



SANTA CECILIA
CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA DI ROMA

Dipartimento di Nuove Tecnologie e Linguaggi Musicali
Biennio Superiore di II Livello in Musica Elettronica

Tesi di Laurea

**Sistemi Complessi Adattivi per la performance
musicale in Live Electronics**

Relatore:

Giuseppe Silvi

Candidato:

Luca Spanedda

Matricola:

4987BN

Correlatori:

Agostino Di Scipio

Dario Sanfilippo

Anno Accademico 2021/2022

Dichiarazione

Dichiaro solennemente che come autore di questo documento, mi assumo la piena responsabilità del suo contenuto. Qualora parti del testo siano tratte da altre fonti, mi impegno a citarle in modo esplicito per rendere onore al lavoro originale e rispettare i diritti d'autore.

Luca Spanedda

Ringraziamenti

Prima di entrare nel merito desidero esprimere la mia sincera gratitudine a coloro che hanno reso possibile e significativo il mio percorso. La mia famiglia, che mi ha sempre sostenuto in ogni tipo di situazione che ho incontrato. I miei amici, talentuosi artisti e persone di grande valore umano. I miei compagni di corso, compositori straordinari e compagni di vita preziosi. Giuseppe Silvi, mio maestro e amico, che mi ha accompagnato e guidato con amorevoli insegnamenti in questi ultimi anni mio percorso compositivo. E insieme a lui voglio ringraziare tutti i grandi maestri e professori del dipartimento di musica elettronica del conservatorio Santa Cecilia di Roma, che hanno contribuito alla mia crescita e formazione come compositore, tra cui Pasquale Citera, Nicola Bernardini, Marco Giordano, Luigi Pizzaleo, Federico Scalas, ed infine il maestro Michelangelo Lupone, che mi ha aiutato a far maturare il mio pensiero compositivo e mi ha sempre incoraggiato a fare del mio meglio. Infine desidero esprimere la mia profonda gratitudine a Dario Sanfilippo e Agostino Di Scipio, due grandi mentori, maestri e persone straordinarie, che mi hanno accompagnato in questo entusiasmante percorso compositivo. Grazie al loro prezioso supporto ed alla loro collaborazione, ho potuto portare avanti le mie idee visionarie nella composizione musicale elettroacustica, e senza di loro, questo lavoro non sarebbe stato possibile. Sono immensamente grato a tutti voi, perché senza la vostra guida non sarei stato in grado di realizzare i miei sogni, e questa tesi ne è una prima testimonianza della prova del mio sogno realizzato, che è per me solo un punto di partenza verso nuove conquiste. Tuttavia, io credo che la bellezza dell'apprendere stia nell'essere sempre ad un punto di partenza e mai uno di arrivo.

It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else.

(John Cage - Lecture on Nothing - Incontri musicali. Quaderni internazionali di musica contemporanea, Agosto 1959.)

Grazie a tutti con affetto.

Sommario

Il lavoro qui presentato è uno studio di analisi, implementazione e esecuzione di tre sistemi complessi adattivi per la performance musicale in live electronics. La scelta di questi tre sistemi corrisponde a tre diversi casi di studio nell'implementazione di dinamiche non lineari sfruttate per la generazione dei comportamenti emergenti nei sistemi complessi. Una prima parte del lavoro tratterà dell'implementazione e l'analisi di due brani rispettivamente di Agostino Di Scipio e Dario Sanfilippo. Di Agostino di Scipio un sistema con non linearità provenienti dal mondo fisico, che sfrutta fenomeni generati dalla catena elettroacustica all'interno dell'ambiente e riportati poi all'interno del sistema digitale. Di Dario Sanfilippo invece un sistema che sfrutta delle non linearità appositamente programmate dal compositore nel mondo digitale, controllate tramite agenti di autoregolazione scritti nel software. Infine l'ultima parte del lavoro è dedicata alla composizione di un mio brano, che sfrutta elementi di logiche ibride apprese dai due casi di studio presentati qui, e che andrà a conclusione del lavoro di ricerca sviluppato durante il corso della tesi.

Indice

1	Introduzione	5
1.1	La Cibernetica	6
1.2	Le Cibernetiche nella musica	8
1.3	Il Feedback	14
2	Ecosistemi Udibili	16
2.1	Audible EcoSystemics n.2 - Feedback Study	17
2.2	L'interazione Uomo-Macchina-Ambiente	17
2.3	Il Meccanismo LAR	18
2.4	Trasformazioni del suono	27
2.5	Conclusioni	33
3	Sistemi Autonomi	34
3.1	Order From Noise (Homage to Heinz Von Foerster)	34
3.2	Audio Information Processing	36
3.3	Conclusioni	45
4	Sistemi Caotici	46
4.1	RITI : Room Is The Instrument	46
4.2	Generatore di suono complesso	50
4.3	Feedback Networks	62
4.4	Motivazioni Personali	63
5	Conclusioni	68
A	Primo appendice	71
B	Secondo appendice	92

Elenco delle figure

1	Franco Evangelisti e Franco Nonnis sulla terrazza di Vittorio Consoli che osservano le Equazioni di Maxwell, 1959	15
2	Interazione Uomo-Macchina-Ambiente	18
3	Schema $M1 \rightarrow L1 \rightarrow S$	19
4	Schema del meccanismo LAR	20
5	Topologia del <i>Peakholder</i> ad 1 campione di ritardo	22
6	Topologia del LAR con <i>Peakholder</i> ad 1 campione di ritardo	23
7	Estratto dalla partitura di <i>Audible Ecosystemics n.2/ feedback study (2003)</i> revisione del 2017 - Agostino Di Scipio	23
8	Estratto dalla partitura di <i>Audible Ecosystemics n.2/ feedback study (2003)</i> revisione del 2017 - Agostino Di Scipio	28
9	Estratto dalla partitura di <i>Audible Ecosystemics n.2/ feedback study (2003)</i> revisione del 2017 - Agostino Di Scipio	31
10	Schema della rete di Order From Noise	37
11	Topologia del normalizzatore di picco tramite <i>Peakholder</i> ad 1 campione di ritardo	39
12	Topologia del <i>Peakenvelope</i> con Decay RT60	41
13	Topologia del <i>Peakholder</i> (adattivo) con Timer	43
14	Esempio di messa in scena per la performance della Rete di RITI compilata con 4 Voci	48
15	Topologia dell'Algoritmo del Sistema di Lorenz Discreto	52
16	Topologia del Feedback delle Equazioni del Sistema di Lorenz Discreto	53
17	Topologia del feedback delle Equazioni del Sistema di Lorenz Modificato con DC-blocker e TanH	55
18	Topologia dell'Algoritmo DC-blocker	55
19	Topologia dell'Algoritmo TanH	56
20	Topologia del feedback delle Equazioni del Sistema di Lorenz Modificato con Filterbank	60
21	Topologia del Filterbank con i filtri Bandpass SVF TPT	61
22	Esempio della Rete di RITI compilata con 4 Voci (4 CSGA)	62

Listings

1	Algoritmo del <i>Peakholder</i> ad 1 campione di ritardo	22
2	Algoritmo del LAR con <i>Peakholder</i> ad 1 campione di ritardo	22
3	Algoritmo d'integrazione a media mobile	25
4	Algoritmo LAR nel feedback study	25
5	Algoritmo del <i>sample write/read</i> per il feedback study	30
6	Algoritmo del <i>granular sampling</i> per il feedback study	32
7	non linearità in Order From Noise	38
8	Algoritmo di normalizzazione di picco tramite <i>Peakholder</i> ad 1 campione di ritardo	39
9	Algoritmo di <i>Peakenvelope</i> con Decay RT60	41
10	Algoritmo del <i>Peakholder</i> (adattivo) con Timer	42
11	Algoritmo del <i>Lookahead Limiter</i>	44
12	Algoritmo del <i>Local Max</i>	45
13	Algoritmo del Sistema di Lorenz Discreto	51
14	Algoritmo del Sistema di Lorenz Modificato con DC-blocker e TanH	54
15	Algoritmo del Sistema di Lorenz Modificato con Filterbak	58
	codes/Audible'Ecosystemics'2.dsp	72
	codes/aelibrary.lib	76
	codes/RITI'v1'CelloC2.dsp	81
	codes/RITI.lib	83
	codes/SpectreLists.lib	86
	codes/FFT'range.py	93
	codes/sort'amplitudes.py	95
	codes/filter'frequencies.py	96
	codes/sort'frequencies.py	98
	codes/makelib.py	99

1 Introduzione

Nel corso del XX secolo, il mondo scientifico ha subito importanti cambi di paradigma. In particolare, durante la Seconda Guerra Mondiale, si è assistito all'emergere di una nuova prospettiva scientifica consolidata al termine del conflitto, la nascita della cibernetica e la conseguente formulazione di scienze della complessità. La complessità, non è un ambito trattato da una sola scienza, ma più un nuovo modo di pensare e di osservare i fenomeni della realtà.

Se nella cosmologia greca la realtà veniva spiegata come caos per l'insieme disordinato e indeterminato degli elementi materiali, contrapposto al cosmo che rappresentava l'ordine, come si può osservare fra i miti delle varie Teogonie fra cui la più famosa quella scritta da Esiodo,¹ oggi la complessità ci spinge a riconsiderare questa dicotomia e a sviluppare nuovi strumenti per comprendere la realtà. Il caos, anzi il caos deterministico, è infatti la scienza che studia i sistemi dinamici che esibiscono una sensibilità esponenziale rispetto alle condizioni iniziali. O, in termini più rigorosi, è la scienza che studia la dinamica dei sistemi non lineari. Questo cambio di paradigma ha avuto inizio verso la fine del XIX secolo, quando uno studioso nell'ambito della meccanica classica, Henri Poincaré, osservò e analizzò la possibilità di un comportamento fortemente irregolare di alcuni sistemi dinamici studiando il problema dei tre corpi, che lo portò alla scoperta del caos matematico.² La scoperta di Poincaré segnerà un punto di svolta che verrà ripreso poi solamente a metà del secolo successivo dal meteorologo Edward Norton Lorenz, quando nel '63 Lorenz pubblicherà il suo articolo *Deterministic Nonperiodic Flow*³, nel quale tratta del comportamento caotico in un sistema semplice e deterministico, con la formazione di un attrattore strano, e aprendo di fatto ufficialmente la strada quella che diverrà poi la famosa teoria del caos. Mostrando come in realtà all'interno dell'ordine emergano forme di disordine, e all'interno del disordine siano presenti forme di ordine.

Prima dell'introduzione di questa tesi, si rende comunque necessario qualche chiarimento e qualche informazione preliminare per comprendere cosa s'intenda con certi termini che ritroveremo nel corso della tesi, e questi sono la nozione di sistema dinamico e di sistema complesso. Un sistema dinamico è un modello matematico che rappresenta un oggetto (sistema), con un numero finito di gradi di libertà che evolve nel tempo secondo una legge deterministica; Mentre per sistema complesso si intende un sistema dinamico a multicomponenti, ovvero composto da diversi sottosistemi che solitamente interagiscono fra loro. Tipicamente un sistema dinamico viene rappresentato

¹Sofia Ranzato. "L'origine del mondo divino Una lettura di Esiodo". ita. Thesis. Facoltà di Lettere e Filosofia C. d. L. S. in Scienze dell'Antichità, 2006/2007, p. 10.

²June Barrow-Green. *L'Ottocento: astronomia. Il problema dei tre corpi e la stabilità del Sistema solare*. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/l-ottocento-astronomia-il-problema-dei-tre-corpi-e-la-stabilita-del-sistema-solare_%28Storia-della-Scienza%29/#:~:text=La%20formulazione%20del%20problema%20dei,il%20moto%20negli%20istanti%20successivi.. (accessed: 03.11.2022).

³Edward Lorenz. "Deterministic Nonperiodic Flow". In: *Journal of Atmospheric Sciences* 20.2 (1963), pp. 130–148.

analiticamente da un'equazione differenziale, espressa poi in vari formalismi, e identificato da un vettore nello spazio delle fasi: lo spazio degli stati del sistema, dove stato è un termine che indica l'insieme delle grandezze fisiche, dette variabili di stato, i cui valori effettivi descrivono il sistema in un certo istante temporale.

1.1 La Cibernetica

Rintracciando l'origine di questi termini è necessario tornare a questo complesso scenario del XX secolo, più precisamente al termine della seconda guerra mondiale e qualche decennio prima della formulazione della teoria del caos, in quel periodo uno dei più importanti avanzamenti nelle scienze che contribuì alla formazione del primo paradigma della complessità, risiedette nell'introduzione della cibernetica.

La cibernetica è la scienza che studia i principi astratti di organizzazione nei sistemi complessi, ed ebbe inizio durante gli anni della seconda guerra mondiale, merito del fisico e matematico Norbert Wiener. Nel '40 Wiener insieme ad altre ad altre prominenti figure provenienti da diversi ambiti scientifici, come Ross Ashby, Margaret Mead, Gregory Bateson, Heinz von Foerster, partecipano ad una serie di conferenze multidisciplinari chiamate The Macy Conferences, inizialmente intitolate come Feedback Mechanism in Biology and the Social Sciences con l'obiettivo comune di andare a definire gli ambiti di interesse della nuova scienza. A seguito nel '48, ispirato dalla meccanica ed i suoi risultati conseguiti durante la guerra e contemporaneamente dallo sviluppo della teoria della comunicazione (o informazione) di Claude Shannon, con la volontà di sviluppare una teoria generalizzata dei principi di organizzazione e controllo nei sistemi emersi durante le conferenze, pubblicherà un libro: *La cibernetica, controllo e comunicazione nell'animale e nella macchina*; in cui definiva l'ambito di interesse e gli obiettivi della nuova disciplina inaugurando anche l'uso del nuovo termine da lui coniato. A seguito di questo libro che riscuoterà un importante successo, le conferenze presero il nome di Cybernetics, Circular Causal, and Feedback Mechanism in Biological and Social Systems,⁴ riconoscendo Wiener come la principale figura di spicco della nuova scienza.

In particolare come evidenziato fino ad ora dalla sua natura multidisciplinare, la cibernetica non si interessa di individuare in cosa consistano questi sistemi, ma più che altro di comprenderne il loro funzionamento.

Le fortunate premesse iniziali della cibernetica risiedevano in una convinzione da parte di questi scienziati provenienti dai differenti ambiti disciplinari, che esistesse uno schema processuale comune ad organismi viventi e macchine, rintracciato attraverso una ricerca uniforme garantita dall'utilizzo di un metodo sintetico e comportamentale. L'aspetto meta-disciplinare del pensiero cibernetico,

⁴Luca Fabbris e Alberto Giustiniano. *CFP18 cibernetica, sistemi, teorie, modelli*. URL: <https://philosophykitchen.com/2022/03/cfp18-cibernetica-sistemi-teorie-modelli/>. (accessed: 03.11.2022).

esplicito nella sua fondazione, godrà però di una fama più popolare che conseguirà in importanti realizzazioni tra l'inizio degli anni '60 e la metà del '70, grazie al contributo degli scienziati: Heinz von Foerster, Margaret Mead, Gregory Bateson, e altri; proprio in quel periodo si compieranno ulteriori passi fondamentali che porteranno il pensiero sistemico verso un consolidamento di una scienza più concreta. Uno dei casi più rilevanti di quel periodo, è il passaggio da una cibernetica di primo ordine

a una cibernetica di secondo ordine, anche chiamata come la cibernetica dei sistemi di osservazione, questa distinzione si deve a Heinz Von Foerster, che è stato uno scienziato e filosofo austriaco noto per i suoi contributi alla cibernetica e alla teoria della comunicazione.⁵ Vi sono alcune differenze sostanziali nel passaggio da cibernetica di primo ordine a quella di secondo ordine, nel primo periodo lo studioso di cibernetica (di primo ordine) studiava un sistema da un punto di vista passivo, da quello dell'osservatore dei comportamenti del sistema, senza tener conto della propria influenza nei casi di studio. Il cibernetico di secondo ordine invece, è consapevole della propria influenza all'interno del sistema, riconoscendo il sistema come un agente con cui interagire, e riconoscendo esso stesso come agente nell'interazione col sistema, e di conseguenza proprio come spiega Heinz Von Foerster nei suoi scritti, di come la realtà per come la percepiamo possa esistere soltanto se si tiene conto del fatto che la sua rappresentazione è fortemente dipendente dall'esistenza di un ambiente che racchiude il sistema stesso.⁶ In altre parole, l'ambiente non esiste in sé, ma viene creato dalla relazione tra l'osservatore e ciò che viene osservato. Questa teoria ha importanti implicazioni per la cibernetica, poiché sottolinea l'importanza dell'interazione tra il sistema e il suo ambiente nella comprensione del funzionamento del sistema stesso. Inoltre, sottolinea l'importanza di considerare la prospettiva dell'osservatore nell'analisi dei sistemi e dei processi. In conclusione, nella visione di Foerster, l'organizzazione ed eventuale disorganizzazione di alcun sistema può esistere se questo non viene studiato prendendo in considerazione l'ambiente che lo racchiude. A partire dunque da queste importanti premesse, e dalle conseguenze che la cibernetica ha avuto in tutti gli ambiti delle scienze, è doveroso notare che questa ha avuto un ruolo centrale nello sviluppo di molti studi scientifici e la nascita di nuovi ambiti come: l'intelligenza artificiale, la teoria del caos, la teoria della catastrofe, la teoria dei controlli, la teoria generale dei sistemi, la robotica, la psicologia, le scienze sociali, e molto altro (perfettamente in accordo con la sua natura multidisciplinare).

⁵Bernard Scott. "Second-order cybernetics: an historical introduction". In: *Kybernetes* 33.9.10 (2003), pp. 1365–1378. DOI: doi:10.1108/03684920410556007. URL: <https://sites.ufpe.br/moinhojuridico/wp-content/uploads/sites/49/2021/10/Ciber-2b-22-out.-second-order-cybernetcs.pdf>.

⁶Heinz Von Foerster. *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*. en. Vol. 2. 1. 2005. DOI: 10.29173/cmplct8737. URL: <https://journals.library.ualberta.ca/complicity/index.php/complicity/article/view/8737> (visitato il 22/11/2022).

1.2 Le Cibernetiche nella musica

All'inizio degli anni '60, in seno alla nascita delle scienze complesse, l'uso di sistemi di *feedback* e la rilevanza dei circuiti informativi chiusi

nelle strutture organizzate ha goduto di uno slancio popolare anche nel mondo della musica e più in generale dell'arte.

Tuttavia come vedremo, a parte casi popolari di deliberate dichiarazioni formali da parte degli artisti, non bisogna pensare ai lavori che andremo a citare come atti pionieristici che sanciscono una volta per tutte la nascita della cibernetica in musica, ma è più corretto pensare alle questioni sistemiche come ad una sensibilità comune condivisa in un certo periodo da diversi autori provenienti da diverse parti del mondo, che sono stati influenzati e si sono influenzati a vicenda con le stesse idee per un interesse condiviso riguardo le teorie cibernetiche di Wiener e delle Macy Conferences.

