

M.A.N.I.F.E.S.T.E

Andrea Liberovici

Via Federico Alizeri, 3/13
16126 Genova
liberovici@yahoo.it

1. M: manifeste, musique, montage, musomusique¹, mosaïque

Théâtre musical de *montage*, définition technico-esthétique pour le type de spectacle que Sanguineti et moi expérimentons. Un théâtre qui, dégagé de la narration, puise librement à la poésie et, bien entendu, à la musique, se laissant influencer formellement plus par le langage du *videoclip* que par le langage spécifique du théâtre ou du théâtre musical. S'il est vrai que le cinéma est né comme une imitation du théâtre, et qu'il a ensuite élaboré sa propre esthétique, à travers le montage précisément, ce qui nous intéresse - *Rap* comme *Sonetto* suivent cette direction -, c'est de construire un *scénario-partition*, dans lequel musique, parole, geste et lumière forment un tout, comme un *photogramme-mesure musicale-tasseau*, à monter créativement l'un après l'autre, l'un sur l'autre, l'un silence l'autre, *point contre point*. *Vhistoire*, née des contrastes et des analogies que ces synthèses d'informations créent une fois montées entre elles, cette histoire donc est déduite de la vision complète et subjective du spectateur, qui peut à son tour l'intégrer, la réélaborer à plaisir, pendant et après le spectacle. Une mosaïque-musicale *in progress* dévoilée et soustraite au temps qui passe, rigoureuse et précise dans sa mécanique interne, mais absolument libre, et que le spectateur créatif-vivant réinvente dans sa totalité. Poésie-musique, comme matériaux premiers du montage dramaturgique, choisis pour leurs caractères spécifiques d'ambiguïté, donc d'interprétation libre, donc de vitesse communicative au service de ce Théâtre qui est Musique, lié à la possibilité-disponibilité de l'interprétation intuitive du spectateur.

Musique narrative construite pour la scène, avant tout, avec les instruments de la scène: la vocalité de l'acteur et la parole accomplissent ainsi non seulement une recherche vers le dévoilement du *sens*, mais aussi vers le son et l'amplification du sens possible, aussi sous-entendu ou évident soit-il. Par exemple, les styles récitatifs, les genres ayant caractérisé le théâtre en prose du xx^e siècle dans ses grandes lignes, la *vraie-semblance* et la *distanciation* soumises à ces expérimentations de montage théâtral-musical, acquièrent un pouvoir de communication différent, quasi régénérant. Du point de vue non seulement de la signification, mais du son - à chaque *genre* correspond, par une convention-cliché, un *mode* de présentation lié à une *musicalité* spécifique,

comme par exemple dans la recitation naturaliste-intimiste, composée de petits intervalles et de soustractions -, les *styles* et par conséquent les *mots*, montés entre eux (comme instruments-personnages), agissent sur différents niveaux, rompant ainsi une habitude désormais classique de jouissance d'un théâtre substantiellement passif (cyclique ennui et crises cycliques).

Le *sens* comme *appât*, le *son* comme *signifiant*. Prendre le spectateur à l'hameçon avec la tranquillité monotone et habituelle d'un fragment déclaré de *sens*, et le traîner à travers le langage symbolique et les *strates* de la musique. Par exemple, la multiplication-élaboration-amplification de la note dominante du *résumé* supportent le *résumé* lui-même. La caractérisation d'un dessin rythmique, du *résumé*, et la création d'une plateforme qui en dérive. Le support de la technologie acoustique qui, avec l'usage de certaines notes graves reproduites du *subwurfer* en salle par exemple, réussit à créer subliminalement une sensation de danger et une panique difficilement contrôlable, etc.

Dans notre expérimentation du théâtre qui est musique, nous avons donc vérifié diverses hypothèses de séduction souvent contemporaines entre elles : émotive, si la musique est efficace ; créative, si fonctionne le jumelage poétique et si le spectateur, consciemment ou inconsciemment, opte pour le jeu ; intellectuelle, si le dessin dramaturgique en mosaïque est justement un dessin précis et non une liste d'éléments aléatoires.

Pour conclure cette réflexion, le « paradoxe de l'acteur » me vient à l'esprit, lequel communique au mieux son personnage sans adhésion émotive directe et personnelle, pour supposer un nouveau paradoxe: celui lié à un théâtre qui, étant musique, réussit tout de même à suggérer une narration à l'imagination du spectateur.

