pour Berio. Car appliquer le montage audio au langage, ce n'est pas, tout du moins dans l'univers bérien, se cantonner à une somme de successions possibles, vraisemblables, de phonèmes dans une visée narrative, où la lecture est univoque. Pour Berio, monter un texte comme ce fut le cas pour *Thema (omaggio a Joyce)*, c'est avoir la possibilité, par l'essence même du montage, de couper là où la syntaxe ne le permet pas, de créer des successions de phonèmes que la linguistique ou même physiologiquement la conformation de la bouche, ne permettent pas. C'est mettre côte à côte dans la dramaturgie, des émotions si rapprochées qu'elles ne sont pas envisageables dans une temporalité humaine. Et par là même, c'est explorer des terrains auxquels les langues, dans leur comportement usuel, ne peuvent prétendre, hormis peut-être dans l'expérience poétique.

En segmentant la langue, décontextualisée de son rapport à la sémantique, Berio applique artificiellement des évolutions au langage humain auquel celui-ci ne pourrait accéder naturellement. En accord avec de Saussure qui affirme qu'une langue ne peut

être vivante que si elle s'altère progressivement par son emploi, Berio développe en réalité un métalangage, dans lequel les possibilités de réalisation sont infinies et non nécessairement signifiantes. Le rôle musical de la parole prend ici un nouveau sens : le montage procède en dehors de toute narrativité, au service d'un déroulement dont la gestion est elle-même inféodée à l'expressivité et à la dramaturgie. En procédant ainsi, la ou les langues ainsi découpées acquièrent un nouveau statut, le montage de fragments les uns à la suite des autres tendant toujours, pour l'auditeur, à créer du sens, ou des indices de possibles sens³³⁸.

L'auditeur, à la recherche du lien pertinent que ces fragments pourraient avoir les uns à la suite des autres, reste actif, en recherche d'une narrativité potentielle, d'une lecture possible. Ainsi, Berio use tout à la fois de l'artifice du montage pour créer du lien entre les fragments mis bout à bout et, dans le même temps, déconstruit les liens logiques, les liens attendus, pour créer des multiples lectures, pour de multiples publics.

Micro-montage et aléatoire

Le montage peut être considéré comme un acte créant du lien entre les éléments qui sont mis bout à bout, un acte intentionnel avec un but déterminé. En apparence, rien ne paraît plus à l'opposé du montage que la musique aléatoire – mais en apparence seulement. En effet, la musique aléatoire de la deuxième moitié des années 1950 ne fait que proposer des parcours équiprobables, composés d'éléments issus de la même matrice. C'est à cette même époque que Berio donna la réponse la plus cagienne à ce hiatus apparent au travers de la technique de micro-montage.

En 1957, il va mettre au point cette technique qui consiste à rassembler, sur la bande, des morceaux infimes de sons, collés les uns aux autres de manière la plus rapprochée possible. Réenregistrés à vitesse plus rapide, ces éléments sonores créaient un comportement aléatoire (ou dans tous les cas dont la prévisibilité au montage est

³³⁸ Ceci explique d'ailleurs peut-être pourquoi Berio n'utilise pas de son « à l'envers » avec la voix qui est, non seulement extrêmement reconnaissable et connoté, mais surtout qui est, du point de vue linguistique, un « contresens » n'ouvrant à aucune lecture possible autre que celle de la causalité.

extrêmement réduite) à base de sons concrets ou électroniques. David Osmond-Smith relate cette expérience :

[Dans *Perspectives*] il avait enregistré des signaux sinusoïdaux de différentes hauteurs, coupé les bandes en petites pièces, et réalisé avec elles un montage avec un *pattern* régulier récurrent. Joué à la vitesse originale d'enregistrement, cela produisait une sorte de tintinnabulation frénétique, comme celle qui peut être entendue au début de l'œuvre. Mais accéléré, les composants individuels fusionnaient pour produire un seul son complexe avec une qualité scintillante caractéristique. Berio avait, en d'autres termes, trouvé un moyen de générer des timbres complexes en accélérant des micro-montages : une alternative stimulante et relativement rapide à la superposition minutieuse de composants basiques instaurée par Stockhausen quelques années auparavant³³⁹.

Le montage, ainsi organisé par le compositeur ne produit plus alors un résultat attendu, maîtrisé à l'avance. Les matériaux sont à considérer pour leur directionnalité globale et leur nouveauté de timbre plutôt que pour la micro-organisation de leurs composantes internes.

John Cage lui-même, lors de sa présence de 4 mois au *Studio di Fonologia* à partir de décembre 1958, réalisa une seule et unique pièce : *Fontana Mix*. Cette pièce a pour particularité d'être construite à partir de sons, enregistrés avec un magnétophone portable dans les rues de Milan, et micro-montés de manière totalement aléatoire, comme en témoigne Marino Zuccheri :

Il prenait ces bobines et une fois ou deux par semaine il se mettait à couper les bandes en tous petits morceaux au hasard, aléatoirement ; là-dessus, il prenait une bande pour réaliser l'assemblage, il la coupait à une certaine hauteur et il l'attachait sur ce qui arrivait. Avec cette nouvelle bande il faisait parfois une boucle qu'il faisait tourner sur les têtes de lectures des magnétophones; mais de temps en temps cela se coinçait parce que les fragments de bande coupés étaient vraiment petits: c'est ainsi qu'est venue l'idée de

³³⁹ OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 14.

saupoudrer les têtes de talc pour ne pas que tout s'attache. [...] Et puis à la fin il a mixé tous ces éléments ensemble de manière fortuite... et il a ainsi réalisé *Fontana Mix*³⁴⁰.

Audibilité du montage

Le montage audio possède par ailleurs une particularité qui l'oppose radicalement au montage visuel, et qui est celle du "montage audible". Théorisée ultérieurement par Michel Chion, mais déjà à l'œuvre à cette époque, elle réside dans le fait que le montage audio peut se rendre « invisible³⁴¹ » :

Il semble que pour la musique de sons fixés aussi bien que pour le cinéma, l'importance du rôle conféré au *montage audible*, comme instance d'interruption des sons, pour les assembler entre eux et ainsi former des ruptures et des raccords audibles et pertinents dans le discours musical, soit la pierre de touche d'une plus ou moins grande volonté de linéariser le discours.

Rappelons, en effet, que la musique des sons fixés a, contrairement au cinéma, tout loisir d'user d'un montage inaudible pour créer des continuités et des chaînes sonores sans couture apparente. Tel est en effet le propre de l'auditif par rapport au visuel que raccorder inaudiblement deux fragments indépendants n'y pose guère problème³⁴².

En plus de l'acte signifiant de monter, et en plus de l'acte de micro-monter, il y a donc également possibilité pour les compositeurs de gommer ou de faire disparaître l'acte qui a lui-même engendré la succession des matériaux.

³⁴⁰ ZUCCHERI, Marino, DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Incontro con Marino Zuccheri », *Nuova musica alla radio*, p. 195.

³⁴¹ Il est à noter que certains cinéastes se sont essayés à cette technique, comme Alfred Hitchcock, dans *Rope* (1948), mais cela relève bien souvent plus de la performance technique que de la démarche poétique, et cela reste malgré tout, pour le cinéophile averti, repérable.

³⁴² CHION, Michel, *L'art des sons fixés*, p. 69.

Le cas de la sifflante « s »

Le montage inaudible va venir jouer un rôle important dans le langage de Berio. De nombreux exemples peuvent être mis à jour tant dans ses pièces électroacoustiques que dans ses pièces instrumentales ou mixtes.

La sifflante « s » semble durant ces années revêtir un caractère qui se rapproche de cet effet de « fondu enchaîné » que peut revêtir le passage inaudible d'une séquence à une autre.

On retrouve cette sifflante dans *Thema (omaggio a Joyce)* ou le texte de Joyce "Hissss" permet une utilisation récurrente de ce son. Di Scipio note :

Le sifflement du dental sifflant /s/ de « hissss » est considéré par Berio (et Eco) comme « le point de plus grande saturation sonore » du fragment joycien [...] Cette donnée renvoie à la constatation que, dans plusieurs passages de *Thema (Omaggio a Joyce)*, le bruit blanc du /s/ est utilisé comme transition d'une parole ou d'une phrase du texte à une autre [...]. On écoute à 0'23", à 2'21" et à 2'51" des transformations nouvelles, même très poussées, de ce même son³⁴³. On remarque aussi que Berio utilise le son « hissss » pour conclure la pièce³⁴⁴.

Le même type de comportement apparaît dans *Circles* :

Le poème I ('stinging') est écrit pour voix et harpe seulement [...]. A la fin du poème le 'S' prolongé de la chanteuse (cumings écrit le dernier mot, 'dreamS', avec un S majuscule) est imperceptiblement pris en charge par le sand-block et développé dans un crescendo graduel par les percussions³⁴⁵.

Cette technique propre au montage audio est employée par Berio dans ces deux exemples pour structurer le discours mais de façon différente. Dans le cas de *Thema*, Berio fait le choix d'une transition structurellement audible pour elle-même au cours de laquelle l'auditeur glisse imperceptiblement « d'une parole ou d'une phrase du texte

³⁴³ Voir CD, piste 9.

³⁴⁴ DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos* », p. 17.

³⁴⁵ DONAT, Misha, « Berio and His 'Circles' », p. 105.

à une autre ». Dans le cas de *Circles*, il s'agit bien, tout en enchainant structurellement deux parties, de rendre inaudibles les différences de timbre entre la voix et le *sand-block*, permettant ainsi un enchainement fluide des parties – si ce n'est une sorte d'anamorphose auditive³⁴⁶.

La même sifflante "s" sert également, dans l'ouverture de *Passaggio*, à créer un lien de texture entre les différentes langues, entre des matériaux hétérogènes. Le texte commence par « *ma adesso* » avant que le chœur B ne se divise en 5 voix qui vont utiliser tour à tour le "s" en tant que consonne autonome, mais aussi comme première lettre des mots "*silence*" (anglais et français), "*silenzio*" (italien) et "*still*" (anglais, avec le jeu sur l'homonyme germanique « *Stille* » qui signifie « calme », mais aussi « silence »). On retrouve également cette sifflante dans "*c'est-à-dire*", et dans l'onomatopée "*ssst*" ainsi que dans le vocable allemand "*heisst*", le tout dans la première page de l'œuvre.

STAZIONE I
"INTROITUS"

musical score for "STAZIONE I 'INTROITUS'". The score is for a five-part choir (coro B) with parts I, II, III, IV, and V. Part III is labeled "ma adesso". The score includes various musical notations such as dynamics (ppp-p), articulation (staccato), and phrasing. The lyrics are written in multiple languages: Italian ("ma come resistendo", "widerstehend", "ma", "adesso", "e poi", "c'è", "c'è"), English ("silence", "still", "ssst"), and German ("das heisst", "zitti", "S", "c'est à dire"). The score is divided into two systems by a vertical dashed line. The first system contains the lyrics "ma come resistendo", "widerstehend", "ma", "adesso", "e poi", "c'è", and "c'est à dire". The second system contains the lyrics "das heisst", "zitti", "S", and "c'est à dire". The score is written on five staves, with the lyrics written below the staves. The first staff (I) has the lyrics "ma come resistendo" and "widerstehend". The second staff (II) has the lyrics "ma" and "adesso". The third staff (III) has the lyrics "e poi" and "c'è". The fourth staff (IV) has the lyrics "c'est à dire". The fifth staff (V) has the lyrics "S" and "c'est à dire". The score is written in a clear, legible font, with the lyrics in a smaller font size than the musical notation. The score is divided into two systems by a vertical dashed line. The first system contains the lyrics "ma come resistendo", "widerstehend", "ma", "adesso", "e poi", "c'è", and "c'est à dire". The second system contains the lyrics "das heisst", "zitti", "S", and "c'est à dire". The score is written on five staves, with the lyrics written below the staves. The first staff (I) has the lyrics "ma come resistendo" and "widerstehend". The second staff (II) has the lyrics "ma" and "adesso". The third staff (III) has the lyrics "e poi" and "c'è". The fourth staff (IV) has the lyrics "c'est à dire". The fifth staff (V) has the lyrics "S" and "c'est à dire". The score is written in a clear, legible font, with the lyrics in a smaller font size than the musical notation.

Ex. 13 : Sifflante « s » dans l'Introitus de *Passaggio* (p. 1)

Ici le mixage (la superposition des voix et des langues), vient affiner le montage (la juxtaposition) pour faciliter une circulation plurilingue au sein du texte.

³⁴⁶ Cf. la démarche de Stockhausen dans *Refrain* et *Kontakte*

2) Métrage de la bande magnétique et notation rythmique proportionnelle

La paternité de la notation proportionnelle est souvent attribuée à Berio, celle-ci apparaissant dans la *Sequenza I pour flûte* en 1958, même si John Cage et un certain nombre de compositeurs new-yorkais du début des années 1950 en ont expérimenté antérieurement diverses formes³⁴⁷.

Pour autant, la *Sequenza I* reste la première œuvre en notation proportionnelle dont la notation rythmique est à la fois ouverte à la plasticité de l'interprétation et définie avec précision avec les valeurs héritées du solfège.

Premières expériences de libre placement du texte

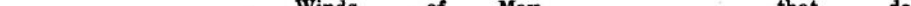
En remontant précédemment dans l'œuvre de Berio, on peut en effet observer quelques tentatives de « ne pas noter scrupuleusement » certaines parties.

Le premier « essai » remonte selon nous à *Winds of May*, troisième partie de *Chamber Music*, composée dès 1953. La partie de soprano, lue, est dans cette partition, écrite en dessous des mesures, laissant supposer que la récitation doit se faire selon la place du mot, plutôt en début ou en fin de mesure. Dans l'enregistrement réalisé par Cathy Berberian³⁴⁸, le placement du texte est resté assez flou, ce qui a peut-être amené Luciano Berio à repenser ce système de notation certes libre, mais imprécis.

³⁴⁷ Sur ce point, il nous paraît important de préciser qu'il existe au moins un cas de notation proportionnelle antérieur à la *Sequenza I*. Il apparaît, sous la plume de John Cage. En effet, il existe aujourd'hui deux versions éditées de 4'33'', les deux étant publiées aux éditions Peters. L'une d'elle est intitulée « 4'33' (Original Version in Proportional Notation) » portant la côte n°6777a. La notice introductive précise que la version n°6777 est en réalité une version ultérieure à celle-ci. La première version, réalisée en notation proportionnelle, fut offerte par John Cage à David Tudor (créateur de l'œuvre en 1952 à Woodstock) pour son vingt-huitième anniversaire, le 5 juin 1953. Quoiqu'il en soit, il semblerait que le concept de cette notation soit antérieur chez Cage, et la présence de ce dernier au *Studio di Fonologia* ayant eu lieu au début de l'année 1958, on peut supposer que cette « invention » ait pu être le résultat d'un échange de point de vue entre les deux compositeurs.

³⁴⁸ Paru chez Phillips en 1970.

declamando, liberamente mf-f



Winds of May, that dance

Ex. 14 : Notation libre du texte dans Chamber Music / III Winds of May (p. 13)

On retrouve le même désir de cette notation libre dans la partie *e* d'*Epifanie* (1959-1961). Ici la synchronisation du texte lu avec l'orchestre complet est indiquée avec précision par une flèche, mais le placement de la suite reste libre, de l'ordre d'une lecture plus théâtrale, débarrassée de l'appui des temps forts de la mesure.

Perc. I
(all instr.)

Perc. II
(all instr.)

Perc. III
(all instr.)

bacch. leggera

... sur les bri-
ques ruissel-
lantes et sa-
glantes d'incroyable-
ment tendre

continuit toujours à
parvenir ce gigantesque que des employés
vacarme ... ou des ouvriers

VI.A
(sord.)

via sord.

VI.B
(sord.)

via sord.

VI.C
(sord.)

via sord.

Vle.
(sord.)

via sord.

Vlc.
(sord.)

via sord.

Cb.
(sord.)

via sord.

legno

5 6 7 8

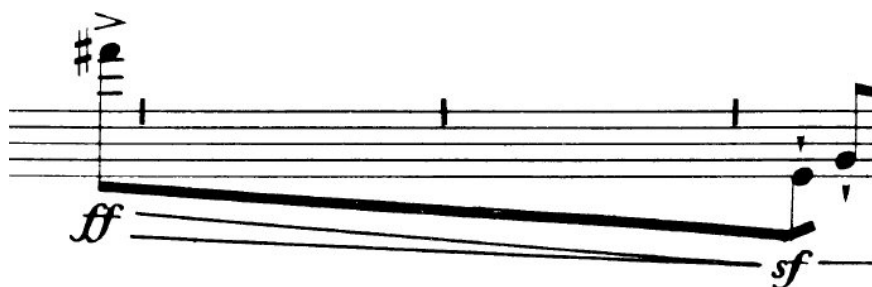
Ex. 15 : Notation libre du texte dans Epifanie e (extrait) (p. 2)

Sequenza I et la pratique de studio

Sur le matériel de l'époque, en montage audio comme en cinéma, la mesure des durées se faisait en métrage (en pouces ou en centimètres) et non pas en minutes ou en unités rythmiques. L'expérience permettait d'affiner ce rapport entre durée musicale et longueurs de bandes.

Le rapport à la barre de mesure, déjà passablement modifié par les générations précédentes³⁴⁹ n'a plus aucune réalité ici, dans la manipulation des durées. Un fragment musical est plus ou moins long qu'un autre non pas parce que le nombre de temps ou de mesures diffère, mais bien parce qu'il est physiquement (et parfois visuellement) perçu comme étant plus long. On n'est plus dans la précision visuelle de la mesure du temps mais dans la sensation de durée – c'est-à-dire dans le ressenti.

On retrouve très bien ce rapport à la durée dans la notation choisie par Berio pour signifier la durée des notes : une valeur longue est représentée par une ligne (située au bout de la hampe) de longue durée, alors qu'une valeur courte est symbolisée par une ligne courte. Les marques sur la 5^{ème} ligne de la portée représentent une valeur métronomique, c'est-à-dire un écoulement continu et régulier du temps, symbolisé dans l'exemple suivant par des traits verticaux (et rappelant les différentes vitesses de lecture sélectionnables sur les lecteurs de bande).



Ex. 16 : Notation proportionnelle dans *Sequenza I* pour flûte (p. 7)

Côté studio, il était très aisé, dans un continuum musical ou sonore enregistré sur bande, de repérer à l'audition le placement exact d'un événement particulier (un pic de dynamique, un son à isoler, etc.), en faisant défiler très lentement la bande devant la tête de lecture, pour repérer avec précision l'entrée du son et/ou son achèvement. Une simple marque avec un crayon sur la bande permettait de visualiser le repère. Cette

³⁴⁹ Debussy pour la carrure et les valeurs irrationnelles, Bartok pour les mélanges binaires/ternaires, puis Stravinsky et Messiaen pour la valeur ajoutée ou retranchée, par exemple.

manière d'opérer rappelle certains passages où la flute émerge du silence, sans les impulsions rythmiques isochrones préalables.



Ex. 17 : Notation proportionnelle dans Sequenza I pour flûte (p. 3)

Une conception pragmatique de la notation

Outre qu'elle permet plus de liberté pour l'interprète, la notation proportionnelle présente aussi un gain de temps conséquent pour le compositeur, qu'on retrouve dans les notations de bandes pour une diffusion électroacoustique (un repérage approximatif des éléments peut suffire), ou dans la musique mixte. Ainsi, dans *Différences* (1958), la bande magnétique est notée en notation proportionnelle, sans doute pour gagner du temps :

Ex. 18 : Notation proportionnelle dans Différences (p. 12)

Ici, les parties d'alto et de violoncelle enregistrées sur la bande ne sont pas destinées à être réinterprétées, mais bien à être diffusées pendant l'interprétation en direct³⁵⁰. La

³⁵⁰ Nous rappelons ici, comme explicité auparavant, que cette partition de *Différences* a été complétée par Berio presque quarante ans après sa composition. Nous ne sommes pas en mesure d'affirmer à quoi ressemblait exactement à l'origine la notation de la partie électroacoustique, mais quoiqu'il en soit, reprenant ce travail quarante ans plus tard, Berio aura encore opté pour cette notation (ou l'aura conservée) qui reste suffisamment fiable et beaucoup plus rapide.

notation proportionnelle de la bande permet donc de situer les éléments dans un rapport rythmique assez précis, sans qu'il ait pour autant besoin d'être figé.

C'est ainsi que s'est progressivement construit un autre rapport à la durée, qu'Henri Dutilleux, qui n'a pourtant pas consacré son œuvre à l'électroacoustique, a bien repéré :

Je suis persuadé que certaines de mes partitions qui, de plus en plus, se sont référées aux notions d'espace et de temps ne seraient pas tout à fait les mêmes si j'étais resté indifférent à ce qu'il faut bien appeler une révolution dans le monde sonore³⁵¹.

3) Hauteurs approximatives

Durant la période 1955-1961 vont également apparaître, chez Berio, des formules de notations de hauteur plus ou moins précises. Ce que nous entendons par hauteurs approximatives, ce sont des hauteurs notées sur des portées à une, trois ou cinq lignes, sur lesquelles la graphie ne permet pas de déterminer précisément la hauteur désirée, mais plutôt un rapport d'intervalle entre deux hauteurs plus ou moins affirmées.

Différentes portées

Outre la portée à cinq lignes, Berio utilise aussi une notation sur une portée à trois lignes, ou sur une portée à une seule ligne (qui n'a aucun lien avec celle utilisée traditionnellement par les percussionnistes). Ces portées ont pour but de fixer globalement le mouvement mélodique, la courbe intonative, sans préciser pour autant une hauteur fixe de départ ou d'arrivée. Ces trois systèmes de notation peuvent par ailleurs parfaitement être utilisés dans la même œuvre, et enchaînés les uns aux autres. C'est le cas, parmi bien des exemples, de la partie *d* d'Epifanie, dans laquelle toutes ces

³⁵¹ DUTILLEUX, Henri, préface à *De la musique concrète à la musique même*, Pierre Schaeffer, Paris : Mémoire du livre, 2002, p. 14.

notations sont employées alternativement afin de produire des lignes vocales plus ou moins précises.



Ex. 19 : Hauteurs approximatives dans Epifanie d (p. 3)

Comme pour la notation proportionnelle, cette forme de graphie va de pair avec une réflexion sur la liberté de l'interprète et une part aléatoire dans l'écriture musicale. Mais elle doit également être interrogée du point de vue de la pratique en studio.

Bien souvent, le matériau enregistré, qu'il soit électronique ou concret, présente un profil peu définissable musicalement. Les hauteurs, primordiales jusque-là, ne sont en définitive plus l'élément essentiel amenant au choix du matériau en studio. Celui-ci est en effet sélectionné plutôt pour ses aspects agogiques, son timbre particulier ou tout simplement sa singularité, sans que l'on puisse réellement définir quel paramètre musical le rend si singulier. Qui plus est, ce matériau subit généralement de nombreuses manipulations (superposition, son inversé, transposition dans le grave ou l'aigu, augmentation ou ralentissement de la vitesse, etc.) qui vont altérer progressivement (et parfois plus ou moins volontairement) ses constituantes, parmi lesquelles figure la hauteur.

Une autre conception des fréquences

Il s'agit de comprendre qu'un matériau, accéléré et donc transposé dans l'aigu par exemple, pourra très fréquemment sembler être un « nouveau » matériau, alors qu'il ne s'agit que d'une modification mineure d'un élément déjà entendu. La filiation qui s'établissait dans le matériau orchestral entre un élément et sa transposition n'est plus pertinente en électroacoustique.

L'augmentation ou la diminution, ainsi que la transposition, avaient jusqu'alors pour but de jouer avec une référence, le plus souvent thématique. Par les distorsions que les opérations électroacoustiques vont apporter au matériau lui-même, une cellule complexe peut perdre complètement son caractère original et devenir, à l'écoute, riche d'un nouveau comportement que son état initial ne pouvait laisser présumer. La hauteur est simplement un des paramètres parmi tous ceux qui sont modifiés lors d'une transposition (alors que jusqu'alors c'était généralement le seul), et elle acquiert ainsi un statut beaucoup plus relatif que celui qu'elle avait. Ainsi, il nous paraît raisonnable de songer que cette nouvelle notation approximative des hauteurs a été abondamment nourrie par la réalité du travail en studio. Berio va par la suite transposer cette réflexion au domaine de la musique instrumentale en jouant de la possibilité de donner ou non, un rôle important à la précision des hauteurs.

4) Travail en studio et culture de la répétition

Le propre du son enregistré, comme Pierre Schaeffer l'a compris dès ses premières expériences, est de pouvoir être répété à l'identique de manière infinie. La boucle, apparue avec la naissance de la musique concrète sur le disque de cire, est constitutive de cette musique-même.

Une opposition idéologique

Dès la fin des années 1940, Schaeffer en était arrivé à la conclusion suivante :

Si j'extrais un élément sonore, et si je le répète, sans me soucier de sa contexture³⁵², en faisant varier sa matière, je le fais passer de l'univers de la signification à celui de la forme.[...]

La musique commence là où s'exercent ces deux démarches :

³⁵² Organisation des éléments formant un tout complexe, généralement fonctionnel, voir TLFi, « contexture », entrée A.

Distinguer un élément (l'entendre en soi, pour sa texture, sa matière, sa couleur).

Le répéter. Répéter deux fois la même chose, il y a musique³⁵³.

La possibilité de réaliser volontairement, sur un disque de cire, une entaille dans le sillon et de forcer ainsi un son à se reproduire perpétuellement fut une opération fréquemment réalisée sur la matière sonore. Lorsque la bande magnétique apparut dans les studios, le montage d'une extrémité de bande sur elle-même perpétua cette tendance.

Historiquement, dans un contexte où la pensée sérialisante, et même la pensée dodécaphonique dans les années précédentes, interdisait la répétition (afin d'éviter la thématique ou la polarisation sur certaines hauteurs), l'apparition de la boucle et de la répétition venaient modifier lentement mais sûrement la donne de la pensée musicale à venir.

En 1955, quand Berio compose au *Studio di Fonologia*, cette prise de conscience de répétition comme source de travail musical est définitivement entrée dans les mœurs du travail radiophonique. Pour Berio, on la retrouve, exemple parmi tant d'autres relevés par Daniele Romina, dans *Thema (Omaggio a Joyce*³⁵⁴) sur « blblblblblooming³⁵⁵ ». Cette utilisation de la boucle sert ici le propos poético-dramatique de l'univers conçu dans l'œuvre.

En réalité, l'écoute répétée d'un élément de façon systématique est en soi constitutive du travail en studio : pour isoler un son, il faut l'écouter à plusieurs reprises, ne serait-ce que pour le repérer sur la bande en le faisant défiler devant la tête de lecture. De la même manière, pour en réussir la transformation ou pour en réaliser plusieurs transformations successives et différentes, il est plus aisé techniquement de le mettre en boucle sur lui-même. Ainsi la bande réalise autant de passages que nécessaires

³⁵³ SCHAEFFER, Pierre, *De la musique concrète à la musique même*, p. 114.

³⁵⁴ Voir CD, piste 6.

³⁵⁵ ROMINA, Daniele, *Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta*, p. 52.

jusqu'à l'obtention de la manipulation désirée (filtrage, spatialisation, superposition, transposition progressive³⁵⁶, etc.).

Ce geste, répété continuellement dans les différentes étapes de traitement de la matière est devenu une seconde nature, qui ne se questionne plus, ni dans la pratique, ni, en somme, dans la conception musicale.

Répétition et variation

Berio, même avant la découverte de la *tape music*, semble porter un intérêt à la répétition et à la variation.

Il compose en 1953 *Cinque Variazioni* pour piano, en 1954, *Variazioni* pour orchestre de chambre, en 1955 *Mutazioni*, en 1956, *Variazioni dopo « ein Mädchen oder Weibchen »*, et encore en 1958 *Thema*³⁵⁷ (*Omaggio a Joyce*), titres qui laissent tous présager d'une modification par rapport à une référence donnée. Par ailleurs, on retrouve ce rapport avec la boucle et la circularité dans de nombreuses œuvres de Berio, même celles qui ne prennent pas naissance directement dans le matériau électroacoustique ou dont le titre n'est pas aussi explicite. Comme le note Martin Kaltenecker :

Un lien s'établit alors avec une fascination pour la circularité – celle de l'histoire d'*Allez hop* elle-même, celle du dernier accord répété *ad libitum* ou de la texture des saxophones du « Notturmo » initial, lequel fait lui-même l'objet de reprises et variantes dans les transitions et dans les sections V (intitulée précisément « refrain ») et VI. La répétition, on le sait, sera un sujet omniprésent chez Berio, d'*Allelujah* à *Circles*, de *Chemins IV* à *Ricorrenze*, ces deux dernières partitions offrant quelque chose qui n'est pas loin d'une parodie du compositeur par lui-même³⁵⁸.

³⁵⁶ Comme le rappelle Nicola Scaldaferrri : « Le travail avec la bande magnétique et les appareillages analogiques est extrêmement long et laborieux » (SCALDAFERRI, Nicola, « Bronze by gold », ", *Nuova musica alla radio*, pp. 100-153.)

³⁵⁷ Dont on pourrait attendre le « e variazioni » suivant ...

³⁵⁸ KALTENECKER, Martin, « Allez Hop ! », p. 19.

On pourrait interpréter les années au *Studio* comme un catalyseur des désirs bériens, l'ayant conduit à se positionner clairement du côté d'une certaine répétitivité, tournant le dos aux principes orthodoxes du sérialisme intégral.