In Europa nel '51, Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppler e Robert Beyer di comune accordo con il direttore della NWDR, Hanns Hartmann, attrezzarono e crearono quello che divenne il primo studio per la Musica Elettronica.⁷ Questo divenne lo studio più influente al mondo durante gli anni '50 e '60, con ospiti alcuni dei più importanti compositori contemporanei provenienti da tutta Europa, come Franco Evangelisti, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Roland Kayn, Herbert Brün, Cornelius Cardew, e molti altri. In quel periodo il lavoro di ricerca condotto da Werner-Meyer Eppler, scienziato, musicista, fra gli ideatori e direttori dello studio di Colonia e direttore dell'istituto di fonetica all'università di Bonn, pone una certa attenzione in quelle che furono le prime teorizzazioni della teoria dell'informazione e della cibernetica, che porteranno l'autore alla scrittura di importanti testi di ricerca. Fra le altre cose Werner-Meyer Eppler nel '50 escogita un uso particolare del magnetofono, mediante retroazione (*feedback*) fra le testine di riproduzione e registrazione, creando a tutti gli effetti una prima forma di *tape delay*.⁸ Dalle esperienze dello studio di Colonia ne usciranno molti compositori interessati alle teorie cibernetiche.

Un caso importante in questo scenario è quello del compositore Roland Kayn, Il progetto di musica cibernetica di Kayn ha ricevuto il suo impulso iniziale quando nel '53, ad allora giovane musicista e studente universitario, venne in contatto con il filosofo Max Bense professore all'Università Tecnica di Stoccarda. Subito dopo il suo primo incontro con Bense sempre nel '53, Kayn entrò in contatto con Herbert Eimert presso lo studio elettronico della Westdeutscher Rundfunk di Colonia. Roland Kayn era affascinato dal potenziale sonoro offerto dalle nuove tecnologie, ma trovava che l'estetica serialista dominante nello studio in quegli anni era per lui qualcosa di troppo

⁷Agostino Di Scipio. *Circuiti del Tempo Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*. it. N. 38. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2021. ISBN: 9788855430685.

⁸Di Scipio, *Circuiti del Tempo Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*.

restrittivo, esperienza che lo portò per i successivi dieci anni a concentrarsi principalmente sulla composizione strumentale e le applicazioni delle teorie cibernetiche in modo formale.⁹

Sempre in quel periodo, sostanzialmente diverso e altrettanto importante è il caso di Franco Evangelisti, che dopo essersi avvicinato alla musica elettronica anche lui sotto la guida e su invito di Herbert Eimert, allo studio elettronico della Westdeutscher Rundfunk di Colonia nel '56, iniziò le sue ricerche che dopo un anno e mezzo di intenso lavoro lo portarono al completamento della sua forse più importante composizione elettronica: Incontri di fasce sonore, trasmessa da Radio Colonia nel '57. Nel '59, Evangelisti è nuovamente in Italia, dove fu tra i promotori della settimana internazionale di nuova musica a Palermo. L'anno seguente, assieme ad altri musicisti fondò l'associazione Nuova Consonanza, con lo scopo di diffondere la musica contemporanea italiana e straniera con concerti convegni ed eventi di vario tipo. Dall'associazione nacque più tardi l'omonimo Gruppo di improvvisazione (GINC: Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza) che allora veniva presentato come "il primo ed unico gruppo formato da compositori-esecutori" e che permise ad Evangelisti di mettere in pratica le proprie teorie sull'improvvisazione, riguardo queste citerà più volte deliberatamente in interviste, scritti, e altre documentazioni, il suo approccio sistemico/cibernetico in quelle che saranno le esperienze con il Gruppo.¹⁰

Nel '60 si trasferisce a Roma Roland Kayn da vincitore del Prix de Rome, dove dal '64 assieme ad Aldo Clementi e Franco Evangelisti prende parte al Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza del quale fece parte sino al '68, ed è in quel periodo che Kayn ispirato dalle teorie della cibernetica iniziò a sperimentare estensivamente con sistemi di autoregolazione basati su *feedback loop*, non più solo come modelli formali per composizioni strumentali ma anche come reti di generatori di segnale analogici.

In questo scenario, sempre negli anni '50 in Europa, uno dei primi artisti nella storia dell'arte ad evocare l'uso della cibernetica nei propri lavori è stato Nicolas Schoeffer con il suo ciclo di lavori "spazio-dinamici", in acronimo CYSP - Cybernetic Spatiodynamic. In particolare Schoeffer ha creato la prima installazione ad implementare meccanismi di auto-regolazione, il CYSP-1¹¹, capace di essere sensibile all'ambiente esterno e a se stesso grazie ad una serie di tecnologie offerte dalla compagnia Philips (fotocellule e microfoni), questa prima scultura spazio-dinamica, è dotata di totale autonomia di movimento (viaggio in tutte le direzioni a due velocità) e di rotazione assiale ed eccentrica (messa in moto delle sue 16 lastre policrome pivotanti), ed era capace di reagire sonoramente a questi stimoli riproducendo una serie di registrazioni composte dal compositore francese

⁹Thomas W. Patteson. "The Time of Roland Kayn's Cybernetic Music". In: (), pp. 1–11. URL: <https://kayn.nl/wp-content/uploads/2016/12/The-Time-of-Roland-Kayns-Cybernetic-Music-Thomas-Patteson.pdf>.

¹⁰Theo Gallehr. *Gruppo Nuova Consonanza Azioni. Documentario*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA>. (accessed: 06.02.2023).

¹¹Dario Sanfilippo e Andrea Valle. "Feedback Systems: An Analytical Framework". In: *Computer Music Journal* 37.2 (2013), pp. 12–27. DOI: doi:10.1162/COMJa00176. URL: <https://direct.mit.edu/comj/article-abstract/37/2/12/94420/Feedback-Systems-An-Analytical-Framework?redirectedFrom=PDF>.

Pierre Henry, collaboratore di Pierre Schaeffer ed insieme a lui figura centrale nella nascita della *musique concrète*. Questa scultura viene celebrata come una prima opera di carattere cibernetico entrata a far parte nel mondo dell'arte.

Cambiando continente e passando dall'Europa ad osservare cosa stava accadendo in America in quegli anni, troveremo tanti altri rilevanti atti pioneristici, come ad esempio quelli che sono stati i lavori di Louis e Bebe Barron. I due (marito e moglie) furono compositori e pianisti che si interessarono alla musica elettronica sin dal periodo della sua origine. Intorno al '50 i due si trasferirono al Greewitch Village a New York dove furono attivi in collettivi di musica sperimentale collaborando con persone come John Cage ed altri. I Barron trasformarono la loro casa in una specie di studio di musica elettronica dove scrivevano soundtracks per film sperimentali. Per Louis e Bebe il grande passo arrivò nel '56, quando i due si ritrovarono a scrivere la soundtrack per il film: *Forbidden Planet*, questo sarà il primo film mainstream di Hollywood ad utilizzare una soundtrack composta solamente ed interamente da elettronica. L'elettronica di *Forbidden Planet* è stata costituita a partire da dei circuiti appositamente creati da i due compositori, che deliberatamente ispirati dalle teorie cibernetiche di Wiener dichiareranno:¹²

What we did was pretty elementary: we would attach resistors and capacitors to activate these circuits... negative and positive feedback was involved - Wiener talks about all that. The same conditions that would produce breakdowns and malfunctions in machines, made for some wonderful music. The circuits would have a "nervous breakdown" and afterwards they would be very relaxed, and it all came through in the sounds they generated.

I circuiti in retroazione erano destinati al corto circuito, e utilizzati appositamente come materiale per la generazione acustica di trame incise su nastro. Altri importanti compositori di quel periodo sono al lavoro su composizioni che sfruttano sistemi di *feedback*, fra i più rilevanti: John Cage, David Tudor, Robert Ashley, Gordon Mumma e Steve Reich.¹³

Fra questi David Tudor è stato uno dei primi musicisti a montare uno dei primi esempi di un sistema strumentale basato su *feedback* complessi, per la realizzazione di *Variations II* (1960) di John Cage, mentre Gordon Mumma nel 1966 si aggrega alla compagnia di Merce Cunningham per il quale compone *Mesa*, una prima improvvisazione "Cybersonic" per David Tudor; da lì in poi comporrà importanti brani e improvvisazioni cibernetiche negli anni a venire, come ad esempio *Hornpipe* (1967), che nasce dall'interazione fra performer, uno strumento cibernetico e la risonanza della sala di esecuzione: al corno francese è collegata una console che si sintonizza sul *feedback* della sala e reagisce ai suoni emessi dallo strumento.

¹²Christina Dunbar-Hester. "Listening to Cybernetics: Music, Machines, and Nervous Systems, 1950-1980". en. In: *Science Technology e Human Values* 35.1 (2010), pp. 113-139. URL: <http://www.jstor.org/stable/27786196>.

¹³Sanfilippo e Valle, "Feedback Systems: An Analytical Framework".

Un secondo periodo costituito da un approccio sistemico più consapevole che inizia a tracciare la strada per un pensiero ecosistemico della composizione, in un certo senso si può affermare che inizi dal lavoro di Alvin Lucier, che nel '69 scriverà quello che sarà un brano emblematico per le cibernetiche in musica *I'm sitting in a room*, che è un brano importante per quelle che sono le logiche di interazione sistemiche fra uomo/macchina/ambiente che approfondiremo più avanti nel corso della tesi, e che proprio come nel passaggio da cibernetica di primo ordine a quella di secondo ordine di cui parla Heinz Von Foerster, viene sancita l'interazione sistemica dove il musicista l'ambiente e lo strumento divengono parti di un insieme complesso; il sistema stesso di *I'm sitting in a room* si osserva tramite l'ambiente nel corso della sua evoluzione, tracciando una storia di relazioni e interazioni con questo. Nel brano di Lucier, un performer recita in un microfono un testo che descrive il fenomeno che avverrà poco a poco, la voce recitante nel microfono viene registrata e poi riprodotta da altoparlanti posti nella stanza, il suono della registrazione riprodotta da questi altoparlanti viene poi registrato nuovamente durante la riproduzione da un secondo supporto, e l'operazione viene ripetuta con questa casualità circolare di volta in volta fino alla fine, dove rimarranno solamente: i contributi provenienti dalle frequenze di risonanza della stanza, dalla voce, e dalla catena elettroacustica, dando vita nel loro insieme ad un processo molto lento di *feedback* positivo dove la natura stessa non lineare del processo e degli agenti porterà di volta in volta ad un risultato sempre differente. Lucier racconta di essere stato originariamente ispirato a creare *I Am Sitting in a Room* dopo aver partecipato a una conferenza al MIT, in cui Amar Bose, imprenditore, ingegnere elettrico e tecnico del suono, descrisse come testava le caratteristiche degli altoparlanti che stava sviluppando, ri-diffondendo l'audio prodotto nella stanza e poi riprendendolo tramite i microfoni, in quella che è la stessa casualità circolare ripresa ed utilizzata artisticamente da Lucier.¹⁴ Dopo l'esperienza di Lucier, Nicolas Collins, formatosi nella tradizione compositiva sperimentale con: Alvin Lucier, David Behrman e David Tudor, con i quali ha lavorato a stretto contatto, nel '74 compone il brano *Pea Soup* mentre è studente alla Wesleyan University. In *Pea Soup* una rete auto-stabilizzante di circuiti analogici (originariamente tre Countryman Phase Shifter) sposta il tono del *feedback* elettroacustico su una frequenza di risonanza diversa ogni volta che questo si inizia a costruire. Il suono familiare del fenomeno è sostituito da schemi instabili che danno vita ad un raga site-specific rispecchiando la personalità acustica della stanza.¹⁵ Anche in questo lavoro appare chiaro come una certa sensibilità nei confronti del fenomeno di *feedback* si stia avvicinando ad una logica più vicina a quella della cibernetica di secondo ordine. Per citare un'ultima esperienza americana rilevante, c'è infine il caso della neural synthesis di David Tudor. David Tudor nel '89 incontrò il progettista e designer Forrest Warthman dopo uno show

¹⁴Massachusetts Institute of Technology. *Alvin Lucier on "I am sitting in a room"*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v9XJWBZBzq4>. (accessed: 04.11.2022).

¹⁵Nicolas Collins. "Pea Soup" – A History". In: (September, 2011), pp. 1–23. URL: <http://www.nicolascollins.com/texts/peasouphistoryOLD.pdf>.

a Berkeley, che lo introdusse all'idea di utilizzare reti neurali analogiche per combinare tutta la sua complessa attività live-electronics in un unico computer.¹⁶ Uno dei risultati è apprezzabile nei CD's "Neural Synthesis", in uno di questi sono presenti delle importanti note di copertina di Warthman:

This recording combines the art of music, the engineering of electronics, and the inspiration of biology. In it, David Tudor orchestrates electronic sound in ways analogous to our biological bodies' orchestration of consciousness... The neural-network chip forms the heart of the synthesizer. It consists of 64 non-linear amplifiers (the electronic neurons on the chip) with 10240 programmable connections. Any input signal can be connected to any neuron, the output of which can be fed back to any input via on-chip or off-chip paths, each with variable connection strength. The same floating-gate devices used in EEPROMs (electrically erasable, programmable, read-only memories) are used in an analog mode of operation to store the strengths of the connections. The synthesizer adds R-C (resistance-capacitance) tank circuits on feedback paths for 16 of the 64 neurons to control the frequencies of oscillation. The R-C circuits produce relaxation oscillations. Interconnecting many relaxation oscillators rapidly produces complex sounds. Global gain and bias signals on the chip control the relative amplitudes of neuron oscillations. Near the onset of oscillation the neurons are sensitive to inherent thermal noise produced by random motions of electron groups moving through the monolithic silicon lattice. This thermal noise adds unpredictability to the synthesizer's outputs, something David found especially appealing. The synthesizer's performance console controls the neural-network chip. R-C circuits, external feedback paths and output channels. The chip itself is not used to its full potential in this first synthesizer. It generates sound and routes signals but the role of learner, pattern-recognizer and responder is played by David, himself a vastly more complex neural network than the chip

(Neural Synthesis No.6-9 liner notes by Forrest Warthman, Palo Alto 1995¹⁷)

Oggi molti compositori, italiani e non, applicano un approccio sistemico alla composizione musicale elettroacustica, ispirandosi alle trame delineate dalle scienze delle complessità e dai lavori citati.

Tra i compositori che si sono distinti in questo campo, uno dei maggiori è Agostino Di Scipio, che fin dagli anni '90 ha dedicato i suoi studi al caos e ai sistemi complessi, prima in modo formale¹⁸, per iniziare poi successivamente, verso la metà degli anni '90, il lavoro sulla composizione ecosistemica con il suo ciclo di lavori - ecosistemico udibile, che come vedremo a seguito riprende le tematiche della cibernetica di secondo ordine, dove il sistema si osserva tramite l'ambiente circostante. Altri compositori di rilievo includono Dario Sanfilippo, compositore e ricercatore che ha studiato con Agostino Di Scipio e con all'attivo importanti pubblicazioni e lavori nell'ambito dei sistemi autonomi DSP in musica. Le sue tematiche rimandano alle proposte che vanno dai

¹⁶Mathis Nitschke. *Analog Neural Synthesis*. URL: <https://mlure.art/analog-neural-synthesis/>. (accessed: 04.11.2022).

¹⁷<http://www.lovely.com/albumnotes/notes1602.html>.

¹⁸Agostino Di Scipio. "Composition by exploration of non-linear dynamic systems". In: *ICMC Glasgow 1990 Proceedings*. C.S.C. University of Padova, 1990, pp. 324-327.

Barron fino alla Neural Synthesis di Tudor, seppure in forme più primordiali nel caso di questi primi pionieri e più avanzate nel caso di Sanfilippo e Di Scipio. A tal proposito, la sensibilità ecosistemica di Di Scipio sembra, in effetti, rappresentare una fase più avanzata rispetto ai lavori pionieristici di Lucier e Collins.

Inoltre, c'è da considerare il caso molto importante di Michelangelo Lupone, il maestro di Agostino Di Scipio, noto per i suoi lavori di *feedback* sulla materia che, nel corso degli anni '90, portarono allo sviluppo di strumenti aumentati in *feedback* come il Feed-Drum, innovativo strumento elettroacustico a percussione. Di Scipio e Lupone si sono interessati alle questioni sul *feedback* in contemporanea, portando avanti il discorso in maniera indipendente intorno alla fine degli anni '80. Di Scipio nel 1989, scrive gli appunti a base di semplici funzioni iterate da cui nacque poi il suo brano Fractus, per viola e supporto digitale. Lupone dal 1988, fonda ed inizia con il Centro Ricerche Musicali il suo lavoro con team multidisciplinari di ricerca, con la collaborazione di persone come Lorenzo Seno direttore scientifico del CRM. Parlando sempre dell'Italia, e in particolare della scena musicale romana, è dunque possibile individuare un collegamento - nonostante la natura frammentaria e sottile della musica elettronica prodotta nella capitale - che ci porta sin dalle prime suggestioni sulla cibernetica avute da Evangelisti, con gli altri membri di Nuova Consonanza, fino ai giorni nostri. Michelangelo Lupone ha studiato dal '70 al '79 sotto la guida di Domenico Guaccero per la composizione e Giorgio Nottoli per la musica elettronica. Domenico Guaccero è a sua volta fra i fondatori, insieme ad Evangelisti ed altri compositori quali Aldo Clementi, Daniele Paris, Francesco Pennisi, dell'Associazione di Nuova Consonanza. Walter Branchi, noto anche lui per aver preso parte al Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, durante gli anni '80 darà vita a degli incontri internazionali su Musica complessità, che radunavano compositori e scienziati di tutto il mondo. In generale, le problematiche relative alla cibernetica e i sistemi complessi nella musica sono state un argomento molto sentito e vivo nella prassi della composizione elettroacustica in tutto il mondo. Questi compositori romani si sono inseriti in questo contesto, portando avanti la loro ricerca in maniera indipendente e sviluppando nuovi strumenti e tecniche per lavorare con il *feedback* e i sistemi autonomi.

1.3 Il Feedback

Il feedback o "ritorno di informazione", si riferisce alla comunicazione di informazioni basata su un processo per cui il risultato dall'azione di un sistema, si riflette sul sistema stesso per correggerne o modificarne il comportamento.

