

CONSERVATORIO DI MILANO

Berio: labirinti in musica
Convegno internazionale

Berio: labyrinths in music
International Conference

Comitato Scientifico

Maurizio Agamennone, Università di Firenze

Livio Aragona, Conservatorio di Milano

Candida Felici, Conservatorio di Milano

Giordano Ferrari, Université Paris 8

Toni Geraci, Conservatorio di Milano

Francesco Giomi, Conservatorio di Bologna, Tempo Reale Firenze

Gabriele Manca, Conservatorio di Milano

Christoph Neidhöfer, McGill University, Montréal

Marco Uvietta, Università di Trento

FOCUS

**Angela Ida De Benedictis
(Basel)**

Gesti di Luciano Berio come laboratorio per una filologia musicale digitale: dalla ricerca sulle fonti alla costruzione di una piattaforma interattiva

La mia relazione presenta i risultati di una ricerca dedicata alla storia compositiva, editoriale e performativa di *Gesti* – brano scritto da Luciano Berio nel 1966 per solo flauto dolce contralto – e illustra come tale indagine abbia portato alla creazione di una piattaforma digitale interattiva concepita per rappresentare la complessità testuale dell'opera. L'obiettivo del mio intervento è mostrare come la ricostruzione delle diverse fasi di vita di *Gesti* – dalla genesi alla ricezione – possa diventare il modello per un nuovo modo di intendere la filologia musicale nell'era digitale.

Scritto su richiesta di Frans Brüggen a ridosso delle *Sequenze* per voce femminile sola (III), per pianoforte (IV) e per trombone (V), per le sue caratteristiche di scrittura e la concezione strutturale *Gesti* è assimilabile alle composizioni del grande ciclo per strumenti solistici. La scelta di *tale brano* come caso di studio nasce dalla sua straordinaria densità documentaria, rivelatasi negli ultimi anni, e dalla molteplicità di problematiche che racchiude. Pur essendo un brano di dimensioni ridotte, esso concentra molte delle tensioni che caratterizzano la musica del secondo Novecento: la coesistenza di differenti sistemi di notazione (tradizionale, gestuale e aleatoria), l'interazione tra compositore e interprete, la permeabilità tra testo scritto e dimensione performativa. Il rapporto fra Luciano Berio e Frans Brüggen, dedicatario e unico esecutore di una versione differente da quella fino ad oggi considerata come la definitiva, è al centro di un processo creativo dialogico e stratificato, testimoniato da un ampio corpus di fonti eterogenee: manoscritti, corrispondenza, partiture a stampa, registrazioni commerciali e d'archivio.

L'analisi di queste fonti ha permesso di stabilire una storia del brano differente da quella nota fino ad oggi, evidenziando la presenza di vari livelli di definizione testuale e un evidente cortocircuito tra scrittura, processo editoriale e prassi esecutiva. È emerso infatti che l'edizione a stampa pubblicata da Universal Edition nel 1970 non sia conforme all'ultima versione messa a punto dall'autore, attestata da una fonte manoscritta – caduta nell'oblio e rintracciata solo di recente al di fuori dei circuiti archivistici dedicati al compositore – che consente di ridefinire la sequenza e la funzione delle diverse stesure fino ad oggi conservate presso la Paul Sacher Stiftung e presso gli archivi della Universal Edition. Allo stesso tempo, l'analisi delle testimonianze performative ha mostrato come la tradizione interpretativa di *Gesti* si sia sviluppata su materiali divergenti, generando un intreccio complesso tra fonti genetiche e pratiche esecutive.

Dai risultati di questa ricerca è nata l'esigenza di individuare una forma di rappresentazione capace di rendere visibili tali relazioni in tutta la loro complessità. La piattaforma digitale che presenterò in questa sede, realizzata grazie al sostegno della Ernst von Siemens Musikstiftung, costituisce dunque l'esito applicativo della ricerca. Essa offre un ambiente interattivo in cui le diverse tipologie di fonti – manoscritte, a stampa, sonore e audiovisive – sono messe in relazione all'interno di uno spazio ipertestuale "prismatico". Attraverso l'elaborazione grafica e la sincronizzazione dei materiali, l'utente può esplorare in modo sincrono e diacronico le trasformazioni del testo e la rete di connessioni che unisce composizione, processo editoriale e performance. In questo senso, essa diventa uno strumento di restituzione scientifica, ma anche un mezzo di divulgazione e di didattica avanzata, utile sia ai musicologi sia ai performer che agli studenti.

Nella mia relazione illustrerò dunque il percorso che ha condotto dalla ricerca filologica su *Gesti* alla realizzazione del prototipo digitale, soffermandomi su alcuni nodi emblematici emersi dallo studio delle fonti e mostrando come la rappresentazione interattiva possa tradurre in forma visiva e navigabile la complessità dei processi creativi e interpretativi.

Luciano Berio's *Gesti* as a Laboratory for a Digital Music Philology: From Source Research to the Creation of an Interactive Platform

My paper presents the results of a research project devoted to the compositional, editorial, and performative history of *Gesti*—a work written by Luciano Berio in 1966 for solo treble recorder—and illustrates how this investigation led to the creation of an interactive digital platform designed to represent the textual complexity of the piece. The aim of my presentation is to show how reconstructing the different stages in the life of *Gesti*—from its genesis to its reception—can serve as a model for rethinking music philology in the digital age.

Composed at the request of Frans Brüggen around the same time as the *Sequenze* for female voice (III), piano (IV), and trombone (V), *Gesti* can, by virtue of its writing and structural conception, be regarded as part of Berio's larger cycle of solo works. The decision to focus on this piece as a case study stems from its extraordinary documentary richness, revealed only in recent years, and from the wide range of issues it encompasses. Although a short composition, *Gesti* concentrates many of the tensions that define postwar music: the coexistence of different notational systems (traditional, gestural, and aleatoric), the interaction between composer and performer, and the permeability between written text and performance. The relationship between Luciano Berio and Frans Brüggen—dedicatee and sole performer of a version that differs from the one long considered definitive—lies at the core of a dialogic and stratified creative process, documented by a substantial and heterogeneous body of sources: manuscripts, correspondence, printed scores, and both commercial and archival recordings.

The analysis of these sources has made it possible to reconstruct a history of the work that differs significantly from what was previously known, revealing multiple levels of textual definition and a striking interplay between writing, editorial process, and performance practice. It emerged that the printed edition issued by Universal Edition in 1970 does not correspond to the final version prepared by the composer, which is instead documented in a manuscript source—long forgotten and only recently rediscovered outside the archival collections dedicated to Berio. This finding makes it possible to redefine the chronology and function of the various surviving versions preserved at the Paul Sacher Stiftung and in the Universal Edition archives. At the same time, the study of performance evidence has shown how the interpretive tradition of *Gesti* developed on the basis of divergent materials, creating a complex network between genetic sources and performance practices.

The results of this research generated the need for a new form of representation capable of making these relationships visible in all their complexity. The digital platform I will present—developed with the support of the Ernst von Siemens Musikstiftung—constitutes the applied outcome of this research. It provides an interactive environment in which different types of sources—manuscript, printed, sound, and audiovisual—are interrelated within a “prismatic” hypertextual space. Through digital processing and synchronization of the materials, users can explore both synchronically and diachronically the transformations of the text and the web of connections linking composition, publication, and performance. In this sense, the platform serves as both a tool for scholarly dissemination and an advanced medium for education and engagement, useful to musicologists, performers, and students alike.

My presentation will therefore trace the path from the philological investigation of *Gesti* to the development of the digital prototype, highlighting several key issues that emerged from the study of the sources and demonstrating how interactive representation can translate the complexity of creative and interpretive processes into a visual and navigable form.

Angela Ida De Benedictis è membro dello staff scientifico della Paul Sacher Stiftung di Basilea, dove è curatrice di circa trenta collezioni tra cui quelle di Cathy Berberian, Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino. Direttrice Scientifica del Centro Studi Luciano Berio, è stata ricercatrice fino al dicembre 2013 presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia e ha insegnato presso varie università italiane ed estere. Ha pubblicato saggi e libri su tematiche relative alle avanguardie musicali del XX-XXI secolo, edizioni musicali (per Ricordi, Universal Edition, Schott e Suvini Zerboni) e raccolte di scritti e corrispondenze di compositori. Tra i suoi volumi: *Utopia, Innovation, Tradition – Maderna's Cosmos* (Boydell Press, 2023); *Nostalgia for the Future. Luigi Nono's Selected Writings and Interviews* (University of California Press, 2018; ed. it.: il Saggiatore 2007/2019); *Luciano Berio. Scritti sulla musica* (Einaudi 2013; ed. fr.: Édition de la Philharmonie 2025); i carteggi Massimo Mila-Luigi Nono (Saggiatore 2010) e Helmut Lachenmann-Luigi Nono (Olschki 2012); *Claudio Abbado alla Scala* (Rizzoli 2008); *Radiodramma e arte radiofonica* (EDT 2004).

Angela Ida De Benedictis is a member of the scholarly staff at the Paul Sacher Stiftung in Basel, where she curates around thirty collections, including those of Cathy Berberian, Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Helmut Lachenmann, and Salvatore Sciarrino. She is Scientific Director of the Centro Studi Luciano Berio, and was a researcher at the Faculty of Musicology, University of Pavia, until December 2013. She has also taught at several universities in Italy and abroad. Her publications include essays and books on twentieth- and twenty-first-century musical avant-gardes, music editing (for Ricordi, Universal Edition, Schott, and Suvini Zerboni), as well as critical editions of composers' writings and correspondence. Among her books are: *Utopia, Innovation, Tradition – Maderna's Cosmos* (Boydell Press, 2023); *Nostalgia for the Future. Luigi Nono's Selected Writings and Interviews* (University of California Press, 2018; Italian ed.: il Saggiatore, 2007/2019); *Luciano Berio. Scritti sulla musica* (Einaudi, 2013; French ed.: Éditions de la Philharmonie, 2025); the correspondence volumes *Massimo Mila–Luigi Nono* (il Saggiatore, 2010) and *Helmut Lachenmann–Luigi Nono* (Olschki, 2012); *Claudio Abbado alla Scala* (Rizzoli, 2008); and *Radiodramma e arte radiofonica* (EDT, 2004).

Francesco Giomi **(Tempo Reale, Firenze – Conservatorio di Musica di Bologna)**

Elementi di teatro sonoro elettronico in Luciano Berio

Il contributo intende approfondire il ruolo del suono elettronico nel pensiero e nella pratica compositiva di Luciano Berio, con particolare attenzione al periodo fiorentino legato alla fondazione di Tempo Reale. Il centro, nato nel 1987 per volontà dello stesso Berio, ha rappresentato non solo un laboratorio tecnologico ma anche uno spazio di ricerca artistica e interpretativa, nel quale si sono sviluppati strumenti, metodologie e competenze destinati a incidere sulla produzione musicale attuale.

Attraverso la breve analisi di alcune opere chiave — da *a-ronne* fino a *Ofanìm*, *Outis*, *Cronaca del luogo* e *Altra voce* — vengono messi in luce i principi che guidano l'uso dell'elettronica in Berio: l'estensione delle possibilità timbriche e spaziali, la mobilità del suono, il rapporto organico con la scrittura strumentale e vocale, nonché la capacità di generare una vera e propria drammaturgia sonora. In questo contesto l'elettronica non si limita a un ruolo tecnico, ma diviene fattore strutturale ed emozionale, parte integrante della costruzione di un vero e proprio teatro sonoro.

Elemento centrale dell'intervento è la figura del “regista del suono”, ovvero l'interprete chiamato a progettare e realizzare dal vivo la parte elettronica. La mia esperienza personale di collaborazione con Berio, nel quadro delle attività di Tempo Reale, ha mostrato come la regia del suono sia parte attiva del processo creativo:

dall'adattamento dei sistemi elettroacustici agli spazi esecutivi, fino all'elaborazione di strategie interpretative in assenza di una prassi codificata.

La relazione intende dunque testimoniare l'eredità di Berio nel campo dell'elettronica musicale, non tanto come creazione di un “Berio sound” univoco, quanto piuttosto come apertura di un territorio interpretativo nel quale la tecnologia contribuisce alla definizione dello spazio come della drammaturgia sonora.

Elements of electronic sound theatre in Luciano Berio

This paper explores the role of electronic sound in Luciano Berio's compositional thought and practice, with a particular focus on the years connected to the foundation of Tempo Reale in Florence. Established by Berio in 1987, the centre soon became not only a technological laboratory but also a creative environment for artistic research and performance practices, where tools, methods, and skills were developed that would significantly impact contemporary music.

By examining key works—from *a-ronne* to *Ofanìm*, *Outis*, *Cronaca del luogo*, and *Altra voce*

—the paper highlights Berio's principles in using electronics: the extension of timbral and spatial possibilities, the mobility of sound, the organic relation with instrumental and vocal writing, and the ability to shape a genuine sound dramaturgy. In this framework, electronics is not a mere technical support but plays both a structural and emotional role, becoming an integral part of musical theatre.

A central aspect of the presentation is the role of the “sound director”, the performer responsible for designing and executing the electronic part in real time. My personal collaboration with Berio within the activities of Tempo Reale has shown how sound direction actively contributes to the creative process: from adapting electroacoustic systems to specific venues, to developing interpretative strategies in the absence of a fixed performance practice.

The paper aims to bear witness to Berio's legacy in the field of electronic music, not as the definition of a single “Berio sound”, but rather as the opening of an interpretative domain in which technology helps the definition of space and dramaturgy of sound.

Francesco Giomi, compositore, regista del suono e improvvisatore, ha lavorato con Luciano Berio e con altri importanti compositori, musicisti, coreografi e registi oltre che con orchestre ed ensemble italiani e stranieri.

È attivo da molti anni come autore di opere legate alle nuove tecnologie e come conductor e interprete di improvvisazioni creative. Nel campo della musica elettronica dal vivo e della composizione elettroacustica ha collaborato con musicisti e performer come Uri Caine, Jim Black, David Moss, Stefano Bollani, Elio Martusciello, Sonia Bergamasco, Virgilio Sieni, Simona Bertozzi, Micha Van Hoecke, e dato vita ad alcune compagini collettive come il Tempo Reale Electroacoustic Ensemble e lo Zumtrio. Sue opere compositive sono incise per Die Schachtel, Ema Vinci, Tempo Reale Collection, Miraloop.

E' autore di quattro monografie e di oltre ottanta pubblicazioni scientifico-musicali per editori come Mouton de Gruyter, MIT Press, Swets & Zeitlinger, Harwood Academic Publisher, Indiana University Press, Cambridge University Press, Il Mulino, ERI-RAI, Sismel, Zanichelli, Arcana, LIM e altri.

Insegna Composizione Musicale Elettroacustica al Conservatorio di Musica di Bologna ed è direttore di Tempo Reale, il centro fiorentino di ricerca, produzione e didattica musicale.

Francesco Giomi, composer, improviser and sound projectionist, has collaborated with Luciano Berio and other relevant composers, musicians, choreographers and directors besides orchestras and ensembles from Italy and abroad. He has led the live electronics music staff of Tempo Reale (the centre for music research, production and education founded by Berio in Florence) in theatres and festivals all over the world. His works are regularly performed all over the world in festivals and concerts. In the last fifteen years he has started a series of creative projects investigating the relations between electroacoustic music and improvisation and conducting collective music performances in several contexts.

As a researcher he has published four monographic books and more than eighty articles and issues for publishers like Mouton de Gruyter, MIT Press, Swets & Zeitlinger, Harwood Academic Publisher, Indiana University Press, Cambridge University Press, Il Mulino, ERI-RAI, Zanichelli, Arcana, LIM and many others.

He is professor of Electroacoustic Music Composition at the Music Conservatory in Bologna and director of Tempo Reale.

Christoph Neidhöfer (McGill University, Montreal)

I parametri di Berio

Per Luciano Berio “la separazione dei ‘parametri’ musicali” nella composizione seriale ha dischiuso nuove prospettive creative, ma ha rappresentato al contempo una sfida. Pensare in termini di parametri ha aiutato lui e altri a espandere il campo delle possibilità compositive a un grado senza precedenti, ma allo stesso tempo reputava problematico quando i compositori “li combinavano sotto la luce indifferente e uniforme delle proporzioni astratte”, come sembrava spesso accadere negli anni Cinquanta, poiché per lui questa prassi non garantiva un risultato significativo (*Two Interviews*, 68-9). Ciò che era necessario, a suo avviso, era una “solidarietà fra gli elementi musicali” e “una significativa architettura musicale” (*Remembering the Future*, 11, 14), ovvero un saldo legame fra il concetto dell'opera e i suoi materiali musicali. La presente relazione esamina i modi in cui il pensiero in parametri musicali ha plasmato in modo fondamentale la poetica compositiva di Berio e la sua comprensione della musica di altri compositori. Dimostro come egli ha analizzato opere di Mahler e Webern in relazione al comportamento dei parametri. Inoltre, avvalendomi di prove tratte dai suoi schizzi e da altri documenti, affronto l'ampia gamma di elementi musicali (ed extra-musicali) che egli ha considerato attraverso la lente del “parametro” e ha sottoposto a permutazione, ricombinazione e trasformazione in modi altamente fantasiosi. Nella mia analisi della nozione e del trattamento dei parametri da parte di Berio mi muovo avanti e indietro fra il materiale musicale concreto e il livello del concetto, ovvero fra ciò che Berio distingue come “materia” e “materiale”.

Berio's Parameters

For Luciano Berio “the separation of musical ‘parameters’” in serial composition opened up new creative avenues, but also posed a challenge. Thinking in terms of parameters helped him and others to widen the field of compositional possibilities to an unprecedented degree, but he found it problematic when composers were “putting [separate ‘parameters’] together under the indifferent and uniform light of abstract proportions,” as often seemed to be the case in the 1950s, because to him this practice did not guarantee a meaningful result (*Two Interviews*, 68-9). What was needed, in his view, was that there be a “solidarity among musical elements” and “a meaningful musical architecture” (*Remembering the Future*, 11, 14), that is, a strong concept and a strong link between a work's concept and its musical materials.

This presentation takes a look at the ways in which thinking in musical parameters fundamentally shaped Berio's compositional poetics as well as his understanding of other composers' music. I show how he analyzed works by Mahler and Webern with respect to the behavior of parameters. Furthermore, with evidence from his sketches and other documents, I discuss the wide array of musical (and extra-musical) elements that he viewed through the lens of “parameter” and subjected to permutation, recombination, and transformation in highly imaginative ways. In my analysis of Berio's notion and treatment of parameters I move back and forth between the concrete musical material and the level of the concept, that is, between what Berio distinguishes as “materia” and “materiale.”

Christoph Neidhöfer è Professore Associato di Music Theory alla McGill University di Montreal, Canada. La sua ricerca si concentra sulla musica del ventesimo e ventunesimo secolo e sul contrappunto del diciottesimo secolo. È membro del Comitato Scientifico del Centro Studi Luciano Berio e recentemente ha co-organizzato,

con Angela Ida De Benedictis in una collaborazione fra la Paul Sacher Stiftung e la McGill University, il seminario internazionale “ ‘Gestures, Words, Sounds’: The Creative Worlds of Cathy Berberian and Luciano Berio” (Montreal, ottobre 2025). Le sue recenti pubblicazioni includono un volume di saggi, curato con Angela Carone, intitolato *Hidden Geographies: Essays on the Music of Camillo Togni* (Libreria Musicale Italiana, 2025) e voci su Norma Beecroft, Jean Coulthard e “Scuola di Vienna” nell’*Enciclopedia della musica contemporanea* (Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, 2025)

Christoph Neidhöfer is Associate Professor of Music Theory at McGill University in Montreal, Canada. His research focuses on twentieth- and twenty-first-century music and eighteenth-century counterpoint. He is a member of the Scientific Committee of the Centro Studi Luciano Berio and recently co-organized, with Angela Ida De Benedictis in a collaboration between the Paul Sacher Stiftung and McGill University, the international workshop “‘Gestures, Words, Sounds’: The Creative Worlds of Cathy Berberian and Luciano Berio” (Montreal, October 2025). Recent publications include a volume of essays, co-edited with Angela Carone, titled *Hidden Geographies: Essays on the Music of Camillo Togni* (Libreria Musicale Italiana, 2025) and entries on Norma Beecroft, Jean Coulthard, and “Scuola di Vienna” in the *Enciclopedia della musica contemporanea* (Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, 2025).

Marco Uvietta
(Università di Trento)

Una Sequenza mancata? FA-SI per organo e registranti (1975). Suggerimenti analitico-stilistici per l'esecuzione

Lo scopo principale di questo contributo è fornire, attraverso la ricerca storica, l'analisi tecnico-stilistica e gli aspetti strumentali, una serie di informazioni, suggerimenti, indicazioni strumentali per l'esecuzione di una composizione di Luciano Berio. Perché scegliere *FA-SI* per organo e registranti come caso di studio?

Per tre ragioni fondamentali:

- 1) per la sua relativa semplicità della concezione formale;
- 2) perché Berio non ne ha predisposto ulteriori versioni (pertanto il progetto compositivo risulta essere più trasparente rispetto a composizioni che sono state profondamente rivedute e ri-assemblate dopo la prima esecuzione);
- 3) perché l'organo è uno strumento estremamente complesso e variabile, circostanza che impone una decisione esecutiva a monte: la scelta del tipo di strumento sulla base delle caratteristiche tecniche, formali, estetiche e stilistiche della composizione.

Inoltre ci si pone un ulteriore quesito: perché *FA-SI* non ha meritato un posto nella serie delle Sequenze?

Forse proprio per una relativa semplicità della concezione, in cui si assiste a un processo formale chiaro e rettilineo, dove la stratificazione di diverse strutture temporali, in questo caso solo due, si manifesta in modo quasi paradigmatico. Le ingegnose strategie strumentali, caratteristiche delle Sequenze, si concentrano in *FA-SI* solo su due o tre soluzioni esecutive atipiche (da questo punto di vista *FA-SI* potrebbe essere paragonato a *Gesti*, del 1966; entrambe le composizioni hanno forse il carattere di 'studi preparatori'). Per queste ragioni, *FA-SI* può essere un ottimo ausilio didattico per accedere al linguaggio musicale di Berio, in particolare alla scrittura per tastiera. Per entrare nella lista delle Sequenze, a questa composizione mancava però la dimensione della ricerca sistematica di ciò che è possibile con lo strumento, potremmo dire la natura di «documentario» su uno strumento (è da *Sequenza III* per voce che questa componente diventa centrale nelle composizioni appartenenti a questa serie). Inoltre, attraverso *FA-SI* è possibile indagare alcune prassi compositive caratteristiche dello stile di Berio, non necessariamente legate a uno strumento o a un organico, come ad esempio l'uso delle fasce armoniche. Il pedale tonale nel pianoforte, i pedali timbrico-armonici negli ensemble e in orchestra, il bloccaggio dei tasti nell'organo, i *loop* ottenibili con l'elettronica dal vivo ecc. sono tutte soluzioni tecniche di un'unica concezione della *texture*, indispensabile all'immaginazione sonora di Berio. Ciò costituisce anche una sorta di elemento catalizzatore della ricca ornamentazione, tale da regolare i livelli di continuità e discontinuità, di concentrazione e rarefazione, di essenzialità e ridondanza.

Al di là dell'oggettiva analisi del funzionamento dell'opera, si cercherà di fornire chiavi di lettura, interpretazioni e suggerimenti esecutivi attraverso metafore e suggestioni tratte da altri ambiti del sapere. Ciò consentirà di entrare nel mondo compositivo di Berio in modo semplice e spontaneo, selezionando ed evidenziando i principali fattori polifonici, ritmici, timbrici, metronomici, dinamici ai quali tutti gli altri sono subordinati.

A 'failed' Sequenza? FA-SI for Organ with Registration Assistants (1975) Analytical-stylistic Suggestions for Performance

The main purpose of this contribution is to provide, through historical research, technical-stylistic analysis and instrumental aspects, a series of information,

suggestions, and instrumental indications for the performance of a composition by Luciano Berio. Why choose *FA-SI* for organ and assistants as a case study?

