

Registrare la performance
Testi, modelli, simulacri
tra memoria e immaginazione

a cura di

Michela Garda ed Eleonora Rocconi



PaviaUniversityPress

Registrare la performance : Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione / a cura di Michela Garda ed Eleonora Rocconi. – Pavia : Pavia University Press, 2016. – [VI], 172 p. ; 24 cm.

(Scientifica)

<http://purl.oclc.org/paviauniversitypress/9788869520518>

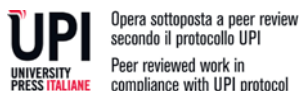
ISBN 9788869520501 (brossura)

ISBN 9788869520518 (e-book PDF)

© 2016 Pavia University Press – Pavia

ISBN: 978-88-6952-051-8

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.



Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare per eventuali omissioni o inesattezze.

In copertina: Ricardo Liberato, *Microphone*, elaborazione rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>)

Prima edizione: dicembre 2016

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) Italia
<http://www.paviauniversitypress.it> – unipress@unipv.it

Printed in Italy

Sommario

Introduzione	
Michela Garda, Eleonora Rocconi.....	1
Prima della ‘prima’: registrare la performance dei drammi greci antichi	
Eleonora Rocconi	9
Drammi greci: dallo spettacolo ‘monouso’ all’idolo testuale	
Fausto Montana	21
Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso: la circolazione della performance musicale	
Alessandro Cecchi	49
La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale	
Michela Garda	73
Cifre di Mario Bertoncini: aspetti performativi della musica sperimentale degli anni Sessanta tra gesto, partitura e registrazione	
Ingrid Pustijanac.....	93
Performance del/nel testo: per un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell’evento performativo nella <i>popular music</i> registrata	
Alessandro Bratus.....	109
Davanti alla macchina da presa. La registrazione della performance attoriale nel primo cinema italiano	
Elena Mosconi.....	131
Indice analitico	155
<i>Abstracts e note biografiche / Abstracts and short bios</i>	161

Cifre di Mario Bertoncini: aspetti performativi della musica sperimentale degli anni Sessanta tra gesto, partitura e registrazione

Ingrid Pustijanac

1. La musica del secondo Novecento dalla prospettiva dei *performance studies*

Sotto la forte spinta proveniente dal campo dei *performances studies*, la ricerca sulla musica del secondo Novecento ha visto negli ultimi decenni, nonostante qualche anno di ritardo rispetto agli altri repertori, la formulazione di nuove questioni, la messa a fuoco di ulteriori aspetti significativi e l'applicazione di nuovi approcci e metodologie d'indagine. Il campo è inevitabilmente vasto, come testimoniano pubblicazioni sempre più numerose (e anche più recenti in confronto a quelle sui repertori del passato: Danuser, Mauser 1994; Heaton 2012; Hiekel 2013), e tende a sfuggire a una trattazione sistematica per la molteplicità degli aspetti toccati. Sono confluite in questo ambito indagini già precedentemente avviate sul rapporto tra compositore e interprete, tra pensiero e scrittura, ovvero tra suono e segno, indagini sulla questione della presunta assenza di spazi di interpretazione a favore dell'esecuzione più aderente possibile al testo ipercodificato e molte altre ancora.

Solo molto recentemente si sono aggiunte a questo campo d'indagine riflessioni sul ruolo della registrazione. Mentre per gli altri repertori vi è una lunga e articolata tradizione di studi del patrimonio discografico e in generale della musica su supporti audio (o multimediali) (Cook *et al.* 2009; Zagorski-Thomas 2014), per la musica del secondo Novecento molte altre questioni dovevano essere risolte prima di giungere a considerare in modo sistematico e con metodologie adeguate la questione della registrazione/mediatizzazione e del suo rapporto con l'esecuzione dal vivo. Parlando di incisioni discografiche, il numero crescente di interpreti di musica contemporanea o di coloro che includono brani contemporanei nei programmi concertistici/discografici permette di elaborare strategie di analisi comparativa delle esecuzioni per molte opere ormai considerate di repertorio. Questo è il caso di *Pression* di Helmut Lachenmann (Mosch 2006; Orning 2012), ma anche di *Dieci pezzi* per quintetto di fiati di György Ligeti (Lalitte 2015), per citare solo alcuni degli esempi più famosi.

Un fenomeno che in questa breve ricognizione introduttiva non può essere omesso, pur se non verrà qui esaminato in dettaglio, è la sempre più cospicua presenza di prodotti multimediali che si configurano come documentazione sistematica non solo dell'esecuzione (live o in studio) ma anche delle fasi di studio precedenti l'esecuzione, basate su una stretta collaborazione tra il compositore e l'esecutore (si veda per esempio il documentario *Climbing a Mountain: Arditti Quartet rehearse Brian Ferneyhough 'String Quartet no. 6'*, oppure *See the Sound. Hommage à Helmut Lachenmann* del gruppo milanese mdi

ensemble).¹ Questi materiali, sempre più frequenti e disponibili (grazie anche a canali come YouTube e Vimeo), testimoniano un cambiamento significativo nella fruizione della musica contemporanea, sia da parte degli ascoltatori sia da parte degli esecutori. Le tracce della registrazione (nel senso più lato del termine) si moltiplicano e si pongono in un rapporto sempre più dinamico e complesso con l'opera. Si configura così un panorama piuttosto articolato intorno a una singola opera, una sorta di discorso che risulta dall'unione di tutti i livelli. Questa ricerca si colloca pertanto in quel campo ancora tutto da indagare del rapporto che le registrazioni instaurano con le (precedenti e successive) esecuzioni dal vivo, i materiali scritti (nel migliore dei casi partiture di tipo tradizionale), le notizie di prima mano condivise con i compositori stessi (o con gli interpreti che hanno avuto modo di lavorare con il compositore), e tutta una serie di ambiti contestuali che un'indagine di questo genere non può tralasciare. Come si vedrà, la ricostruzione di molti aspetti dovrà necessariamente avvalersi della ricerca sul campo, in quanto lo stato della documentazione e preservazione di determinati dati è tuttora lacunoso, a volte anche irrimediabilmente perduto.

2. *Cifre* e le sue tracce

Cifre per pianoforte, uno (o più) pianoforti preparati e numero variabile di esecutori di Mario Bertoncini è un caso esemplare che consente di mettere in rilievo il dinamismo dei diversi livelli che concorrono a definire un'opera sperimentale degli anni Sessanta, focalizzandosi sulle sue registrazioni e senza perdere di vista altri campi d'indagine rilevanti per questo repertorio, come la questione della forma e la poetica dell'informale, il rapporto tra il gesto strumentale e la sua codifica notazionale, il rapporto tra la composizione e l'improvvisazione nella ricerca delle nuove risorse sonore.

La centralità di *Cifre* nell'opus del compositore si delinea con forza se consideriamo che si tratta del brano a cui è stato dedicato il numero più ampio di studi (Borio 1992, 2007; Bertolani 2006; Cavallotti 2012; Pustijanac 2014; 2016), che il compositore stesso vi dedica un'ampia sezione nella seconda giornata del *Dialogo X* (Bertoncini 2013, pp. 92-113), che è l'unico brano con ben tre registrazioni pubblicate e diverse esecuzioni in tutto il mondo, ovvero – detto con le parole di Daniela Tortora – che è il brano di Bertoncini più conosciuto, studiato ed eseguito (Tortora 2013, p. 18).²

Il progetto per quest'opera viene abbozzato già nel 1963. Insieme a *Voci sole* (1963), *Quodlibet* (1964) e *Tune* (1965), essa si colloca in quella che si potrebbe definire la prima fase della maturità poetica del compositore, contraddistinta dall'affermazione di

¹ *Climbing a Mountain: Arditti Quartet rehearse Brian Ferneyhough 'String Quartet no. 6'*; producer Paul Archbold & Colin Still, © Optic Nerve 2011; *See the Sound. Hommage à Helmut Lachenmann*, mdi Ensemble, 2016 (in corso di pubblicazione).

² L'unico altro brano con registrazioni multiple è *Chanson pour instrument à vent* (1974), presentato nel CD *Arpe eolie* sia nella prima esecuzione, sia nella versione berlinese del 2000, nella quale Bertoncini figura sempre come esecutore [cfr. Bertoncini, M. (2007), *Arpe eolie*, CD, die Schachtel, Milano]. Le tracce del CD, ad esclusione di *Istantanee II*, sono state pubblicate nella versione rimasterizzata dalla stessa casa discografica in un elegante LP nell'agosto 2016.