Il primo a introdurre il concetto di *feedback* nella letteratura scientifica è stato lo scienziato inglese James Clerk Maxwell, il quale nel 1868 pubblicò uno studio¹⁹ sui sistemi automatici, in cui metteva in evidenza come essi fossero in grado di correggersi in maniera automatica proprio grazie al concetto del *ritorno di informazione*. Maxwell anticipò quel concetto che arriverà a maturazione solo molti anni dopo con la nascita della cibernetica e con Norbert Wiener, che diede il nome di cibernetica al campo dei suoi studi proprio in onore del lavoro di Maxwell - dal greco *kybernetiké téchne* sta per 'arte del governare', a cui si collega il termine inglese *governor* dell'articolo di Maxwell. In italiano il significato del termine può essere introdotto come 'retro-alimentazione' o 'retro-iniezione' che ne preservano in qualche modo il significato originale della lingua inglese, tuttavia in molti preferiscono conservare direttamente la parola inglese *feedback*.

Nella teoria cibernetica, e in genere in tutte le discipline scientifiche che usano approcci di tipo sistemico, quando il *feedback* ha un effetto risultante dall'azione di un sistema (meccanismo, circuito, organismo ecc.) che si riflette sul sistema stesso per variarne e correggerne opportunamente il funzionamento, questo si può chiamare Retroazione.

Esistono sostanzialmente due tipi di retroazione nel *feedback*: *positiva* e *negativa*. Il *feedback* è generalmente detto negativo quando agisce in modo che il sistema funzioni sempre allo stesso modo, entro margini controllati di tolleranza e convergendo verso un comportamento, viene invece detto positivo quando tende a mantenere il sistema in uno stato di continuo cambiamento. Tuttavia queste definizioni possono variare da caso a caso, e nel corso della tesi ritorneremo su questi temi riguardo le possibili proprietà del *feedback*, affrontando queste di volta in volta nei casi specifici. Per anticipare da ora alcuni esempi: ci basti pensare che nel controllo di un sistema complesso come può essere quello del *feedback* elettroacustico, in un modello dove si possono introdurre delle linearità tramite retroazione all'interno del ciclo di *feedback*, questo potrebbe ad esempio voler dire costringere la complessità a dei comportamenti più prevedibili, puntando uno stato di convergenza verso l'equilibrio.

Un esempio conosciuto è quello dell'intonazione del fenomeno Larsen, che da un comportamento complesso della sorgente e del ricettore, crescendo verso la saturazione, per autoscillazione giunge infine ad uno stato stazionario, di stabilità. Mentre introdurre delle non linearità nel sistema tramite la retroazione, al contrario, può voler dire portare il sistema verso comportamenti non più prevedibili, in divergenza dall'equilibrio dello stato stazionario, e in alcuni casi verso quella che

¹⁹Mr. J. C. Maxwell. "on Governors". In: (1868).

viene chiamata la soglia del caos. Questi due tipi di comportamento possono essere ottenuti per l'appunto sia velocizzando che rallentando questi processi in maniera fortemente dipendente dal caso specifico. Un secondo esempio può essere invece quello dei filtri digitali audio, pensati come un valido strumento di contrasto o avallamento rispetto a questo tipo di comportamenti, dove se si allineano le fasi si creano dei poli, mentre se si disallineano si punta generalmente alla complessità del sistema. Riguardo i filtri digitali basti pensare anche come questi possono essere utilizzati negli algoritmi di modellazione fisica degli strumenti, come ad esempio quello famoso di Karplus-Strong.

In sintesi, il principio del *feedback* continua a essere un pilastro fondamentale nella storia e nell'evoluzione delle tecnologie elettroacustiche, fino ad essere diventato un aspetto integrato e non più occasionale nella prassi dei compositori musicali elettroacustici.



Figura 1: Franco Evangelisti e Franco Nonnis sulla terrazza di Vittorio Consoli che osservano le Equazioni di Maxwell, 1959

2 Ecosistemi Udibili

Uno degli esiti musicali più importanti che ha portato con sé il paradigma della complessità è stato l'abbandono della scrittura come strumento unidirezionale di istruzione per l'ottenimento di suoni-conseguenze da strumenti, ed aver mosso la composizione verso la scrittura di interazioni e relazioni tra strumenti.

Da un punto di vista più generale, Heinz Von Foerster in tal senso sviluppò la teoria secondo cui l'informazione è un costrutto relazionale, e non solo un singolo oggetto o un solo segnale, e che di conseguenza la quantità di informazione in un sistema è determinata dalla sua capacità di generare varietà.

Le implicazioni e le conseguenze di questo pensiero applicato alla musica sono enormi. Nella nostra tradizione musicale occidentale, nell'insieme delle parole: Sistema Tonale, che sta a significare "quell'insieme delle regole di organizzazione ed uso dei suoni maggiormente utilizzati per produrre musica" (sempre rimanendo nel contesto della tradizione musicale Occidentale), è frequente che passi in secondo piano la parola sistema, che assume invece un significato centrale nel contesto di questa tesi; se si pensa che di conseguenza passa in secondo piano l'insieme di quelle relazioni che compongono nella sua interezza un sistema, di cui parla Von Foerster, si riduce la pratica musicale ai minimi termini.

Non è un caso che molti compositori nel corso del XX Secolo, siano passati non solo al comporre i sistemi stessi con cui fare la propria musica, ma al comporre anche le interazioni. Si pensi ai sistemi formalizzati come partiture da: Iannis Xenakis in *Pithoprakta*, John Cage in *Variations II*, Roland Kayn in tutti i suoi lavori del primo periodo, Karlheinz Stockhausen in *Plus-Minus*, arrivando fino al contesto della Roma del dopoguerra con le partiture di Domenico Guaccero, tutti lavori complessi dove i processi sono udibili.

Le interazioni che ho ritenuto importante affrontare all'interno dei sistemi creati dai compositori cibernetici sono di due tipi: di sistemi che interagiscono con l'ambiente circostante appartenente al mondo fisico, e di sistemi che interagiscono con il proprio ambiente nel mondo digitale. Prima di entrare nel merito del primo caso qui, è doveroso spendere ancora qualche parola su cosa si intenda per ambiente.

Nessun sistema è separabile e isolabile dall'ambiente circostante, a prescindere dal fatto che il suo spazio vitale, sia nel mondo fisico o digitale. Proprio come ha mostrato Heinz Von Foerster non si può parlare di auto-organizzazione se non ci si riferisce essenzialmente a un ambiente che racchiuda il sistema al suo interno. E nella pratica musicale, la sensibilità nel comporre le interazioni è spesso lontana dall'idea del voler interagire con una consapevolezza effettiva del puntare ai cambiamenti di stato all'interno di un sistema con cui si interagisce; a maggior ragione viene trascurata la possibilità di interagire con sistemi che abbiano la capacità di auto-osservarsi non di-

pendendo più direttamente dal controllo dell'esecutore secondo delle modalità prettamente lineari, ma dall'ambiente, con la capacità di guardare al proprio stato interno per creare autonomamente le interazioni. In particolare, nei sistemi auto-osservanti quello che si manifesta quando un sistema entra in interazioni non distruttive con il proprio ambiente circostante, che coincide nella sostanza anche nel suo spazio vitale, è un Ecosistema.

2.1 Audible EcoSystemics n.2 - Feedback Study

I lavori del ciclo Ecosistemico Udibile di Agostino di Scipio, trovano fondamento a partire da fenomeni e relazioni che possono esistere e manifestarsi solamente nell'ambiente circostante da cui prende vita il sistema, che nel suo caso diventa proprio lo spazio acustico reale. Lavori come lo studio sul *feedback*, lo studio sul rumore di fondo, lo studio sulle risposte all'impulso, o lo studio sul silenzio, sono nella loro essenza dei sistemi che hanno come principio nella loro morfogenesi, un determinato comportamento appartenente allo spazio acustico reale, delimitato in questi studi da una stanza che ne racchiude al suo interno tutti gli agenti e le relazioni possibili, per costruirne una storia di relazioni dove il sistema si osserva attraverso lo spazio fisico, (ambiente) e si manifesta e vive solo attraverso di esso. In questo senso l'interprete, lo spazio, e gli ascoltatori, divengono essi stessi parte integrante del sistema, dove l'ascolto, diviene anche esso parte dell'insieme delle cose e delle relazioni che lo costituisce.

2.2 L'interazione Uomo-Macchina-Ambiente

Qual'è dunque l'esigenza alla base del comporre le interazioni invece che limitarsi al comporre musica per strumenti interattivi? Superare la classica relazione uomo-macchina dominante nella tradizione musicale, iniziando a pensare invece allo sconfinato universo delle nuove possibilità della complessità. Secondo Agostino Di Scipio, questo avviene in primo luogo grazie alla possibilità che la macchina possa rappresentarsi senza mediazione umana, e attraverso l'ambiente circostante,²⁰ e dunque poi alla possibilità di stabilire un flusso di relazioni macchina-ambiente. Consentendo in secondo luogo al musicista e performer la possibilità di potersi aprire ad un flusso di relazioni complesso fra uomo-macchina-ambiente dove le tre sono fortemente connesse e interdipendenti l'una dall'altra.

la mossa decisiva è: passare da un lavoro che mira a usare mezzi interattivi per creare forme sonore desiderate ad un lavoro che mira a creare le interazioni desiderate e ad ascoltarne le tracce udibili. Nel secondo caso, si tratta di progettare, implementare, e rendere operativo un reticolo di componenti interconnesse il cui comportamento sonoro emergente si può chiamare musica.²¹

²⁰Agostino Di Scipio. "Polveri Sonore - Una prospettiva ecosistemica della composizione". it. In: *La Camera Verde* (2014). Publisher: La Camera Verde, 17-42 Pages. (Visitato il 22/11/2022).

²¹Di Scipio, "Polveri Sonore - Una prospettiva ecosistemica della composizione".

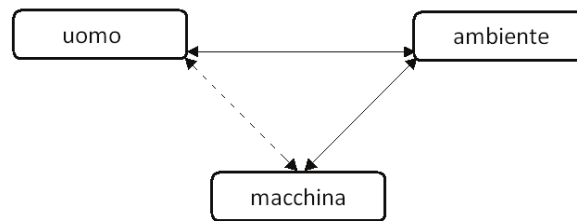


Figura 2: Interazione Uomo-Macchina-Ambiente

La modalità con cui andrò a discutere in questo capitolo la composizione di interazioni ecosistemiche, è ponendo il focus su un lavoro di Agostino Di Scipio, l'Ecosistemico Udibile n.2, studio sul *feedback*. Partendo dalla partitura e dai suoi scritti, ed implementando e analizzando il ruolo ed il compito dei singoli agenti all'interno del sistema che compongono nella loro totalità l'intero ecosistema del brano.

2.3 Il Meccanismo LAR

Il *feedback* elettroacustico, che abbiamo già detto esser stata una delle risorse fondamentali dei primi compositori cibernetici, è la condizione di partenza su cui Agostino Di Scipio opera per la costruzione dei suoi Ecosistemi Udibili. Addentrandoci ora verso una spiegazione più tecnica del *feedback* elettroacustico, possiamo citare una definizione che Di Scipio ha esposto in un suo articolo pubblicato presso la rivista Online: ECHO dell' Orpheus Institute, in Ghent.²²

A condenser microphone (M1) and a dynamic loudspeaker (L1) stand in the performance place (S), few or several meters apart, maybe not too far from walls (or curtains, or other larger surfaces). They are connected (through one or more amplification stages) to realize a very basic electroacoustic chain: $M1 \rightarrow L1 \rightarrow S$. There's no sound M1 should capture, though, no sound source save the minimal, barely audible turbulence of the background noise, in a situation of 'silence'. This 'sound-of-nothing' is amplified and heard through L1, whence it comes back in S.

If amplification suffices, the L1 sound feeds back into M1 and the chain design closes onto itself, making a 'reinjection' circuit – a feedback loop. The amplitude level, the transductive technical features of M1 and L1, their relative distance, the distance from walls, etc. – all of that (and much more) sets the actual feedback loop gain. With not-too-high gain levels, what is engendered is an audible nuisance, a kind of 'halo': the sound reinjection decays more or less rapidly, in a kind of badly sounding, spectrally uneven reverb effect. With higher gain levels, the loop eventually enters a self-oscillatory regime, it may 'ring' or 'howl', as is often said. Because of the iterated reinjection, the barely audible but spectrally wide background noise accumulates in

²²Agostino Di Scipio. *A Relational Ontology of Feedback*. en. Gen. 2022. DOI: 10.47041/TKUL7223. URL: <https://echo.orpheusinstituut.be/article/a-relational-ontology-of-feedback> (visitato il 22/11/2022).

the loop and finally (quickly) yields an increasingly louder sustained sound of narrower spectrum – this is often heard as a peaking tone of definite pitch, or a tone cluster. That’s the Larsen effect: a self-sustaining feedback resonance occasioned by a positive feedback loop (FB+) (‘positive’ here means greater than unit gain).

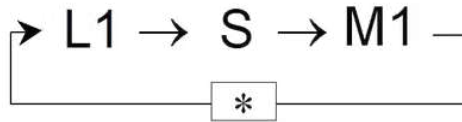


Figura 3: Schema $M1 \rightarrow L1 \rightarrow S$

L’effetto Larsen: (dal nome del fisico Søren Absalon Larsen che per primo ne scoprì il principio), detto anche feedback elettroacustico, come abbiamo appena letto è un fenomeno di retroiniezione che tende idealmente ad un’accumulazione infinita, che viene poi limitata in realtà dalla saturazione dei sistemi che la generano (relativi alla potenza massima, all’amplificazione, nonché alla sensibilità dei trasduttori e all’elasticità delle membrane). Che può anche essere oltre al microfono, un pick-up di uno strumento musicale elettrico, come una chitarra o un basso, o un trasduttore di altra natura... Esistono anche principi di feedback acustico oltre che elettroacustico, come la risonanza acustica o la risonanza per simpatia, che sono i principi su cui si basa il funzionamento di quasi tutti gli strumenti musicali.

Tornando quindi all’articolo di Agostino Di Scipio:

In common sound engineering practice, audible feedback phenomena are a nuisance, a problem one should get rid of or substantially minimize. When direct level manipulation is not enough, one resorts to hard-limiting circuits, ‘feedback killers’ and alike devices... In a different attitude, one may instead consider feedback as a resource, a deliberately designed sound-making mechanism one can play with.²³

per utilizzare il *feedback* come una risorsa, ora appare chiara la necessità di un intervento sulla sua retroiniezione a guadagno infinito che porta alla saturazione dei sistemi coinvolti, in tal senso una delle possibili soluzioni è quella di poter far calcolare al computer in tempo reale tramite diverse tecniche di *amplitude following* la stima dell’ampiezza del segnale in ingresso, ed utilizzare conseguentemente la *feature extraction* come segnale di controllo in retroazione negativa al sistema di *feedback* elettroacustico.

Questo tipo di meccanismi, provenienti dalla tradizione della Computer Music, appartiene all’ambito del *Music Information Retrieval* (MIR). Il MIR è un campo di ricerca multidisciplinare, che nell’area dell’informatica musicale si occupa di studiare i metodi e gli strumenti per l’estrazione dell’informazione musicale per mezzo di un computer.

²³Di Scipio, *A Relational Ontology of Feedback*.

Oltre alle analisi in tempo differito, che sono tipicamente trattate dal MIR per le sue applicazioni di ricerca dove viene presa in considerazione l'intera lunghezza del segnale su cui si effettua un'analisi, oggi grazie ad alcuni linguaggi di programmazione adatti alle implementazioni per il tempo reale e utili alle performance in Live Electronics, è possibile operare anche alcune di queste analisi in tempo reale, fra cui per l'appunto la stima dell'ampiezza di un segnale in ingresso. L'applicazione in tempo reale di una *feature extraction* Nel contesto di una performance di live electronics, viene chiamata col nome di *Audio Information Processing*; tanto più un sistema è in grado di raccogliere informazioni riguardo il suo stato e il suo rapporto con l'ambiente, tanto più sarà in grado di processare cognitivamente tramite l'informazione il suo prodotto.

Rimandando al prossimo capitolo approfondimenti più dettagliati riguardo il tema dell'*Audio Information Processing*, mi fermerò per il momento a discutere nel dettaglio alcuni fondamentali meccanismi presi da questo brano che sono paradigmatici, come il singolo meccanismo di controbilanciamento del guadagno del fenomeno di *feedback* elettroacustico, che viene chiamato da Agostino Di Scipio col nome di LAR: *Audio feedback with self-regulated Gain*, e che può essere implementato in DSP in diverse modalità e configurazioni, ognuna con le sue diverse caratteristiche e che porta a differenti esiti.

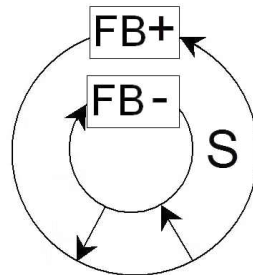


Figura 4: Schema del meccanismo LAR

Ci sono in effetti diversi modi per ottenere una *feature extraction* in tempo reale capace di realizzare un algoritmo di controbilanciamento del *feedback* in tempo reale. Alcuni di questi metodi possono riguardare controbilanciamenti applicati nel dominio della frequenza, con tecniche di filtraggio automatizzate (adattive) che hanno il compito di eliminare dallo spettro la presenza dell'autoscillazione prodotta dal Larsen *Larsen Suppressors*, o come nel nostro caso d'interesse possono riguardare controbilanciamenti in ampiezza automatizzati, che non permettano al *feedback* di avere un guadagno troppo troppo elevato e giungere conseguentemente allo stato di saturazione del sistema. Algoritmi di *amplitude-following* possono essere implementati con la media *RMS*, con finestre variabili o fisse, filtri *Peakholder* che mantengano il valore di picco, o di altra natura.

Tratterò a partire da ora nella tesi anche delle parti più operative, discutendo ed illustrando

l'implementazione di alcune di queste tecniche nel linguaggio di programmazione FAUST (Grame), che è uno dei linguaggi di programmazione che consente di fare *Audio Information Processing* in tempo reale. Faust è l'ambiente in cui ho scritto i codici di tutti i lavori trattati in questa tesi e le relative compilazioni, diagrammi e softwares.²⁴²⁵

Vorrei qui esprimere la mia profonda gratitudine a Dario Sanfilippo per il prezioso supporto che mi ha fornito durante lo sviluppo di molti di questi codici, e poiché nell'ultimo anno ha amorevolmente condiviso con me il suo sapere e le sue tecniche sviluppate nel corso dei suoi studi e delle sue ricerche, spiegandomi sempre con molta pazienza ogni dettaglio e applicazione di queste nei suoi sistemi complessi.

