

2018 - III EDIZIONE

Organizzatori

Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze

Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano

Orpheus Instituut Gent

Supervisor

Tiziano Manca, Orpheus Instituut

Partecipanti

- Lorenzo Ballerini (musica e nuove tecnologie, Firenze), *Metterci la faccia: la gestualità nella pratica musicale legata alle nuove tecnologie*

Per un musicista strumentale gesto e suono sono strettamente legati, in un'esecuzione non esiste il suono del violino senza l'azione del violinista. L'avvento della musica acusmatica, della musica cioè creata per essere fruita esclusivamente tramite altoparlanti, rompe questo legame tra esecutore e fruitore dando alla sola musica il ruolo di protagonista. Di conseguenza ci troviamo oggi in una nuova dimensione di ascolto e spesso l'assenza dell'azione performativa lascia un vuoto incolmabile ai fini della fruizione artistica. La necessità di produrre e manipolare il suono elettroacustico in tempo reale, cioè durante l'esecuzione dal vivo, si concretizza nella pratica del live electronics. Il musicista riesce a controllare vari parametri del suono (altezza, durata, ...) attraverso dei controller che sono il ponte di comunicazione tra il performer, che esegue il live electronics) e l'oggetto tecnologico che produce il suono. Ci riferiamo quindi ad un campo molto ampio che abbraccia tutti i modi di produzione elettrica del suono arrivando anche ad oltrepassare i limiti del corpo quando alla macchina stessa vengono delegate alcune funzioni. Il campo della musica si espande ma l'azione corporea diminuisce. Nel live electronics l'uso del laptop, per esempio cambia 'la visione intuitiva' della performance nella misura in cui cessa la sensazione immediata della prossimità dell'intervento umano per comprendere l'esperienza musicale. Questo impasse tecnologico mi ha portato ad indagare vari metodi compositivi e performativi legati alle nuove tecnologie, e a riflettere sul rapporto tra tecnologia e musica, tra musica e società, tra gesto e suono. Nel live electronics, in questo nuovo connubio e interazione fra macchina e corpo del musicista, si tratta insomma per il musicista non solo di produrre suoni ma di metterci la faccia. L'esposizione corporea del musicista produce un contatto e in quest'espressione risiede l'intenzione di avere una relazione con lo spettatore spostandolo sempre più verso il ruolo del partecipante. Le azioni nascono dalla voglia di porre una serie di interrogativi tra cui l'importanza della presenza umana nella performance, il ruolo politico, sociale e rituale che essa assume nell'immaginario collettivo.

- Pietro Dossena (composizione, Milano), *Sensibilities*

Il titolo *Matrix* è strettamente associato al noto film di fantascienza del 1999, diretto dai fratelli Wachowski. Tuttavia, il mondo narrativo di *Matrix* è stato sviluppato anche in un insieme di altre opere: i due sequel cinematografici del 2003 *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolutions*, una serie di nove cortometraggi di animazione, due raccolte di storie a fumetti e tre videogiochi. Questo particolare modo di raccontare, che si basa sulla dispersione sistematica degli elementi narrativi su diversi media, viene definito transmedia storytelling. Il mio progetto di ricerca artistica punta a individuare possibili modalità per incorporare alcuni elementi del transmedia storytelling nelle mie opere multimediali. Il primo lavoro informato da questa ricerca è l'installazione transmediale e interattiva *Sensibilities* qui presentata: un progetto ancora in divenire, che esplora l'ambiguità e la pluridimensionalità della percezione sensoriale. La connotazione narrativa del transmedia storytelling e il suo radicamento nell'industria dell'intrattenimento lo mantengono piuttosto lontano dal mondo dell'arte e della musica contemporanea — al quale io appartengo. Eppure, alcuni concetti cardine della transmedialità aprono interessanti prospettive di ordine formale e semantico. Uno di questi è la funzione svolta dai diversi media, che si ispira a criteri di complementarità e arricchimento reciproco: ogni medium apporta il proprio specifico contributo, unico e insostituibile, alla strutturazione dell'opera generale. In *Sensibilities* ho attuato questo approccio mediante diverse strategie, tra cui la disseminazione degli indizi, la creazione di relazioni trasversali tra i vari media e l'inserimento deliberato di "buchi" comunicativi: si noti per esempio il suono dei passi, assente nel video *Can You Hear Me?*, ma percepibile nello spazio reale dell'installazione. Nel mondo multisensoriale di *Sensibilities* il fruitore non è uno spettatore passivo, ma un essere senziente e attivo, un creatore di associazioni e significati possibili.