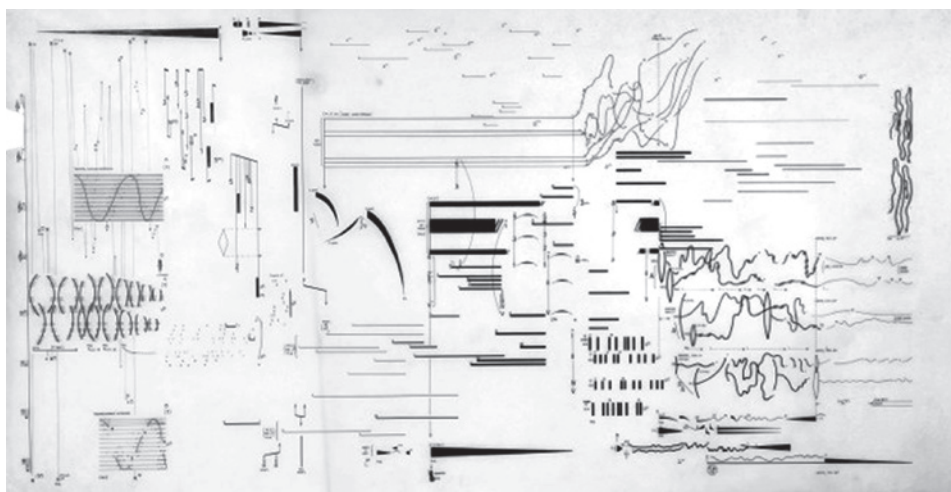


Figura 1 Mario Bertoncini, *Cifre*, riproduzione della partitura autografa.

un'attitudine compositiva che si discosta ormai ampiamente dai modelli preesistenti della scuola darmstadtiana ancora presenti in *Trio con pianoforte* (1959) o *Sei pezzi per orchestra* (1962). Tra l'ideazione e la stesura della partitura (nel 1967), si inseriscono diversi eventi che influiranno sul suo aspetto finale, tra cui un'intensa attività concertistica e il soggiorno presso lo studio di musica elettronica a Utrecht (Olanda). Le ricerche maturate nell'ambito della musica elettronica orienteranno in modo significativo le successive esplorazioni di nuovi mondi sonori acustici: essi sono inizialmente legati al mondo del pianoforte preparato, arricchiti in seguito dall'uso innovativo di alcune percussioni, fino ad arrivare, negli anni Ottanta, alla costruzione di vere e proprie installazioni sonore e, negli anni Novanta, a un rinnovato interesse per il pianoforte preparato (Cavallotti 2012).

La partitura di *Cifre* consiste in un unico foglio, le cui dimensioni originali sono 55 x 100 cm. La partitura non è mai stata pubblicata come edizione autonoma. Viene riprodotta nel 1968 in «Source» – rivista americana di musica d'avanguardia curata da Larry Austin – completa di biografia e di note all'esecuzione in lingua inglese (Bertoncini 1968).³ In seguito, ritroviamo una riproduzione lievemente rimpicciolita della partitura autografa nel booklet del LP dell'Edition RZ (1989). Immagini della partitura sono state in seguito inserite in alcuni testi (come Borio 1992; Bertolani 2006; Bertoncini 2013; Pustijanac 2016). Tutte le riproduzioni successive a quella americana differiscono da essa per il fatto di non contenere le lettere maiuscole che indicano la corrispondenza tra i materiali descritti nelle note all'esecuzione e la loro rappresentazione grafica nella partitura (si veda Fig. 1). Per la pubblicazione in «Source»,

³ I materiali di studio sulle opere di Bertoncini sono perlopiù inediti e conservati in parte presso l'archivio privato del compositore e in parte presso l'archivio dell'«Akademie der Künste» a Berlino. Vorrei qui ringraziare l'autore per aver concesso la riproduzione della partitura, per avermi fornito una lunga serie di dati di prima mano senza i quali sarebbe stato impossibile svolgere questa ricerca e per aver discusso animatamente con me alcuni punti salienti del discorso.

Bertoncini aveva fatto sovrapporre alla partitura un foglio trasparente contenente alcune lettere, facilitando così l'individuazione e la disposizione dei diversi gesti sonori (si veda Fig. 2).

La configurazione finale della partitura di *Cifre* si inserisce in quel campo di negoziazione che negli anni Sessanta travolge la notazione musicale, quando le sperimentazioni sul piano formale e su quello del materiale sonoro favoriscono l'innovazione dei sistemi di scrittura. Questi devono permettere da un lato una flessibilità formale (laddove presente), dall'altro un rapporto univoco (anche se personale, dunque arbitrario e non convenzionale, cfr. Kanno 2007) tra segno e suono, di qualunque genere esso sia, affinché – grazie a questa traccia – l'esecutore «esperto» (Heaton 2012) possa ricostruire l'intenzione e la coerenza intrinseca al brano ed interpretarne il senso. La centralità della scrittura (nelle sue molteplici accezioni di traccia del progetto compositivo, sia essa di natura notazionale, prescrittiva, descrittiva, verbale, grafica, multimediale, ecc.) si rivela essere un paradigma difficile da abbandonare. Risulta perciò più appropriato parlare di ampliamento e trasformazione del concetto di testo, che si presenta così integrato da un decisivo rinnovamento della prassi esecutiva.

Il percorso di Bertoncini, in cui si assisterà a un graduale abbandono della scrittura – anche nelle sue forme più sperimentali – e all'ideazione di progetti compositivi in cui costruzione dello strumento e composizione verranno a coincidere, riflette proprio questa difficoltà. *Cifre* si trova al crocevia di queste tendenze: la partitura, pur caratterizzata da una serie di elementi notazionali che tendono verso la definizione univoca di gesto e risultato sonoro (come in una partitura tradizionale), contiene anche elementi comuni alle partiture grafiche che rischiano di compromettere un'appropriata realizzazione del contenuto. Esse scaturiscono dalla non convenzionalità dei suoni e delle modalità della loro esecuzione, e comportano, oltre a un forte interesse verso la dimensione visiva/teatrale della performance come parte integrante del processo comunicativo (Di Luzio 2011; Schutz, Manning 2012), anche l'espansione di quel campo di informazioni necessarie all'esecuzione che la scrittura musicale – per quanto descrittiva e d'azione – non riesce a comunicare in modo totale. Le modalità di trasmissione di queste informazioni integrano in un processo unico scrittura, tracce mediatizzate (registrazioni audio/video) e pratica diretta. Questi aspetti sono tutti presenti in *Cifre*. Nella partitura, che evidentemente non utilizza la notazione tradizionale, sono però mantenute alcune convenzioni tipiche delle partiture degli anni Sessanta. Per esempio, lo spazio verticale è suddiviso proporzionalmente in ottave, coprendo tutta l'estensione dello strumento, ma contiene molti gesti sonori sovrapposti impossibili da realizzare da un solo esecutore: ciò obbliga a una scelta precisa per ogni singola esecuzione e questo diventa uno dei primi elementi distintivi (formalmente e contenutisticamente) di ogni sua performance.⁴ La partitura si legge in modo progressivo da sinistra a destra e, nel caso di alcuni specifici materiali, la durata viene indicata spazialmente come estensione di un determinato campo temporale (spesso viene modificata la valenza temporale di una singola unità spaziale, per es. *Rapido 1 cm = 1"*, *Lento 1 cm = 10"*). L'intensità dei

⁴ Nella partitura di dimensioni originali (55 x 100 cm), ogni 5 millimetri sull'ascissa corrispondono a un semitono. Nella fase di studio della partitura, questo dato permette (senza obbligo) di calcolare l'altezza esatta di alcuni gesti sonori.

The image displays a complex musical score for the piece "Cifre" by Mario Bertoncini. The score is written on multiple staves, including a grand staff at the top and several individual staves below. The notation is highly abstract and experimental, featuring various rhythmic patterns, dynamic markings, and structural elements. Key features include:

- Staff 1 (Grand Staff):** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 2:** Features a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 3:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 4:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 5:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 6:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 7:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 8:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 9:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 10:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 11:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 12:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 13:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 14:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 15:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 16:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 17:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 18:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 19:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".
- Staff 20:** Contains a series of notes with stems, some marked with "X" and "LX".

Annotations and diagrams include:

- Letter A:** A large, stylized graphic element in the lower-left quadrant.
- Letter B:** A diagram in the center-left, showing a series of notes with stems and a wavy line above it.
- Letter C:** A diagram at the top, showing a series of notes with stems and a wavy line above it.
- Letter D:** A diamond-shaped diagram in the center-right.
- Letter E:** A diagram in the lower-right, showing a series of notes with stems and a wavy line above it.
- Letter F:** A diagram in the upper-right, showing a series of notes with stems and a wavy line above it.
- Letter G:** A diagram in the upper-right, showing a series of notes with stems and a wavy line above it.

Other annotations include "Spazzola, ruotando lentamente" (Scraper, rotating slowly) and "Ped." (Pedal). The score is highly detailed and complex, reflecting Bertoncini's experimental approach to music.

Figura 2 Cifre, versione pubblicata in «Source» contenente le lettere, dettaglio della prima parte della partitura.

gesti è suggerita dalla dimensione dei simboli. Significativa risulta l'indicazione che il compositore attribuisce alle modalità formali di esplorazione di ciascuna sezione: «[the performer] is not free to interrupt a section, for the sake of passing on to another, before that section has been brought to its logical conclusion; for example, the way a traditional performer considers the natural development of a phrase» (Bertoncini 1968). Questo aspetto rimanda all'orizzonte poetico dell'informale, che Bertoncini teorizza con sempre maggiore profondità attraverso il concetto di «forma cogente» (Bertolani 2006; Borio 2007). Osservato in un contesto storico più ampio, infatti, *Cifre* si colloca in una fase di superamento del principio seriale applicato a parametri sempre più globali e complessi, come gruppi, densità, campi, ecc., tramite una graduale apertura verso i fenomeni dell'indeterminazione, dell'informale e, più in generale, la poetica dell'opera aperta, prossima alle opere di John Cage e Earle Brown, autori che Bertoncini stesso frequentava in qualità di esecutore.