Il modo più semplice per mantenere l'effetto Larsen in uno stato stazionario, è attraverso un valore costante ricavato dalla crescita del segnale in ingresso, che controbilanci l'ampiezza del circuito di *feedback* come in figura del meccanismo LAR; la stima di questa costante avviene tramite un algoritmo di analisi. Il modo più semplice per implementare un algoritmo di analisi di questo tipo è attraverso un *Peakholder* che nella sua forma basilare consiste in una finestra di campioni idealmente infinita IIR *Infinite Impulse Response*, e che può essere espresso matematicamente come

$$y_1(t) = \max(y_1(t-1), |x(t)|)$$

dove x è il segnale in ingresso, e y il segnale sia in uscita che reiterato nella funzione.

E utilizzato come algoritmo di controbilanciamento può essere espresso matematicamente come

$$y_1(t) = (1 - (\max(y_1(t-1), |x(t)|))) * x(t)$$

questo algoritmo ha il compito di confrontare il valore assoluto del campione in ingresso con il suo precedente, e il maggiore fra i due nella comparazione viene mandato sia in uscita che in ingresso in retroiniezione alla funzione stessa di comparazione, in questo modo si sfrutta un principio di *feedback* per l'accumulazione del valore massimo, in un'analisi campione per campione.

²⁴FAUST (Grame) (Functional Audio Stream), è un linguaggio di programmazione specifico per il Digital Signal Processing sviluppato da Yann Orlaey, Dominique Fober, e Stephane Letz nel 2002. Nello specifico, FAUST è un linguaggio di programmazione ad alto livello scritto in C++, che permette di tradurre delle istruzioni date e create appositamente per il *digital signal processing* (DSP), in un largo raggio di linguaggi di programmazione non specifici per il dominio dell'Audio Digitale.

²⁵<https://faust.grame.fr/>.

```

// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// Peak Max with IIR filter and max comparison
peakmax = loop
  with{
    loop(x) = \ (y).((y , abs(x)) : max) ~ _ ;
  };

process = _ : peakmax;

```

Listing 1: Algoritmo del *Peakholder* ad 1 campione di ritardo

```

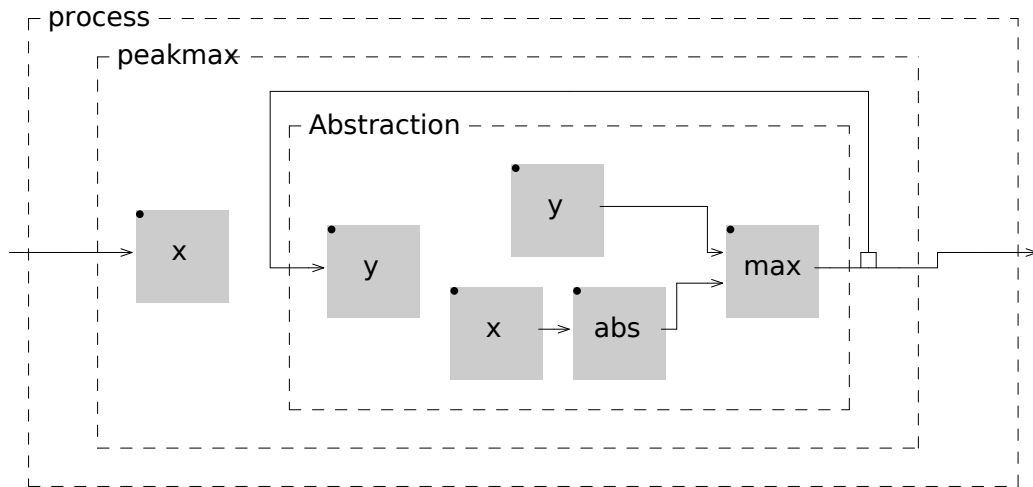
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// LAR with Peak Max - IIR filter and max comparison
peakmax = loop
  with{
    loop(x) = \ (y).((y , abs(x)) : max) ~ _;
  };

LARpeakmax = _ <: (_ * (1 - (_ : peakmax)));

process = _ : LARpeakmax;

```

Listing 2: Algoritmo del LAR con *Peakholder* ad 1 campione di ritardoFigura 5: Topologia del *Peakholder* ad 1 campione di ritardo

Questo tipo di algoritmo presenta comunque alcuni problemi: non avendo una funzione di smoothing del segnale, si verificano problemi di segnali di differenza a banda molto larga che possono generare aliasing e contributi spuri che tendono a permanere nel segnale complessivo. Oltre a questo, variazioni del comportamento del *feedback* sono dipendenti dalla grandezza della finestra di osservazione, da eventuali coefficienti di *feedback* inseriti nella retroazione del *Peakholder* e da altri tipi di implementazioni di tecniche *amplitude-following*. Per questi motivi si sceglie

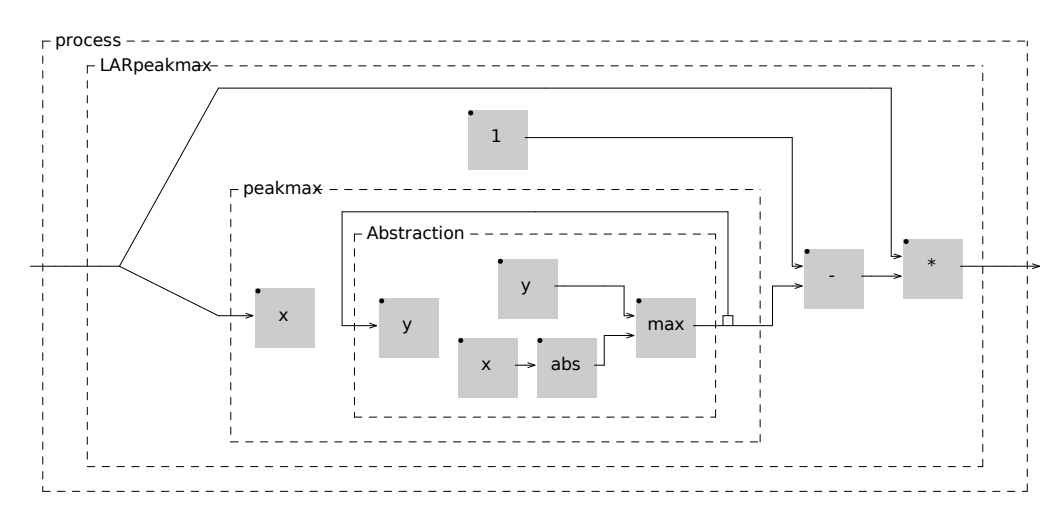


Figura 6: Topologia del LAR con *Peakholder* ad 1 campione di ritardo

più frequentemente di utilizzare algoritmi adattivi, proprio come nel contesto del meccanismo LAR implementato nel *feedback study*, dove il comportamento adattivo dell'*amplitude-follower* è cruciale per la dinamica adattiva ed auto-regolatoria del sistema.

Il meccanismo LAR è essenzialmente nel cuore della live performance del *feedback study*, senza di questo non sarebbe possibile creare una condizione favorevole per procedere alle conseguenti trasformazioni del suono, e conseguentemente ad una condizione favorevole affinché il sistema possa osservarsi tramite l'ambiente circostante. In tal senso vale la pena procedere osservando da vicino come viene richiesto in partitura di implementare questo meccanismo.

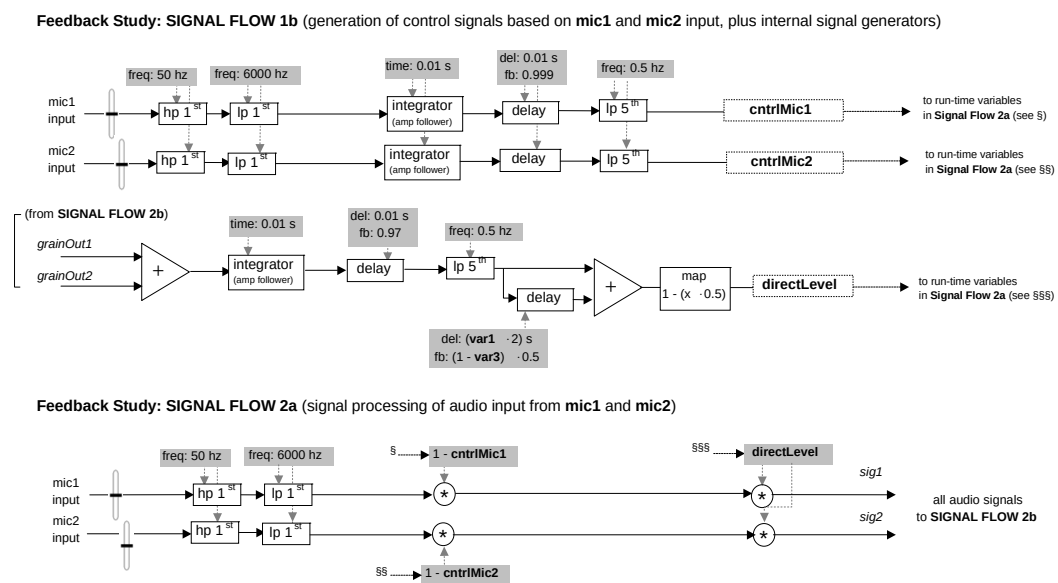


Figura 7: Estratto dalla partitura di *Audible Ecosystemics n.2/ feedback study (2003)* revisione del 2017 - Agostino Di Scipio

Come scritto in partitura, è da notare in prima istanza come il microfono serva sia da sorgente per l'alimentazione del Larsen che da canale che riceve l'informazione necessaria per il meccanismo auto-regolatorio, fin qui è tutto uguale rispetto allo Schema del meccanismo LAR. La sostanziale differenza consiste invece nell'aggiunta di un secondo microfono, quando viene introdotta questa condizione di disaccoppiamento si permette al meccanismo di essere più responsivo ai piccoli cambiamenti nell'ambiente e di rispondere diversamente agli stessi stimoli da diversi punti di osservazione del sistema.

Nel *Signal Flow 1b*, due microfoni in ingresso (*mic1* e *mic2*) vengono limitati in banda da un filtro *highpass* ed un filtro *lowpass*, rispettivamente fra $50Hz$ e $6000Hz$; dei due microfoni che escono dal *cntrlMic1* e *cntrlMic2* ne viene ricavato l'involuppo d'ampiezza tramite l'oggetto *integrator*, poi la curva di questo involuppo viene amplificata da un delay con *feedback*, e ne viene estratta solamente la componente energetica presente fra i $0Hz$ e i $0.5Hz$, limitandone il comportamento dell'oscillazione in quel range. Più in basso, nel *Signal Flow 2a*, i stessi microfoni (*mic1* e *mic2*) sempre limitati in banda fra $50Hz$ e $6000Hz$, vengono attenuati in ampiezza dal segnale proveniente dal *cntrlMic1* e *cntrlMic2*, realizzando nella sostanza una versione più sofisticata del contro-bilanciamento del meccanismo LAR. La parte restante: ovvero, la generazione del segnale *directLevel* e la conseguente attenuazione dei segnali audio in uscita (*sig1* e *sig2*), consiste in un secondo contro-bilanciamento ricavato da un processo di granulazione attivo alla fine del sistema, finché il granulatore non produce segnale in output l'ampiezza dei segnali audio diretti in uscita dal sistema rimane inalterata.

L'involuppo d'ampiezza ricavato tramite l'oggetto *integrator*, in partitura viene richiesto come segue:

- *integrator* = returns the average absolute value over a specific time frame (one may use RMS measures, instead, or other amplitude-following methods); output range is $[0, 1]$

dove sostanzialmente, viene calcolato il valore assoluto di una specifica finestra temporale. A seguito una implementazione di questo tipo di algoritmo, dove *fi.pole* è un semplice onepole filter nella forma

$$y(n) = x(n) + py(n-1)$$

e *ma.SR* una costante che rappresenta la frequenza di campionamento.


```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

movingAverage(seconds, x) = x - (x @ N) : fi.pole(1.0) / N
  with {
    N = seconds * ma.SR;
  };

movingAverageRMS(seconds, x) = sqrt(max(0, movingAverage(seconds, x * x)));

process = movingAverageRMS(1);
```

Listing 3: Algoritmo d'integrazione a media mobile

In partitura viene indicato all'esecutore di poter utilizzare diversi metodi per poter calcolare il valore desiderato, come ad esempio l'RMS, tuttavia da analisi dirette secondo l'implementazione del compositore del sistema sul sistema hardware-software KYMA con il suo linguaggio di programmazione dedicato, i filtri utilizzati risultano essere di tipo IIR, così da avere nella sostanza una risposta più lenta rispetto ad altre implementazioni come ad esempio quella del calcolo a media mobile. La risposta del filtro nell'implementazione originale è di tipo *tau* e l'involuppo è assoluto.

Se si desidera utilizzare questo tipo d'implementazione, nella libreria di Faust è possibile trovarla nell'oggetto `an.abs_envelope_tau`. Nella loro interezza i meccanismi di `cntrlMic1` e `cntrlMic2`, e la conseguente attenuazione del segnale diretto proveniente da `mic1` e `mic2` possono essere quindi implementati in Faust come segue:

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

LARmechanismAE2(mic1, mic2) = sig1, sig2
with{
  Mic_1B_1 = hgroup("Mixer", hgroup("Signal Flow 1B",
    gainMic_1B_1(mic1)));
  Mic_1B_2 = hgroup("Mixer", hgroup("Signal Flow 1B",
    gainMic_1B_2(mic2)));

  // cntrlMic - original version
  cntrlMic(x) = x : HP1(50) : LP1(6000) :
    integrator(.01) : delayfb(.01, .995) : LP5(.5);
  cntrlMic1 = Mic_1B_1 : cntrlMic;
  cntrlMic2 = Mic_1B_2 : cntrlMic;

  // from Signal Flow 2a
  Mic_2A_1 = hgroup("Mixer", hgroup("Signal Flow 2A",
    gainMic_2A_1(mic1)));
  Mic_2A_2 = hgroup("Mixer", hgroup("Signal Flow 2A",
    gainMic_2A_2(mic2)));
  micIN1 = Mic_2A_1 : HP1(50) : LP1(6000) *
    (1 - cntrlMic1);
  micIN2 = Mic_2A_2 : HP1(50) : LP1(6000) *
    (1 - cntrlMic2);
  // in the full system this this is a secondary counterbalance
  directLevel = 1;
  sig1 = micIN1 * directLevel;
  sig2 = micIN2 * directLevel;
};

process = LARmechanismAE2;
```

```

//-----
//-- LIBRARY -----
//-----
// selected objects from "aelibrary.lib"

//----- UTILITIES --
// limit function for library and system
limit(maxl,minl,x) = x : max(minl, min(maxl));

//----- FILTERS --
onePoleTPT(cf, x) = loop ~ _ : ! , si.bus(3)
with {
    g = tan(cf * ma.PI * (1/ma.SR));
    G = g / (1.0 + g);
    loop(s) = u , lp , hp , ap
    with {
        v = (x - s) * G;
        u = v + lp;
        lp = v + s;
        hp = x - lp;
        ap = lp - hp;
    };
};

LPTPT(cf, x) = onePoleTPT(limit(20000,ma.EPSILON,cf), x) : (_, !, !);
HPTPT(cf, x) = onePoleTPT(limit(20000,ma.EPSILON,cf), x) : (!, _, !);

// Order with filters in series
LP1(CF, x) = x :LPTPT(CF);
HP1(CF, x) = x :HPTPT(CF);
LP2(CF, x) = x :LPTPT(CF) :LPTPT(CF);
HP2(CF, x) = x :HPTPT(CF) :HPTPT(CF);
LP3(CF, x) = x :LPTPT(CF) :LPTPT(CF) :LPTPT(CF);
HP3(CF, x) = x :HPTPT(CF) :HPTPT(CF) :HPTPT(CF);
LP4(CF, x) = x :LPTPT(CF) :LPTPT(CF) :LPTPT(CF) :LPTPT(CF);
HP4(CF, x) = x :HPTPT(CF) :HPTPT(CF) :HPTPT(CF) :HPTPT(CF);
LP5(CF, x) = x :LPTPT(CF) :LPTPT(CF) :LPTPT(CF) :LPTPT(CF) :LPTPT(CF);
HP5(CF, x) = x :HPTPT(CF) :HPTPT(CF) :HPTPT(CF) :HPTPT(CF) :HPTPT(CF);

//----- INTEGRATOR --
integrator(sec, x) = an.abs_envelope_tau(limit(1000,.001, sec), x);

//----- DELAYS --
delayfb(delSec,fb,x) = loop ~ _ : mem
with{
    loop(z) = ( z * fb + x ) @(ba.sec2samp(delSec)-1) );
};

//----- INPUTS/OUTPUTS MIXER --
gainMic_1B_1(x) = x *
    si.smoo( ba.db2linear(
        vslider("SF_1B_1 [unit:db]", 0, -80, 80, .001) ) ) <:
        attach(_, VHmetersEnvelope(_)) :
        vbargraph("VM1B1 [unit:dB]", -80, 80));
gainMic_1B_2(x) = x *
    si.smoo( ba.db2linear(
        vslider("SF_1B_2 [unit:db]", 0, -80, 80, .001) ) ) <:
        attach(_, VHmetersEnvelope(_)) :
        vbargraph("VM1B2 [unit:dB]", -80, 80));
gainMic_2A_1(x) = x *
    si.smoo( ba.db2linear(
        vslider("SF_2A_1 [unit:db]", 0, -80, 80, .001) ) ) <:
        attach(_, VHmetersEnvelope(_)) :
        vbargraph("VM2A1 [unit:dB]", -80, 80));
gainMic_2A_2(x) = x *
    si.smoo( ba.db2linear(
        vslider("SF_2A_2 [unit:db]", 0, -80, 80, .001) ) ) <:
        attach(_, VHmetersEnvelope(_)) :
        vbargraph("VM2A2 [unit:dB]", -80, 80));