Comme le note par ailleurs Daniele Romina, il ne faut pas négliger l'influence possible de la littérature de James Joyce, mis en musique pour la première fois en 1953 avec *Chamber Music*, mais dont la véritable expérience d'approfondissement commence en 1957 avec la rencontre d'Umberto Eco. Comme elle le précise :

Il est opportun [...] de mettre l'accent sur deux figures-dispositifs de l'importance conceptuelle considérable qui agissent en communion avec la manipulation électroacoustique mais dont les racines se retrouvent dans l'histoire de la littérature et du langage, plus que dans la nomenclature traditionnelle de la musique, et qui caractérisent particulièrement l'œuvre joycienne: la "variation dans la répétition" qui donne lieu à la "résonance"³⁵⁹.

La coïncidence entre ces caractéristiques joyciennes et l'usage répété des œuvres de Joyce durant les années passées au *Studio di Fonologia*, ne saurait être fortuite. Cette utilisation peut elle-même être lue comme une « résonance » des possibilités du *Studio*.

5) Le matériau n'est que du matériau

La composition en studio semble avoir aboli les paramètres « absolus » (hauteurs, rythmes, timbres,...) qui jusque-là servaient de fondement commun aux musiciens. Ce faisant, un questionnement plus profond sur le matériau lui-même et son devenir va être développé.

³⁵⁹ ROMINA, Daniele, *Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta*, p. 54.

Indifférenciation visuelle d'une bande et équipotentialité des sons

Dans la réalité pratique d'un studio des années 1950, qu'il s'agisse du disque de cire ou de la bande magnétique, toute forme de graphie est absente du médium lui-même. Ainsi les courbes mélodiques, les agrégats harmoniques, les précipitations rythmiques sont totalement absents *de visu*, et seule l'écoute des fragments enregistrés ou composés, permet de les différencier.

Pour pallier ce problème, chaque son est certes « décrit » sur un support papier collé sur la bobine (ou la pochette) afin de faciliter l'identification des sons qui s'y trouvent, mais il en ressort tout de même que tous les sons, dans leur apparence physique, se ressemblent et d'une certaine manière, se valent

De même, vu que l'esthétique de l'époque cherchait à réduire à néant la causalité, le matériau subissait de ce fait une banalisation très forte : tous les sons initiaux devenaient musicalement équipotentiels³⁶⁰, car le matériau de départ est généralement destiné à être « déformé », « manipulé », comme les corps sonores chez Schaeffer.

En revanche, l'ordre de succession des éléments devient primordial. C'est la manière dont ces éléments vont être agencés (c'est-à-dire la forme ou le processus) qui redevient décisif³⁶¹.

Le son pour le son

En cela, l'artisanat compositionnel de Luciano Berio se distingue totalement d'une pensée microstructurelle exacerbée. La question du geste musical reste chez lui primordiale et si les sons sont sélectionnés, c'est bien pour leur qualité auditive.

³⁶⁰ « Pour [la musique électroacoustique], que le son provienne d'un ressort métallique ou d'une machine 4 X n'a, du point de vue de l'œuvre finie, aucune espèce d'importance. [...] Arrachant le son à son origine, nous devons donc considérer a priori toutes les sources sonores comme équivalentes en dignité ». CHION, Michel, *L'art des sons fixés*, p. 25.

³⁶¹ « Dans la musique dite d'avant-garde, en effet, il est deux notions auxquelles recourent en priorité les compositeurs [...] : ce sont les mots de matériau et d'organisation, souvent articulés ensemble comme les deux temps d'une opposition. » CHION, Michel, *L'art des sons fixés*, p. 28.

Si nous devons établir à nouveau une comparaison avec le montage cinématographique, le niveau de décomposition du matériau chez Berio se limiterait à celui du photogramme. Là où certains descendent jusqu'à analyser la pellicule, photogramme par photogramme et à tenter de modifier chaque image, Berio sera capable de monter sa pellicule image par image (comme il le fit avec la technique de micro-montage), mais sans avoir jamais la prétention de modifier l'image elle-même, puisqu'elle a été choisie telle quelle pour ses qualités intrinsèques.

Qui plus est, la musique concrète, contrairement à la musique électronique, est une musique qui a accepté comme règle fondamentale la notion d'accident, qui conduit à l'apparition d'un matériau non suspecté et non prévisible³⁶². Elle est, intrinsèquement, dépendante de la manipulation empirique du matériau, conduisant à l'apparition de variantes qui ne seront conservées que pour leur qualité propre, pour la fonction qu'ils pourront jouer dans le processus musical, et non pour leur lien organique avec l'élément source.

L'accident est par ailleurs statistiquement plus fréquent lorsque le temps manque et qu'il faut produire de la musique rapidement, ce qui est particulièrement le cas pour Berio et Maderna dans ces années-là.

En approfondissant ce rapport au matériau comme simple matière sonore, il faut noter qu'à une époque où Paris et Cologne s'affrontent, à Milan, sons concrets et sons électroniques sont utilisés sans aucune distinction. Ce choix peut être lu comme un choix idéologique (celui de ne pas choisir), mais, nous souhaitons aussi l'examiner dans cette optique qui est celle du son pour le son.

Ainsi, peu importe la genèse du son : celui qui sera retenu le sera parce qu'il est musicalement pertinent par rapport au reste du matériel élaboré.

³⁶² Rappelons ici que la musique concrète est née de l'apparition involontaire d'une boucle sur un disque de cire, traitée par la suite par Schaeffer à plus grande échelle, donnant ainsi l'apparition de superposition de boucles les unes sur les autres.

La musique concrète a un rapport à la bande qui reste manuel : l'une des interfaces fondamentales de l'électroacoustique de ces années-là est l'intervention analogique, humaine, directe sur la production du son. A titre d'exemple, le pleurage³⁶³ est effectué à la main en tirant sur la bande pendant qu'elle défile, l'enregistrement des dynamiques étant contrôlé en direct à la table et « répété » comme le serait une interprétation instrumentale. Jusqu'au dernier moment, l'intervention humaine sur le son reste possible : le son n'est pas forcément immédiatement « figé » (même s'il le deviendra ensuite au moment de l'enregistrement définitif).

Ouverture de la forme : un état de fait

Par conséquent, il faut aussi considérer l'état d'esprit selon lequel le matériau doit subir des distorsions, des manipulations, et qu'il n'a donc pas toujours vocation à rester dans son état d'origine. Le même questionnement peut d'ailleurs s'appliquer, non plus au matériau, mais à la forme. La forme ouverte peut être lue comme une expression à grande échelle de cette réalité d'un matériau qui peut être à tout moment retravaillé. Chaque séquence parvenue à son terme peut elle-même servir de matériau de départ pour de nouvelles transformations. On peut donc aussi envisager le développement du *work in progress* comme état de fait inhérent au processus de composition en studio³⁶⁴.

Ainsi, Berio et Maderna font tous deux partie de ce type de compositeur qui ont maintes fois réordonné ou « modifié » leurs œuvres. Rien ne permet de réfuter l'hypothèse selon laquelle le rapport détaché au matériau que nous évoquions n'ait pas été, à un moment donné, un catalyseur à ce comportement.

Ainsi, entre 1952 et 1965, nous pouvons noter chez Berio l'apparition répétée de multiples versions dont certaines cohabitent même au cœur de son catalogue : le projet *Onomatopea nel linguaggio poetico* a donné naissance à *Thema (Omaggio a*

³⁶³ « Effet [...] produit, lors de la lecture d'un signal enregistré, par les fluctuations de la vitesse de défilement du support, et qui se traduit par une variation de hauteur du son. », Cf. Larousse, entrée « Pleurage ».

³⁶⁴ Sur ce point, bon nombre de compositeurs, bien avant Berio, ont réécrit à plusieurs reprises leurs œuvres, produisant plusieurs versions pour lesquelles le musicologue se retrouve confronté à l'impossibilité de déterminer quelle serait la « véritable » version. Liszt et Bruckner en sont de très bons exemples.

Joyce). *Divertimento* et *Mimusique 2* ont subi plusieurs mutations pour devenir *Mimusique 2 / Tre modi per sopportare la vita* avant de finalement aboutir à la création d'*Allez Hop !. Allelujah* a été refondu en *Allelujah II. Visage* a existé sous deux formes dont une seule a subsisté, comme la *Sequenza III*³⁶⁵. Les bandes électroacoustiques d'*Esposizione* ont finalement été réutilisées comme matériau au sein de *Laborintus II*. Enfin, trois œuvres de jeunesse réalisées avant la période du *Studio di Fonologia* ont été retravaillées par Berio ultérieurement : *Opus Number Zoo* (1951 révisé en 1970), *Cinque Variazioni pour piano* (1952/53 révisé en 1966) et *El mar la mar* (1952 révisé en 1969).

En ce qui concerne Maderna, les onze versions d'*Hyperion*, toutes formellement réussies malgré l'emploi de matériau pour une bonne part identique, mais permuté, témoignent de ce rapport à l'œuvre en tant qu'entité dans laquelle l'organisation du matériau de plusieurs manières différentes est plus pertinente que l'engendrement du matériau pour lui-même.

Bruno Maderna résumait lui-même très bien cette situation dans les termes suivants :

Tandis que la composition instrumentale procède, dans la plupart des cas, d'un développement de pensée de type linéaire [...], le fait que dans le studio électronique on puisse essayer concrètement les diverses structures sonores, que l'on puisse manipuler et transformer à l'infini les images sonores ainsi obtenues, et enfin, qu'une très grande part des matériaux partiels puisse être mise de côté place le musicien devant une situation totalement nouvelle.

Le temps se présente désormais à lui comme le champ d'un nombre considérable de possibilités d'organisation et de permutation du matériau à peine produit. Nous

³⁶⁵ Cf. C. Berberian « La première version de *Sequenza III* développait plusieurs types différents de rire » in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 79.

éprouvons désormais une très forte inclination pour ce mode de pensée et de pratique également dans la musique instrumentale³⁶⁶.

Désacralisation de la « méthode »

Le travail sur bande conditionne d'ordinaire la disparition pure et simple des « restes » (morceaux de bandes trop petits, trop retravaillés et dont la qualité n'est plus suffisante, ou tout simplement ne correspondant pas au son recherché) qui sont jetés à la poubelle.

Il est difficile de définir exactement comment se passaient les choses au *Studio di Fonologia*. Le fait même que Marino Zuccheri ait été en charge de l'archivage d'une partie des sons produits, et que cette conservation des productions réalisées ait fait partie intégrante du contrat qui unissait la R.A.I. et le *Studio di Fonologia*, pousse à croire qu'une bonne partie du matériau était conservé. De la même manière l'affirmation de Luciano Berio « comme un bon Ligurien, je ne jette jamais rien³⁶⁷ », laisse à penser qu'une grande partie des matériaux était probablement mise de côté pour pouvoir être réutilisée. Pour autant, on peut supposer que la totalité du matériau produit n'a pas pu être conservée, de manière aussi fréquente qu'avec les feuillets manuscrits des esquisses d'une partition³⁶⁸.

Des matériaux et des séries « jetables »

Ces pratiques ont certainement conduit à la prise de conscience que finalement, le matériau n'est que du matériau. A ce titre, un matériau sériel subit la même loi. Ainsi, la méthode d'engendrement doit être désacralisée. Ce n'est pas la peine, pour Luciano Berio, de consacrer un temps conséquent à l'élaboration d'un matériau sériel, si en

³⁶⁶ MADERNA, Bruno, « Expérience compositionnelle de musique électronique » (Darmstadt, 26 juillet 1957), in *Bruno Maderna / Heinz Holliger*, Paris/Genève : Festival d'Automne/Contrechamps, 1991, p. 34. Cité dans DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Bruno Maderna et le Studio di Fonologia », p. 397.

³⁶⁷ OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 2.

³⁶⁸ L'exemple des bandes et des partitions retrouvées dans le placard à chaussure de Bruno Maderna cité plus avant peut éventuellement venir corroborer l'idée selon laquelle ce matériau était moins important en soit que l'œuvre réalisée avec.

définitive, celui-ci ne « sonne » pas. Il lui faut être pragmatique : la série devient donc un moyen de produire rapidement un matériau de base qui, au même titre qu'un son concret ou électronique, pourra subir des mutations sans aucun problème éthique. La série est un moyen, pas une fin. Neidhöfer témoigne à ce propos :

Dans une lettre à Luigi Nono, probablement écrite en mars 1957, Berio affirme - quant au Quatuor à cordes de Maderna et à sa propre musique - que dans 'les derniers développements de musique sérielle ... la série, en tant que telle, est morte et enterrée : elle sert seulement à préparer un matériel sur lequel la musique est *inventée*³⁶⁹.

Et, en 1959, dans son article « Poésie et musique – une expérience », Berio précise :

[...] en eux-mêmes, les procédés sériels ne garantissent absolument rien : il est toujours possible de *sérialiser* de mauvaises idées comme il est aussi possible de versifier des pensées stupides³⁷⁰.

On peut lire, à travers ces phrases, toute la distance que Luciano Berio a su prendre, dès la fin des années 1950, avec le sérialisme intégral et les limites de son orthodoxie. L'expérience (le titre de l'article est éloquent à ce sujet) lui a permis très vite de tester à de multiples reprises la génération de matériau sériel, il en a compris tout à la fois l'intérêt et les limites, raison pour laquelle il continuera d'utiliser la série, mais toujours dans une idée de pragmatisme accru. La série, en tant que telle, permet de développer une pensée rapidement et, pour Berio qui a manqué de temps, est restée un procédé qui facilite l'action.

Jeter même si...

Enfin, il semblerait que pour Berio, l'acte même de jeter puisse être considéré comme une source potentielle de musicalité. En parlant de sa coopération avec Sanguineti, il dira :

³⁶⁹ NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », p. 334.

³⁷⁰ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 149.

« ...Ce que j'aime beaucoup dans *Laborintus de Sanguineti* c'est l'accumulation d'une quantité énorme d'éléments. C'est une espèce de poubelle pleine de choses, dans un sens tout à fait positif !³⁷¹ »

Les choses jetées étant ici des extraits de Dante, on peut se demander si, à cette occasion, Berio n'a pas réalisé que l'accumulation de matériaux sans pensée structurelle pré-établie et sans lien « génétique » reconstituable, pouvait, par elle-même, devenir génératrice de sens musical.

6) Pensée additive, pensée soustractive

Si le traitement du matériau est prédominant sur l'engendrement du matériau lui-même, il faut considérer également un autre processus, central dans la réalité du *Studio di Fonologia*, et qui a des ramifications très nombreuses dans la pensée compositionnelle de Luciano Berio. Il s'agit du développement opéré chez Berio autour des procédés de synthèse additive et de synthèse soustractive.

Nous avons déjà évoqué ce point sous son aspect technique lorsque nous traitons de la notion de création d'accords. Si l'on considère la synthèse additive d'une manière extrêmement générale, on peut la définir comme l'addition de deux (ou plus) entités dans le but d'obtenir un résultat global présentant une résultante inouïe. La synthèse soustractive pour sa part serait l'extraction, depuis un élément complexe, d'un ou plusieurs éléments qui vont en modifier la réalité acoustique. Ces deux situations se présentent sous la forme d'un bloc de fréquences, que l'on peut considérer selon sa complexité comme un bloc harmonique ou comme un agrégat.

Par manque de matériel, Berio et Maderna ont dû, dans un premier temps, fonctionner de manière additive, par superposition de sons sinusoïdaux. Par la suite, lorsqu'ils furent en possession de leurs neuf oscillateurs, ils procédèrent presque

³⁷¹ STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 19.

systématiquement de manière soustractive. Le passage obligé par ces deux techniques a laissé des traces profondes dans l'ergonomie du travail compositionnel de Berio.

En revenant sur son expérience, il témoignait :

Je ne me souciais pas encore de stratégies techniques et musicales particulières mais je me suis de toute façon trouvé à me mouvoir entre ces deux polarités : une soustractive concentrée sur des éléments sonores existants desquels, après analyse, peuvent être dérivées des fonctions musicales différentes; et l'autre additive, essentiellement basée, dans ces années, sur l'addition et la combinaison de sons sinusoïdaux³⁷².

On voit ici comment Berio lui-même crée un amalgame entre l'opération de synthèse soustractive, et un concept plus large qui consisterait en une dérivation de « fonctions musicales différentes » depuis des éléments sonores existants. De la même façon, il considère une polarité additive pour laquelle il ne fait pas de différence entre addition et combinaison de sons sinusoïdaux.

Pour cette génération post-webernienne de compositeurs naissait paradoxalement un vrai questionnement « non-webernien » :

Derrière nos " neuf oscillateurs" il n'y avait pas seulement la hâte et la tendance à un contrôle immédiat, pragmatique et fondamentalement empirique des rapports sonores, mais aussi le désir de nous mouvoir dans une perspective, pour ainsi dire, non-webernienne, en partant de données acoustiquement et musicalement plus complexes desquelles on aurait pu extraire et dériver des éléments utiles et significatifs pour la construction musicale. Le désir était de travailler par soustraction et non seulement par synthèse additive : c'est-à-dire partir d'une donnée acoustique-musicale suffisamment complexe de laquelle il serait possible d'extraire des fonctions musicales significatives. Cette tendance à vouloir déduire et dessiner des processus musicaux en partant aussi d'une distribution statistique et neutre des diverses informations acoustiques, rend l'opération un peu semblable à celle d'un sculpteur qui "*a forza di levare*", comme disait

³⁷² BERIO, Luciano, DE BENEDICTIS, Angela Ida, RIZZARDI, Veniero, « Colloquio con Luciano Berio », *Nuova musica alla radio*, p. 163.

Leonardo, crée et révèle les formes qui sont virtuellement contenues dans la masse marmoréenne³⁷³.

En citant ici Leonardo Da Vinci, Berio fait aussi référence à la théorie de Michel Angelo qui, dans une lettre adressée à Benedetto Varchi, expliquait : « *J'entends par sculpture ce qui se fait par la force d'enlever : ce qui se fait en ajoutant est semblable à la peinture*³⁷⁴ ». L'opposition entre sculpture *per forza di levare* et peinture *per via di porre* est tout à fait comparable à l'opposition technique potentielle entre synthèse soustractive et synthèse additive, à la différence près que la musique électroacoustique permet en définitive de faire cohabiter ces contraires dans une seule et même discipline³⁷⁵.

En identifiant ces deux processus, et en les analysant pour en « déduire et dessiner des processus musicaux », Berio a accédé à la possibilité de se mouvoir entre deux états, deux manières de travailler qui pourraient paraître opposées, mais qui enrichissent le processus créatif par leurs différences. Non seulement il va réellement se consacrer à réaliser de véritables synthèses additives ou soustractives, mais il va également multiplier cette approche dans une pensée beaucoup plus large vis-à-vis du matériau, de la forme, de la théâtralité ou du texte.

Du son sinusoïdal au bruit blanc

Dans le cadre précis de la composition électroacoustique, l'imaginaire du compositeur va, comme Berio l'explique lui-même, naviguer entre deux extrêmes. D'un côté le son sinusoïdal pur : il s'agit de l'élément le plus simple qu'il soit possible de concevoir puisqu'il n'y a ici qu'un son fondamental. De l'autre côté, le bruit blanc, c'est-à-dire la somme de toutes fréquences possibles. Dans le premier cas, en superposant des

³⁷³ BERIO, Luciano, « Rievocano lo Studio di Fonologia a quarant'anni dalla fondazione », *Nuova musica alla radio*, p. 231.

³⁷⁴ "Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre è simile alla pittura" in CRICCO, Giorgio, DI TEODORO, Francesco Paolo, ed., *Itinerario nell'arte*, vol. 2, Bologna : Zanichelli, 2004.

³⁷⁵ Depuis Michel Angelo et Da Vinci, la peinture de Pierre Soulages avec ses *Outrenoirs* a, par exemple, permis de rassembler ces deux pratiques en une même discipline picturale.

signaux sinusoïdaux, le compositeur va procéder de manière additive pour parvenir à un bloc sonore complexe, alors qu'en filtrant du bruit blanc pour en supprimer certaines fréquences, ou de larges parties (par l'usage de filtre passe-bande, ou coupe-haut et coupe-bas), il va procéder de manière soustractive. Le même type d'opération s'applique évidemment à partir de tout son sélectionné. Dès que ce son va être traité « en creux », taillé dans la masse marmoréenne, tant qu'on lui enlève de son identité première, le traitement appliqué sera analogue à celui de la synthèse soustractive. A partir du moment où au contraire « *per via di porre* », on lui ajoute de la matière, la technique s'apparentera à une modalité proche de la synthèse additive.

Une fois maîtrisée et assimilée au niveau électroacoustique, Berio va appliquer cette pensée au domaine instrumental. Pour *Allelujah*, il précise :

Dans *Allelujah*, la structure initiale (premier groupe) a été conçue intuitivement dès le début comme un bloc unique, un bloc où les rapports verticaux de fréquences ne soient pas la conséquence d'un déroulement horizontal de celles-ci (ou vice versa), où la distribution et la disposition instrumentale ne soient pas une conséquence directe des zones de registres et où la succession des durées ne soit pas analysable comme une série de durées...³⁷⁶

La perception du matériau initial comme celle d'un « bloc unique », dont les données sonores fourniront ultérieurement des « éléments d'analyse et de structure formelle³⁷⁷ » n'est pas sans rappeler le bloc de marbre de Michel Angelo qui révèle, de lui-même, les différentes extractions possibles de matière³⁷⁸.

Il nous semble qu'autour de cette notion de « déduction de processus musicaux » à partir d'éléments initiaux soit purs, soit complexes, va se développer chez Berio une opération, non pas musicale, mais logique, intellectuelle.

³⁷⁶ BERIO, Luciano, « Aspects d'un artisanat formel », *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 129.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Pour une analyse détaillée du fonctionnement de ces blocs au sein d'*Allelujah*, voir NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », pp. 325-336.

Lorsqu'il évoque « un bloc où les rapports verticaux de fréquences ne soient pas la conséquence d'un déroulement horizontal de celles-ci (ou vice versa) », il fait explicitement référence à la façon dont la musique a été conçue dans les siècles précédents. Par phases - et de façon récurrente - harmonie ou contrepoint, c'est-à-dire pensée verticale et horizontale, ont tour à tour pris une part plus importante dans la conception musicale.

Bien que Berio, dans *Allelujah*, cherche à s'en démarquer, la conception de synthèse additive ou soustractive, sous forme de bloc vertical, se retrouve également dans une pensée horizontale d'écriture dans ses œuvres.

Nous avons évoqué précédemment le manque d'orthodoxie de Berio vis-à-vis du sérialisme, sans plus chercher à le démontrer, les témoignages du compositeur lui-même ou de son entourage en attestant suffisamment. Cependant, cette non-orthodoxie est pour nous à rattacher précisément à cette gestion horizontale du bloc des fréquences. Pensée de manière horizontale, la série est un bloc de douze sons ou une palette de douze couleurs dont le compositeur va user à sa guise. Or Berio a un rapport « défectif » avec la série, c'est-à-dire qu'elle est présente, mais sans réellement y être pour sa valeur numérique.

Ainsi *Nones*, qui est pourtant selon lui son œuvre la plus sérielle, se fonde sur une série de hauteurs de 13 notes (le *ré* deuxième note de la série étant répété en douzième place). Le *ré* surnuméraire est ici une adjonction de matière au sein d'une échelle qui est supposée être suffisante dans une pensée dodécaphonique.

Dans le *Quartetto per archi*, le matériau de base, cette fois-ci, est composé de six séries de six notes, chacune d'elle étant défective par rapport au nombre douze attendu. Une analyse plus poussée du *Quartetto*, comme celle réalisée par Christoph Neidhöfer³⁷⁹, montre à quel point ces six séries sont imbriquées les unes dans les autres. La façon d'opérer est ici identique à celle des techniques de montage ou de mixage utilisées par

³⁷⁹ Voir NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », pp. 313-315.

Berio en électroacoustique. Montage et mixage permettent tout à la fois de travailler la matière par superposition (addition verticale) ou par succession (addition horizontale, bout à bout).

Un procédé micro et macro-structurel

Non seulement la présence ou l'absence de certaines hauteurs vont jouer un rôle sur la conception sérielle de l'œuvre chez Berio, mais elles vont également prendre, progressivement, un rôle dans la façon de structurer les différentes œuvres. Comme le note David Osmond-Smith à propos d'*Allelujah* :

Bien que cette section parte de et revienne à *si bémol* [...] elle est par ailleurs conçue comme étant exempte d'éléments fortement polarisés, et à cette fin utilise progressivement presque chaque note dans un ambitus de cinq octaves (la seule exception majeure étant l'opposé polaire de si bémol, mi, qui est seulement transposé sur un ambitus de trois octaves)³⁸⁰.

Ce travail de sculpture de l'ensemble des hauteurs, parmi lesquelles certaines vont être omises ou ajoutées va avoir une influence sur le plan harmonique, mais aussi structurel. C'est la base du travail réalisé dans le *Quartetto per archi* (1955-1956) :

Comme les autres sections du *Quartetto*, le canon de la section 4 consiste en lectures différentes du même matériau d'ensemble de hauteurs, dans ce cas une succession fixe de 32 événements, lus à des vitesses différentes dans une imitation contrapuntique. Dans chaque lecture Berio omet librement et ajoute des ensembles de hauteurs, change librement des rythmes et réarrange librement les registres, l'articulation et (éventuellement) les dynamiques³⁸¹.

Cette technique sera souvent utilisée par Berio ultérieurement dans la conception globale de ses œuvres. Le même cas de figure se reproduit par exemple dans la

³⁸⁰ OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p. 20.

³⁸¹ NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », p. 323.

Sequenza VII pour hautbois (1969). David Osmond-Smith signale, concernant la gestion de l'ambitus :

A la fin de la pièce, le hautbois a exploré sa gamme chromatique complète jusqu'au sol aigu, à l'exception de 5 notes [...] Leur absence n'est en aucun cas accidentelle³⁸².

Dans des œuvres plus lointaines encore comme *Les mots sont allés...* (1978), on retrouve une gestion additive du total chromatique qui gère la structure globale de l'œuvre. Dans cette pièce pour violoncelle solo, dédiée à Paul Sacher, tout commence par l'énonciation du nom du dédicataire en musique : « S-A-C-H-E-R ». Cette dédicace est elle-même notée par le compositeur sous chacune des notes, rendant le propos évident. Le matériau des hauteurs va venir compléter, progressivement, cette échelle partielle de six notes pour arriver finalement à onze notes.



Ex. 20 : série dodécaphonique, *Les mots sont allés* (pp. 1-2).

Les trois quarts de la partition, composée en très grande partie de successions continues des notes formant le nom SACHER, vont donc se dérouler sans que l'auditeur puisse entendre le *si bémol* manquant pour compléter le total chromatique. Ce dernier n'apparaîtra qu'à la toute fin de l'œuvre.

Ce procédé formel peut sembler totalement arbitraire, mais une fois posé comme principe de composition que l'incipit de SACHER ressemble à s'y méprendre à celui de BACH, et que le B (*si bémol*), est bien la note pouvant causer le trouble et la confusion entre une dédicace effective à l'ami, ou une dédicace possible au compositeur baroque, il ne fait aucun doute que Luciano Berio repousse alors le plus loin possible l'inévitable. En tant que compositeur ayant intégré la série à son vocabulaire, le total chromatique doit apparaître. Mais l'apparition de ce *si bémol* pouvant mettre à mal l'édifice conçu

³⁸² *Id.*, p. 35.

en hommage à Paul Sacher, c'est donc par addition, à la toute fin, de ce dernier élément que Berio va achever d'agrèger la totalité des hauteurs musicales à sa disposition.

Cette façon de procéder, par ajout ou suppression de hauteurs, permet à Berio dès ses œuvres de jeunesse mais encore bien plus tard, de lier micro et macro structure en appliquant une même logique à la matière dans sa conception globale.

Des analogies dans le traitement linguistique

On trouve dans le traitement du texte de *Thema (Omaggio a Joyce)* des processus additifs formant des blocs. Dès le premier son (à 2'), plusieurs phonèmes sont superposés, « combinés » pour reprendre le terme de Berio, rendant l'ensemble incompréhensible, créant un effet de vocalité dont la narrativité est absente. L'objet neuf est un son complexe, harmonique et ne peut être saisi qu'en tant qu'objet complexe. L'acuité auditive ne permet pas de déterminer combien de sons différents le constituent réellement, ni en quoi ces sons consistent.

Par ailleurs, les sons vocaux utilisés par Berio dans ses œuvres et obtenus en bouches fermées, *sprechgesang*, sons sur le souffle ou trémolo dental³⁸³, procèdent d'un filtrage relevant techniquement d'une synthèse soustractive. Il en va de même dans le domaine instrumental dans la *Sequenza II pour harpe*, où Berio développe plusieurs atténuations du son : atténuation immédiate, ou pour la seule note indiquée, ou au milieu des cordes en jouant à la table, ou au contraire en atténuant à la table et en jouant au milieu des cordes³⁸⁴.

Pour le traitement linguistique, Berio procède également dans une pensée contrapuntique, appliquant la même logique au traitement successif des éléments du langage que celle appliquée aux fréquences en ôtant ou en ajoutant de la matière.

³⁸³ Voir le chapitre intitulé « VI. 4) - Bouches fermées et effets de filtrages »

³⁸⁴ Voir la nomenclature de la *Sequenza II per arpa* : « smorzare decisamente la risonanza », « smorzare solo la nota indicata », « smorzare a metà delle corde indicate e suonare 'à la table' », « smorzare 'à la table' e suonare a metà delle corde »

Dans *Thema (Omaggio) a Joyce*, à partir de 2'09'', Berio crée la phrase « the spiked/winding cold/silent/Liszt's/ssss³⁸⁵ » à l'aide des vers « **The spiked and winding cold** seahorn. Have you the? Each and for other plash and **silent** roar./ Pearls: when she. **Liszt's** rhapsodies. **Hissss**. ». Cet exemple illustre pour nous la manière dont le montage, c'est-à-dire l'addition d'éléments mis bout à bout, permet de créer un élément (de type prosodico-rythmique cette fois-ci) neuf et dont la musicalité apporte elle aussi un élément nouveau à l'édifice. En ce sens, le travail de micro-montage évoqué plus avant doit lui aussi être considéré comme un processus additif.