Ma ciò che rende *Cifre* un brano così unico non è soltanto la sua concezione globale, che rivela una grande attenzione del compositore verso l'equilibrio formale pur in un ambiente così intrinsecamente mobile. La forma qui «trae significato dall'unicità della comparsa di ciascun elemento, il quale appunto, non può venire ripetuto. Ogni momento desta l'attenzione dell'ascoltatore, poiché unico e irripetibile» (Bertolani 2006, p. 12). *Cifre* si costituisce come esperienza unica proprio per quella «forma di interdipendenza tra il gesto strumentale e l'evento sonoro» (Bertoncini secondo Tortora 2013, p. 20), entrambi rinnovati nella loro natura in un modo senza precedenti.⁵

Questa esigenza, che negli anni Sessanta emerge con urgenza, di rinnovare sia la tavolozza sonora sia la gestualità stessa della prassi esecutiva può essere messa in relazione con almeno tre ambiti musicali in forte cambiamento. In primo luogo, come è stato ampiamente indagato, la possibilità di una maggiore presa di consapevolezza e acquisizione delle nuove conoscenze del fenomeno acustico è stata maturata nel seno dello studio della musica elettronica. L'attitudine all'ascolto di nuovi mondi sonori lascia una traccia nella scrittura per organici tradizionali e funge da stimolo per la ricerca di nuove risorse che spingano gli interpreti (e i compositori) ad approcci innovativi verso il proprio strumento.⁶ Per Bertoncini è l'esperienza presso il Centro di musica elettronica (C.E.M.) a Utrecht, nel 1962 con M. G. Koenig, ad essere stata interpretata come uno dei principali stimoli per la ricerca degli anni a venire.

In secondo luogo, i Corsi internazionali estivi per la nuova musica di Darmstadt contribuiscono a favorire questo processo, in quanto la convivenza prolungata tra giovani compositori e interpreti rappresenta terreno fertile per la sperimentazione di nuove idee, la preparazione congiunta delle prime esecuzioni e la messa a fuoco di nuove soluzioni nell'ambito della notazione musicale (Borio, Danuser 1997). Al confine sempre più sfumato tra esecutore e compositore si aggiunge l'esperienza dei gruppi di improvvisazione libera,

⁵ Trent'anni dopo, in opere come *Suite "colori"* (1999) e *Solo aus dem Klavierquartett* (1993-94), le possibilità del pianoforte esteso saranno ulteriormente esplorate mediante l'utilizzo di una serie di artefatti inventati da Bertoncini per produrre nuove sonorità (prevalentemente continue) del pianoforte.

⁶ Questo rapporto è stato spesso citato anche in rapporto alla produzione di György Ligeti (Ligeti 1970).

come New Phonic Art di Vinko Globokar, AMM di Cornelius Cardew e il Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza di Franco Evangelisti (Wagner 2004), per limitarci a citare i gruppi europei più importanti. Il quadro di quegli anni non sarebbe completo se, in questo processo di apertura verso la sperimentazione, non si tenesse conto anche di questa esperienza, che travolge in vari modi sia i compositori sia gli esecutori, trasformando profondamente lo stesso pensiero compositivo. La liberazione del suono dai paradigmi del pensiero e dalle categorie compositive del passato rappresenta l'elemento più sperimentale di quel periodo storico e il momento in cui si sono affermati nuovi paradigmi della composizione, dell'esecuzione e dell'ascolto musicale (Utz 2013).

3. Le esecuzioni di *Cifre*

La prima esecuzione di *Cifre* risale al 1967, durante *Les Nuits de la Fondation Maeght* a St. Paul de Vence, nella versione per un esecutore solo ad opera del famoso pianista Claude Helffer, opportunamente istruito dall'autore durante la fase di preparazione (Bertoncini 1973, [13]). Non esistono tracce registrate di questa esecuzione. La prima registrazione viene realizzata durante l'esecuzione di *Cifre* da parte di Maura Cova, Alberto Neuman e Bertoncini stesso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma all'interno della stagione concertistica di Nuova Consonanza nel 1968 (Tortora 2013, p. 19).⁷ Si tratta della prima delle tre registrazioni attualmente disponibili di *Cifre*.⁸

La seconda registrazione verrà realizzata da Bertoncini come unico interprete negli studi di RAI Milano nel 1970. Questa esecuzione fa parte di una serie di concerti da studio che Bertoncini realizza per la RAI, esecuzioni che venivano mandate in onda per intero oppure come momenti musicali separati, secondo le esigenze dei diversi programmi. Stando alla testimonianza di Bertoncini, l'esecuzione della musica dal vivo presso gli studi RAI aveva un duplice vantaggio. Da una parte forniva al giovane pianista un incarico di lavoro, dall'altra consentiva l'esecuzione e la registrazione, con una tecnologia avanzata, anche di composizioni proprie. Sono state realizzate così, con Bertoncini pianista, sia la registrazione di *Cifre*, sia quella di *Four Systems* di Earle Brown (entrambe nel 1970) e di *Cartridge Music* di John Cage (nel 1968). Assieme alla registrazione live di *Cifre* del 1968, esse confluiscono nel LP pubblicato nel 1989 dalla casa discografica berlinese Edition RZ diretta da Robert Zank.

L'etichetta Edition RZ si distingue negli anni Novanta per l'orientamento verso il repertorio elettroacustico e contemporaneo, pubblicando autori come Lachenmann (1990), Nono (1990) Feldman (1994) o Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (1992). La scelta relativa al versante più sperimentale del repertorio contemporaneo viene

⁷ Nella lettera alla pianista Michela Mollia, Bertoncini riporta il 1967 come data del concerto. Sulla base della ricerca d'archivio, Tortora colloca invece questo concerto nell'anno 1968 (Tortora 1990, p. 202).

⁸ In un blog viene menzionata l'esistenza di una registrazione inedita di *Cifre*, ma dal confronto risulta essere la stessa versione del 1968. Cfr. *Bertoncini Unreleased Recordings 1964-1967*, disponibile su URL: <<http://inconstantsol.blogspot.it/2015/08/mario-bertoncini-1934-unreleased.html>> [data di accesso: 02/02/2016].

rafforzata dal layout sobrio e astratto delle copertine e dall'accuratezza del booklet. Nel caso del LP Bertoncini-Brown-Cage, il booklet si configura come parte fondamentale nell'identificazione dell'oggetto sonoro registrato. All'ampio testo introduttivo in lingua tedesca e inglese di Martina Schaak si aggiungono la riproduzione delle partiture (quella di *Four Systems* anche nella versione con le annotazioni per l'esecuzione di Bertoncini), due momenti dalla partitura di *Cartridge Music* insieme alla riproduzione di diversi fogli che contengono schizzi di Bertoncini elaborati per la sua realizzazione e infine sette fotografie contenenti la realizzazione pratica di alcuni materiali sonori di *Cifre*. Anche se le note all'esecuzione di quest'ultima opera non vengono pubblicate, il disco (con le due realizzazioni a cura dello stesso autore) e le informazioni fornite nel booklet si configurano come tracce fondamentali nella sua definizione.

Per la musica sperimentale degli anni Sessanta, infatti, la registrazione su dispositivi audio (o audio-video) è un momento tanto auspicabile quanto critico, vuoi per i luoghi e le modalità non consuete di produzione del suono, vuoi per la qualità ricercatamente instabile dei suoni e, non da ultimo, per il fatto che, nel caso delle opere informali, essa contraddice il senso stesso del concetto di opera aperta, in quanto fissa un'istantanea delle tante possibili varianti dello stesso progetto compositivo. Questo aspetto, unito alle difficoltà della ripresa tecnica dell'esecuzione (effettuata in diversi luoghi dello strumento, nel caso del pianoforte), rappresenta uno dei tanti elementi che sfuggono alla tradizionale definizione del rapporto tra l'opera, la sua esecuzione dal vivo e la sua registrazione (dal vivo o in studio). Tuttavia, proprio nel caso delle opere in cui la scrittura presenta elementi di indeterminazione di alcuni parametri, il corpus delle registrazioni si costituisce gradualmente come parte integrante del testo stesso e ne testimonia le possibili concretizzazioni espandendo il campo delle sue manifestazioni, in un modo simile a quello veicolato dalla pluralità di interpretazioni per quel che riguarda il repertorio classico, ma con una portata di gran lunga più vitale per la sopravvivenza stessa dell'opera.

Un ulteriore tassello al costituirsi di una costellazione di tracce intorno a *Cifre* si aggiunge nel 1997. Questo è l'anno in cui il pianista-compositore tedesco Reinhold Friedl, con il suo trio pianistico Piano Inside-Out (formato per quell'occasione, oltre a Friedl, dal pianista Michael Iber e dal pianista-compositore italiano Stefano Taglietti), partecipa ai concerti aeroportuali di Pescara con un importante programma sul pianoforte esteso che include anche *Cifre*. Questa esecuzione, accuratamente preparata in collaborazione con l'autore, rappresenta la base per la successiva registrazione avvenuta nel 1998 negli studi del Süddeutscher Rundfunk di Stoccarda, nella quale la pianista-compositrice coreana Yun Kyung Lee prenderà il posto di Taglietti.