For three fundamental reasons:

- 1) because of its relative simplicity of formal conception;
- 2) because Berio did not prepare further versions (therefore the compositional project is more transparent than compositions that were profoundly revised and reassembled after the first performance);
- 3) because the organ is an extremely complex and variable instrument, a circumstance that requires an executive decision to be made in advance: the choice of the type of instrument based on the technical, formal, aesthetic and stylistic characteristics of the composition.

Furthermore, there is a further question: why did *FA-SI* not deserve a place in the *Sequenzas'* series?

Perhaps precisely because of the relative simplicity of the concept, in which we observe a clear and linear formal process, where the stratification of different temporal structures, in this case only two, manifests itself in an almost paradigmatic way. The ingenious instrumental strategies, characteristic of *Sequenzas*, are concentrated in *FA-SI* on only two or three atypical performance solutions (from this point of view, *FA-SI* could be compared to *Gesti*, from 1966; both compositions perhaps have the character of 'preparatory studies'). For these reasons, *FA-SI* can be an excellent teaching aid to access Berio's musical language, in particular keyboard writing. To enter the list of *Sequenzas*, however, this composition lacked the dimension of systematic research of what is possible with the instrument, we could say the character of "documentary" on an instrument (it is from *Sequenza III* for voice that this component becomes central in the compositions belonging to this series).

Furthermore, through *FA-SI* it is possible to investigate some compositional practices characteristic of Berio's style, not necessarily linked to an instrument or an ensemble, such as the use of harmonic layers. The tonal pedal in the piano, the timbric-harmonic pedals in ensembles and in the orchestra, the locking of the keys in the organ, the loops obtainable with live electronics, etc. are all technical solutions of a single conception of texture, indispensable to Berio's sound imagination. This also constitutes a sort of catalyzing element of the rich ornamentation, such as to regulate the levels of continuity and discontinuity, of concentration and rarefaction, of essentiality and redundancy.

Beyond an objective analysis of how the work functions, we will attempt to provide keys to understanding, interpretations and performance suggestions through metaphors and ideas drawn from other fields of knowledge. This will allow us to enter Berio's compositional world in a simple and spontaneous way, selecting and highlighting the main polyphonic, rhythmic, timbral, metronomic and dynamic factors to which all others are subordinate.

Marco Uvietta (Bolzano 1963), musicologo e compositore, è docente di Storia della musica all'Università di Trento. Si è diplomato in Composizione e in Musica corale e direzione di coro al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, perfezionandosi con Azio Corghi all'Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma. Dopo la Laurea al DAMS di Bologna, ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca presso il Dottorato in Storia e analisi delle culture musicali dell'Università "La Sapienza" di Roma. Ha curato due edizioni critiche: la *Messa da requiem* di Giuseppe Verdi per Bärenreiter-Verlag (2014) e *La Straniera* di Vincenzo Bellini per Casa Ricordi (2019). Ha pubblicato una serie di saggi sul linguaggio musicale di Luciano Berio, compositore che ha avuto una notevole influenza diretta sulla sua formazione. È autore di saggi sull'opera italiana dell'Ottocento e sul Novecento, oltre che di numerose composizioni eseguite da prestigiosi interpreti in Italia e all'estero.

Marco Uvietta (Bolzano, 1963), musicologist and composer, is professor of music history at the University of Trento. He graduated in composition and choral music and choir conducting from the G. Verdi Conservatory in Milan, specialising with Azio Corghi at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome. After graduating from DAMS in Bologna, he obtained a PhD in “Storia e analisi delle culture musicali” from “La Sapienza” University in Rome. He has edited two critical editions: Giuseppe Verdi's *Messa da requiem* for Bärenreiter-Verlag (2014) and Vincenzo Bellini's *La Straniera* for Casa Ricordi (2019). He has published a series of essays on the musical language of Luciano Berio, a composer who had a significant direct influence on his training. He is the author of essays on 19th- and 20th-century Italian opera, as well as numerous compositions performed by prestigious performers in Italy and abroad.

RELAZIONI

David Antúnez Rodríguez
(Conservatorio di Musica di Milano)

Tradurre se stessi. Luciano Berio e le differenze testuali/interpretative fra *A-Ronne* (per cinque attori) e *a-ronne* (per otto cantanti)

L'idea di *tradurre la musica*, a cui Berio ha dedicato la seconda delle sue Norton Lectures, costituirà il punto di partenza per l'approfondimento del tema della traduzione di se stessi in campo musicale. A tal fine, il presente intervento si propone di esaminare i testi di Berio insieme alle teorie sulla traduzione di altri autori quali Ortega y Gasset (1937), Sontag (1995), Eco (2003) e Vidal Claramonte (2017). La concezione della traduzione come opera d'arte a sé stante, intesa come cammino verso l'opera originale, proposta da Ortega y Gasset, si rivelerà fondamentale per rielaborarla, proponendo qui una traduzione in cui l'opera originale (aperta) viene presa come punto di partenza. Inoltre, come base per la successiva analisi delle differenze testuali e interpretative, verranno brevemente presentati i tre modi di interpretazione musicale proposti da Danuser (2016), così come le testualità musicali esaminate da De Benedictis (2009) e i modi di fissare la traccia secondo l'ontologia musicale delineata da Arbo (2023). In merito alla traduzione in musica di se stessi, verranno presi in considerazione esempi di altri autori segnalati da Berio, nonché alcuni esempi tratti dalla pratica dello stesso compositore, come l'approccio adottato nei suoi *Chemins* (1965-1996). Ulteriori esempi più recenti saranno brevemente presentati per fornire una visione dell'argomento nell'attualità (Pisati 1993; Lombardi Vallauri 2024).

Da un lato, lo studio si propone di esaminare le differenze che caratterizzano le due versioni pubblicate di *A-Ronne*, ovvero la "trascrizione" *ex post* (1974), a partire dall'esperienza con cinque attori per la creazione di un pezzo radiofonico nel 1973 (De Santis 2016), e la versione successiva di Berio per *The Swingles II* del 1975. Nonostante la presenza di numerosi studi dedicati alla prima versione di *A-Ronne*, è solo in studi più recenti che l'opera sembra essere affrontata in relazione alle sue versioni successive, persino alla "versione" per burattini di Amy Luckenbach del 1995 (Senker 2025). Gli studi, in generale, si concentrano sulla collocazione della musica di Berio nell'ambito delle avanguardie del secondo Novecento, prendendo in considerazione l'*opera aperta* di Eco o la *formatività* di Pareyson; e, in particolare, sul rapporto tra Berio e Sanguineti, sul trattamento del testo o sulla drammaturgia proposta dall'opera (De Santis 2016, Marzà 2022). In questo studio, l'attenzione si concentra sulla traduzione creativa di un'opera aperta, originariamente concepita come risultato di un lavoro collaborativo, in un'opera più univoca, in cui le sezioni di maggiore apertura risultano ora "cristallizzate" attraverso una scrittura piuttosto prescrittiva. Dall'altra parte, si propone un'analisi comparativa che indaga le differenze che presentano entrambe le versioni nella scrittura e nel coinvolgimento creativo degli interpreti. A tal fine, verranno presi in esame alcuni frammenti selezionati in base al loro elevato grado di "cristallizzazione" nella versione per cantanti. Gli esempi presentati serviranno a illustrare come Berio abbia tradotto in modo creativo se stesso.

Translating oneself. Luciano Berio and the textual/interpretative differences between *A-Ronne* (for five actors) and *a-ronne* (for eight singers)

The notion of *translating music*, to which Berio dedicated the second of his Norton Lectures, will serve as the point of departure for an examination of the theme of translating oneself in the field of music. In this regard, the present talk will examine Berio's texts alongside theories on translation by other authors such as Ortega y Gasset (1937), Sontag (1995), Eco (2003) and Vidal Claramonte (2017). Ortega y Gasset's

conception of translation as an autonomous artistic medium, understood as a path towards the original work, will prove fundamental in reworking it, proposing here a translation in which the original (open) work is taken as a starting point. Moreover, the three modes of musical interpretation proposed by Danuser (2016) will be outlined briefly, as well as the musical textualities examined by De Benedictis (2009) and the modes of fixing the trace within the musical ontology outlined by Arbo (2023). This will provide a foundation for the subsequent analysis of textual and interpretative differences. In addressing the concept of self-translation in music, this presentation will draw on the examples of other authors highlighted by Berio, as well as on some of the composer's own practice, in particular the approach adopted in his *Chemins* (1965-1996). Furthermore, more recent examples will be presented in order to provide an overview of the topic in the current context (Pisati 1993; Lombardi Vallauri 2024). Firstly, the study aims to examine the differences between the two published versions of *A-Ronne*, namely the *ex post* "transcription" (1974), based on the experience with five actors for the creation of a radio piece in 1973 (De Santis 2016), and Berio's subsequent version for *The Swingles II* in 1975. Despite the existence of numerous studies devoted to the first version of *A-Ronne*, it is only in more recent studies that the work seems to be addressed in relation to its subsequent versions, even to Amy Luckenbach's 1995 "version" for puppets (Senker 2025). The prevailing focus of research in this area has been on contextualising Berio's music within the avant-garde of the late 20th century, examining concepts such as Eco's *open work* (*opera aperta*) and Pareyson's *formativity* (*formatività*). A particular focus has been placed on the artistic relationship between Berio and Sanguineti, the treatment of the text, and the dramaturgy proposed by the work (De Santis 2016, Marzà 2022). The present study focuses on the creative translation of an open work, originally conceived as the result of a collaborative process, into a more univocal work, in which the more open sections are now "crystallised" through a rather prescriptive writing. Secondly, a comparative analysis is proposed that investigates the differences between the two versions in terms of textuality and the creative involvement of the performers. Consequently, an examination will be conducted of a number of fragments selected on the basis of their high degree of "crystallization" in the version for singers. The proposed illustrations will demonstrate how Berio translated himself creatively.

David Antúnez Rodríguez è un compositore andaluso, originario di Baeza. Ha studiato nei conservatori di Siviglia, Oslo e Milano. Attualmente frequenta il Master in Musicologia Applicata presso l'Università di La Rioja e il Dottorato MUSART presso i Conservatori di Milano e Firenze, approfondendo la sua ricerca focalizzata sul coinvolgimento creativo dell'interprete nella composizione musicale.

David Antúnez Rodríguez is a composer from Baeza, Andalusia. He completed his studies at the conservatoires of Seville, Oslo, and Milan. He is currently pursuing a Master's degree in Applied Musicology at the University of La Rioja and the MUSART Doctoral Programme at the conservatoires of Milan and Florence. His artistic research focuses on the creative involvement of the interpreter in musical composition.

Helga Arias (Anton Bruckner Privatuniversität, Linz) William Overcash (Frankfurt)

Re-interpretare la partitura: conoscenza incarnata e agency dell'interprete nella *Sequenza VIII* di Berio

La *Sequenza VIII* per violino solo di Luciano Berio è uno studio su come la conoscenza incarnata — storica, tecnica e corporea — plasmi la forma musicale nella performance. Scritta per Carlo Chiarappa, l'opera incarna ciò che Berio definiva virtuosismo di consapevolezza: un virtuosismo in cui l'esperienza dell'interprete non è esibizione ornamentale, ma risorsa generativa che condiziona tempo, colore e gesto.

L'agency dell'interprete non è soltanto suggerita: è strutturalmente invitata. A pagina 7, l'alea controllata chiede al violinista di scegliere l'ordine dei moduli rapidissimi, una cerniera in cui la decisione diventa udibile. Qui il corpo dell'esecutore è il luogo in cui si negoziano, in tempo reale, le opposizioni ricorrenza/mutamento e segnale/segno. Il risultato non è un'erosione dell'autorialità, ma un'apertura progettata in cui l'interpretazione agisce come metodo pratico per definire l'identità temporale e timbrica del brano.

Questa apertura è inseparabile dal dialogo con la storia. La *Sequenza VIII* "ascolta" l'archivio dello strumento — la Ciaccona bachiana, l'agilità capricciosa associata a Paganini — non come citazioni da riconoscere, ma come pratiche incarnate che modellano fraseggio, timbro, equilibrio e rischio. In tale prospettiva, il "virtuosismo" viene ridefinito: meno teatro di bravura e più disciplina dell'ascolto verso materiali, vincoli e memoria. Le scelte di colore e peso — spesso maturate in prova e nello studio — diventano strutturali, non accessorie.

Collochiamo la nostra tesi nell'ecologia più ampia delle Sequenze, dove la conoscenza dell'interprete agisce ripetutamente da catalizzatore. Questa tendenza culmina nella *Sequenza XIV* (per Rohan de Saram), in cui la competenza incarnata del violoncellista sui moduli ritmici tradizionali dello Sri Lanka orienta lo sviluppo del pezzo, mentre la *Sequenza VIII* mette in primo piano innovazioni radicate nella pratica violinistica storicamente incarnata. Come contrappunto contemporaneo, gli studi sulle collaborazioni della violinista Karin Hellqvist con compositori come Liza Lim mostrano dinamiche analoghe: repertorio, tradizione, tecnica e pratica laboratoriale che informano forma e notazione, mantenendo in feedback attivo composizione e performance.

La nostra prospettiva congiunta — Helga Arias (compositrice e ricercatrice) e William Overcash (violinista) — intreccia esempi esecutivi e lettura analitica per mostrare come le pratiche storiche e incarnate dei performer informino decisioni concrete nella *Sequenza VIII*: piani di articolazione, distribuzione d'arco, regimi di pressione, scansione dei nodi formali e gestione delle curve di densità. Seguiamo come tali decisioni riconfigurino lo statuto della diade La-Si lungo il brano, dall'insistenza meccanica alla chiusa *molto instabile* densa di reminiscenze.

Secondo la nostra prospettiva, *Sequenza VIII* modella una pratica di fedeltà informata dall'interprete: non riproduzione, ma ri-creazione — dove la precisione della scrittura convive con scelte consapevoli che, ogni volta, rinnovano l'opera. In questo senso, il brano "apre la partitura" trasformando la conoscenza incarnata in risorsa compositiva realizzata nella performance.

Re-interpreting the Score: Embodied Knowledge and Performer Agency in Berio's *Sequenza VIII*

Luciano Berio's *Sequenza VIII* for solo violin is a study in how embodied knowledge—historical, technical, and corporeal—shapes musical form in performance. Written for Carlo Chiarappa, the piece exemplifies what Berio termed a *virtuosismo di*

consapevolezza: a virtuosity of awareness in which the performer's experience is not ornamental display but a generative resource that conditions pacing, color, and gesture.

Performer agency is not merely implied; it is structurally invited. At page 7, Berio's controlled alea asks the violinist to choose the order of rapid modules, a hinge where decision-making becomes audible. Here the performer's body is the site where oppositions—recurrence/change, signal/sign—are negotiated in real time. The result is not an erosion of authorship but a designed openness in which interpretation functions as a practical method for shaping the piece's temporal and timbral identity. The work's openness is inseparable from its historical dialogue. *Sequenza VIII* listens to the instrument's archive—Bach's Chaconne, the capricious agility associated with Paganini—not as citations to be spotted, but as embodied practices that contour phrasing, timbre, balance, and risk. In this perspective, "virtuosity" is redefined: less a theatre of prowess than a discipline of listening to materials, constraints, and memory. Choices about color and weight—often forged in rehearsal and practice—become structural rather than incidental.

We situate our argument within the broader ecology of the *Sequenze*, where performer knowledge repeatedly acts as a catalyst. This tendency culminates in *Sequenza XIV* (for Rohan de Saram), where the cellist's embodied understanding of Sri Lankan traditional rhythmic modules shapes the work's development, while *Sequenza VIII* foregrounds innovation through historically embodied violin practice. As a contemporary counterpoint, studies of Karin Hellqvist's collaborations with composers such as Liza Lim reveal similar dynamics: repertoire, tradition, technique, and workshop practice informing form and notation, keeping composition and performance in active feedback.

Our joint perspective—Helga Arias (composer & researcher) and William Overcash (violinist)—interleaves performance excerpts and close reading to show how performers' historical and embodied practices inform concrete decisions in *Sequenza VIII*: articulation plans, bow distribution, pressure regimes, pacing at formal hinges, and the navigation of density curves. We trace how these decisions reshape the status of the A–B dyad across the work, from mechanical insistence to charged recollection in the *molto instabile* close.

We propose that *Sequenza VIII* models a performer-informed practice of fidelity: not reproduction, but re-creation—where the score's precision coexists with informed choices that renew the work each time it sounds. In this sense, the piece "opens the score" by turning embodied knowledge into a compositional resource realized in performance.

Compositrice e ricercatrice Spagnola, **Helga Arias** esplora la conoscenza embodied, l'agency dell'interprete e la notazione come dialogo in composizioni acustiche ed elettroacustiche. La sua musica è eseguita in contesti internazionali e pubblicata da BabelScores. È professoressa invitata dell'Università Privata della Musica e delle Arti della città di Vienna e sta completando un dottorato presso l'Università Anton Bruckner di Linz sulla collaborazione interprete-compositore.

Composer and researcher from Spain, **Helga Arias** explores embodied knowledge, performer agency, and notation-as-dialogue across acoustic and electroacoustic works. Her music is performed internationally and published by BabelScores. She is Guest Professor at the Music and Arts Private University of the City of Vienna and is completing a doctoral degree at the Anton Bruckner Private University on composer–performer collaboration.

Violinista e performer basato a Francoforte, **William Overcash** si dedica alla musica contemporanea attraverso collaborazioni, commissioni e progetti multimediali. Diplomatosi presso la Internationale Ensemble Modern Akademie (2017–2018), ha fondato il Broken Frames Syndicate, che nel 2024 ha vinto il Premio Siemens per gli Ensemble. Si esibisce come solista, musicista da camera e direttore, suona come seconda parte principale della Basel Sinfonietta ed è membro del Quartetto Mivos.

Frankfurt-based violinist and performance artist, **William Overcash** champions new music through close collaborations, commissions, and multimedia projects. A graduate of the Internationale Ensemble Modern Akademie (2017–2018), he co-founded Broken Frames Syndicate, recipient of the 2024 Siemens Ensemble Prize. He performs widely as soloist, chamber musician, and leader, and serves as second principal of Basel Sinfonietta and member of Mivos Quartet.

Michael Bennett
(PhD Candidate, Stony Brook University)

Morfologia come forma: un approccio incentrato sull'ascoltatore per analizzare le Sequenze di Berio

La serie delle *Sequenze* di Luciano Berio, che ha abbracciato l'intera sua carriera, è un pilastro del canone strumentale modernista e in quanto tale ha fornito molto materiale per gli studiosi, tipicamente sotto forma di analisi seriali e gestuali incentrate sull'organizzazione beriana delle altezze e dei "campi armonici". Questo saggio propone un approccio alternativo, incentrato sull'ascoltatore, per analizzare i processi formali delle *Sequenze*, un approccio che privilegia la cosiddetta "dimensione morfologica" di ciascun brano; secondo Berio, questo parametro musicale distinto è specifico di ciascuno strumento, e si dispiega "al servizio [delle dimensioni temporale, dinamica e di altezza]"; la dimensione morfologica è "il loro strumento retorico" che traccia "gradi di trasformazione acustica relativi a un modello ereditato... con tutte le sue connotazioni storiche e acustiche" (Berio, *Two Interviews* 1985, 98). Il concetto linguistico di "morfologia" ha profondamente influenzato l'atteggiamento generale di Berio nei confronti dell'intelligibilità formale e del potenziale comunicativo della musica post-tonale. Pur essendo integrata nei processi di trasformazione che attraversano altezza, tempo e dinamica, la dimensione morfologica proposta da Berio si comprende meglio nel contesto delle *Sequenze* nelle tecniche esecutive caratterizzate da timbro, attacco, estensione e uno spettro speculativo di pratiche esecutive convenzionali dal punto di vista di un ascoltatore ideale. Rintracciare le tecniche attraverso le quali Berio stabilisce la tensione morfologica rivela caratteristiche formali cruciali ed evidenti attraverso la serie delle *Sequenze*, elaborando al contempo altri parametri organizzativi fondamentali, ma oscurati, come l'altezza. Questo approccio è suggerito e storicamente giustificato dal contesto intellettuale in cui Berio ha lavorato mentre iniziava la serie e delineava la sua poetica musicale. Il tempo trascorso dal compositore presso lo Studio di fonologia musicale di Milano alla fine degli anni Cinquanta è stato formativo: un ambiente di lavoro radicato nei primi sviluppi della teoria dell'informazione ha suggerito modi di pensare l'intelligibilità dei codici che si allineavano con l'interesse del compositore per la linguistica. Inoltre, la presenza dei fenomenologi milanesi, che sviluppavano elaborazioni dell'*epoché* di Edmund Husserl, ha enfatizzato la contingenza dell'esperienza e della convenzione con implicazioni per l'estetica modernista. Nel loro insieme, queste influenze indicano una modalità processuale di composizione che sviluppa il significato formale attraverso la ripetizione variata e l'elaborazione degli eventi musicali, agendo sulle aspettative di un presunto ascoltatore. Pur riconoscendo l'importanza dei processi trasformativi per parametri come l'altezza, affronto le trasformazioni formali delle *Sequenze* attraverso le specifiche *affordance* del rispettivo strumento. Ogni strumento presenta "problemi" morfologici idiosincratici e l'approccio analitico qui presentato è una strategia necessariamente flessibile piuttosto che un *toolkit* rigido; sebbene citi diversi brani della serie, il saggio riserva un'attenzione preminente a *Sequenza IV* (per pianoforte), *Sequenza VII* (per oboe e bordone) e *Sequenza XIV* (per violoncello).

Morphology as Form: A Listener-Focused Approach to Analyzing Berio's Sequenza Serie

Luciano Berio's career-spanning *Sequenza* series has been a mainstay of the modernist instrumental canon since the composition of its individual pieces and as such has provided a great deal of fodder for analysts, typically in the form of serialist and gestural analysis focusing on Berio's organization of pitch material and "harmonic

fields". This paper suggests an alternative, listener-focused approach to analyzing the formal processes of the *Sequenzas* that privileges the so-called "morphological dimension" of each piece; according to Berio, this distinct musical parameter is specific to the respective instrument, unfolding "at the service of [the temporal, dynamic, and pitch dimensions]"; the morphological dimension is "their rhetorical instrument" tracing "degrees of acoustic transformation relative to an inherited model... with all its historical and acoustic connotations" (Berio, *Two Interviews* 1985, 98). The linguistic concept of "morphology" deeply influenced Berio's general attitude toward formal intelligibility and the communicative potential of post-tonal music. While integrated into transformational processes across pitch, tempo, and dynamics, Berio's proposed morphological dimension is best understood in the context of the *Sequenzas* as performance techniques characterized by timbre, attack, range, and a speculative spectrum of conventional performance practice from the point of view of an imagined, ideal listener. Tracing the techniques through which Berio establishes morphological tension reveals crucial and salient formal features across the *Sequenza* series while elaborating other fundamental yet obscured organizational parameters such as pitch. This approach is suggested and historically justified by the intellectual milieu within which Berio worked while beginning the series and crystalizing his musical poetics. The composer's time at the *Studio di fonologia musicale* in Milan in the late 1950s was a formative one: a working environment entrenched in the early developments of information theory suggested ways of thinking through the intelligibility of codes that aligned with the composer's interest in linguistics. Additionally, the presence of Milanese phenomenologists, developing elaborations of Edmund Husserl's *epoché*, emphasized the contingency of experience and convention with implications for modernist aesthetics. Taken together, these influences point toward a processual mode of composition that develops formal significance through the varied repetition and elaboration of musical events, playing on the expectations of a presumed listener. While acknowledging the importance of transformative processes for parameters such as pitch, I approach the formal transformations of the *Sequenzas* via the discrete affordances of the respective instrument. Each instrument presents idiosyncratic morphological "problems," and the analytic approach presented here is a necessarily flexible strategy rather than a rigid toolkit; though it cites several pieces from the series, the paper reserves sustained focus for *Sequenza IV* (for piano), *Sequenza VII* (for oboe and drone), and *Sequenza XIV* (for cello).

Michael Bennett è dottorando in Critical Music Studies presso la Stony Brook University. La sua ricerca riguarda l'avanguardia italiana del dopoguerra, con la sua dissertazione incentrata su Luciano Berio e le sfumature della sua produzione creativa nel contesto dell'ambiente sociale, culturale e politico in cui il compositore si è formato.