VHmetersEnvelope = abs : max ~ -(1.0/ma.SR) :
    max(ba.db2linear(-70)) : ba.linear2db;

```

Listing 4: Algoritmo LAR nel feedback study

Gli algoritmi degli oggetti richiamati in questa implementazione sono provenienti dalla libreria scritta per questo brano. (sono stati riportati qui solo alcuni oggetti della libreria, per rendere eseguibile il codice appena scritto) Questo codice, che rappresenta il cuore del sistema, permette grazie al meccanismo adattivo una condizione favorevole per mantenere il Larsen in uno stato stazionario senza che giunga a saturazione, e consentendo al sistema di fatto una serie di nuove possibilità di elaborazione e trasformazione del suono.

2.4 Trasformazioni del suono

l'Ecosistemico Udibile n.2, studio sul *feedback*, è costituito da due principali meccanismi di *feedback*, uno nello spazio acustico reale, e uno interno al sistema.

Il suono proveniente dal meccanismo LAR appena discusso nella precedente sezione, passa per una serie di elaborazioni numeriche del segnale prima di essere restituito e diffuso dagli altoparlanti nello spazio acustico reale. Queste elaborazioni che vengono poi nuovamente intercettate dal microfono e riportate nel Sistema, consentono una continua ed incessante trasformazione del suono, che permette di cambiarne la morfologia ad ogni istante di tempo e in modo continuo, permettendo al sistema di avere "vita propria" ascoltandosi tramite l'ambiente anche senza il contributo apportato da un esecutore.

Le elaborazioni del suono interne al sistema sono a loro volta di due tipologie, *sample read* e *granular sampling*.

L'implementazione di questi due oggetti viene richiesta in partitura come segue:

- sample write = write samples into a memory buffer, in cyclical fashion (wrap-around)
- sample read = read samples off the memory buffer, with controls over frequency shift ratios and actual buffer segment being read
- granular sampling = read sample sequences off subsequent buffer memory chunks, and envelopes the signal chunk with a pseudo-Gaussian envelope curve; the particular implementation should allow for time-stretching (slower memory pointer increments at grain level), as well as for "grain density" controls and slight random deviations ("jitter") on grain parameters; no frequency shift necessary

dove *sample write* rappresenta una tabella (buffer o dispositivo di memoria) che viene riscritta in modo continuo da un puntatore alla memoria; ciclicamente, e in tutta la sua interezza. La grandezza di questa tabella è data da una delle quattro variabili definite in partitura utilizzate per inizializzare il sistema, *var1* che definito in questo contesto sta ad indicare la grandezza della

tabella in secondi. Le 4 variabili definite per inizializzare il sistema ad ogni performance sono le seguenti:

- var1 = distance (in meters) between the two farthest removed loudspeakers on the left-right axis.
- var2 = rough estimate of the center frequency in the spectrum of the room's background noise (spectral centroid): to evaluate at rehearsal time, in a situation of "silence".
- var3 = subjective estimate of how the room reverberance, valued between 0 ("no reverb") and 1 ("very long reverb").
- var4 = distance (in meters) between the two farthest removed loudspeakers on the front-rear axis.

queste 4 variabili hanno un ruolo molto importante, poiché non solo vanno a determinare la velocità del comportamento del sistema, ma ne vanno a determinare la sua sensibilità rispetto all'ambiente in cui viene eseguito, come ad esempio nel caso del *sample read* la velocità di lettura dalla tabella *sample write* e la porzione di tabella che ne viene letta.

I *sample read* sono 5 indicati in partitura nella configurazione che segue.

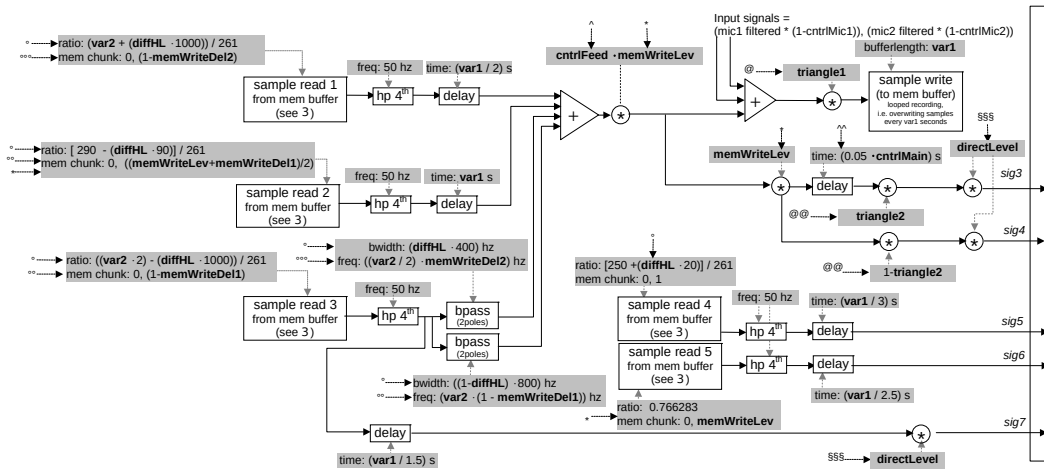


Figura 8: Estratto dalla partitura di *Audible Ecosystemics n.2/ feedback study (2003)* revisione del 2017 - Agostino Di Scipio

Il suono del Larsen proveniente da due microfoni e stabilizzato con il meccanismo LAR come illustrato in precedenza, viene a sommarsi per poi venire moltiplicato per un oscillatore a bassa frequenza che ne modifica l'involuppo d'ampiezza. Il risultato di questa operazione viene scritto in memoria nella tabella *sample write* e viene letto dai 5 campionatori distribuiti In questa sezione del sistema.

I parametri esterni e tempo varianti che utilizza il campionatore sono: *ratio* e *mem chunk*, che corrispondono rispettivamente alla velocità di lettura e al frammento di buffer che viene letto dalla

tabella *sample write*. A seguito di una conversazione con il compositore è risultato essere fondamentale che il campionatore aggiorni i valori di *ratio* ad ogni campione, permettendo modulazioni di frequenza derivate dal cambiamento delle velocità di lettura, che si riflettono in cambiamenti di frequenza del Larsen registrato nel *sample write*. i *ratio* vengono indicati in partitura con delle espressioni diverse per ognuno dei 5 *sample read*, ad esempio: *ratio: (var2 + (diffHL * 1000)) / 261*, dove

- *ratio* value sets the sample-read rate as a function of *var2* and the control signal *diffHL*: *ratio* = 1 causes no rate change, hence no frequency shift of the sampled signal; values major of 1 determine shifts to higher frequencies; values between 0 and 1 determine shifts to lower frequencies

e dove *diffHL* è un segnale di controllo variabile in un range fra 0 e 1, che a run time a microfoni chiusi parte da una costante di 0.5. La lettura del *ratio* è sensibile rispetto all'ambiente, poiché il valore di *diffHL* che ne determina le modulazioni di frequenza, viene ricavato da una stima della centroide spettrale nei segnali di controllo tramite una differenza fra filtri Highpass e Lowpass a cui viene passata come frequenza di taglio la variabile *var2*. Altrettanto sostanziale nel contribuire alle trasformazioni del Larsen è il comportamento del *mem chunk*, che deve permettere una lettura di frammenti di memoria che può andare dal silenzio: *mem chunk: 0, 0* all'intera lunghezza del buffer *mem chunk: 0, 1*. Anche in questo caso la maggiorparte dei campionatori implementa un *mem chunk* determinato dai segnali di controllo variabili in un range fra 0 e 1, segnali di controllo che a run time e a microfoni chiusi partono da costanti distribuite di 0 e di 1. Per questo motivo è molto importante che il comportamento del *mem chunk* possa tollerare soglie ai due estremi. In partitura altre importanti indicazioni sul campionatore che riguardano lettura e scrittura sono le seguenti:

- all sample-read processes should include short fade-in and fade-out ramps when sampling pointers wrap around the buffer, to avoid discontinuities
- more discontinuities may occur because the buffer is being written as it is also being read: these can be avoided by various means of one's own design

In Faust non è possibile separare la scrittura e la lettura da un buffer, difatti esistono solo 2 tipi di oggetti per questo scopo: la primitiva *rdtable*, che può essere utilizzata per leggere da una tabella di sola lettura (predefinita prima del tempo di compilazione), e la primitiva *rwtable*, che può essere utilizzata per implementare una tabella di lettura/scrittura. Quest'ultima prende in input un segnale che può essere scritto nella tabella utilizzando un indice di scrittura e letto utilizzando un secondo indice destinato alla lettura. Per implementare in Faust l'architettura del *sample write* richiesta in partitura, si possono sincronizzare gli indici di scrittura di tutte le tabelle con un unico segnale (rampa) destinato a questo scopo e utilizzato dai *sample read* e dai *granular*

sampling impostando una grandezza comune, che risulta essere in questo caso una costante espressa in *var1* in secondi, condivisa da tutti i buffer in questione. In Faust la grandezza della tabella deve essere espressa in campioni. Per ottenere quindi una grandezza espressa in secondi, bisogna dunque moltiplicare il numero dei secondi desiderati per la frequenza di campionamento, definite entrambi come una costante (predefinita prima del tempo di compilazione). Infine per completare le operazioni come richiesto nella partitura, si può sostituire l'oggetto *rwtable* con una mandata (send) del segnale destinato ad entrare in *feedback* ai *sample read* ed in feedforward al *granular sampling*. A seguito una implementazione del campionatore come richiesto in partitura.

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");
// hard-coded: change this to match your samplerate
SampleRate = 44100;

sampler(lengthSec, memChunk, ratio, x) =
it.frwtable(3, bufferLen, .0, writePtr, x, readPtr) * window
with {
  memChunkLimited = max(0.100, min(1, memChunk));
  bufferLen = lengthSec * SampleRate;
  writePtr = ba.period(bufferLen);
  grainLen = max(1, ba.if(writePtr > memChunkLimited * bufferLen,
    memChunkLimited * bufferLen, 1));
  readPtr = y
  letrec {
    'y = (ratio + y) % grainLen;
  };
  window = min(1, abs(((readPtr + grainLen / 2) % grainLen) -
    grainLen / 2) / 200);
};

process = sampler(4, hslider("memChunkLimited", 0.100, 0, 1, .001),
  hslider("ratio", 5, .1, 10, .001), os.osc(100)) <- -, -;
```

Listing 5: Algoritmo del *sample write/read* per il feedback study

In questo campionatore, il *ratio* è continuamente variabile, rendendo possibili le modulazioni di frequenza desiderate. Mentre il *mem chunk* ricomincia la sua lettura del buffer dall'inizio ogni volta che la rampa di lettura incontra il valore del modulo determinato dalla sua variabile. Per risolvere le discontinuità come richiesto in partitura, è necessario utilizzare un design personalizzato, e nel design di questo campionatore, per evitare clicks ricorrenti ogni volta che la lettura del campionatore incrocia la sua scrittura, (visto che la lettura del *mem chunk* parte sempre da inizio buffer) la lettura parte solo quando la scrittura è di dimensioni maggiori rispetto al frammento *mem chunk* che dovrebbe essere letto. Infine, per evitare discontinuità ogni volta che la lettura ricomincia a leggere il buffer da 0, è stata utilizzata una finestratura trapezoidale con un fade-in e fade-out per un valore di campioni costante.

Mentre alcuni campionatori fanno parte di un circuito di *feedback* interno al sistema, sia i granulatori che tutti i campionatori utilizzano lo spazio acustico reale per il *feedback*, i granulatori

in particolare sono l'ultima trasformazione del suono del sistema, prima di andare a due sommatori con il resto delle uscite e all'output. In partitura vengono indicati come a seguito.

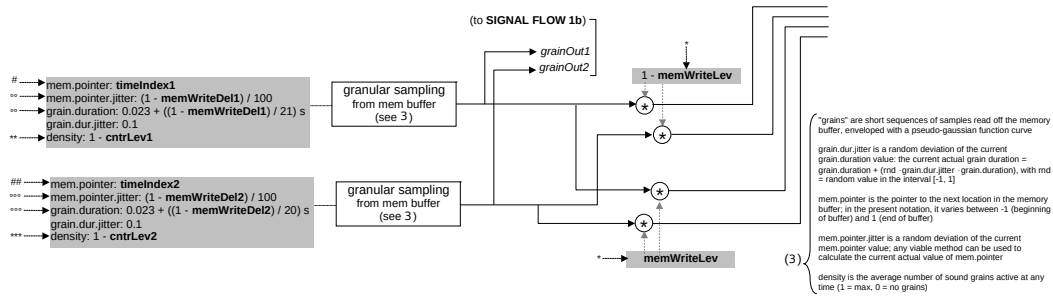


Figura 9: Estratto dalla partitura di *Audible Ecosystemics n.2/feedback study (2003)* revisione del 2017 - Agostino Di Scipio

Anche in questo caso, oltre alle indicazioni dei segnali di controllo che vengono ricevuti dai due *granular sampling*, in partitura sono presenti delle richieste specifiche riguardo l'implementazione dell'oggetto che ne determinano il risultato dei timbri che produce:

- "grains" are short sequences of samples read off the memory buffer, enveloped with a pseudo-gaussian function curve
- *grain.dur.jitter* is a random deviation of the current *grain.duration* value: the current actual grain duration is: $\text{grain.duration} + (\text{rnd} * \text{grain.dur.jitter} * \text{grain.duration})$, with *rnd* is: random value in the interval $[-1, 1]$
- *mem.pointer* is the pointer to the next location in the memory buffer; in the present notation, it varies between -1 (beginning of buffer) and 1 (end of buffer)
- *mem.pointer.jitter* is a random deviation of the current *mem.pointer* value; any viable method can be used to calculate the current actual value of *mem.pointer*
- *density* is the average number of sound grains active at any time (1 is: max, 0 is: no grains)

I due granulatori leggono dunque dalla tabella *sample write* dove vengono scritti al contempo i Larsen diretti e i campionatori in *feedback*. Questa lettura avviene con due puntatori alla memoria (*mem.pointer*) determinati dai segnali di controllo *timeIndex1* e *timeIndex2*, la grandezza dei grani (*grain.duration*) viene invece determinata dai segnali di controllo *memWriteDel1* e *memWriteDel2*, infine il parametro *.jitter* presente sia nei puntatori alla memoria che nelle durate (e calcolato in modo differente per ognuna delle due), ha il compito di decorrelare le fasi dei grani, accedendo alla memoria in punti differenti, e le durate di questi, dando vita in questo modo a delle tessiture timbriche "clouds" più interessanti. Anche in questo caso, a seguito di una conversazione con il compositore è emerso che le voci di polifonia (istanze) risultano essere 10 per ogni *granular sampling*. Un problema che sorge nell'implementazione di un granulatore polifonico in un linguaggio di programmazione come Faust (che non contempla segnali di controllo ma lavora in DSP sul singolo

campione), è che in necessità di creare delle "clouds", è necessario che i puntatori di lettura siano decorrelati in qualche modo, così da non non avere la stessa fase e sovrapporsi sistematicamente. Nella tradizione della computer music, esistono diverse implementazioni tecniche e design di algoritmi di granulazione per risolvere questo tipo di problema: alcune tipologie di granulatori sono dette asincrone poiché sono particolari design dove ogni istanza ha un personale *trigger* di partenza che ne avvia la lettura del grano, decorrelato rispetto alle altre istanze, invece e altre tipologie chiamate quasi sincrone e sincrone si concentrano sul mantenere una coerenza di fase del segnale e una certa continuità. In questo caso per il design di questo oggetto in Faust, si è optato per un tipo di granulazione PSOLA (acronimo di Pitch-Synchronous Overlap and Add, sovrapposizione e aggiunta a toni sincroni), poiché come abbiamo visto precedentemente in partitura, seppur sono presenti funzioni di *jittering* del segnale per ottenere certe tessiture timbriche, viene esplicitamente richiesto che il *timestretching* del suono sia possibile. A seguito una implementazione del granulatore come richiesto in partitura.

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");
// hard-coded: change this to match your samplerate
SampleRate = 44100;

//----- GRANULAR SAMPLING -----
grain(L, position, duration, x, trigger) = hann(phase) *
  buffer(readPtr, x)
with {
  maxLength = L * SampleRate;
  length = L * SampleRate;
  hann(ph) = sin(ma.PI * ph) ^ 2.0;
  lineSegment = loop ~ si.bus(2) : _ , ! , _
  with {
    loop(yState, incrementState) = y , increment , ready
    with {
      ready = ((yState == 0.0) | (yState == 1.0)) & trigger;
      y = ba.if(ready, increment, min(1.0, yState + increment));
      increment = ba.if(ready, ma.T / max(ma.T, duration),
        incrementState);
    };
  };
  phase = lineSegment : _ , !;
  unlocking = lineSegment : ! , _;
  lock(param) = ba.sAndH(unlocking, param);
  grainPosition = lock(position);
  grainDuration = lock(duration);
  readPtr = grainPosition * length + phase * grainDuration * ma.SR;
  buffer(readPtr, x) =
    it.frwtable(3, maxLength, .0, writePtr, x, readPtrWrapped)
  with {
    writePtr = ba.period(length);
    readPtrWrapped = ma.modulo(readPtr, length);
  };
};

// works for N >= 2
triggerArray(N, rate) = loop ~ si.bus(3) : (! , ! , _ ) <:
  par(i, N, == (i)) : par(i, N, \ (x).(x > x'))
with {
  loop(incrState, phState, counterState) = incr , ph , counter
  with {
    init = 1 - 1';
    trigger = (phState < phState') + init;
  };
};
```



```

        incr = ba.if(trigger, rate * ma.T, incrState);
        ph = ma.frac(incr + phState);
        counter = (trigger + counterState) % N;
    };
};

grainN(voices, L, position, rate, duration, x) =
    triggerArray(voices, rate) :
    par(i, voices, grain(L, position, duration, x));

process = os.osc(200) * .5 <: grainN(10, 4,
    hslider("Grain Position", -1, -1, 1, .001),
    hslider("Grain Rate", 1, 1, 100, .001),
    hslider("Grain Duration", 0.100, 0, 1, .001)) :> _;