Il progetto discografico viene pubblicato dall'etichetta Edition Zeitklang, la cui missione è sottolineata dalle parole introduttive del booklet:

Edition Zeitklang (Edition "The sound of the times") was established with the aim of promoting contemporary music. In particular young and less known composers will be supported in presenting their work to a wider audience. In addition interesting pieces from all periods will be presented in juxtaposition to contemporary music, performed mainly by ensembles with unusual instrumentation, uninfluenced by mainstream trends. More than just

another new CD-label, Edition Zeitklang will be a platform for new impulses in contemporary music (CD 1998).

Il contenuto aderisce pienamente al programma dell'etichetta e include, oltre a *Cifre* come pezzo 'storico', anche brani di giovani compositori non molto noti, come Bernfried Pröve, Laurie Schwartz, László Vidovsky, nonché brani degli stessi esecutori Yun Kyung Lee e Reinhold Friedl. Il livello tecnico della registrazione è altissimo e viene sottolineato tramite l'inserimento dei nomi e delle biografie dei tre tecnici audio che partecipano alla sua realizzazione. Tra questi Tilman Jörns, classe 1939, era una leggenda delle registrazioni orchestrali del Süddeutscher Rundfunk. Nonostante le possibilità tecniche sofisticate, le riprese non vengono però manipolate formalmente mediante tagli e le tracce sono lasciate integre come se si trattasse di un'esecuzione da concerto.⁹ La presenza di tecnici esperti è essenziale alla buona riuscita del prodotto, soprattutto per via della natura sofisticata dei materiali sonori di cui queste opere sono intessute e della difficoltà di catturare i suoni mediante il corretto posizionamento dei microfoni.

4. Le registrazioni di *Cifre* a confronto

Procedendo con uno studio comparativo delle tre registrazioni, si chiariscono non solo le ovvie differenze formali, ma si comprende in modo più profondo la natura stessa di quest'opera. La prima versione, quella del trio Cova-Neuman-Bertoncini, è la più corta (6'47"), ma è strutturalmente ricca per via dell'esecuzione sovrapposta di materiali diversi ad opera dei tre pianisti. Si apre con la realizzazione dell'elemento C (suono continuo prodotto dai crini dentro la cordiera, indicato con un segno di crescendo pieno in cima al foglio), insieme all'elemento B (spazzola di metallo dentro i crini) e suoni percussivi nella parte acuta della tastiera.¹⁰ A partire da questa situazione iniziale, che viene chiusa dall'elemento D (veloci brevi cluster a mani alternate in registro acuto, un elemento di inevitabile risonanza stockhauseniana), l'esecuzione si contraddistingue per la graduale ascesa di suoni singoli e cluster non preparati realizzati sulla tastiera da Neuman.¹¹ Sopra questa linea molto definita, che attraversa tutta la partitura, si alternano altri materiali. Tra questi, sin da questa prima esecuzione di *Cifre* diventa identificativo dell'opera l'elemento F (4'14"-5'02"), che consiste nello sfregare con le dita impolverate di cloroformio sei crini, legati da una parte al coperchio del pianoforte e dall'altra a corde precisamente indicate (fa, fa#, sol, do, reb, fa). Un altro gesto sonoro, che si fissa con il tempo in modo stabile come gesto di chiusura a scapito della possibilità di finali molteplici, è rappresentato dai suoni molto acuti effettuati dai campanacci tenuti con entrambe le mani e fatti glissare sulle corde (ca. 5'27" fino alla fine; si confronti anche il finale della versione Bertoncini 1970, ca. da 9'50" e quello del Trio Piano Inside-Out, ca. 11'56").

⁹ Comunicazione personale di Reinhold Friedl (email del 27/07/2016).

¹⁰ Per una descrizione e un commento più dettagliato dei materiali sonori e della loro esecuzione, si veda Bertolani (2006).

¹¹ Comunicazione personale di Bertoncini (email del 19/02/2016).

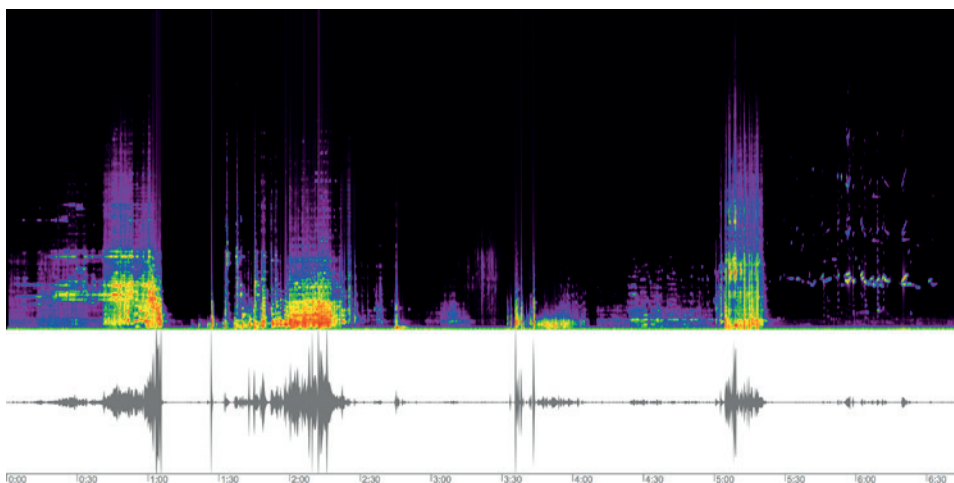


Figura 3 Sonogramma e forma d'onda di *Cifre*, versione Bertoncini-Cova-Neuman.

La versione di Bertoncini solo, registrata nello studio Rai (durata 11'03"), è l'unica ad essere stata elaborata mediante la sovraincisione di eventi aggiuntivi sul nastro originale: essi hanno lo scopo di ottenere quella complessità di relazioni e situazioni sonore che potenzialmente caratterizzano *Cifre* e che non sono tecnicamente realizzabili nell'esecuzione da parte di un solo pianista (benché egli utilizzi due pianoforti). Questa esigenza, che era affiorata sin dalla prima esecuzione di Helffer, viene risolta nel 1970 dalla possibilità di registrare due volte sullo stesso nastro. Da qui nasce probabilmente anche l'idea – realizzata nei primi anni Settanta – di elaborare un estratto di *Cifre* per esecutore solo e nastro magnetico a quattro piste, di cui rimangono soltanto la partitura autografa (una pagina contenente la versione 'fissata' degli eventi estratti dalla partitura originale, Fig. 4) e le note all'esecuzione che Bertoncini ha formulato nella lunga lettera inedita (datata Berlino, 3 novembre 1973) inviata a Michela Mollia, la pianista che eseguì il brano a Monaco.¹² La pagina dell'estratto è molto significativa perché mette sotto la lente d'ingrandimento alcuni elementi che, nella ricezione esecutiva di *Cifre*, sono diventati i più caratterizzanti, come il già citato finale o l'«accordo» di crini (entrambi riportati nel secondo sistema).

La versione di Bertoncini del 1970, inoltre, si contraddistingue anche per la significativa presenza di pause che articolano la struttura delle singole sezioni, rendendo molto chiara la definizione dei diversi gesti sonori. La prima di queste pause appare particolarmente lunga nell'economia di tutto il brano (1'43"-1'58") ed è il risultato di una decisione forte

¹² Di questa versione non ci sono registrazioni pubblicate. Nell'archivio privato del compositore esiste solo il nastro magnetico realizzato con singoli frammenti di *Cifre*, registrati in modo da fungere come ambiente sonoro per l'azione dal vivo del pianista, secondo le indicazioni precise della partitura.

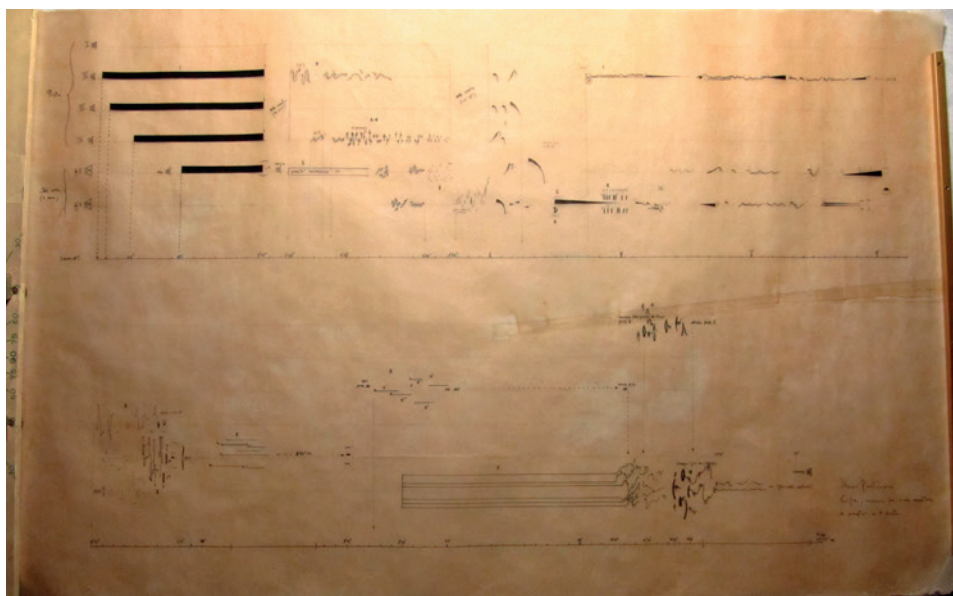


Figura 4 Estratto da *Cifre* per un pianista e nastro magnetico a quattro piste (per gentile concessione di Mario Bertoncini, archivio privato).