Michael Bennett is a PhD candidate in critical music studies at Stony Brook University. His research concerns the Italian post-war avant-garde, with his dissertation focusing on Luciano Berio and the nuances of his creative output within the context of the composer's formative social, cultural, and political environment.

Seth Brodsky (University of Chicago)

Berio a media distanza

L'opera di Luciano Berio appare inattuale oggi — forse persino più strana e più remota di quella dei suoi contemporanei del dopoguerra. Perché accade questo? Si ricorre subito all'ovvio: il tempo avanza. Si abita un'era diversa, dopo il modernismo, dopo la modernità, dopo le ipotesi postmoderne. Il celebre atteggiamento onnivoro di Berio, che metabolizza ogni musica immaginabile, si è nondimeno basato su un quadro culturale *high-low* ancora vivo; la sua fede pragmatica nella tecnologia, sempre uno strumento di intuizione, mai uno strumento fine a sé stesso, ha continuato a servire un fine umanistico; il suo concetto di storia ha ancora mantenuto la fedeltà alla dialettica, al progresso, a un orizzonte aperto; e la sua convinzione della cultura come massima forza unificante dell'umanità resta un assioma incrollabile. Il presente ironizza su tutti questi impegni, ponendoli tra parentesi con, da un lato, un futuro planetario la cui unthinkability comporta un cataclisma certo a tassi incerti; e, dall'altro, riedizioni sorprendentemente regressive dei fascismi del primo Novecento. A mediare questi estremi temporali è una tecnologia di mediazione culturale — internet — la cui logica a rete, rizomatica e autogenerante è stata prefigurata dall'opera di Berio, eppure il cui potere culturalmente devastante la sua epoca difficilmente avrebbe potuto immaginare. Oggi si vive ciò che Anna Kornbluh chiama era dell'immediatezza, nella quale fantasie di immersione e presenza diretta difendono dalle *impasse* della contemporaneità e neutralizzano nel contempo la lotta per neutralizzarle. Ma forse l'inattualità di Berio non è ciò che sembra. L'opera è definita da una dislocazione temporale e storica così forte da diventare materiale estetico e teorico, manifestando molteplici tempi e storie contemporaneamente, equivocando tra passati lontani, presenti sconcertanti e futuri inquietanti senza appiattirli, ma invece sollecitando ascoltatori e spettatori a immaginare la misura più completa di ogni spettro o spazio. In nessun aspetto ciò è più evidente che nell'approccio di Berio al significante: in quanto portatore ostinato sia di significato che di materiale, suono e senso, archivio storico e atto creativo-distruttivo, il significante ha probabilmente più peso per Berio che per qualsiasi compositore della sua generazione. Eppure egli non ne collassa mai le scissioni interiori; esso rimane, nella sua divisione, infinitamente generativo di nuovi significati, qualificazioni, ambiguità, ambivalenze. Se il significante è il mezzo più inattuale di Berio, è paradossalmente perché posiziona la sua opera non lontano, ma in un terreno intermedio, un punto formale che media la capacità stessa di discernere le distinzioni vicino/lontano, particolare/generale, presente/passato/futuro, in un'era in cui sia la scala che il tempo confondono completamente. In questa relazione, metto in dialogo opere canoniche — *Sinfonia*, *Coro*, *Outis* — con ciò che Jodi Dean e altri chiamano una "crisi di efficacia simbolica" contemporanea, che è anche una crisi del significante. Mi chiedo in che modo gli sforzi di Berio si relazionino criticamente sia alla svolta "neo-materialista" della musica contemporanea — il lavoro di compositori come Chaya Czernowin e Ash Fure — sia a un più ampio collasso del tempo storico, del tessuto sociale e dell'immaginazione politica. Concludendo con riflessioni analitiche sul tardo quartetto d'archi *Notturmo* di Berio, suggerisco che la sua opera ora serve non solo come un monumento a un'epoca tramontata di consenso liberale del dopoguerra e forza istituzionale, ma anche — precisamente nella sua ambidestra fedeltà al significante — come un appello alla mediazione.

Berio in the middle distance

Luciano Berio's work feels untimely today—perhaps even stranger and more remote than that of his postwar contemporaries. Why is this?

We reach first for the obvious: time marches on. We inhabit a different era, after modernism, after modernity, after the postmodern hypotheses. Berio's famous omnivory, metabolizing every imaginable music, nonetheless relied on a still-living high-low cultural framework; his pragmatic faith in technology, always a tool for insight, never an instrument for itself, still served a humanistic end; his concept of history still maintained fidelity to dialectics, progress, an open horizon; and his belief in culture as humanity's greatest binding force remained an unwavering axiom. The present ironizes all these commitments, bookending them with, on the one hand, a planetary future whose unthinkability entails certain cataclysm at uncertain rates; and, on the other hand, shockingly regressive reboots of early 20th-century fascisms. Arbitrating these temporal extremes is a technology of cultural mediation—the internet—whose networked, rhizomic, self-generating logic Berio's work foreshadowed, yet whose culturally devastating power his era could hardly have imagined. We now occupy what Anna Kornbluh calls an age of immediacy, where fantasies of immersion and direct presence simultaneously defend us against contemporary deadlocks and annul our struggle with them. But maybe Berio's untimeliness is not what it seems. The *œuvre* is defined by a temporal and historical dislocation so strong it becomes aesthetic and theoretical material, manifesting multiple times and histories at once, equivocating between distant pasts, bewildering presents, and uncanny futures without flattening them, but instead petitioning listeners and spectators to imagine the fuller measure of any spectrum or space. Nowhere is this more pronounced than in Berio's approach to the signifier: as the stubborn bearer of both meaning and material, sound and sense, historical record and creative-destructive act, the signifier carries arguably more weight for Berio than any composer of his generation. Yet he never collapses the signifier's inner schisms; it remains, in its splitting, infinitely generative of new meanings, qualifications, ambiguities, ambivalences. If the signifier is Berio's most untimely medium, it is paradoxically because it positions his work not far away, but in a middle ground, a formal point mediating the very capacity to fathom the distinctions near/far, particular/general, present/past/future, in an era where both scale and time confound utterly. In this talk, I put canonic works—*Sinfonia*, *Coro*, *Outis*—into dialogue with what Jodi Dean and others call a contemporary “crisis of symbolic efficiency”, which is also a crisis of the signifier. I ask how Berio's signifying endeavors relate critically to both contemporary music's “new materialist” turn—the work of composers such as Chaya Czernowin and Ash Fure—and also to a broader collapse of historical time, social fabric, and political imagination. Closing with analytic reflections on Berio's late string quartet *Notturmo*, I suggest his work now serves not just as a monument to a bygone era of liberal postwar consensus and institutional strength but also—precisely in its ambidextrous fidelity to the signifier—as a plea for mediation.

Seth Brodsky è Professore Associato di Musica e Discipline Umanistiche all'Università di Chicago. È autore di *From 1989, or European Music and the Modernist Unconscious* e scrive su argomenti quali la psicoanalisi, la ripetizione e la nuova musica. È Direttore del Gray Center for Arts and Inquiry e Direttore Esecutivo della rivista *Portable Gray*.

Seth Brodsky is Associate Professor of Music and the Humanities at the University of Chicago. He is the author of *From 1989, or European Music and the Modernist Unconscious* and writes on such topics as psychoanalysis, repetition, and new music. He is Director of the Gray Center for Arts and Inquiry and Executive Editor of its journal *Portable Gray*.

Roberto Calabretto (Università di Udine)

La musica di Berio nel cinema del secondo dopoguerra

Per quanto Berio non sia stato un compositore cinematografico, anche se le sue collaborazioni con il complicato e variegato universo delle immagini in movimento non sono sicuramente trascurabili (su tutte quella con Michelangelo Antonioni per *Chung Kuo Cina* e con Jean-Jacques Annaud per *Il nome della rosa* che però non andò in porto), è pur sempre importante collocare la sua figura all'interno del movimento di riforma della musica per film che ha coinvolto il cinema nei primi decenni del secondo dopoguerra. Berio, infatti, non solo ha dedicato qualche articolo e brevi stralci di interviste al cinema e alla sua musica (nel 1952, su «Ferrania», egli pubblica un intervento dedicato al Cinerama; l'anno seguente scrive un articolo su «Diapason» dedicato alla *Musica per tape Recorder*; molte volte parla di alcuni registi, tra cui Pasolini, Léger, Fellini, Antonioni e Besson), ma ha composto colonne sonore per la produzione documentaristica: *Ispra 1* di Gian Luigi Lomazzi, 1959, dedicato alle ricerche sul nucleare italiano per usi pacifici; *Elea classe 9000* e *La memoria del futuro* di Nelo Risi, dedicato alla costruzione del primo calcolatore elettronico a transistor; *Arte programmata* di Enzo Monachesi, 1963. Ciò che a noi interessa proporre in questa sede, però, è l'utilizzo di alcune sue opere, *Visage* in particolar modo, nell'universo cinematografico del secondo dopoguerra. Molti registi, infatti, assecondando una delle tendenze allora maggiormente in uso, hanno liberamente utilizzato le sue musiche nei loro film. I registi che si sono serviti della musica di Berio non hanno fatto ricorso alle opere del suo catalogo per le loro sedimentazioni culturali – prospettiva adottata dai loro colleghi di qualche decennio prima – ma piuttosto hanno considerato questa musica come un materiale di cui servirsi, talvolta allontanandolo dalle intenzioni originarie del compositore. Un materiale che si presta in maniera molto efficace a essere una componente della colonna sonora di un film, come ben avevano intuito registi illuminati come Andrej Tarkovskij e Antonioni a proposito della musica elettronica, anche per la sua vocazione ad entrare in dialogo con rumori ed effetti sonori di diverso genere. Nel corso dell'intervento saranno così prese in esame le modalità con cui sono state utilizzate le opere di Berio nei seguenti film: *Il canto d'amore di Alfred Prufrock* di Nico D'Alessandria (1967), *La prisonnière* di Henri-Georges Clouzot (1968), *Penthesilea: Queen of the Amazons* di Laura Mulvey e Peter Wollen (1974). In questo caso si opererà un confronto nell'utilizzo di *Visage* nei diversi contesti di genere e di racconto. Un riferimento al cinema sperimentale italiano sarà fatto con *La stretta* di Alessandro Cane (1969), in cui figura la *Sequenza per trombone*. Sempre in ambito italiano, saranno poi prese in considerazione le colonne sonore di *Metropoli* di Mario Franco (1984) e *Nostos - Il ritorno* (1989) di Mario Piavoli. Infine, un ultimo riferimento sarà fatto all'utilizzo di *Thema (Omaggio a Joyce)* del regista belga Émile Degeline per *Sirènes* (1961).

Berio's music in post-war cinema

Although Berio was not a film composer, his collaborations with the complex and varied world of moving images are certainly not insignificant (above all, his work with Michelangelo Antonioni on *Chung Kuo China* and with Jean-Jacques Annaud on *The Name of the Rose*, which did not come to fruition). It is still important to place him within the film music reform movement that involved cinema in the early decades after World War II. Berio not only dedicated a few articles and short interview excerpts to cinema and its music (in 1952, he published an article on Cinerama in *Ferrania*; the following year he wrote an article in *Diapason* dedicated to *Music for Tape Recorders*; he often spoke about certain directors, including Pasolini, Léger, Fellini, Antonioni and

Besson), but he also composed soundtracks for documentary productions: *Ispra 1* by Gian Luigi Lomazzi, 1959, dedicated to Italian nuclear research for peaceful uses; *Elea classe 9000* and *La memoria del futuro* by Nelo Risi, dedicated to the construction of the first transistorised electronic computer; *Arte programmata* by Enzo Monachesi, 1963.

What we are interested in proposing here, however, is the use of some of his works, *Visage* in particular, in the cinematic universe of the post-war period. Many directors, in fact, following one of the most popular trends at the time, freely used his music in their films. The directors who used Berio's music did not draw on the works in his catalogue for their cultural sedimentation – a perspective adopted by their colleagues a few decades earlier – but rather considered this music as material to be used, sometimes distancing it from the composer's original intentions. This material lends itself very effectively to being part of a film soundtrack, as enlightened directors such as Andrei Tarkovsky and Antonioni had well understood with regard to electronic music, also because of its ability to interact with noises and sound effects of various kinds. During the presentation, we will examine how Berio's works were used in the following films: *Il canto d'amore* di Alfred Prufrock by Nico D'Alessandria (1967), *La prisonnière* by Henri-Georges Clouzot (1968), and *Penthesilea: Queen of the Amazons* by Laura Mulvey and Peter Wollen (1974). In this case, a comparison will be made of the use of *Visage* in different genres and narrative contexts.

A reference to Italian experimental cinema will be made with *La stretta* by Alessandro Cane (1969), which features the *Sequenza* per trombone. Still in the Italian sphere, the soundtracks of *Metropoli* by Mario Franco (1984) and *Nostos - Il ritorno* (1989) by Mario Piavoli will also be considered. Finally, a last reference will be made to the use of *Thema* (*Omaggio a Joyce*) by Belgian director Émile Degeline for *Sirènes* (1961).

Docente per lunghi anni di Storia della musica nei Conservatori italiani, **Roberto Calabretto** attualmente è professore ordinario di discipline musicali all'Università di Udine. Fa parte del Comitato Scientifico dell'Archivio Luigi Nono di Venezia, dell'Archivio Nino Rota della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, del «Centro Internazionale sul Plurilinguismo» dell'Università di Udine. Dal 2019 è Presidente del Comitato scientifico della Fondazione Levi di Venezia. Ha pubblicato monografie su Robert Schumann, Alfredo Casella, Nino Rota, Luigi Nono e sulla musica nel cinema di Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovskij e molti altri registi. Alla presenza della musica nell'opera di Pier Paolo Pasolini ha dedicato molte pubblicazioni tra cui il recente *Pier Paolo Pasolini e la musica. Opere, musica da camera, canzoni, balletti* (LIM 2025).

A long-time lecturer in Music History at Italian conservatories, **Roberto Calabretto** is currently a Full Professor of music at the University of Udine. He is a member of the Scientific Committee of the Luigi Nono Archive in Venice, the Nino Rota Archive of the Giorgio Cini Foundation in Venice, and the "International Centre on Multilingualism" at the University of Udine. Since 2019, he has been President of the Scientific Committee of the Levi Foundation in Venice. He has published monographs on Robert Schumann, Alfredo Casella, Nino Rota, Luigi Nono, and the music in the films of Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovsky, and many other directors. He has dedicated many publications to the presence of music in the work of Pier Paolo Pasolini, including the recent *Pier Paolo Pasolini e la musica. Opere, musica da camera, canzoni, balletti* (LIM 2025).

Lelio Camilleri **(Conservatorio di Musica di Firenze)**

In principio erat parole: *Visage* di Luciano Berio

Visage (1961), insieme a *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) e *Circles* (1961), fa parte di un importante trittico di opere il cui centro è l'espressione vocale. In questo lavoro Berio impiega la voce sviluppandone le potenzialità in modo da creare una vera e propria "drammaturgia radiofonica". Questa composizione rappresenta anche l'ultimo lavoro realizzato da Berio allo Studio di Fonologia della RAI di Milano, la cui diffusione radiofonica verrà censurata perché ritenuta un'opera "pornografica".

Visage rappresenta efficacemente il caso di un brano elettroacustico in cui la sola lettura delle relazioni spettromorfologiche non permette un'esauriente comprensione delle differenti implicazioni narrative contenute nel pezzo. *Visage* è una composizione elettroacustica che sviluppa elementi narrativi derivati dalla sua natura radiofonica, rappresentati attraverso immagini sonore ben delineate che producono livelli di significazione con vari gradi di definizione.

L'elemento drammaturgico fondamentale di *Visage* è rappresentato dalle immagini trasfigurate, la creazione di rappresentazioni sfumate, implicite, in cui possono essere presenti le caratteristiche spettromorfologiche dell'emissione vocale, le qualità rumoristiche nei bisbigli o nei sussurri, le modalità dell'intonazione del parlato o dei gesti vocali e, infine, gli elementi del canto, la declamazione e l'invocazione. Le tessiture elettroniche hanno la funzione di espandere questi elementi, incorniciarli, interagire con essi oppure sottolinearne i comportamenti più "musicali", come nell'ultima sezione.

L'analisi delle spettromorfologie, delle loro funzioni e relazioni, permette di evidenziare tutte queste proprietà, che devono essere successivamente messe in relazione con i livelli estrinseci del tessuto discorsivo del brano. In questo modo è possibile analizzare le metafore sonore messe in atto in *Visage* e collegarle all'articolazione macro-formale, la cui osservazione mediante differenti strategie analitiche sottolinea le funzioni delle sezioni che compongono il pezzo. Le funzioni, viste attraverso differenti tipi di proprietà, strutturale, discorsiva, narrativa, mostrano in modo appropriato la complessità e la stratificazione dei significati che compongono l'opera.

Nella relazione vengono analizzati i vari aspetti della struttura della composizione; l'articolazione in tessiture elettroniche e vocali, le relazioni spettromorfologiche fra le due tipologie tessiturali, la forma complessiva e la sua suddivisione sia dal punto di vista strutturale che a livello narrativo. Tutte queste caratteristiche mettono in evidenza come *Visage* sia una composizione che ha ampliato la natura stessa del linguaggio musicale elettroacustico.

Vista la natura principalmente radiofonica dell'opera, alcune delle sue caratteristiche strutturali vengono comparate con le modalità con cui viene organizzata la forma complessiva di *A-Ronne* (1974).

In principio erat parole: *Visage* by Luciano Berio

Visage (1961), together with *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) and *Circles* (1961), constitutes an important triptych of works centred on vocal expression. In this piece, Berio explores the voice by expanding its expressive potential to create a true "radiophonic dramaturgy." This composition also marks the final work Berio produced at the RAI Studio di Fonologia in Milan, whose radio broadcast was ultimately censored due to its being deemed "pornographic."

Visage is a particularly striking example of an electroacoustic composition in which a reading limited to spectromorphological relationships fails to yield a full understanding of the piece's narrative implications. The work develops narrative elements that derive

from its radiophonic nature, articulated through well-defined sonic images that generate multiple levels of meaning, each with varying degrees of clarity. The core dramaturgical element of *Visage* lies in the use of transfigured images—subtle, implicit representations that encompass the spectromorphological characteristics of vocal emission, the noisy qualities of whispers and murmurs, the intonational nuances of spoken delivery or vocal gestures, and, finally, the components of singing, declamation, and invocation. The electronic textures serve to expand, frame, interact with, or emphasize these vocal elements, particularly highlighting their more “musical” aspects, as in the final section.

The analysis of spectromorphologies, along with their functions and interrelations, allows for these features to be identified and subsequently related to the extrinsic levels of the piece's discursive fabric. This approach enables the examination of the sonic metaphors enacted in *Visage* and their connection to its macroformal structure. The observation of this structure through various analytical strategies reveals the function of each section, showing how, when viewed through structural, discursive, and narrative lenses, these functions articulate the richness and multilayered complexity of meaning within the work.

This study analyses various structural aspects of the composition: the interplay between electronic and vocal textures, the spectromorphological relationships between these two textural categories, the overall form, and its segmentation from both structural and narrative perspectives. These characteristics underscore how *Visage* expands the very nature of electroacoustic musical language.

Given the primarily radiophonic nature of the work, certain structural features are also compared with the formal organization strategies employed in *A-Ronne* (1974).

Bibliografia

- Berio, L., 1969. Entretien Luciano Berio/Michelle Phillipot, *La Revue Musicale*.
Berio, L. 1997. Luciano Berio e la voce, conferenza tenuta presso la Sede Regionale di Firenze della Rai, 18/12/1997.
Menezes, F., 1993. *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*, Modena, Mucchi Editore.
Smalley, D., 1997. Spectromorphology: Explaining Sound-shapes, *Organised Sound*, 2(2): pp.107-126.

Lelio Camilleri (Roma 1957) è docente di Composizione Musicale Elettroacustica presso il Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze. Ha insegnato al Master Internazionale InMics (International Master in Composition for Screen) e al Master in Moving Images dello IUAV di Venezia. Il suo lavoro compositivo è principalmente elettroacustico. I suoi lavori, eseguiti in Europa e in molti paesi extra europei, hanno ricevuto commissioni e riconoscimenti nazionali e internazionali. La sua attività di ricerca riguarda la musica elettroacustica, la popular music, la comunicazione sonora e l'audiovisione, tutte discipline in cui la materia sonora riveste un'importanza cruciale. Su queste tematiche ha pubblicato articoli in riviste nazionali e internazionali. Ha pubblicato alcuni libri fra cui *Il Peso del Suono* (Apogeo 2005), *Il Suono del Progresso. Esplorazioni sonore nel rock progressivo* (Arcana 2022), *Fantasuoni. Mondi sonori nella cinematografia fantascientifica* (Arcana 2025). Nel 2024 ha curato un numero della rivista «Music/Technology», con il titolo *The Acousmatic Dimension*. Ha curato alcune voci dell'Enciclopedia della Musica Contemporanea, pubblicata dalla Treccani. Ha pubblicato un CD antologico di sue musiche, *Parallel* (2005). Collabora stabilmente con il centro Tempo Reale di Firenze, di cui è socio.

Lelio Camilleri (Rome, 1957) is Professor of Electroacoustic Music Composition at the Luigi Cherubini Conservatory in Florence. He has taught in the International Master's programme InMICS (International Master in Composition for Screen) as well as in the Master's programme in Moving Images at IUAV University of Venice. His compositional work is primarily focused on electroacoustic music. His compositions, which have been performed in Europe and numerous non-European countries, have received both national and international commissions and recognitions.

His research interests include electroacoustic music, popular music, sound communication, and audiovisual media, fields in which the sonic material plays a central role. He has published numerous articles on these subjects in national and international journals. He is the author of several books, including *Il Peso del Suono* (Apogeo, 2005), *Il Suono del Progresso: Esplorazioni sonore nel rock progressivo* (Arcana, 2022), and *Fantasuoni: Mondi sonori nella cinematografia fantascientifica* (Arcana, 2025). In 2024, he edited an issue of the journal *Music/Technology*, titled *The Acousmatic Dimension*. He has also contributed several entries to the *Enciclopedia della Musica Contemporanea*, published by Treccani. He released an anthology CD of his works, *Parallel* (2005), and collaborates regularly with Tempo Reale, a centre for music research and production based in Florence, of which he is a member.

Vincenzo Caporaletti
(Università di Macerata)

La Sequenza I per flauto solo di Luciano Berio. Trascrizione e analisi della versione fonografica di Severino Gazzelloni

La *Sequenza I* per flauto solo di Luciano Berio, nella storica interpretazione di Severino Gazzelloni (1962), è al centro di questa ricerca che si sviluppa su un doppio piano strettamente connesso. Da un lato, viene proposta un'innovativa metodologia di analisi della performance elaborata dall'autore, basata su una trascrizione in notazione convenzionale realizzata in video scrolling e sincronizzata con la fonte fonografica. Dall'altro, questa metodologia è applicata alla costruzione di una edizione critica della performance, nella quale gli scostamenti e le integrazioni formanti rispetto alla partitura vengono rilevati e documentati secondo criteri analoghi alla filologia testuale. L'approccio integrato proposto si distingue dagli studi di performance attuali, spesso fondati direttamente su analisi acustiche o digitali, poiché reintroduce la mediazione simbolica della notazione come strumento di comprensione strutturale e culturale del gesto sonoro. Tale prospettiva, nel caso beriano, apre il discorso analitico a una più ampia riflessione sull'autografia della performance, sulla sussunzione corporea della scrittura e sulla tensione tra testo e atto sonoro.

Luciano Berio's *Sequenza I* for Solo Flute. Transcription and Analysis of Severino Gazzelloni's Recording

Luciano Berio's *Sequenza I* for solo flute, as recorded by Severino Gazzelloni in 1962, lies at the core of a research project developed along two closely interconnected paths. The first concerns an innovative methodology for performance analysis devised by the author, based on a transcription in conventional notation digitally produced as a video scrolling score synchronized with the phonographic source. The second applies this methodology to the creation of a critical edition of the performance, in which deviations and formative integrations with respect to the written score are documented and annotated according to criteria analogous to textual philology. The integrated approach proposed here differs from current performance-analysis practices, which often rely exclusively on acoustic or digital data, by reinstating notation as a symbolic and cultural interface essential to understanding the structural and expressive logic of the performer's gesture. This perspective extends the analytical discourse to a broader aesthetic reflection on the autographic dimension of performance, the corporeal subsumption of writing, and the tension between text and sonic act.