// in the full system this is the granular sampling function
granular_sampling(var1, timeIndex, memWriteDel, cntrlLev, divDur, x) =
    grainN(10, var1, position, rate, duration, x) :> _
with {
    rnd = no.noise;
    memPointerJitter = rnd * (1.0 - memWriteDel) * .01;
    position = timeIndex * (1.0 - ((1.0 - memWriteDel) * .01)) +
        memPointerJitter;
    density = 1.0 - cntrlLev;
    rate = 50 ^ (density * 2.0 - 1.0);
    grainDuration = .023 + (1.0 - memWriteDel) / divDur;
    duration = grainDuration + grainDuration * .1 * rnd;
};

```

Listing 6: Algoritmo del *granular sampling* per il feedback study

2.5 Conclusioni

In conclusione, abbiamo avuto modo di approfondire alcuni dei principali meccanismi utilizzati da Agostino Di Scipio per uno dei più importanti lavori del suo ciclo Ecosistemico Udibile, prendendo questo lavoro come caso di studio con il fine di illustrare alcune modalità e relazioni possibili di un sistema con l'ambiente circostante e lo spazio acustico. I meccanismi contenuti all'interno del brano ovviamente non si limitano a questi, e ci sono altre modalità d'interazione con l'ambiente circostante prodotte da altri meccanismi di elaborazione digitale del suono; così come ne esistono delle altre tipologie in altri lavori del ciclo tanto quanto nell'operato di altri compositori, ma si è cercato qui di illustrare alcuni passaggi essenziali così da poter lasciar spazio ad ulteriori approfondimenti dedicati ad altri sistemi di altro tipo, lasciando comunque aperta la possibilità di poter approfondire il brano a partire dai testi citati in bibliografia e dal codice di un porting dell'intero sistema in Faust riportato nell'appendice.

3 Sistemi Autonomi

3.1 Order From Noise (Homage to Heinz Von Foerster)

Nel capitolo precedente, attraverso la composizione e gli studi di Agostino Di Scipio, abbiamo potuto osservare che cosa si intende, e come viene organizzato, un sistema con non linearità provenienti dal mondo fisico; aperto al suo ambiente esterno che diviene in questo caso lo spazio stesso della performance. Sempre in riferimento alla cibernetica di secondo ordine, abbiamo già parlato del fatto che nessun sistema è separabile e isolabile da un suo ambiente circostante, ma abbiamo osservato anche come il concetto di spazio di un sistema sia qualcosa di molto complesso, poiché il concetto stesso di complessità sta a significare in un sistema che questo sia composto da una rete d'interazioni dinamiche, ma che il comportamento dell'insieme potrebbe non essere prevedibile in base al comportamento dei diversi componenti tipicamente in relazione fra loro.

Mentre, nel caso di Agostino Di Scipio, lo spazio del sistema che ne contiene le sue relazioni è costituito principalmente dal mondo fisico, in questo capitolo osserveremo come, per lo spazio di un sistema, si possa intendere anche uno spazio latente, che traccia le sue relazioni tra le parti in uno spazio virtuale interamente programmato nel software. In questo caso, l'ambiente digitale che racchiude il sistema all'interno e le sue relazioni tra gli agenti è interamente costituito solo dal DSP, inclusi i metodi per la generazione delle relative non linearità. Ho voluto approfondire questo metodo attraverso il lavoro compositivo e gli studi di Dario Sanfilippo, specialista di sistemi di *feedback*, esecutore e compositore. I suoi lavori riguardano principi di autopoiesi, evolvibilità e costruttivismo radicale nella progettazione di reti di *feedback* audio complesse.

La modalità con cui andrò a discutere in questo capitolo la composizione di questi sistemi autonomi, appartenenti anche questi alla più vasta categoria dei CASes (Complex Adaptive Systems), è ponendo un focus su un particolare lavoro di Dario Sanfilippo, Order From Noise (*Homage to Heinz Von Foerster*).

Order From Noise è un progetto che implementa uno dei primi prototipi di Dario Sanfilippo basati sull'idea dell'*adattattività dinamica*. Questo lavoro del compositore si basa sull'idea che i sistemi adattivi complessi, che sono emergenti per definizione, siano essenziali per raggiungere innovazioni formali, performative e tecniche, nel contesto della performance in live electronics e nella composizione musicale in generale.²⁶ I CASes si dicono adattivi quando sono composti da una rete dinamica di interazioni dove i singoli agenti sono interconnessi fra loro, interagendo individualmente o collettivamente, possono cambiare il loro stato in risposta a variazioni nell'ambiente o degli altri agenti connessi. Questo tipo di relazioni nel sistema è comune sia nell'opera di Agostino Di

²⁶Dario Sanfilippo. "Time-variant infrastructures and dynamical adaptivity for higher degrees of complexity in autonomous music feedback systems: the Order from noise (2017) project". en. In: *Musica/Tecnologia* (ago. 2018). Artwork Size: 119-129 Pages Publisher: Musica/Tecnologia, 119-129 Pages. DOI: 10.13128/MUSIC_TEC-23804. URL: <https://oajournals.fupress.net/index.php/mt/article/view/7482> (visitato il 22/11/2022).

Scipio, in cui abbiamo visto precedentemente come lo stato dei singoli agenti nel sistema cambi al variare delle condizioni nell'ambiente circostante portando a cambiamenti di stato globali del sistema, che nel lavoro di Dario Sanfilippo. Altro importante aspetto in comune qui con l'opera di Agostino Di Scipio, è il tipo di rapporto che ha l'uomo con la macchina, che viene respinto nella visione in cui è il primo ad essere totalmente a controllo del secondo, per essere sostituito da un concetto d'interazione Uomo-Macchina-Ambiente, chiamato da Dario Sanfilippo Ibridazione: una condizione in cui umano e macchina cooperano per far emergere la performance. Nel caso delle opere di Dario Sanfilippo, tuttavia, l'estetica dei suoi lavori è interamente subordinata al disegno del sistema stesso, che di volta in volta, emerge da fenomeni musicali che sono il risultato del tipo d'interazione che viene a crearsi fra il performer e il disegno del sistema che si era reso necessario in partenza.

In alcuni casi, questa idea viene portata alle sue estreme conseguenze con opere in cui la macchina è l'unica ente che esegue, come accade per il brano presentato qui.

Order from noise (2017) is based on a time-variant feedback delay network containing a set of entangled nonlinear processing algorithms for audio and information signals. The work is an example of autonomous self-performing system and it is realised by feeding the network with one millisecond of background noise from the performance environment. The initial recirculating noise impulse is what entirely determines the formal evolutions of the system which have substantially different long-term developments for each different noise impulse. An approach to present the work live is that of reinitialising the system a number of times for a period of about three-five minutes to show its sensitivity to initial conditions and the long-term divergence between the formal structures.²⁷

Rispetto al sistema discusso nel capitolo precedente, come già accennato c'è una sostanziale differenza nel concetto di spazio o ambiente del sistema. Come appena detto, Order From Noise è basato su una *feedback delay network* tempo-variante, vale a dire che ci ritroviamo di fronte ad un sistema il cui funzionamento stesso cambia nel tempo, a differenza dei sistemi tempo-invarianti dove seppur l'output del sistema può cambiare nel tempo, il loro funzionamento e l'ambiente che contiene il sistema rimane inalterato. In parole semplici: lo spazio del sistema in Order From Noise può variare nel tempo rendendo imprevedibile il suo funzionamento a partire da una determinata condizione iniziale. Per questo motivo il performer non avrà un grande margine di prevedibilità nel comportamento del sistema a differenza dei sistemi tempo-varianti, ma saprà che per le stesse condizioni iniziali, il sistema qui totalmente deterministico, riporterà sempre le stesse evoluzioni formali. Proprio come nei sistemi caotici emersi dalla teoria del caos introdotti all'inizio di questa tesi, che seppur governati da leggi deterministiche, sono in grado di esibire un'empirica casualità nell'evoluzione delle variabili dinamiche.

²⁷Sanfilippo, "Time-variant infrastructures and dynamical adaptivity for higher degrees of complexity in autonomous music feedback systems".

3.2 Audio Information Processing

Come già accennato nello scorso capitolo, l'*Audio Information Processing*; ovvero la capacità di un sistema di elaborare le informazioni tramite la *feature extraction*, è un dato fondamentale nella creazione di un CAS, che ne determina le sue capacità cognitive e di auto-osservazione rispetto all'ambiente. L'uso creativo dei CASes in Musica, e la loro stretta connessione con l'informazione, ha favorito lo sviluppo di tecniche algoritmiche per l'*Audio Information Processing* e l'analisi di comportamenti, sia ad alto e basso livello.

The low-level algorithms provide a continuous measure of the features and can operate with short analysis frames. The high-level algorithms, on the other hand, are original designs informed both perceptually and by complexity theory for the analysis of musically meaningful information, both in short sounds or articulated streams with long-term nontrivial variations.²⁸

Alcuni primi esempi storici, sono ad esempio le performance in live electronics di Gordon Mumma, come: *Diastasis*, as in Beer (1966), e *Hornpipe* (1967), dove vengono implementate tecniche di amplitudine following utilizzate poi per pilotare parametri nelle unità di generazione del suono.²⁹ Arrivando fino ai sistemi di Agostino Di Scipio, che nello studio del suo *feedback study* ci ha dato modo di approfondire e scoprire tutti quei meccanismi e tutte quelle particolari funzioni che hanno la responsabilità di generare segnali di controllo nei suoi sistemi.

Dario Sanfilippo ha discusso in più articoli l'utilizzo dell'*Information Processing* nei CASes, sia in senso generale³⁰, parlando di implementazioni più tipiche come: centroide spettrale, rumorosità, diffusione spettrale a basso livello, eterogeneità e complessità per l'alto livello. Che come in questo caso nell'utilizzo specifico di queste tecniche in un suo sistema:

These signals, often based on their perceptual characteristics and their relationship with the domains of the variables in the processing units, are mapped to certain ranges and then used to control the state of the components in a large network. (See Di Scipio (2003) for a detailed discussion on this method). Using infrasonic signals to pilot these variables is highly desirable if not necessary, for high-rate, sudden changes in the DSP parameters would produce an output with a continuously large and homogeneous spectral band, so it would not be possible to perceive the state variations in the long-term. The information and audio processing algorithms implemented, the specific connections between the control signals and the variables, the linear and nonlinear mapping strategies used as well as the network topologies, all these elements determine the infrastructure of a system. In a large network, these elements can already provide a high number of configurations and an even larger number of possible states that a

²⁸Dario Sanfilippo, "Time-Domain Adaptive Algorithms for Low- and High-Level Audio Information Processing". en. In: *Computer Music Journal* 45.1 (mar. 2021), pp. 24–38. ISSN: 0148-9267, 1531-5169. DOI: 10.1162/comj.a.00592. URL: <https://direct.mit.edu/comj/article/45/1/24/110389/Time-Domain-Adaptive-Algorithms-for-Low-and-High> (visitato il 22/11/2022).

²⁹Sanfilippo, "Time-Domain Adaptive Algorithms for Low- and High-Level Audio Information Processing".

³⁰Sanfilippo, "Time-Domain Adaptive Algorithms for Low- and High-Level Audio Information Processing".

system can reach. That, theoretically, could be considered as something that guarantees a good variety and complexity in the long-term behaviour of a system, albeit the practical case tends to be much different from the ideal scenario.³¹

Nel suo articolo su Order From Noise, Sanfilippo discute tutte le unità utilizzate nel suo sistema e il loro ruolo all'interno della rete. Partendo dalla descrizione di queste nell'articolo, tratterò ora una parte più operativa implementando queste tecniche nel linguaggio di programmazione FAUST (Grame), con un particolare focus su tutte quelle *feature extraction* che nell'implementazione della rete permettono al sistema (nonostante questo sia chiuso rispetto all'ambiente esterno) di mantenersi in uno stato emergente manifestando comportamenti nuovi, e di stabilità rimanendo sempre in dei range controllati tramite *feedback positivi e negativi*.

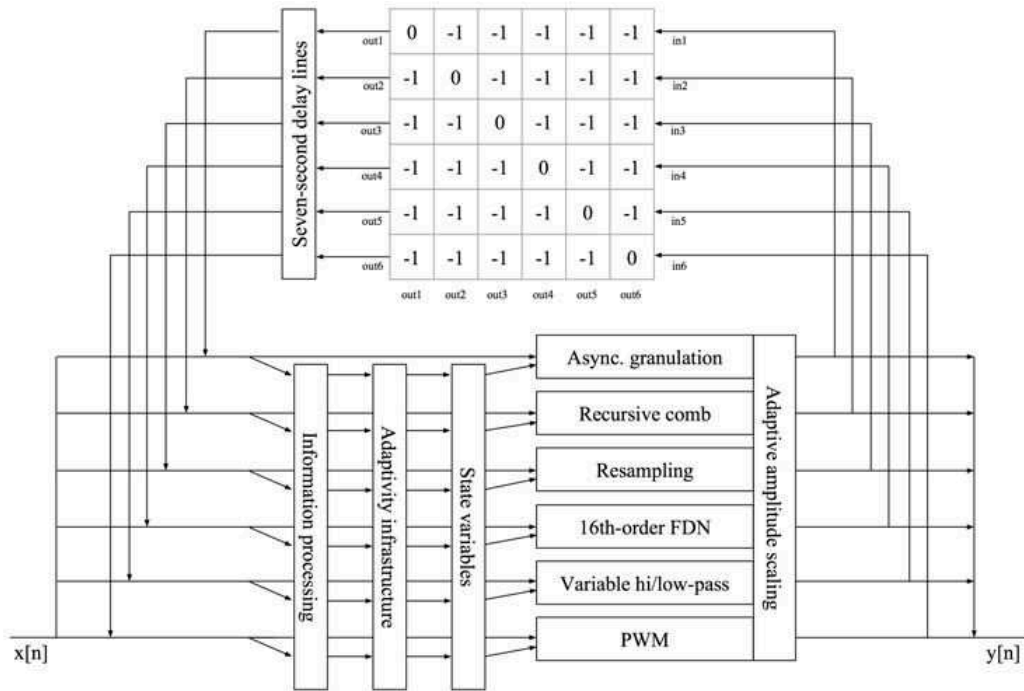


Figura 10: Schema della rete di Order From Noise

La rete di Order From Noise ha sei nodi, ognuno dei quali contiene due unità in cascata, contenenti i seguenti algoritmi di elaborazione audio: *asynchronous granulation*, *recursive comb filtering*, *variable high-pass/low-pass filtering*, *pulse-width modulation (PWM)*, *resampling* and *16th-order feedback delay network (FDN) processing*.

A parte le unità di elaborazione del suono, in questo sistema, l'*Information Processing* utilizzato per generare i segnali di controllo è diverso dalle implementazioni tipiche riportate precedentemente nel corso di questa tesi; piuttosto che calcolare *feature extraction* come l'RMS, la diffusione spettrale, ecc. Dario Sanfilippo utilizza in questo sistema una sorta di Low Frequency Oscillator non lineare

³¹Sanfilippo, "Time-variant infrastructures and dynamical adaptivity for higher degrees of complexity in autonomous music feedback systems".

dipendente dal segnale in ingresso. Questo comportamento viene ottenuto utilizzando un filtro Lowpass per far passare solo le componenti energetiche di un segnale sotto la soglia di 1Hz, come ad esempio segnali a 0.01Hz, il segnale risultante viene poi processato tramite normalizzazione dinamica per essere riportato ad una soglia in ampiezza in un range fra [-1; 1], viene elevato a una potenza relativamente grande per forzarlo intorno a 0, ed infine utilizzato per pilotare la frequenza di un fasore.

```

nonLinearity(exponent, refPeriod, y) = y : lowFreqNoise <:
  (nonlinearsig(exponent, ma.tanh(_ * normRMS)))
with{
  lowFreqNoise(x) = x : seq(i, 4, LPTPT(1.0 / refPeriod));
  noiseRMS(x) = x * x : LPTPT(1.0 / (10.0 * refPeriod)) : sqrt;
  normRMS(x) = 1.0 / max(ma.EPSILON, noiseRMS(x));
  nonlinearsig(exponent, x) = ma.signum(x) * pow(abs(x), exponent);
};

process = no.noise : nonLinearity(1, 1);

// Zavalishin's Onepole TPT Filter
// reference : (by Will Pirkle)
// http://www.willpirkle.com/Downloads/AN-4VirtualAnalogFilters.2.0.pdf
onePoleTPT(cf, x) = loop ~ _ : ! , si.bus(3) // Outs: lp , hp , ap
with {
  g = tan(cf * ma.PI * (1.0/ma.SR));
  G = g / (1.0 + g);
  loop(s) = u , lp , hp , ap
  with {
    v = (x - s) * G; u = v + lp; lp = v + s; hp = x - lp; ap = lp - hp;
  };
};

// Lowpass TPT
LPTPT(cf, x) = onePoleTPT(cf, x) : (_ , ! , !);

```

Listing 7: non linearità in Order From Noise

La funzione `lowFreqNoise(x)` accetta un segnale in ingresso facendolo passare per uno stadio di 4 filtri Lowpass a cascata, dove la stessa frequenza di taglio viene passata esternamente dalla variabile `refPeriod`. Il segnale passa poi per il normalizzatore dinamico composto dalle funzioni `noiseRMS(x)` e `normRMS(x)`, questo tipo di normalizzazione dinamica si basa sulla stima RMS e ha due ingressi, uno è il segnale di riferimento, e l'altro è il segnale che deve essere normalizzato sulla base del segnale di riferimento fornito, ovviamente, la finestra RMS deve essere abbastanza grande a seconda della lentezza del segnale che deve essere normalizzato.

Per comprendere meglio i meccanismi alla base della normalizzazione dinamica, andrò a discutere ora il caso più generico di una normalizzazione di picco in DSP.

Partendo dall'algoritmo basilare del *Peakholder* in IIR discusso nel precedente capitolo. L'ampiezza del picco di un segnale può essere normalizzata secondo la seguente espressione

$$y_1(t) = (1/(\max(y_1(t-1), |x(t)|))) * x(t)$$

dove x è il segnale in ingresso, e y il segnale sia in uscita che reiterato nella funzione.

Per prima cosa si calcola con il *Peakholder* il picco massimo del segnale, tracciandone il profilo di ampiezza campione per campione, e a seguito si divide poi il risultato per un fattore per cui si desidera riscaldare il segnale, in questo caso una costante 1. Ed infine il profilo di ampiezza risultante da questa operazione verrà moltiplicato per lo stesso segnale in ingresso, incrementando o riducendo l'ampiezza di questo in base al risultato dell'operazione, e ridimensionando grazie a questo processo l'ampiezza di tutti i campioni del segnale, in modo tale che l'ampiezza del picco abbia un valore pari a $[1, -1]$.

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// Peak Max with IIR filter and max comparison
peakmax = loop
with{
  loop(x) = \(y).(y , abs(x)) : max ~ _ ;
};

peaknormalization(x) = 1/(peakmax(x)) * x;

process = _ : peaknormalization;
```

Listing 8: Algoritmo di normalizzazione di picco tramite *Peakholder* ad 1 campione di ritardo

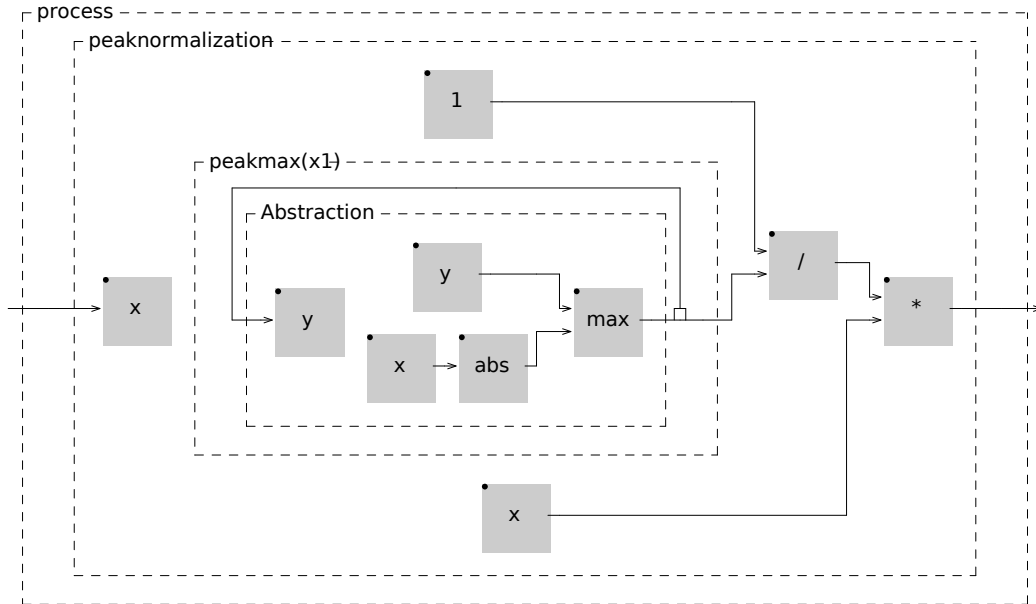


Figura 11: Topologia del normalizzatore di picco tramite *Peakholder* ad 1 campione di ritardo

Proprio come nell'algoritmo del *Peakholder* ad 1 campione di ritardo, il problema di questa applicazione dipende dal fatto che nel segnale complessivo possano permanere contributi spuri che alterino il risultato della normalizzazione, e che si possa generare aliasing a causa di una mancata

funzione di smoothing del segnale. Per questi motivi nelle unità della rete di Order From Noise che implementano al proprio interno meccanismi di *feedback*, e per raggiungere quindi una stabilità globale della rete, è presente un tipo di limiter dinamico chiamato da Dario Sanfilippo col nome di *Lookahead Limiter*, che a differenza dell'algoritmo appena discusso ha un comportamento adattivo. Questo tipo di Algoritmo viene descritto da Dario Sanfilippo sia nell'articolo di Musica/Tecnologia dell' 11-12 (2017-2018) che parla di Order From Noise citato precedentemente,³² che nel suo blog, dove ne riporta un implementazione fatta nel linguaggio di programmazione Pure Data.