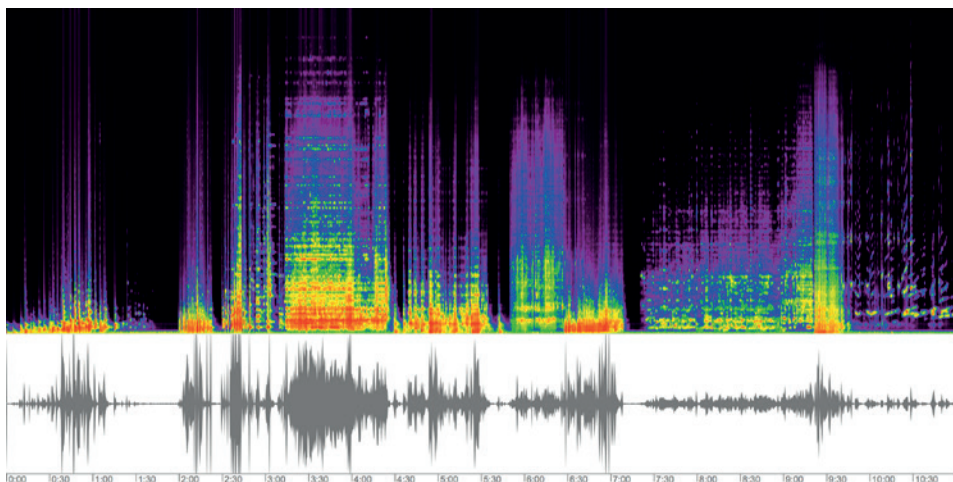


Figura 5 Sonogramma e forma d'onda di *Cifre*, versione Bertoncini solo.

sul piano formale, soprattutto se si considera che all'epoca (specialmente nell'ambito della musica elettronica) il silenzio era visto come nastro sprecato e si tiene conto del fatto che il compositore avrebbe potuto riempire questo vuoto nel momento della sovraincisione.

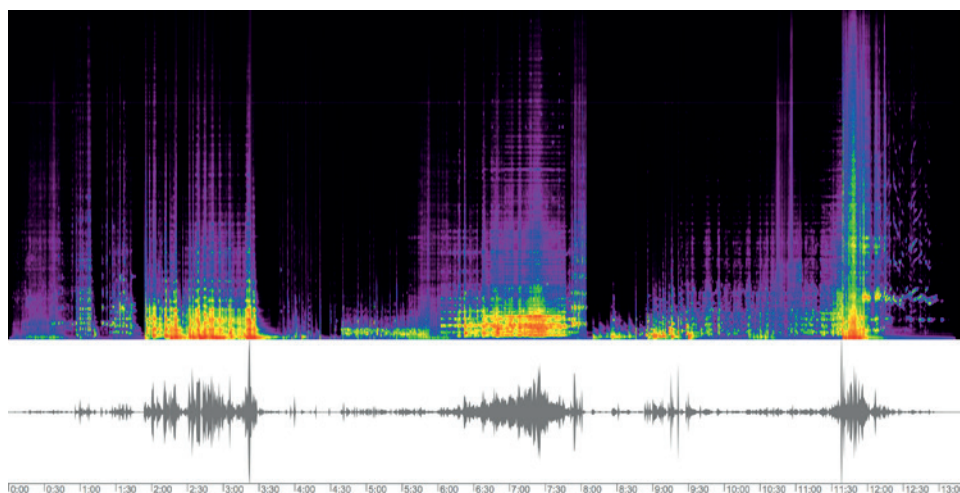


Figura 6 Sonogramma e forma d'onda di *Cifre*, versione Friedl-Iber-Lee.

La durata maggiore nella versione del 1998 (durata 13'19") a cura di Friedl-Iber-Lee viene sfruttata dai tre esecutori per esplorare con molta cura i dettagli formali di ogni singolo gesto che, approfittando delle sofisticate tecniche di registrazione, viene catturato con ricche e lunghe risonanze. Per alcune situazioni sonore, come per esempio la sezione di suoni percussivi (3'45"-4'35"), viene dato invece risalto alla disposizione spaziale degli eventi (avanti, dietro, destra, sinistra), accentuando così la qualità quasi elettronica del materiale. In questa versione si può notare anche un attento studio e un certo affiatamento tra i tre esecutori, che ha come conseguenza un'esecuzione coerente. I materiali sono presentati in una veste sonora consapevole e carica di esperienza tecnica ed espressiva, che trasformano *Cifre* in un'opera ancora molto attuale.

5. Conclusioni

Le brevissime e inevitabilmente parziali osservazioni di carattere analitico che accompagnano i sonogrammi e le forme d'onda delle tre esecuzioni di *Cifre* hanno una duplice funzione nel contesto di questo lavoro. Da una parte esse consentono di aggiungere al discorso sulle tracce della performance anche la questione, per nulla secondaria, dell'analisi delle opere sperimentali degli anni Sessanta. Nel caso di un'opera come *Cifre* infatti, notata in una partitura grafica e documentata da registrazioni esclusivamente audio, i diversi approcci analitici e le relative modalità di esemplificazione grafica tenderanno inevitabilmente a privilegiare il suo aspetto sonoro/timbrico (Pustijanac 2016). Tuttavia, un lavoro comparativo più approfondito potrà rivelare anche aspetti molto più significativi quali, per esempio, le dinamiche di interazione tra i materiali sonori scelti da diversi interpreti all'interno dello stesso processo o nel susseguirsi di archi di trasformazione successivi;

la collocazione formale, la durata e la direzionalità di specifici processi di esplorazione di gesti sonori scelti (visibili anche sui sonogrammi in corrispondenza di zone di maggiore intensità e continuità); la gestione dei silenzi e delle fasi di decadimento della tensione di processi specifici così come le diverse modalità di costruzione del dialogo, e così via. L'individuazione di questi processi conferisce a *Cifre* una veste riconoscibile pur nella molteplicità delle sue manifestazioni e, al contempo, stimola l'esplorazione di ulteriori letture latenti e inesplorate, in un processo di infinto rispecchiamento tra la partitura e le sue realizzazioni, come auspicato dalla poetica dell'informale e della forma cogente.

Dall'altra parte, i brevi cenni analitici andrebbero collocati nel più ampio contesto di studi sulla musica sperimentale degli anni Sessanta secondo la prospettiva sviluppata dai *performance studies*. La preponderante centralità dell'aspetto sonoro/timbrico nelle opere di questo periodo richiede un approfondito studio della prassi esecutiva, ricca di nuove gestualità strumentali e basata sull'uso di tecniche estese. Esso conferisce alla registrazione un ruolo determinante: audio o audio-video, la registrazione instaura con le altre tracce scritte (partiture e note all'esecuzione) o non scritte (esperienza diretta dell'interprete) un rapporto di forte complementarità. Nei processi di costruzione del senso musicale, in misura ancora maggiore rispetto al repertorio classico tradizionale, il ruolo degli aspetti performativi e della dimensione sonora si rivelano quindi fondamentali. Accanto ai diversi approcci come quello psicologico, cognitivo, neuroscientifico e percettivo che contribuiscono allo studio di questi aspetti, recentemente si sono avviati progetti di ricerca che tentano di estendere le metodologie sviluppate dai *performance studies* per il repertorio musicale del passato anche alla musica della seconda metà del Novecento. Si veda il progetto dell'Università di Graz intitolato "A Context-Sensitive Theory of Post-tonal Sound Organisation", coordinato da Christian Utz, Dieter Kleinrath e Markus Neuwirth. L'obiettivo è indagare i meccanismi attraverso i quali viene gestito l'ascolto delle opere qui definite post-tonali, incluse quelle sperimentali basate sulla ricerca timbrica. La ricerca sulla musica del secondo Novecento basata sugli studi del processo compositivo, del pensiero teorico e degli aspetti strutturali delle opere riceve così un importante stimolo proveniente dai *performance studies*, arricchendosi di nuove domande e nuovi risultati. Tali elementi contribuiscono alla comprensione della complessa rete di elementi che definiscono la produzione artistica di quella fase in cui la sperimentazione ha profondamente scosso le fondamenta del linguaggio musicale.

Bibliografia

- Borio G., H. Danuser, (1997) (hrsg. von), *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, 4 voll., Freiburg im Breisgau, Rombach.
- Cook N. (2001), *Between Process and Product: Music and/as Performance*, «Music Theory Online», 7/2, [online] URL: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> [data di accesso: 02/02/2016].
- Cook N. (2012), *Introduction: Refocusing Theory*, «Music Theory Online», 18/1, Special Issue "Analyzing Performance", [online] URL: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.cook.html>> [data di accesso: 02/02/2016].