Vincenzo Caporaletti è professore di Musicologia Generale presso l'Università di Macerata. Ha fondato e dirige il *Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles* (Sorbonne Université – Paris) e il *CeIRM – Centro Interuniversitario di Ricerca Musicologica* (UNIMC/ConsPe/ConsFm). È direttore per la Libreria Musicale Italiana delle collane editoriali musicologiche *Grooves*, *Collana di Studi Musicali Afro-Americani e Popular*, *Edizioni di Musiche Audiotattili*; *Musiche da leggere*, e, per le edizioni Aracne, *Musicologie e Culture*. È condirettore, inoltre, delle riviste musicologiche *Acusfere – Suoni culture musicologie* (LIM); *Journal of Jazz and Audiotactile Music Studies* (Sorbonne Université). Ha curato l'*opera omnia* compositiva di Giorgio Colarizi (Ut Orpheus). È autore di trenta monografie scientifiche, tra cui *Theory of Audiotactile Music. The Basic Concepts* (2023) e la recente *Keith Jarrett, The Carnegie Hall Concert-Part I. Complete Transcription and Analysis* (2025).

Vincenzo Caporaletti is Professor of General Musicology at the University of Macerata. He is the founder and director of the *Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles* (Sorbonne Université – Paris) and of the *CeIRM – Centro Interuniversitario di Ricerca Musicologica* (UNIMC/ConsPe/ConsFm). He serves as series editor for the Libreria Musicale Italiana of the musicological collections *Grooves. Collana di Studi Musicali Afro-Americani e Popular*, *Edizioni di Musiche Audiotattili*, *Musiche da leggere*, and, for Aracne publishers, *Musicologie & Culture*. He is co-director of the musicological journals *Acusfere. Suoni Culture Musicologie* (LIM) and the *Journal of Jazz and Audiotactile Music Studies* (Sorbonne Université). He edited the complete works of composer Giorgio Colarizi (*Ut Orpheus*) and is the author of thirty scholarly monographs, including *Theory of Audiotactile Music. The Basic Concepts* (2023) and the recent *Keith Jarrett, The Carnegie Hall Concert – Part I. Complete Transcription and Analysis* (2025).

Angela Carone

(Conservatorio di Musica di Vicenza – Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia)

«C'è danza e danza». Musica e gestualità corporea nella produzione di Luciano Berio

Sin dagli anni Cinquanta Luciano Berio ha composto lavori in cui è presente la gestualità di mimi o ballerini. Si tratta di brani ad oggi ancora poco indagati nella letteratura musicologica o del tutto trascurati e numericamente inferiori rispetto ai suoi lavori strumentali, vocali ed elettronici (in senso lato), ma non per questo privi di interesse. Destinati a diversi organici, compresa la voce e le sonorità prodotte con strumenti non tradizionali, e ideati talvolta attraverso la sinergia tra il compositore di Oneglia e alcuni suoi 'collaboratori' storici (Edoardo Sanguineti e Renzo Piano *in primis*), tali brani consentono di far luce sui rapporti intercorsi tra Berio e istituzioni e personalità di punta del panorama coreutico, sia italiano (Aterballetto, Amedeo Amodio) sia internazionale (Ann Halprin, Félix Blaska e le rispettive compagnie di ballo, per menzionare solo alcuni esempi); soprattutto, essi permettono in parte di ricostruire la precisa concezione che il compositore aveva della gestualità corporea in relazione alla musica, e viceversa. Un incontro, quello tra i suoni di Berio e i gesti corporei, in particolare dei danzatori, che, in virtù dell'indiscussa notorietà e forza espressiva delle musiche da lui firmate, si è concretizzato anche attraverso l'ideazione di numerose coreografie realizzate nei decenni su suoi brani preesistenti e non concepiti espressamente per essere ballati.

Berio ha delineato la propria visione del rapporto musica - danza in scritti editi, interviste e lavori audiovisivi. Questi documenti consentono di tratteggiare la visione sfaccettata che egli aveva del mondo della danza e in generale dei movimenti del corpo, intesi come forme espressive incaricate addirittura di «indurre [...] alla riflessione» su scottanti tematiche sociali, oltre naturalmente a tramutarsi in sussidio per poter meglio apprezzare le qualità intrinseche di un brano. Dalle osservazioni di Berio emerge una visione pluralistica delle azioni coreografiche che, coerentemente con il suo ben noto atteggiamento nei confronti della musica e dell'arte in generale, lo portò ad affermare e dimostrare che «c'è danza e danza». Come alcune riflessioni teoriche di Berio abbiano trovato concreta attuazione nella sua esperienza di compositore prestato alla danza sarà dimostrato attraverso esemplificazioni dalle sue musiche destinate al balletto *Per la dolce memoria di quel giorno* (1974; coreografia di Maurice Béjart) e dalla loro interazione con la gestualità dei ballerini.

«There is dance and dance». Music and body gesture in Luciano Berio's work

Since the 1950s Luciano Berio composed works that featured the movements of dancers or mimes. These pieces are still little explored or completely neglected in musicological literature and are numerically inferior to his instrumental, vocal, and electronic works (in the broad sense), but this does not make them any less interesting. Intended for various ensembles, including voice and sounds produced with non-traditional instruments, and sometimes conceived through the synergy between Berio and some of his long-standing 'collaborators' (Edoardo Sanguineti and Renzo Piano in particular), these pieces shed light on the relationships between the composer and leading institutions and personalities in the world of dance, both in Italy (Aterballetto, Amedeo Amodio) and international (Ann Halprin, Félix Blaska and their respective dance companies, to mention just a few examples); above all, they allow us to partially reconstruct the composer's precise conception of body gesture in relation to music, and vice versa. The encounter between Berio's sounds and the dancers' movements,

thanks to the undisputed fame and expressive power of his music, has also resulted in the creation of numerous choreographies over the decades based on his existing pieces, which were not originally conceived to be danced to. Berio outlined the relationship between music and dance in published writings, interviews, and audiovisual works. These documents allow us to outline his multifaceted vision of the world of dance and body movement in general, understood as forms of expression capable of «inducing [...] reflection» on social issues, as well as providing a means of better appreciating the intrinsic qualities of a piece of music. Berio's observations reveal a pluralistic view of choreographic actions which, consistent with his well-known attitude towards music and art in general, led him to affirm and demonstrate that «there is dance and dance». How some of Berio's theoretical reflections found concrete expression in his experience as a composer working in dance will be demonstrated through examples from his music for the ballet *Per la dolce memoria di quel giorno* (1974; choreography by Maurice Béjart) and its interaction with the dancers' movements.

Angela Carone è diplomata in Pianoforte e laureata e addottorata in Musicologia (dissertazione sulla concezione formale nella musica strumentale di Berio). Dal 2012 al 2014 ha collaborato con il Centro Studi Luciano Berio (Firenze). Oltre che a poetiche e processi compositivi del Novecento, dedica le sue ricerche principalmente a estetica e musica strumentale del Romanticismo, e alla musica nei prodotti audiovisivi.

Angela Carone holds a diploma in Piano and a Master's degree and PhD in Musicology (Dissertation on the formal conception in Berio's instrumental music). From 2012 to 2014 she collaborated with the Luciano Berio Study Center (Florence). In addition to 20th-century poetics and compositional processes, her research focuses mainly on Romantic aesthetics and instrumental music, and music in audiovisual products.

Giovanni Cestino (Università degli Studi di Milano)
Rebecca Favale (Università degli Studi di Milano)

Il canto di una vita: ricerca musicologica, pratica performativa e sperimentazione mediale in un *sound essay* su *E si fussi pisci*

L'interesse verso le musiche tradizionali è un tema ormai acquisito nella riflessione musicologica sull'opera di Luciano Berio, nonché ricorrente in vari ambiti della ricezione della sua produzione, come programmi concertistici e discografici. In generale, le opere di maggior rilievo basate su materiale popolare (tra cui *Folk Songs*, *Coro* o *Questo vuol dire che...*) sono state analizzate principalmente da una prospettiva genetica e tecnico-compositiva. Minore attenzione è stata data invece a una più generale relazione tra l'autore e il materiale "popolare" che superi la produzione musicale e discuta altre opere di Berio, nonché motivi poetici, umani e relazionali. In questa prospettiva, un caso paradigmatico è rappresentato dalla melodia siciliana *E si fussi pisci*, nota a Berio tramite le raccolte di Alberto Favara, e di cui è per lo più nota l'armonizzazione del 2002 per coro misto. Un'indagine ad ampio spettro – che metta a sistema brani musicali editi e non, materiali d'archivio e altre testimonianze – evidenzia la presenza di questo canto a vari livelli della produzione e della biografia di Berio, già a partire dagli anni di formazione, rivelando un'affezione profonda e interessanti fenomeni (espliciti o impliciti) di "traduzione", citazione ed elaborazione. Scopo di questo contributo è ritornare sulle tracce di questa "ininterrotta pista siciliana" (Agamennone), arricchendola con ulteriori materiali e osservandola attraverso un preciso caso di disseminazione, ovvero un *sound essay* realizzato tra il 2023 e il 2025 da ITER Research Ensemble.

ITER (iterensemble.com) è un gruppo vocale e di ricerca, composto da studenti avanzati, laureati e dottorandi in Musicologia, fondato nel 2022 con lo scopo di esplorare le possibili intersezioni tra ricerca musicologica e pratica corale. In occasione del Festival Luciano Berio 2023 "Dialoghi", il gruppo aveva ideato un breve "melologo-documentario" su *E si fussi pisci* per voce recitante, *fixed media*, coro e pianoforte, poi perfezionato in forma di *sound essay*. Il lavoro alterna all'esecuzione di brani di Favara, Ghedini e Berio la recitazione di un testo di carattere radiofonico, accompagnata da "transizioni corali" (espressamente composte da Gioele Onida) basate sul trattamento semi-aleatorio dei materiali dell'arrangiamento corale di Berio.

Il *sound essay* verrà presentato e discusso innanzitutto come prodotto mediale, con attenzione verso il processo di rimediazione che ha comportato e in quanto formato di divulgazione musicale con cui fruire materiali e opere (quali inediti, opere ritirate o fuori catalogo) che diversamente non potrebbero avere circolazione indipendente. A ciò si aggiungerà una riflessione sul *sound essay* come metodo e processo, e sugli esiti trasformativi, in termini musicali e di ricerca, che la sua realizzazione ha determinato per il gruppo. Attraverso operazioni proprie della ricerca musicologica – che hanno portato peraltro a stabilire l'edizione performativa di *Due canti siciliani* (1948) – il lavoro sui materiali ha rappresentato un momento di maturazione storica e interpretativa della performance, foriero di riflessioni nell'ambito della ricerca artistica e del rapporto tra ricerca musicologica e pratica musicale.

A life's song: musicological research, performance praxis and media experimentation in a *sound essay* on *E si fussi pisci*

The interest in traditional music is now an established theme in musicological reflection on Luciano Berio's work, as well as a recurring theme in various areas of reception of his production, such as concert programmes and recordings. In general, the most important works based on folk material (including *Folk Songs*, *Coro* and *Questo vuol dire che...*) have been analysed mainly from a genetic and technical-

compositional perspective. Less attention has been paid to the more general relationship between the composer and “folk” material that goes beyond musical production and discusses other works by Berio, as well as poetic, human and relational motifs.

In this perspective, a paradigmatic case is represented by the Sicilian melody *E si fussi pisci*, known to Berio through Alberto Favara’s collections, and of which the 2002 harmonisation for mixed choir is best known. A wide-ranging investigation—bringing together published and unpublished musical pieces, archival material and other evidence—highlights the presence of this song at various levels of Berio’s production and biography, starting from his formative years, revealing a deep affection and interesting phenomena (explicit or implicit) of “translation”, quotation and elaboration. The purpose of this contribution is to retrace this “uninterrupted Sicilian trail” (Agamennone), enriching it with additional material and observing it through a specific case of dissemination, namely a sound essay produced between 2023 and 2025 by ITER Research Ensemble.

ITER (iterensemble.com) is a vocal and research group composed of advanced students, graduates and doctoral students in musicology, founded in 2022 with the aim of exploring the possible intersections between musicological research and choral practice. On the occasion of the 2023 Luciano Berio Festival “Dialogues”, the group created a short “melologue-documentary” on *E si fussi pisci* for narrator, fixed media, choir and piano, which was then refined into a sound essay. The work alternates the performance of pieces by Favara, Ghedini and Berio with the recitation of a radio-style text, accompanied by “choral transitions” (expressly composed by Gioele Onida) based on the semi-random treatment of materials from Berio’s choral arrangement. The sound essay will be presented and discussed first and foremost as a media product, with a focus on the process of remediation it involved and as a form of musical dissemination with which to enjoy materials and works (such as unpublished, withdrawn or out-of-print works) that otherwise could not circulate independently. This will be accompanied by a reflection on the sound essay as a method and process, and on the transformative results, in musical and research terms, that its creation has brought about for the group. Through musicological research operations—which also led to the establishment of the performative edition of *Due canti siciliani* (1948)—the work on the materials represented a moment of historical and interpretative maturation of the performance, heralding reflections in the field of artistic research and the relationship between musicological research and musical practice.

Bibliografia

Agamennone, Maurizio. “Di tanti ‘transiti’. Il dialogo interculturale nella musica di Luciano Berio”. In *Luciano Berio: Nuove prospettive*. Atti del Convegno, Siena, Accademia Chigiana, 28-31 ottobre 2008, a cura di Angela Ida De Benedictis, 359–97. Firenze: Olschki, 2012.

Barton, Justin, Maya B. Kronic, and Steve Goodman, eds. *Sonic Faction: Audio Essay as Medium and Method*. Falmouth: Urbanomic, 2024.

Favale, Rebecca. “Ricerca e pratica: due anime per un coro. L’esperienza di ITER Research Ensemble”. *Choraliter* 73 (2024): 34–36.

Scaldaferri, Nicola. “‘Sicilianità’ komponieren: Luciano Berio und das Volkslied”. In *RESET: Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, herausgegeben von Heidy Zimmermann und Simon Obert, 223–31. Mainz: Schott, 2018.

Giovanni Cestino è Ricercatore in Etnomusicologia presso l’Università degli Studi di Milano. I suoi principali ambiti di ricerca sono la musica polivocale, l’etnomusicologia audiovisuale, l’ecologia acustica e l’antropologia degli artefatti notazionali. Dal 2016 è

Collaboratore del Centro Studi Luciano Berio. Attivo inoltre come direttore di coro, ha co-fondato il gruppo vocale e di ricerca ITER Research Ensemble, di cui è direttore artistico.

Rebecca Favale è laureata in Musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona) con una tesi dal titolo *Ascoltare la voce di una città tra pratiche di ricerca, attività artistiche e restituzione mediale*. I suoi principali ambiti di interesse sono l'etnomusicologia, la *popular music* e i *sound studies*. Attualmente è collaboratrice della piattaforma Norient (Berna). È co-fondatrice e membro di ITER Research Ensemble.

Giovanni Cestino is a researcher in ethnomusicology at the University of Milan. His main areas of research are polyphonic music, audiovisual ethnomusicology, acoustic ecology and the anthropology of notational artefacts. Since 2016, he has been a collaborator at the Luciano Berio Study Centre. Also active as a choir director, he co-founded the vocal and research group ITER Research Ensemble, of which he is the artistic director.

Rebecca Favale graduated in Musicology from the University of Pavia (Cremona campus) with a thesis entitled *Listening to the voice of a city through research practices, artistic activities and media restitution*. Her main areas of interest are ethnomusicology, popular music and sound studies. She is currently a collaborator with the Norient platform (Bern). She is co-founder and member of the ITER Research Ensemble.

Misty Choi **(The Hong Kong Academy for Performing Arts)**

Il “Mito” di *La vera storia* di Berio e il “Gioco Combinatorio” di Calvino

Luciano Berio collabora con lo scrittore postmoderno italiano Italo Calvino a tre opere sceniche: *Allez-hop!* (1959), *La vera storia* (1982) e *Un re in ascolto* (1984). Tra queste, *La vera storia* si distingue come la più enigmatica per la sua ricomposizione non convenzionale dei testi e per la musica e la messa in scena innovative. Questa presentazione attinge all'influente saggio/conferenza di Calvino, *Cibernetica e fantasmi* (pubblicato nel 1967), per illuminare la ragione sottesa alla ricomposizione come tecnica per celare e rivelare il “mito” all'interno di una narrazione.

La struttura peculiare di *La vera storia* divide l'opera in due parti distinte, ciascuna delle quali presenta lo stesso testo in modi diversi. La prima parte è concepita come un'opera influenzata da *Il trovatore* di Verdi, incorporando elementi fiabeschi come la vendetta, i triangoli amorosi e il rapimento, secondo le teorie di Vladimir Propp sulla struttura narrativa. La seconda parte, attraverso la ricomposizione del testo e il riutilizzo dei materiali musicali della prima, si trasforma in un teatro musicale sperimentale. Sebbene la critica esistente abbia esplorato il contesto storico, l'influenza de *Il trovatore* e la collaborazione tra Berio e Calvino (Ute Brüdermann, 2004; Claudia di Luzio, 2016; Luca Zoppelli, 2016), le motivazioni alla base di questa ricomposizione e il vero significato di “La vera storia” rimangono ancora poco esplorati. Nonostante Berio abbia fornito uno schizzo dettagliato della mappatura dei testi e dei materiali musicali tra le due parti, questo è stato prevalentemente utilizzato dai commentatori per illustrare che la seconda parte è una rielaborazione della prima.

Questa presentazione esamina da vicino la conferenza di Calvino *Cibernetica e fantasmi* ed esplora la sua tecnica narrativa del “gioco combinatorio”, come proposto da Calvino e dalla sua cerchia letteraria, l'Oulipo, dove si sostiene che la ricomposizione della narrazione serve come mezzo per esprimere le memorie represses in quanto “miti” individuali e collettivi con cui i lettori possono confrontarsi. Tracciando le componenti omesse nel processo di mappatura tra le due parti, la figura paterna e alcuni elementi della trama emergono come memorie represses o tabù della storia, riflettendo in particolare il contesto storico degli Anni di Piombo. Questo “mito” è articolato attraverso tratti musicali, inclusi gli insiemi di altezze, le tipologie vocali e i contorni melodici associati all' “accento musicale” del padre nella prima parte, che riverbera attraverso gli stili di canto di diversi personaggi nella seconda parte, riproducendo il modo in cui il “mito” permea silenziosamente la memoria collettiva.

The “Myth” of Berio’s *La vera storia* and Calvino’s “Combinatorial Play”

Luciano Berio collaborated with Italian postmodern writer Italo Calvino on three stage works: *Allez-hop!* (1959), *La vera storia* (1982), and *Un re in ascolto* (1984). Among these, *La vera storia* stands out as the most enigmatic due to its unconventional reordering of texts and innovative music and staging. This presentation draws on Calvino's influential essay and lecture, “Cybernetics and Ghost” (*Cibernetica e fantasmi*), published in 1967, to illuminate the rationale behind the reordering as a technique for concealing and revealing the “myth” within a narrative.

The unique structure of *La vera storia* divides the work into two distinct parts, each presenting the same text in different ways. The first part is styled as an opera influenced by Verdi's *Il trovatore*, incorporating folktale elements such as revenge, love triangles, and abduction, reflecting Vladimir Propp's discourse on narrative structure. The second part, through the reordering of text and the reuse of musical materials from the first, transforms into an experimental music theatre. While existing commentary has explored the historical context, the influence of *Il trovatore*, and the

collaboration between Berio and Calvino (Ute Brüdermann, 2004; Claudia di Luzio, 2016; Luca Zoppelli, 2016), the motivations behind this reordering and the true meaning of “La vera storia” remain underexplored. Although Berio provided a sketch detailing the mapping of texts and musical materials between the two parts, this has primarily been referenced by commentators to illustrate that the second part is a reworking of the first.

This presentation closely examines Calvino’s lecture “Cybernetics and Ghost” and explores his narrative technique of “combinatorial play,” as proposed by Calvino and his literary circle, Oulipo. It argues that the reordering of the narrative serves as a means to express repressed memories as individual and collective “myths” for readers to engage with. By tracing the omitted components in the mapping process between the two parts, the father figure and certain plot elements emerge as repressed memories or taboos in history, particularly reflecting the historical context of the Years of Lead. This “myth” is articulated through musical features, including pitch sets, voice types, and melodic contours associated with the father’s “musical accent” in the first part, which reverberates through different characters’ singing styles in the second part, echoing how the “myth” silently permeates collective memory.

Bibliografia

Brüdermann, Ute. 2004. *Das Musiktheater von Luciano Berio*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Di Luzio, Claudia. 2016. “Looking back on La vera storia: Critical and Documentary Introduction.” In *Le théâtre musical de Luciano Berio*, vol. 1. Giordano Ferrari ed. Paris: L’Harmattan, p. 409-30.

Zoppelli, Luca. 2016. “Dramaturgie structurale? Nouvelles observations sur le rapport entre La vera storia et Il trovatore.” In *Le théâtre musical de Luciano Berio*, vol. 1. Giordano Ferrari ed. Paris: L’Harmattan, p. 479-99.

Calvino, Italo. 1989. “Cybernetics and Ghosts” (1967). In *The Literature Machine*. London: Picador, pp. 1-27.

Misty Choi ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Musicologia, con una tesi incentrata sulle esplorazioni linguistiche di Berio nelle sue opere. Ha pubblicato articoli sulla musica di Berio su *Perspectives of New Music* e *Twentieth-Century Music*, oltre a un capitolo di libro nel quale analizza *Un re in ascolto*. Attualmente, sta scrivendo un articolo che esamina *La vera storia* da una prospettiva psicoanalitica.

Misty Choi received her Ph.D. in Musicology, with her dissertation focusing on Berio’s linguistic explorations in his works. She has published articles on Berio’s music in *Perspectives of New Music* and *Twentieth-Century Music*, along with a book chapter discussing *Un re in ascolto*. Currently, she is writing an article that examines *La vera storia* from a psychoanalytical perspective.

Stephane Crayton
(University of Cambridge)

Tu sei quello che mangi: la poetica incarnata di Berio e l'influenza di Harold Bloom

Le massime di Harold Bloom (Bloom 1975) — «Ciò che sei, solo quello puoi leggere» e «Sei o diventi ciò che leggi» (che egli paragona a «Sei ciò che mangi») — risuonano potentemente nella poetica di Luciano Berio. In *Ricordare il futuro* (Berio 2006), Berio rifletteva sullo scritto di Bloom: «Le implicazioni di queste affermazioni sono infinite», ha scritto. Questo saggio esamina tali implicazioni, sostenendo che Berio non solo condivide la teoria di Bloom sulla creazione di significato, ma la estende attraverso una concezione incarnata del gesto, per cui il corpo stesso diviene il luogo intermediario fra passato e presente.

La poetica giovanile di Berio, come ha dimostrato Marco Uvietta (Uvietta 2011), è fondata su una concezione del gesto. «Il gesto», ha scritto Berio nel 1963, «ha sempre una storia, ed è la storia di chi lo manifesta prima che divenga la storia del gesto stesso» (Berio 1963). Allo stesso modo, Bloom ha distillato l'origine del significato nell'«atto», opponendosi alla prospettiva decostruzionista che privilegiava la «parola» (ad esempio Paul de Man). Per Bloom, come per Berio, il significato non è fisso, ma emerge attraverso una rottura in una lotta tra passato e presente. Più tardi, Berio riarticola persino le sue idee in termini che evocano in modo sorprendente quelli di Bloom (Crayton 2025).

L'affermazione centrale di questo saggio è che Berio ha esteso radicalmente il modello di Bloom radicandolo nel corpo. Per Berio, il gesto non è meramente simbolico, ma somatico. Laddove Bloom proponeva «Non credo che il significato sia prodotto nelle e dalle poesie, ma solo tra le poesie» (Bloom 1975), Berio offre il corpo come questa sede generativa e intermediaria.