Mais Berio extrait également de la matière textuelle du texte de Joyce. Si l'on observe, par exemple, la sifflante « s » dans *Thema*, ce « s » est extrait, par élision, d'un vocable plus long (probablement de « **hissss** » ou encore de « **Liszt's** rhapsodies »). Il résulte de cette opération un son neuf, inouï en tant que tel puisque détaché de son rôle sémantique. En filtrant le son originel pour n'en conserver qu'une partie, Berio porte l'attention sur une autre donnée musicale que celle du vocable d'origine.

De la même manière à partir de 5'55'', c'est au tour de voyelles, extraites elles aussi du texte³⁸⁶, de servir à la recreation d'une ligne d'apparence mélodique, la rapidité de succession ne permettant jamais d'identifier de quel mot précisément elles ont été extraites. Elles perdent à leur tour toute référence à la sémantique de départ pour accéder au statut de hauteurs et de timbres musicaux. Leur enchainement successif crée là encore une résultante inouïe.

En arrachant des parties de la langue à leur contexte, tout comme Schaeffer procédait avec les sons concrets, Berio crée de nouveaux objets vocaux, détachés du ou des sens qu'ils pourraient éventuellement porter. Pour cela, il supprime certains éléments indispensables à la compréhension, ou au contraire il juxtapose et/ou superpose d'autres éléments qui viennent à leur tour brouiller cette compréhension. En traitant la voix comme n'importe quel son (instrumental, électronique ou concret) et en y

³⁸⁵ Voir CD, piste 3.

³⁸⁶ Voir CD, piste 10.

appliquant les mêmes procédés qu'au reste de sa production, Berio parvient à de nouveaux équilibres entre texte et musique, entre langue et musique de la langue ou, comme d'autres l'ont souligné, à un métalangage³⁸⁷.

Juxtaposition, superposition et suppressions dramaturgiques

Lorsque nous avons évoqué la part théâtrale de l'œuvre de Berio, nous avons essayé de démontrer qu'en jouant avec la dramaturgie, Berio créait une valeur ajoutée par rapport à la simple énonciation du texte. Dans *Visage*, en travaillant sur l'intonation phonologique, Berio parvient, par addition de comportements vocaux, à engendrer des phonèmes qui créent l'illusion d'une langue qui n'existe pas³⁸⁸.

Ensuite, par la superposition d'affects à un texte, il en modifie potentiellement le sens, et crée un élément nouveau, porteur musicalement de quelque chose autre que le langage.

On retrouvera exactement le même type de travail, encore amplifié par un travail à huit voix, dans *A-Ronne*³⁸⁹. Pour cette œuvre, la présence de huit interprètes va permettre à Berio de jouer tout à la fois sur la synthèse simultanée de comportements (avec huit voix ayant potentiellement des affects différents superposés) ou de manière juxtaposée³⁹⁰.

Ce principe de transformation de la matière vocale par juxtaposition de comportements théâtraux se retrouve également dans la *Sequenza III pour voix de*

³⁸⁷ On retrouve de nombreuses traces de cette pratique ultérieurement dans la musique de Berio. Dans *O King* (1968), les voyelles du texte « O Martin Luther King » sont d'abord extraites du texte et traitées séparément pour leur potentiel musical. Progressivement, les consonnes restantes sont réintégrées, par addition au milieu des voyelles, pour former d'abord des phonèmes, puis, finalement et de manière intelligible, le texte en hommage à Luther King.

Le même travail se retrouvera plusieurs années après dans *A-Ronne* (1974-1977) qui ira jusqu'à séparer voyelles et consonnes du texte avant de les restituer en hoquet pour rendre son intelligibilité au texte, ou même plus tard encore dans les premières pages du *Canticum Novissimi Testamenti* (1989-1991) où les voyelles du mot « canticum » puis les consonnes, sous la forme de formules comme « katiku » introduisent l'apparition du texte.

³⁸⁸ À partir de 4'00" et jusqu'à 5'15 ". Voir CD, piste 16.

³⁸⁹ Norbert Dressen, a relevé pour *A-Ronne* 96 didascalies différentes qui viennent modifier le texte par leur apparition.

³⁹⁰ *A-Ronne* est parfois évoqué comme étant un possible « Chemins » de la *Sequenza III*.

femme. Dans cette œuvre, comme dans l'exercice de micro-montage, les affects, se succèdent les uns aux autres, entraînant une modification de l'interprétation du texte. Ce phénomène qui n'est pas qu'une simple mise scène ne sert pas une narrativité, il crée un objet imprévisible, et dont les différentes composantes s'enchainent si rapidement qu'il est très difficile de les dénombrer ou de pouvoir les qualifier. L'objet ainsi obtenu est unique et possède un caractère que tous les éléments séparés ne possèdent pas individuellement.

Bien que cela soit moins aisé à percevoir, Berio use aussi de processus soustractifs en matière de dramaturgie. Le mime masqué, dans *Allez hop !* doit être considéré comme la suppression d'un élément de langage appliquée à la dramaturgie. En effet, tout est présent sur scène pour développer le processus dramaturgique, le corps de l'acteur, l'expression de son visage, sa voix, et pourtant, de tout cela, Berio ne va garder que le corps, filtrant, « essentialisant » comme le disait Jacques Lecoq, la production scénique. En ôtant la parole et l'expression faciale, Berio obtient là encore un objet neuf, totalement différent de ce qu'il aurait pu être en « simple » situation de diction théâtrale.

De la même manière, dans *Visage*, on peut s'interroger sur la partie traitant de l'aphasie³⁹¹. Alors que le seul mot compréhensible est *parole* (« mots » en italien, mais également, par polysémie, « parole », discours, langage, en français), le traitement que Berio impose à la matière vocale durant la première partie est celui de l'aphasie, de l'impossibilité, en somme, d'accéder à la parole. Ici aussi, nous pouvons considérer que nous sommes dans le cas d'un dispositif dramaturgique dans lequel on aurait retiré à la voix la faculté de parler, le résultat étant infiniment différent de la langue parlée.

³⁹¹ De 5'32" à 13'48". Pour une définition très précise de cette partie ainsi que ses composantes internes, voir MENEZES, Florivaldo, *Un essai sur la composition verbale électronique*, pp. 110-123.

Un élargissement à la conception formelle

Les *Chemins*, réalisés à partir des *Sequenze*, sont eux aussi une forme d'agrégation, mais cette fois par superposition : en prenant la *Sequenza II pour harpe* (1963) et en lui superposant de nouveaux éléments qui vont venir la transformer, Berio crée, avec *Chemins I* (1964), une résultante neuve dans laquelle il est difficile de reconnaître l'œuvre originale. L'apparition, à la page 3 de *Chemins I*, des premiers instruments qui viennent perturber la ligne de la *Sequenza II* (deux harpes supplémentaires, 4 pupitres d'alto, 2 pupitres de violoncelles et un de contrebasses, tous en pizzicato) est assurée par des agrégats harmoniques (de 7 à 14 notes) qui confèrent à ces apparitions un rôle qui n'a rien d'une pensée contrapuntique. Les accords originels de la harpe se superposent aux résonances des autres cordes et sur l'accord de la dernière mesure à l'attaque des cordes, comme si ils venaient s'intégrer au matériau en place, alors qu'ils lui sont, dans la conception, antérieurs.

Ex. 21 : Superposition de la matière musicale sur la partie de harpe de la *Sequenza II* dans *Chemins I* (p. 3)

Le même raisonnement s'applique par ailleurs chez Berio dans les *Chemins*, mais dans une conception soustractive appliquée à la forme dans la *Sequenza IX pour clarinette*. Celle-ci a en effet été extraite de *Chemins V* (qui sera retiré du catalogue du compositeur). Ici, Berio a travaillé *a contrario* de son mode opératoire habituel : au lieu d'ajouter de la matière *per via di porre* autour d'une *Sequenza*, il a « filtré » la masse sonore de *Chemins V* pour n'en garder que la partie de clarinette.

Ces exemples montrent bien qu'il ne s'agit pas pour Berio, de « réviser » une partition (les cas de révisions sont encore plus nombreux), mais bien de refondre du matériau dans une nouvelle composition, le matériau restant intact dans ses grandes lignes, mais le résultat définitif étant parfaitement différent.

Par analogie, on retrouve également la mise en œuvre du concept d'agrégation de matière, ou d'évidement par suppression à une échelle encore plus grande : celle de la réutilisation de parties indépendantes au sein de nouvelles œuvres.

Chez Berio, on observe fréquemment le fait de réutiliser certaines parties d'une œuvre, conservées telles quelles, et d'y adjoindre par juxtaposition ou agrégation d'autres éléments, conçus pour l'occasion afin de créer à partir de ce regroupement une nouvelle œuvre cohérente.

Comme le relate Martin Kaltenecker, c'est le cas pour Berio durant cette période :

Ayant composé en 1952 la pièce d'orchestre *Mimusique n° 2* il proposa [en 1955] à l'écrivain, auteur de radio et futur ethnomusicologue Roberto Leydi d'imaginer un argument scénique à partir de sa partition, en vue d'un ballet pour petit orchestre et groupe de mimes³⁹² qui fut créé en octobre 1955 au Teatro delle novità de Bergame³⁹³.

L'addition de matière pourrait s'arrêter à celle d'un argument scénique, si le processus ne se poursuivait plus loin encore :

Recevant en 1959 la commande d'*Allez hop* pour la Biennale de Venise le compositeur détacha trois parties de ce spectacle (dont une « musique de guerre » et une rumba) afin de les insérer dans la nouvelle œuvre pour Venise, alors qu'il en avait déjà repris deux mouvements, « Scat Rag » et la « Rhumba-Ramble » dans son *Divertimento per orchestra* (1958), précédés par un « Dark Rapture Crawl » de Bruno Maderna, le tout formant une nouvelle œuvre instrumentale commune³⁹⁴.

Ainsi donc, la musique composée pour *Mimusique n°2* a, dans un premier temps, été « augmentée » par un argument scénique, avant d'être démantelée et répartie dans deux nouvelles pièces : deux parties extraites dans le *Divertimento*, et deux parties dans *Allez hop !* par procédé soustractif. Dans chacune de ces nouvelles œuvres, Berio va ajouter encore du matériau pour former un tout cohérent : *Dark Rapture Crawl*, réalisé

³⁹² Cette œuvre devint *Mimusiquen°2/Tre modi per sopportare la vita*.

³⁹³ KALTENECKER, Martin, « Allez Hop ! », p. 1.

³⁹⁴ *Ibid.*

à quatre mains avec Maderna pour le *Divertimento*, et quatre autres pièces composées pour *Allez hop !* auxquelles viennent s'ajouter deux chansons (*Dalla finestra* et *L'autostrada*) sur des textes d'Italo Calvino à qui un livret « supplémentaire » à celui de Leydi, fut également commandé pour le nouvel argument d'*Allez hop !*.

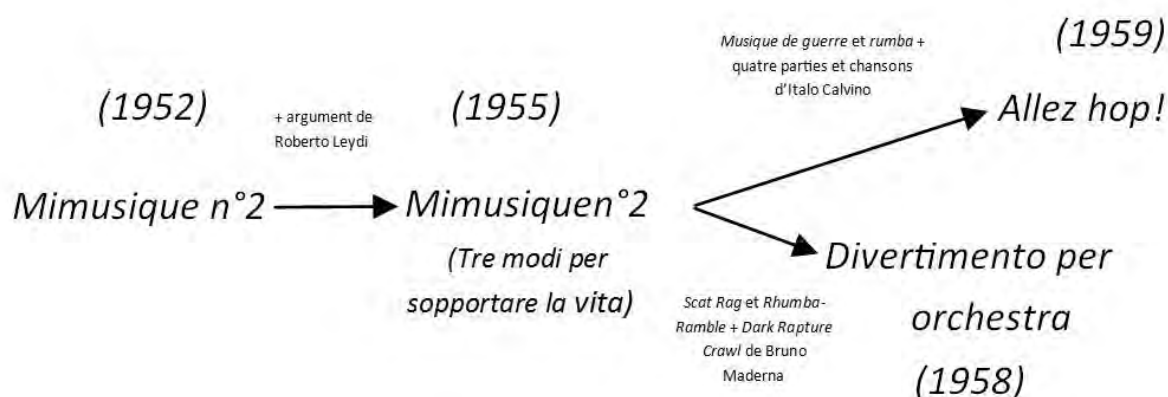


Fig. 2 : Additions et soustractions dans le remaniement des œuvres

Epifanie, dont la composition s'étale de 1959 à 1962, fonctionne sur le même principe : trois pièces orchestrales *Quaderni I* (1959), *Quaderni II* (1961) et *Quaderni III* (1962), sont réunies au sein d'un nouvel opus avec l'adjonction de six pièces vocales. Le format adopté étant celui de l'œuvre ouverte, les différents cahiers que constituent toutes ces pièces pourront être interprétées selon plusieurs ordres proposés par le compositeur dans la notice d'introduction³⁹⁵.

Une utilisation identique de la référence

On trouve au début des années 1950, certaines références « évidentes » chez Berio, presque « pures ». Les éléments jazz de *Ritratto di città* sont repérables en tant que tels, en tant qu'influence de la culture américaine sur la société milanaise de cette époque. Ils sont simplement exposés, extraits de leur contexte, mais encore chargés de celui-ci. Berio traite de la même manière les références aux genres. Evoquant

³⁹⁵ D'autres pourraient encore être cités, comme la réutilisation de *O King*, pièce de musique de chambre, comme deuxième mouvement de *Sinfonia*...

l'utilisation par Bruno Maderna d'une rumba transformée par l'usage de la série, il précise :

En 1953, j'ai écrit une « rumba » pour mon ballet *Allez hop*, selon les suggestions de Bruno, mais je me suis alors servi d'une véritable rumba, et non pas d'une rumba sublimée³⁹⁶.

Dans *Laborintus II*, la partie *free jazz*, bien qu'elle se superpose à une partie de chœur à l'unisson, et à la bande magnétique, reste très audible, très différenciée, mais déjà, elle n'est plus seule. Elle est en définitive considérée comme un élément qui peut en valoir un autre (la bande, les voix), qui accepte la superposition d'éléments hétérogènes, ce qui n'était pas le cas dix ans auparavant.

Mais pour mieux saisir ce questionnement par rapport à la référence, il nous paraît bon de procéder en remontant le temps, afin de déceler dans des œuvres plus tardives des années 1970 des comportements en germe chez Berio à la fin des années 1950. Partant de ce que peut être l'addition en matière de références dans *Sinfonia*, nous allons tenter de trouver, par la suite dans les œuvres composées au *Studio di Fonologia*, le même type de comportement

En considérant *Sinfonia* comme la pièce développant, dans le catalogue de Berio, la citation musicale au plus haut point, nous pouvons considérer cette œuvre comme une agrégation de citations. Beaucoup d'entre elles (si l'on excepte l'œuvre de Malher) restent difficilement identifiables, mais leur superposition et leur juxtaposition permet de créer un tout, neuf à l'audition, comportant les différentes composantes de chaque citation, sans pour autant en véhiculer la sonorité première. Nous sommes ici dans le cas d'une citation, arrachée à son contexte et traitée comme un élément parmi tant d'autres, et avec d'autres. La citation chez Berio, même si elle peut revêtir l'aspect d'un

³⁹⁶ BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 51.

éventuel hommage, reste en tout cas du matériau musical qui à ce titre est modifiable à l'envi.

La superposition et la juxtaposition d'extraits de Debussy, Boulez, Ravel relève à la fois d'un exercice de montage et de mixage. La disparition de *l'Im ruhig fliessender Bewegung* de Malher quand celui-ci devient inaudible peut être considérée comme une synthèse soustractive, un filtrage en quelque sorte, ôtant de la dynamique ou des hauteurs au modèle original, le rendant méconnaissable et auditivement différent. D'autres éléments, comme le « keep going » énoncé aux voix, restent seulement citationnels puisqu'ils ne sont absolument pas altérés dans leur énonciation.

Jusqu'au début des années 1960, Berio utilise bien souvent un matériau uniforme (voix sur voix, électronique sur électronique, instruments sur instruments, même dans *Différences*), qui a donc tendance à gommer toute hétérogénéité possible. Dans les pièces vocales, les textes utilisés proviennent d'une seule et même source (Leydi, Calvino, Joyce, cummings, etc.) et même s'ils sont traduits en plusieurs langues (comme *Thema, (Omaggio a Joyce)*) le texte reste unique, et seules les langues apportent une modification dans son énonciation.

Cependant, à partir de *Passaggio*, les références utilisées par Berio vont commencer à se complexifier. Ainsi, les textes de plusieurs auteurs vont être entremêlés³⁹⁷. « Elle », personnage central de *Passaggio*, est un personnage conçu à partir de deux références : la Milena de Kafka et Rosa Luxembourg (auxquelles Berio ajoute également parfois Madame Irma du *Balcon* de Jean Genêt). Comme le faisait remarquer Edoardo Sanguineti, auteur du livret « la distance entre la femme kafkaïenne et Rosa Luxembourg était, évidemment, assez grande, n'est-ce pas...³⁹⁸ ».

C'est pourtant dans une distance aussi large que va être créé le personnage d'Elle (*Lei*), qui ne sera ni Rosa Luxembourg, ni la femme kafkaïenne, mais quelqu'un d'autre, ayant

³⁹⁷ dans *Epifanie*, ils se succèdent encore, chacun dans un numéro séparé, sans interagir les uns sur les autres, dans une pensée successive.

³⁹⁸ E. Sanguineti, Gênes, 3.7.1978 in STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, p. 241.

certains traits de ces différents personnages, une entité différente qui est pourtant quelque part la coexistence de ces deux êtres. Une superposition de références donnant naissance à un personnage qui est l'agrégation de ces références et non pas ces références tour à tour.

Ces références mêlées de plus en plus complexes et à lectures multiples vont devenir une des préoccupations du travail de Berio. On les retrouve dans la création de personnages scéniques comme le complexe Prospero d'*un Re in ascolto*. Elles sont aussi présentes sous la forme de superposition de textes (*Laborintus II*, *A-Ronne*, etc.), ou par modification de genres musicaux : les « cris » des marchands (de la Renaissance mais aussi des *abbagnates* siciliens) dans les *Cries of London*, ou le madrigal représentatif et le choral luthérien dans *A-Ronne*. Elles apparaissent enfin sous forme de citations musicales (entre autres *Sinfonia*, que nous avons déjà évoqué).

Si la superposition et la juxtaposition de références peuvent créer des objets neufs (comme *Sinfonia* ou le texte d'*A-Ronne*, par exemple, sortes de tératologies de la citation), on doit considérer qu'il existe chez Berio un processus similaire par lequel il masque volontairement les références qu'il utilise. Berio travaille effectivement la référence « en creux » comme il le fait par ajout, en la filtrant pour la dissimuler. Considérer une référence par son absence peut paraître difficile à démontrer, pourtant il nous paraît possible de la trouver sous deux formes différentes chez Berio.

La première, est celle du palimpseste, de la référence, mais partiellement gommée. C'est celle que nous évoquions en parlant de la disparition du trio de Malher, du « filtrage » de l'*In ruhig fliessender Bewegung* dans *Sinfonia*. La référence disparaît progressivement, mais son absence est connue de l'auditeur, sensible. La deuxième façon d'envisager la chose est de considérer la référence dans son contexte de citation (et non pas son contexte d'origine - dans son hypertexte, donc et non pas dans son hypotexte pour reprendre la terminologie de Genette³⁹⁹).

³⁹⁹ Voir GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982, 467 p.

En partant de nouveau d'œuvres plus tardives que notre corpus, et en considérant à nouveau *Sinfonia*, le relevé des citations musicales établi par Ivanka Stoianova montre clairement l'absence de toute citation musicale antérieure à Beethoven⁴⁰⁰. Il nous est absolument impossible d'affirmer que cette absence est volontaire (nous la pensons d'ailleurs plutôt fortuite), mais elle est bien réelle. Dans le parcours au travers de l'histoire de la musique réalisé par *Sinfonia*, un grand pan de celle-ci a été « filtré », supprimé. Notre travail de recherche sur *A-Ronne* nous a amené à mettre à jour une période durant laquelle, chez Berio, cette référence à tout ce qui précède la période classique, va devenir omniprésente⁴⁰¹. Cette période est celle qui suit directement la composition de *Sinfonia*, et qui correspond peu ou prou, à la conception d'*Opéra* (1969-1970, rev. 1977). Durant ces huit années, Berio va se tourner vers le livret de l'*Orfeo* de Monteverdi, le madrigal représentatif de Vecchi, les cris - de Paris et de Londres - de Janequin et Dowland, ainsi que certaines techniques d'écriture comme le bourdon ou le hoquet médiéval. La phase suivante sera celle de *Coro* (1974-1976) et d'une réflexion sur la musique ethnologique.

Il est extrêmement difficile de procéder de la même façon sur la période de notre corpus, Berio étant encore dans une phase d'expérimentation. Considérer que durant cette période il ne se consacre pas à telle ou telle esthétique musicale ne nous paraît pas pertinent dans la mesure où il commence seulement à mêler des sources hétérogènes. En revanche à l'intérieur de cette propre période, nous décelons, autour de la figure de Joyce ce processus d'effacement de la référence.

Visage devient, dans le cadre de notre étude, un objet emblématique de cet effacement de la référence. La littérature de James Joyce est très présente dans les œuvres de Berio de cette période. Or, comme nous l'évoquions en traitant de l'omniprésence de Joyce, dans son ouvrage *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano*

⁴⁰⁰ Pour le détail de ces citations, voir STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale*, pp. 120-131

⁴⁰¹ Voir FEUILLERAC, Martin, *A-Ronne de Luciano Berio : un madrigal pour le XX^e siècle*, Mémoire de Master 2, Université Toulouse II – Le Mirail, 2011, 127 p.

Berio⁴⁰², Florivaldo Menezes, suite à un entretien avec Luciano Berio⁴⁰³, détaille minutieusement tous les liens qu'il a pu établir entre cette oeuvre et le chapitre XIII du *Ulysses* de Joyce.

Nous rappelons ici que dans *Visage*, seul le mot "parole" est identifiable. Par ailleurs, l'extrait de Joyce qui est mis en exergue par Berio comme référence correspond, dans l'oeuvre de Joyce, à la scène du feu d'artifice⁴⁰⁴, dont le potentiel érotique est assez conséquent. En rappelant que *Visage* fut interdit pour pornographie, le lien entre les deux oeuvres semble pouvoir s'établir sans une analyse approfondie.

Pour autant, à l'écoute de l'oeuvre de Berio, rien n'est audible du texte joycien lui-même. Ici, Joyce est traité "en creux". Une partie de la référence semble avoir été conservée, mais trop peu pour qu'elle soit identifiable. Nous retrouvons le même comportement d'extraction de matière qu'évoqué précédemment dans *Sinfonia* : alors que pour *Chamber Music*, *Thema* ou *Epifanie*, la référence à Joyce est explicite, ici, elle est parfaitement dissimulée tout en étant présente.

Une conception musicale innervée de cette pratique de studio

Dans son ouvrage *Du songe au son : Entretiens avec Matthieu Guillot*, Jean-Claude Risset témoigne au chapitre « musique électronique et son numérique » :

[Berio] avait consulté le concepteur du studio de Milan, Gino Marinuzzi, pour définir une proposition [de studio] purement analogique : construire une foule d'oscillateurs à fréquence fixe, au moins mille, parmi lesquels l'utilisateur pourrait neutraliser ceux dont il ne veut pas plutôt que d'activer ceux qu'il choisit – une synthèse non pas additive, mais *soustractive*. Berio avait une belle métaphore pour son projet : au sein d'un total de fréquences, éliminer les fréquences non désirées, à la façon du sculpteur qui part d'un bloc et enlève la pierre autour de son oeuvre⁴⁰⁵.

⁴⁰² MENEZES, Florivaldo, *Un essai sur la composition verbale électronique*, 167 p.

⁴⁰³ Entretien réalisé le 22 août 1989 et publié dans le même ouvrage aux pages 131 à 139.

⁴⁰⁴ Le texte est par ailleurs également cité par Florivaldo Menezes aux pages 53-57 et suivantes.

⁴⁰⁵ RISSET, Jean-Claude, *Du songe au son : Entretiens avec Matthieu Guillot*, Paris : l'Harmattan, 2008, pp. 70- 71.

Riche de son expérience au *Studio di Fonologia*, et parfaitement conscient des difficultés liées à la synthèse additive en studio, Berio avait donc une conception très claire de l'ergonomie du travail musical avec cette idée du son arraché à une masse sonore qu'il faudrait sculpter.

Elle se retrouve également dans la manière de penser la musique en elle-même, hors du studio, hors des questionnements techniques. Ainsi, dans son entretien avec Bruce Duffie, Berio affirme encore :

Habituellement je travaille de manière soustractive. J'ai une idée générale des choses, et progressivement je me focalise sur chaque chose en détail. Je ne suis pas une personne additive qui démarre d'une cellule et ensuite construit quelque chose. J'ai tendance à avoir une vision claire des choses et ensuite je vais jusqu'à l'échelle la plus petite⁴⁰⁶.

Un peu plus loin dans le même entretien, il ajoute pourtant :

[...] *Continuo* est un travail commencé en 1988. Peut-être que ce sera un travail sans fin. Par sa propre nature je peux continuer à y travailler éternellement. Formellement l'œuvre est conçue de telle manière que c'est comme un immeuble auquel je peux ajouter des pièces, je peux ajouter des balcons, des fenêtres et des jardins autour ; il n'y a pas de fin⁴⁰⁷.

Continuo se présente donc sous une conception parfaitement additive. Berio, oscillant toujours entre ces deux possibilités, peut ainsi maîtriser à chaque instant sa composition, sans qu'une pensée théorique vienne décider, mieux que l'oreille, ce qui doit être utilisé et de quelle manière. Cette pensée n'exclut ainsi aucun matériau, aucun système, aucune référence, sans pour autant en privilégier un(e) sur les autres. Tout, par superposition, adjonction, suppression partielle ou filtrage est potentiellement musique...

⁴⁰⁶ BERIO, Luciano, DUFFIE, Bruce, « Composer Luciano Berio A Conversation with Bruce Duffie ».

⁴⁰⁷ *Ibid.*

VIII - 1952-66 : UN IMPACT SUR LA DEMARCHE DE BERIO

Nous avons essayé de montrer, dans notre travail, à quel point par de nombreux exemples, la technique de travail en studio menait à un rapport différent au matériau : dans sa conception, dans sa réalisation, dans son organisation, mais également dans son devenir. Nous avons établi que le processus primait pour Berio sur la forme, et la forme sur le matériau. En projetant dans son œuvre les échos de la musique aléatoire, la façon dont la série était pensée de manière désacralisée et comme une matière en évolution au même titre qu'une autre, nous avons également tenté de montrer à quel point, finalement, le résultat auditif sensible importait bien plus que la micro ou la macrostructure de l'œuvre. Il nous paraît important à ce stade de concevoir tous ces détails dans une pensée plus globale qui serait celle de « l'œuvre ouverte » dans le sens où, tout en ayant atteint une dimension convaincante, une fin en soi, elle pourrait tout à la fois n'être en réalité que partiellement achevée.

Nous souhaitons à présent nous attarder sur une œuvre qui, par ses dates (composition en 1952, révision en 1966) paraît encadrer parfaitement notre corpus et nous permettrait probablement d'avoir une vision analytique des modifications que le travail au *Studio di Fonologia* a pu entraîner.

Symptôme d'une évolution : la réécriture des Cinque Variazioni

La première version des *Cinque Variazioni* pour piano a été composée en 1952 par Berio. On y lit encore l'influence de Dallapiccola (à qui l'œuvre est dédiée) et du sérialisme, bien que le sérialisme s'y montre déjà non orthodoxe. Nous commencerons notre travail par une analyse rapide de la première variation de la version de 1952 afin de pouvoir la comparer ultérieurement à la version révisée de 1966.

Cinque variazioni

I. Variazione

Calmo e flessibile ♩ = 72

The musical score for the first variation is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Calmo e flessibile' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The dynamics are marked 'ppppp (appena percettibile e vago)' in the treble and 'con 2 Ped.' in the bass. The second system continues the melody in the treble, with dynamics 'ppp' and 'pp' marked. The third system features a 'poco accel.' marking and a 'rapido' section. The fourth system concludes with a 'poco sf' marking and a 'sf' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and pedaling instructions.

ppppp (appena percettibile e vago)

con 2 Ped.

ppp *pp*

con 1 Ped. (1 Corda)

ppp

poco accel. *(rapido)* *a tempo*

mp *p*

poco sf *sf*

con 2 Ped.

Ex. 22 : Cinque Variazioni (page 2, version 1952).

Selon la conception dodécaphonique élaborée par Berio, les douze premiers sons énoncés (jusqu'au *la bémol* à la main gauche du piano, deuxième système) forment une série parfaitement claire. Elle est caractérisée par l'intervalle de neuvième (ascendante et descendante) et se présente sous la forme suivante :



Ex. 23 : 1ère série dodécaphonique Cinque Variazioni version 1952 (systèmes 1-2, p. 2).