- Anna Farkas (pianoforte, Firenze), *Musica popolare*

In questo progetto vorrei affrontare la musica popolare e le diverse manifestazioni di essa nella musica colta. Principalmente in questa ricerca mi sono concentrata sulla musica popolare dell'Est Europa e su come i compositori dell'inizio Novecento, provenienti dagli stessi territori, l'hanno impiegata nelle loro composizioni. L'incontro di una cultura tramandata oralmente con la musica colta pone diverse problematiche sia per la comprensione di questo tipo di musica — questo perché è musica inevitabilmente

difficilmente intellegibile essendo musica colta, ma che si alimenta dalla musica popolare – sia per l'esecuzione che pone all'artista scelte difficili. *Come nasce questo progetto?* L'idea di questo progetto viene dalla volontà di portare avanti la mia ricerca cominciata per la mia tesi sul medesimo argomento. Se per la tesi ho affrontato questo tema con un approccio musicologico-storico, concentrandomi quindi molto anche sul clima culturale e storico dei paesi prese in considerazione, in questo progetto di ricerca mi propongo di riflettere maggiormente sulle problematiche musicali, sulle scelte che l'esecutore deve prendere affrontando queste opere. La necessità di questa riflessione l'ho sentita anche sulla mia pelle, avendo eseguito alla mia laurea brani di Kodaly, Bartok, Janacek, tutti alimentati dalla musica popolare. *Cos'è la musica popolare?* Indubbiamente, se ci prefiggiamo lo scopo di fare ricerca su questo argomento, bisogna delineare cos'è la musica popolare; fino a che punto una melodia, o canzone può essere definita popolare. Ho già approfondito in parte questo argomento, ma più da un punto di vista antropologico, cioè indagando sulla nascita dell'etnomusicologia, dell'etnografia e sugli strumenti di ricerca adeguati a un lavoro simile. Nel futuro sarebbe interessante osservare come ognuno compositore si approccia alla musica popolare e che definizione dà di essa; in che modo questa ricerca si è articolata storicamente nei vari paesi (mi limiterei ai paesi europei) e che uso ne è stato fatto nella scrittura musicale colta. Essendo la musica popolare di carattere orale ha un rapporto stretto con la lingua: ciò vuol dire che non è possibile suonare musiche di origine popolare se non si parla la lingua che si parla nel territorio da dove quella musica proviene? Ovviamente non è così, però sicuramente sarebbe auspicabile avere una conoscenza almeno della cadenza della lingua presa in considerazione. *Interpretazione.* Nell'interpretazione di queste musiche sicuramente l'artista è posto davanti a scelte difficili e inevitabili. I pianisti che suonano Bartok, Kodaly, Janacek nella maggior parte dei casi hanno una istruzione basata sulla musica classica. La musica popolare invece è di matrice del tutto diversa – penso qui anche alle memorie di Bartok dalle quali evinciamo subito la sua enorme difficoltà nel trascrivere su carta le melodie registrate. Di seguito elencherò quindi alcune domande e alcuni esempi per illustrare meglio la problematica: In quale misura un pianista, o musicista, deve conoscere le origini popolari del brano studiato? Ovviamente è impossibile pensare che tutti i pianisti o insegnanti possano avere una preparazione tale da conoscere le musiche popolari di varia provenienza – e per questo bisognerebbe essere tutti anche etnomusicologi. Ciò nonostante a mio avviso sarebbe auspicabile in qualche modo avvicinare i studenti e anche il pubblico alla musica popolare, per meglio potere comprendere la ricchezza di quella musica colta che si alimenta da essa. Come bisogna interpretare le citazioni concrete di una melodia popolare in una composizione colta? Dal momento in cui si parla di musica colta non si può più suonare o cantare gli incisi popolari come si canterebbe un canto popolare perché ciò sarebbe fuori posto; questo perché, nonostante gli incisi chiaramente popolari, si tratta di musica colta e quindi bisogna che l'esecutore trovi il giusto equilibrio tra i due tipi di musica. Nel momento in cui l'esecutore enfatizza troppo i motivi, ritmi o cadenze popolari la composizione diventa pesante; ma allo stesso tempo, se l'esecutore invece esegue questo inciso semplicemente come è scritto nella scrittura musicale moderna, la composizione perde la sua particolarità. Farei qui un breve esempio per illustrare meglio il problema: Esiste una melodia, un lamento proveniente dalla Transilvania, che è stata registrata da Zoltan Kodaly. Se ascoltiamo la registrazione del 1910, la melodia sembra più un parlato molto enfaticizzato, un parlato dove le cadenze delle parole sono molto accentuate. Dopo aver registrato questa melodia, Kodaly scrive una composizione per coro maschile su questa melodia. Ed ecco il dubbio che l'esecutore ha di fronte a questa opera: sapendo esattamente la provenienza di quella melodia – e potendola anche ascoltare concretamente dalla registrazione – deve eseguirla come la signora anziana sulla registrazione o deve adattarla alla musica colta? E come deve avvenire questo adattamento? *Il modo Parlato – Rubato.* Spesso, specialmente nelle musiche di Bartok e Kodaly, troviamo la descrizione Rubato – Parlando, tante volte accompagnata anche da una indicazione di tempo. Come bisogna interpretare questa contraddizione? Quanto è libero l'esecutore nell'interpretazione? Inoltre questi compositori molto spesso utilizzano diversi segni per indicare accenti, o note allungate ma c'è una certa difficoltà nel trovare una omogeneità nel utilizzo di questi segni. *Possibili panorami della ricerca.* Una volta approfondito e consolidato il metodo di ricerca sull'argomento dell'Est Europa vorrei ampliare il campo di ricerca anche su altri paesi Europei per indagare sempre il rapporto della musica popolare con la musica colta e vedere che differenze ci sono da paese a paese nell'impiego delle melodie popolari.