Attraverso una lettura bloomiana delle opere di Berio — dalle prime composizioni elettroacustiche ai meno discussi *Rendering* e *Altra voce* — questo saggio dimostra come la sua focalizzazione sul gesto cerchi di rivendicare la musica come un atto incarnato. Nel fare ciò, Berio dischiude un diverso percorso in avanti per la musica contemporanea: un modello post-adorniano in cui il corpo non è impedimento: è.

You Are What You Eat: Berio's Embodied Poetics, and the Influence of Harold Bloom

Harold Bloom's maxims (Bloom 1975)—'That which you are, that only can you read' and 'You are or become what you read' (which he likened to 'You are what you eat')—resonate powerfully in Luciano Berio's poetics. In *Remembering the Future* (Berio 2006), Berio reflected on Bloom's writing: 'The implications of these statements are endless', he wrote. This paper examines those implications, arguing that Berio not only shares Bloom's theory of meaning-creation but extends it through an embodied conception of gesture, whereby the body itself becomes the intermediary site between past and present.

Berio's early poetics, as Marco Uvietta has shown (Uvietta 2011), were grounded in a conception of gesture. 'Gesture', Berio wrote in 1963, 'always has a history, and it is the history of the one who manifests it before it becomes the history of the gesture itself' (Berio 1963). Similarly, Bloom distilled the origin of meaning to 'the act', opposing the deconstructionist perspective that privileged 'the word' (eg Paul de Man). For Bloom, as for Berio, meaning was not fixed but emerged through rupture in a struggle between past and present. Later, Berio would even re-articulate his ideas in terms strikingly evocative of Bloom (Crayton 2025).

The central claim of this paper is that Berio radically extended Bloom's model by grounding it in the body. For Berio, gesture was not merely symbolic but somatic. Where Bloom proposed 'I do not believe that meaning is produced *in* and *by* poems, but only *between* poems' (Bloom 1975), Berio offered the body as this generative, intermediary location.

Through a Bloomian reading of Berio's works—from early electro-acoustic works to the less discussed *Rendering* and *Altra voce*—this paper demonstrates how his focus on gesture seeks to reclaim music as an embodied act. In doing so, Berio uncovers a different path forwards for contemporary music: a post-Adornian model whereby the body is not impediment: it *is*.

Stephane Crayton è *Affiliated Lecturer* presso l'Università di Cambridge. Ha scritto la sua tesi di dottorato (King's College, Cambridge) sulla poetica del "disordine" nelle teorie musicali dal primo periodo moderno a oggi. Le sue recenti pubblicazioni includono "*Sinfonia* and Berio's Pioneering Poetics" (*Tempo*) e "In Search of Seventeenth-Century Characters: Berio, Tropes, and the *Cries of London*". Le sue composizioni sono state commissionate dalla CBSO e dal Ligeti Quartet, e si esibisce regolarmente al violino barocco.

Stephane Crayton is an *Affiliated Lecturer* at the University of Cambridge. He wrote his doctoral dissertation (King's College, Cambridge) on the poetics of 'disorde in theories of music from the early modern period to today. Recent publications include 'Sinfonia and Berio's Pioneering Poetics' (*Tempo*), and 'In Search of Seventeenth-Century Characters: Berio, Tropes, and the *Cries of London*'. His compositions have been commissioned by the CBSO and the Ligeti Quartet, and he performs regularly on baroque violin.

Claudia di Luzio (Humboldt-Universität zu Berlin)

L'immaginazione polifonica di Berio: riflettere, rievocare e reinterpretare voci lontane

L'opera di Luciano Berio è permeata da una profonda consapevolezza storica, da uno slancio inventivo e da un costante dialogo con passato e presente. Nei suoi lavori vocali, strumentali, elettronici e di teatro musicale, Berio si confronta con una straordinaria varietà di testi e tradizioni musicali, radicate in epoche, lingue e culture diverse. Al centro del suo approccio vi è l'articolazione della distanza: un atteggiamento estetico che evita l'appropriazione e mette invece in risalto l'alterità attraverso mezzi compositivi sottili ma incisivi. Convinto che la storia sia sempre costruita da una prospettiva presente, Berio si lasciò guidare da una curiosità inesauribile negli incontri con l'Altro. Le sue revisitazioni di culture musicali — vicine o lontane, nel tempo e nello spazio — non furono concepite come modelli da imitare, ma come territori da esplorare.

Questo contributo esamina le revisitazioni beriane come strategie intertestuali che generano tensioni produttive tra divergenza e affinità. Tre esempi mostrano come Berio rifletta, rievochi e reinterpreti voci lontane, attraversando confini temporali e culturali.

1. *Opera* (1970; rev. 1977), lavoro scenico di grande complessità drammaturgica, cita ripetutamente il libretto dell'*Orfeo* di Alessandro Striggio, evocando Monteverdi pur mantenendo distanza critica grazie a un trattamento musicale divergente. Questa distanza si iscrive anche nel collocamento dell'"Agnus", alla fine dell'opera, che trasforma il testo liturgico in suono alienato, stilizzato, quasi etereo. Attraverso tali stratificazioni, *Opera* diventa una meditazione metateatrale sulla memoria musicale e testuale: un'esplorazione dell'impossibilità di ritornare alle origini.

2. In *Coro* (1976), quaranta cantanti e strumentisti si fondono in un unico organismo polifonico. Attingendo a testi popolari provenienti da varie culture – tradotti in lingue diverse, e dunque lontani da ogni nozione fissa di autenticità – e centrando la struttura su una poesia di Pablo Neruda, *Coro* costruisce un vasto paesaggio sonoro di pluralità. I principi strutturali della polifonia e poliritmia dell'Africa subsahariana operano non come citazione, ma come logica compositiva, producendo un'espressione radicale di simultaneità, molteplicità culturale e voce umana collettiva.

3. *Orfeo II* (1984), concepito per il cortile di Palazzo Pitti durante il 47° Maggio Musicale Fiorentino, reimmagina il teatro musicale delle origini al di là delle convenzioni sceniche. Sviluppato come progetto collaborativo per rileggere l'*Orfeo* monteverdiano in una veste moderna e audace e presentato accanto alla trascrizione "quasi archeologica" di Berio, funziona come riflessione viva sulla distanza storica. Ripreso a Parigi e Colmar nel 1985, poi rivisto come *Orfeo* nel 1986 e riallestito alla Philharmonie de Paris nel 2019, il progetto esemplifica il costante dialogo di Berio con il passato attraverso la ricomposizione e la reinterpretazione.

Nonostante le differenze, queste opere condividono un'operazione artistica coerente: la reinvenzione della tradizione attraverso distanza, ricomposizione e riflessione. Più che cercare l'identificazione con l'Altro, Berio attua processi creativi di reinterpretazione basati sul "dimenticare attivo": una lettura rispettosa ma libera – meno filologica che compositiva. Nelle sue revisitazioni, come nel teatro musicale, emerge il concetto di *opera aperta*, condiviso con il "compagno di viaggio" Umberto Eco. Per Berio nulla è mai definitivamente concluso: ogni opera rimane aperta all'interpretazione, alla trasformazione, alla ricontestualizzazione, al dialogo. Trascendendo i rapporti convenzionali tra testo e musica, affiora una gestualità e una teatralità implicita, che lasciano spazio alle voci altrui e a un più ampio orizzonte interpretativo. Consapevole di

trovarsi tra memoria e presente, Berio ascolta con acume il passato e l'Altro, proiettandoli criticamente nel futuro.

Berio's Polyphonic Imagination: Reflecting, Revoicing, and Reinterpreting Distant Voices

Luciano Berio's œuvre is permeated by historical awareness, inventive zeal and a continuous dialogue with both past and present. Across his vocal, instrumental, electronic, and music-theatrical works, Berio engages with a remarkable variety of texts and musical traditions rooted in different times, languages and cultures. Central to his approach is the articulation of distance: an aesthetic stance that resists appropriation and instead foregrounds otherness through subtle compositional means. Convinced that history is always constructed from a present perspective, Berio was guided by inexhaustible curiosity in his encounters with the Other. His revisitations of musical cultures—near and far, in time or space—were conceived not as models to be imitated but as territories to be explored.

This paper examines Berio's revisitations as intertextual strategies that generate productive tensions between divergence and affinity. Three examples illustrate how Berio reflects, reverberates and revoices distant voices across temporal and cultural boundaries.

1. *Opera* (1970; rev. 1977), a dramaturgically complex stage work, repeatedly cites Alessandro Striggio's *Orfeo* libretto, subtly evoking Monteverdi while maintaining critical distance through divergent musical treatment. This is further inscribed in the placement of "Agnus", at the end of the work, transforming liturgical text into alienated, stylised, ethereal sound. Through such stratifications, *Opera* becomes a metatheatrical meditation on musical and textual memory: an exploration of the impossibility of returning to origins.

2. In *Coro* (1976), forty singers and instrumentalists merge into a single polyphonic organism. Drawing on folk texts from various cultures – translated into different languages, thereby displacing any fixed notion of authenticity – and centred on a poem by Pablo Neruda, *Coro* constructs a vast sonic landscape of plurality. Structural principles from sub-Saharan African polyphony and polyrhythm operate not as quotation but as compositional logic, producing a radical expression of simultaneity, cultural multiplicity and collective human voice.

3. *Orfeo II* (1984), conceived for the courtyard of Palazzo Pitti during the 47th Maggio Musicale Fiorentino, reimagines early music theatre beyond conventional staging. Developed as a collaborative project to reinterpret Monteverdi's *Orfeo* in a striking modern guise and presented alongside Berio's "nearly archaeological" transcription, it functions as a living reflection on historical distance. Revived in Paris and Colmar in 1985, later revised as *Orfeo* in 1986 and restaged at the Philharmonie de Paris in 2019, the project exemplifies Berio's re-engagement with the past through recomposition and reinterpretation.

Despite differences, these works share a coherent artistic operation: the reinvention of tradition through distance, recomposition and reflection. Rather than seeking identification with the Other, Berio engages in creative acts of reinterpretation through "active forgetting": a respectful yet free reading—less philological than compositional. In his revisitations, as in his music theatre, the concept of *open work*, shared with his friend and 'fellow traveller' Umberto Eco, shines through. For Berio, nothing is ever definitively finished: every work remains open to interpretation, transformation, recontextualisation and dialogue. Transcending conventional relationships between text and music, an implied gestuality and theatricality emerge, leaving space for other voices and a broader interpretative horizon. Aware of being situated between memory and present, Berio listens acutely to the past and to the Other, projecting them critically into the future.

Claudia di Luzio è docente a contratto presso la Humboldt-Universität e la Universität der Künste di Berlino. Dopo la laurea in musicologia all'Università di Bologna, ha conseguito il dottorato in musicologia storica alla Humboldt-Universität. Autrice di *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio* (Schott, 2010), si occupa di drammaturgia musicale del XX e XXI secolo, con un particolare interesse per Berio e per le pratiche vocali contemporanee.

Claudia di Luzio is an adjunct lecturer at Humboldt University of Berlin and the Berlin University of the Arts. After graduating from the University of Bologna, she earned a PhD in historical musicology at Humboldt University. Author of *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio* (Schott, 2010), her research focuses on 20th- and 21st-century music dramaturgy, especially Berio and contemporary vocal practices.

Christie Finn (Hochschule für Musik Freiburg)

***sequenza iii* e il gendering della tecnica vocale estesa**

Cinquant'anni fa, Laura Mulvey ha identificato lo “sguardo maschile” (*male gaze*) nel cinema (Mulvey 1975) e il suo termine è stato conseguentemente applicato alle arti di tutte le discipline in riferimento alla proiezione della “fantasia maschile” su una figura femminile. Lo “sguardo maschile” rimane un argomento di discorso rilevante per studiosi e artisti; per esempio, in un recente capitolo di libro, Rebecka Ahvenniemi ha sostenuto che «...la musica [classica occidentale] veicola lo ‘sguardo maschile’...» ed ha esplorato strategie compositive che resistono e sovvertono un *gendering* nella composizione musicale pur continuando a «“divenire più consapevoli dei modi in cui la realtà sociale è già presente quando una composizione è realizzata» (Ahvenniemi 2022, 160). Un modo in cui lo “sguardo maschile” nella musica si manifesta è presumibilmente nella performance del genere, specialmente la costruzione sociale e culturale della femminilità, mentre essa prende forma nelle opere vocali di compositori d'avanguardia e contemporanei che operano nella tradizione classica occidentale — una tradizione che i compositori di sesso maschile hanno a lungo monopolizzato. Particolarmente rilevante per la musica di Luciano Berio è l'esplorazione di come un compositore può combinare struttura formale e tecniche vocali estese (EVTs), lavorando attraverso lo spettro del suono e della teatralità, per costringere qualcuno (di solito una donna) a mettere in scena stereotipi di genere che riflettono o rafforzano i modelli prescrittivi della femminilità occidentale, specialmente la “follia” e l'isteria. Questo saggio si concentra su *sequenza iii* (1966) di Berio, un lavoro ‘canonico’ che utilizza e presumibilmente sistematizza le EVTs e la loro notazione. L'intera serie delle *Sequenze* di Berio rimane essenziale per la formazione di un musicista classico nelle tecniche della musica contemporanea. Io postulo che l'uso di EVTs da parte di Berio in *sequenza iii*, tuttavia, anziché raggiungere l'intenzione che egli ha dichiarato nelle sue note di programma di esplorare “il rapporto tra la solista e la sua stessa voce,” cementa il rapporto tra isteria o ‘follia’ associate al femminile e le EVTs, una relazione che ha richiesto una successiva ridefinizione da parte di compositrici a partire dagli anni Settanta. Oltre a Mulvey, io leggerò *sequenza iii* anche in confronto a studiosi che operano nei *gender studies* (McClary 1991; Butler 1990) e nei *body studies* (Spatz 2015), tra gli altri. In che modo le artiste possono essere oggettivate, o continuare ad aderire attraverso le loro *performance*, ai *topoi* della femminilità, della “follia” o isteria femminile, ecc. in opere che pretendono di dare potere alle artiste? Infine, combino tale ricerca con una discussione su interviste che ho condotto con artiste di età compresa tra i trenta e gli ottanta anni inoltrati che eseguono *sequenza iii* e la insegnano agli studenti. Le interviste rivelano una gamma enorme di conoscenza incarnata su *sequenza iii* tramite riflessioni personali ed esperienze esecutive. Combinando le rivelazioni emerse da queste interviste con la tradizionale analisi critica, sostengo che *sequenza iii* è un'opera che, se eseguita fedelmente, inevitabilmente attribuisce un genere alla performer femminile attraverso la sua struttura e l'uso delle EVT, e prendo in considerazione dei modi per sovvertire o rispondere a tale attribuzione di genere, se possibile.

***sequenza iii* and the Gendering of Extended Vocal Technique**

Fifty years ago, Laura Mulvey identified the “male gaze” in film (Mulvey 1975), and her term has consequently been applied to arts of all disciplines in reference to the projection of “male fantasy” on a female figure. The “male gaze” remains a relevant topic of discourse for scholars and artists; for instance, in a recent book chapter, Rebecka Ahvenniemi argued that “...[Western classical] music carries ‘male gaze’...” and

explored compositional strategies that resist and subvert the gendering of music composition while continuing to “become better aware of the ways in which social reality is already present when a composition is made.” (Ahvenniemi 2022, 160) One way that the “male gaze” in music arguably manifests is in the performance of gender, especially the social and cultural construction of femininity, as it takes form in the vocal works of avant-garde and contemporary composers operating in the Western classical tradition—a tradition which male-identifying composers long monopolized. Particularly relevant to the music of Luciano Berio is the exploration of how a composer could combine formal structure and extended vocal techniques (EVTs), working across the spectrum of sound and theatricality, to compel someone (usually a woman) to perform gendered stereotypes that align with constructions of Western femininity, especially “madness” and hysteria.

This paper focuses on Berio's *sequenza iii* (1966), a ‘canonical’ work utilizing and arguably systemizing EVT's and their notation. Berio's entire *sequenza* series remains essential to training a classical musician in the techniques of contemporary music. I posit that Berio's use of EVT's in *sequenza iii*, however, rather than achieving the intention that he stated in his own program notes of exploring “the relationship between the soloist and her own voice,” cements the relationship between female-associated hysteria or ‘madness’ and EVT's, a relationship that has needed subsequent redefining by female-identifying composers starting in the 1970s. In addition to Mulvey, I will also read *sequenza iii* against scholars operating in gender studies (McClary 1991; Butler 1990) and body studies (Spatz 2015), among others. How might female performers be objectified, or continue to agree through their performances, to tropes of femininity, female “madness” or hysteria, etc. in works which claim to empower female performers?

Finally, I combine that research with a discussion of interviews I carried out with female-identifying performers ranging in age from late thirties to early eighties who both perform *sequenza iii* and coach the work with students. The interviews reveal an enormous range of embodied knowledge on *sequenza iii* via personal reflections and performance experiences. In combining revelations from these interviews with traditional critical analysis, I argue that *sequenza iii* is a work that, when performed faithfully, unavoidably genders the female performer through its structure and use of EVT's, and I consider ways to, if possible, subvert or respond to that gendering.

Bibliografia

- Ahvenniemi, Rebecka Sofia. 2022. “Overcoming the ‘Male Gaze’ of Music: Towards Renewed Compositional Strategies”. In *The Routledge Handbook of Women's Work in Music*, edited by Rhiannon Mathias, 159-166. Abingdon: Routledge.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- McClary, Susan. 1991. “Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen”. In *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 80-111. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota.
- Mulvey, Laura. 1975. “Visual pleasure and narrative cinema”. *Screen* 16 (3): 6-18.
- Spatz, Ben. 2015. *What a body can do: technique as knowledge, practice as research*. London and New York: Routledge.

Christie Finn è attualmente una dottoranda in Musicologia Storica (*Dr. phil/PhD*) presso la Hochschule für Musik Freiburg (Germania) sotto la supervisione della Prof. Dr. Natasha Loges. È la Direttrice Generale della *Hampson Foundation* del baritono Thomas Hampson ed è un soprano di formazione classica che ha sviluppato una carriera nella musica contemporanea negli ultimi due decenni.

Christie Finn is currently a doctoral student in Historical Musicology (Dr. phil/PhD) at the Hochschule für Musik Freiburg (Germany) under the supervision of Prof. Dr. Natasha Loges. She is the Managing Director of baritone Thomas Hampson's Hampsong Foundation and a classically trained soprano who has made a career in contemporary music for the past two decades.

Marco Fusi

(Haute Ecole de Musique Lausanne - Orpheus Instituut, Gent)

Fiddling Through the Cracks. Pratiche performative informate e interpretazioni divergenti della *Sequenza VIII* di Berio. La prospettiva di un interprete

Dalla sua prima esecuzione, la *Sequenza VIII* ha legittimamente conquistato un posto centrale nel repertorio violinistico; nel corso degli ultimi cinquant'anni è divenuta indiscutibilmente una delle opere per violino solo più eseguite e incise della seconda metà del Novecento. Attraverso questa molteplicità di realizzazioni, il brano ha sviluppato una propria storia esecutiva e specifiche prassi interpretative. A partire dalla prima esecuzione di Carlo Chiarappa, numerosi violinisti hanno collaborato con Berio per elaborare le proprie interpretazioni in dialogo con la sua visione autoriale, generando un corpus documentario di notevole consistenza.

L'esplicito legame della *Sequenza VIII* con il repertorio canonico del violino — in particolare con la Ciaccona di Bach e il Capriccio n. 5 di Paganini — insieme alla profonda e documentata conoscenza di Berio della tradizione musicale occidentale, offre un percorso interpretativo apparentemente diretto. Questo percorso converge con il principio ampiamente riconosciuto della *Texttreue*, che richiede all'interprete di attenersi alle azioni e ai risultati sonori indicati dal compositore in partitura. Entro tali coordinate si colloca la maggior parte delle esecuzioni documentate esistenti.

Tuttavia, in sezioni specifiche della *Sequenza VIII* (in particolare alle pp. 7–9) emerge una significativa discontinuità. In questi passaggi, Berio abbandona la notazione di altezze precise adottando strategie notazionali alternative. Tra queste, la possibilità di combinare liberamente frammenti motivici notati e l'introduzione di un sistema in cui le azioni della mano sinistra sono indicate esclusivamente tramite diteggiature e indicazioni di posizione. Questo slittamento notazionale produce una frattura tra la funzione prescrittiva della notazione — qui accentuata — e la sua componente descrittiva, che risulta invece significativamente ridotta. Sebbene le soluzioni elaborate da Berio e Chiarappa per questi passaggi siano ampiamente documentate attraverso registrazioni e materiali esecutivi, nonché nelle versioni completamente notate delle stesse sezioni presenti nel Corale, l'edizione pubblicata della *Sequenza VIII* ha mantenuto l'apertura originaria di queste pagine. In tal modo, la partitura è rimasta — verosimilmente in modo intenzionale — preservata da una scrittura dettagliatamente determinata sul piano delle altezze, conservando uno spazio interpretativo refrattario a una chiusura definitiva.

Muovendo dal noto interesse di Berio per la libertà interpretativa, questo contributo sostiene che la frattura strutturale interna al sistema notazionale delle pp. 7–9 offra un'occasione significativa per ampliare l'agentività dell'interprete. Tale spazio, modellato da indeterminatezza e azione strumentale piuttosto che da determinazione delle altezze, può fungere da terreno fertile per lo sviluppo di approcci nuovi, sostanzialmente divergenti rispetto alla tradizione esecutiva consolidata.

L'intervento si aprirà con un'analisi strumentale e tecnica di interpretazioni selezionate di tali passaggi della *Sequenza VIII*, evidenziando strategie ricorrenti e convenzioni performative. Su queste basi, la presentazione procederà verso un'esplorazione creativa, proponendo (e dimostrando) approcci interpretativi alternativi e coerenti, capaci di attivare pienamente le possibilità insite nella notazione stessa di Berio.

L'obiettivo è ampliare in modo significativo lo spettro delle scelte interpretative e degli esiti sonori, incoraggiando così gli interpreti a un coinvolgimento più libero e attivo con l'opera, contribuendo in definitiva allo sviluppo continuo di una *nuova musicalità*.

Fiddling Through the Cracks. Informed Performance Practices and Divergent Interpretations of Berio's *Sequenza VIII*, A Performer's Perspective

Since its premiere, *Sequenza VIII* has rightfully found its place within the violin repertoire; in the last fifty years, it has undeniably become one of the most frequently performed and recorded works for solo violin from the second half of the twentieth century. Through this multitude of instantiations, the piece has developed its own performing history and performance practices. Since Carlo Chiarappa premiered the piece, many violinists have collaborated closely with Berio to develop their interpretations in dialogue with his authorial understanding, providing a significant corpus of documentation.

The declared connection of *Sequenza VIII* with the violin's canonical repertoire—particularly Bach's *Ciaccona* and Paganini's *Capriccio No. 5*—along with Berio's well-documented deep knowledge and respect for Western art music tradition, offers a seemingly direct pathway for interpretation. This pathway aligns with the widely accepted concept of *Texttreue*, requiring the performer to comply with the actions and sonic results indicated by the composer in the score. Within these broader constraints, most of the existing documented performances can be situated.

However, in specific sections of *Sequenza VIII* (notably on pages 7 to 9), a significant discrepancy emerges. In these passages, Berio refrains from writing actual pitches and instead adopts various alternative notational strategies. These include allowing the performer to freely combine notated fragments, as well as introducing a system in which left-hand actions are indicated solely through fingerings and indications of position. This notational shift creates a rupture between the prescriptive function of notation—which gains increased prominence here—and its descriptive component, which becomes instead less central. While the solutions adopted by Berio and Chiarappa for these passages are well documented through recordings and performance materials—as well as through the fully notated versions of the same sections found in *Corale*—the published version of *Sequenza VIII* has preserved its openness in the notation of these pages. In doing so, it has remained—perhaps purposefully—untouched by the detailed pitch-specific writing that characterizes *Corale*, thereby sustaining an interpretative space that resists full closure.

Informed by Berio's documented interest in interpretative freedom, this paper argues that this structural fissure within the notational system of pages 7 to 9 offers a significant opportunity to expand the performer's agency. This space, shaped by indeterminacy and instrumental action rather than pitch determinacy, can serve as ground for the development of new approaches, meaningfully divergent from the established performance tradition.