L'œuvre s'ouvre sur une nuance quadruple piano, avec pour complément l'expression « à peine audible et vague » en usant de la pédale de sourdine du piano, ce qui rend la perception des première notes difficile. Une respiration, mettant fin à la première phrase musicale, est notée après le *mi bécarré*, c'est-à-dire après la dixième note du total chromatique, brisant à l'écoute, une énonciation trop évidente de cette série. La sensation de repos de l'auditeur ne correspond pas, formellement, avec la fin de l'énonciation de la série.

Enfin, Berio se sert de la répétition de notes à la même hauteur pour complexifier son tissu harmonique. Ainsi, le *si bémol* (note 4) ainsi que le *ré* (note 6) le *fa* et le *sol* (notes 7 et 8) vont être maintenus en place jusqu'à la dixième note. L'apparition de la série est donc auditivement altérée par ces prolongements.

Après cette première énonciation, une deuxième énonciation, elle aussi de douze notes, apparaît. Elle débute à la fin du deuxième système et se poursuit jusqu'au début du quatrième :



Ex. 24 : 2ème série dodécaphonique Cinque Variazioni version 1952 (systèmes 2-4, p. 2).

On peut noter immédiatement que cette « deuxième série » n'a pas de lien direct avec la première. Ce n'est pas non plus une version "tuilée" avec la série précédente, ou éventuellement tronquée. Elle présente deux demi-tons successifs au début et une quarte augmentée en son centre, que l'on ne retrouve nulle part dans la série d'origine. La première série ne semble donc pas être considérée comme génératrice par Berio, en revanche, le décompte des douze hauteurs est pertinent. L'œuvre se veut de conception sérielle, mais Berio traite en fait de divers matériaux sériels mis bouts à bouts. Elle exploite, comme la première, le principe des notes tenues restant en place pour enrichir harmoniquement l'œuvre.

Immédiatement après cette deuxième série suivra une troisième :



Ex. 25 : 3ème série dodécaphonique Cinque Variazioni version 1952 (p. 1-2)

Là encore, les intervalles qui composent cette série ne correspondent en rien au matériau proposé dans la première ou dans la deuxième série. Qui plus est, Luciano Berio utilise de nouveau la note *ré* (note 2 dans cette troisième série) entre le *mi* et le *fa* (notes 5 et 6), mais cette fois-ci deux octaves plus haut que sa hauteur initiale.

Nous ne sommes plus ici dans une répétition de note à la même hauteur, mais bien dans l'utilisation d'une nouvelle hauteur qui vient, analytiquement, ajouter une treizième note à la série. Il procèdera de même avec la note *mi bémol* (note 1) une octave plus bas et la note *la bémol* (note 9) qui sera réentendue dans l'accord terminal de cette troisième série (précédant un point d'orgue) encore deux octaves plus haut. Cette troisième série s'achève à la fin du premier système de la deuxième page (que nous ne présentons pas ici).

Au début de la deuxième variation (page 4 que nous ne détaillerons pas non plus), Berio utilise une série de 11 notes seulement, différente des trois premières, alors que

le principe de variation voudrait que le matériau initial soit réemployé. Celle-ci est beaucoup plus chromatique, et par ailleurs « défectueuse » puisque la note *si* en est absente.



Ex. 26 : série dodécaphonique, Variation II, Cinque Variazioni version 1952 (système 1, p. 4).

Moins de pensée sérielle, d'avantage d'écoute

Quatorze ans plus tard, Berio mène un travail de révision sur cette œuvre. La première version de 1952 fut, après révision, retirée du catalogue du compositeur pour être remplacée par celle de 1966⁴⁰⁸.

Nous présentons sur cette partition les ajouts en entourant les éléments neufs.

⁴⁰⁸ Ce ne fut pas toujours le cas chez Berio : *Allelujah II* a remplacé *Allelujah I*, mais il existe par exemple trois versions de *A-Ronne* toutes au répertoire de Berio, tout comme *O King* en version de chambre existe comme entité en soi en dehors de son utilisation comme mouvement autonome de *Sinfonia*.

Cinque variazioni

I. Variazione

Calmo e flessibile ♩ = 72 - 82

pppp (appena percettibile e vago)

con 2 Ped.

ppp

pp

con 1 Ped.
(1 Corda)

ppp

a tempo

(rapido)

mp

p

poco accel.....

poco sf

sf

con 2 Ped.

Ex. 27 : Cinque Variazioni version révisée de 1966 (p. 1)

La première chose qui marque probablement à la comparaison de ces deux œuvres, est le peu de différences apparentes entre les deux versions, tant dans le contenu des hauteurs et de l'agogique, qu'en terme d'indications d'interprétation. On retrouve exactement le même caractère dans les deux œuvres (*calmo e flessibile*), les mêmes indications déjà relevées (*appena percettibile e vago*) et une énonciation de la première série strictement identique.

Les premières modifications apparaissent à la fin du deuxième système : à la main droite d'abord : un *si bémol* grave (en clé de fa) puis un *la* médium vont apparaître au milieu des éléments déjà en place. Au troisième système, le *la* est de nouveau répété, puis descend sur un *sol dièse* et revient sur un *la*. Enfin à la fin de ce système, en clé de sol, la main droite, durant le quintolet, fait entendre à son tour le *sol dièse* corrigé deux notes après par un *sol bécarré*⁴⁰⁹.

Le *si bémol*, première note rajoutée, est en fait une anticipation du même *si bémol* que l'on retrouve à la main gauche au début du troisième système. Il se trouve exactement à la même hauteur et peut préfigurer l'apparition de cette note pour préparer l'auditeur. Il ne bouleverse d'ailleurs en rien l'organisation structurelle de la série, puisqu'il apparaît toujours au troisième rang, simplement à peine un peu plus tôt.

Il en va en revanche tout autrement des notes *la*, *sol dièse* et *sol bécarré* qui arrivaient respectivement en position 6, 10 et 11 dans la série originelle et qui vont ici s'intercaler pour prendre les places 4, 5 et 8.

Un comparatif des deux séries donnerait donc ceci :

- 1952

⁴⁰⁹ Tous les changements sont entourés dans l'exemple 27.



- 1966



Ex. 28 : Cinque Variazioni *deuxième série* version 1952 (p. 1) / version révisée 1966 (p. 1)

La nouvelle série ainsi créée n'est pas plus génératrice des éléments suivants que ne l'était la série originelle de la version 1952, en revanche, elle semble remettre en question la récurrence de l'intervalle de neuvième évoqué auparavant.

Nous voyons essentiellement deux explications possibles à ces modifications, que nous relierons directement à l'importance qu'un travail comme la *Sequenza I pour flûte* a pu apporter à Berio. La première est de créer une sorte de "noyau chromatique" éclaté, autour de la note *do*.

En modifiant l'ordre d'apparition des notes, Berio, plutôt que de chercher à modifier une pensée sérielle (pour la corriger, par exemple, s'il avait eu une phase de sérialisme endurci) va s'en éloigner encore plus pour se rapprocher du sensible. En faisant se succéder pendant un temps assez long les notes *do, si, si bémol, la* et *sol dièse* (différemment octaviées), il crée autour de ces cinq notes conjointes une polarisation qui extrait son œuvre de l'analyse sérielle pour la rapprocher d'une sensibilité plus musicale, d'un agglomérat plus électroacoustique, pensée en terme de tensions auditives. Cette idée de répartir les notes à diverses octaves à partir d'une ligne mélodique est à la base même du concept de la *Sequenza I*, avec cette recherche d'une écriture polyphonique avec un instrument essentiellement monodique.

La deuxième hypothèse que nous soulèverons est celle d'un *bicinium* tel qu'il se présente également dans la *Sequenza I* dès les premières notes. Berio, en redéployant les notes de sa série autrement, va faire émerger deux comportements mélodiques bien distincts : une descente (*do, si, si bémol, la, sol dièse, sol bécarré, et fa dièse* qui termine la série) et une montée (*do, ré, mi bémol, mi bécarré, fa, et enfin fa dièse* qui, dans les deux lectures vient conclure la série). Les deux mouvements, ascendant et descendant, sont extrêmement chromatiques, bien que l'auditeur ne perçoive pas forcément cette idée sensiblement. Il s'agit d'une lecture possible, supplémentaire, qui, de manière brechtienne, peut ou ne pas transparaître à l'écoute.

Le reste des modifications apportées par Berio à la fin de cette variation se cantonnent à des modifications telles que celles que nous venons d'évoquer. Pas de remaniement majeur, en revanche, un bouleversement systématique de la présentation sérielle au profit de la polarisation autour de certaines hauteurs, ou de l'enrichissement du contenu harmonique par ajout d'éléments qui n'intervenaient qu'ultérieurement dans la version 1952.

Conserver ce qui est efficace

La deuxième variation ne présente pour sa part presque pas de différences. Les seuls changements notables se situent dans la dernière mesure, qui fait l'enchaînement avec le début de la troisième variation. Berio ajoute, en 1966, l'indication de mesure 2/4 à cette dernière mesure, remplace l'indication *rapido* par *senza cedere* et fixe également une valeur métronomique pour la mesure "noire = 120". L'absence de tout autre changement sur les 25 mesures de cette variation nous permet de constater que la modification de cette œuvre pour Berio ne passe pas forcément par une réécriture totale du matériau.

Nous avons vu, dans la première variation, comment Berio conservait le matériau, usant simplement d'anticipations pour créer un résultat auditif neuf, cette deuxième variation confirme ici cette manière de ne pas modifier complètement le matériau pour créer du

neuf, mais bien de conserver l'idée générale de l'œuvre en la modifiant sur des points très particuliers.

Questionner l'organisation structurelle

La troisième variation présente, pour sa part, de nombreux changements, mais qui ici encore ne seront pas vraiment audibles. Il s'agit principalement de changements graphiques sur la partition.

Le premier élément révélateur nous paraît être la disparition des éléments qui permettaient une lecture formelle de l'œuvre. Dans la version 1952, cette variation est, structurellement, divisée en trois parties : *III Variazione* / (*Cadenza alla III. Var.*) / (*Coda della III. Var.*). Dans la version de 1966, les trois parties subsistent toujours (audibles tant par le caractère que les changements de tempi), mais ne sont plus indiquées par Berio à l'interprète.

Nous lisons ici l'écho de la réflexion de Berio, durant ses années au *Studio di Fonologia*, sur l'importance du processus sur la forme et de la forme sur le matériau. Le matériau et la forme restent identiques entre les deux œuvres, mais leur importance dans la conception de l'œuvre est, elle, amoindrie. La fluidité prime plus pour Berio que la compréhension structurelle de l'œuvre. Il importe peu que l'auditeur ou l'interprète sache exactement dans quelle étape de modification du matériau il se trouve, pour peu que l'œuvre sonne.

Le deuxième changement le plus sensible est également celui de l'apparition, dans la version 1966, de barres de mesure et de chiffres indicateurs de mesure. Jusqu'alors, Berio proposait un flux constant de notes ou d'intervalles, entrecoupés de courts silences. Bien que ni les hauteurs, ni les rythmes ne subissent le moindre changement (les indications de nuances variant par ailleurs très peu), l'exécution de l'œuvre peut, par ce changement, être réalisée assez différemment.

Partant d'une temporalité assez ample, fractionnée par l'apparition d'éléments épars en 1952, la partition de 1966 présente une version plus figée. Ce phénomène pourrait paraître aller à l'encontre de toutes les avancées en matière d'aléatoire que nous avons évoquées précédemment. Or, il nous paraît au contraire possible de considérer que cette réapparition d'un cadre métrique réalisée par Berio a probablement plus à voir avec la même démarche que la réécriture de la *Sequenza I*. Lorsque Berio, après la création par Severino Gazzeloni de la *Sequenza I*, prit conscience que la notation proportionnelle permettait tout à la fois une liberté nécessaire à l'interprète, mais également des débordements trop grands chez certains exécutants, il produisit une deuxième version, avec un cadre métrique plus strict.

La démarche réalisée dans cette partition nous paraît identique. En 1952, cette liberté apparente qui englobait toute la troisième variation convenait à Berio. En 1966, elle lui paraît certainement moins convaincante (notamment en préparation de la cinquième variation qui va connaître des changements plus conséquents) et il propose ainsi une nouvelle version graphique pour un résultat solfégique quasi identique mais un résultat sonore probablement plus stable.

On retrouve par ailleurs le même phénomène à la toute fin de l'oeuvre, dans la version de 1966 de la « *Coda delle 5 variazioni* ». L'apparition de barres de mesure sur les dernières notes (mesures à 6/8 et 9/8) permet une interprétation plus précise que dans la version originale.

Rendre plus sensible le flux temporel

La quatrième variation présente quelques changements qui sont, cette fois-ci, parfaitement audibles.

Le premier changement majeur se trouve dans une réécriture partielle des cellules rythmiques. La version de 1952 présentait de manière obstinée une succession de quadruples croches groupées par 12 dans chaque mesure alors que la version de 1966

voit l'apparition, parmi ces groupes de quatre, de quintolets, apportant une plus grande fluidité et une moins grande prévisibilité au phénomène rythmique.

- 1952 :



- 1966 :



Ex. 29 : Cinque Variazioni traits de main droite avec ajouts de quintolets (IV. Variazione)

Ces apparitions ne sont elles-même pas sur les mêmes temps (bien que récurrentes pratiquement à chaque mesure) et Berio ajoute mélodiquement une note, soit en complétant la ligne chromatiquement, soit diatoniquement. Ce n'est pas ici la sensation mélodique qui va être modifiée, mais bien l'écoulement temporel qui va devenir irrégulier.

Il procède également à l'ajout de six mesures en toute fin de variation (avant la pause avec point d'orgue qui entame la cinquième variation).

Alors que cette quatrième variation se caractérise par un flux quasi continu de quadruples croches pendant 16 mesures, la dernière mesure de la version de 1952 présentait ce flux réparti en intervalles (essentiellement secondes et septièmes) entre la main gauche et la main droite. Cette désagrégation du matériel plutôt mélodique

des deux mains en successions intervalliques menait sur le silence débutant la cinquième variation.

C'est cette transition que Berio retravaille dans la version de 1966 en ajoutant six mesures durant lesquelles deux paramètres vont essentiellement entrer en jeu :

- un paramètre métrique avec des indications métronomiques permettant d'accélérer (de "croche à 120" jusqu'à "croche à 192") dans la première mesure ajoutée, et un *rallentendo* débouchant lui aussi sur "croche à 192" dans les deux dernières mesures. Ce travail vient conforter l'écoulement plus fluctuant du temps établi dans les premières mesures
- une alternance plus grande entre éléments harmoniques et une reconstitution de ces mêmes éléments sous forme mélodique pour une transition plus douce avec le matériau de la cinquième variation, créant là encore une plus grande fluidité formelle

En ce qui concerne le paramètre des hauteurs dans ces 6 mesures, le matériau utilisé n'apporte pas de nouveauté particulière : la première mesure et demie est en réalité composée du matériau de hauteurs du climax qui précédait 6 mesures auparavant, mais présenté en rétrograde (et avec des silences plus nombreux) :



Ex. 30 : Cinque Variazioni matériau du climax de la quatrième variation (1952)



**Ex. 31 : Cinque Variazioni premiers éléments du matériau ajouté en 1966
(Var. IV. p. 13)**

Pour le reste, la totalité du matériel reste identique entre les deux versions. Berio procède donc à un remaniement en surface, retravaille la jointure des parties, mais change ici aussi peu de choses à la conception structurelle de la pièce.

Tuer le père en affirmant ses propres gestes musicaux

La cinquième variation est probablement celle qui propose le plus de changements. Le premier, visible, mais qui n'est pas audible, montre de manière encore plus significative pour Berio l'effacement du matériau musical au profit du processus de composition.

Il s'agit de la disparition, dans la version de 1966, de la mention « FRA-TEL-LO » sous les trois premières notes de la main droite du piano (*ré bémol, do, la*). Ces trois notes, toujours présentes dans le remaniement ne portent plus, en revanche, de référence explicite pour l'interprète au thème d'*Il prigioniero* de Dallapiccola à qui cette œuvre rend hommage.

Ce point peut s'expliquer à notre sens de deux façons différentes. La première est très certainement liée au fait que Berio, en 1966, n'a plus de compte à rendre aux grands maîtres de l'Histoire, la disparition de cette citation explicite est donc une manière de s'affirmer aussi, en dehors d'un contexte historique en tant que compositeur à part entière.

La deuxième lecture possible, nous la relient à cette idée développée au *Studio di Fonologia*, que le matériau n'est que du matériau. A ce titre, qu'il soit issu d'*Il Prigioniero*, d'une chanson populaire ou créé de toute pièce par Berio est bien moins intéressant que ce qu'il est possible d'en faire. Il devient totalement superficiel de préciser à l'interprète sa provenance, son traitement et sa modification étant dans l'œuvre plus importants que sa nature première.

Le deuxième changement, qui lui est extrêmement audible, se trouve dans la réécriture rythmique complète de cette variation. Alors que la version de 1953 présente une rythmique presque systématique de blanches et de noires aux deux mains, quasiment à la façon d'un choral luthérien, la version de 1966 elle, ne présente quasiment jamais d'isorythmie. De plus, les temps forts sont systématiquement mis en péril par des liaisons incessantes par-delà les barres des mesures, et, au sein des mesures même, entre les temps.

- 1952 :

(soavissimo)

FRA - TEL LO!

pp sempre molto legato e con pedale

- 1966 :



Ex. 32 : Comparaison des incipits de la cinquième variation (Cinque Variazione)

Berio procède ici un peu à l’opposé de la démarche qu’il met en place dans la 3^{ème} variation : alors que l’ajout de barres de mesures dans la 3^{ème} permettait probablement une exécution plus stable, dans la 5^{ème}, ces décalages perpétuels rendent l’audition et l’exécution bien plus complexes. Ces deux phénomènes sont, à notre avis, à mettre aussi en relation : plus de stabilité dans la troisième variation permet également un effet plus sensible lorsque cette instabilité envahit littéralement la cinquième variation.

Cette lutte contre des temps forts systématiques peut aussi être une réminiscence de l’expérience électroacoustique dans laquelle il n’y a plus de temps fort ou de temps faible. Cette expérience sensible a conduit Berio à modifier totalement le rendu sonore (sans toucher pour autant aux longueurs relatives ou aux hauteurs).

Le dernier point modifié par Berio et parfaitement perceptible, est la multiplication des gruppetti juste avant le temps. Là où la version initiale ne propose généralement qu’une note, la version de 1966 multiplie ce paramètre jusqu’à atteindre parfois 10 notes de préparation.



Ex. 333 : Multiplication des grupetti dans la cinquième variation version 1966 (p. 15)

Le matériau des hauteurs ajouté, privilégiant les octaves augmentées, n'a pas de caractère réellement sérialisant, il s'agit bien plus d'un rôle agogique qui n'est pas sans rappeler les fragmentations ou le micro-montage tels qu'on en trouve par exemple dans certains passages de *Thema (Omaggio a Joyce)* ou la même utilisation du gruppetto dans la *Sequenza II pour harpe*. Berio ayant développé des éléments stylistiques au *Studio di Fonlogia* les déploie ici pour réaffirmer le caractère personnel de son œuvre, l'éloignant encore de l'œuvre de jeunesse.

CONCLUSION

Au terme de notre travail, il nous paraît opportun de nous questionner sur l'apport réel du travail au *Studio di Fonologia* au style propre de Luciano Berio.

Songeant aux caractéristiques postérieures de son style, on pourrait se demander si quelques aspects de ce dernier ne sont pas un développement de la réflexion sur les formes musicales dans le temps et l'espace, née à Milan à la fin des années 50, et si, finalement, Berio n'aurait pas acquis un style induit par sa présence au *Studio*.

Berio et la notion de style

Avant de parler de style chez Berio, il est peut-être bon de clarifier ce dont nous entendons parler, puisque lui-même se montrait très réticent à traiter de ce point dans les divers entretiens qu'il a accordés durant sa vie. Lors de son entrevue avec Harry James Wignall en 1990 il précise :

J'essaie de développer des idées, de les placer. Le « style personnel » ne m'intéresse pas ; tout musicien qui est intéressé par un style personnel est un pauvre type⁴¹⁰.

Quelques années auparavant, en 1982, il expliquait à Bálint András Varga :

Le style est un concept tout à fait ambigu qui est apparu dans le vocabulaire musical dans des temps plutôt modernes. Je suis complètement d'accord avec Schoenberg qui a soutenu que l'idée de style a peu en commun avec le processus de la musique. Bien sûr, si vous voulez, le style est connecté avec quoi que ce soit que nous faisons. Vous pouvez prendre pour acquis que si je marche d'ici à la porte je le ferai dans mon propre style. Si j'écris quoi que ce soit, l'expression verbale aura l'empreinte de mon propre style. Mais cela a peu en commun avec le contenu de ce que je dis. J'ai le sentiment que ceux qui

⁴¹⁰ BERIO, Luciano, in WIGNALL, Harry James, « Current Trends in Italian Opera », p. 323.

parlent de leur propre style sont morts. C'est pourquoi je ne peux pas répondre à votre question⁴¹¹.

Il pourrait donc paraître inopportun de traiter, chez Berio, de la question de style. Si nous reprenons précisément les termes de ces deux déclarations, nous pouvons saisir que, même si Berio n'envisage certes pas de parler lui-même de son propre style, cela ne signifie pas qu'il n'en ait pas un.

Il nous paraît nécessaire en tant que chercheur, après avoir rétabli le contexte de ces années au *Studio di Fonologia* et après avoir mis à jour tous les traits distinctifs développés par Luciano Berio dans ce lieu, d'émettre l'hypothèse qu'ils sont devenus une seconde nature. A ce titre, ils se sont intégrés au faire et au savoir faire de Berio laissant une trace indélébile au-delà même des années dans lesquelles ils sont apparus. En cela ils font partie intégrante du style personnel de Berio qui a été radicalement modifié par ces années de composition⁴¹².

Des matériaux hétérogènes, une homogénéité constante

C'est la raison pour laquelle il nous a paru opportun de traiter de tous les éléments précédents, non pas simplement d'un point de vue théorique mais aussi d'un point de vue empirique, c'est-à-dire envisagés sous l'angle de la confrontation du compositeur aux réalités de son quotidien. Tous les éléments que nous avons cités précédemment sont reliés à une pratique de la composition en studio, qu'ils aient trait à la place de l'interprète, à la supériorité de l'audition sur la vision, de l'empirisme sur la théorie, à la place prépondérante de la dramaturgie, aux techniques de travail en studio ou à leurs conséquences (modification de la notation, conception de la forme, hétérogénéité des matériaux, etc.).

⁴¹¹ ANDRÁS VARGA, Bálint, *Three questions to sixty-five composers*, Rochester NY: University of Rochester Press, 2011, p. 15.

⁴¹² Selon le TLFi, le style serait, en musique, une « Manière de composer particulière à un auteur, une école ou caractère distinctif d'une œuvre ». En ce qui nous concerne, seul l'aspect particulier à Berio nous intéresse, celui-ci ne s'inscrivant dans aucune école particulière, et les éléments stylistiques ayant été établis au travers de l'étude de plusieurs de ses œuvres.

Le déploiement des processus de pensée additive et soustractive à l'ensemble de la conception musicale de Berio a radicalement modifié l'orientation qu'il a donnée à ses œuvres.

Par ailleurs, l'étude des textes fondateurs de la linguistique, et la prise de distance qui en a suivi, a probablement permis à Berio d'appréhender l'objet musical au-delà des oppositions binaires, qui étaient pourtant de rigueur dans la pensée de son temps. Refusant d'opposer les termes deux à deux, et considérant que le matériau n'est que du matériau, Berio a ainsi réussi à créer une homogénéité constante avec des matériaux hétérogènes dès *Passaggio*. Cette particularité deviendra par ailleurs une constante stylistique de ses œuvres jusqu'à la fin de sa vie.

L'unité involutive au-delà des oppositions

Pour Berio, ces matériaux ne sont hétérogènes qu'en apparence : populaire/savant, buffa/seria, sacré/profane, improvisé/écrit, fixé/aléatoire, etc. sont des catégories socialement construites, mais dont l'opposition ne résiste pas à l'écoute empirique.

La cohérence de l'objet musical hybride, ainsi fabriqué empiriquement par Berio, s'impose d'elle-même, au-delà des rapports d'opposition assignés par les pratiques sociales. Autrement dit, l'unité et l'homogénéité de l'œuvre s'imposent d'elles-mêmes, font bloc bien au-delà des conventions sociales, du style collectif.

La construction du sens musical, l'émergence de l'émotion musicale, font de ce « bloc » une sorte de forme en formation, un processus qui se construit en même temps que l'œuvre s'énonce, au fur et à mesure de son déroulement dans le temps.

L'empirisme de Berio se rapproche de la notion d'involution telle que Deleuze et Guattari l'ont théorisée⁴¹³: « involuer, c'est former un bloc qui file suivant sa propre ligne « entre » les termes mis en jeu ».

⁴¹³ Les écrits de ces deux auteurs, notamment *L'Anti-Oedipe* et *Mille Plateaux*, sont nettement postérieurs à la période de notre corpus. Ils s'appuient cependant sur des expériences réalisées antérieurement, sur des exemples

L'involution est ici entendue en dehors de tout jugement de valeur lié aux notions de progression ou de régression. Quant au « bloc » lui-même, il est une entité hybride, mobile, nous oserions dire « souple », dont la principale qualité est d'échapper aux rigidités de l'opposition entre les termes qui le composent. Gilles Deleuze, dans ses entretiens avec Claire Parnet, expliquait plus clairement :

Ce qui compte dans un chemin, ce qui compte dans une ligne, c'est toujours le milieu, pas le début ni la fin. On est toujours au milieu d'un chemin, au milieu de quelque chose.[...] Involuer, c'est être « entre », au milieu, adjacent. Les personnages de Beckett sont en perpétuelle involution, toujours au milieu d'un chemin, déjà en route⁴¹⁴.

Il en va de même de la musique de Berio, qui suit sa propre ligne et trouve sa cohérence dans ce qui unit musicalement ce que l'intellectualisation sépare.

Ainsi, *Passaggio* est une « messe en scène », avec ses stations et son « incarnation christique », tout en étant une œuvre parfaitement brechtienne et engagée politiquement, tout comme dans *A-Ronne* un extrait du *Capital* de Marx et Engels est mis en musique sous forme de choral de type luthérien. Le bloc ainsi créé a son autonomie propre, ne se réclamant d'aucun des deux éléments qui le compose, tout en étant riche de cette hybridation.

La lecture de Berio nous conforte dans cette idée :

Placer l'émotion dans une forme établie, dans une sorte de machine objective et sinistre, la mettre dans un objet pré-existant prêt à la recevoir – cette démarche ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, ce sont les rapports inattendus qui surgissent⁴¹⁵.

artistiques ayant pris corps dans la décennie précédente, c'est-à-dire pleinement contemporains de notre corpus. Qui plus est, comme en témoigne Christoph Neidhöfer, Luciano Berio lui-même, n'a théorisé l'utilisation du sérialisme qu'une décennie après avoir mis en œuvre les solutions qui lui sont propres. « Sa célèbre attaque sur 'le cheval de douze sons', de 1968, n'a pas représenté de changement dans son attitude envers le sérialisme [...] au lieu de cela, avec cette attaque, il a indiqué précisément les sortes de problèmes que lui-même avait reconnus et avait déjà surmontés une décennie plus tôt.

⁴¹⁴ DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, pp. 37-38.

⁴¹⁵ L. Berio, Paris, 23.3.1978 in Stoianova, *La revue musicale*, p. 82.

Ces rapports inattendus que fait surgir le processus involutif d'écoute de la forme en formation, se situe, comme le remarquait déjà Ivanka Stoianova dans les années 1980, au-delà des univers opposables. Citant Roland Barthes, elle notait à propos de l'usage du rire dans la *Sequenza III pour voix de femme* :

Substitut du cri, agent hallucinatoire, le rire est ce qui ébranle le mur de l'Antithèse, efface dans la médaille la dualité du revers et du droit, fait tomber la barre paradigmatique qui sépare « raisonnablement » le froid du chaud, la vie de la mort, l'animé de l'inanimé⁴¹⁶.

Concret/électronique, tonal/sériel, rock/musique savante, sont autant d'oppositions que Berio s'est attaché à dépasser, pour révéler le potentiel musical de la co-présence de ces univers musicaux que la pratique du studio l'avait conduit à confronter.

« Berio est un omnivore »

Si nous poussons plus loin encore ce raisonnement, nous pourrions voir dans la poïétique de Berio ce que les anthropologues nomment une « pratique sacrificielle », par opposition au totémisme.

La pratique sacrificielle, est un rite des sociétés anthropophages, dans lequel, en ingérant la chair de l'ennemi tué, déconnecté de son identité réelle par le sacrifice, le dévorateur devient lui-même cet ennemi, sans l'être réellement. Par ce geste, il reste lui-même tout en étant autre. Autrement dit, l'acte de dévoration permet de dépasser l'opposition entre dévorateur et dévoré.

Le totémisme, qui s'oppose à la pratique sacrificielle, se définit comme une correspondance de séries, selon des homologues d'ordres structurés, sans qu'il y ait de communication d'une structure à l'autre. Le totem est une façon d'établir des corrélations entre, d'un côté, les végétaux ou les animaux, et, de l'autre, les groupes humains sociaux. Il est sacré, on ne le consomme pas, on le respecte, on le craint. Il

⁴¹⁶ BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, p. 55.

définit également des règles sociales (comme l'exogamie). Il est une forme de doxa, et n'est en aucun cas une hybridation.