¹ Marzio Pieri, dans la présentation de *Rap* qu'il écrivit pour le programme du spectacle, inventa et nous suggéra ce mot pour décrire ce mode compositionnel.

2. A : acteur, écoute

Le cinéma a lentement opposé ou intégré à l'image consolidée de l'acteur interprète d'un personnage, une nouvelle catégorie : l'acteur qui se représente et s'interprète lui-même - début, parmi d'autres, des nombreuses équivoques sur le fait que quiconque apparaît

sur l'écran peut de droit faire aussi du théâtre de personnages, mais, on le sait, tout public a les acteurs et le théâtre qu'il mérite. Cette typologie de l'acteur, qui se transforme lui-même en *personnage de lui-même* - a quoi a servi Pirandello? - invente de fait l'*hybride*: catégorie nouvelle (mises à part quelques exceptions), catégorie généralement triste, égotique, narcissique et utile à la seule promotion de soi-même. En ce qui concerne l'écriture musicale-théâtrale que j'expérimente, je n'ai pas besoin d'acteurs, ni pour l'interprétation des personnages, ni pour la représentation de leur propre *hybride*, mais d'hommes et de femmes prêts à se mettre à l'*écoute* en relation avec un thème, et capables ou au moins tendant à la réélaboration de ce thème dans un langage théâtral. Il existe certainement une prédisposition chez certains acteurs à expérimenter, à chercher, et donc à *écouter* et à *s'écouter*, comme d'autres peuvent *répliquer*. L'acteur à l'*écoute* est un acteur dramaturge dans sa part de scène, en tant qu'il s'offre véritablement à la mise en scène et au dramaturge avec son point de vue, contribuant activement à la composition du personnage à travers de nombreuses recherches, improvisations, etc. John Cage soutenait que l'improvisation musicale devait se libérer de la mémoire pour éviter de reproduire des stéréotypes. Je pense que ceci vaut aussi pour le théâtre - *Rap* est un catalogue mis à jour de stéréotypes musicaux et de récitatifs en conflit permanent -, précisément parce que nous évoluons dans la spécificité du théâtre et non dans le son pur, à moins que les stéréotypes (par exemple les styles récitatifs) soient utilisés comme *personnages*, ou *matériaux vivants* de l'action. Dans ce cas, le *coup de théâtre* sera le *mystère* d'une nouvelle évolution linguistique issue de la dialectique en acte entre des *matériaux* très distants entre eux. Et *se mettre à l'écoute* veut peut-être dire ceci : savoir caractériser, et par conséquent choisir, et par conséquent traduire cette zone de *mystère* qui vient s'interposer entre le monde des *représentations* propres et celui des vérités propres.

3. N : nature

Nature, naturel, vrai, vraie-semblance. Ce qui m'est resté de la méthode de Stanislavski, c'est - je le dis avec mes mots - la théorie selon laquelle l'acteur, pour qu'il puisse se dire acteur, doit avant tout se connaître et donc être un *homme qui vit*. Faire le plus d'expériences possible, de toute *nature*, comme entraînement fondamental à la scène. Cultiver la curiosité comme talent de première importance. Devenir une banque de données, douloureuses, joyeuses, assommantes..., mais absolument réelles et non théoriques. C'est certainement un point de vue assez romantique, mais que je partage pleinement. En fait, je n'aime pas les acteurs assis aubar, puis dans leur loge, puis sur scène, avec leurs problèmes habituels, mêmes s'ils sont légitimes, de notes de restaurant, de billets de train, de chambres d'hôtel, avec ou sans télé.