This paper will begin with a technical and instrumental analysis of selected interpretations of these passages in *Sequenza VIII*, identifying recurring strategies and performance conventions. Building on this foundation, the presentation will then transition into a creative exploration, proposing (and demonstrating) coherent alternative interpretative approaches that fully engage with the possibilities embedded in Berio's own notation. In doing so, it aims to foreground a significantly broader spectrum of interpretive choices and sonic outcomes—ultimately encouraging performers to engage more freely and actively with the work, and thus to contribute to the ongoing development of a *nuova musicalità*.

Bibliografia

- Berio, L. (2013). *Scritti sulla musica*. Torino, Italy: Giulio Einaudi Editore.
Brendel, A. (1990). *Music Sounded Out*. London, UK: Robson Books LTD
D'Errico, L. (2018). *Powers of Divergence*. Research Catalogue.

<https://www.researchcatalogue.net/view/351522/351523/1192/35> [accessed 30/04/2025].
Felici, C. (2009). La «Sequenza VIII» per violino solo di Luciano Berio. *perarchi*, IV (3/4), 11–32.
Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign, US: University of Illinois Press, 2005.

Marco Fusi è violinista/violista, ricercatore nell'ambito dell'esecuzione musicale e appassionato promotore della musica del nostro tempo. Tra le numerose collaborazioni con compositori emergenti e affermati, ha eseguito in prima assoluta opere di Jessie Marino, Tim McCormack, Yu Kuwabara, Evan Johnson e Kristine Tjøgersen, tra gli altri. Marco Fusi si è esibito con Pierre Boulez, Elena Schwarz, Lorin Maazel, Susanna Mälkki, Alan Gilbert, e suona frequentemente con *ensemble* contemporanei di spicco tra cui Klangforum Wien, MusikFabrik, Meitar Ensemble, Mivos Quartet, Ensemble Linea. Ha inciso diversi album solistici, pubblicati da Kairos, Stradivarius, Col Legno, Da Vinci, Geiger Grammofon, New Focus Recordings. Marco Fusi suona inoltre la viola d'amore, commissionando nuovi brani e collaborando con compositori per promuovere ed espandere il repertorio esistente per lo strumento. Dopo aver conseguito il *Master* in Violino e Composizione presso il Conservatorio di Milano, Marco ha ottenuto il Dottorato di Ricerca (PhD) dall'Università di Anversa / programma docARTES con una dissertazione sulla prassi esecutiva delle opere per strumenti ad arco di Giacinto Scelsi. Attualmente è *Assistant Professor* di Ricerca Artistica presso l'HEMU di Losanna e *Associate Researcher* presso l'Orpheus Instituut di Gent.

Marco Fusi is a violinist/violist, a researcher in music performance, and a passionate advocate for the music of our time. Among many collaborations with emerging and established composers, he has premiered works by Jessie Marino, Tim McCormack, Yu Kuwabara, Evan Johnson and Kristine Tjøgersen, among others. Marco has performed with Pierre Boulez, Elena Schwarz, Lorin Maazel, Susanna Mälkki, Alan Gilbert, and frequently plays with leading contemporary ensembles including Klangforum Wien, MusikFabrik, Meitar Ensemble, Mivos Quartet, Ensemble Linea. He has recorded several solo albums, published by Kairos, Stradivarius, Col Legno, Da Vinci, Geiger Grammofon, New Focus Recordings. Marco also plays viola d'amore, commissioning new pieces and collaborating with composers to promote and expand existing repertoire for the instrument. After his Masters in Violin and Composition at the Conservatory of Milan, Marco received his PhD from the University of Antwerp / docARTES program with a dissertation on the performance practice of Giacinto Scelsi's works for string instruments. He is currently Assistant Professor of Artistic Research at HEMU Lausanne and Associate Researcher at the Orpheus Instituut of Gent.

Carlos Gutiérrez Cajaraville
(University of Valladolid, Spain)

Reimmaginare il passato, ricordare il futuro: la rilevanza filosofica ed estetica della musica di Luciano Berio

La musica di Luciano Berio offre una delle anticipazioni più fertili dei dibattiti che animano la cultura contemporanea: la dissoluzione del soggetto classico, la materialità della voce e la radicale instabilità della memoria. Questo articolo riconsidera l'opera di Berio attraverso due assi concettuali: il postumanesimo e la teoria contemporanea della memoria. In opere come *Sequenza III* e *Thema: Omaggio a Joyce*, Berio frammenta la voce umana fino a farla funzionare come un apparato tecnologico — un'interfaccia per emissioni sonore disperse — che sconvolge la concezione romantica della voce come espressione diretta dell'interiorità. Piuttosto che fungere da finestra trasparente sul sé, la voce in Berio diventa un mezzo opaco e performativo, soggetto a manipolazioni esterne e disintegrazione interna. Questa decostruzione radicale anticipa intuitivamente le prospettive postumaniste associate a studiose come Donna Haraway e Rosi Braidotti, per le quali l'identità non è un'essenza unificata, ma un assemblaggio mutevole e mediato dalla tecnologia.

Allo stesso tempo, in brani come *Sinfonia* e *Rendering*, Berio prende le distanze dalle concezioni restaurative o monumentali della memoria culturale. Il suo montaggio di citazioni musicali, le lacune deliberate lasciate nelle composizioni incompiute e la sovrapposizione di materiali eterogenei articolano un'estetica della memoria instabile, viva, aperta e rizomatica.

Per Berio, la memoria non è un archivio stabile del passato, ma un campo dinamico di forze in continua ricombinazione, in risonanza con concetti quali la "postmemoria" di Marianne Hirsch e la "différance archivistica" di Jacques Derrida. Il suo approccio rifiuta l'illusione di una narrazione storica coerente e ininterrotta, abbracciando invece il frammentario, il dissonante e l'incompleto come modalità essenziali del ricordo.

Questo intricato dialogo tra corporeità vocale frammentata e memoria culturale fluida pone Berio come interlocutore privilegiato per la teoria culturale, filosofica ed estetica contemporanea. Contro le letture postmoderne che sottolineano l'ironia o il mero eclettismo, Berio propone un'estetica etica dell'ospitalità verso l'alterità, sia a livello di espressione individuale che di memoria collettiva. Le sue opere non solo interrogano le categorie tradizionali — soggetto, corpo, opera e archivio — ma propongono anche modelli sonori per abitare un mondo sempre più segnato dalla transitorietà, dalla mediazione tecnologica e dall'incertezza ontologica.

La rilevanza duratura di Berio risiede quindi nel suo impegno lungimirante con questioni fondamentali di identità, tecnologia e storia in un momento in cui la stabilità sia dell'identità individuale che del patrimonio culturale è sottoposta a una profonda pressione. Attraverso la voce decomposta e la memoria frammentata, la sua musica apre spazi trasformativi in cui immaginare nuove forme di soggettività e comunità fondate non sull'unità e la continuità, ma sulla differenza, la fluidità e la ricombinazione creativa.

Reimagining the Past, Remembering the Future: The Philosophical and Aesthetic Relevance of Luciano Berio's Music

Luciano Berio's music offers one of the most fertile anticipations of the debates that animate contemporary culture: the dissolution of the classical subject, the materiality of the voice, and the radical instability of memory. This paper reconsiders Berio's oeuvre through two conceptual axes: posthumanism and contemporary memory theory. In works such as *Sequenza III* and *Thema: Omaggio a Joyce*, Berio fragments the human voice until it functions as a technological apparatus—an interface for dispersed sonic

emissions—which unsettles the Romantic notion of the voice as the direct expression of interiority. Rather than serving as a transparent window onto the self, the voice in Berio becomes an opaque, performative medium, subject to external manipulation and internal disintegration. This radical deconstruction intuitively anticipates posthumanist perspectives associated with scholars such as Donna Haraway and Rosi Braidotti, for whom identity is not a unified essence but a mutable, technologically mediated assemblage.

At the same time, in pieces such as *Sinfonia* and *Rendering*, Berio distances himself from restorative or monumental conceptions of cultural memory. His montage of musical quotations, the deliberate lacunae left in unfinished compositions, and the superimposition of heterogeneous materials articulate an aesthetic of unstable memory—living, open-ended, and rhizomatic. For Berio, memory is not a stable repository of the past but a dynamic field of forces in perpetual recombination, resonant with notions such as Marianne Hirsch's 'postmemory' and Jacques Derrida's 'archival différance'. His approach refuses the illusion of a coherent, unbroken historical narrative, embracing instead the fragmentary, the dissonant, and the incomplete as essential modes of remembrance.

This intricate dialogue between fragmented vocal corporeality and fluid cultural memory positions Berio as a privileged interlocutor for contemporary cultural, philosophical, and aesthetic theory. Against postmodern readings that stress irony or mere eclecticism, Berio advances an ethical aesthetic of hospitality towards alterity, both at the level of individual expression and of collective remembrance. His works not only interrogate traditional categories—subject, body, work, and archive—but also propose sonic models for inhabiting a world increasingly marked by transience, technological mediation, and ontological uncertainty.

Berio's enduring relevance thus lies in his prescient engagement with fundamental questions of identity, technology, and history at a moment when the stability of both selfhood and cultural heritage is under profound pressure. Through decomposed voice and fractured memory, his music opens transformative spaces in which to imagine new forms of subjectivity and community grounded not in unity and continuity, but in difference, fluidity, and creative recombination.

Bibliografia

Luciano Berio, *Remembering the Future*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.

Rosi Braidotti, *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.

Jacques Derrida, *Mal d'archive: Une impression freudienne*. Paris: Éditions Galilée, 1995.

Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

Carlos Gutiérrez Cajaraville è professore di Musicologia all'Università di Valladolid, in Spagna, dove tiene i corsi "Musica e poesia" e "L'espressione musicale degli affetti". La sua ricerca esplora modalità alternative di ascolto che mettono in discussione i paradigmi normativi occidentali e traccia l'evoluzione delle concezioni e delle valutazioni dell'immaginazione nel corso della storia, esaminando le relazioni che si instaurano tra musica, suono, poesia e pensiero in contesti diversi. I suoi lavori sono stati pubblicati da importanti case editrici e riviste accademiche. Attualmente ha due libri in preparazione: uno sull'importanza della commedia e della scorrettezza politica in tempi di repressione e censura (Palgrave) e un altro sul ruolo dell'estetica nella filosofia di Félix Guattari (Brill). Sta inoltre preparando una monografia su *Les Chants*

de l'Amour di Gérard Grisey. Nel 2023 ha ricevuto l'Emerging Scholar Award, conferito congiuntamente dall'Università della Sorbona e dall'Università Jagellonica.

Carlos Gutiérrez Cajaraville is Professor of Musicology at the University of Valladolid, Spain, where he convenes the modules 'Music and Poetry' and 'The Musical Expression of the Affects'. His research explores alternative modes of listening that unsettle normative Western paradigms, and traces the shifting conceptions and valuations of the imagination across history, examining the relations that obtain between music, sound, poetry and thought in diverse contexts. His work has been published by leading academic presses and journals. He currently has two books under contract: one on the importance of comedy and political incorrectness in times of repression and censorship (Palgrave); and another on the place of aesthetics in the philosophy of Félix Guattari (Brill). He is also preparing a monograph on Gérard Grisey's *Les Chants de l'Amour*. In 2023, he received the Emerging Scholar Award, conferred jointly by Sorbonne University and Jagiellonian University.

Richard Hermann
(University of New Mexico)

Dal “Serialismo” a ? : La riscrittura trasformativa di *Cinque Variazioni* di Berio

Due domande principali sono suggerite dal titolo di questa conferenza: (1) che cosa significa il serialismo per Berio e per il suo maestro Dallapiccola e quale è il loro rapporto reciproco nei primi anni Cinquanta, (2) e in misura minore, perché e come Berio riscrive le *Cinque Variazioni* 12 anni dopo, nel 1966.

Riguardo alla prima domanda, Dallapiccola scrive nei primi anni Cinquanta in un serialismo dodecafonico completamente ordinato influenzato da Webern e Schoenberg; esso presenta frequentemente una scrittura canonica. Dallapiccola utilizza una sola classe di serie in ogni opera. Pubblicate nel 1954, le *Cinque Variazioni* sono un omaggio a Dallapiccola e si aprono non con una, ma con due serie dodecafoniche completamente ordinate molto diverse tra loro, presentate in modo quasi didattico. Le serie di Berio poi scompaiono, eccetto per frammenti giustapposti e sovrapposti. La quinta variazione cita il motivo *Fratello* da *Il Prigioniero* di Dallapiccola, pubblicato nel 1948. Si tratta di una sorta di mottetto neoclassico italiano atonale all'inizio della variazione. Il terzo aspetto dell'omaggio è il ripensamento del serialismo all'interno di *continuum* strutturalisti. Il *continuum* “seriale” è delimitato dalle opposizioni delle due serie dodecafoniche iniziali distinte. Lo spazio mediano di questo *continuum* è formato dai frammenti della serie e dagli insiemi di classi di altezze che sono in comune.

Il punto interrogativo nel titolo solleva la questione di quanto seriali sono questi frammenti provenienti dalle due serie distinte? La *Scattering Function* (Funzione di Dispersione), SCAT, di Robert D. Morris risponde a quanto gli ordinamenti dei frammenti sono vicini agli ordinamenti originali della serie. Esaminando tutti i possibili frammenti di cardinalità da tre a sei, io utilizzo SCAT per costruire un altro *continuum* con un polo che mantiene assolutamente l'ordine dei segmenti di serie, e il polo opposto che mantiene le classi di insiemi pur perdendo completamente l'ordine originale della serie. Le posizioni mediane del *continuum* tra i poli sono segmenti parzialmente ordinati misurati da SCAT.

Berio mantiene gran parte della versione del 1954 nella versione del 1966 di *Cinque Variazioni*. Aggiunge alcune battute che sono nuove nel 1966, specialmente prima della quinta variazione. Chiarisce alcune ambiguità ritmiche fornendo stanghette di battuta in alcuni passaggi e indicazioni di *tempo* più precise. Ma il cambiamento più grande è nella quinta variazione, dove sposta temporalmente la voce canonica del basso, creata da motivi *Fratello* concatenati, aggiunge abbellimenti più complessi, introduce una varietà più ampia di suddivisioni del tempo più veloci e rimuove la parola *Fratello* che ha iscritto nella partitura del 1954. Queste azioni oscurano acusticamente e visivamente questo materiale citato direttamente e la trama iniziale simil-mottetto atonale della variazione.

Il ripensamento da parte di Berio del materiale seriale dodecafonico come fornitore di poli per un *continuum* di frammenti provenienti da queste due serie piuttosto distinte è un ripensamento fantasioso del serialismo. Egli si sposta da questa idea per esplorare i suoi propri modi di pensare il serialismo integrale nelle sue opere immediatamente successive. La riscrittura del 1966 segue le sue esplorazioni seriali e può essere stata uno sforzo per mettere distanza tra il suo lavoro e quello del suo ex maestro, sebbene abbia mantenuto la dedica.

From 'Serialism' to ?: Berio's Transformative Rewriting of *Cinque Variazioni*

Two main questions are suggested by this talk's title; (1) what does serialism mean to Berio and his teacher Dallapiccola and their relationship to one another in the early 1950s, and (2) and to a lesser extent, why and how did Berio rewrite the *Cinque Variazioni* 12 years later in 1966.

On the first question, Dallapiccola wrote in a completely ordered 12-tone serialism influenced by Webern and Schoenberg during the early 1950s; it frequently featured canonic writing. Dallapiccola used one row-class in each work. Published in 1954, *Cinque Variazioni* is an homage to Dallapiccola and opens with not one but two very different fully ordered 12 tone rows presented in a nearly didactic manner. Berio's rows then disappear except for juxtaposed and superimposed fragments. The fifth variation quotes the *Fratello* motive from Dallapiccola's *Il Prigioniero* published in 1948. It is a kind of atonal Italian Neo-Classical motet at the start of the variation. The third aspect of the homage is rethinking serialism within structuralist continuums. The "serial" continuum is bounded by oppositions of the two initial distinct twelve-tone row-classes. This continuum's medial space is formed by the row-class's fragments and set-classes that are in common.

The title's question mark raises the question of how serial are these fragments from the two distinct row-classes? Robert D. Morris's Scattering Function, SCAT, answers how close the fragment's orderings are to the original orderings from the row-class. By examining all of possible fragments of cardinalities three through six, I use SCAT to construct another continuum with one pole absolutely retaining the order positions of the row segments, and the opposing pole which maintains set-classes while losing all retention of the original row's ordering. The medial positions of the continuum between the poles are partially ordered segments as measured by SCAT.

Berio keeps much of 1954 version in the 1966 version of *Cinque*. He adds some measures in 1966 that are new especially before the fifth variation. He clarifies some rhythmic ambiguities by providing measure lines in some passages and more precise tempo indications. But the biggest change is in the fifth variation where he temporally displaces the bass's canonic voice made from concatenated *Fratello* motives, adds more complex embellishments, introduces a wider variety of quicker subdivisions of the beat, and removes the word *Fratello* that he inscribed in the 1954 score. These actions aurally and visually obscure this directly quoted material and the variation's initial atonal motet-like texture.

Berio's rethinking of 12-tone serial material as providing poles for a continuum of fragments from these quite distinct two row-classes is an imaginative rethinking of serialism. He moved on from this idea to explore his own ways of thinking about integral serialism in his immediately following works. The 1966 rewrite followed his serial explorations and may have been an effort to put distance between his and his former teacher's work although he kept the dedication.

Richard Hermann è professore di Teoria della musica e Composizione presso l'Università del New Mexico. Ha tenuto conferenze presso organizzazioni professionali in diversi paesi e ha anche pubblicato articoli e capitoli di libri in diversi paesi. La sua musica è stata eseguita nelle principali città degli Stati Uniti come New York, Boston, Filadelfia, Dallas e altre.

Richard Hermann is a professor of Music Theory and Composition at the University of New Mexico. He has lectured before professional organizations in several countries and also published articles and book chapters in several countries. His music has been performed in major United States cities such as New York, Boston, Philadelphia, Dallas and others.

Alessandro Mastropietro (Università di Catania)

Voce gesto spazio: su una poco nota realizzazione televisiva (1979) di *A-Ronne*

L'incontro tra Luciano Berio e Luca Ronconi sul campo del teatro musicale si riconduce perlopiù alla produzione internazionale della nuova versione di *Opera*, allestita tra il 1979 e il 1981 prima in Francia (Lione, Parigi) e poi in Italia (Torino, Roma). Fonti documentarie e audiovisive tuttavia attestano una collaborazione forse laterale, nondimeno di una certa rilevanza, per un concerto scenico tenutosi a Narni nell'ambito della 34a Sagra Musicale Umbra (16-17 settembre 1979), restituito da una curata ripresa televisiva dalla RAI poi montata e trasmessa l'anno seguente. Il programma, monografico su lavori con testi di Sanguineti, comprendeva *Laborintus II* (direzione di Marcello Panni alla testa dell'Ensemble TeatroMusica) e *A-Ronne* nella versione per cinque attori, qui proposta di fatto nella sua prima esecuzione dal vivo, dato che fin'allora a circolare nelle sale era stata la seconda versione per 8 voci confezionata dal compositore per i Swingle II.

Ronconi aveva sovrinteso un laboratorio teatrale per la preparazione degli attori-performer vocali in entrambi i titoli, ma aveva anche coinvolto Gae Aulenti – scenografa pure in *Opera* – per la progettazione di un grande dispositivo scenico che inglobasse gli esecutori. Il progetto fu abbandonato per motivi finanziari, e sostituito per *A-Ronne* con un più semplice fondale avanti il quale i cinque performer si collocavano staticamente (sceno-costumista Julio Salinas, allora assistente di Ronconi). La realizzazione resta comunque interessante per le azioni e interazioni corporee che i performer sviluppano con busto, arti superiori e testa/volto, dando vita a una trama di gesti in quanto «espressioni formalizzate di significato» (Berio 1967); tale trama è ottenuta – oltre che dalle denotazioni semantiche e dalle connotazioni sovra-segmentali dell'intonazione – a partire dalla mera sostanza fono-verbale del brano nel suo assetto polifonico, sì da far sospettare un qualche intervento del compositore nella regia. La formula liminale tra concerto e scena ripropone inoltre la questione della multi-territorialità di genere mediale in *A-Ronne*, partitura in grado di trovare quell'occasione una plausibile veste gestuale in luogo delle ordinarie collocazioni medialità radiofonica o concertistica.

L'interpretazione è infine d'interesse per essere, a quanto risulta allo scrivente, l'unica tra quelle storiche a coinvolgere un gruppo di attori interamente italiani, peraltro di comprovate qualità e duttilità (Miriam Acevedo, Anna Nogara, Antonello Fassari, Girolamo Marzano, Franco Ricordi), sicché una comparazione con alcune realizzazioni documentate da altre incisioni di questa versione (Gruppo vocale della Radio di Hilversum, Electric Phoenix, Theatre of Voices) verrà parimenti condotta.

Voice gesture space: on a little known tv realisation (1979) of *A-Ronne*

The collaboration between Luciano Berio and Luca Ronconi in the realm of musical theatre is primarily associated with the international production of the new version of *Opera*, staged between 1979 and 1981, first in France (Lyon, Paris) and subsequently in Italy (Turin, Rome). Documentary and audiovisual sources, however, attest to a perhaps more marginal—though by no means insignificant—joint undertaking: a staged concert held in Narni within the framework of the 34th *Sagra Musicale Umbra* (16–17 September 1979), captured by a carefully edited RAI television recording later broadcast the following year.

The programme, a monographic one devoted to works on texts by Edoardo Sanguineti, comprised *Laborintus II* (conducted by Marcello Panni with the Ensemble TeatroMusica) and *A-Ronne* in its version for five actors. The latter was presented, in

fact, in what can be considered its first live performance, since until that point the only version to circulate in concert halls had been the second, for eight voices, which Berio had arranged for the Swingle II. Ronconi supervised a theatrical workshop for the preparation of the actor-performers in both works, and he also enlisted Gae Aulenti—who had likewise served as set designer for *Opera*—to conceive a large scenic apparatus designed to envelop the performers. The project was ultimately abandoned for financial reasons and replaced, in the case of *A-Ronne*, by a simpler backdrop before which the five performers appeared in static positions (sets and costumes by Julio Salinas, at the time Ronconi's assistant).

The production nevertheless remains noteworthy for the corporeal actions and interactions developed by the performers through the use of torso, upper limbs, and head/face, thereby generating a network of gestures conceived as “formalized expressions of meaning” (Berio 1967). This network arises not only from the semantic denotations and suprasegmental connotations of intonation, but also from the purely phono-verbal substance of the work in its polyphonic configuration—suggesting the possible intervention of the composer himself in aspects of stage direction. The liminal formula between concert and theatre also reopens the question of *A-Ronne*'s medial multi-territoriality: a score capable, on this occasion, of assuming a plausible gestural embodiment in lieu of its more customary radio or concert realizations.

Finally, this interpretation is of particular significance in that it appears to constitute, to the present writer's knowledge, the only historical performance involving an entirely Italian ensemble of actors—each of demonstrated artistry and versatility (Miriam Acevedo, Anna Nogara, Antonello Fassari, Girolamo Marzano, Franco Ricordi). A comparative analysis will therefore also be undertaken with some of other documented realizations of this version (Hilversum Radio Vocal Group, Electric Phoenix, Theatre of Voices).

Alessandro Mastropietro è professore associato in Musicologia e Storia della Musica presso l'Università di Catania. Diplomato in composizione, musica elettronica e direzione d'orchestra, ha dedicato il PhD al teatro musicale sperimentale in Italia, su cui ha pubblicato un'ampia monografia (*Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, LIM 2020). Ha curato l'edizione critica degli scritti di Domenico Guaccero e pubblicazioni monografiche su Paolo Renosto e Francesco Pennisi.

Alessandro Mastropietro is Professor of Musicology and Music History at the University of Catania. A graduate in composition, electronic music, and orchestral conducting, he completed a PhD devoted to experimental music theatre in Italy, on which he has published an extensive monograph (*Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo, 1961–1973*, LIM, 2020). He has edited the critical edition of Domenico Guaccero's writings and monographic studies on Paolo Renosto and Francesco Pennisi.