Non seulement le terme de série n'est pas sans rappeler la pratique musicale, mais cette question d'étagement de plusieurs séries les unes sur les autres, sans concordance terme à terme entre elles, est bel et bien la réalité de la forme la plus pure du sérialisme intégral, où l'ordre établi pour les hauteurs n'entre pas forcément en considération pour élaborer l'ordre des durées, des intensités ou des modes d'attaque.

Une des preuves les plus flagrantes de ce refus de séparation des paramètres en entités indépendantes et de refus de « conception totémique » dans la musique de Berio est lisible dans *Nones*, comme l'a très bien démontré Christoph Neidhöfer dans son article « Inside Luciano Berio's Serialism »⁴¹⁷.

Le compositeur s'est d'ailleurs exprimé sur ce sujet précis dans un article intitulé « Manner of speaking » paru dans le *Juilliard Review Annual de 1965-1966* :

En 1960 Claude Lévi-Strauss a été amené à écrire un long essai sur le totémisme. [...] il propose, entre autres, la thèse que "le totémisme" est un concept essentiellement synthétique, n'ayant aucune contrepartie réelle dans le fait anthropologique. Les éléments que l'on considère traditionnellement nécessaires pour une définition d'une société totémistique ne sont pas universellement liés; ils sont différemment présents, différemment combinés et distribués; leurs représentations et relations exigent une définition individuelle. [...] Le point de tout ceci n'est pas que les chercheurs devraient arrêter de théoriser ou de conceptualiser. C'est simplement que celui qui conceptualise sans observer prudemment le monde qu'il souhaite décrire ne doit pas s'attendre à ce que les phénomènes s'adaptent obligeamment pour correspondre à ses mots. Le degré auquel tout ceci peut être appliqué au terme "sérialisme" aujourd'hui est évident. Les

⁴¹⁷ Pour cette pièce qui est probablement la plus sérielle de Luciano Berio - puisque hauteurs, durées, dynamiques, et modes d'attaques sont sérialisés - tous ces paramètres sont en réalités interdépendants, leur quantité pondérée (selon le barème attribué par le compositeur) ne devant pas dépasser le chiffre 9 (correspondant au titre *Nones*) voire exceptionnellement 10. Voir pp. 305-313.

pensées musicales impliquées par le concept de "sérialisme" sont trop vastes et trop ramifiées pour être décrites d'une façon apodictique [...] ⁴¹⁸.

On le voit encore ici, il ne peut pas y avoir de conception de la série comme superposition de termes indépendants chez Berio. Il ne nous appartient pas de savoir si la notion de totémisme est réelle anthropologiquement (et niée par Berio), ou si, comme l'affirme Lévi-Strauss, elle n'est réellement qu'une création synthétique, mais ce que nous pouvons lire des propos du compositeur, c'est que la manière dont il conçoit le sérialisme ne saurait en tout cas être un processus universel, et défini, comme le totémisme, de manière apodictique.

Cette vision théorique, séparant inutilement (et de manière synthétique) les éléments pour créer un tout faussement universel nous paraît à l'opposé de la pratique musicale bérienne, qui, par sa praxis, relève parfaitement de la pratique sacrificielle. En effet, Berio assimile sérialisme et indéterminé, populaire et savant, musique écrite ou improvisée, sans avoir jamais à se réclamer de l'un ou de l'autre de ces termes chacun étant déconnecté, par le sacrifice de l'écoute, de son identité réelle. En ce sens, on peut relire les paroles de Fedele d'Amico, qui affirmait à propos de la faculté de Berio à assimiler des musiques de tous types et de toutes sortes, « Berio est un omnivore ⁴¹⁹ » d'une manière bien plus proche de la réalité musicale.

Le sacrifice de l'écoute

Cette notion d'écoute intense, « sacrificielle », obligeant à entrer dans la profondeur du son, nous amène à nous projeter plus tardivement dans l'œuvre de Berio, loin des dates de notre corpus.

Tout au long de notre réflexion, une œuvre nous a semblé faire écho, à trente ans d'intervalle, à une préoccupation centrale dans la musique de Berio : *Un re in ascolto*.

⁴¹⁸ Luciano Berio, « Manner of speaking », *The Juilliard review annual 1965-1966*, pp. 15-16.

⁴¹⁹ Cité dans OSMOND-SMITH, David, *Berio*, p.1

En concluant notre travail nous souhaitons tracer des lignes entre la pratique en studio et celle d'un Berio, alors âgé de 59 ans⁴²⁰.

Au-delà de la notion de continuité stylistique, c'est une donnée plus poétique que nous souhaiterions faire émerger au sein de cette œuvre. En effet, l'argument initial de Calvino était celui d'un roi qui, par l'écoute, se questionne sur le monde extérieur qui l'entoure, mais également sur le monde intérieur qui l'habite. Seul face à cette question de l'écoute des autres et de soi, ce roi, devenu Prospero⁴²¹, directeur d'opéra et demiurge chez Berio, va finir par mourir seul sur scène, hanté par son questionnement fondamental sur ces sons qui sont sa raison de vivre.

Sans nous poser l'inutile question d'une éventuelle autobiographie de Berio, il nous paraît important d'interroger les mots d'un livret qui font sens dans les préoccupations soulevées par notre thèse. Ce roi, devenu directeur de théâtre, incarne pour nous le questionnement qui n'a cessé de revenir dans l'esprit de Berio pendant sa vie : qu'est ce qui fait sens dans l'assemblage des sons ? Prospero cherche cette « voix parmi toutes que lui seul écoute⁴²² », conscient que les sons évoluent avec le temps et avec l'espace et que seule l'écoute peut révéler le sens de l'écoute musicale elle-même :

Ici reviennent les sons, les sons partis d'ici en ce moment même. Mon oreille tendue accueille ces sons, ces sons qui à l'arrivée sont différents de ce qu'ils étaient au départ. Des sons avec en outre l'écoute des sons. Je cherche quelque chose qui m'est dit entre les sons [...] ⁴²³» (Aria II)

⁴²⁰ Le livret a été réalisé par Italo Calvino avec lequel Berio a collaboré notamment pour *Allez Hop !*. Comme pour *Allez Hop !*, Berio recourt ici encore à l'usage d'un mime. Calvino et Berio ont travaillé ensemble à partir d'un article de Roland Barthes (dont nous avons évoqué l'importance pour Berio) consacré à l'écoute. Tout comme *Passaggio*, il ne s'agit pas pour Berio d'un « opéra » mais de ce qu'il dénomme une « action musicale », s'inscrivant, dans cette mise en scène, en opposition avec les codes de l'opéra du XIX^e siècle. On y retrouve deux langues : l'italien et l'allemand, qui se côtoient sans se superposer pour autant. Ivanka Stoianova parle pour décrire cette pièce d'un œuvre ouverte (p.334). L'œuvre utilise plusieurs références mêlées dont Auden et du F.W. Gotter (ami de Goethe) et Shakespeare, mais ces références sont partiellement gommées (comme pour *Passaggio*). Caliban (qui est l'anagramme de « cannibale ») devient par exemple Vendredi. Il y a également une grande proximité de références entre le texte de Calvino et celui de James Joyce « Strings in the wind and earth » mis en musique par Berio en 1952 dans *Chamber Music*.

⁴²¹ Personnage central de *La tempête* de Shakespeare

⁴²² *È una voce fra le tante che solo lui ascolta.*

⁴²³ Traduction issue de *Un roi à l'écoute* par Peter Szendy

L'histoire, en somme tragique, d'un Prospero qui meurt sur scène sans avoir su concilier son écoute interne et la réception externe de sa création, jamais parfaitement fidèle à ce qu'il souhaitait obtenir, et qui cherche en vain parmi des acteurs la vérité de sa propre voix. Un Prospero à la recherche de ce qui ne peut être entendu que par lui, de ce qui se trouve « derrière les sons ». S'il dit que « les sons ont un revers⁴²⁴ », c'est que quelque chose se cache plus profondément dans « les plis de l'oreille coquille du souvenir⁴²⁵ ». Au plus profond de la musique se loge l'écoute.

Cette histoire révèle sans doute quelque chose d'un Berio qui cherchait à « composer » son univers, tel Prospero dans cette « nuit grave et sombre ». Dans cette nuit milanaise des années 1950, il se trouvait seul, confronté à « cette voix cachée entre les voix cachées dans le silence, dans le revers, dans le fond, dans la profondeur, dans le fond de toile, dans le jardin la nuit, dans le bois, dans le lac, dans le reflet de l'eau⁴²⁶ ».

L'histoire peut-être un peu tragique d'un compositeur qui se rend compte en définitive qu'il n'a pas d'autre choix que de poursuivre le chemin qu'il s'est tracé et qui, par ce « souvenir du futur⁴²⁷ », par l'action même de composer, s'inscrit pleinement dans la dimension humaine d'un acte qui le dépasse lui-même.

Par là même il réalise, dans son propre style, ce que d'autres avaient déjà prophétisé, également autour de *La Tempête* de Shakespeare :

« Pourquoi réfléchir ?... je n'ai pas de plus mortelle ennemie que la réflexion, il faut l'éloigner de moi. De l'action, de l'action et elle va fuir. Ecrivons, ne fut-ce que pour moi seul... choisissons un sujet original d'où les couleurs sombres soient exclues... J'y pense, cette Fantaisie sur le Drame de la Tempête, dont le plan est déjà esquissé... je puis l'achever. Oui, un Magicien qui trouble et apaise à son gré les éléments, de gracieux Esprits qui lui obéissent, une vierge timide, un jeune homme passionné, un sauvage stupide, tant de scènes variées terminées par le plus brillant dénouement, arrêtent ma

⁴²⁴ *Dietro i suoni. I suoni hanno un rovescio.*

⁴²⁵ *le pieghe dell'orecchio conchiglia di ricordi*

⁴²⁶ *C'è una voce nascosta fra le voci nascosta nel silenzio, nel rovescio, nel fondo, nel profondo, nel fondale di tela, nel giardino di notte, nel bosco, nel lago, nel riflesso dell'acqua*

⁴²⁷ « ricordo al futuro », dernières paroles de Prospero.

pensée sur de plus riants tableaux. Des chœurs d'Esprits de l'Air capricieusement jetés au travers de l'orchestre, tantôt adresseront, dans une langue sonore et harmonieuse, des accents pleins de douceur à la belle Miranda, tantôt des paroles menaçantes au grossier Caliban ; et je veux que la voix de ces Sylphes soit soutenue d'un léger nuage d'harmonie, que brillantera le frémissement de leurs ailes. Justement, voici l'heure où mes nombreux élèves se rassemblent ; confions-leur l'exécution de mon esquisse. L'ardeur de ce jeune orchestre me rendra peut-être la mienne ; je pourrai reprendre et achever mon travail. Allons ! que les Esprits chantent et folâtrent ! que la tempête gronde, éclate et tonne ! que **FERDINAND** soupire ! que **MIRANDA** sourie tendrement ! que le monstrueux **CALIBAN** danse et mugisse ! que **PROSPERO** commande en menaçant, et (avec un accent religieux) que **SHAKESPEARE** me protège⁴²⁸ ! »

⁴²⁸ Hecto Berlioz, *Lélio (ou le retour à la vie)*

Bibliographie

Ouvrages :

ANDRÁS VARGA, Bálint, *Three questions to sixty-five composers*, Rochester NY : University of Rochester Press, 2011, 333 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil, 1953, 125 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, 267 p.

BASART, Ann Phillips, *Serial Music: A classified Bibliography of Writings on Twelve-Tone and Electronic Music*, Los Angeles : Berkeley, University Press, 1963, 151 p.

BECKWITH, John, KASEMETS, Udo, *The Modern Composer and His Work*, Toronto : 1961, pp. 140-145.

BERIO, Luciano, *Remembering the future*, Cambridge MA : Harvard University Press, 2006, 141 p.
/ *Un ricordo al futuro : lezioni americane*, Torino : Einaudi, 2006, 114 p.

BERIO, Luciano, D'AMICO, Fedele, *Nemici come prima, Carteggio 1957-1989*, Milano : Archinto, 2002, 130 p.

BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris : Seuil, 1966, 385 p.

BRAS, Jean-Yves, *Carlo Maria Giulini*, Paris : Bleu nuit, 2006, 192 p. + 1 CD.

BRÜDERMANN, Ute, *Das Musiktheater von Luciano Berio*, Francfort/Main : Peter Lang, 2007, 469 p.

CHION, Michel, *L'art des sons fixés ou La musique Concrètement*, Fontaine : Editions Metamkine, 1991, 103 p.

CHOMSKY, Noam, *Syntactic Structures*, Den Haag : Mouton, 1957, 117 p.

DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino : De sono, 2004, 341 p.

DELALANDE, François, *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*, Paris : INA Buchet/Chastel, 2001, 266 p.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'anti-Œdipe*, Paris : Éditions de minuit, 1973, 493 p.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris : Éditions de minuit, 1980, 645 p.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, 177 p.

DELIEGE, Célestin, DELIEGE-SMISMANS, Irène, *Cinquante ans de modernité musicale de Darmstadt à l'IRCAM : contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont : Mardaga, 2003, 1024 p.

DRESSEN, Norbert, *Sprache und Musik bei Luciano Berio; Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen*, Regensburg : Gustav Basse Verlag, 1982, 279 p.

ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1965, 315 p.

EHRMANN, Sabine, *Teatro per gli orecchi : Luciano Berios Experimente zum musikalischen Theater*, München : Edition Text & Kritik, pp. 67-93.

EJZENŠTEJN, Sergej Mihailovič , *Teoria generale del montaggio*, Venezia : Marsilio, 1985, 435 p.

ERNST, David, *The evolution of electronic music*, New York : Schirmer Books, 1977, 274 p.

FEARN, Raymond, *Italian opera since 1945*, Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1997, 268 p.

FENEYROU, Laurent, *Musique et dramaturgie esthétique de la représentation au XXe siècle*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2003, 846 p.

FERRARI, Ada, *Milano e la RAI: un'incontro mancato? : luci e ombre di una capitale di transizione : 1945-1977*, Milano : F. Angeli, 2002, 276 p.

FERRARI, Giordano, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie : Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris : l'Harmattan, 2000, 313 p.

FORD, Andrew, *Illegal Harmonies: Music in the Modern Age*, Collingwood : Black Inc., 2011, 286 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982, 467 p.

GRIFFITHS, Paul, *Modern Music and After*, New York : Oxford University Press, 2010, 456 p.

HARVEY, Jonathan, *The Music of Stockhausen: an introduction*, London : Faber and Faber, 1975, 144 p.

IMBERTY, Michel, *Entendre la musique : sémantique psychologique de la musique*, Paris : Dunod, 1979, 236 p.

JAKOBSON, Roman, HALLE, Morris, *Fundamentals of language*, 's-Gravenhage : Mouton, 1956, 87 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1958, 452 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le totémisme aujourd'hui*, Paris : Presses universitaires de France, 1962, 154 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, Paris : Plon, 4 vol., 1964-1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris : Plon, 1955, 462 p.

MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion*, Paris : Klincksiek, 1983, 136 p.

MARCONI, Luca, *Musica, Espressione, Emozione*, Bologna : Clueb, 2001, 317 p.

MENEZES, Florivaldo, *Luciano Berio et la phonologie : une approche jakobsonienne de son œuvre*, Frankfurt am Main : P. Lang, 1993, 278 p.

MENEZES, Florivaldo, *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*, Modena : Mucchi, 1993, 167 p.

MEYER, Leonard B., *Music, the arts and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*, Chicago : Chicago University Press, 1994, 376 p.

MEYER, Leonard B., *Explaining music : essays and explorations*, Chicago : The University of Chicago press, 1973, 284 p.

OSMOND-SMITH, David, *Berio*, Oxford : Oxford University Press, 1991, 158 p.

OSMOND-SMITH, David, *Berio two interviews*, Londres : Marion Boyars Publishers Ltd., 1985, 192 p.

PARKER, Roger, *The Oxford history of opera*, Oxford : Oxford University Press, 1996, 390 p.

POUSSEUR, Henri, *Écrits théoriques, 1954-1967*, Sprimont : Mardaga, 2004, 349 p.

RISSET, Jean-Claude, *Du songe au son : Entretiens avec Matthieu Guillot*, Paris : l'Harmattan, 2008, 224 p.

ROMINA, Daniele, *Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta, un'analisi di Thema (omaggio a Joyce) di Luciano Berio*, RDM Records Edizioni Letterarie, 2011, 83 p.

RUDY, Stephen, ed., *Roman Jakobson, 1896-1982: A Complete Bibliography of His Writings*, Berlin : Mouton de Gruyter, 1990, 187 p.

RUWET, Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*, Paris : Seuil, 1972, 246 p.

SAUSSURE (De), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot & Rivages, 2005, 520 p.

SCALDAFERRI, Nicola, *Musica nel laboratorio elettroacustico : lo Studio di fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Lucca : Libreria musicale italiana, 1997, 152 p.

SCHAEFFER, Pierre, *Traite des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, 671 p.

SCHAEFFER, Pierre, *De la musique concrète à la musique même*, Paris : Mémoire du livre, 2002, 397 p.

STOIANOVA, Ivanka, *La Revue musicale, vol. 375-377, numéro spécial : « Luciano Berio : chemins en musique »*, 1985, 512 p.

SZENDY, Peter, NANCY, Jean-Luc, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris : Éditions de Minuit, 2001, 172 p.

TROUBETZKOY, Nicolai Sergeevich, *Principes de phonologie*, Paris : C. Klincksieck, 1949, 396 p.

TROUBETZKOY, Nicolai Sergeevich, *Correspondance avec Roman Jakobson et autres écrits*, Patrick Sériot, ed., Lausanne : Payot Lausanne, 2006, 573 p.

WISHART, Trevor, EMMERSON, Simon, *On sonic art*, London : Routledge, 2002, 357 p. + 1 CD.

WÖRNER, Karl H., *Karlheinz Stockhausen. Werk + Wollen 1950-1962*, Rodenkirchen : P. J. Tonger, 1963, 141 p.

Ouvrages collectifs :

ASLAN, Odette, BARRAULT, Jean Louis, BABLET, Denis, ed., *Le Masque : du rite au théâtre*, Paris : Éditions du C.N.R.S, 2005, 310 p.

BARILLI, Renato, CURI, Fausto, LORENZINI, Niva, *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, 8-11 maggio 2003 : atti del convegno, Bologna: Pendragon, 2005, 367 p. + 1 CD-ROM.

BARONI, Mario, DALMONTE, Rossana, MAGNANI, Francesca, et al. *Bruno Maderna: documenti*, Milano : Suvini Zerboni, 1985, 355 p.

BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte / Ecrits choisis*, Genève : Contrechamps, 2010, 186 p.

BORIO, Gianmario, DANUSER, Hermann, ed., *Im Zenit der Moderne, die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Freiburg : Rombach, 1977, vol.3, 707 p.

BORIO, Gianmario, MORELLI, Giovanni, RIZZARDO, Veniero, ed., *Le musiche degli anni Cinquanta*, Firenze : L.S. Olschki, 2004, 231 p.

- BORIO, Gianmario, « Tempo e ritmo nelle composizioni seriali. 1952-1956. », pp. 61-115.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Gruppo, linea e proiezioni armoniche. Continuità e trasformazione della tecnica all'inizio degli anni sessanta », pp. 183-226.
- RIZZARDI, Veniero, « La « nuova scuola veneziana » 1948-1951 », pp. 1-59.

BRYDEN, Mary, ed., *Samuel Beckett and Music*, Oxford : Clarendon Press, 1998, 267 p.

- BERIO, Luciano, « Beckett and Music An Interview with Luciano Berio », pp.189-190.
- BRYDEN, Mary, « Beckett and the Sound of Silence », pp. 21-46.
- WHITE, Harry, « 'Something is Taking its Course': Dramatic Exactitude and the Paradigm of Serialism in Samuel Beckett », pp. 159-171.

COHEN-LÉVINAS, Danielle, ed. *Omaggio a Luciano Berio*, Paris : l'Harmattan, 2006, 213 p.

- BABONI-SCHILINGI, Jacopo, « Berio, son sérialisme et son style », pp. 175-182.

- GRATON, Jean-Loup, « Le mot et la bande », pp. 163-173.
- RUGET LANGLOIS, Nathalie, « Voix et électroacoustique chez Luciano Berio et Bruno Maderna : les premières années au sein du Studio de Phonologie », pp. 143-162.
- STOIANOVA, Ivanka, « Berio narrateur : Laborintus II », pp. 119-141.
- VINAY, Gianfranco, « Berio : le chant des sirènes et la poétique de l'œuvre « ouverte » aux résonances », pp. 25-34.

COHEN-LÉVINAS, Danielle, ed., *Récit et représentation musicale*, Paris : L'Harmattan, 2002, 455 p.

COMBES, Malika, CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor, YAVUZ, Perin Emel, ed., *À l'avant-garde ! Art et politique dans les années 1960 et 1970*, New York : Peter Lang, 2013, 198 p.

DE BENEDICTIS, Angela Ida, ed., *Luciano Berio. Nuove prospettive / New Perspectives*, Firenze : Leo S. Olschki, 2012, 494 p.

- ARBO, Alessandro, « Ascoltare (e comprendere) la musica secondo Berio », pp. 85-103.
- CARONE, Angela, « La concezione formale di Luciano Berio negli anni cinquanta: influssi teorici e soluzioni compositive », pp. 107-132.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Riflessi del suono elettronico: sinergie e interazioni nell'orizzonte compositivo di Luciano Berio », pp. 295-336.
- DE SANTIS, Mila, « "Organizzare il significato di un testo". Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio », pp. 237-266.
- ECO, Umberto, « Ai tempo dello studio », pp. 3-16.
- GARTMANN, Thomas, « Nuove prospettive degli studi su Luciano Berio », pp. 433-444.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « Luciano Berio: La musica del mondo il mondo della musica », pp. 35-47.
- NEIDHÖFER, Christoph, « Berio at work: compositional procedures in *Circles*, *O King*, *Concerto* for two pianos, *Glossa* and *Notturmo* », pp. 195-233.

- SANGUINETI, Edoardo, « Quattro passaggi con Luciano », pp. 49-60.

DOATI, Robert, VIDOLIN, Alvise, ed., *Nuova Atlantide: Il continente della musica elettronica 1900-1986*, Venezia : Biennale di Venezia, 1986, 228 p.

- BERIO, Luciano, « Avevamo nove oscillatori », pp. 173-174.
- DOATI, Robert, VIDOLIN, Alvise, « Cronologia », pp. 217-221.

DONATI, Paolo, PACETTI, Ettore, *C'erano una volta nove oscillatori : lo studio di fonologia della RAI di Milano nello sviluppo della nuova musica in Italia*, Roma : RAI ERI, 2002, 205 p. + 1 CD-ROM.

FERRARI, Giordano, FENEYROU, Laurent, MATHON, Geneviève, ed., *Bruno Maderna*, vol. II, Paris : Basalte Editeur, 2009, 558 p.

FRICKE, Stefan, LOELGEN, Sebastian, *"In my end is my music" : Texte & Materialien*, Saarbrücken : Pfau, 2007, 95 p.

HALFYARD, Janet K., ed., *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*, Farnham : Ashgate Publishing Ltd., 2007, 306 p.

- FOLIO, Cynthia, BRINKMAN, Alexander R., « Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's *Sequenza I* for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance », pp. 11-37.
- WHATLEY, Kirsty, « Rough Romance: *Sequenza II* for Harp as Study and Statement », pp. 39-52.
- HALFYARD, Janet K., « Provoking Acts: The Theatre of Berio's *Sequenzas* », pp. 99-116.
- VENN, Edward, « Proliferations and Limitations: Berio's Reworking of the *Sequenzas* », pp. 171-188.
- PRIORE, Irma, « Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute », pp. 191-208.

HÜNERMANN, Tobias, BLUMRÖDER (von), Christoph, *Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950 : Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tutschku*, Wien : Verlag Der Apfel, 2011, 308 p.

IMBERTY, Michel, ed., *Suoni emozioni significati: per una semantica psicologica della musica*, Bologna : Clueb, 1999, 213 p.

NOVATI, Maria Maddalena, ed., *Lo Studio di fonologia (Un diario musicale 1954-1983)*, Milan : Ricordi, 2009, 250 p.

RESTAGNO, Enzo, ed., *Berio*, Turin : EDT Turin, 1995, 318 p.

- ARRUGA, Lorenzo, « Per ascoltare Berio », pp. 31-50.
- BERIO, Luciano, « Presenza di Duchamp », pp. 237-239.
- BERIO, Luciano, ECO, Umberto, « Eco in ascolto. Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio », pp. 53-61.
- COSSO, Laura, « "Un re in ascolto": Berio, Calvino e altri », pp. 113-134.
- ECO, Umberto, « Introduzione a "Passaggio" », pp. 66-73.
- RESTAGNO, Enzo, « Ritratto dell'artista da giovane », pp. 5-30.
- ROGNONI, Luigi, « Allez hop », pp. 62-65.
- SANGUINETI, Edoardo, « La messa in scena della parole », pp. 74-78.

RIZZARDI, Veniero, DE BENEDICTIS, Angela Ida, ed., *Nuova musica alla radio : esperienze allo studio di fonologia della RAI di Milano, 1954-1959*, Milano : RAI-ERI, 2000, 360 p. + 1 CD.

Articles dans des ouvrages :

BERIO, Luciano, « La musicalità di Calvino », *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città*, Giorgio Bertone, ed., Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, Genova : Marietti, 1988, 217 p.

DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Opera aperta: teoria e prassi », *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, G. Borio et C. Gentili, ed., Roma : Carocci, 2007, 2 vol.

ECO, Umberto, "Il contributo di Jakobson alla semiotica", *Roman Jakobson*, Pietro Montani, ed., Roma : Editori Riuniti, 1990, 469 p.

FEUILLERAC, Martin, « Multiple layers of meaning(s) in Luciano Berio's *A-Ronne* », *Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, Praca zbiorowa, N° 8*, 2012, 276 p.

HERMANN, Richard, « Theories of Chordal Shape, Aspects of Linguistics, and Their Roles in an Analysis of Pitch Structure in Berio's *Sequenza IV* for piano », *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, Elisabeth West Marvin, Richard Hermann, ed., Rochester, NY : University of Rochester Press, 1995, 449 p.

JAKOBSON, Roman, « Observation sur le classement phonologique des consonnes » (1938), *Selected writings II – Word and Language*, Mouton : The Hague – Paris, 1971, 766 p.

JAKOBSON, Roman, « Le "oui" et le "non" mimiques », *Essais de linguistique générale II – Rapports internes et externes du langage*, Paris : les Editions de Minuit, 1973, 317 p.

MELCHIORI, Giorgio, « Ulisse », *Ulisse. Guida alla lettura*, Giorgio Melchiori, Giulio De Angelis, ed., Milano : Mondadori, 2000, 281 p.

MISURACA, Pietro, *Luigi Rognoni intellettuale europeo: documenti e testimonianze*, Palermo : CRicd, 2010, vol. 2 « Carteggi », 486 p.

MONTELEONE, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia : un secolo di costume, società e politica*, Venezia : Marsilio, 2003, 649 p.

NICOLODI, Fiamma, « Pensiero e gioco nel teatro di Luciano Berio », *Orizzonti musicali italo-europei, 1860-1980*, Roma : Bulzoni Editore, 1990, 326 p.

RIZZARDI, Veniero, « The Tone Row, Squared: Bruno Maderna and the Birth of Serial Music in Italy. », *Rewriting Recent Music History. The Development of Early Serialism 1947-1955*, Mark Delaere, ed., Leuven : Peeters, 2011, 215 p.

SANGUINETI, Edoardo, « Testimonanza », *Italo Calvino la letteratura, la scienza, la città*, G. Bertone, ed., Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, Genova : Marietti, 1988, 217 p.

SCALDAFERI, Nicola, « Montage und Synchronisation: Ein neues musikalisches denken in der Musik von Luciano Berio und Bruno Maderna », *Elektroakustische Musik*, Elena Ungeheuer, ed., Laaber : Laaber, 2002, 336 p.

SCHRADER, Barry, « Interview with Luciano Berio, Thema: Omaggio a Joyce », *Introduction to electro-acoustic music*, Englewood Cliffs N.J. : Prentice Hall, 1982, 223 p.

SICARD, Michel, SARTRE, Jean-Paul, « Sur la musique moderne », *Essais sur Sartre*, Paris : Galilée, 1989, 383 p.

VILA, Marie-Christine, *Cathy Berberian cant'actrice*, Paris : Fayard, 2003, 405 p.

Périodiques :

Coll. Contrechamps, 1, « Berio », Lausanne : L'Âge d'Homme, 1983, 182 p.

Musique en Jeu N°15, Stockhausen Berio Ligeti, Paris : Seuil, 1974, 122 p.

« Berio Journée Berio Mardi 29 octobre », *La Revue Musicale*, N° 265-266, pp. 77-84.

« Corrispondenze dall'Italia », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°3 (1968), p. 526-527.

« Mardi 29 octobre Journée Berio », *La Revue Musicale*, N° 267, pp. 19-22.

« News and comments. Studio di Fonologia Musicale », *The Score*, N° 15 (mar.1956), p. 83.

BARTHES, Roland, « Histoire et sociologie du Vêtement (Quelques observations méthodologiques) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, N°3, 1957, pp. 430-441.

BERIO, Luciano, « A Milano con Leydi e Brecht », *la Repubblica*, 21/02/2003.

BERIO, Luciano, « Dei suoni e delle immagini », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 52 (1998), pp. 67-71. / «Of sound and images », *Cambridge Opera Journal*, Vol. 9, Issue 03 (Nov. 1997), pp. 295-299.

BERIO, Luciano, « Un inedito di Bruno Maderna », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°4 (1978), pp. 517-520.