Je n'aime pas les acteurs *légers*: je leur préfère les *pesants*. Certainement pas pour assister ensuite au reversement des *contenus* du « bagage d'expérience » dans les *plis psychologiques* d'un personnage, mais pour qu'ils soient certains d'avoir quelque chose à oublier en arrivant sur scène, L'acteur qui se connaît bien lui-même réussit en fait à cesser de se contempler - chose que nous faisons tous à travers un personnage - et réussit à être libre de créer *naturellement* sa manière de se tenir sur scène. Évidemment ce travail ne peut être possible que s'il est appliqué à une dramaturgie adéquate, qui se modèle à travers la vie de ses protagonistes. Par exemple, avec Ottavia Fusco, l'actrice-chanteuse avec laquelle j'ai jusqu'ici travaillé le plus à ces expérimentations de « théâtre qui est musique », j'ai construit des zones entières de la partition de *Sonetto* en utilisant partiellement certaines de ses improvisations vocales. La libérer du faux problème de la recherche de la vraie-semblance du personnage - toute vraie-semblance ne peut qu'être étymologiquement semblable, non pas vraie, et donc trop souvent *cliché* -, et porter à sa connaissance la vision *macro*, globale et finale de la mosaïque. Je l'ai incitée à chercher dans sa créativité l'émergence d'émotions, de pensées, de vides, librement associés ou contrastants, en relation avec le dessin final que je lui avais précédemment décrit. La disponibilité d'Ottavia pour l'improvisation, traduisant le tout en sons, gémissements, hurlements, rires, etc. -absolument crédibles parce que nés et passés à travers sa *nature*, et non liés à la caractérisation d'un personnage - m'a fourni les matériaux sonores nécessaires à la composition de certains tasseaux insérés ensuite dans l'argument macro, dans ce cas, *l'Amore* à travers les sonnets de Shakespeare traduits et repensés par Sanguineti.

4. I : agrandissement, commencement, identité, instant

«L'art doit se faire opérer» (Breton) [1]: je commence désormais à me donner les moyens de le faire.

En lisant les chroniques du théâtre futuriste, on apprend qu'à des scènes très rapides de théâtre synthétique, d'environ trois minutes, succédaient de très longs changements de décor, (de parfois plus d'une demi-heure). Ce n'est qu'un exemple. Les machines théâtrales, comme les ordinateurs pour les lumières, les scènes tournantes, etc., ont évidemment résolu tous les problèmes de caractère technico-artistique, mais, à mon avis, ils ne sont pas encore suffisamment intervenus dans l'invention dramaturgique. Peut-être parce que les dramaturges sont encore en grande partie des hommes de lettres et non de scène, peut-être parce que le théâtre de mise en scène a comblé les lacunes théâtrales des hommes de lettres, c'est un fait que, sauf quelques cas, généralement liés au théâtre de mise en scène, les potentialités créatives de certaines techniques ne sont pas utilisées pour produire

une dramaturgie. L'agrandissement. Les possibilités d'agrandissement, le zoom, visuel et sonore, sont le vrai et nouveau bistouri pour opérer l'art. Agrandir jusqu'à se perdre, le microphone comme oreille-microscope devant et à l'intérieur de l'émission vocale. Premier plan sonore. Encadrer l'instant et l'utiliser comme identité. Je me demande comment font les compositeurs de mon âge pour écrire encore pour soprano, ténor, baryton, etc., bref pour des voix posées afin de dépasser le volume de l'orchestre, et ceci généralement avec la plus grande conviction, sans aucun sens de la citation ou de l'humour. Je me demande comment ils font pour ne pas se rendre compte des infinies nuances expressives d'une voix non posée, mais adéquatement microphonée, sans que ceci les incite à l'utilisation explicite ou creative de l'électronique ? Ainsi, encadrer le *horschamp* ne devient pas un fait purement esthétique, mais l'amplification et la définition de l'émotivité et du *sous-texte* du personnage.

5. F : vol

Le vol ou le *prélèvement*, comme le note plus précisément Sanguineti dans un entretien, est la caractéristique dominante d'une grande partie de l'art de la seconde moitié du xx^e siècle, pop en tête. En musique, le prélèvement, au-delà du goût classique pour la citation, est un fait stylistique précis. Une technique. Et le devient de manière macroscopique avec l'utilisation des échantillonnages (de musique conventionnelle ou de musique concrète) dans la musique rap. On prélève ainsi des accords d'orchestre déjà existants, des *patterns* rythmiques de vieux disques de *soul music*, etc., en créant à travers les échantillonnages des *loops* - ou boucles, répétition infinie d'un fragment généralement monté de telle manière que l'on ne distingue pas la tête de la coda, et qui crée un autre dessin musical que l'original -, comme plate-forme ou intégration *pour* et *de* nouvelles musiques. Ce qui naît donc comme un langage substantiellement pauvre, volé aux *riches* (maisons de disques, groupes rock importants, etc.), pour donner aux *pauvres* (les rappers noirs des ghettos) des matières premières à réélaborer, devient ainsi une nouvelle technique de composition (montage) et, par conséquent, un *style* - que se réapproprient immédiatement les *majors*. Si, dans les autres arts, le *prélèvement* est une technique plus qu'établie, pour la musique, qui entretient par nature un rapport avec son propre *passé*, c'est seulement avec l'avènement des nouveaux instruments musicaux, le *Live electronic* de la musique contemporaine et l'échantillonneur de la musique rap par exemple, que l'on commence à *prélever* de manière explicite et créative du *présent*. En effet, en n'oubliant pas - on ne sait si c'est volontaire ou non - les avant-gardes musicales liées à l'expérimentation électronique, au contraire, en établissant avec elles d'innombrables relations, le rap, avec ses vols, ses échantillonnages et sa *technique compositionnelle*, a contribué à renouveler l'approche de l'invention musicale. Dans la technique