Weronika Nowak
(Adam Mickiewicz University Poznań, Poland)

Labirinti eterotopici in *Cronaca del Luogo* di Luciano Berio

Il concetto di eterotopia di Michel Foucault, proposto nel suo saggio *Des Espaces Autres* (1967), tenta di diagnosticare lo spazio socioculturale moderno, che è caratterizzato dalla simultaneità, dalla giustapposizione di cose vicine e distanti e dalla dispersione. Le eterotopie, in quanto costrutti culturali complessi e a più livelli, funzionano come i cosiddetti contro-luoghi, che simultaneamente rappresentano, contestano e invertono altri spazi culturali. Esse sono collegate a problematiche come la creazione di strati temporali, il rapporto con il passato, l'esperienza della crisi, della deviazione, del disturbo o dell'alterità. Secondo Foucault, un esempio specifico di eterotopia è il teatro stesso, che stabilisce un tipo di spazio creato dall'atto dell'esperienza liminale – esso richiede l'attraversamento del confine di un luogo come qualcosa che è sia reale, poiché la sua esistenza è immersa nella realtà degli oggetti fisici, sia irreale, poiché diviene l'ambiente di vari mondi immaginati.

Il saggio si propone di dimostrare l'utilità dell'eterotopia come chiave interpretativa per *Cronaca del Luogo*. Nell'ultima opera scenica di Berio, il simbolismo spaziale riveste un ruolo cruciale nella creazione del significato dell'opera. Esso è associato a molti spazi immaginati, innescati dalla collisione di diversi *media* durante la *performance* e dalla sua collocazione in un luogo fisico specifico: Felsenreitschule a Salisburgo. La materia tematica definita spazialmente è correlata alla specificità post-drammatica, la quale è determinata dalla struttura narrativa a rete o addirittura rizomatica invece che dall'ordine lineare e cronologico degli eventi. L'uso del concetto di eterotopia consente un'interpretazione più profonda dell'opera, specialmente nel contesto di problematiche quali la crisi della condizione umana, l'atteggiamento nei confronti della storia, l'Olocausto e l'esclusione sociale.

Il saggio presenta i presupposti chiave del concetto di eterotopia e propone una sua lettura critica, la quale permette lo sviluppo di criteri volti a riconoscere le manifestazioni di questa categoria nell'ultima *azione musicale* di Berio. Un'attenzione particolare è dedicata alla categoria dell'eterotopia di deviazione. Segue una lettura ravvicinata di scene selezionate di *Cronaca del Luogo*, con particolare enfasi sugli aspetti performativi e sui contesti letterari del libretto. Una particolare attenzione è posta sui seguenti argomenti: il modo di creare gli spazi della torre, della città, del ghetto, la compenetrazione di vari idiomi stilistici, nonché la caratterizzazione dei protagonisti e delle loro relazioni nel contesto della creazione della figura del folle e del rapporto tra potere e sapere.

Heterotopic labyrinths in Luciano Berio's *Cronaca del Luogo*

Michel Foucault's concept of heterotopia, proposed in his essay *Des Espaces Autres* (1967), attempts to diagnose modern socio-cultural space, which is characterized by simultaneity, the juxtaposition of close and distant things, and dispersion. Heterotopias, as multi-layered, complex cultural constructs, function as so-called counter-places, which simultaneously represent, contest, and invert other cultural spaces. They are linked with problems such as the creation of time layers, the relationship to the past, the experience of crisis, deviation, disturbance, or the other.

According to Foucault, a specific example of a heterotopia is a theater itself, which establishes a type of space created by the act of liminal experience – it requires crossing the boundary of a place as something that is both real, since its existence is immersed in the reality of physical objects, and unreal, since it becomes the environment of various imagined worlds.

The paper aims to demonstrate the usefulness of the heterotopia as an interpretive key for *Cronaca del Luogo*. In Berio's last stage work, spatial symbolism plays a crucial role in creating the meaning of the work. It is associated with many imagined spaces initiated by the collision of different media during the performance and its location in a specific physical place—Felsenreitschule in Salzburg. The spatially defined subject matter is related to post-dramatic specificity, which is determined by the network or even rhizomatic narrative structure instead of the linear, chronological order of events. The use of the concept of heterotopia allows for a deeper interpretation of the work, especially in the context of such problems as the crisis of the human condition, the attitude towards history, the Holocaust, and social exclusion. The paper will present the key assumptions of the heterotopia concept and propose a critical reading of it, which will allow for the development of criteria aimed at recognizing the manifestations of this category in Berio's last *azione musicale*. Special attention will be devoted to the category of heterotopia of deviation. The following will be a close reading of selected scenes in *Cronaca del Luogo*, with particular emphasis on performative aspects and the literary contexts of the libretto. The following topics will be discussed: the way of creating the spaces of the tower, the city, the ghetto, the interpenetration of various stylistic idioms, as well as the characterization of protagonists and their relationships in the context of the creation of the madman figure and the relationship between power and knowledge.

Bibliografia

- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias." *Architecture /Mouvement/ Continuité*, (October 1984) (original title: "Des Espace Autres", March 1967). Translated from the French by J. Miskowiec. <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.
- Nowak, Weronika. "*Outis*" and "*Cronaca del Luogo*" by Luciano Berio in the perspective of the category of performative and heterotopic space. PhD thesis. Poznań: Adam Mickiewicz University, 2019.
- Pecker Berio, Talia. "«A lei la parola taciuta». Testo e subtesto di *Cronaca del Luogo*". In *Le théâtre musical de Luciano Berio*, vol. 2, edited by G. Ferrari. Paris: L'Harmattan, 2016, pp. 241–268
- Ferrari, Giordano. „Berio e lo spazio drammaturgico". In *Luciano Berio. Nuove Prospettive/New Perspectives*, edited by A. I. De Benedictis. Firenze: Olschki, 2012, pp. 445-457.
- Friedlander, Michal Grover. "Passing into Another: Berio's *Cronaca del Luogo* on the Threshold of Dramaturgy". In *Le théâtre musical de Luciano Berio*, vol. 2, edited by G. Ferrari. Paris: L'Harmattan, 2016, pp. 369-385.

Weronika Nowak è Assistant Professor presso l'Istituto di Musicologia dell'Università Adam Mickiewicz (Poznań, Polonia). Nel 2019, ha conseguito un Dottorato di Ricerca nella disciplina delle scienze delle arti, (tesi di dottorato: "*Outis*" and "*Cronaca del Luogo*" by Luciano Berio in the perspective of the category of performative and heterotopic space). I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla musica del XX secolo e la nuova musica, incluso il teatro musicale, le opere audiovisive e i *new media*, e la performatività nella musica. Il suo recente lavoro è apparso in *YouTube and Music: Online Culture and Everyday Life* (Bloomsbury Publishing, 2023).

Weronika Nowak is an assistant professor at the Institute of Musicology, Adam Mickiewicz University (Poznań, Poland). In 2019, she received a Ph.D. in the discipline of art sciences, (PH.D. dissertation: "*Outis*" and "*Cronaca del Luogo*" by Luciano Berio in the perspective of the category of performative and heterotopic space). Her research

interests are centered around 20th-century music and new music, including music theatre, audiovisual and new media works, and performativity in music. Her recent work appeared in *YouTube and Music: Online Culture and Everyday Life* (Bloomsbury Publishing, 2023).

Liliana Parisi
(Conservatorio di Musica di Milano)

Quel primo gesto tra corpo e suono in *Wasserklavier*: per un'indagine performativa a partire dalle risonanze di Schubert e Brahms in Luciano Berio

Wasserklavier (1965) di Luciano Berio è un breve ma densissimo brano per pianoforte che riflette un dialogo profondo con la tradizione romantica, segnatamente con Schubert e Brahms. Ispirato da una discussione sull'interpretazione dell'Intermezzo op. 117 n. 2 di Johannes Brahms e dalla Fantasia D. 940 di Franz Schubert, *Wasserklavier* appare come un "gesto gentile" e *sommerso* che fonde elementi di entrambe le opere, un gesto di immersione nella memoria come forma di riscrittura implicita della musica romantica. L'evocazione dell'acqua, richiamata dal titolo, non è solo tematica o timbrica, ma si riflette anche in una qualità gestuale fluida e sospesa. A guidare la mia ricerca è l'idea che ogni inizio non sia soltanto un evento, ma anche un gesto: Berio sceglie un incipit acefalo fragile, fluttuante, che affiora come memoria e respiro, come scrittura che non dichiara, ma evoca. In primis, mi soffermerò proprio sulla cellula iniziale: un intervallo melodico di seconda minore in *ppp*, che rappresenta un microcosmo in cui il gesto musicale si condensa in forma embrionale. Analizzare questo primo istante — nella scrittura, nell'ascolto e nel corpo — significa indagare la potenza generativa del gesto sommerso. Si darà il via a un dialogo analitico e performativo di *quel primo gesto* nei brani di Berio, Schubert e Brahms. Indagherò il gesto iniziale attraverso un dialogo performativo con una danzatrice: i gesti dei tre brani verranno tradotti in movimento danzato. In secondo luogo, il lavoro passerà alla pratica performativa insieme alla danzatrice, coreografando e reinterpretando *Wasserklavier*. Questo laboratorio di co-creazione tra pianista e danzatrice intende mettere in risalto il corpo come luogo di risonanza del brano, uno spazio in cui la musica si fa visibile e la memoria del suono si trasforma in gesto. L'obiettivo è costruire un percorso gestuale che renda percepibile quel gesto sommerso e ne riveli la dimensione incarnata e condivisa. In questa ricerca, si intreccia il pensiero filosofico di Carlo Sini, secondo cui «ogni sapere è un gesto, ogni gesto è un'interrogazione del mondo, una riscrittura dell'esperienza», e la concezione di Luciano Berio, per il quale ogni musica nuova è anche una musica vecchia che ha saputo dimenticarsi in modo intelligente, offrendo lo sfondo concettuale per l'analisi del gesto musicale come atto che *interroga* piuttosto che descrivere. *Wasserklavier* si trasforma così in un'esperienza di memoria incarnata: ciò che rimane del passato non è la citazione, ma il movimento stesso che lo evoca. Il brano diventa così un luogo di risonanza, dove gesto, suono e memoria si intrecciano in un continuo processo di trasformazione. Analizzare, suonare e danzare questo brano significa esplorare il modo in cui la musica può ancora interrogare sé stessa, riscrivere le proprie tracce e generare nuove esperienze di ascolto. Il gesto non è solo un punto di partenza, ma una forma di pensiero in movimento: un modo di comprendere la musica come esperienza che si rinnova, ogni volta diversa, ogni volta viva. In definitiva, questo lavoro non intende spiegare tale musica, ma ascoltarla e *abitarela* con tutto il corpo.

That First Gesture Between Body and Sound in Wasserklavier: Toward a Performative Inquiry drawing on the Resonances of Schubert and Brahms in Luciano Berio

Wasserklavier (1965) by Luciano Berio is a brief yet profoundly dense piano work that reflects a deep dialogue with the Romantic tradition, particularly with Schubert and Brahms. Conceived in the context of a discussion on the interpretation of Johannes Brahms's *Intermezzo*, Op. 117 No. 2, and Franz Schubert's *Fantasia*, D. 940,

Wasserklavier emerges as a “gentle,” submerged gesture that merges elements of both works — a gesture of immersion in memory, understood as a form of implicit rewriting of Romantic music. The evocation of water, suggested by the title, is not merely thematic or timbral but manifests in a gestural quality that is fluid and suspended. At the core of my research lies the idea that every beginning is not only an event but also a gesture: Berio chooses a fragile, floating, acephalous incipit that surfaces like memory and breath — a writing that does not declare, but evokes. I will begin by focusing on the opening cell: a melodic minor second in *ppp*, a microcosm in which the musical gesture condenses in embryonic form. To analyze this initial instant — in writing, in listening, and in the body — means to explore the generative power of the submerged gesture. This will open an analytical and performative dialogue around that first gesture within the works of Berio, Schubert, and Brahms. I will investigate this initial gesture through a performative dialogue with a dancer, translating the gestures of the three pieces into danced movement. Subsequently, the research will evolve into a performative practice shared with the dancer, choreographing and reinterpreting *Wasserklavier*. This co-creative laboratory between pianist and dancer aims to highlight the body as the site of the work’s resonance — a space where music becomes visible and the memory of sound transforms into gesture. The goal is to construct a gestural pathway that makes this submerged gesture perceptible, revealing its embodied and shared dimension. The research draws upon the philosophical thought of Carlo Sini — according to whom “every form of knowledge is a gesture, every gesture is a questioning of the world, a rewriting of experience” — and Luciano Berio’s conception that every new music is also an old music that has “learned to forget itself intelligently.” These ideas provide the conceptual background for analyzing the musical gesture as an act that questions rather than describes. *Wasserklavier* thus becomes an experience of embodied memory: what remains of the past is not quotation but the very movement that evokes it. The piece becomes a space of resonance, where gesture, sound, and memory intertwine in a continuous process of transformation. To analyze, perform, and dance this piece is to explore how music can still question itself, rewrite its own traces, and generate new experiences of listening. Gesture is not merely a point of departure but a form of thought in motion — a way of understanding music as an ever-renewing, ever-living experience. Ultimately, this work does not seek to explain this music, but to listen to it and inhabit it with the whole body.

Liliana Parisi ha conseguito il diploma in pianoforte presso il Conservatorio di Milano, dove attualmente svolge un dottorato di ricerca. Si esibisce regolarmente in Italia e all'estero. La sua ricerca artistica si concentra sul gesto del pianista nella musica contemporanea, sviluppata attraverso collaborazioni con compositori e danzatori in contesti interdisciplinari.

Liliana Parisi graduated in piano from the Milan Conservatory, where she is currently a PhD candidate. She performs regularly in Italy and abroad. Her research focuses on the pianist’s gesture in contemporary music, developed through collaborations with composers and dancers in interdisciplinary contexts.

Thomas Peattie
(University of Mississippi)

Il compito del trascrittore: le partiture *fonte* di Luciano Berio

Nel 2015, una considerevole mole di materiali autografi relativi alla prassi di Luciano Berio di trascrivere e rielaborare la musica di altri compositori è stata depositata nella Collezione Berio presso la Fondazione Paul Sacher a Basilea. Di particolare interesse tra questi oggetti sono le partiture riccamente annotate da Berio di opere di Gustav Mahler e Giuseppe Verdi, partiture che Berio utilizza come punto di partenza nella fase più precoce del processo di trascrizione. In questo saggio io sostengo che queste “partiture fonte”, discusse raramente, possono fornire nuove prospettive sul processo compositivo di Berio, sul suo atteggiamento verso la musica dei suoi predecessori ottocenteschi e sulla posizione centrale della trascrizione nel contesto della sua più ampia prassi creativa. A tal fine, inizio considerando la copia stampata della *Seconda Sinfonia* di Mahler che Berio utilizza durante la composizione di *Sinfonia* (1968–69). Il significato di questa partitura risiede nella ricchezza di annotazioni autografe che indicano la possibile collocazione di quei brani che egli passa a citare in quella che definisce “analisi” dello *scherzo* di Mahler, così come le potenzialità di trasformazione e sviluppo di questo materiale. Mentre la funzione delle citazioni che Berio alla fine utilizza nella terza parte di *Sinfonia* è stata spesso intesa come una strategia compositiva che ha permesso al compositore di colmare il divario tra il linguaggio prevalentemente diatonico di Mahler e l’idioma post-tonale proprio di Berio, sostengo che le annotazioni preliminari nella “partitura fonte” offrono un diverso tipo di prova: vale a dire, il modo in cui Berio *ha ascoltato* lo *scherzo* di Mahler durante il processo di trascrizione.

Tracce delle abitudini di ascolto di Berio si trovano anche nelle sue trascrizioni di un gruppo di *Lieder* giovanili di Mahler, pubblicati come *Fünf frühe Lieder* (1986) e *Sechs frühe Lieder* (1987). In questo caso è stata la partitura stampata dei *Lieder und Gesänge* (1892) di Mahler che funge da punto di partenza per il processo di trascrizione. Qui le numerose annotazioni di Berio rivelano la misura in cui il suo incontro con questi *Lieder* ha innescato una gamma ancora più ampia di associazioni sonore che in almeno un caso possiede una dimensione inaspettatamente personale. Infine, nel caso di *Otto Romanze* (1990), Berio inizia il processo di trascrizione annotando una copia stampata delle *Composizioni da camera* di Giuseppe Verdi, una raccolta di arie per voce e pianoforte risalenti agli anni Trenta e Quaranta dell’Ottocento ripubblicata da Ricordi nel 1948. Di fronte alle prove del primo incontro di Berio con queste arie — in particolare sotto forma di riferimenti annotati alle opere di Wagner e Verdi — ci troviamo di fronte al momento in cui Berio ha riconosciuto per la prima volta in queste opere la presenza di altra musica, un riconoscimento che offre un nuovo modo di guardare alla ben nota affermazione di Berio secondo cui le sue trascrizioni sono meglio comprese come analisi delle opere che ha scelto di trascrivere.

The Task of the Transcriber: Revisiting Luciano Berio’s Source Scores

In 2015, a considerable body of autograph materials related to Luciano Berio’s practice of transcribing and reworking the music of other composers was deposited in the Berio Collection at the Paul Sacher Foundation in Basel. Of particular interest among these items are Berio’s richly annotated scores of works by Gustav Mahler and Giuseppe Verdi, scores that Berio used as a point of departure at the earliest stage of the transcribing process. In this paper argue that these seldom-discussed “source scores” can provide us with new insight into Berio’s compositional process, his attitude toward the music of his nineteenth-century forebears, and the central place of transcription in the context of his broader creative practice. To this end, I will begin by

considering the printed copy of Mahler's Second Symphony that Berio used during the composition of *Sinfonia* (1968–69). The significance of this score lies in the wealth of autograph annotations that indicate the possible placement of those pieces he would go on to quote in his self-described “analysis” of Mahler's scherzo, as well as the potential for this quoted material to be subjected to transformation and development. Whereas the function of the quotations that Berio eventually used in the third part of *Sinfonia* has often been understood as a compositional strategy that allowed the composer to bridge the gap between Mahler's largely diatonic language and Berio's own post-tonal idiom, I argue that the preliminary annotations in the “source score” offer a different kind of evidence: namely, how Berio *listened* to Mahler's scherzo during the transcription process

Traces of Berio's listening habits can also be found in his transcriptions of a group of early songs by Mahler, published as *Fünf frühe Lieder* (1986) and *Sechs frühe Lieder* (1987). In this case it was the printed score of Mahler's *Lieder und Gesänge* (1892) that served as the point of departure for the transcription process. Here Berio's numerous annotations reveal the extent to which his encounter with these songs triggered an even wider range of sonic associations that in at least one case possesses an unexpectedly personal dimension. Finally, in the case of *Otto Romanze* (1990), Berio began the transcription process by annotating a printed copy of Giuseppe Verdi's *Composizioni da camera*, a collection of songs for voice and piano dating from the 1830s and 40s that was republished by Ricordi in 1948. Confronted with evidence of Berio's initial encounter with these songs —specifically in the form of his annotated references to the operas of Wagner and Verdi—we come face to face with the moment that Berio first recognized in these songs the presence of other music, a recognition that offers a new way of looking at Berio's well-known claim that his transcriptions are best understood as analyses of the works he chose to transcribe.

Thomas Peattie è Associate Professor of Music all'Università del Mississippi. La sua ricerca più recente esplora il rapporto tra Romanticismo e modernismo nella musica di Gustav Mahler e dei suoi successori. La sua voce su Berio per *Oxford Bibliographies* è stata pubblicata nel 2024 e sta attualmente preparando una monografia sulla prassi di trascrizione di Berio.

Thomas Peattie is an Associate Professor of Music at the University of Mississippi. His most recent research explores the relationship between Romanticism and modernism in the music of Gustav Mahler and his successors. His entry on Berio for *Oxford Bibliographies* was published in 2024 and he is currently preparing a monograph on Berio's transcribing practice.

Marina Rossi
(Università di Trento)

Voci nascoste fra le voci. Dai 34 *Duetti per Due violini*, a *Duo*, a *Un re in ascolto*

L'azione musicale *Un re in ascolto* di Luciano Berio si configura come un'opera marcata da una fitta rete intertestuale, intessuta di citazioni e rimandi di natura letteraria, drammaturgica, filosofica e sonora. Le allusioni musicali spaziano dalla *Sinfonia dei Salmi* ad *Agon*, da *Don Carlos* a *Wozzeck*, ma è la funzione strutturale di alcuni brani tratti dalla raccolta di *34 Duetti per due violini*, realizzata dal compositore stesso tra il 1979 e il 1983, a costituire uno degli elementi più significativi per l'articolazione formale e compositiva dell'opera rappresentata a Salisburgo nel 1983.

Questo studio ripercorre in primo luogo il processo di elaborazione che dai brevi pezzi violinistici (ciascuno dei quali è intitolato a figure familiari, amici, musicisti e collaboratori di Berio) ha condotto alla realizzazione di *Duo. Teatro immaginario*, opera radiofonica su testi di Italo Calvino, concepita come lavoro preparatorio dell'azione musicale. Attraverso lo studio degli schizzi autografi conservati presso l'Archivio Berio (Paul Sacher Stiftung, Basilea), l'indagine identifica precisamente quali *Duetti* sono confluiti in *Duo* (sia in forma integrale, sia come frammenti, sia sublimati in brevi gesti musicali) e ne analizza la collocazione negli stacchi strumentali che si alternano alle cinque *Arie* composte da Berio sui versi di Calvino.

Il confronto tra gli abbozzi di *Duo* e di *Un re in ascolto* consente inoltre di individuare l'evoluzione compiuta da questi materiali e le modalità in cui essi vengono integrati nel tessuto compositivo dell'azione musicale. Oltre alla presenza di due *Duetti* integralmente citati (nn. 6 e 33, dedicati rispettivamente a Bruno Maderna e Lorin Maazel), l'azione musicale è infatti attraversata da una costellazione di gesti sonori, derivati dalla collezione di brani per violino e dall'opera radiofonica. Particolare rilievo assume l'accordo eseguito da due violini che apre ciascuno stacco strumentale in *Duo* e che si ripresenta al principio di *Un re in ascolto*, appena prima del canto di Prospero. L'incisivo gesto sonoro non deriva da alcuno dei 34 *Duetti*, bensì da un pezzo composto espressamente per l'opera radiofonica; i numerosi schizzi relativi a questo brano documentano una lunga fase di elaborazione da parte del compositore. A differenza della raccolta a fini didattici, questo duetto non risulta dedicato ad amici o colleghi e, su questo aspetto, verranno avanzate alcune ipotesi interpretative.

L'analisi mette infine in luce come alcuni gesti musicali formulati nei *Duetti*, vengano fortemente polarizzati all'interno della partitura di *Un re in ascolto* e contribuiscano in modo determinante a sorreggerne la complessa architettura. Alla base di questa prospettiva si colloca, come auspicato da Berio stesso, il superamento della «nozione feticistica di testo come entità chiusa in sé stessa», a favore del riconoscimento delle molteplici funzioni implicite in un medesimo oggetto musicale, la cui tensione proliferante si realizza in una germinazione attiva di segni, tracce, memorie.

Hidden Voices among Voices. From the 34 *Duetti per due violini* to *Duo* to *Un re in ascolto*

Luciano Berio's azione musicale *Un re in ascolto* is characterized by a dense intertextual network woven from literary, dramaturgical, philosophical, and sonic references. The musical allusions range from *Symphony of Psalms* to *Agon*, from *Don Carlos* to *Wozzeck*, yet one of the most significant elements for the formal and compositional structure of the work, premiered in Salzburg in 1983, is the structural function of certain pieces drawn from the collection of *34 Duetti per due violini*, written by the composer himself between 1979 and 1983.

This study first retraces the process through which the short violin pieces, each dedicated to relatives, friends, musicians, or collaborators of Berio, led to the creation of *Duo. Teatro immaginario*, a radio opera on texts by Italo Calvino conceived as a preparatory work for the musical action. Through the examination of autograph sketches preserved in the Berio Archive (Paul Sacher Stiftung, Basel), the research precisely identifies which *Duetto* were incorporated into *Duo*, either in their entirety, as fragments, or as sublimated musical gestures, and analyzes their placement within the instrumental interludes that alternate with the five *Arias* composed by Berio on Calvino's verses.