BERIO, Luciano, « Bruno e la gioia di far musica », *La Biennale di Venezia*, Annuario 1975, p. 829.

BERIO, Luciano, « Manners of speaking » précédé d'une interview, *The Juilliard Review Annual*, 1965-1966, pp. 10-16. / « Façon de parler », *Preuves (La musique sérielle aujourd'hui)*, XVI (fév. 1966), 2, pp. 30-31.

BERIO, Luciano, « cinque domande ai giovani autori », *Sipario DIC* 1964, n°224, p. 47.

BERIO, Luciano, « Sur la musique électronique », *Schweizerische Musikzeitung*, N°12 (1957), p. 265.

BERIO, Luciano, « Note sulla musica elettronica », *Ricordiana. Rivista mensile di vita musicale*, Nuova serie, III (1957), pp. 427-437.

BERIO, Luciano, « Prospettive nella musica. Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano », *Elettronica*, V (1956), pp. 108-115 / « Prospective musicale recherches et activités du Studio de phonologie musicale de Radio-Milan », *Musique en Jeu*, N°15 (1974), pp. 60-63.

BERIO, Luciano, « Musica per Tape Recorder », *Il Diapason*, IV (1953), pp. 10-13.

BERIO, Luciano, HARVEY, Jonathan, RZEWSKI, Frederic, XENAKIS, Iannis, « Four Envois », *Perspectives of New Music*, Vol. 31, N°2 (Summer 1993), pp. 132-135.

BLUMETTI, Pietro, « Il gesto espressivo nel linguaggio musicale contemporaneo. Analisi del primo movimento della "Sinfonia" di Luciano Berio », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°1 (1998), pp. 335-349.

BORTOLOTTI, Mario, HOLMES, William C., « The New Music in Italy », *The Musical Quarterly*, Vol. 51, N° 1, Special Fiftieth Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey (Jan. 1965), pp. 61-77.

BRIDGER, Michael, « An approach to the analysis of electroacoustic music derived from empirical investigations and critical methodologies of other disciplines », *Contemporary Music Review*, Vol. 3, Part 1, (1989) pp. 145-160.

CADIEU, Martine, «Entretien: Luciano Berio», *Les Lettres Françaises*, 6 Décembre 1967, pp. 177-180.

CARONE, Angela, « A "Recitativo" without Words Luciano Berio's *Les mots sont allés...* », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, N° 21 (2008), pp. 44-49.

CARONE, Angela, « *Tempi concertati* di Luciano Berio: un caso di genesi intertestuale », *Philomusica on-line*, 9/2, Sezione 3, pp. 419-437.

CASTALDI, Paolo, « Un'eredità di John Cage », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°2 (2007), pp. 139-151.

CAUSTON, Richard, « Berio's 'Visage' and the Theatre of Electroacoustic Music », *Tempo (New Series)*, No. 194, Italian Issue (Oct. 1995), pp. 15-21.

COSSO, Laura, « "Un re in ascolto": Berio, Calvino e altri », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N° 4 (1994), pp. 557-574.

CROSS, Lowell, « Electronic Music», 1948-1953, *Perspectives of New Music*, Vol. 7, N° 1 (Autumn - Winter 1968), pp. 32-65.

DALL'ONGARO, Michele, « Cronaca di una esperienza télévisiva; "C'e musica e musica" (1972) », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N° 3 (2001), pp. 295-302.

DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Berio, Maderna e i «sottofondi» Storia sintetica di un tributo involontario all'evoluzione di un'arte », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, n° 15 (Apr 2002), pp. 28-35.

DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Bruno Maderna et le Studio di Fonologia de la Rai de Milan Musique savant et musique de circonstance, entre création, recherche et invention », *Bruno Maderna*, G. Ferrari, ed., Vol. II, Paris : Basalte, 2009, pp. 389-421. /« Bruno Maderna e lo Studio di Fonologia delle Rai di Milano : musica d'arte e d'uso tra creazione, ricerca e invenzione », *Musica/Realtà*, N° 91 (Mar. 2010), pp. 43-75.

DELALANDE, François, « L'Omaggio a Joyce de Luciano Berio », *Musique en Jeu*, N°15 (1974), pp. 44-54.

DELIEGE, Irène, « A perceptual approach to contemporary musical forms », *Contemporary Music Review*, Vol. 4 (1989), pp. 213-230.

DELIEGE, Irène, « Mechanisms of cue extraction in memory for musical time », *Contemporary Music Review*, Vol. 9, Part 1&2, pp. 191-205.

DI LUZIO, Claudia, « Sanguineti e Berio. Suono - voce – gesto », *Poetiche : rivista di letteratura. Nuova serie*, Vol. 8, n. 3, 2006.

D'IMPERIO, Mariapaola, ROSENTHALL, Sam, « Phonetics and Phonology of Main Stress in Italian », *Phonology*, Vol. 16, N° 1 (1999), pp. 1-28.

DI SCIPIO, Agostino, "Da un'esperienza in ascolto di phonè e logos : Testo, suono e struttura in Thema (Omaggio a Joyce) di Berio", *Il saggiautore musicale*, Vol. 7, n°2, 2000, pp. 325-329.

DONAT, Misha, « Berio and His 'Circles' », *The Musical Times*, Vol. 105, N° 1452 (Feb. 1964), pp. 105-107.

DONATI, Paolo, « Lo Studio di Fonologia della RAI di Milano », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°3 (2001), pp. 359-364.

ECO, Umberto, « Musica », *La Repubblica*, 29/10/2008.

ECO, Umberto, « Pensée structurale et pensée sérielle », *Musique en Jeu*, N°5 (1971), pp. 45-56.

FAURE, Maurice, *Entretien avec Luciano Berio*, «Les Lettres Nouvelles», 10, 1962, pp. 128-140.

FEARN, Raymond, « Bruno Maderna: From the Cafe Pedrocchi to Darmstadt », *Tempo (New Series)*, N° 155 (Dec. 1985), pp. 8-14.

FLYNN, George W., « Listening to Berio's Music », *The Musical Quarterly*, Vol. 61, N° 3 (Jul. 1975), pp. 388-421.

GIOMI, Francesco, « In memoriam Luciano Berio: a testimony », *Organised Sound*, Vol.8 (Août 2003), pp. 231-232.

GIOMI, Francesco, MEACCI, Damiano, SCHWOON, Kilian, « Live Electronics in Luciano Berio's Music », *Computer Music Journal*, Vol. 27, N° 2 (Summer 2003), pp. 30-46.

GOLDBECK, Frederick, « Italia contrappuntistica », *The Score*, N° 15 (mar. 1956), pp. 11-14.

HENNION, Antoine , « La question de la tonalité : retour sur le partage nature-culture. Relire Lévi-Strauss avec des lunettes pragmatistes ? », *L'année sociologique*, 2010, 60, n° 2, pp. 361-386.

HICKS, Michael, « Exorcism and Epiphany: Luciano Berio's Nones », *Perspectives of New Music*, Vol. 27, N° 2 (Summer 1989), pp. 252-268.

IDDON, Martin, « Gained in Translation: Words about Cage in Late 1950s Germany », *Contemporary Music Review*, Vol. 26, Part 1 (2007), pp. 89-104.

JAKOBSON, Roman, « Musicologie et linguistique », *Musique en Jeu*, N°5 (1971), pp. 57-60.

JONES, David Evan, « Compositional Control of Phonetic/Nonphonetic Perception », *Perspectives of New Music*, Vol. 25, N° 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter - Summer 1987), pp. 138-155.

KARKOSCHKA, Erhard, « Stockhausens Theorien », *Melos-Zeitschrift für Neue Musik*, 32 Jahr (Jan 1965), pp. 5-13.

KNOCKAERT, Yves, « Vokale werken van Luciano Berio en Luigi Nono », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 31 (1977), pp. 142-161.

KUO, Tiffany, « An americanization of Berio Tracing American Influences in Luciano Berio's *Traces* », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, N° 22 (2009), pp. 34-38.

LIETTI, Alfredo, « Évolution des moyens techniques de la musique électronique », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 13, N° 1/4, *Musique expérimentale / Experimentele Muziek* (1959), pp. 40-43.

LIETTI, Alfredo, « Gli impianti tecnici dello Studio di fonologia musicale di Radio Milano », *Elettronica*, 1956, pp. 116-121.

LILLI, Laura, « Il Joyce perduto di Eco e Berio », *La Repubblica*, 18/06/1998.

MACKAY, John, « Aspects of Post-Serial Structuralism in Berio's *Sequenza IV* and *VI* », *Interface*, Vol. 17 (1988), pp. 223-239.

MAGNANI, Francesca, « Il "Divertimento per flauto e pianoforte" », *Musica/Realtà*, N°10 (avr. 1983), pp. 49-54.

MAGNANI, Francesca, « La *Sequenza I* de Berio dans les poétiques musicales des années 50 », *Analyse Musicale*, Vol. 14 (1989), pp. 74-81.

MALIPIERO, Gian Francesco, « Contemporary music in Italy », *The score*, N°15 (mar. 1956), pp. 7-9.

MANNING, Peter, « The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music », *Leonardo Music Journal*, Vol. 13, *Groove, Pit and Wave: Recording, Transmission and Music* (2003), pp. 5-10.

MENEZES, Florivaldo, « Une poétique phénoménologique et structurale Le rapport texte/musique chez Luciano Berio », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, N°7 (1994), pp. 34-37.

MONTALE, Eugenio, « Allez-hop di Berio e Calvino », *Prime alla Scala*, Milano : Mondadori, 1981, pp. 97-98

MONTECCHI, Giordano, « Bruno Maderna e la musica "leggera" », *Musica/Realtà*, N°10 (avr. 1983), pp. 55-61.

MULLER, Theo, BERIO, Luciano, « 'Music Is Not a Solitary Act': Conversation with Luciano Berio », *Tempo* (New Series), N° 199 (Jan. 1997), pp. 16-20.

MUSSGNUG, Florian, « Writing Like Music: Luciano Berio, Umberto Eco and the New Avant-Garde », *Comparative Critical Studies*, Volume 5 (2008), pp. 81-97.

NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », *Music Analysis*, Vol. 28 (2009), pp. 301-348.

NESTROVSKI, Arthur, « Joyce's Critique of Music », *Perspectives of New Music*, Vol. 29, No. 1 (Winter 1991), pp. 6-47.

NOVATI, Maddalena, «The Archive of the "Studio di Fonologia di Milano della Rai", *Journal of New Music Research*, Vol. 30, 2001, pp. 395-402.

OSMOND-SMITH, David, BERBERIAN, Cathy, "The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966", *Tempo*, Vol. 58, 2004, pp. 2-13.

OSMOND-SMITH, David, « Voicing the Labyrinth: the Collaborations of Edoardo Sanguineti and Luciano Berio », *Twentieth century music*, N° 9(1-2), mars 2012, pp. 63-78.

PESTALOZZA, Luigi, « Musica e politica », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°3, 2001, pp. 371-383.

PESTALOZZA, Luigi, « Luigi Dallapiccola e la nuova musica italiana », *Musica/Realtà*, N°45, dec. 1994, pp. 127-138.

PESTALOZZA, Luigi, « L'interdipendenza di Bruno », *I quaderni della Civica Scuola di Musica*, Vol. XXI-XXII, 1992, pp. 17-22.

PESTALOZZA, Luigi, « Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti », *Musica/Realtà*, N°4, avr. 1981, pp. 21-41.

PESTALOZZA, Luigi, « I compositori milanesi del dopoguerra », *La rassegna musicale*, 1, 1957, pp. 27-43.

PHILIPPOT, Michel, « Entretien Luciano Berio Michel Philippot », *La Revue Musicale*, N° 265-266, pp. 85-93.

PINZAUTI, Leonardo, « A colloquio con Luciano Berio », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°3 (1969), pp. 265-274.

RE, Lucia, « Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde », *MLN*, Vol. 119, N° 1, Italian Issue (Jan. 2004), pp. 135-173.

RESTAGNO, Enzo, « Berio: un'alternativa all'eurocentrismo », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°3 (2001), pp. 384-394.

RIVEST, Johanne, « Le hasard et la technologie chez John Cage : subsistance de la modernité », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 21, N° 2, (2001), pp. 12-28.

RIZZARDI, Veniero, « John Cage in Italia : « sentieri interrotti » », *Quaderni perugini di musica contemporanea*, vol. 2, 1992. pp. 3-12.

ROMITO, Maurizio, « I commenti musicali di Bruno Maderna: radio, télévision, teatro », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N° 2 (2000), pp. 233-269.

ROMITO, Maurizio, « Il balletto "Das eiserne Zeitalter" », *Musica/Realtà*, N°10 (avr. 1983), pp. 63-69.

ROTH, David, « Luciano Berio on New Music An interview with David Roth », *Musical Opinion*, 99 (1976), pp. 548-551.

RUGGIERI, Marcello, « Lo stato e l'organizzazione musicale tra riforme e involuzione (1951-1975) », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N°3 (2001), pp. 419-438.

RUWET, Nicolas, « Contradictions du langage sériel », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 13, N° 1/4, Musique expérimentale / Experimentele Muziek (1959), pp. 83-97.

RUWET, Nicolas, « Fonction de la parole dans la musique vocale », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 15, N° 1/4 (1961), pp. 8-28.

RUWET, Nicolas, « La linguistique générale aujourd'hui », *Archives européennes de sociologie*, Vol. 5 (1964), pp. 277-310.

SANI, Nicola, « Musica elettronica, poetica, scrittura: un colloquio inedito con Bruno Maderna », *Musica/Realtà*, N° 47 (juil. 1995), pp. 65-77.

SANTI, Piero, « Luciano Berio », *Die Reihe*, Vol. 4, 1958, pp. 98-102.

SANTI, Piero, La nascita dello "Studio di Fonologia Musicale" di Milano; *Musica/Realtà*, N° 14 (1984), pp. 168-188.

STEFANI, Gino, « Progetto semiotico di una musicologia sistematica », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 5, N° 2 (Dec. 1974), pp. 277-289.

TERUGGI, Daniel « Electro-acoustic music in Italy », *Avidi Lumi*, No. 12 (2001), pp. 149-151.

TORISSI, Rosina, « Fontana Mix, il gioco del caso », *I quaderni della Civica Scuola di Musica*, Vol. XXI-XXII, pp. 33-42.

USSACHEVSKY, Vladimir, « Columbia-Princeton Electronic Music Center », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 13 (1959), pp. 129-131.

VLAD, Roman, « Dallapiccola 1948-1955 », *The Score*, N°15 (mar. 1956), pp. 39-62.

VOLBORTH-DANYS (von), Diana, POUSSEUR, Henri, « Interview d'Henri Pousseur », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 43 (1989), pp. 39-47.

WALTER, Edith, « dialogue Luciano Berio », *Harmonie*, mai 1976, pp. 43-46.

WENINGER, Robert, "Omaggi a Joyce", *James Joyce Broadsheet*, N° 51, 1998, p. 2.

WIGNALL, Harry James, « Current Trends in Italian Opera », *Perspectives of New Music*, Vol. 28, N° 2 (1990), pp. 312-326.

WIGNALL, Harry James, « L'opera del ventesimo secolo all'italiana », *Nuova Rivista Musicale Italiana*, N° 4 (1989), pp. 547-562.

WILKINSON, Mark, « Two months in the "Studio di Fonologia" », *The score* 22, 1958, pp. 41-48.

ZAVAGNA, Paolo, "Thema (Omaggio a Joyce)" di Luciano Berio: un'analisi", *I quaderni della Civica Scuola di Musica*, Vol. XXI-XXII, pp. 58-64.

ZUPKO, Ramon, « Darmstadt. New Directions », *Perspectives of New Music*, Vol. 2, N° 2 (1964), pp. 166-169.

Ressources numériques :

AUGER, Etienne, *La musique électroacoustique : faire, entendre, connaître*, Paris : Hyptique.net : Radio-France, 2000, 1 CD-ROM.

BERIO, Luciano, Author's notes on *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) <http://www.lucianoberio.org/node/1503>

BERIO, Luciano, Author's notes on *Visage* (1961), <http://www.lucianoberio.org/node/1505>

BERIO, Luciano, Author's notes on *Tempi Concertati* (1958-1959) <http://www.lucianoberio.org/node/1501>

BERIO, Luciano, Author's notes on *Sequenza I* (1958), <http://www.lucianoberio.org/node/1455>

BERIO, Luciano, Author's notes on *Opus Number Zoo* (1951-1970), <http://www.lucianoberio.org/node/1439>

BERIO, Luciano, Author's notes on *Circles* (1960), <http://www.lucianoberio.org/node/1432>

CASTANET, Pierre-Albert, « Le savoir-faire empirique d'André Boucourechliev ? À propos des œuvres expérimentales de la fin des années 1950 », *La revue du Conservatoire*, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1052>

DI SCIPIO, Agostino, « D'une expérience en écoute de *phoné* et *logos*. Texte, son et structure dans *Thema (Omaggio a Joyce)* de Luciano Berio », *DEMéter : revue électronique du Centre d'Etude des Arts Contemporains*, août 2005. <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=179>

HEBERT, Louis, DUMONT MORIN, Guillaume, « Dictionnaire de sémiotique générale », <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>.

HIGGINS, Dick, *A taxonomy of sound poetry*, http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html

HULSE, Brian C., NESBITT, Nick, *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Farnham : Ashgate Publishing Ltd., 2010, 289 p. <http://site.ebrary.com.ezp.lib.rochester.edu/lib/rochester/docDetail.action?docID=10411928>

KALTENECKER, Martin, *Allez Hop !*, publication en ligne dans le cadre de la première journée *Passaggio e dintorni (Passaggio et alentours)* organisée par le DMCE, Venise 25 septembre 2010
<http://www2.univ-paris8.fr/DMCE/upload/file/Allezhop.pdf>

SZENDY, Peter, « Un roi à l'écoute », *Vacarme*, N°35, avril 2006, pp. 68-69,
<http://www.vacarme.org/article508.html>

TEGLIA, Elisa, « Création de sons et emploi d'outils : les travaux de Nono, Berio et Maderna au Studio di Fonologia Musicale de Milan », *Actes du colloque Musique concrète. 60 ans plus tard*, 3 au 7 juin 2008, Paris, INA-GRM et Université Paris-Sorbonne (MINT-OMF)
<http://www.ems-network.org/ems08/papers/teglia.pdf>

UVIETTA, Marco, « Glosse bibliografiche a una selezione di scritti di Luciano Berio », 2011.
http://eprints.biblio.unitn.it/archive/00001962/01/000_Apparato_e_prints.pdf

VANDEGORNE, Annette, « L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique »
<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/vandegorne.pdf>

Travaux universitaires :

BORRAS, Laurent, *L'impact de l'expérience électroacoustique sur l'écriture orchestrale de Luciano Berio : Modèles, synthèses, congruences dans Formazioni*, Mémoire de Master 2 Musicologie, Université Toulouse le Mirail, 2013, 155 p.

CARONE, Angela, *Forma e formazione nella musica strumentale di Luciano Berio*, Mémoire de thèse, Università degli studi di Pavia – Facoltà di Musicologia di Cremona, 2008, 258 p.

DECROUPET Pascal, *Développements et ramifications de la pensée sérielle. Recherches et œuvres musicales de Pierre Boulez, Henri Pousseur et Karlheinz Stockhausen de 1951 à 1958*, thèse pour le doctorat en musicologie, Université de Tours et al., 1994, 321 p.

FEUILLERAC, Martin, *A-Ronne de Luciano Berio : un madrigal pour le XX^e siècle*, Mémoire de Master 2, Université Toulouse II – Le Mirail, 2011, 127 p.

GINOT-SLACIK, Charlotte, *Figures de l'Espagne dans les œuvres de Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna et Luigi Nono*, thèse pour le doctorat en musique, Université de Rouen, 2015.

GUILLERAY, Marie, *Towards a fluent electronic counterpart of the voice Identity, opportunities and challenge*, Master Thesis, Institute of Sonology Royal Conservatory of The Hague The Netherlands, 2012, 95 p.

JURKOWSKI, Nicholas, *BERIO'S EARLY USE OF SERIAL TECHNIQUES: AN ANALYSIS OF CHAMBER MUSIC*, thesis submitted to the in partial fulfillment for the degree of MASTER OF MUSIC, graduate college of Bowling Green State University, 2009, 71 p.

KNOPKE, Ian, *Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I*, thesis submitted in partial fulfillment for the degree of Master of Arts, University of Alberta, 1997, 81 p.

Partitions :

(Classées par année)

1944 :

CAGE, John , *Root of an Unfocus*, New York : Henmar, 1960, 3 p.

1947 :

BERIO, Luciano, « Petite suite », *Berio Family Album*, Milano : Universal Edition, 1975, 30 p.

1949

MADERNA, Bruno, *Composizione N°1*, Edizione critica a cura di A.I. De Benedictis, Milano : Suvini Zerboni, 1948-1949, 88 p.

1950

MADERNA, Bruno, *Composizione N°2*, Edizione critica a cura di S. Pasticci, Milano : Suvini Zerboni, 1949-1950, 51 p.

1951

POUSSEUR, Henri, *Trois chants sacrés*, Milano : Suvini Zerboni, 1958, 16 p.

CAGE, John, *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, New York : Peters, 1960, 67 p.

CAGE, John, *Music of Changes vol. 1*, New York : Peters, 1961, 9 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Sonatine für Violine und Klavier*, Wien : Universal Edition, 1971, 18 p.
+ 6 p.

1952 :

BERIO, Luciano, *4 canzoni popolari*, (1946-1947- rev. 1952), Milano : Universal Edition, 1975, 17 p.

CAGE, John, *4'33"* (original version in proportional notation), London : Peters, 1993, 6 p.

CAGE, John, *Water Music*, New York : Henmar, 1960, 10 p.

1953 :

BERIO, Luciano, *Chamber Music*, Milano : Suvini Zerboni, 1954, 18 p.

BERIO, Luciano, *Cinque Variazioni* (1952-1953), Milano : Suvini Zerboni, 1954, 15 p.

MADERNA, Bruno, *Divertimento in due tempi: per flauto e pianoforte*, Milano : Suvini Zerboni, 1995, 12 p. + 4 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Kontra-punkte N°1*, London : Universal Edition, 1953, 80 p.

CAGE, John, *Music for Piano 4-19*, New York : Peters, 1960, 16 p.

CAGE, John, *Music for Piano 20*, New York : Henmar, 1961, 1 p.

1954 :

BERIO, Luciano, *Nones*, Milano : Suvini Zerboni, 1955, 38 p.

BERIO, Luciano, *Variazioni per orchestra da camera*, Milano : Suvini Zerboni, 1954, 40 p.

MADERNA, Bruno, *Composizione in tre tempi per orchestra*, Edizione critica a cura di E. Bruni, Milano : Suvini Zerboni, 1954, 48 p.

MADERNA, Bruno, *Concerto per flauto e orchestra*, Edizione critica a cura di M. Romito, Milano : Suvini Zerboni, 1954, 75 p.

POUSSEUR, Henri, *Quintette à la mémoire d'Anton Webern*, Milano : Suvini Zerboni, 1958, 63 p.

POUSSEUR, Henri, *Symphonies à quinze solistes*, London : Universal Edition, 1961, 81 p.

1955 :

CAGE, John, *Music for Piano 21-36; 37-52*, New York : Henmar, 1960, 32 p.

1956 :

BERIO, Luciano, *Allelujah*, Milano : Suvini Zerboni, 1957, 46 p.

BERIO, Luciano, *Quartetto per archi*, Milano : Suvini Zerboni, 1956, 20 p.

CAGE, John, *27'10.554" For a Percussionist*, New York : Henmar, 1960, 28 p.

CAGE, John, *Radio Music*, New York : Peters, 1961, 10 p.

MADERNA, Bruno, *Quartetto per archi in due tempi*, Edizione critica a cura di M. Russo, Milano : Suvini Zerboni, 1956, 27 p.

POUSSEUR, Henri , *Exercices pour piano Impromptu et variations II*, Milano : Suvini Zerboni, 1959, 11 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Studie II*, London : Universal Edition, 1956, 26 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Zeitmasse*, London : Universal Edition, 1957, 77 p.

1957 :

BERIO, Luciano, *Serenata I*, Milano : Suvini Zerboni, 1957, 58 p.

BERIO, Luciano, MADERNA, Bruno, *Divertimento*, Milano : Suvini Zerboni, 1959, 60 p.

CAGE, John, *For Paul Taylor and Anita Dencks*, New York : Henmar, 1960, 1 p.

CAGE, John, *Winter Music*, New York, Henmar, 1960, 20 p.

1958 :

BERIO, Luciano, *Allelujah II*, Milano : Suvini Zerboni, 1960, 91 p.

BERIO, Luciano, *Sequenza I per flauto*, Milano : Suvini Zerboni, 1958, 5 p.

CAGE, John, *Aria*, New York : Henmar, 1960, 20 p.

CAGE, John, *TV Köln*, New York : Henmar, 1960, 1 p.

POUSSEUR, Henri, *Madrigal I pour clarinette seule*, London : Universal Edition, 1963, 3 p.

POUSSEUR, Henri, *Mobile, pour deux pianos*, Milano : Suvini Zerboni, 1961, 2X21 p. + 6X2 p.

1959 :

BERIO, Luciano, *Allez Hop!*, (1952-1959), Milano : Suvini Zerboni, 1971, 97 p. + 2 partitions séparées : *Da la finestra* réduction piano/chant, 4 p., et *L'autostrada* réduction piano/chant/guitare électrique/Clarinete Sib/Saxophone Mib, 9 p.

BERIO, Luciano, *Tempi concertati*, London : Universal Edition, 1962, 74 p.

CAGE, John, *Sounds of Venice*, New York : Henmar, 1963, 3 + 2 p.

CAGE, John, *Water Walk*, New York : Peters Corp, 1961, 6 p.

POUSSEUR, Henri, *Trois petits caprices (1959)*, Milano : Suvini Zerboni, 2006, 9 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Refrain für drei Spieler*, London : Universal Edition, 1961, 2 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Zyklus für einen Schlagzeuger*, London : Universal Edition, 1961, 16 p.

1960 :

BERIO, Luciano, *Circles*, London : Universal Edition, 1961, 39 p.

CAGE, John, *Solo for voice 2 : may be used alone or with any of the parts of Concert for piano and orchestra (1957-58), or with the Fontana mix, or Cartridge music : 1960*, New York : Henmar, 1960, 2 p. + 5 transparents.

CAGE, John, *WBAI Material for making a mechanical program*, New York : Henmar, 1960, 20 p. + 1 transparent.

MADERNA, Bruno, *Musica su due dimensioni*, Edizione critica a cura di N. Scaldaferrì, Milano : Suvini Zerboni, 1960, 4 p.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Kontakte*, London : Universal Edition, 1966, 38 p.

1962 :

BERIO, Luciano, *Epifanie*, London : Universal Edition, 1969, 13 parties + 1 notice.

BERIO, Luciano, *Passaggio*, Milano : Universal Edition, 1963, 56 p.

1963 :

BERIO, Luciano, *Sequenza II per arpa*, London : Universal Edition, 1965, 6 p.

1964 :

BERIO, Luciano, *Chemins I*, London : Universal Edition, 1970, 33 p.

BERIO, Luciano, *Folk songs for voice and seven instruments*, London : Universal Edition, 1968, 52 p.

BERIO, Luciano, *Sincronie*, London : Universal Edition, 1964, 18 p.

1965 :

BERIO, Luciano, *Laborintus II*, Milano : Universal Edition, 1976, 53 p.

1966 :

BERIO, Luciano, *Cinque Variazioni* (1952-1953 – revised 1966), Milano : Suvini Zerboni, 1969, 17 p.

1970 :

BERIO, Luciano, *Opus number zoo* (1951 - revised 1970), London : Universal Edition, 1975, 16 p.

Discographie :

BERIO, Luciano, *Circles*, Mainstream Records, 1962.

BERIO, Luciano, *Différences, Sequenza III, Sequenza VII, Due Pezzi, Chamber Music*, Philips, 1970

BERIO, Luciano, *Epifanie, Folk songs*, RCA Red Seal, 1971.

BERIO, Luciano, *Laborintus II*, Harmonia Mundi, 2000.

BERIO, Luciano, *Many more voices*, New York : RCA Victor Red Seal : BMG Classics, 1998.

BERIO, Luciano, *Momenti, Omaggio a Joyce*, Panorama of experimental music, Mercury Records, 1968.

BERIO, Luciano, *Nones, Allelujah II, Concerto for two pianos*, RCA Red Seal, 1976.

BERIO, Luciano, *Opus number zoo*, Westwood Wind Quintet, Camas (Wash.): Crystal Records, 2001.

BERIO, Luciano, *The complete sequenzas, alternate sequenzas & works for solo instruments*, New York, NY : Mode, 2006.

BERIO, Luciano, *The complete works for solo piano*, San Francisco : New Albion, 1996.

BERIO, Luciano, *The many voices of Luciano Berio*, New York : RCA Red Seal, 1975.

BOUCOURECHLIEV, André, « Texte 1 », *Panorama électronique : electronic experimental music*, Limelight, 1968.

BUSSOTI, Sylvano, *Frammento*, Mainstream Records, 1962.

CAGE, John, *Aria with fontana mix*, Mainstream Records, 1962.

CAGE, John, *Fontana Mix*, Therwil, Hat Hut Records, 1993.

MADERNA, Bruno, *Musica elettronica / Electronic music*, Stradivarius, 1995.

POUSSEUR, Henri, *Scambi*, Panorama of experimental music, Mercury Records, 1968.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Elektronische Musik 1952-1960*, Kürten, Germany, 1991.