- Cook N. (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford University Press.
- Cook N., E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, J. Rink (2009) (ed. by), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Danuser H., S. Mauser (1994), *Neue Musik und Interpretation*, Mainz, Schott.
- Di Luzio C. (2011), *Sound, Space and Gesture in Music Theatre Today*, in Emmenegger C. and O. Senn (hrsg. von), *Five Perspectives on "Body and Soul" and Other Contributions to Music Performance Studies*, Zürich, Chronos Verlag, pp. 181-190.
- Dimpker C. (2013), *Extended Notation: The Depiction of the Unconventional*, Münster, LIT Verlag.
- Heaton R. (2012), *Instrumental Performance in the Twentieth Century and Beyond*, in Lawson C. and R. Stowell (ed. by), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 778-797.
- Hiekel J.P. (2013), *Umwertungen und Möglichkeitsräume. Zur Interpretation der Musik seit 1950 und der Abkehr von Klischeebildungen*, in Hiekel J.P. (hrsg. von), *Ans Licht gebracht: zur Interpretation Neuer Musik*, Mainz, Schott, pp. 9-23.
- Kanno M. (2007), *Prescriptive Notation: Limits and Challenges*, «Contemporary Music Review», 26/2, Special Issue "Contemporary Performance", pp. 231-254.
- Karkoschka W. (1965), *Das Schriftbild der neuen Musik*, Celle, Moeckverlag.
- Lalitte P. (2015), *Analyses l'interprétation de la musique du XXe siècle: Une analyse d'interprétations enregistrées des Dix pièces pour quintette à vent de György Ligeti*, Paris, Hermann.
- Leech-Wilkinson D. (2012), *Compositions, Scores, Performances, Meanings*, «Music Theory Online», 18/1, Special Issue "Analyzing Performance", [online] URL: <<http://www.mtosmt.org/issues/mt0.12.18.1/mt0.12.18.1.leech-wilkinson.html>> [data di accesso: 02/02/2016].
- Ligeti G. (2007), *Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen (1970)*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Lichtenfeld M. (hrsg. von), Mainz u. a., Schott, pp. 86-94.
- Mosch U. (2006), *Das Unberührte berühren Anmerkungen zur Interpretation von Helmut Lachenmanns Werken Pression und Allegro sostenuto*, in Hiekel J. P. (hrsg. von), *Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 46, Mainz u. a., Schott, pp. 25-46.
- Orning T. (2012), *Pression – A Performance Study*, «Music Performance Research», 5, including CMPCP / PSN Special Issue, pp. 12-31.
- Seeger C. (1958), *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*, «The Musical Quarterly», 44/2, pp. 184-195.
- Schutz M., F. Manning (2012), *Looking Beyond the Score: The Musical Role of Percussionists' Ancillary Gestures*, «Music Theory Online», 18/1, Special Issue "Analyzing Performance", [online] URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mt0.12.18.1/mt0.12.18.1.schutz_manning.html> [data di accesso: 02/02/2016].
- Thomas P. (2007), *Determining the Indeterminate*, «Contemporary Music Review», 26/2, Special Issue "Contemporary Performance", pp. 129-140.
- Thomas E. (1965) (hrsg. von), *Notation neuer Musik*, in *Darmstädter Beiträge für Neue Musik IX*, Mainz, Schott.
- Tortora D. (1990), *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea a Roma (1959-1988): Cronologia dell'attività concertistica (1962-1988)*, Lucca, LIM.
- Utz C. (2013), *Erinnerte Gestalt und gebannter Augenblick. Zur Analyse und Interpretation post-tonaler Musik als Wahrnehmungspraxis – Klangorganisation und Zeiterfahrung bei Morton Feldman, Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough*, in Hiekel J.P. (hrsg. von), *Ans Licht gebracht: zur Interpretation Neuer Musik*, Mainz, Schott, pp. 40-66.

- Wagner T. (2004), *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre*, Saarbrücken, Pfau Verlag.
- Zagorski-Thomas S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press.

Bibliografia su Bertoncini (una scelta)

- Bertolani V. (2006), *La musica di Mario Bertoncini. Tra progettazione formale e poetica dell'informale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia – Facoltà di Musicologia.
- Bertoncini M. (1968), *Cifre (partitura)*, «Source», 2/2, luglio 1968, pp. 7-9.
- Bertoncini M. (2013), *Dialoghi musicali in forma di dialogo: X e XII*, in Tortora D. (a c. di), *I discorsi della musica, Collana di studi musicologici I*, Roma, Aracne.
- Borio G. (1992), *Klang als Prozeß: die Komponisten um Nuova Consonanza*, in Angermann K. (hrsg. von), *Giacinto Scelsi*, Taunus, Hofheim Verlag, pp. 11-25 [tr. ingl.: *Sound as Process: Scelsi and the Composers of Nuova Consonanza*, in Sciannameo F. and A.C. Pellegrini (ed. by), *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, Maryland, Scarecrow, 2013, pp. 41-52].
- Borio G. (2007), *Mario Bertoncini: Ritratto d'un innovatore radicale*, in Bertoncini M., *ARPE EOLIE e altre cose inutili*, Milano, die Schachtel, pp. V-IX.
- Cavallotti P. (2012), *Das Klavier als universeller Klangkörper. Suite 'colori' von Mario Bertoncini*, in Hohmeier S. (hrsg. von), *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, Mainz u. a., Schott, pp. 77-94.
- Friedl R. (2000a), *Schlagen, streichen, bürsten, werfen... Mario Bertoncini, der Entdecker des Klavierinnenraums*, «Neue Zeitschrift für Musik», 161, pp. 22-25.
- Friedl R. (2000b), *Mario Bertoncini im Gespräch*, «Neue Zeitschrift für Musik», 161, pp. 24-25.
- Pustijanac I. (2014), *Mario Bertoncini und die Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Giacinto Scelsi's Erbe in den kompositorischen Poetiken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Italien*, in Celestini F. und E. Reissig (hrsg. von), *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, Wien, LIT Verlag, pp. 65-80.
- Pustijanac I. (2016), *New Graphic Representation for Old Musical Experience: Analyzing Improvised Music*, in Bratus A. and M. Lutz (ed. by), *Dossier: Analysis beyond Notation in XXth and XXIst Century Music*, «El oído pensante», 4/1, [online] URL: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>> [data di accesso: 11/11/2016].
- Tortora D. (2013), *Introduzione*, in Bertoncini M., *Dialoghi musicali in forma di dialogo: X e XII*, pp. 9-27.

Discografia su Cifre

- Bertoncini M. (1989), *Cifre, Four Systems* [Earle Brown, Version Bertoncini], *Cartridge Music* [John Cage, Version Bertoncini], Edition RZ LP-1002, 1989.
- Bertoncini M. (1998), Reinhold Friedl, Michael Iber, Yung-Kyung Lee, *Piano Inside-Out*, Edition Zeitklang, CD ISRC DE-L29-98-0002, 1998.

Abstracts e note biografiche

Abstracts and short bios

E. ROCCONI: *Prima della 'prima': registrare la performance dei drammi greci antichi*

Parole chiave: teatro greco antico; musica greca antica; ritmica greca antica; danza greca antica.

La multimedialità del teatro greco antico, spettacolo che comprendeva parola, gestualità, danza e musica ed era originariamente concepito per una sola rappresentazione, pone molti problemi a chi voglia indagare la 'registrazione' delle sue diverse componenti costitutive. Il presente contributo indaga alcune possibili modalità di registrazione delle componenti performative dell'evento teatrale durante la fase dell'allestimento (cioè prima della 'prima') valutando la possibilità che, in virtù della natura ritmica e melodica della lingua greca antica e del carattere descrittivo e/o perlocutorio delle didascalie sceniche contenute nel testo, gli autori inscrivessero musica e gestualità nel codice linguistico. Fu probabilmente l'alto livello di performatività insita nel testo in sé a non aver per lungo tempo fatto percepire come necessaria l'elaborazione di una tecnologia di registrazione specifica per le sue diverse componenti multimediali.

E. ROCCONI: *Before the 'Premiere': Recording the Performance of Ancient Greek Dramas*

Keywords: ancient Greek drama; ancient Greek music; ancient Greek rhythmic; ancient Greek dance.

Ancient Greek theatre, a multimedia spectacle originally conceived for a unique performance which involved words, gestures, music and dance, raises many problems for scholars investigating the 'recording' of its different components. This paper explores some ways of recording the performative elements of the plays during their theatrical staging (meaning before the 'premiere'). It examines the possibility that, given the rhythmic and melodic nature of ancient Greek language and the descriptive and/or perlocutionary character of scenic information within the texts, the authors could inscribe music and gestural expressiveness into the linguistic code. The high level of performativity implied in the ancient texts probably delayed the need to develop a specific technology for recording the different multimedia components of Greek theatrical plays.

Eleonora Rocconi è professore associato di Lingua e letteratura greca presso l'Università di Pavia (Cremona). È tra i soci fondatori di *MOISA. International Society for the Study of Ancient Greek Music and its Cultural Heritage* e membro dell'Editorial Board di *Greek and Roman Musical Studies*, la prima rivista specialistica nel campo della musica greca e romana. I suoi interessi di ricerca comprendono la musica greca antica e il teatro.

Eleonora Rocconi is associate professor of Ancient Greek Language and Literature at the University of Pavia (Cremona). She is charter member of *MOISA. International Society for the Study of Ancient Greek Music and its Cultural Heritage*, and member of the editorial board of *Greek and Roman Musical Studies*, the first specialist periodical in the fields of ancient Greek and Roman music. Her research interests focus on ancient Greek music and drama.

F. MONTANA: *Drammi greci: dallo spettacolo 'monouso' all'idolo testuale*

Parole chiave: teatro greco antico; *performance culture*; oralità; auralità; registrazioni scritte.