- Marco Gallenga (didattica, Firenze), *L'improvvisazione nella didattica per violino*

Quando improvvisiamo un discorso o un'azione, non sappiamo cosa stiamo facendo. Forse nemmeno perché. Però lo facciamo, anzi a volte dobbiamo farlo. Se non l'unico, è forse il modo migliore che abbiamo in quel determinato momento. È un momento di innocenza. È creazione. Quello che sappiamo fare si unisce spontaneamente a ciò che non crediamo possibile poter fare. Perché improvvisare quando si sta imparando a suonare uno strumento? Sono un insegnante di violino e ho scelto due tra i miei allievi, Matteo (10 anni) ed Elia (13 anni), per verificare se l'improvvisazione può essere d'aiuto nell'apprendimento. Entrambi hanno iniziato lo studio del violino con me, ed ho incluso l'aspetto improvvisativo durante le lezioni. Ho cercato di dare una forma a questi

momenti di improvvisazione fornendo delle consegne specifiche: utilizzare una scala o un colpo d'arco, da cui prender spunto per improvvisare, oppure suggerire indicazioni musicali ispirandosi anche a elementi evocativi o sensoriali. Così operando si indirizza l'improvvisazione verso la risoluzione di problematiche tecniche, come intonazione, l'estensione del quarto dito, colpi d'arco. Ma anche questioni come: cosa si vuol trasmettere, come si pensa il suono, come vorremmo suonare un determinato passaggio? Li ho seguiti documentando le lezioni con registrazioni video, e il montaggio è una selezione di questi momenti inseriti nel contesto delle lezioni individuali. Ho scritto anche un "diario di bordo" in cui ho riportato riflessioni e spunti sorti a seguito di alcune lezioni svolte durante questo anno. L'improvvisazione può essere usata come dispositivo didattico per coinvolgere l'allievo e l'insegnante in uno spazio musicale che si muove nel rapporto tra regole e libertà, favorendo un'occasione di ricerca che coinvolge attivamente entrambi. Vivere la lezione come una performance, in cui il limite tra apprendimento e fare musica si assottiglia fino a diradarsi. Dubbi e questioni sull'opportunità dell'improvvisazione nell'ambito didattico sono sorti spontaneamente poiché è un aspetto fondante della mia personale pratica musicale. Ho riconosciuto tre fasi nel percorso biografico musicale che mi ha portato a questa ricerca. Quella che retroattivamente riconosco come prima fase è quella della conoscenza dello strumento attraverso la tecnica e il repertorio classico. Ho iniziato lo studio del violino secondo il metodo tradizionale fino al quinto anno di Conservatorio. Durante l'adolescenza ho abbandonato il Conservatorio ed ho proseguito privatamente, affiancando al violino lo studio della chitarra elettrica, attratto dalla musica rock, punk e blues. Questo passaggio mi ha portato durante gli anni dell'Università alla seconda fase: suonare musica leggera, popolare, rock e blues con il violino, iniziando a sperimentare autonomamente. Attratto da questo uso diverso dello strumento, ho studiato per tre anni musica jazz. Lo stimolo che ho ricevuto da questa seconda fase mi ha condotto a una maggiore consapevolezza, ricercando col violino una fusione senza distinzioni qualitative delle diverse pratiche musicali. Ho quindi coinvolto l'improvvisazione nella pratica artistica, integrandola nella preparazione di brani anche classici, ovvero sia nella performance che nello studio quotidiano. In seguito ho iniziato a dare lezioni di violino e mi sono trovato dinanzi alla necessità di intraprendere una metodologia efficace. La terza fase è quella legata alla penetrazione delle competenze strumentali con l'insegnamento, che si è concretizzata con l'iscrizione al triennio di didattica al Conservatorio di Firenze.

- Alberto Maria Gatti (musica e nuove tecnologie, Firenze), *L'oggetto risonante*

Ogni oggetto ha un suono riconducibile a esso, sia concreto che astratto, sia frutto dell'esperienza diretta che dell'immaginazione. Il processo con il quale è possibile udire un suono da un oggetto è frutto dell'interazione con un soggetto, sia diretta che indiretta (come ad esempio appoggiare un bicchiere su un tavolo oppure far suonare un telefono durante una chiamata). Separando l'oggetto dal suono e componendo la fruizione visiva dell'oggetto contemporaneamente alla fruizione sonora, è possibile ricercare una relazione più profonda tra suono e oggetto rispetto alla semplice apparenza. Questo è possibile facendo suonare a piacimento un oggetto con un exciter. Un exciter (o trasduttore vibrante) è un altoparlante che non emette suono direttamente ma, se posto sopra un oggetto, vibrando, mette in vibrazione la superficie su cui poggia. La superficie oscillando fa muovere l'aria circostante propagando un'onda sonora. Il risultato è un oggetto che emette suono, diventando così un altoparlante alternativo. Dopo diversi esperimenti, ho pensato il sistema oggetto-exciter non più come un altoparlante non convenzionale o low-fi, ma come un oggetto risonante, ovvero un oggetto concreto, che emette suono a scelta del compositore e che filtra il suono fisicamente, alterandolo e contribuendo col "suono proprio" del materiale (risposta in frequenza, equalizzazione, ecc.). Non essendo propagato da altoparlanti né strumenti, il risultato sonoro deve andare oltre la sua normale concezione. Nascono così numerose domande: quale suono dare all'oggetto affinché lo caratterizzi? o, viceversa, può un suono avere un oggetto di riferimento? esiste una relazione tra suono e oggetto? se sì, come studiarla? Il lavoro proposto ha come scopo da una parte la riflessione, da un punto di vista visivo, sugli oggetti presenti in scena considerati sia singolarmente che nel loro insieme; dall'altra esso considera anche l'aspettativa sonora che oggetto inizialmente sollecita ma che nel corso della composizione tradisce.