Filmographie

BERIO, Luciano, DE BENEDICTIS, Angela Ida, *C'è musica e musica*, Milano : Feltrinelli, 2013, 2 DVD (284', 287').

SCHEFFER, Frank, *Attrazione d'amore; Voyage to Cythera*, Idéale Audience International : Paris, 2005.

ANNEXES

Traductions

(par ordre alphabétique d'auteurs)

ANDRÁS VARGA, Bálint, *Three questions to sixty-five composers.*

p. 15.

Style is quite an ambiguous concept that emerged in musical vocabulary in rather modern times. I agree completely with Schoenberg who held that the idea of style has little to do with the process of music. Of course, if you want, style is connected with anything we do. You can take it for granted that if I walk from here to the door I will do it in my own style. If I write anything, verbal expression will have the imprint of my own style. But that has little to do with the content of what I am saying. I have the feeling that those who talk of their own style are dead. That is why I cannot answer your question.

BARONI, Mario, DALMONTE, Rossana, MAGNANI, Francesca, Bruno Maderna: *Documenti.*

p. 126.

Ho conosciuto Bruno nel 1953 e nell'estate del 1954 egli mi ha portato per mano, per così dire, a Darmstadt.[...] Scherchen è stato un po' il tramite: mi aveva parlato di lui e un giorno a Milan ci siamo finalmente incontrati. Gli raccontai quello che cominciavo a fare alla Radio di Milano (stavo infatti lavorando a quello che poi sarebbe diventato lo Studio di fonologia) e lui mi raccontò di Darmstadt.

p. 157.

Importa comunque notare, e ciò è ben dichiarato nel primo progetto, che lo Studio di Fonologia nasceva su ispirazione di esperienze precedenti, che Berio aveva accostato. E precisamente, in ordine cronologico: l'esperienza della tape music [...] nel 1953 [...], l'esperienza della musica concreta, direttamente riferita da Pierre Schaeffer, che proprio fra il 1953 e il 1954 avemmo ad incontrare alla Radio di Milano, dov'egli venne a registrarvi delle conversazioni; l'esperienza della musica elettronica propriamente detta, avvicinata

dapprima [...] indirettamente a Darmstadt, dov'eravamo nel 1954 [...], l'esperienza nuovissima dello Studio di Gravesano, alla cui inaugurazione, nella primavera del 1954 [...] Berio e io partecipammo [...].

p. 158.

Berio non poteva trovare collaboratore più in assonanza col proprio modo di concepire la musica di Maderna, egualmente curioso ed esperto di tutte le tecniche, di tutti i generi e di tutti gli stili musicali del passato, del presente e del futuro, esplorati in una pratica di superiore artigianato.

BERIO, Luciano, « A Milano con Leydi e Brecht ».

L'ho conosciuto da sempre perché una parte di me, non so bene quale, è forse cresciuta e nata con lui. Grazie a Roberto ho allargato e approfondito innumerevoli aspetti della musica popolare,[...] Devo a Roberto la scoperta di innumerevoli, grandi e curiosi personaggi. Uno fra i tantissimi, il pianista di New Orleans Jelly Roll Morton

[...]

La moltitudine e la molteplicità dei riferimenti era trattata da Roberto con pragmatica e spesso con aneddotica trasparenza: non parlava mai di realtà della cultura ma, piuttosto, di cultura della realtà. E io gliene ero grato.

BERIO, Luciano, *Laborintus II*.

p. 31.

These parts (up to W) are free and optional in the sense that they are to be chosen and prepared on the basis of the ability of the players and vocalist to improvise. ("Free jazz" style of the sixties is recommended.) The musicians may also elaborate the elements of the recorded improvisation, which, in any case, should be louder than the one played live. If the musicians in question are not familiar with jazz improvisation, these parts may be omitted.

BERIO, Luciano, « Musica per Tape Recorder ».

p. 13.

E' curioso pensare come tale mezzo porta immediatamente il compositore ad un modus operandi simile a quello del pittore ; infatti, come quest'ultimo svolge il suo atto creativo usando la materia già compiuta della sua opera, cioè il colore, anche il compositore di musiche per tape recorder lavorerà sulla concretezza di suono del suo pensiero musicale. I suoni precedentemente registrati sul nastro magnetico saranno per lui quello che i colori della tavolozza sono per il pittore.

BERIO, Luciano, «Of sound and images ».

p. 297

Listening to music may seem a fragile, vulnerable activity: it is without the protection and validation of language and it is not as concrete an experience as is the observation of scenic space, and all that lives within it. Yet in musical theatre it is without doubt the strongest and most resilient dimension. In the dialogue between the two temporalities of music and images, it is the music's temporal quality that prevails, and permits us to scrutinize, analyse and comment on what is presented to our eyes, while conditioning our perception of it.

BERIO, Luciano, *Remembering the future*.

p. 50.

The voice, whatever it does, even the simplest noise, is inescapably meaningful: it always triggers associations and it always carries within itself a model, whether natural or cultural

BERIO, Luciano, "Rievocano lo Studio di Fonologia a quarant'anni dalla fondazione".

p. 231.

Dietro i nostri « nove oscillatori » non c'era solo la fretta e la tendenza a un controllo immediato, pragmatico e tendenzialmente empirico dei rapporti sonori, ma anche il desiderio di muoverci in una prospettiva, per così dire, non weberniana, partendo da dati acusticamente e musicalmente più complessi dai quali si potessero estrarre e derivare elementi utili e significativi per una costruzione musicale. Il desiderio era di lavorare per sottrazione e non solo per sintesi additiva: partire cioè da un dato acustico-musicale sufficientemente complesso dal quale fosse possibile estrarre funzioni musicali significative. Questa tendenza a voler dedurre e delineare processi musicali anche partendo da una distribuzione statistica e neutra di diverse informazioni acustiche, rende l'operazione un po'

simile a quello di uno scultore che "a forza di levare" (lo diceva Leonardo) crea e rivela forme che sono virtualmente contenute nella massa marmorea.

BERIO, Luciano, « Un inedito di Bruno Maderna ».

p. 517.

Si tratta di un abbozzo che, più tardi, avrebbe voluto sviluppare come articolo per gli « Incontri Musicali » [...]. Naturalmente – così impegnato a fare, a dare e a darsi, com'era sempre Bruno – l'articolo non venne mai. Ma in fondo che importa? Non era certo Bruno che poteva preoccuparsi di lasciare scritti e dichiarazioni « ai posteri ». Quello che conta è che [...] ha lasciato un esempio di generosità e di profondità di impegno musicale che è scritto, meglio di un articolo, nella nostra coscienza.

BRIDGER, Michael, « An approach to the analysis of electroacoustic music derived from empirical investigation and critical methodologies of other disciplines ».

p. 159.

- 1) inclusion of the human voice, in particular its first appearance in a piece;
- 2) inclusion of unexpected *concrète* sounds;
- 3) inclusion of sounds of conventional musical instruments;
- 4) sudden changes of texture or dynamics, often suggesting structural articulations within a formal scheme;
- 5) recurrences of previously heard material, also tending to push the listening process towards long-term, formal perceptions;
- 6) movement of sound between channels, or contrasted spatial distribution of sound elements.

CAUSTON, Richard, *Berio's 'Visage' and the Theatre of Electroacoustic Music.*

p. 15.

However, the potent combination of language, music, visual art and action, unfolding through time as a Gesamtkunstwerk, acts rather to overwhelm and subdue the creative imagination of the listener/watcher than to stimulate or provoke it, everything required for the complete opera-house experience is present before the eyes and ears, and any sense of incompleteness felt during the course of the work on account of the dramatic tensions of the plot is resolved (in its own terms) by the time the opera has finished.

[...]

[Electroacoustic music] defied recognition as part of the 'concert' ritual, because one of the two basic prerequisites for that definition (audience and performer) was missing.[...] This branch of electro-acoustic composition represented, potentially, the most abstract possible form of musical activity, and could be seen as an opposite counterpart to the kind of traditional [...]

p. 17.

we are forced to conclude that the experience of electroacoustic music unavoidably engenders in us mental images which have their roots in other parts of life. If we are to refute the assertion that all electroacoustic music is inherently theatrical we must nevertheless concede that the tendency to invoke elements of theatre in order to 'complete' the experience of electroacoustic music is a part of our humanity: the theatre is in the mind.

CROSS, Lowell, « Electronic Music».

p. 44, note 14.

Performance times for the various forms of electronic music require different bases of comparison from those for standard works. A twenty-three-minutes composition of musique concrete conveys a feeling of extended duration

DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Berio, Maderna e i «sottofondi» Storia sintetica di un tributo involontario all'evoluzione di un'arte.*

p. 28.

Per le sue caratteristiche di ripresa microfonica e, successivamente, di creazione del suono, il mezzo radiofonico fu inteso in tutti Paesi al pari di un vero e proprio strumento che implicava un nuovo modo di pensare la musica

DONAT, Misha, « Berio and His 'Circles' ».

p. 105.

Poem I ('stinging') is set for voice and harp only (Ex la). At the end of the poem the prolonged 'S' of the singer (cummins writes the last words, 'dreamS', with a capital S) is imperceptibly taken over by the sand-block and worked up into a gradual crescendo by the percussion.

p. 107.

The 'stereophonic' placing and use of instruments is to be found in many of Berio's works, particularly Allelujah II, Différences, and Tempi Concertati, and the division in space of instruments of similar timbre is an integral part of this technique.

DUFFIE, Bruce, Composer Luciano Berio A Conversation with Bruce Duffie.

BD: I assume that one of your last considerations is what the page looks like. You're more concerned with what the ear hears, right?

LB: Yeah, of course. The problem of the graphic look of that thing is not interesting. When somebody says, "I have a problem notating this," the problem's somewhere else.

[...]

LB: Usually I work in a subtractive way. I have a general idea of things, then gradually I come to focus everything in detail. I'm not an additive person who starts from a cell and then builds up something. I tend to have a clear vision of things and then I go into the smallest scale.

[...]

LB: Continuo is a work that started in '88. Maybe it will be an endless work. By its own nature I can continue working on that forever. Formally it's conceived in such a way that it's like a building to which I can add rooms, I can add terraces, windows and gardens around; there's no end.

[...]

LB: I tend to see the audience in the way I see myself.

ECO, Umberto, « Ai tempi dello studio ».

p.11.

Berio non ha mai nascosto il suo debito col lavoro teorico di Pousseur.

p.16.

Nel prosieguo della sua attività musicale Berio non ha mai cessato di pagare il suo omaggio a Joyce.

ECO, Umberto, « Musica ».

E acquista sia il Cours de linguistique générale di Saussure che i Principes de phonologie di Troubetzkoy, per concluderne inizialmente che la fonologia degli strutturalisti non era quella dei musicisti.

[...]

Anzitutto si è ben presto accorto che la sua attività musicale aveva certamente a che fare con la fonologia dei fonologi, anche se in termini specialistici egli lavorava più sull'etic che sull'emic, e se ne è reso conto proprio iniziando a lavorare di elettroacustica sulla voce umana.

[...]

Si pensi a Omaggio a Joyce, e si capirà come Berio di fatto rendesse evidenti quelle formanti che per la fonologia strutturalistica erano o meglio sarebbero stati i tratti distintivi dei fonemi. E lo "sarebbero stati" perché i Fundamentals of Language di Jakobson e Halle verrà pubblicato solo un anno dopo l'apertura dello studio di fonologia. Non ricordo se Berio l'avesse letto ma sta di fatto che negli anni Sessanta in America si recherà a conoscere Roman Jakobson, [...].

[...]

Sta di fatto che nel numero 3 di Incontri Musicali (agosto 1959), dove apparivano sia Alea di Boulez che la Lecture on Nothing di Cage, oltre al mio primo saggio sull'opera aperta, Berio pubblicava Contraddizioni del linguaggio seriale di un linguista strutturalista, Nicolas Ruwet. Ruwet era severo con la musica seriale (varrà la pena di insistere sul fatto che Berio pubblicava nella sua rivista anche gli attacchi degli avversari purché riconoscesse loro una intelligenza con cui confrontarsi, e si veda nel numero 4 l'intervento di Fedele D'Amico) ma pone in gioco dall'altro i principi della linguistica (sistema, doppia articolazione, opposizione, variante facoltativa...) e dall'altro opere come le Structures elementaires de la parenté di Lévi Strauss che era apparso [...] dieci anni prima ma non faceva ancora parte del sillabo dei non antropologi, per non dire dei musicisti. Non è il caso di dire se avesse ragione Ruwet, che dava inizio a una discussione su serie e struttura che sarebbe poi stata

ripresa dallo stesso Lévi Strass, o Henry Pousseur che sullo stesso numero 3 rispondeva a Ruwet. Quello che ci interessa, e le date sono importanti, è che una serie di dibattiti, che poi - e dico poi - sarebbero divenuti centrali per le scienze umane in genere, almeno in Italia venivano avviati da una rivista di musicologia. Questo intendo dire parlando di Berio uomo di cultura, non solo musicista che riflette sul proprio lavoro, come molti altri, ma come animatore di un dibattito più vasto che coinvolgeva amici ed avversari.

[...]

Berio è stato forse il primo dei musicisti contemporanei a occuparsi del Rock – come a dire, anche se lui non l' ha detto - che, se agiscono rapporti continui all'interno della cultura di un' epoca, non si dovranno trovare solo cortocircuitando - che so - Pollock con Stockhausen, ma anche gli Heavy Metal con i fumetti di Metal Hurlant. E infine non trascureremo l'attenzione costante alla musica folklorica, sia come compositore che come critico.

ECO, Umberto, "Rievocano lo Studio di Fonologia a quarant'anni dalla fondazione".

p. 223

Con Berio si emigrava a Parigi chez Madame Tézenas e chez Madame Germaine, due signore conquistate da Boulez, che facevano dei concerti bellissimi, e lì ho incontrato per la prima volta Roland Barthes. Questo per dire il clima.

p. 225.

Berio aveva accettato di fare l'arredamento sonoro per le nozze di un giovane industriale dalle parti, mi pare, del lago di Como. Dai cespugli del giardino dovevano uscire musiche, durante la festa. E per far guadagnare a me diecimila lire [...] mi comissionò un testo che usciva sussurrato dagli amplificatori. Ma siccome ci spiaceva collaborare a una festa 'capitalista', Berio aveva deciso di diffondere una musica in tono minore, che avrebbe dovuto indurre gli ospiti a tristi pensieri. Io, intanto, ci ho rimediato le diecimila lire.

FEARN, Raymond, « Bruno Maderna: From the Cafe Pedrocchi to Darmstadt ».

p. 9.

*Alongside pieces of 'pure' electronic sound - *Sequenze e Strutture* (1954), *Notturmo* (1955), *Syntaxis* (1957), and *Continuo* (1958) - he began increasingly to integrate poetic,*

dramatic, and textual elements into his works, in contrast to the earlier period in which instrumental and orchestral compositions had predominated to the almost total exclusion of any textual references.

p. 10.

In the Piano Concerto, the beating on the piano-lid, plucking and stroking the strings, extreme clusters and sudden violent closing of the lid, all contrast with the graceful lyricism of the Serenata, and represent the closest Maderna came to the spirit of Cage (Maderna had been the first to lecture on Cage in Darmstadt, and he later said 'Dopo Cage siamo tutti Cageani': 'Since Cage, we have all been Cageians').

p. 12.

Maderna's exploration of the electronic field was initially the result of his contacts with Stockhausen's Cologne Studio

FLYNN, George W., « Listening to Berio's Music ».

p. 395.

As a fully staged work, Laborintus II employs dance, language (singers - quasi pop style - speakers, chorus), instrumental as well as electronic sounds, lighting and staging

p. 401.

The entire first part of *Laborintus II* is built around the head motive. It is, of course, prominent in the invocation; it is used in inversion by the flute during the flute-harp duo and the madrigal; it occurs in the madrigal as an intervallic basis for chord construction as well as melodic goals and the imitation head; it occurs (inverted) in the voice and flute parts with the speaker's "I saw things . . ." as well as normally in the next section (with the sustained E-flat, the common note, joining the original G-flat/E-Flat motive and the E-flat/C motive); and it is the melodic and harmonic basis of the two madrigal echoes at the end of the first part.

JONES, David Evan, « Compositional Control of Phonetic/Nonphonetic Perception ».

p. 149.

Simply superimposing texts does not necessarily call attention to speech sound. Depending on how it is done, superimposition may result in a jumble of unintelligible or quasi-

intelligible texts compelling no particular attentional focus. However, if the texts are carefully coordinated, so as to superimpose sonically similar phonetic materials, the resulting texture may lend itself more easily to sonic categorization than to phonetic categorization and identification.

LEYDI, Roberto, "Rievocano lo Studio di Fonologia a quarant'anni dalla fondazione".

p. 221.

[Berio e Maderna] non furono sudditi, o soggetti delle macchine: erano compositori che utilizzavano le macchine; le loro creazioni elettroniche erano fondate su un metodo di composizione che non era dipendente dalla macchina ma dall'orecchio, dalla sonorità, dalla ricerca, da una costruzione che pur utilizzando le frequenze e tutti i mezzi tecnici primitivi di quegli anni, non era schiava della carta millimetrata, o di astratte elucubrazioni numeriche (che pur c'erano). Ciò che era determinante era l'effetto finale, la necessità che fosse un pezzo di musica.

MUSSGUG, Florian, *Writing like music Luciano Berio, Umberto Eco, and the New Avant-Garde*.

p. 84.

*When the Studio di Fonologia musicale finally opened its doors in 1955, under Maderna and Berio's direction, Eco became one of its first and most enthusiastic supporters, an eager admirer of the music Berio wrote for radio plays such as Enzo Ferrieri's *Il trifoglio fiorito* (1953) and for the more ambitious *Ritratto di città* (1954), an acoustic portrayal of Milan created by Berio, Maderna and Roberto Leydi."*

NEIDHÖFER, Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism ».

p. 301.

Without aligning himself too closely with any particular school of serial thought for too long, Berio adopted and developed the techniques he encountered in the music of his contemporaries – especially Luigi Dallapiccola, Henri Pousseur, Karel Goeyvaerts, Karlheinz Stockhausen and Bruno Maderna – before relinquishing serialism altogether by 1958.

p. 302.

Berio's serialism from 1955 onwards is best understood from a historical angle which has thus far been little explored: the influence of Bruno Maderna (1920–1973), Berio's mentor and close collaborator at the Studio di Fonologia musicale in Milan at the time.

[...]

The later stages of the compositional process in Allelujah I – where Berio recombines and transforms the serial materials with considerable freedom – clearly show the influence of Maderna.

p. 303.

A close reading of Berio's comments in conjunction with an examination of his compositional strategies in [Nones, Quartetto per archi and Allelujah I], will confirm that his famous attack on the 'Twelve-Tone Horse', from 1968, did not represent a change in his attitude towards serialism. Rather, with this attack he pointed precisely at the kinds of problems which he himself had recognised and already overcome a decade earlier.

p. 304.

The Quartetto consists of different readings of a basic sound material which freely omit (and possibly add) pitches, change rhythms and registers, and vary timbre and instrumentation

p. 323.

like the other sections of the Quartetto, the canon of section 4 consists of different readings of the same pitch-class material, in this case a fixed succession of 32 events, read at different speeds in contrapuntal imitation. In each reading Berio freely omits and adds pitch classes, freely alters rhythms and freely rearranges register, articulation and (probably) dynamics.

p. 325.

In light of the influence of Maderna's serial practices at the time, one might wonder whether Berio's 'permutations of pitch-series' may have followed a strict principle comparable to Maderna's use of magic and other squares in order to generate serial permutations.

pp. 326-327.

Allelujah I is built from different readings of the first 21 bars and from different combinations of such readings, such as the superimposition of one version and the retrograde of another. Berio's strategy of generating new textures by completely recasting the attributes of his chosen material arose, in the composer's own words, from 'the conviction, that to render unrecognisable, or better, to vary continuously the acoustic characteristics of the same sonorous material means equally (in relation to a formal design) to produce a new sonorous material'.

p. 334.

In a letter to Luigi Nono, probably written in March 1957, Berio argued – regarding Maderna's String Quartet and his own music – that in 'the latest developments of serial music ... the series, as such, is dead and buried: it only serves to prepare a material over which the music is invented'.

p. 335 et sq.

For Berio, the physical location of the sounds in the concert hall plays a central role in the listening process. The six groups ('zones') of the orchestra are seated on stage as far apart from each other as possible.⁶⁴ Each section of the work rereads the same pitch (or pitch-class) material (varying the rhythms, registers, and so on) but distributes it differently among the orchestral groups.⁶⁵ Hence, in each section the pitch materials move differently in space. In addition, their paths sound somewhat different for each listener depending on where he or she is seated. The work is thus multi-polar not only in the sense that each listener will likely perceive the complex textures in a different way (focusing on different aspects of them), but also in that the sounds move differently in space depending on where the listener is positioned

[...]

Moreover, as pointed out by Liberman (1979) and others, in order to hear acoustic cues for speech as sound rather than only as the phonetic features they represent, we must partially circumvent our specialized auditory perceptual processes for extracting the phonetically relevant information in speech by utilizing sounds and contexts at the border of speech and

nonspeech. While this is clearly possible under some experimental circumstances [...], it is not at all clear to what extent this occurs in less focused listening situations.

What is clear, is that the listeners' attention can be influenced [by] :

- *Strategies which may utilize a SINGLE PHONETIC SOURCE which CONTINUALLY lends itself to phonetic interpretation*
- *Strategies which may utilize MULTIPLE SOURCES (including nonphonetic sounds) and/or INTERMITTENTLY INTELLIGIBLE phonetic material*

[...]

- *Syntactically and/or morphemically meaningless text,*
- *Slow-motion delivery of text,*
- *Multiple repetitions of text.*

The first class of strategies has its effect by de-emphasizing or destroying the relationship of the sounds to a hierarchical linguistic structure and by drawing the attention instead to the purely sonic information.

[...]

- *JUXTAPOSITIONS/TRANSITIONS between phonetic and nonphonetic sounds,*
- *Coordinated SUPERIMPOSITIONS of phonetic materials,*
- *extreme TEMPORAL FRAGMENTATION and/or TEMPORAL REORDERING,*
- *"[...]FILTER" EFFECTS*

[...]

By various means, these strategies draw our attention to auditory similarities between sounds perceived as phonetic and sounds perceived as nonphonetic. Moreover, the marginal phonetic intelligibility of texts presented in these manners minimizes the syntactic information in the signal and requires listeners to pay conscious attention to the sound of phonetic cues in their attempt to decode an ambiguous message

[...]

The aim of both classes of strategies discussed above is to create a balance between attention directed to two perceptual processes-the phonetic and auditory. In most cases, this involves attenuating the listener's focus on the syntactic content of the signal and calling attention to the sonic content. In other cases, this involves calling attention to the phonetic information in a signal which does not readily lend itself to phonetic interpretation. By attenuating the syntactic meaning in a clearly phonetic signal (class one strategies) or by means of various juxtapositions, transitions, and superimpositions of phonetic sounds with nonphonetic sounds (class two strategies), these approaches allow us to hear overly familiar speech sounds with fresh ears - even as we continue to decode the phonetic message. They make available to poets and composers "elements" (speech sounds) which would otherwise be "bound" in their phonetic roles.

OSMOND-SMITH, David, *Berio*.

p. 2.

'like a good Ligurian, I never throw anything away'

[...]

Berio's somewhat formidable grandfather, Adolfo (1847-1942) had pursued a long career as organist and composer in Oneglia [...]. His father Ernesto Berio [1883-1966] had studied at the Milan Conservatorio [...] and he has also taken composition lessons from Pizzetti. [...] He presided at the piano in the local cinema, played in dance-bands, and organized regular chamber music evenings at home, as well as attending to his duties as a church organist. [...]

As might be expected in such an environment, Berio's musical education was early and thorough. His grandfather taught him the rudiments, and his father then took over, supervising his work in harmony and counterpoint, and his study of the piano. By the time he was eight or nine, Berio was sufficiently proficient to join in his father's chamber music evenings.

[...]

To this day, Berio retains a compelling sense of the links that bind together all aspects of musical activity, and views with skepticism those who choose to define themselves as 'composer', rather than as 'musician'.

p. 3.

[in 1944] Mussolini's Republic of Salò still held control of Liguria, and the 19-year-old Berio was called up to join the army being conscripted under its aegis. He complied with extreme reluctance: by now he viewed his father's naïve enthusiasm for Mussolini with vigorous distaste, and was tempted to follow friends who had joined the partisans, and had gone into hiding in the mountains. But aware of the consequences that this might have for his parents he temporized, and reported to the army at San Remo. The situation was chaotic: on his first day, without any previous instruction, he was given a loaded gun. As he was trying to understand how it worked, it blew up, severely injuring his right hand. After three grueling months in a military hospital that no longer has medicines to treat his septic wounds, he faked a discharge and fled first to Milan, and then to Como to join the partisans.

p. 4.

He now sought to complement [his knowledge of harmony] by following the counterpoint course taught by Giulio Cesare Paribeni. [...] From Paribeni's counterpoint class Berio proceeded, in 1948, to Giorgio Ghedini's composition class.

p. 5.

Now, at the Conservatorio, he accompanied singing classes, and having attended Giulini's conducting classes, began to take on conducting engagements in provincial opera houses.

p. 6.

[Berio] won a Koussevitzky Foundation bursary to study with [Dallapiccola] at the 1952 Berkshire Music Festival in Tanglewood, Massachusetts.

p. 13.

In the Milan studio sound-quality deteriorated rather more quickly with repeated re-recordings, and Berio therefore set up a bank of nine oscillators as his basic sound-source. The experience of working with complex sounds had an immediate impact upon his instrumental writing, but it was also to re-emerge many years later, and in hugely expanded form, in the experiments in subtractive synthesis that Berio pioneered at the Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique (IRCAM), in Paris.

p. 14.

In Perspectives he limited his resources to four types of electronic sound, one of which was particularly important in establishing the work's character. He recorded sine waves of differing pitch, cut the tapes into small pieces, and made of them a montage with a regularly recurring pattern. Played at the original recording speed, these produced a sort of manic tintinnabulation, such as can be heard at the start of the piece. But speeded up, the individual components merged to produce a single complex sound with a characteristically shimmering quality. Berio had, in other words, found a means of generating complex timbre by accelerating micro-montages: a stimulating and relatively rapid alternative to the painstaking superposition of basic components pioneered by Stockhausen a few years earlier

p. 20.

Although this section starts from and gravitates back to Bb [...] it is otherwise conceived as being devoid of strongly polarized elements, and to this end gradually uses up almost every note within a five octave span (the only major exception being Bb's polar opposite, E, which is only transposed over a three-octave range).

OSMOND-SMITH, David, *Two interviews*.

p. 159.

I am interested by all aspects of theatre. I grew up with Brecht, Pirandello, Shakespeare and Beckett.

OSMOND-SMITH, David, BERBERIAN, Cathy, "The Tenth Oscillator: The Work of Cathy Berberian 1958-1966".

p. 2.

As a student, she focused on the performing arts: courses in mime [...] at Columbia and New York Universities, and studies in Spanish and Indian folk-dancing.

p. 8

They planned a series of 2- to 3-hour recording sessions, within which they would agree upon a given phonetic repertoire [...] from which Berberian would 'improvise a pseudo-language in order to communicate emotion'. [...]But Berio 'always took the initiative'. He

cajoled, suggested, explored new directions, and Berberian 'invented vocal situations' in response. As she put it: 'when he heard what he wanted - stop!'. " On the whole, discovering 'what he wanted' was a matter of on-the spot decisions: he provoked Berberian into action, waited until she produced something irresistible, and then pounced. [...] In the second recording session, Berberian was allowed to 'warm up' by improvising the struggle for articulacy at the start of the work. Thereafter, for over two hours, Berio goaded from her 'all sorts of laughter'. [...] In all, they invented and recorded 6 hours of vocal material.

RIZZARDI, Veniero, « John Cage in Italia : 'sentieri interrotti' ».

p. 2.

Cage fu infatti presente al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea che quell'anno si tenne in Sicilia, nell'ultima settimana di aprile. Assistette al Pierrot Lunaire di Schoenberg diretto da Pietro Scarpini, con Marya Freund, a Villa Igea di Palermo, recensendolo entusiasticamente per Musical America. Dallo stesso articolo si apprende che Cage, terminato il festival, si spostò a Milano per il primo Convegno Internazionale di Musica Dodecafonica. È suggestivo pensare che in queste occasioni possa avere incontrato e scambiato idee con compositori italiani, in particolare Bruno Maderna, anch'egli presente a Palermo e a Milano, ma di contatti del genere non si è finora trovata traccia.

[...]

In quell'anno Luciano Berio, che forse lo aveva incontrato in occasione di uno dei suoi numerosi concerti europei di qualche mese prima, sollecitò Gino Negri, allora curatore della programmazione musicale del Centro Culturale Pirelli di Milano, a organizzare in quella sede un concerto a due pianoforti con Cage e David Tudor. Il concerto milanese, tenutosi il 5 dicembre 1954, fu l'ultimo del loro tour autunnale [...] È sicuro che si riproducesse anche a Milano lo scandalo già suscitato a Donaueschingen e altrove. Si verificò tra l'altro un incidente grottesco: Riccardo Malipiero, che aveva introdotto il concerto, durante l'intervallo prese di nuovo la parola per ritrattare tutto quanto di elogiativo aveva premesso, sulla fiducia, all'esibizione dei due americani.

[...]

In Italia è Berio il primo a mostrare un interesse attivo nei suoi confronti: già nel 1956 organizza al Conservatorio di Milano un concerto per la serie degli «Incontri Musicali» da

lui diretta (replicato poi al Conservatorio di Venezia), in cui David Tudor presenta Music of Changes.

p. 3.