expérimentée par le rap, n'importe quel son, extrait et *photographié* de n'importe quelle époque, de n'importe quel style, de n'importe quelle provenance, se légitime et devient matériau de construction. En ce qui me concerne, j'ai adopté le *prélèvement* et le *montage* en volant et en me montant moi-même. Non par absence de modestie ou désir de contrôle total sur le matériau (conséquence logique), mais comme une sorte de *thérapie*, *d'analyse* de l'espace à travers les modalités sonores dont je suis continuellement *visité*. Je me considère en effet comme une espèce de récipient ouvert dans lequel vivent et se dispersent en constants accords et conflits, simultanément, des solutions et des *genres* musicaux totalement différents, sinon opposés. Je pense que ce mode *d'écoute*, outre le fait qu'il est commun à beaucoup, met substantiellement en crise n'importe quel *dogme* musical et en même temps remet en jeu, en élargissant les *règles*, la composition musicale même. Par exemple, la technique d'écriture que j'ai utilisée pour *Rap* n'est pas seulement - en généralisant - une technique *mixte* entre la notation classique et le *prélèvement*. Ou mieux, ces deux « modes » sont certainement présents, mais comme points de vue différents d'un *unique* point de vue, ils continuent de s'intégrer et de se réinventer réciproquement. Par exemple, j'ai écrit, sur le papier et à la plume, certaines zones pour violoncelle et soprano, je les ai fait exécuter, et une fois enregistrées, je les ai démontées. J'ai donc *prélevé* des fragments d'angles insoupçonnés et imprévus, comme par exemple la respiration du violoncelliste et l'attaque de son archet, je les ai réinterprétés à travers l'électronique, puis je les ai *montés* en leur assignant un temps et une position, à l'intérieur d'une structure musicale classique de type vertical. Une *carte sonore fixe*, sur laquelle *se meuvent* les voix en direct, s'est ainsi créée.

Accepter, choisir et *prélever* le *hasard* en l'intégrant à ses propres intentions, comme cela arriva du reste dans la vie.

6. E : électronique, être ET ne pas être

Au milieu des années cinquante, Igor Stravinski eut l'intuition prophétique d'une des possibles *utilisations* de la musique électronique: «Peut-être l'avenir réel de la musique électronique réside-t-il dans le théâtre. Imaginez la scène du spectre dans *Hamlet* avec des "sons blancs" électroniques pénétrant dans la salle de plusieurs directions (l' *Omaggio a Joyce* de Berio est peut-être une avant-première de ce genre de chose) » [2]

Le théâtre comme *corps* d'un *instrument* invisible. Stravinski a toujours soutenu qu'un concert de musique électronique pourrait ressembler à une séance de spiritisme, privé de la fixité des instruments et plus encore de la fatigue des interprètes. Ce à quoi le théâtre supplée alors, c'est justement à l'absence, avec un *être ET ne pas être*, électronique et *live*, son et corps, alternativement et simultanément. S'aventurer au-delà de

l'utilisation de l'électronique peut se révéler tout aussi utile à la dramaturgie. L'électronique peut ne pas apparaître sur scène et être l'instrument même de l'écriture. Dans notre cas, par exemple, l'enregistreur (audio-video) est utilisé en répétition comme mémoire de l'improvisation. Dans un second temps, on choisit et isole le segment, par exemple de son, utile à la dramaturgie qui, à son tour, a deux options : elle peut être présente sur scène (comme base sonore de support ou antithèse d'autres vocalités, ou comme protagoniste), comme elle peut servir seulement pour l'écriture du dramaturge, qui, choisissant et fixant pour la représentation finale le segment de l'improvisation sur bande, construit l'*histoire* du spectacle. On peut donc faire l'hypothèse d'un théâtre électronique réalisé par un seul acteur en scène, seul avec sa propre vocalité-gestualité. Justement parce que dans ce cas, l'« électronique », et pas seulement la « musique électronique », devient *papier et plume* avec lesquels écrire et fixer les sons, les temps, les espaces, les mouvements... le *texte*.