- Nicola Giannini (musica e nuove tecnologie, Firenze), *Il ruolo della psicoacustica nella composizione di musica acusmatica spazializzata*

Il progetto di ricerca presenterà cinque lavori artistici dell'autore, illustrandone concetti, processi compositivi, contesto di creazione e metodologie. Verrà inoltre posta un'attenzione particolare sulla psicoacustica, e su come possa essere utile nei processi di scrittura della musica acusmatica, specialmente per quanto riguarda le strategie di spazializzazione sonora. La musica acusmatica ha due caratteristiche esclusive: la diffusione spazializzata e l'assenza di performer sul palco. È una forma d'arte dove "il n'y a rien à voir" (Normandea 2002). Gli ascoltatori non hanno riferimenti visivi per associare un suono ad un'immagine. Grazie alla psicoacustica sappiamo che le informazioni uditive sono confermate dagli stimoli visivi (Elizabeth, Wenzel, Durand Begault, & Godfroy-Cooper 2017), ma cosa succede quando l'esperienza è concentrata solo sull'ascolto? Molti compositori e ricercatori come Normandea (2009), Kendall

(2010), Bédard (2011), James & Hope (2013) sono d'accordo su come sia necessario approfondire la relazione fra psicoacustica e composizione. Questo studio si propone di esaminare lo stato dell'arte della psicoacustica e di formulare un corpo di indicazioni utili ai compositori di musica acusmatica, confrontandosi con gli approcci già esistenti, ad esempio: Normandeu (1992), Smalley (1997), Barrett (2002) ed altri. Con l'avvento della musica acusmatica lo spazio è diventato un parametro fondamentale nei processi compositivi, si pensi a *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen (1955). Boulez (1963) sostiene che "la répartition spatiale me semble mériter une écriture aussi raffinée que les autres types". Più avanti Normandeu (2009) sostiene che attraverso la spazializzazione del timbro sia possibile comporre lo spazio con il suono. Il confronto con la psicoacustica può aiutare ad individuare quali siano le strategie di composizione più efficaci? Questo confronto può essere utile per gestire il posizionamento e i movimenti degli oggetti sonori? Il nostro sistema uditivo localizza con efficacia un suono caratterizzato da un contenuto ricco di frequenze alte (Roffler & Butler, 1968). Converterà utilizzare un materiale sonoro simile se vogliamo che i movimenti siano percepiti? Si pone l'attenzione sui processi percettivi, sia in fase di composizione che in fase di ascolto: le persone possono essere portate a percepire i suoni provenienti da dietro di sé come una minaccia (Occelli et al., 2011). L'ascolto di un brano spazializzato è quindi un'esperienza percettiva particolare, l'ascoltatore decide di accettare una sorta di contratto esperienziale, allo stesso modo il compositore dovrebbe essere consapevole del tipo di situazione percettiva in gioco. La ricerca riflette gli approfondimenti dell'autore sulle pratiche compositive di musica spazializzata, sia acusmatica che dal vivo⁴ e gli interessi accademici pregressi. *Lo stato dell'arte in psicoacustica e nelle tecnologie audio di spazializzazione*. Il lavoro si occuperà della percezione psicoacustica dello spazio, individuando le nozioni più utili alla composizione della musica acusmatica, ad esempio: la differenza di tempo ed intensità interaurale⁶, localizzazione, lateralizzazione, separabilità delle sorgenti, percezione della spaziosità di un luogo. Un interesse specifico verrà posto sui suoni che si evolvono sull'asse verticale, dimensione ancora non molto sviluppata nella musica acusmatica. Ci si occuperà poi di una serie di fenomeni particolari. Ad esempio alcuni materiali sonori sono