Recently, I have decided to try the design of a limiter based on a post by IOhannes Zmölzig who, in turn, has based his design on the thesis project by Peter Falkner: Entwicklung eines digitalen Stereo-Limiters mit Hilfe des Signalprozessors DSP56001. This design is based on a peak-hold module with an exponential decay curve... The first step in a lookahead limiter is to delay the input signal so that the attenuating curve can anticipate fast peaks. The amplitude profile of the input signal is obtained by combining a peak-hold module – something that holds a peak for a certain time until a new peak is detected – with a peak envelope one to have a smooth decay when signals transition to lower peaks. Here, after, the peak-hold module, I am also using a one-pole low-pass filter with a period matching that of the input delay so that peaks and input signal are synchronised and the attack is slightly smoothed out... The peak envelope can easily be implemented as a single feedback loop through which the detected peaks recirculate

(Lookahead limiting in Pure Data - July 2, 2017³³)

Per implementare il *Lookahead Limiter* sono dunque richieste due unità distinte combinate fra loro in feedforward con un filtro onepole Lowpass fra le due, un *Peakholder* con una finestra che mantiene il picco massimo del segnale e che viene resettata da un timer, e un *Peakenvelope* che ha invece un decadimento basato su *tau* all'interno della retroazione; sono entrambe due unità ottimizzate del nostro algoritmo *Peakholder* ad 1 campione di ritardo, e che combinate fra loro consentono di rilevare sia i transienti di attacco rapidi, che al contempo di avere una lunga fase di decadimento per i suoni sostenuti e lenti.

Il *Peakenvelope* può essere ottenuto modificando la retroazione dell'algoritmo *Peakholder*, moltiplicandola per un fattore di decadimento come nella seguente formula

$$y_1(t) = \max(k_1 * y_1(t-1), |x(t)|)$$

dove

$$k_1 = 0.001^{\frac{ST}{T}}$$

³²Sanfilippo, "Time-variant infrastructures and dynamical adaptivity for higher degrees of complexity in autonomous music feedback systems".

³³<https://www.dariosanfilippo.com/blog/2017/lookahead-limiting-in-pure-data/>.

è la formula del decadimento RT60, e dove T rappresenta il tempo di decadimento desiderato in secondi, mentre ST rappresenta la durata di un campione in secondi per la frequenza di campionamento corrente. Come nelle altre formule del *Peakholder*, x è il segnale in ingresso, e y il segnale sia in uscita che reiterato nella funzione stessa.

A seguito l'algoritmo in Faust del *Peakenvelope*.

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// Peak Max IIR filter with max comparison and RT60 Decay
peakenvelope(t, x) = abs(x) <: loop ~ _ * rt60(t)
with{
  loop(y, z) = ( (y, z) : max);
  rt60(t) = 0.001^((1/ma.SR) / t);
};

decayFactor = 10;
process = _ : peakenvelope(decayFactor);
```

Listing 9: Algoritmo di *Peakenvelope* con Decay RT60

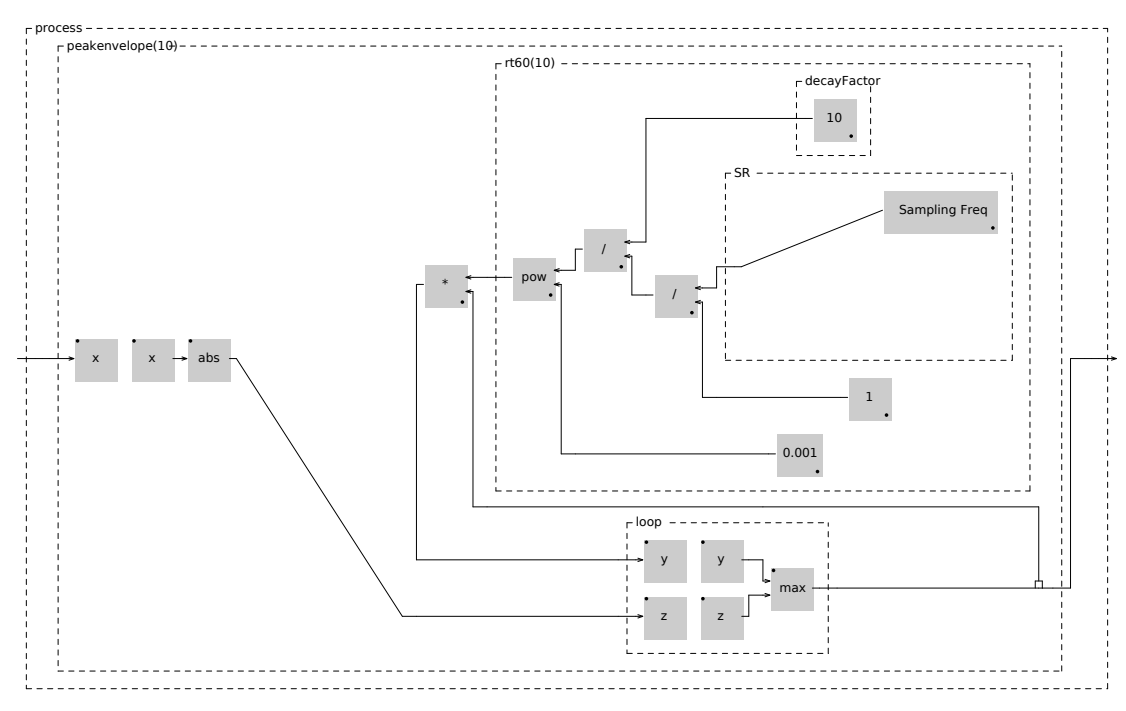


Figura 12: Topologia del *Peakenvelope* con Decay RT60

per quanto riguarda invece l'algoritmo del *Peakholder* adattivo, è un po' meno semplice. Il *Peakholder* verificherà se l'ingresso è maggiore o uguale all'uscita e, se la condizione è vera, aggiornerà il picco e ripristinerà un timer. Quando la condizione invece è falsa, inizierà il suo countdown

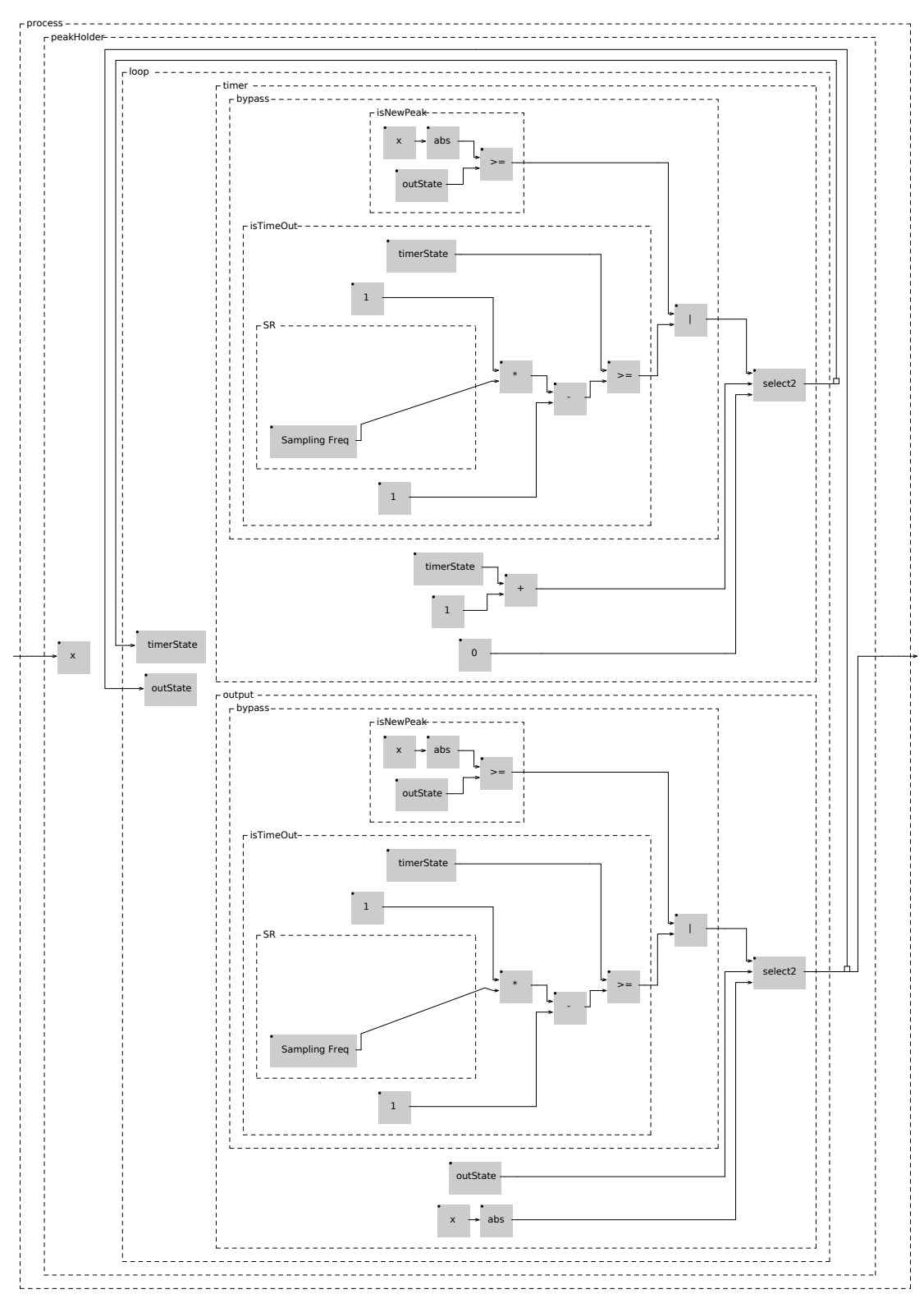
e, allo scadere del tempo, se non è stato rilevato alcun nuovo picco, qualsiasi valore nell'ingresso corrente verrà impostato come nuovo picco.

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

peakHolder(holdTime, x) = loop ~ si.bus(2) : ! , _
with {
  loop(timerState, outState) = timer , output
  with {
    isNewPeak = abs(x) >= outState;
    isTimeOut = timerState >= (holdTime * ma.SR - 1);
    bypass = isNewPeak | isTimeOut;
    timer = ba.if(bypass, 0, timerState + 1);
    output = ba.if(bypass, abs(x), outState);
  };
};

process = _ : peakHolder(1);
```

Listing 10: Algoritmo del *Peakholder* (adattivo) con Timer

Figura 13: Topologia del *Peakholder* (adattivo) con Timer

Per concludere infine le unità sono combinate fra loro come a seguito, formando nel loro insieme il *Lookahead Limiter*.

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// Peak Max IIR filter with max comparison and RT60 Decay
peakenvelope(t, x) = abs(x) <: loop ~ _ * rt60(t)
with{
  loop(y, z) = ( (y, z) : max);
  rt60(t) = 0.001^((1/ma.SR) / t);
};
// process = _ : peakenvelope(decayFactor);

// PeakHolder with Timer
peakHolder(holdTime, x) = loop ~ si.bus(2) : ! , _
with {
  loop(timerState, outState) = timer , output
  with {
    isNewPeak = abs(x) >= outState;
    isTimeOut = timerState >= (holdTime * ma.SR - 1);
    bypass = isNewPeak | isTimeOut;
    timer = ba.if(bypass, 0, timerState + 1);
    output = ba.if(bypass, abs(x), outState);
  };
};
// process = _ : peakHolder(1);

// PeakHold module with an exponential decay curve
peakHoldwDecay(holdSeconds, frequencyCut, decayT60, x) = x :
  peakHolder(holdSeconds) : LPTPT(frequencyCut) : peakenvelope(decayT60);

// Zavalishin's Onepole TPT Filter
onePoleTPT(cf, x) = loop ~ _ : ! , si.bus(3) // Outs: lp , hp , ap
with {
  g = tan(cf * ma.PI * (1.0/ma.SR));
  G = g / (1.0 + g);
  loop(s) = u , lp , hp , ap
  with {
    v = (x - s) * G; u = v + lp; lp = v + s; hp = x - lp; ap = lp - hp;
  };
};
// Lowpass TPT
LPTPT(cf, x) = onePoleTPT(cf, x) : ( _ , ! , ! );
// Highpass TPT
HPTPT(cf, x) = onePoleTPT(cf, x) : (! , _ , ! );

// Lookahead Limiter
LookaheadLimiter(threshold, x) = ( x : peakHoldwDecay(.1, 500, 10) ) :
  ( threshold / max(ma.EPSILON, _) : min(1.0) ) *
  ( x @ (ms2samp(1)));

process = _ : LookaheadLimiter(1);
```

Listing 11: Algoritmo del *Lookahead Limiter*

Prima di concludere queste considerazioni a seguito qualche doverosa aggiunta. Anche nell'Ecosistemico Udibile n.2, studio sul *feedback*, di Agostino Di Scipio è presente una versione ottimizzata dell'algoritmo *Peakholder*, che a differenza del *Peakholder* con il timer discusso precedentemente, viene chiamato come *Local Max*, e riporta l'ampiezza massima solamente al termine del *time frame* che corrisponde al reset del timer, senza necessità della complessa condizione vero/falso discussa precedentemente, ma a discapito di un tempo di ritardo dovuto all'analisi del valore massimo che

viene riportato solo al termine del *time frame*. In partitura viene descritto come segue:

- local max = returns the maximum signal amplitude (absolute value) in a given time frame; frame duration is dynamically adjusted: the next frame duration is set at the end of the previous frame

A seguito l'implementazione del *Local Max* in Faust.

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

localMax(seconds, x) = loop ~ si.bus(4) : _ , ! , ! , !
with {
  loop(yState, timerState, peakState, timeInSamplesState) =
    y , timer , peak , timeInSamples
  with {
    timeInSamples = ba.if(reset + 1 - 1', seconds *
      ma.SR, timeInSamplesState);
    reset = timerState >= (timeInSamplesState - 1);
    timer = ba.if(reset, 1, timerState + 1);
    peak = max(abs(x), peakState * (1.0 - reset));
    y = ba.if(reset, peak', yState);
  };
};

process = os.osc(.1245) : localMax(1);
```

Listing 12: Algoritmo del *Local Max*

3.3 Conclusioni

In conclusione, abbiamo avuto modo di approfondire alcuni dei principali meccanismi utilizzati da Dario Sanfilippo nel suo brano *Order From Noise (Homage to Heinz Von Foerster)*, prendendo questo lavoro come caso di studio, con il fine di illustrare alcune modalità e relazioni possibili per rendere un sistema autonomo e capace di manifestare comportamenti emergenti e complessità anche all'interno di uno spazio deterministico interamente costituito solo dal DSP nel software (che abbiamo chiamato qui col nome di spazio latente); inclusi metodi e strategie per la generazione delle relative non linearità, e meccanismi adattivi per mantenere il sistema in una condizione di stabilità controllata tramite algoritmi di *feedback positivo* e *negativo*. Anche qui i meccanismi contenuti all'interno del brano ovviamente non si limitano solamente a questi, ma si è cercato di approfondire le parti del sistema che riguardano l'*Audio Information Processing*; così da fornire alcuni strumenti che rendano possibile affrontare il problema dell'adattattività e dell'*adattattività dinamica* all'interno dei CASEs, lasciando comunque aperta la possibilità di poter approfondire il brano a partire dai testi citati in bibliografia, che riportano anche le formule matematiche e la descrizione per gli altri moduli e le altre unità del brano.

4 Sistemi Caotici

Ciò che accomuna un sistema complesso ad un sistema caotico è la non linearità. In questa visione della complessità, i sistemi caotici sono considerati un sottoinsieme appartenente alla macrocategoria dei sistemi complessi: la complessità si manifesta infatti sulla soglia della caos. Mentre nel mondo fisico la non linearità è insita nella natura delle cose, nel mondo digitale, queste non linearità, come abbiamo visto anche nei capitoli precedenti, devono essere accuratamente programmate ed introdotte all'interno degli algoritmi per raggiungere la complessità.

La teoria del caos postula che esista una classe di fenomeni naturali che possano essere modellati da sistemi deterministici non lineari. Quando si parla di caos ci si riferisce ad un certo tipo di comportamento di un sistema dinamico: determinato dalla sensibilità alle condizioni iniziali, imprevedibilità a lungo termine, e orbite periodiche dense.

In altri termini un sistema caotico amplifica le piccole differenze: porta i fenomeni microscopici a un livello macroscopico. Ed è dunque nell'amplificazione di queste piccole deviazioni delle condizioni iniziali che si annida il caso. Nonostante siano perfettamente individuate le equazioni differenziali che descrivono questi sistemi: al variare delle condizioni iniziali varia il comportamento del sistema stesso negli stadi successivi a quello iniziale. L'ipotesi che i sistemi deterministici possano sviluppare comportamenti imprevedibili, come già detto all'inizio di questa tesi fu teorizzata da Henri Poincaré e portata alla fama da Edward Norton Lorenz con il suo articolo.³⁴ In questo capitolo della tesi, illustrerò attraverso la composizione di un mio brano, come a partire dalla risoluzione delle equazioni differenziali del sistema di Lorenz, si possa creare un CAS che possa essere utilizzato per la performance musicale in live electronics.