L'articolo propone una definizione tipologica delle registrazioni scritte del teatro greco antico, basata su testimonianze letterarie, epigrafiche e iconografiche e sul dibattito critico corrente intorno a numerose questioni collegate. In primo luogo viene preso in considerazione il contesto storico di auralità e *performance culture* caratteristico dell'Atene classica (V-IV secolo a.C.), successivamente si esaminano sia la diffusione delle riprese teatrali, sia lo sviluppo della lettura privata di letteratura scritta e la nascita della filologia nell'età ellenistica (III-I secolo a.C.). La tipologia proposta si articola in registrazioni 'prolettiche', come l'autografo e i copioni realizzati per gli esecutori (attori, coro), e registrazioni 'analettiche', come copioni per riprese postume, edizioni filologiche e copie destinate alla lettura privata. Ne deriva la necessità di una riconsiderazione degli scopi, degli obiettivi e dei mezzi tradizionali della filologia classica, quando essa si rivolge alle opere del teatro attico antico.

F. MONTANA: *Greek Dramas: From the 'Single-Use' Performance to the Textual Idol*

Keywords: ancient Greek drama; performance culture; orality; aurality; written records.

The article proposes a typological definition of the written records of ancient Greek drama, based on literary, epigraphic and iconographic testimony, and on the most up-to-date critical debate on several related topics. Firstly, the historical context of aurality and performance culture, that is characteristic of classical Athens (5th-4th centuries BC), is considered. The focus then shifts to the spread of (re)performances as well as to the development in the private reading of written literature and the birth of philology in the Hellenistic era (3rd-1st centuries BC). The suggested typology includes 'proleptic' records, such as the autograph and the scripts copied for performers (actors, chorus), and 'analeptic' records, such as scripts for posthumous reperformances, scholarly editions, and copies for private reading. The essay underscores the need for a reassessment of the traditional aims, targets and means of classical philology regarding the products of ancient Attic drama.

Fausto Montana è professore ordinario di Lingua e letteratura greca all'Università di Pavia. Ricopre incarichi in varie istituzioni e progetti di ricerca, fra cui la *Société Internationale de Bibliographie Classique*, l'*Année Philologique*, il *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, i *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris Reperta*. I suoi campi d'interesse prevalenti sono il teatro attico e la filologia antica.

Fausto Montana is a full professor of Ancient Greek Language and Literature at the University of Pavia. He is a member of various institutions and research projects such as the *Société Internationale de Bibliographie Classique*, the *Année Philologique*, the *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, the *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris Reperta*. His main interests are in Attic drama and ancient scholarship.

A. CECCHI: *Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso: la circolazione della performance musicale*

Parole chiave: produzione discografica; produzione audiovisiva; registrazione; rimediazione; aura.

Il saggio affronta la performance del celebre pianista Arturo Benedetti Michelangeli dal punto di vista della sua circolazione, e in particolare del suo coinvolgimento in produzioni legate ai diversi

media: dai primi dischi 78 giri alle registrazioni digitali e ai CD, dai cortometraggi alle trasmissioni televisive, dalle interviste ai libri che lo riguardano, incluse le rimediazioni del suo suono e della sua immagine, le recenti edizioni complete e le commemorazioni televisive. Nel fare questo il saggio si concentra anche sulla performance della identità di Michelangeli, del suo stile individuale, che include la sua concezione del testo musicale inteso come partitura scritta. In ogni caso, la ‘persona musicale’ di Michelangeli viene discussa in quanto rappresentata attraverso i media. La performance di questa ‘persona mediale’ viene presa in considerazione a più livelli in quanto aspetto del discorso culturale, del quale il saggio partecipa consapevolmente, adottando una procedura ‘immersiva’ rispetto alle pratiche e ai prodotti mediali.

A. CECCHI: *Arturo Benedetti Michelangeli, Between Media, Style and Discourse: The Circulation of Musical Performance*

Key words: recording; record production; audio-visual production; remediation; aura.

This chapter deals with the performance of the celebrated pianist Arturo Benedetti Michelangeli from the point of view of its circulation, and particularly, in terms of its involvement in media productions. These range from the early 78 rpm records to the digital recordings and CDs, from short films to TV broadcasts, from interviews to books about the pianist, including re-mediations of his sound and image, recent ‘complete editions’ and TV commemorations. In so doing, the chapter also focuses on the performance of Michelangeli’s identity and individual style, which comprises his concept of the musical text as written score. However, Michelangeli’s ‘musical persona’ is discussed insofar as it is represented in the media. The multi-level performance of this ‘media persona’ is considered as part of the cultural discourse, in which this chapter consciously participates by adopting an ‘immersive’ procedure with respect to media practices and products.

Alessandro Cecchi è ricercatore di Musicologia e Storia della musica all’Università di Pisa. Partecipa ai comitati editoriali delle riviste *Analitica* (Gruppo Analisi e Teoria Musicale) e *Archival Notes* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia). Suoi principali ambiti di ricerca sono la storia della teoria e dell’analisi musicale, l’estetica musicale, la musica per film e i media audiovisivi.

Alessandro Cecchi is a lecturer in Musicology and Music History at the University of Pisa. He is member of the editorial boards of the scholarly journals *Analitica* (Gruppo Analisi e Teoria Musicale) and *Archival Notes* (Fondazione Giorgio Cini, Venice). His main research interests are: the history of music theory and analysis, musical aesthetics, film music and audiovisual media.

M. GARDA: *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*

Parole chiave: sperimentazione vocale; notazione; poesia sonora; Luciano Berio; Cathy Berberian; Luigi Nono.

L’articolo affronta la sperimentazione vocale, in modo particolare l’uso della voce senza le parole, nel ventesimo secolo, allo scopo di delineare lo spazio che si estende tra le arti performative, quali la poesia sonora e la musica vocale, il teatro di parola e il teatro musicale. La sperimentazione vocale comporta una riflessione sulla voce e con la voce, che corre in parallelo con l’interesse filosofico e linguistico per la sua natura elusiva e il suo potenziale comunicativo ed espressivo. Questi esperimenti mostrano come la voce ‘lavori’ tanto nella dimensione linguistica del significato, quanto in quella materiale del suono. Basandosi su esempi tratti dalla nascente poesia sonora (Hugo

Ball e Kurt Schwitters) fino alla sperimentazione compositiva e vocale degli anni Sessanta (Luciano Berio, Cathy Berberian, Luigi Nono), si prendono in considerazione differenti tracce di registrazione scritte o mediatizzate, che illustrano una complessa interrelazione tra composizione, performance e notazione. Da quest'indagine emerge l'abbozzo di una nuova mappa della vocalità, nella quale i confini tra linguaggio, declamazione e canto, ambito pre- e post-linguistico, corpo e linguaggio, poesia, musica e teatro, sono costantemente messi alla prova ed elusi.

M. GARDA: *The Trace of the Voice Between Sound Poetry and Musical Experimentation*

Keywords: vocal experimentation; notation; sound poetry; Luciano Berio; Cathy Berberian; Luigi Nono.

The article tackles vocal experimentation, particularly the voice without words in the 20th century, in order to outline the space between the performative arts such as sound poetry and vocal music, drama and music theatre. Experimenting with the voice involves a reflection on the voice and with the voice, which parallels the philosophical and linguistic concern about its elusive essence and expressive and communicative potential. Such experiments show how the voice 'works' in the linguistic dimension of the meaning as well as in the material one of the sound. Drawing on examples from early sound poetry (Hugo Ball and Kurt Schwitters) to vocal and compositional experimentation of the Sixties (Luciano Berio and Luigi Nono), different traces of scriptural or mediatized 'recording' are taken into consideration, showing a complex interrelationship, between composition, performance and notation. From this research a new map's draft of vocalicity emerges, in which the borders between speech, declamation and chant, pre- and post-linguistic realm, body and language, as well as poetry, music and theatre are constantly challenged and eluded.

M. GARDA è professore associato di Estetica musicale e Sociologia della musica presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali in Cremona, Università di Pavia. È l'autrice di due libri *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea del Settecento musicale* (1995) e *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi* (2007). I suoi recenti interessi di ricerca sono la performatività della voce e la teoria del gesto vocale.

M. GARDA is a associate professor of Musical Aesthetics and Sociology of Music at the Department of Musicology and Cultural Heritage in Cremona, University of Pavia. She is author of two books *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea del Settecento musicale* (1995) and *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi* (2007). Her recent research interests are in the performativity of the voice and in the theory of vocal gesture.

I. PUSTIJANAC: *Cifre di Mario Bertoncini: aspetti performativi della musica sperimentale degli anni Sessanta tra gesto, partitura e registrazione*

Parole chiave: notazione grafica; tecniche pianistiche estese; improvvisazione; indeterminazione; timbro.

Con la preponderante centralità dell'aspetto sonoro/timbrico nelle opere sperimentali degli anni Sessanta nuove dimensioni entrano a far parte del pensiero compositivo. Esse richiedono nuovi approcci di studio, restituiscono all'esecuzione, all'ascolto e alla registrazione dell'opera una posizione significativa nella definizione del suo orizzonte di manifestazione. A partire da *Cifre* di Mario Bertoncini si esamina la natura di queste diverse tracce evidenziando come esse si pongano in

un rapporto sempre più dinamico e complesso con l'opera. Questa ricerca si colloca in quel campo ancora tutto da indagare del rapporto che l'orizzonte delle registrazioni di musica sperimentale instaura con le esecuzioni dal vivo, con i materiali scritti, con le notizie di prima mano condivise con i compositori stessi o con gli interpreti che hanno avuto modo di lavorare con il compositore, e con tutta una serie di ambiti contestuali che in questo tipo d'indagine non possono essere trascurati.