percepiti in una posizione a prescindere da quella reale (Fastl & Zwicker 2007). I suoni con frequenza centrale a 300 Hz o 3kHz sono localizzati di fronte alla testa; quelli con frequenza a 8 kHz sono percepiti sopra, ed infine quelli a 1kHz o 10 kHz dietro (ibid.). Nozioni di questo tipo possono essere d'aiuto per comporre lo spazio acusmatico? La psicoacustica, secondo Risset (2011), indica come ciò che conti musicalmente sia l'effetto percepito, e non solamente i parametri fisici del suono. Si pensi alle illusioni sonore, descritte da Purkinje come «des erreurs des sens, mais des vérités de la perception». Chowning (1971) indica come lo spazio sonoro illusorio sia una costruzione mentale in cui l'ascoltatore colloca le sorgenti sonore in seguito alla percezione. Gli studi in psicoacustica applicati alla realtà virtuale sono mirati ad applicazioni che forniscano un'esperienza di ascolto immersiva il più possibile attinente alla realtà. La musica acusmatica non ha questo vincolo di plausibilità. Ad esempio Thigpen (2009) sfrutta il concetto di differenza di tempo interaurale per creare ambiguità spaziale. La quantità di fenomeni conosciuti è elevata (ad esempio Roginska & Geluso 2017): si vuole verificare se queste conoscenze possano aiutare il compositore a raggiungere nuovi risultati, anche inaspettati, ad esempio trasgredendo alcuni principi. Il lavoro proseguirà occupandosi delle strategie di produzione della musica acusmatica. Verranno confrontate le tecniche di microfonia e di sintesi. Di seguito verrà fornita una panoramica delle strategie di proiezione del suono, dall'audio 2D all'audio 3D immersivo, individuando le soluzioni più adatte a rappresentare lo spazio acusmatico. *Comporre lo spazio sonoro*. L'interesse è rivolto allo spazio come parametro compositivo. Verrà proposto un corpo di indicazioni utili alla composizione di musica spazializzata che integri gli approcci già esistenti con le indicazioni derivate dalla psicoacustica e le esperienze maturate grazie alla pratica compositiva dell'autore. Si prenderanno in considerazione concetti correlati alla percezione spaziale, ai movimenti e le posizioni dei suoni, al rapporto fra spazio e gesto, alla semantica degli elementi musicali, al ruolo della memoria e degli altri sensi ed alla spazializzazione del timbro. Le maggiori teorie di riferimento sono la spaziomorfologia di Smalley (1991), il cinema dell'orecchio di Normandeu (1992) e la sonificazione spaziale di Barrett (2015). Per quanto riguarda l'aspetto tecnologico, una soluzione adatta a comporre lo spazio sonoro è un sistema di diffusione immersiva, controllato da un software indipendente dalle diverse configurazioni di speaker. Un software come Servergris, sviluppato dal Groupe de recherche en immersion spatiale (GRIS) presso Université de Montréal è adatto a questo tipo di scopo. *Le opere*. La ricerca presenterà due cicli di opere che metteranno in atto le strategie compositive individuate in precedenza. Oltre all'approfondimento sulla percezione verranno discusse tematiche che definiscono la mia pratica compositiva come fisicità ed organicità dei timbri, strutture narrative, tempo percepito, ritmo, ambiguità, visceralità, distopia, ecolocazione e le dicotomie dentro/fuori, pubblico/privato, uomo/tecnologia, uomo/natura, intimità/immensità. Le intenzioni e i processi compositivi saranno validati nel corso della scrittura in un sistema ricorsivo: "compositore - ascolto dei risultati sonori - riscrittura", in un'ottica di primato della percezione. Se i risultati estetici lo richiederanno, ci potranno essere deroghe ai vincoli determinati in precedenza. Una volta che sarà chiuso il processo