7. S : son

«Je peux distinguer trois manières différentes de composer de la musique aujourd'hui. La première est bien connue: écrire de la musique comme je le fais, et cette manière a encore cours. Une nouvelle manière a été développée à travers l'électronique et la construction de nouveaux instruments qui permettent de jouer de la musique plutôt que de l'écrire. Et la dernière a été développée dans les studios d'enregistrements. Elle ressemble à la manière dont les artistes travaillent dans leurs ateliers quand ils peignent. La musique peut être construite une strate après l'autre sur les enregistreurs, sans être destinée à une exécution ou de quelque façon à l'écriture, mais finalisée dans la gravure discographique. Cette dernière manière est née et s'est affirmée avec la *popular music* pour ensuite s'étendre aussi à la musique "savante" » (John Cage, Lettre à Paul Henry Long, 22 mai 1956) [3].

Ces trois manières de composer, distinguées par John Cage, peuvent communiquer entre elles. Composer de la musique électroniquement en utilisant comme source l'exécution d'une musique composée par le même compositeur qui la recompose à la fin en construisant *une strate sur l'autre*. Cela ressemble à un jeu de mots, mais la géniale définition de John Cage signale une donnée selon moi fondamentale : faire de la musique en cette fin de siècle assume les caractéristiques de la peinture du début de ce siècle, et de la photographie. On fixe sur des toiles analogiques, digitales, en perdant ainsi une de ses prérogatives, ou la possibilité d'une réexécution future, pour acquérir, de la peinture, la *fixité*, et de la photographie, la *fixité* d'un *mouvement*. Pour maintenir cette similitude, le son se fait toujours plus *couleur*,

naturelle ou synthétique (selon la source), et les instruments de l'électronique musicale, de puissants *pinceaux*. Le son est de fait le protagoniste, on écrit pour le son, avec un son, en traversant les *raisons* d'un son.

8. T □ théâtre, après le rock'n'roll théâtre est musique

Le théâtre après le rock'n'roll s'est écroulé. La télévision, si diabolisée, n'a en réalité que fait sien, en l'amplifiant et en le définissant, un choix théâtral substantiel : celui de cesser d'être le véhicule et le *lieu* de connaissance-conscience du réel, prerogative de la *naissance* même du théâtre, pour réaliser de manière plus ou moins savante, plus ou moins mystifiée, à travers une métamorphose en acte depuis des siècles, un confortable *acte de divertissement*. Un théâtre qui, ayant perdu son identité et en conséquence sa compétitivité, reste victime non seulement des autres langages apparemment semblables, comme le cinéma et la télévision, mais du lent suicide de son propre *corps*.

L'absence d'une *maison*, comprise comme lieu de confrontation avec les signifiés et les signifiants contenus dans la réalité, contribue de fait à légitimer cette période historique - je pense et j'espère en déclin - de pseudo-glorification du *rien*, merveilleux alibi des philosophes d'état, des critiques d'art, des compagnies itinérantes. Le lointain du corps investit en conséquence toutes les disciplines. Les arts qui peuplent cette fin de millénaire sont souvent des arts sans nécessité. La musique se radicalise et se divise toujours plus entre *musique épidermique* et *musique intelligente*. Le théâtre entre exhumation de musée et singeries des clichés d'une avant-garde enterrée; entre la récitation du silence, *classique du xx^e siècle*, et une évaluation absolument erronée de ses propres *ennemis*, tournant ensuite l'objectif vers un effort idiot et inutile de médiation avec le support télévisuel : du *divertir* à l'*hébéter*. Le *rien*, si à la mode et tant évoqué pour justifier l'absence d'idée, de recherche, de créativité, de réelle confrontation, semble donc s'imposer plus ou moins agréablement à l'amas de nos habitudes interrogatives. Je dis «semble», parce que le *rien* est en réalité une matière très sérieuse et complexe. Mais qu'il y ait une pratique du *rien*! La grande poésie, et donc la grande recherche, le grand travail, et puis peut-être la grande *inspiration* peuvent tenter de s'en approcher, en s'aventurant, dans la plus heureuse des hypothèses, du côté d'une traduction du *rien* en *langage*. Obligée d'agir cyniquement, avant de n'être qu'une *dépouille*, agitée, la grande poésie (comme la grande musique, le grand théâtre, mais aussi la grande amitié), de la *nécessité* de la vision du *vrai*.