I. PUSTIJANAC: *Cifre* by Mario Bertoncini: *Performance Aspects of Experimental Music from Sixties among Gesture, Score and Record*

Keywords: graphic notation; extended piano techniques; improvisation; indeterminacy; timbre.

The increasing centrality of sonic/timbre aspects in experimental works from the Sixties becomes part of new dimensions in the composers' thinking. These dimensions require new methodological approaches and bring the performance, the listening and the recording to the center of the work's manifestation horizon. The nature of these traces and the dynamic and complex relationship to the artwork is examined through the example of Bertoncini's *Cifre*. The research is part of a new field of studies which focuses on the relationships among experimental music recordings and live performance, written traces, information shared by the composer or the interpreter who collaborates with the composer and a whole palette of contextual purviews which are fundamental to this kind of research.

Ingrid Pustijanac è ricercatrice a tempo determinato del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia. Le sue aree di ricerca principali sono lo studio delle tecniche compositive e della teoria musicale. Si occupa in modo particolare dello studio degli schizzi e dall'analisi del processo compositivo dei compositori del secondo Novecento tra cui György Ligeti, Gérard Grisey, Helmuth Lachenmann, Giacinto Scelsi, Luciano Berio, Salvatore Sciarrino e altri.

Ingrid Pustijanac is a research professor at the University of Pavia in the Department of Musicology and Cultural Heritage. Her principal fields of research are composition technique and music theory, in particular that of the late 20th century composers such as György Ligeti, Gérard Grisey, Helmuth Lachenmann, Giacinto Scelsi, Luciano Berio, Salvatore Sciarrino, and others, based on sketch studies and analysis of the compositional process.

A. BRATUS: *Performance del/nel testo: per un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell'evento performativo nella popular music registrata*

Parole chiave: produzione discografica; autenticazione; aura; tecnologia; Jefferson Airplane; *liveness*.

I prodotti sonori e audiovisivi dell'industria discografica sono oggetti che basano la loro costituzione su una serie di tracce registrate nel corso della performance, la cui registrazione è il primo passo per i successivi processi di messa in forma e produzione di significati. La conseguenza di tale processo produttivo, a livello analitico, sottolinea la necessità di preservare la distinzione tra l'evento dal vivo e la sua mediatizzazione. In questo capitolo la differenza tra questi due momenti è illustrata sulla base di tre performance mediatizzate di *Volunteers* dei Jefferson Airplane. Questa disamina ha lo scopo di proporre uno schema unitario per l'analisi di prodotti mediali diversi che condividono uno stesso regime di mediazione tecnologica. Oltre a delineare queste coordinate metodologiche, nella conclusione del saggio si discute il valore etico dei processi di mediazione tecnologica e autenticazione.

A. BRATUS: *Performance in/of the Text: For an Analytical Approach to the Mediatization of the Performative Event in Recorded Popular Music*

Keywords: record production; authentication; aura; technology; Jefferson Airplane; liveness.

Audio and video products of the recording industry are objects based on a series of tracks recorded during the performance, the realization of which is the starting point for the subsequent processes of shaping and production of meanings. The result of such a productive process, on an analytical level, underlines the importance of preserving the distinction between the live event and that of its mediatization. In order to address this point, this chapter focuses on three mediatized performances of the same song, *Volunteers*, by Jefferson Airplane. The analysis of this example demonstrates how it is possible to develop flexible schemes that, nevertheless, share a basic common matrix grounded on the same regime of technological mediatization. Besides outlining the best tools for investigating multifaceted relationship between performance and media artefacts, this chapter also discusses the ethical value of the mediatization and authentication processes.

Alessandro Bratus ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Pavia (Cremona), dove svolge la sua attività come ricercatore nel campo della *popular music*. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla musica e i media nella *popular culture* italiana e angloamericana dagli anni Sessanta in avanti. E' il direttore di *Analitica. Rivista online di studi musicali*.

Alessandro Bratus received his PhD in Musicology in 2009 from the University of Pavia (Cremona), where he is currently a lecturer in Popular Music. His teaching and research focus on analytical approaches to music and media in Anglo-American and Italian popular culture since the 1960s. He is the head editor of *Analitica: Online Journal of Music Studies*.

E. MOSCONI: *Davanti alla macchina da presa. La registrazione della performance attoriale nel primo cinema italiano*

Parole chiave: cinema muto italiano; performance attoriale nel cinema; tecnica attoriale teatrale; Ermete Novelli; Edoardo Ferravilla.

L'imbarazzo dei *performance studies* nei confronti del cinema, arte meccanica che non prevede la compresenza di attori e spettatori nel medesimo spazio scenico, viene solitamente superato o attraverso una rimozione del mezzo filmico, oppure attraverso il suo superamento, inglobando l'audiovisivo all'interno di un complesso di tecniche a disposizione del performer. Il saggio intende offrire un contributo al dibattito indagando il rapporto tra grande attore, attore dialettale e cinema muto nel panorama italiano. E' un fenomeno poco indagato quello dell'avvicinamento al cinema, nella fase avanzata della propria carriera, di grandi attori di fine Ottocento / primo Novecento (da Ermete Novelli a Ernesto Ferravilla); esso merita di essere approfondito per cogliere l'orientamento e il pensiero dei vari soggetti – attori, registi, critici - in rapporto alle potenzialità offerte dal nuovo mezzo filmico (si badi: ancora rigorosamente muto). Si tratta semplicemente di una registrazione della performance attoriale, oppure il cinema viene colto dagli interpreti come un linguaggio che richiede una nuova tecnica espressiva? E qual è il rapporto tra recitazione 'in presenza' e mediata?

E. MOSCONI: *In Front of the Movie Camera: The Recording of Performance Acting in Early Italian Cinema*

Keywords: Italian silent cinema; actor's performance in the cinema; actor's theatrical technique; Ermete Novelli; Edoardo Ferravilla.

Cinema, being a mechanical art which does not require the presence of actors and audience in the same space, is rarely taken into account by the performance studies, except as a support device (among others) to live performances. The aim of this paper is to contribute to this challenging debate investigating the relationship between great actor, dialectal actor and silent cinema in Italy. The approach to cinema by the main actors of the late 19th/early 20th century (from Ermete Novelli to Ernesto Ferravilla), in an advanced period of their careers, is a phenomenon which has not been fully inquired. Nevertheless, it deserves a deeper examination in order to grasp the orientation and thought of various subjects – actors, directors, critics – in relation to the potential offered by the new medium of film, still strictly silent. Two questions emerge: was cinema simply the record of the actor's performance or was it a language requiring a new expressive technique? Which were differences and similarities between live and mediated acting?

Elena Mosconi è professore associato di Storia del cinema presso l'Università di Pavia, sede di Cremona. Fra i suoi interessi di ricerca vi sono il cinema muto, il cinema italiano e il rapporto tra cinema e forme sonore. Ha scritto *L'impressione del film* (Premio Limina, 2006) e ha curato, tra gli altri, *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, «Comunicazioni Sociali» (2011), con Massimo Locatelli.

Elena Mosconi is associate professor of History of Cinema at the University of Pavia (Cremona). Her research interests focus on silent cinema, Italian cinema and the relationship between cinema and sonorous forms. She wrote *L'impressione del film* (Premio Limina, 2006) and edited, among other titles, *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, «Comunicazioni Sociali» (2011), with Massimo Locatelli.

Registrazione la performance Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione

a cura di Michela Garda ed Eleonora Rocconi

Abstract

La diffusa esigenza di oltrepassare la polarizzazione tra testo e performance richiede una riflessione sulle forme storiche della loro relazione. Questo libro si propone di integrare orizzonti disciplinari diversi impegnati nel confronto storico e teorico tra differenti modalità di testualizzazione nelle arti performative (poesia, teatro, musica e loro combinazioni). L'ambiguità del termine 'registrazione' sollecita l'attenzione per le molteplici implicazioni concettuali delle tecnologie impiegate per salvare le testimonianze della performance nella sua complessità, dalla civiltà orale/aurale all'attuale era digitale.

I saggi contenuti in questo volume si collocano sui due versanti opposti del continuum storico: il teatro greco antico, in quanto incunabolo della tradizione teatrale e musicale occidentale, e le innovazioni artistiche e tecnologiche del Novecento, nell'ambito della poesia sonora, della sperimentazione musicale, della *popular music*, della cinematografia e dell'audiovisivo.

Parole chiave

Performance; registrazione; teatro musicale; poesia sonora; musica sperimentale; *popular music*; fonografia; cinema e audiovisivo.

Michela Garda è professore associato di Estetica musicale e Sociologia della musica presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali dell'Università di Pavia. È l'autrice di due libri: *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea del Settecento musicale* (1995) e *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi* (2007). I suoi recenti interessi di ricerca sono la performatività della voce e la teoria del gesto vocale.

E-mail michela.garda@unipv.it

Eleonora Rocconi è professore associato di Lingua e letteratura greca presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali dell'Università di Pavia. È autrice del volume *Le parole delle Muse* (2003) e curatrice dell'ebook *I suoni perduti. Musica ed eventi sonori in Grecia e a Roma* (2013). I suoi interessi di ricerca comprendono la musica greca antica e il teatro.

E-mail eleonora.rocconi@unipv.it