e l'opera verrà presentata al pubblico il sistema diventerà: "compositore – percezione della musica - ascoltatore". L'ascolto del brano diventerà lo spazio di dialogo fra intenzione del compositore e ricezione del pubblico. Questo tipo di sistema è simile a quello teorizzato da Donald Norman (1988) nei suoi studi sul design incentrato sull'utente, in cui l'oggetto è il luogo di comunicazione fra utente e progettista, o a quello di Umberto Eco (1962) di opera aperta. Gli ascoltatori, specialmente in un contesto dove non hanno riferimenti visivo, partecipano alla definizione semantica dei brani. Tutte le opere prevedono una spazializzazione immersiva, e, ad eccezione dell'ultima, sono da pensarsi in un duomo di altoparlanti. Si prevede una verifica dei risultati, per quanto riguarda la percezione dello spazio sonoro, attraverso una fase di test su due gruppi di ascoltatori: uno formato da musicisti che abbiano esperienze di ascolto di musica spazializzata, e l'altro da non musicisti che non abbiano questo tipo di esperienza. I test saranno sia di tipo qualitativo che quantitativo. Il primo ciclo di opere "Intorno e dentro la materia" porrà l'attenzione su sonorità materiche ed articolate, che evocino organismi viventi. Una musica che stimoli tatto e vista, e che, attraverso la lente di ingrandimento dell'amplificazione elettroacustica, metta in evidenza una serie di strutture sonore nascoste. Il materiale partenza sarà il ghiaccio, in continuazione con il lavoro di ricerca iniziato durante gli anni del conservatorio a Firenze. Il ciclo sarà caratterizzato da un brano acusmatico, un live electronics e un'installazione. Altri lavori in cui il ghiaccio è protagonista sono: *Baikal Ice* di Peter Cusack (2003) e *Rec01* di Collin Olan (2002). Il brano acusmatico, "Pressione", utilizzerà come pre-testi compositivi ed estetici una serie di proprietà tratte dal ghiaccio come materia: dai passaggi di stato, ai differenti tipi di strutture molecolari, fino a fenomeni come la dispersione acustica. Attraverso la spazializzazione del timbro di questo materiale s'intenderà creare uno spazio acustico intorno all'ascoltatore. Si cercherà di sfruttare il più possibile la dimensione verticale. Il brano per ghiaccio e live electronics si chiamerà "Espansione", e sarà in prosecuzione con Inner Out, lavoro di tesi di laurea al Conservatorio di Firenze. Il titolo fa riferimento all'espansione del 9% che avviene durante il passaggio dallo stato liquido a quello gassoso. Utilizzare un materiale come il ghiaccio dal vivo può evidenziarne la natura effimera. Dei blocchi di ghiaccio al cui interno sono congelati degli idrofoni verranno usati come strumenti musicali dai quali ricavare trame percussive e tessiturali. Lo spettro sonoro del ghiaccio è particolarmente ricco, e quindi si rivela essere un materiale adatto alla spazializzazione del timbro. Il brano prevede una serie di azioni da compiere sui blocchi in un'ottica di relazione gesto – suono spazializzato. Uno dei blocchi avrà la forma di una semisfera. Posizionando al suo interno cinque microfoni, in linea di massima, sarà possibile realizzare uno strumento multicanale, agendo sul quale si potrà avere una corrispondenza diretta di spazializzazione sonora sul duomo di altoparlanti. Nonostante sia un live electronics, e quindi entri in campo una componente visiva, la luce nella sala sarà emessa solo dai blocchi di ghiaccio, all'interno dei quali saranno inserite delle luci impermeabili, tenui, discrete. I blocchi sono caratterizzati da forme geometriche semplici e lineari. L'atmosfera evocata è ritualistica e ancestrale. Il performer è lievemente in penombra. Lo spettatore può decidere se guardare cosa succede sul palco, oppure lasciarsi andare ad una contemplazione acusmatica. L'installazione "Igloo" prevede che il pubblico possa usare gli strumenti di ghiaccio, così da poter esplorare questo materiale dal punto di vista sonoro. In occasione dei concerti effettuati con il ghiaccio, il pubblico chiede spesso se sia possibile toccare i blocchi. Saranno disponibili una serie di strumenti come bacchette e spazzole. All'interno del duomo di altoparlanti, si potrà interagire con la semisfera multicanale (citata sopra), che con il sistema di diffusione sonora condivide la forma: un igloo. Il visitatore potrà generare suoni sulla semisfera, ascoltandoli in tempo reale spazializzati sul sistema di altoparlanti: una sorta di matrioska percettiva. Mettendo in gioco il senso del tatto il visitatore entra in contatto intimo con la materia. Si crea un rapporto uomo – materia – spazio – suono – percezione. L'installazione inviterà il pubblico alla scoperta sonora anche attraverso una serie di materiali preregistrati che accompagneranno le interazioni dei visitatori. Nell'ottica di un'esperienza plurisensoriale, il setting prevede l'utilizzo della luce. Il ciclo "Immersi nello spazio" consisterà nella realizzazione di un brano acusmatico e un'installazione sonora. Il primo brano del ciclo, "Fantômes", avrà come intenzione quella di immergere l'ascoltatore all'interno di uno spazio. Il posto scelto come pretesto sarà l'abbazia di Villers-la-Ville in Belgio. S'intende creare una mappatura sonora del luogo facendo risuonare gli spazi con una serie di impulsi ravvicinati fra loro, come quelli dei Sondols utilizzati da Lucier in *Vespers* (1968). Si prevede di stimolare lo spazio anche con altri materiali tipo sine wave, rumore bianco, battimenti, cercando le onde stazionarie degli spazi ed entrando in interazione con loro. Verranno utilizzati anche dei feedback, per evocare il suono di un acufene, nell'ottica di una dialettica "mondo interiore / mondo esterno". I risultati di queste stimolazioni sonore saranno registrati con tecniche di microfona tridimensionale. Si misureranno gli impulse response degli ambienti, al fine di utilizzare la riverberazione naturale del luogo, contrapponendola a riverberazioni sintetiche (come indica Smalley 1991). Attraverso la spazializzazione immersiva si intende fornire all'ascoltatore un'esperienze del tipo "come se fosse lì", ma allo stesso tempo giocare con ambiguità di ambientazioni e movimenti sonori impossibili nella realtà. Oltre al già citato Lucier altre tipologie di lavoro simile possono essere: *Silent Music* di Robert Minard e *City Sondols* di Matteo Marangoni. Il lavoro si pone in