Mais qu'est-ce que le *vrai* ? Le signifié ? Le signifiant ? Combien d'histoires se sont déjà confrontées et ont affronté ce sujet - et n'est-ce pas ce thème qui, dans le champ artistique, mais pas seulement, a déterminé

l'*histoire* ? Et surtout combien de *marketings* travestis en culture ont découvert dans l'ADN des nouvelles générations la confortable et glaçante épitaphe : « Tout a déjà été dit, tout a déjà été fait », inhibant, en apparence seulement, fort heureusement, la *nécessité*? Je crois en fait que le *vrai*, et la *représentation* subjective de son propre *vrai*, qui en ce qui me concerne n'est réalisable qu'à travers une discipline de la violence - l'absence d'hypocrisie qui déterminé quelque vérité que ce soit étant de fait violente -, ne peuvent émerger et s'imposer que stimulés par une profonde *écessité*, et non par des motifs d'un *romantisme tardif*, simplement parce que *c'est très fatigant*. Et nous avons été éduqués de fait pour *répéter* et, dans le meilleur des cas, pour chercher ailleurs qu'en nous-mêmes. Écoles de *motivation* avant n'importe quel conservatoire !

Aussi provocatrice ou surréelle que puisse sembler cette affirmation, le rock'n'roll a réveillé le *corps* avec des moyens et des objectifs primaires - dont on suppose qu'ils ont existé - du corps du théâtre: le rythme et la *catharsis*. La *nécessité* de la *représentation* comme *expérience* de rediscussion du réel est remise en jeu, avec le rock'n'roll, mais non résolue. Procédons de manière ordonnée. Au cours de ce siècle, les seuls arts qui ont su utiliser efficacement et créativement l'énergie électrique sont en substance ceux du pop. La musique, dans sa spécificité, a utilisé l'électricité pour inventer de nouveaux instruments, de nouvelles pratiques, de nouveaux langages. Le paradoxe est que cette avancée de l'évolution des techniques musicales, par exemple, s'accompagne d'une recherche esthétique tendue vers la réinterprétation d'une *idée* du *primitif*. Du rock'n'roll aux *genres* techno, house, etc., la répétition d'un battement primaire hyperamplifié, comme fondement de la construction musicale, est plus qu'évidente, devenant souvent la création elle-même. La grande limite, comme frontière et non comme jugement esthétique, de cette musique, est de se résoudre non avec la *catharsis*, mais avec la sueur. La *catharsis* est suggérée, mais non accomplie. Elle ne devient pas image, et reste *cœur*. À ce propos, il me vient à l'esprit que le besoin d'autodestruction lié au monde du rock dérive peut-être de cette tension vers la rupture du cercle et de l'in-capacité de projeter (une fois le cercle rompu) une évolution. Mises à part quelques exceptions d'utilisation du théâtre, mais justement d'*utilisation*, pour présenter scéniquement un nouveau produit discographique, bien qu'en évoquant les origines, le concert reste concert et le théâtre, toujours mises à part quelques exceptions, reste théâtre. Les *langages* se soutiennent ainsi, le théâtre de danse, le théâtre d'images, le théâtre musical, mais rarement on part du *corps* du théâtre pour produire danse, image, musique. Et ceci est le noyau, l'ambition, le *corps* de ma recherche. Enfoncer dans les *intentions* le microphone, comme oreille mécanique, pour attraper et tamiser tout ce qui peut se transformer en *image* et en tant qu'*image*, principe d'objectivation et de relative libération *cathartique*.

Un théâtre qui **est** musique.

9. Oser

Oser.

10. REFERENCES

- [1] Breton, A. *Manifesti del surrealismo*. Einaudi, Torino, 2003.
- [2] Stravinsky, I./Craft, R. *Colloqui con Stravinsky*. Einaudi, Torino, 1977.
- [3] Pedio, R. *Il futuro della musica: Credo e Precursori della musica moderna*. Feltrinelli, Milano, 1971.