The comparison between the sketches of *Duo* and *Un re in ascolto* further reveals the evolution of these materials and the ways in which they are integrated into the compositional fabric of the *azione musicale*. In addition to the two *Duetto* quoted in full (nn. 6 and 33, dedicated respectively to Bruno Maderna and Lorin Maazel), the work is traversed by a constellation of sonic gestures derived from both the violin collection and the radio opera. Particular significance is assumed by the chord played by two violins that opens each instrumental interlude in *Duo* and reappears at the beginning of *Un re in ascolto*, just before Prospero's entrance. This incisive gesture does not derive from any of the 34 *Duetto* but from a piece composed specifically for the radio opera; the numerous sketches related to this passage document a long phase of elaboration by the composer. Unlike the didactic collection, this duet is not dedicated to any friend or colleague, an aspect that invites several interpretative hypotheses.

Finally, the analysis highlights how certain musical gestures formulated in the *Duetto* become strongly polarized within the score of *Un re in ascolto*, playing a decisive role in sustaining its complex architecture. Underlying this perspective is, as Berio himself hoped, the overcoming of the "fetishistic notion of the text as a self-contained entity", in favour of recognizing the multiple functions implicit in a single musical object, whose proliferating tension unfolds through the active germination of signs, traces, and memories.

Marina Rossi è dottoranda in Musicologia presso l'Università di Trento. La sua attività di ricerca ha approfondito vari ambiti della musica contemporanea, dal canto corale al teatro musicale, e si concentra sul rapporto tra musicologia e pratica esecutiva. Ha partecipato a conferenze in Italia e all'estero e ha pubblicato i suoi lavori per numerose riviste in ambito internazionale.

Marina Rossi is a PhD candidate in Musicology at the University of Trento. Her research spans diverse areas of contemporary music, from choral singing to music theatre, with a particular focus on the interplay between musicological study and performance practice. She has presented her work at conferences in Italy and abroad and has published in numerous international journals.

Massimo Salcito (Conservatorio di Musica di Pescara)

Luciano Berio e il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi

Dal 16 al 23 febbraio 1973, presso La Piccola Scala di Milano, venne realizzata una produzione del teatro scaligero dedicata a Luciano Berio. Il programma prevedeva l'esecuzione in prima esecuzione assoluta di *Laborintus II*, preceduto dal *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, del quale il Maestro aveva pubblicato una propria revisione musicale nel 1966 per l'Universal Edition. Nel gennaio 1967 Berio aveva diretto in prima esecuzione assoluta la composizione monteverdiana negli USA, al tempo della docenza presso la Julliard School. L'esecuzione milanese del celebre "madrigale in genere rappresentativo" testimonia un passaggio importante nell'ambito di un precedente ed articolato processo di appropriazione e rielaborazione del lascito storico musicale europeo compiuto dal Maestro di Oneglia: si pensi al *Contrapunctus XIX* di J. S. Bach, o alla *Ritirata notturna di Madrid* di Luigi Boccherini, e che vide in Monteverdi un compositore di particolare interesse.

La nascita di tale attrazione per l'opera monteverdiana risale agli anni di studio con Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), suo docente di Composizione presso il Conservatorio di Musica "Verdi" di Milano. Profondo conoscitore dell'opera monteverdiana, Ghedini aveva pubblicato nel 1949 una propria revisione del *Combattimento* per la Suvini Zerboni, che ebbe notevole successo in Italia e in Europa fino alla fine degli Anni '80. Accanto all'evidente atto d'omaggio al suo insegnante, la revisione testimonia come «[Berio] vede in quella composizione un vero e proprio paradigma di gestualità sonora e di teatro musicale d'avanguardia» (Marco Uvietta, 2011). Negli Anni '70 e '80, specie in Francia e in Italia, sono documentate non poche repliche del *Combattimento* nella versione Berio, che videro la partecipazione di personaggi come il soprano Cathy Berberian (1925-1983) e collaborazioni con istituzioni di prestigio, quali l'Accademia Musicale Chigiana di Siena.

Dopo il 27 maggio 2003, Marcello Panni, Rino Marrone e Giorgio Bernasconi hanno periodicamente ripreso la stesura del *Combattimento* secondo Berio, divenuta nel frattempo un importante testo di riferimento anche per originali allestimenti coreutici e teatrali, databili dal 1985 al 2021

Ad oltre 50 anni di distanza dalla *prima* scaligera va sottolineato come la pur vasta bibliografia si sia interessata solo marginalmente a tale argomento: che ha invece influenzato compositori contemporanei, quali Ivan Fedele, Giorgio Battistelli, Claudio Ambrosini e Alessandro Solbiati. A loro volta autori di ulteriori versioni del monteverdiano *Combattimento*, così come di *prequel* e *sequel* ad esso correlati.

Luciano Berio and the *Combattimento di Tancredi e Clorinda* by Claudio Monteverdi

In 1973, from February 16 to 23, a production dedicated to Luciano Berio was held at La Piccola Scala Theater in Milan. The programme included *Laborintus II*'s premiere, preceded by Claudio Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda*: Berio had published his own musical revision in 1966, by Wien Universal Edition. In January 1967, he had conducted the Monteverdi composition's world premiere in the United States, while teaching at the Juilliard School.

The Milan performance of the famous "madrigale in stile rappresentativo", testifies to an important step of a previous and complex re-elaboration process of the European musical historical legacy by Oneglia's Maestro: see J. S. Bach's *Contrapunctus XIX*, or

Luigi Boccherini's *Ritirata notturna di Madrid*; and that which saw Monteverdi as a composer of particular musical interest.

The birth of this attraction to Monteverdi's opera dates to his years of studies with Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), composition teacher at the Milan "Verdi" Conservatory of Music. Such as a profound connoisseur of Monteverdi's opera, Ghedini published his own revision of the *Combattimento* for Suvini Zerboni in 1949; it was a notable success in Italy and Europe until the late 1980s. Alongside the evident act of homage to his teacher, the revision testifies to how «[Berio] saw in that composition a true paradigm of sonic gesture and avant-garde musical theatre» (Marco Uvietta, 2011). In the 1970s and 1980s, especially in France and Italy, there are many documented performances of Berio's *Combattimento*, which saw the participation of figures such as the soprano Cathy Berberian (1925-1983) and collaborations with important institutions, such as the Accademia Musicale Chigiana in Siena.

After 2003 May 27 (Berio's death), Marcello Panni, Rino Marrone and Giorgio Bernasconi periodically resumed the draft of Berio's *Combattimento*: in the meantime, it has become an important reference text also for original choreographic and theatrical productions, dating from 1985 to 2021.

More than 50 years after the premiere at La Scala, Bibliografia has only marginally addressed about this topic; which has instead influenced contemporary composers: Ivan Fedele, Giorgio Battistelli, Claudio Ambrosini and Alessandro Solbiati. They created further versions of Monteverdi's *Combattimento*, as well as prequels and sequels on the same subject.

Massimo Salcito, diplomato in organo e composizione organistica, pianoforte, viola da gamba (corsi tradizionali decennali) e clavicembalo (corso tradizionale triennale post diploma). Laureato al DAMS di Bologna, borsista all'Accademia Chigiana di Siena. Alterna l'attività concertistica a pubblicazioni e progetti su argomenti della musica antica. Docente titolare dei corsi di Clavicembalo e Tastiere Storiche al Conservatorio "Luisa D'Annunzio" di Pescara.

Massimo Salcito graduated in organ and organ composition, piano, viola da gamba, and harpsichord. He graduated at DAMS (Music and Performing Arts) in Bologna, scholarship by the Accademia Chigiana in Siena. He combines his concert activities with publications and projects on early music. Full Harpsichord and Historical Keyboards professor at the "D'Annunzio" Conservatory in Pescara (Italy).

Meike Senker (Hochschule für Musik und Theater, Leipzig)

Relazioni multiprospettiche fra musica e testo in *A-Ronne*

Con la composizione *A-Ronne* (1974), Luciano Berio ha aperto un campo sperimentale per l'esplorazione delle relazioni multiprospettiche tra musica e testo. Il brano si sviluppa come un prisma ricco e colorato di "situazioni vocali", combinando tecniche vocali estese, *scat* jazz, scene teatrali generate dalla voce, nonché parodie di corali ecclesiastici, melodramma, canti popolari e vari altri generi vocali. Queste situazioni vocali emergono esclusivamente attraverso l'uso della voce, che si manifesta tramite la continua recitazione di una poesia di Edoardo Sanguineti in modi sempre mutevoli. Berio ha descritto il brano come un documentario di una poesia, in cui il testo sottostante è illuminato da molteplici angolazioni. Oltre alla sua collaborazione con Sanguineti, la cui poesia forma la base testuale della composizione, Berio collega anche il concetto di composizione vocale in *A-Ronne* al suo impegno con il linguista e semiotico Roman Jakobson: proprio come qualsiasi elemento linguistico può essere trasformato in una figura poetica, così anche qualsiasi elemento vocale può essere trasformato in musica.

Due aspetti dell'esplorazione compositiva divengono quindi centrali in questo brano: primo, Berio afferma che la sua musica funziona come uno strumento analitico per confrontarsi con la poesia di Sanguineti; secondo, Berio vede gli interpreti come ricercatori che approcciano il testo attraverso le possibilità espressive della voce.

Questo atteggiamento compositivo si riflette anche nella genesi dell'opera.

Inizialmente, Berio ha collaborato con cinque attori in un processo esplorativo per una produzione radiofonica dell'emittente olandese KRO Hilversum, un processo ampiamente documentato in un diario di produzione conservato presso la Fondazione Paul Sacher. Successivamente, ha rielaborato il brano in una partitura per cinque attori, prima di adattarlo infine per gli otto cantanti dei Swingle Singers.

Attraverso il confronto analitico delle diverse versioni e dei relativi schizzi, si ottengono preziose intuizioni sul rapporto tra processo di produzione, interpretazione e risultato musicale. Ciò solleva questioni più ampie sul processo compositivo e sull'analisi delle relazioni musica-testo: come i diversi metodi di lavoro influenzano il risultato musicale? Come si analizzano le transizioni tra le varie modalità di relazione tra musica e testo? In che modo il brano sfuma le distinzioni tra situazioni vocali, significato, intelligibilità testuale e suono? Quale ruolo giocano gli esecutori in questo contesto? E come si comprende il rapporto tra interpretazione testuale e impegno musicale con il testo?

Multiperspectival Relationships between Music and Text in *A-Ronne*

With the composition *A-Ronne* (1974), Luciano Berio opened an experimental field for the exploration of multiperspectival relationships between music and text. The piece unfolds as a rich and colorful prism of "vocal situations," combining extended vocal techniques, jazz scat singing, voice-generated theatrical scenes, as well as parodies of church chorales, melodrama, folk songs, and various other vocal genres. These vocal situations emerge exclusively through the use of the voice, which emerges through the continued reciting of a poem by Edoardo Sanguineti in ever-changing ways.

Berio described the piece as a *documentario* of a poem, in which the underlying text is illuminated from multiple angles. In addition to his collaboration with Sanguineti, whose poem forms the textual basis of the composition, Berio also connects the concept of vocal composition in *A-Ronne* to his engagement with the linguist and semiotician Roman Jakobson: just as any linguistic element can be transformed into a poetic figure, so too can any vocal element be transformed into music.

Two aspects of compositional exploration thus become central in this piece: first, Berio states that his music would function as an analytical tool for engaging with Sanguineti's poem; second, Berio sees the interpreters as researchers who approach the text through the expressive possibilities of the voice.

This compositional attitude is also reflected in the work's genesis. Berio initially collaborated with five actors in an exploratory process for a radio production by Dutch broadcaster KRO Hilversum, a process extensively documented in a production diary held at the Paul Sacher Foundation. He then reworked the piece into a score for five actors, before finally adapting it for the eight singers of The Swingle Singers.

Through analytical comparison of the different versions and their sketches, valuable insights can be gained into the relationship between production process, interpretation, and musical outcome. This raises broader questions about compositional process and the analysis of music-text relationships: How do different working methods affect the musical result? How can transitions between various modes of relating music and text be analyzed? How does the piece blur distinctions between vocal situations, meaning, textual intelligibility, and sound? What role do performers play in this context? And how can the relationship between textual interpretation and musical engagement with the text be understood?

Bibliografia

Augustijn, J., 1974. *Produktionstagebuch A-Ronne (Handschrift)*, Hilversum: Paul Sacher Stiftung Basel

Berio, L., 1982/1985. A-Ronne. *Foné*, Band La voce e la traccia a cura di Stefano Mecatti, pp. 269-276.

Horvath, N., 2009. The "Theatre of the Ear": Analyzing Berio's Musical Documentary A-Ronne. *Musicological Explorations (School of Music, University of Victoria)*, Band 10, pp. 73-103.

Santis, M. D., 2016. Beyond "Opera", another kind of theatre: on the dramaturgy of "A-Ronne". In: G. Ferrari, Hrsg. *Le théâtre musical de Luciano Berio. Tome I. De Passagio à La Vera Storia. Actes des six journées d'études qui ont eu lieu à Paris et à Venise entre 2010 et 2013*. Paris: L'Harmattan, pp. 381-408.

Senker, M., 2025. "Ein bisschen als Gelehrter und ein bisschen als Bastler": Kompositorische Arbeitsprozesse in A-Ronne von Luciano Berio. In: P. F. Dominik Höink, Hrsg. *Musik und Arbeit*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, pp. 231-250.

Meike Senker è una compositrice con sede a Lipsia e professoressa di teoria musicale presso la Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. Il suo lavoro compositivo spazia dalla musica da camera, musica vocale e corale, teatro musicale, grandi *ensemble*, musica elettronica e orchestrale, a progetti di *performance* e composizioni che coinvolgono l'improvvisazione e musicisti dilettanti. Ha studiato composizione con Johannes Schöllhorn a Colonia e Friburgo e teoria musicale con Matthias Schlothfeldt a Essen. Le sue opere sono state eseguite in tutta Europa e Asia, anche ad *Acht Brücken* (Colonia), *March Music Days* (Ruse) e *Kasseler Musiktage*. Ha ricevuto commissioni da *ensemble recherche*, *Ensemble Garage*, *Ensemble TIMF*, tra gli altri. Senker sta attualmente perseguendo un dottorato artistico all'interno del *Glarean Collège doctoral européen* (Friburgo-Strasburgo), concentrandosi sulle relazioni multiprospettiche fra musica e testo in *A-Ronne* di Luciano Berio. Ha insegnato in università musicali a Essen, Francoforte, Friburgo, Münster e ha tenuto *workshop* in Francia, Austria e Corea del Sud.

Meike Senker is a composer based in Leipzig and professor of music theory at the Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. Her

compositional work spans chamber music, vocal and choral music, music theatre, large ensemble, electronic and orchestral music, as well as performance projects and compositions involving improvisation and amateur musicians. She studied composition with Johannes Schöllhorn in Cologne and Freiburg and music theory with Matthias Schlothfeldt in Essen. Her works have been performed across Europe and Asia, including at Acht Brücken (Cologne), March Music Days (Ruse), and Kasseler Musiktage. She has received commissions from ensemble recherche, Ensemble Garage, Ensemble TIMF, among others.

Senker is currently pursuing an artistic doctorate within the Glarean Collège doctoral européen (Freiburg–Strasbourg), focusing on multiperspectival relationships between music and text in Luciano Berio's *A-Ronne*. She has taught at music universities in Essen, Frankfurt, Freiburg, Münster, and given workshops in France, Austria, and South Korea.

Balz Trümpy (Hochschule für Musik, Basel)

La polifonia multidimensionale di Berio

Due pensieri espressi da Berio in conversazioni personali mostrano chiaramente l'essenza del suo pensiero musicale e concettuale e si collegano direttamente alla sua comprensione della "polifonia": uno si riferisce alla sua preferenza per l'inglese rispetto all'italiano come "linguaggio musicale"; l'altro era, in sostanza: "Non mi interessa presentare A e B, ma il percorso che porta da A a B". Entrambe le affermazioni indicano i suoi noti approcci, che si possono riassumere come "trasformazione" e "pensiero orientato al processo". Nel senso più ampio, ciò include anche la sua concezione dell'armonia come campo dinamico. Analogamente alla sua comprensione multidimensionale del termine "armonia", si osserva anche nella polifonia di Berio una complessa rete di relazioni che va ben oltre la definizione tradizionale come sintassi di voci multiple.

In *Sequenza III*, la monodia si dispiega in una tessitura polifonica latente. I tre livelli della partitura—materiale sonoro, materiale fonetico, istruzioni espressive—interagiscono in un gioco polifonico plasmato dalle categorie di "consonanza" e "dissonanza". Un semplice esempio è l'istruzione espressiva "debolmente", che, se combinata con una rapida sequenza di sillabe, forma una dissonanza contrappuntistica.

I tre livelli si combinano in una *Gestalt*, la cui somma è più dell'addizione delle sue parti. I livelli materiale e fonetico evolvono ciascuno lungo due linee internamente polifoniche a partire da suoni primari come ansimare, ridere, gemere; essi divergono in due linee che conducono a una melodia archetipica, la quale si arresta appena prima di formare un "tema" concreto, e a formazioni di parole che non si coagulano in frasi significative — ad eccezione della collocazione centrale della parola "truth", che allude alle categorie linguistiche di significante e significato. Accanto alla teatralità inerente a *Sequenza III*, questo crea l'impressione di una ricerca del linguaggio nel senso di Roman Jakobson: una linea polifonica di "gradi di intelligibilità", che conduce da un lato da fonemi a frammenti turbolenti di sillabe e parole, e dall'altro da suoni singoli, suoni ripetuti e frammenti motivici a una melodia primordiale di vasta portata, la quale a sua volta è resa in una polifonia di discorso.

Il materiale sonoro si scompone in elementi che rappresentano successivamente diverse "voci". Questi elementi non si separano categoricamente: "risate" e "rapide sequenze sillabiche in movimento rettilineo" possono, a seconda dell'interpretazione, rappresentare "voci" indipendenti o formare una singola linea insieme. Questo tipico "principio di incertezza" nell'opera di Berio è esso stesso un elemento trasformativo e crea una sorta di "metapolifonia". La partitura non si scompone nettamente analiticamente, il che si riflette nell'esperienza di ascolto: l'ascoltatore è attratto in un vortice di *cluster* di eventi che si interconnettono e creano uno stato accresciuto — corrispondente alla concezione della realtà di Berio.

Il metodo della polifonia latente si osserva anche su scala più ampia: in *Coro*, i passaggi di Neruda si leggono come una "voce" che si alterna alle altre sezioni; Berio parla di una *polyphonie de transformations*. La polifonia di Berio — come la sua armonia e il suo disegno formale — non è evolutiva ma circolare; essa pone un campo definito in un moto ondoso interno.

Berio's Multidimensional Polyphony

Two thoughts expressed by Berio in personal conversation clearly show the essence of his musical and conceptual thinking and can be directly related to his understanding of "polyphony": One referred to his preference for English over Italian as a "musical

language”; the other was, in essence: “I’m not interested in presenting A and B, but in the path that leads from A to B”. Both statements point to his well-known approaches, which can be summarized as “transformation” and “process-oriented thinking.” In the broadest sense, this also includes his conception of harmony as a dynamic field.

Analogous to his multidimensional understanding of the term “harmony”, one can also observe in Berio’s polyphony a complex network of relationships that goes far beyond the traditional definition as the syntax of multiple voices.

In *Sequenza III*, monophony unfolds into a latent polyphonic texture. The three layers of the score—sound material, phonetic material, expressive instructions—interact in a polyphonic interplay shaped by the categories of “consonance” and “dissonance.” A simple example is the expressive instruction “faintly,” which, when combined with a rapid sequence of syllables, forms a contrapuntal dissonance.

The three layers combine into a “Gestalt”, the sum of which is more than the addition of its parts. The material and phonetic layers each evolve along two internally polyphonic lines from primal sounds such as gasping, laughing, moaning; they diverge into two lines that lead to an archetypal melody, which halts just before forming a concrete “theme”, and to word formations that do not congeal into meaningful phrases—except for the central placement of the word “truth”, which hints at the linguistic categories of signifier and signified. Alongside the theatricality inherent in *Sequenza III*, this creates the impression of a search for language in the sense of Roman Jakobson: a polyphonic line of “degrees of intelligibility”, leading on one hand from phonemes to turbulent fragments of syllables and words, and on the other from single tones, repeated tones, and motivic fragments to a far-reaching primordial melody, which in turn is rendered into a polyphony of speech.

The sound material can be broken down into elements that successively represent different “voices”. These elements cannot be categorically separated: “laughter” and “rapid syllabic sequences in straight motion” can, depending on interpretation, represent independent “voices” or form a single line together. This typical “uncertainty principle” in Berio’s work is itself a transformative element and creates a kind of “metapolyphony”. The score cannot be cleanly broken down analytically, which is reflected in the listening experience: the listener is drawn into a vortex of clusters of events that interlock and create a heightened state – corresponding to Berio’s conception of reality.

The method of latent polyphony can also be observed on a larger scale: In *Coro*, the Neruda passages can be read as a “voice” alternating with the other sections; Berio speaks of a “*polyphonie de transformations*”.

Berio’s polyphony—like his harmony and formal design—is not developmental but circular; it sets a defined field into an inner wave motion.

Bibliografia

Albéra, Philippe (Hrsg.): *Luciano Berio*, Contrechamps N. 1, Edition l’Age d’homme, Paris 1983.

Berio, Luciano: *Remembering the Future*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2006.

Jakobson, Roman Ossipowitsch: *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969.

Tadday (Hrsg.) *Luciano Berio*, Musik-Konzepte 128, Edition Text + Kritik, München 2005.

Trümpy, Balz: *Harmonische Felder – Ganzheitliches Denken bei Luciano Berio*, in:

Michael Kunkel (Hrsg.): *musik – buchstaben – musik*, Pfau, Saarbrücken 2012, S. 127-161.

Balz Trümpy ha studiato presso l’Accademia Musicale di Basilea con indirizzi principali in pianoforte, teoria musicale e composizione. È stato assistente di Luciano

Berio dal 1975 al 1978 e ha anche ricevuto diverse commissioni di ricerca dall'IRCAM a Parigi durante lo stesso periodo. Dal 1979 fino al suo ritiro nel 2011 è stato professore di teoria musicale e composizione presso la Hochschule für Musik di Basilea. Le sue composizioni sono state eseguite in festival a Donaueschingen, alle Giornate Mondiali della Musica dell'ISCM, al Festival di Davos e al Festival di Lucerna, tra gli altri luoghi. Il compositore collabora con artisti come Heinrich Schiff, Kurt Widmer, Hansheinz Schneeberger, Graziella Contratto, i Basler Madrigalisten e il Szymanowski Quartet. Balz Trümpy appare anche in recital come accompagnatore di Lieder e ha pubblicato lavori sulla teoria musicale. Nel 2015 il suo CD *"Canti Elegiaci"* è stato nominato per il *"Preis der deutschen Schallplattenkritik"*. Le sue opere sono eseguite in Europa, Asia e America. Trümpy è anche autore di scritti di teoria musicale.

Balz Trümpy studied at the Basel Music Academy with majors in piano, music theory and composition. He was assistant to Luciano Berio from 1975 to 1978 and was also awarded several research commissions from IRCAM in Paris during the same period. From 1979 until retiring in 2011 he was professor for music theory and composition at Basel's Hochschule für Musik.

Among other places, his compositions have been performed at festivals in Donaueschingen, the ISCM World Music Days, the Davos Festival and at the Lucerne Festival. The composer works with artists such as Heinrich Schiff, Kurt Widmer, Hansheinz Schneeberger, Graziella Contratto, the Basler Madrigalisten and the Szymanowski Quartet. Balz Trümpy also appears in recital as a song accompanist and has published works on music theory. In 2015 his CD *"Canti Elegiaci"* was nominated for *"Preis der deutschen Schallplattenkritik"*. His works are performed in Europe, Asia and America. Trümpy has also emerged as an author of music theory writings.