continuazione con quello effettuato dall'autore presso la cattedrale di Firenze. Il secondo lavoro, "Labyrinth acousmatique", sarà un'installazione sonora che si sviluppa in uno spazio fisico, un vero e proprio labirinto acusmatico. L'ascoltatore sarà invitato ad esplorare un brano attraverso una fruizione attiva, camminando fra gli altoparlanti. Verrà costruito un labirinto la cui lunghezza sarà approssimativamente di 450 metri, considerando una durata del percorso intorno ai 10 minuti ed una velocità media di un 0,75 metri al secondo. Presumibilmente le mura del labirinto saranno in cartongesso, e al loro interno saranno inseriti degli altoparlanti, alcuni saranno molto direzionali, altri meno. Sono numerosi i lavori che prevedono una spazializzazione sonora distribuita, da Concrete PH di Xenakis (presentato nel 1958 durante l'Expò al padiglione della Philips), a ÇIN di Cevdet Ereğ e Composition for a Public Park di Hassan Kahan (presentati alla Biennale di Venezia 2017). Il lavoro prende spunto dal labirinto osseo che è all'interno dell'orecchio umano. Le varie parti dell'opera, dislocate in ambienti diversi, evocheranno ritmicamente le diverse facce del tempo percepito. In ogni punto dello spazio sarà possibile ascoltare una porzione di brano, avvicinandosi allo spazio adiacente si inizierà a sentire la musica successiva. La disposizione degli altoparlanti e la lunghezza delle singole sezioni sono calcolate per concatenarsi, e per formare, nel complesso, un brano dalla struttura sempre diversa. A terra verranno utilizzati materiali che contribuiranno al paesaggio sonoro, come tappetini da doccia con ventose, ghiaia e plastica. *Integrazione con le principali teorie compositive sulla musica spaziale.* La conclusione della ricerca prevede l'integrazione di quanto individuato in precedenza con le teorie esistenti sulla composizione di musica spaziale. La presentazione delle opere sarà accompagnata da un sito web contenente le opere acusmatiche e i video delle installazioni. Infine è prevista la scrittura di un articolo accademico che verrà proposto per la presentazione in forum internazionali di musica elettroacustica.

- Raffaele Marsicano (composizione, Milano), *La partitura degli errori*

Si possono accomunare due cose come la composizione e la didattica facendo in modo che ognuna possa influenzare ed allargare gli orizzonti dell'altra? E se sì, in che modo? La mia risposta è: 'Certo! Si può fare attraverso la descrizione'. La composizione diventa la descrizione dei suoni che la compongono e la didattica diventa la descrizione di tutti i suoni possibili dallo strumento, errori compresi. Ma cosa può essere considerato un errore nell'apprendimento di uno strumento? Nei primi anni in cui si studia uno strumento ad ottone, a causa della mancata coordinazione tra labbro ed aria, l'allievo inconsapevolmente incorre spesso in un suono doppio (ossia un 'errore') che le tecniche estese chiamano split tone. Nella mia idea di didattica questo non è un errore bensì un modo diverso di suonare che può essere studiato separatamente. Questo modo di procedere porta l'allievo a sviluppare la capacità di indirizzare coscientemente il suono nel giusto contesto. L'errore non esiste più! Una descrizione trina del suono (ex errore) fa da ponte tra il polo compositivo e quello didattico creando di volta in volta la partitura. Le tre domande a cui la mia descrizione si serve per connotare un suono sono: come viene percepito? Come è fatto internamente? Come si fa? Da qui l'ideazione di un rigo musicale formato proprio da tre pentagrammi, uno per ogni descrizione. Nel primo si ha la descrizione del suono, descrizione fatta proprio con le Parole! Nel secondo si ha l'idea spettrale e nel terzo le indicazioni strumentali-corporali da fare. In questo modo la descrizione del suono... è la partitura! Il primo brano che ho scritto in questa direzione si chiama *Mistake*, una composizione per trombone solo dove tre "errori" e le loro descrizioni vengono utilizzati come materiale sia sonoro che organizzativo. L'idea della "descrizione" diventa il motore generativo del brano fino al punto di trasformarsi nella composizione stessa. Le parole che compongono la descrizione del brano vengono pronunciate attraverso lo strumento, generando sia il sound che la forma.

- Álvaro Núñez Carbullanca (composizione, Milano), *Passi, battiti, respirazioni*

Si tratta di camminare e comporre; poi si tratta di passi, battiti e respirazioni. Prima il camminare, dopo il comporre. Cammino da molto tempo; in Cile, sia in città o in montagna, tra i palazzi o le foreste, ho voluto perdersi sui miei passi o passi altrui. All'inizio camminavo a zozzo, dopo in forma sistematica, inventando percorsi improbabili, circuiti che non finivano nel punto di partenza (spiralità di camminata), seguendo fiumi dalla loro sorgente fino alla loro bocca sul oceano, seguendo cani vagabondi in città, linee rette, zig zag, contorsioni diverse attraversando periferie e centri, ma soprattutto periferie, perdendomi e incontrandomi insomma (forse più perdendomi che incontrandomi) immerso tra le soglie del rizoma di luci e ombre del giorno e la notte. Nel frattempo componevo musica, anche altre cose componevo. Adesso in Italia provo a camminare componendo. Dispositivi trovati nel camminare componendo: i passi, le respirazioni, i battiti; tre fenomeni vissuti che sorgono dal corpo in forma di suono, gesto e meccanismo, insomma. Da questa suggestione ho cominciato a sperimentare compositivamente con forme che considerassero, intimamente, questi dispositivi. Poi si è cristallizzata una domanda: come posso comporre una musica il cui ritmo fosse paragonabile al range di velocità variabile dei passi, battiti e respirazione che normalmente produce una persona al camminare? Radicalizzando: come posso fare una musica che proietti soltanto una traccia ritmica che cammina, una pulsazione più o meno regolare che non si divide né si aumenta. Immaginate i passi di una persona che va da un estremo a un altro di questa sala, non importa il grado di regolarità dei passi. Adesso rimanete soltanto con il suono, il gesto, il meccanismo di quei passi. Dunque, la musica