Berio e Cage in questo periodo effettuano anche una breve tournée italiana con un programma di musica per due pianoforti (Winter Music, Music for Piano, Variations I), e la partecipazione occasionale di Cathy Berberian.

RIZZARDI, Veniero, DE BENEDICTIS, Angela Ida, « Colloquio con Luciano Berio ».

p. 163.

Non mi ponevo ancora particolari strategie tecniche e musicali ma mi sono comunque trovato [...] a muovermi tra queste due polarità: una sottrattiva, concentrata su elementi sonori esistenti dai quali, previa analisi, possono essere derivate funzioni musicali diverse; e l'altra additiva, essenzialmente basata, in quegli anni, sull'addizione e la combinazione di suoni sinusoidali. Direi che queste due concezioni, queste diverse impostazioni operative, hanno marcato per qualche anno il lavoro dei diversi studi nel mondo coi caratteri di una alternative ideologica.

p. 167.

C'è sempre solo la prima pagina [di Mutazioni] perché mancava sempre il tempo di redigere una partitura vera e propria sulla base, anche, degli appunti di lavoro. Ma nella musica elettronica degli anni Cinquanta e Sessanta la necessità impellente di una partitura veniva a mancare, a meno che non ci fossero strumenti acustici 'concertanti'. Sto completando solo adesso la partitura di Différences, del 1958!

p. 169.

La musica, con Bruno, la si realizzava a quattro mani. Ma può anche darsi che Bruno, in uno dei suoi turni di notte, abbia inserito nel lavoro cose che aveva già realizzato altrove, anche se sono propenso a escluderlo. Ma è comunque una cosa senza importanza.

[...]

Sono stato anche a Parigi per imparare a suonare le Ondes Martenot. Maurice Martenot mi dava lezione a casa sua e, dopo qualche giorno, mi sono congedato suonando quell'insopportabile strumento accompagnato al pianoforte dallo stesso Martenot.

p. 171.

Se non vado errato, dovevo realizzare un minimo di tre lavori all'anno per la RAI, ma i dettagli non li ricordo più.

ROGNONI, Luigi, « Memoria di Bruno Maderna negli anni Cinquanta ».

p. 147.

Maderna fu coerente per tutta la vita con queste premesse estetiche che erano anche l'affermazione etica della priorità del soggetto sui materiali.

p. 155.

Questo vuol dire che Maderna non rinuncia mai all'esperienza psicologica in favore della materia sonora e non crede che dalla sola materia sia possibile generare un'idea.

ROMINA, Daniele, *Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta, un'analisi di Thema (omaggio a Joyce) di Luciano Berio.*

p. 54.

E opportune [...] porre l'accento su due figure-dispositivo dalla notevole importanza concettuale che agiscono in comunione con la manipolazione elettroacustica ma le cui radici si ritrovano nella storia della letteratura e del linguaggio, più che nella nomenclatura tradizionale della musica, e in particolare caratterizzano l'opera joyciana : la « variazione nella ripetizione » che dà luogo alla « risonanza ».

ROTH, David, BERIO, Luciano, « Luciano Berio on New Music a conversation with David Roth ».

p. 549.

I never studied English. I picked it up in a sort of an empirical way. Nevertheless, I was able to go deeply into Joyce.

SANTI, Piero, « Le nuove tecnologie: musica elettronica e radiodrammi ».

p. 156.

«Ricordo una notte, in casa di Berio, in corso Sempione, d'aver fatto le ore piccole insieme a lui e Leydi, per compilare un testo di presentazione del progetto, che poi fu fatto leggere da me e registrato su nastro alla RAI, per essere fatto ascoltare all'ing. Guala, allora direttore centrale[...].

SANTI, Piero, *La nascita dello « studio di Fonologia Musicale » di Milano.*

p. 168.

E peraltro vero che Berio, al di là delle opportunità pratiche che gli consigliavano di sottolineare le capacità produttive del Centro utili all'azienda, pensava di associare alla composizione musicale anche campi di ricerca contigui, interessati al mezzo elettronico, inerenti specialmente all'etnologia e alla linguistica (fonologia e fonetica). Ciò si intravede nella Bozza di regolamento interno consegnata nel marzo del 1955 alla direzione della R.A.I. a complemento del precedente progetto [...], laddove oltre a suggerire uno schema di organigramma del Centro e ad elencare le apparecchiature tecniche necessarie, si dice che « potrà venir di volta in volta richiesta, per questo lavoro di ricerca la collaborazione di elementi esterni (musicisti, uomini di cultura e di scienza che abbiano specifici interessi nel campo delle ricerche elettroacustiche e del linguaggio radiofonico) ». Suggestioni di questo tipo dovettero certo provenire dal fatto che un etnologo come Roberto Leydi e un semiotico come Umberto Eco furono vicini a Berio e suoi collaboratori, l'uno [...] fin dalla fase progettuale dello Studio di Fonologia, l'altro all'inizio dell'attività dello Studio.'

SCALDAFERRI, Nicola, *Musica nel laboratorio elettroacustico : lo Studio di fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta.*

p. 59.

L'avvio italiano della musica elettronica presenta una forte singolarità rispetto a quanto era avvenuto negli altri due studi europei. Se a Parigi e a Colonia il contributo determinante per la fondazione degli studi era venuto da personaggi provenienti dall'esperienza radiofonica o tecnologica, a Milano i pionieri della ricerca musicale elettronica saranno due musicisti, Berio e Maderna, con l'aiuto di musicologi e critici come Rognoni, Leydi e Santi.

pp. 75-76.

Già negli ultimi mesi del 1956 vi è un continuo scambio di lettere tra Milano, Zurigo e Colonia per la messa a punto della macchina organizzativa. L'intenzione di Berio è quella di far invitare dalla RAI i più brillanti compositori per far realizzare a Milano le opere elettroniche del concerto di Zurigo; in una lettera del 9 agosto 1956 [...] Berio avanza la richieste di inviti per Stockhausen, Pousseur, Nono e Boulez. Il progetto presenta però delle grosse difficoltà economiche e [...] Berio si vede costretto ad apporvi delle modifiche: esclude Stockhausen e Boulez dall'elenco dei compositori da invitare e include Maderna [...]. Alla fine però i soli compositori che lavoreranno nello studio in vista della manifestazione svizzera saranno (oltre a Berio) Maderna e Pousseur. Nono farà il suo ingresso nello studio solo tre anni dopo, mentre Boulez e Stockhausen non vi lavoreranno mai.

pp. 90-91.

Ciò è in parte imputabile al metodo di lavoro dei compositori che lo frequentarono, che, tranne poche eccezioni, non hanno lasciato partiture tecniche o resoconti scritti;¹ la causa principale è costituita però dalla chiusura dello studio milanese : il mancato proseguimento di un'attività compositiva, l'assenza di archive e infine il totale smantellamento della struttura hanno causato la definitiva dispersione del material documentario e del patrimonio di idee creato da Berio, Maderna e Nono, che vedeva nel tecnico Marino Zuccheri un punto di riferimento fondamentale.

[...]

La mancanza di scritti teorici dei compositori milanesi, tra l'altro, rischia di generare dei fraintendimenti sui metodi compositivi adottati e sul significato stesso della loro ricerca, soprattutto se paragonata alla documentatissima ricerca perseguita negli stessi anni a Parigi e Colonia. La mancanza di una teorizzazione esplicita non equivale però all'assenza di una teoria ; il fatto che non si dichiarasse apertamente il ricorso a formule seriali non esclude a priori l'esistenza di tecniche altrettanto rigorose per il controllo del materiale sonoro.

TERUGGI, Daniel, "Electro-acoustic music in Italy".

p. 149.

A new era was beginning in which sound production and composition no longer depended on the instrumental intermediary

VIDOLIN, Alvise, « La scuola di Fonologia ».**p. 26.**

L'elemento d'unione fra il mondo musicale, con le sue fantasie sonoro-compositive e il mondo tecnico, condizionato dalle leggi della fisica e dai limiti delle macchine, fu Marino Zuccheri.

WIGNALL, Harry James, « Current Trends in Italian Opera ».**p. 315.**

I write for myself, but for myself as part of the public.

p. 323.

I try to develop ideas, to place them. The "personal style" doesn't interest me; any musician who is interested in a personal style is a jerk

WILKINSON, Marc, « Two months in the "Studio di Fonologia" ».**p. 45.**

I listened to all the sections a great number of times and during my second week I made two arrangements. The first was very poor, the second good [...]. Berio made two versions of Scambi while I was at the R.A.I., the second of which is excellent, and altogether different from either of Pousseur's two version, or my own.

ZUCCHERI, Marino, DE BENEDICTIS, Angela Ida, "Incontro con Marino Zuccheri".**p. 181.**

Certo, Berio aveva contatti con la Francia, con lo Studio di Musica Concreta di Schaeffer, non solo coi tedeschi. [...] ma bisogna considerare che l'iniziale orientamento verso la musica concreta, per così dire, era dovuto ai pochi macchinari di cui si disponeva nei primi tempi, sostanzialmente magnetofoni.

pp. 181-183

Immagina che fu proprio Bruno a portare i primi nastri di musica elettronica, i primi esperimenti dalla Germania, dai famosi corsi estivi di Darmstadt. Portava questi primi nastri da Darmstadt nel nostro bugigattolo milanese senza apparecchiature... allora, con questi materiali sonori, giocavamo con le poche macchine che avevamo cercando di

costruire qualcosa, e cercando di farle andare a velocità diverse: così è nato lo Studio di Fonologia!

[...]

Dal 1955 è arrivato il primo oscillatore per creare suoni sinusoidali. Il problema era che con un solo oscillatore si doveva lavorare con sovrapposizioni, per addizione di suoni, cosa complicata e noiosa. Con lo Studio aperto al quinto piano nel 1956, e i suoi nove oscillatori, cambiò veramente tutto.

[...]

Era Bruno che portava questi nastri che poi utilizzava come materiale sonoro di partenza ; dopo il tutto era da trasformare e da mettere insieme. [...] Bruno Maderna aveva avuto precedentemente contatti con Stockhausen e con Meyer-Eppler... comunque sia aveva preso dei pezzi di materiale elettronico da Colonia [...] nastri che magari a loro non servivano e che poi metteva in montaggio.

p. 195

[...] lui prendeva queste bobine e una volta o due la settimana si metteva a tagliare i nastri a piccoli pezzettini con criterio casuale, aleatorio ; dopodiché prendeva un nastro per realizzare il montaggio, lo tagliava a una certa altezza e vi attaccava sopra quello che capitava. Con questo nuovo nastro a volte faceva un anello che girava sulle testine dei magnetofoni; ma ogni tanto si incastrava perché i frammenti di nastro tagliati erano veramente piccoli: così ci venne l'idea di cospargere le testine di borotalco per non fare attaccare il tutto. [...] Alla fine tutti questi elementi li ha mixati poi insieme casualmente... e così ha realizzato Fontana Mix.

p. 201.

In R.A.I. dovrebbe ancora esserci una bobina fatta da Berio, I magazzini dei rumori, con tutti gli effetti che abbiamo creato. Inventavamo tutto... la pioggia, le gocce... abbiamo fatto l'inondazione delle Loira senza andare a registrarla. Anche in quell'occasione il sonorizzatore [...] aveva portato un disco con i rumori di un ruscello... che naturalmente non abbiamo usato! Nella trasmissione sui rumori, per esempio, da un colpo di tosse si arrivava a un ruggito di leone... visto con gli occhi di oggi forse una cosa stupida, ma allora non era così! A queste cose si interessava soprattutto Berio (Bruno preferiva comporre le

musiche); lui se ne interessava tanto, gli piaceva inventare effetti. Giocavamo su tutte le trasformazioni possibili con il magnetofono, soprattutto sulla velocità di scorrimento del nastro e sulla trasformazione con i differenti filtri. Si trattava di sonorizzare in un modo nuovo e trasformare per creare, inventare qualcosa: la bellezza dello Studio era anche quella! In linea generale con gli effetti non si voleva imitare, ma evocare in modo fantastico.

Index

- Allelujah*
 .. 41, 56, 79, 91, 92, 101, 104, 148, 182, 188,
 210, 216, 217, 238, 285, 288, 296, 301
- Allez Hop*
 .. 49, 50, 53, 56, 66, 67, 70, 79, 84, 103, 108,
 144, 148, 149, 153, 159, 223, 226, 227, 258,
 280, 286
- A-Ronne* 14, 19, 83, 108, 130, 150, 181, 222,
 230, 238, 254, 270, 282
- Barthes** 126, 128, 129, 130, 258, 298
- Berberian**
 18, 19, 29, 36, 37, 40, 44, 45, 47, 48, 56, 76,
 77, 80, 81, 82, 89, 105, 113, 120, 142, 143,
 144, 148, 149, 152, 153, 197, 210, 277, 306,
 308
- Boulez**
 60, 64, 74, 78, 130, 136, 167, 172, 184, 282,
 297, 298, 311
- Brecht** 50, 51, 52, 53, 69, 92, 107, 108, 129,
 150, 159, 272, 292, 306
- Cage** .. 29, 31, 32, 36, 43, 44, 45, 46, 61, 62, 77,
 136, 168, 169, 197, 268, 273, 275, 278, 297,
 299, 307, 308
- Calvino** . 59, 66, 71, 77, 84, 130, 144, 149, 258,
 269, 270, 271, 273, 276
- Chamber Music* 36, 109, 113, 151, 179, 197,
 198, 206, 232, 258, 284, 288, 319
- Chomsky** 126, 132, 133, 134
- Cinque Variazioni*
 .. 14, 205, 210, 234, 235, 236, 237, 238, 240,
 241, 245, 246, 247, 284, 287, 319
- Circles* 29, 36, 64, 79, 84, 89, 111, 144, 145,
 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 166, 181,
 182, 183, 196, 267, 274, 280, 286, 288, 295,
 319
- Dallapiccola**
 . 14, 18, 34, 49, 112, 113, 277, 279, 300, 305
- Darmstadt**
 24, 37, 41, 42, 46, 62, 63, 64, 65, 76, 78, 79,
 116, 161, 162, 211, 262, 266, 275, 279, 291,
 298, 299, 312
- Deleuze** 253, 254, 280
- Différences*
 56, 79, 95, 100, 123, 148, 174, 182, 200,
 288, 296, 308, 319
- Eco** 30, 35, 36, 47, 48, 60, 68, 103, 109, 111,
 117, 121, 126, 128, 130, 131, 136, 137, 149,
 155, 169, 178, 206, 262, 267, 269, 270, 275,
 277, 296, 298, 300, 310
- empirique**
 12, 18, 29, 38, 81, 91, 107, 112, 134, 142,
 164, 166, 253
- empirisme** .. 34, 57, 61, 125, 138, 156, 253, 317
- Epifanie* ... 48, 56, 111, 134, 149, 150, 151, 152,
 155, 180, 198, 202, 232, 286, 288, 319
- Gazzeloni** 56, 57, 64, 76, 77, 78, 244
- Ghedini** 18, 305
- Giulini** 21, 27, 261, 305
- Henry** 75, 81, 182
- Jakobson** 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
 132, 150, 153, 156, 264, 265, 270, 297
- Joyce**
 13, 16, 47, 48, 71, 75, 76, 83, 88, 89, 95, 97,
 103, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 118, 120,
 122, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 149,
 150, 152, 154, 155, 187, 189, 191, 195, 206,
 221, 229, 231, 232, 258, 264, 271, 274, 276,
 277, 279, 280, 288, 296, 297, 309, 319, 320
- Laborintus II* 12, 33, 53, 57, 69, 71, 96, 122,
 152, 166, 172, 173, 176, 178, 179, 180, 210,
 213, 228, 230, 267, 287, 288, 292, 299, 319
- Lecoq** 50, 84, 223
- Lévi-Strauss**
 109, 126, 129, 130, 131, 132, 137, 256, 257,
 275
- Leydi** ... 24, 35, 48, 49, 50, 51, 52, 71, 169, 226,
 227, 229, 272, 292, 300, 309, 310
- Lietti** 57, 73, 143, 166, 169
- Maderna**
 13, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 36, 37,
 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 52, 56,
 58, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 75, 76,
 77, 92, 93, 102, 115, 136, 160, 162, 163,
 165, 167, 168, 169, 170, 172, 179, 211, 262,
 266, 267, 268, 270, 271, 272, 274, 275, 276,
 278, 281, 291, 292, 294, 295, 298, 299, 300,
 301, 302, 307, 309, 310, 311, 313
- madrigal** 80, 104, 230, 231, 282, 299
- micro-montage** 46, 142, 192, 208, 221, 223
- Mimusique* 94, 210
- Momenti* 95, 288
- montage** .. 15, 33, 141, 181, 189, 190, 191, 192,
 194, 195, 196, 204, 217, 221, 229, 305
- Mutazioni* 94, 95, 102, 173, 308
- Nones** 41, 75, 162, 275, 284, 288, 301
- Notturmo* 42, 172, 267, 298
- O King* 181, 238, 267
- Paribeni** 18, 186, 305

Passaggio.... 36, 50, 53, 71, 77, 86, 96, 98, 148,
155, 158, 159, 180, 181, 183, 196, 229, 253,
254, 258, 269, 280, 287, 319

Perspectives 13, 85, 87, 95, 100, 103, 267, 273,
274, 275, 277, 279, 305

Pousseur
.... **34, 37, 45, 46, 73, 74, 131, 137, 164, 264,**
279, 283, 284, 285, 286, 288, 300

pragmatique 15, 41, 171, 200, 212, 214

Quartetto per archi..... 100, 217, 218, 285, 301

R.A.I.
15, 17, 21, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 35, 38,
40, 47, 49, 50, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 66, 71,
79, 83, 86, 90, 94, 100, 102, 103, 138, 152,
155, 166, 169, 170, 172, 310, 312, 313

Ritratto di città .. 28, 48, 69, 71, 83, 93, 94, 102,
110, 138, 162, 269, 300

Rognoni..... **24, 49, 50, 162, 270, 310**

Sacher **25, 219, 273, 274, 276**

Sanguineti **14, 48, 59, 70, 71, 77, 104, 105,**
122, 130, 143, 148, 150, 155, 212, 213, 229,
274, 277

Saussure (de)..... **123, 129, 133, 144, 150, 170,**
182, 264

Schaeffer
..... **24, 26, 39, 74, 94, 100, 204, 264, 312**

Sequenza I.....56, 57, 77, 78, 85, 100, 146, 197,
198, 199, 200, 241, 242, 244, 268, 276, 280,
282, 285, 319

Sequenza II.....220, 224, 225, 268, 287, 319

Sequenza III..... 151, 210, 222, 288

Sinfonia
...71, 111, 129, 131, 230, 231, 232, 238, 273

Stockhausen **34, 39, 45, 160, 164, 165, 174,**
184, 283, 284, 285, 286, 289, 300

synthèse additive 15, 216, 217

synthèse soustractive .. 15, 177, 186, 214, 216,
217

Thema (omaggio a Joyce)13, 47, 71, 75, 76,
83, 88, 89, 95, 97, 103, 106, 108, 110, 138,
140, 143, 145, 149, 150, 152, 154, 155, 187,
189, 191, 195, 232, 264, 271, 274, 279, 280,
309, 319, 320

Troubetzkoy
.. **122, 125, 132, 134, 143, 150, 182, 264, 265**

Umberto Eco..... **35, 36, 47, 48, 103, 109, 111,**
130, 131, 136, 149, 155, 300, 310

Visage
13, 64, 75, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 88, 89, 91,
95, 97, 98, 100, 101, 104, 109, 110, 111,
127, 134, 152, 153, 154, 166, 231, 232, 263,
273, 280, 294

Zuccheri **39, 40, 57, 58, 160, 165, 185, 193,**
194, 211, 311, 312

Table des matières

Dédicace	4
Remerciements.....	5
Sommaire	6
Introduction.....	12
I - Un musicien accompli qui crée son propre studio	17
II - La radio : un métier, des métiers.....	26
III - Le <i>Studio di Fonologia</i> , un cercle d'avant-garde.....	34
1) Un lieu attractif pour de nombreuses personnalités.....	35
2) Un réseau international de compositeurs	59
3) Un contexte culturel favorable	65
IV - L'écoute directe en studio.....	72
1) L'absence de médiation des interprètes	72
2) Fixer les affects sur la bande	80
3) Viser la réception par l'auditeur	85
4) Placer l'auditeur dans une situation acousmatique	93
5) Un théâtre pour les oreilles	99
6) Prendre appui sur une culture théâtrale préexistante	106
V - Se nourrir des forces qui traversent les avant-gardes.....	112
1) La pratique des langues	112
2) L'appropriation de lectures structurantes	116
3) L'empirisme du traitement musical des langues	138
VI – Premières conséquences du travail en studio.....	160
1) Privilégier le résultat auditif global.....	160
2) Produire de la musique plutôt qu'écrire sur la théorie	164
3) Une partition, pour quoi faire ?.....	170
4) Une écriture instrumentale dérivée du <i>Studio</i>	179
VII – Emergence d'une nouvelle approche de la composition	189
1) Montage et sémiologie.....	189
2) Métrage de la bande magnétique et notation rythmique proportionnelle	197
3) Hauteurs approximatives	201
4) Travail en studio et culture de la répétition	203
5) Le matériau n'est que du matériau	206
6) Pensée additive, pensée soustractive.....	213
VIII - 1952-66 : un impact sur la démarche de Berio	234

Conclusion	251
Annexes	261
Bibliographie.....	261
Traductions.....	291
Index	315
Table des matières	317
Table des exemples musicaux/Table des figures.....	319
Contenu du CD.....	320

Table des exemples musicaux

Ex. 1 : Notation des paramètres aléatoires dans <i>Circles</i> (p. 21).....	147
Ex. 2 : convergences et divergences vocaliques dans <i>Passaggio</i> (p. 27).....	158
Ex. 3 : superposition de trois langues dans <i>Passaggio</i> (p. 51).....	158
Ex. 4 : Notation détaillé de la bande électroacoustique dans <i>Laborintus II</i> (pp. 34 et 41).....	173
Ex. 5 : Notation des différents paramètres dans <i>Studie II</i> de Stockhausen (p. 1).....	175
Ex. 6 : Notation de la bande électronique dans <i>Kontakte</i> de Stockhausen (p. 9).....	175
Ex. 7 : Notation de la partie de percussion dans <i>Zyklus</i> de Stockhausen (p. 1).....	176
Ex. 8: Utilisation de voyelles dans <i>Passaggio</i> (p. 14).....	181
Ex. 9 : Utilisation des sonorités nasales et sifflantes dans <i>Circles</i> (p. 27).....	181
Ex. 10 : Séparation des voyelles/consonnes dans <i>Circles</i> (p. 22).....	181
Ex. 11 : Déplacement de <i>Elle</i> dans <i>Passaggio</i> (nomenclature).....	183
Ex. 12 : Travail contrapuntique dans <i>Thema (Omaggio a Joyce)</i>	187
Ex. 13 : Sifflante « s » dans l'Introitus de <i>Passaggio</i> (p. 1).....	196
Ex. 14 : Notation libre du texte dans <i>Chamber Music / III Winds of May</i> (p. 13).....	198
Ex. 15 : Notation libre du texte dans <i>Epifanie e</i> (extrait) (p. 2).....	198
Ex. 16 : Notation proportionnelle dans <i>Sequenza I</i> pour flûte (p. 7).....	199
Ex. 17 : Notation proportionnelle dans <i>Sequenza I</i> pour flûte (p. 3).....	200
Ex. 18 : Notation proportionnelle dans <i>Différences</i> (p. 12).....	200
Ex. 19 : Hauteurs approximatives dans <i>Epifanie d</i> (p. 3).....	202
Ex. 20 : série dodécaphonique, Les mots sont allés (pp. 1-2).....	219
Ex. 21 : Superposition de la matière musicale sur la partie de harpe de la <i>Sequenza II</i> dans <i>Chemins I</i> (p. 3).....	225
Ex. 22 : <i>Cinque Variazioni</i> (page 2, version 1952).....	235
Ex. 23 : 1ère série dodécaphonique <i>Cinque Variazioni</i> pour piano (systèmes 1-2, p. 2).....	236
Ex. 24 : 2ème série dodécaphonique <i>Cinque Variazioni</i> (systèmes 2-4, p. 2).....	236
Ex. 25 : 3ème série dodécaphonique <i>Cinque Variazioni</i> (p. 1-2).....	237
Ex. 26 : série dodécaphonique, Variation II, <i>Cinque Variazioni</i> (système 1, p. 4).....	238
Ex. 27 : <i>Cinque Variazioni</i> version révisée de 1966 (p. 1).....	240
Ex. 28 : <i>Cinque Variazioni</i> deuxième série version 1952 (p. 1) / version révisée 1966 (p. 1).....	241
Ex. 29 : <i>Cinque Variazioni</i> traits de main droite avec ajouts de quintolets (IV. <i>Variazione</i>).....	245
Ex. 30 : <i>Cinque Variazioni</i> matériau du climax de la quatrième variation (1952).....	246
Ex. 31 : <i>Cinque Variazioni</i> premiers éléments du matériau ajouté en 1966 (p. 13).....	247
Ex. 32 : Comparaison des incipits de la cinquième variation (<i>Cinque Variazione</i>).....	249
Ex. 343 : Multiplication des grupetti dans la cinquième variation version 1966 (p. 15).....	250

Table des figures

Fig. 1 : Comparaison des durées : œuvres électroacoustiques /instrumentales ou mixtes.....	101
Fig. 2 : Additions et soustractions dans le remaniement des oeuvres.....	227

Contenu du CD

- 1) *Thema (Omaggio a Joyce)* – version intégrale
- 2) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 2' à 2'01" -> p. 89.
- 3) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 2'09" à 2'16" -> p. 220.
- 4) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 2'18" à 2'26" -> p. 140
- 5) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 2'28" à 2'45" -> p. 88 et p. 141.
- 6) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 2'46" à 2'52" -> p. 203.
- 7) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 3'50" à 3'58" -> p. 141.
- 8) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 4'19" à 4'33" -> p. 140 et 141.
- 9) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 4'45" à 4'55" -> p. 194.
- 10) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 5'55" à 6'04" -> p. 220.
- 11) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 7'05" à 7'14" -> p. 141.
- 12) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 7'33" à 7'35" -> p. 140.
- 13) *Thema (Omaggio a Joyce)* – 7'38" à 7'45" -> p. 88.
- 14) *Visage* – version intégrale
- 15) *Visage* – 0" à 2'30" -> p. 89.
- 16) *Visage* – 4' à 5'15" -> p. 221.
- 17) *Visage* – 7'23" à 7'30" -> p. 88.
- 18) *Momenti* – version intégrale
- 19) *Momenti* – 6'37" à 6'46" -> p. 96.
- 20) *Laborintus II* – 1'37" à 1'57" -> p. 173.
- 21) *Laborintus II* – 4'06" à 4'40" -> p. 173

En 1955, Luciano Berio obtient de la R.A.I. l'autorisation de créer, dans les locaux milanais de la radio, le *Studio di Fonologia*, premier studio européen mêlant musique concrète et musique électronique. Ce lieu, dont il définira tout autant les statuts que les différents appareillages, va devenir pour lui durant six ans un lieu de production effrénée de radiodrames pour la R.A.I., mais également un laboratoire de recherches personnelles. Entouré par un cercle d'avant-garde, très au fait des publications scientifiques de son temps - notamment dans le domaine de la linguistique, de la théorie musicale, et du structuralisme - il va plonger de façon empirique au cœur la matière vocale. La situation acousmatique du studio, l'absence d'interprètes, la dimension poétique et théâtrale du langage vont l'amener à se questionner sur l'écoute, et, dans une pensée brechtienne, sur l'écoute de l'écoute. Nous tentons de dégager, dans notre travail, en partant de la réalité du travail en studio, les éléments qui ultérieurement ont fusionné pour devenir le style bérien et qui sont déjà en germe ou même parfaitement identifiables durant cette période qui va de *Chamber Music* à *Laborintus II*.

Mots-clés : Luciano Berio, *Studio di Fonologia*, Bruno Maderna, Cathy Berberian, John Cage, Umberto Eco, empirisme, pragmatisme, James Joyce, linguistique, structuralisme, montage, Bertold Brecht, Milan, R.A.I., *Visage*, *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Passaggio*, *Laborintus II*.

In 1955, Luciano Berio obtains from the R.A.I. the authorization to create, in the Milanese premises of the radio, the *Studio di Fonologia*, first European studio involving concrete and electronic music. This place, the statuses and the various equipments of which he will define, is going to become for him for six years a place of wild production of radiodramas for the R.A.I., but also a laboratory of personal researches. Surrounded by an 'avant-garde' circle of personalities, perfectly aware of the scientific publications of his time - particularly in the field of linguistics, musical theory and structuralism - he is going to plunge in an empirical way in the heart of the vocal material. The acousmatic situation of the studio, the interpreters' absence, the poetic and theatrical dimensions of the language are going to bring him to question on the listening, and, in a Brechtian way, on the listening of the listening. We try in our work, to reveal from the reality of the work in studio, the elements which later merged to become the berian style and which are already in germ or even perfectly recognizable during this period which goes from *Chamber Music* to *Laborintus II*.

Key words : Luciano Berio, *Studio di Fonologia*, Bruno Maderna, Cathy Berberian, John Cage, Umberto Eco, empirism, pragmatism, James Joyce, linguistic, structuralism, editing, Bertold Brecht, Milan, R.A.I., *Visage*, *Thema (Omaggio a Joyce)*, *Passaggio*, *Laborintus II*.