soltanto avrà quella traccia. Fatte la stessa operazione con le respirazioni che quella persona farà durante quel percorso. Ecco, a volte ho preso dei passi, a volte le respirazioni. A volte un insieme. Ho composto tre musiche immerso in questa suggestione: *Dall'Aventino verso...* per voce, flauto e tromba; *Passi* per clarinetto, *Via* per orchestra. Il comporre camminando apre un campo di sperimentazione intorno al suono e alla persona che lo produce (indiretta o direttamente) rivolgendo questa ricerca non solo alla composizione ma anche all'esecutore/musicista, all'esecutore/creatore di danza o a chiunque che, camminando, cominci a rendersi conto, in tempo reale, di quello che capita mentre si cammina, dal corpo che si muove e suona al fuori che si apre ed entra.

- Umberto Ruboni (pianoforte, Milano), *Manuscrittura pianistica*

Nel corso del XIX secolo il pianoforte divenne lo strumento predominante del panorama musicale. Ad esso compositori quali Chopin, Schumann e Liszt dedicarono la maggior parte della propria produzione musicale, sviluppando e formalizzando in particolare negli "studi da concerto" le potenzialità tecniche di un pianista. Nello specifico Fryderyk Chopin catalogò nei cicli di studi op. 10 e op. 25 quasi la totalità del repertorio gestuale pianistico. Ognuno dei 24 studi (12 per raccolta) è infatti basato su un gesto pianistico differente che, svolgendosi e dipanandosi sulla tastiera, produce non solo un esercizio meccanico, ma musica a tutti gli effetti. Ma cosa s'intende con "gesto"? Fino a dove si estende la sua influenza nell'atto compositivo dell'opera? Fino a che punto influenza la musica? Un gesto, a prescindere dal pianoforte, è un atto fisico, meccanico, "un movimento del braccio, della mano, del capo, con cui si esprime tacitamente un pensiero, un sentimento, un desiderio, talvolta anche involontariamente [...]." Tale concetto si rende nel caso di questi studi pianistici matrice per generare ogni aspetto del materiale musicale. Dal punto di vista sintattico, tutti o alcuni parametri musicali (quali armonia, melodia, contrappunto, dinamiche, fraseggio) dovrebbero essere dettati dal dipanarsi sulla tastiera di tale gesto. Per quanto riguarda la componente emozionale, intrisa di quell'inesauribile malinconia, freschezza, cantabilità, anelito, desiderio e nostalgia che rende Chopin immediatamente distinguibile da altri autori, il gesto dovrebbe in qualche modo possedere a priori il contenuto e l'intensità emotiva che caratterizzano lo studio, o per lo meno dovrebbe avere caratteristiche tali da poterlo veicolare. Infine ogni gesto, in base a come è strutturato, è predisposto a svilupparsi in determinati pattern che macroscopicamente, come in una sorta di frattale, combinandosi, concatenandosi e sovrapponendosi strutturano la composizione, indirizzano l'ascolto (spesso in maniera quasi illusoria) e contribuiscono ad alimentare quella "magia" che, secondo il filosofo e divulgatore scientifico Douglas Hofstadter, è l'essenza di questi studi. A mio avviso, solo un'analisi gestuale che abbracci questi tre aspetti, corredata da una grande intavolatura pianistica come trascrizione gestuale della notazione musicale, può permettere di concepire l'effettiva importanza della gestualità negli studi di Chopin (e non solo), favorendo peraltro all'atto pratico l'apprendimento, la memorizzazione e l'interpretazione di questo caposaldo della letteratura pianistica. Qualora infatti il gesto fosse davvero non solo un riferimento tecnico ma concreta matrice del materiale musicale, qualsiasi pianista potrebbe forse avvicinarsi di più al segreto di questa musica.

Conferenze esterne

- Tiziano Manca, *Suoni senza corpo, corpi senza suono* (26 gennaio 2018)
- Alfonso Chielli (9 marzo 2018)
- Lucia D'Errico, *Il potere della divergenza. Un approccio sperimentale alla performance musicale attraverso la ricerca artistica* (25 maggio 2018)
- Giuseppe Mastromatteo, *Lo sviluppo di modelli di GVC nel mondo di internet e della interconnessione delle culture* (29 Giugno 2018)
- Alessandro Melchiorre, *Penna, computer e altre tecnologie: scrivere musica al tempo di internet* (14 settembre 2018)