4.1 RITI : Room Is The Instrument

RITI: Room Is The Instrument è un brano che si basa su un Sistema Complesso *site-specific*, in grado di manifestare comportamenti emergenti e caotici, dove la personalità acustica della stanza in cui viene eseguito il brano può essere riflessa in variazioni del comportamento del sistema stesso. L'idea dell'acronimo RITI deriva dal famoso paper di Agostino Di Scipio: Sound is the interface (SITI), che ha introdotto per la prima volta la prospettiva sistemica sull'auto-organizzazione e sulla capacità di un sistema di auto-osservarsi tramite l'ambiente circostante in musica.³⁵

Il sistema è costruito utilizzando alla base una soluzione delle equazioni differenziali del sistema di Lorenz come motore di sintesi del suono in DSP; Le esigenze di questo tipo di applicazioni nel mondo della Computer Music sono generalmente motivate dal desiderio di esplorare i comporta-

³⁴Lorenz, "Deterministic Nonperiodic Flow".

³⁵Agostino Di Scipio. "Sound is the interface": from *interactive* to *ecosystemic* signal processing". en. In: *Organised Sound* 8.3 (dic. 2003), pp. 269–277. ISSN: 1355-7718, 1469-8153. DOI: 10.1017/S1355771803000244. URL: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S1355771803000244/type/journal_article (visitato il 22/11/2022).

menti complessi ed emergenti che questo tipo di sistemi manifesta. Il modello delle Equazioni di Lorenz che ho seguito per questo tipo di sistema, si basa su delle costrizioni matematiche aggiunte alle risoluzioni per esplorare il sistema in regioni instabili, seguendo il metodo descritto nel paper di Dario Sanfilippo: *Constrained Differential Equations as Complex Sound Generators*.³⁶ Dove vengono illustrate una serie di risoluzioni per alcune equazioni differenziali caotiche, modificate inserendo opportunamente all'interno di queste un DC Blocker e un Waveshaper (soft clipping) utilizzando la funzione della tangente iperbolica. Oltre alle costrizioni proposte da Dario Sanfilippo, ispirato dall'idea che ha avuto Tom Mudd nel suo paper: *Between Chaotic Synthesis and Physical Modelling: Instrumentalising with Gutter Synthesis*,³⁷ di aggiungere alla risoluzione dell'equazione differenziale dell'Oscillatore di Duffing un banco di filtri Bandpass che permettesse al sistema di manifestare risonanze modali che ricordino il comportamento di uno strumento musicale. Ho deciso di aggiungere alla risoluzione delle equazioni di Lorenz modificate, un banco parallelo di 32 filtri Bandpass informati con 4 liste ricavate dall'analisi di 4 registrazioni di note diverse di un violoncello, per ottenere una complessità costretta dalle risonanze modali di questi filtri. Per concludere, ho aggiunto infine alle tre equazioni l'ingresso di un segnale esterno, affidato ai microfoni, che permettesse di perturbare il sistema e generare un ulteriore stato di *feedback* proveniente dall'ambiente della performance, rendendo così il sistema di sintesi sensibile alle condizioni esterne. L'equazione di Lorenz modificata con le costrizioni esposte, costituisce nel suo insieme un singolo agente, a cui ci riferiremo a partire da questo momento con il nome di CSGA *Complex Sound Generator Agent*, e che verrà richiamato a seguito all'interno di una superiore *Feedback Delay Network* (FDN) che ne contiene un numero finito voci determinato a tempo di compilazione. Prima della performance, in fase di compilazione del sistema, è quindi possibile scegliere il numero di CSGA che andranno a costituire la FDN, e di conseguenza il numero di altoparlanti da utilizzare per ascoltare l'output da ogni agente della rete.

³⁶Dario Sanfilippo. "CONSTRAINED DIFFERENTIAL EQUATIONS AS COMPLEX SOUND GENERATORS". en. In: (2021), p. 8.

³⁷Tom Mudd. "Between chaotic synthesis and physical modelling: Intrumentalizing with Gutter Synthesis". en. In: *Proceedings of the Seventh Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X* (), p. 12.

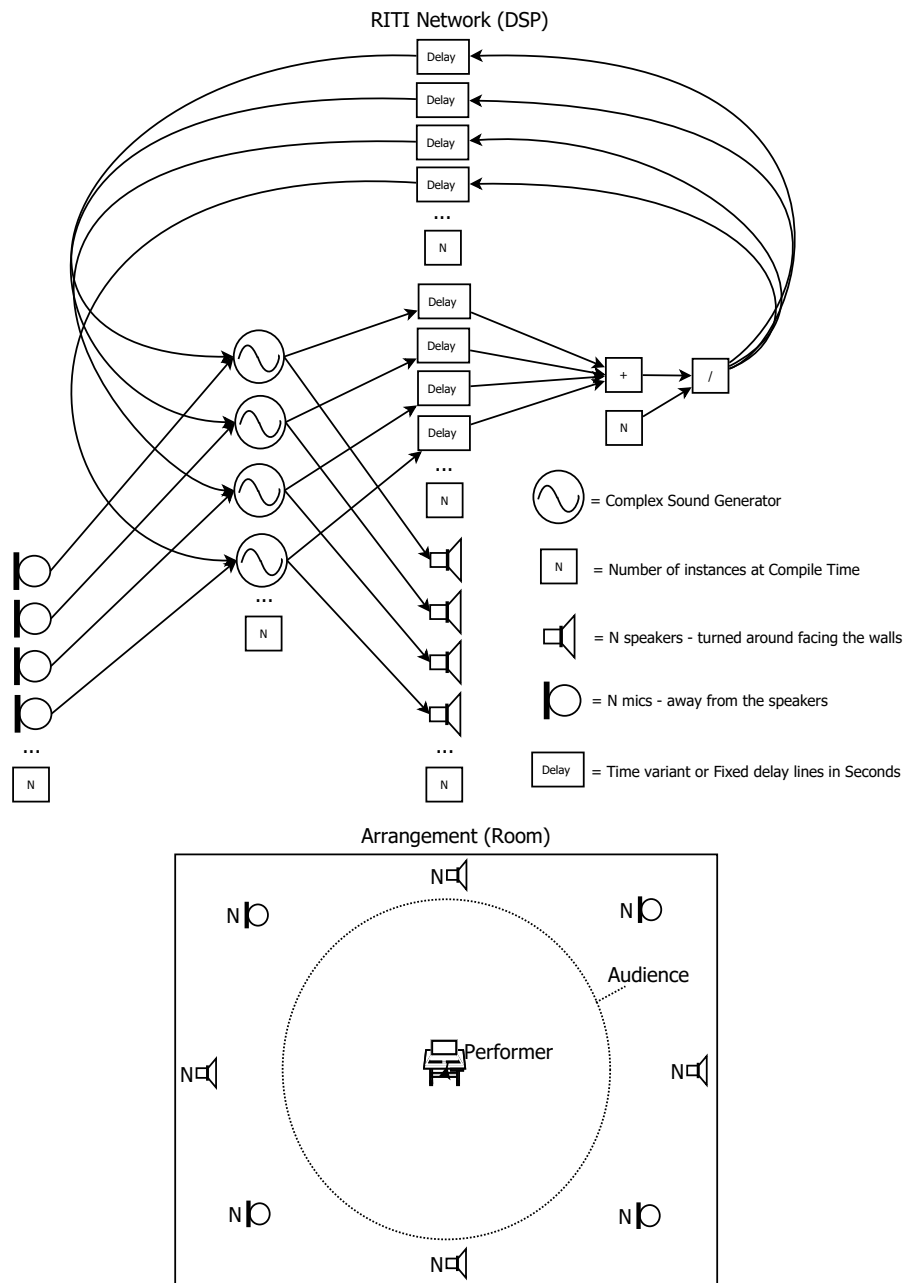


Figura 14: Esempio di messa in scena per la performance della Rete di RITI compilata con 4 Voci

Tuttavia, si può anche decidere di ascoltare solo un certo numero di output della rete a partire da un numero di altoparlanti ridotti nello spazio della performance, senza rinunciare alla complessità derivata da una compilazione con un numero di agenti che costituisce la rete superiore al numero di output che si vogliono ascoltare, ad esempio: 16 CSGA che costituiscono la rete ma ascoltandone solo 4 dagli Altoparlanti. Il *feedback* globale della rete proviene da ogni singola voce che va a sommarsi con diversi tempi di ritardo prima della retroiniezione, rientrando poi conseguentemente con opportuni tempi di ritardo nelle altre voci del sistema. Questo processo crea una decorrelazione ed una perturbazione nei singoli agenti all'interno del sistema, ma offre anche la possibilità con

opportuni valori di guadagno del *feedback* della FDN, di lasciar ricircolare del materiale nella rete. La performance consiste nell'impostare un insieme iniziale di valori di inizializzazione del sistema, come Dt, Rho, Beta, Sigma, tangente iperbolica, un fattore di Shift in frequenza del banco di filtri, Tempi di ritardo della FDN, ecc. E a partire da questi, l'obiettivo è di esplorare il sistema finché non si ha l'impressione di aver esaurito tutte le possibilità, con l'obiettivo fondamentale di bilanciare i tre stati *feedback* principali: quelli provenienti dalle retroazioni delle tre equazioni differenziali di Lorenz, quello della FDN, e quello proveniente dal contributo dell'ambiente di performance. A seguito una lista contenente: dei valori costanti dei parametri fissati ad inizio performance, e dei range di parametri controllabili durante il corso della performance

- Voci della rete (ex. 4) - valore costante a tempo di compilazione condiviso da tutta la rete
- Tempo in secondi delle linee di ritardo, fisse o variabili durante il corso della performance
- Voci dei filtri Bandpass (ex. 32) - valore costante a tempo di compilazione condiviso da tutta la rete
- Parametri del DC Blocker - valori costanti a tempo di compilazione condivisi da tutta la rete
- 3 valori delle condizioni iniziali per Lorenz X, Y, Z, (impulso di un campione) - valori costanti a tempo di compilazione condivisi da tutta la rete
- Lorenz dt = da -60 a 60 dB - controllo condiviso da tutta la rete
- Lorenz sigma = da 1 a 19 - controllo condiviso da tutta la rete
- Lorenz rho = da 2.8 a 53.2 - controllo condiviso da tutta la rete
- Lorenz beta = da 0.2666 a 5.066 - controllo condiviso da tutta la rete
- fattore di magnificazione di Lorenz = da 0 a 1 - controllo condiviso da tutta la rete
- Master Gain = da -80 a 80 dB - controllo condiviso da tutta la rete
- Master Mics Gain = da -80 a 80 dB - controllo condiviso da tutta la rete
- Gain del Saturatore = da 0 a 100 - controllo condiviso da tutta la rete
- Gain del Bypass dei Filterbank = da 0 a 1 - controllo indipendente per ogni voce
- Gain del segnale passante per i Filterbank = da 0 a 1 - controllo indipendente per ogni voce
- Shift globale delle frequenze dei Filterbank = 16^{\wedge} (da -1 a 1) - controllo indipendente per ogni voce
- Apertura del Bandwidth dei Filterbank = da 1 a 100 - controllo indipendente per ogni Voce
- 2 controlli per le interpolazioni bilineari = da 0 a 1, da 0 a 1 - controllo indipendente per ogni Voce

Nelle sezioni successive della tesi, discuteremo in dettaglio questi aspetti passo per passo come fatto fino ad ora con i lavori precedenti.

4.2 Generatore di suono complesso

La nozione di Generatore di suono complesso è stata ripresa qui a partire dal paper di Dario Sanfilippo³⁸, tuttavia nella letteratura della Computer Music, primi esempi di applicazioni di sistemi caotici per la generazione di suoni nella musica risalgono ai primi anni '90 con gli esempi portati da Agostino Di Scipio in suoi articoli come “Composition by exploration of non-linear dynamic systems”.³⁹ O nel corso degli anni '90 con gli studi di Lorenzo Seno al Centro Di Ricerche musicali di Roma sui modelli fisici ed il Caos, con applicazioni nelle composizioni di Michelangelo Lupone. Le radici della sintesi caotica in generale sono multiple e dipendono dalla definizione del campo di applicazione, si potrebbe far risalire a David Tudor con i suoi esperimenti cibernetici sul *feedback* elettrico del 1960 così come alle implementazioni specifiche esplorate da molti artisti delle equazioni di Rössler nella sintesi video e audio.⁴⁰ Il modello delle Equazioni utilizzate alla base del CSGA si basa sul modello di Lorenz che fu il primo esempio di un sistema di equazioni differenziali a bassa dimensionalità in grado di generare un comportamento caotico. Venne scoperto da Edward N. Lorenz, del Massachusetts Institute of Technology, nel 1963. Semplificando le equazioni del moto alle derivate parziali che descrivono il movimento termico di convezione di un fluido, Lorenz ottenne un sistema di tre equazioni differenziali del primo ordine. La versione continua dell'equazione differenziale che descrive il modello di Lorenz è descritta come segue:

$$\begin{aligned}\frac{\partial x}{\partial t} &= \sigma(y - x) \\ \frac{\partial y}{\partial t} &= \rho x - xz - y \\ \frac{\partial z}{\partial t} &= xy - \beta z\end{aligned}$$

Dove x è proporzionale all'ampiezza della circolazione della velocità del fluido nell'anello del fluido, il positivo rappresenta il moto in senso orario ed il negativo il senso antiorario, dove y è la differenza di temperatura tra i fluidi superiori ed inferiori, e dove z è la distorsione dalla linearità del profilo della temperatura verticale. Mentre σ, ρ, β governano la relazione fra le quantità (e sono maggiori di 0), e ∂t rappresenta lo step d'integrazione.

Mentre per una sua rappresentazione in forma di modello discreto, può essere scritto un algoritmo in Faust come segue:

³⁸Sanfilippo, “CONSTRAINED DIFFERENTIAL EQUATIONS AS COMPLEX SOUND GENERATORS”.

³⁹Di Scipio, “Composition by exploration of non-linear dynamic systems”.

⁴⁰Mudd, “Between chaotic synthesis and physical modelling: Instrumentalizing with Gutter Synthesis”.

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// Lorenz System
LorenzSystem(x0, y0, z0, dt, beta, rho, sigma) = LorenzSystemEquations ~ si.bus(3) :
  par(i, 3, _ * 0.002)
  with {
    x_init = x0-x0'; y_init = y0-y0'; z_init = z0-z0';
    LorenzSystemEquations(x, y, z) =
      (x + (sigma * (y - x)) * dt + x_init),
      (y + ((rho * x) - (x * z) - y) * dt + y_init),
      (z + ((x * y) - (beta * z)) * dt + z_init);
  };

// Lorenz System Parameters
X = 1.2;
Y = 1.3;
Z = 1.6;
DT = .002;
BETA = 8/3;
RHO = 100;
SIGMA = 10;

process = LorenzSystem(X, Y, Z, DT, BETA, RHO, SIGMA);
```

Listing 13: Algoritmo del Sistema di Lorenz Discreto

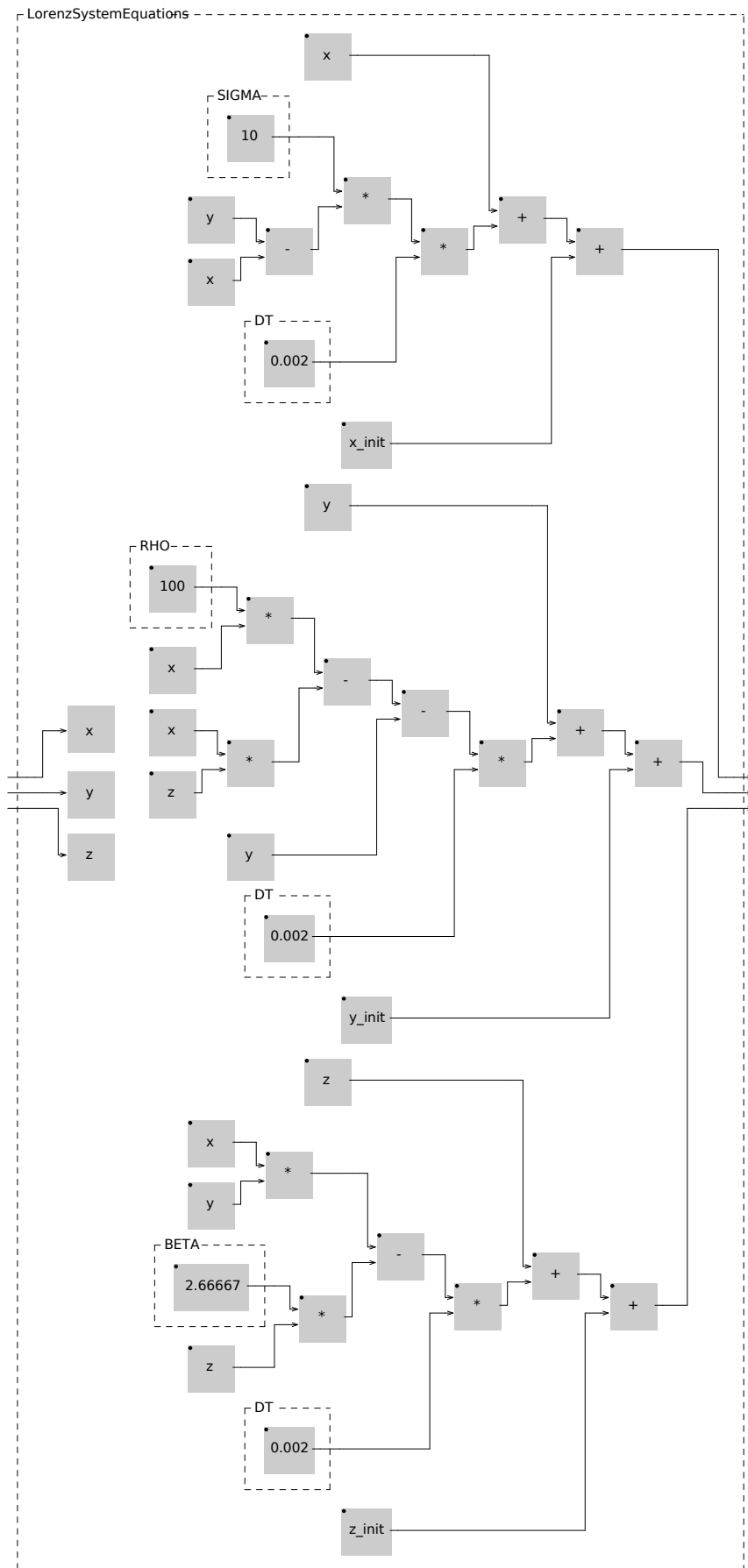


Figura 15: Topologia dell'Algorithmo del Sistema di Lorenz Discreto

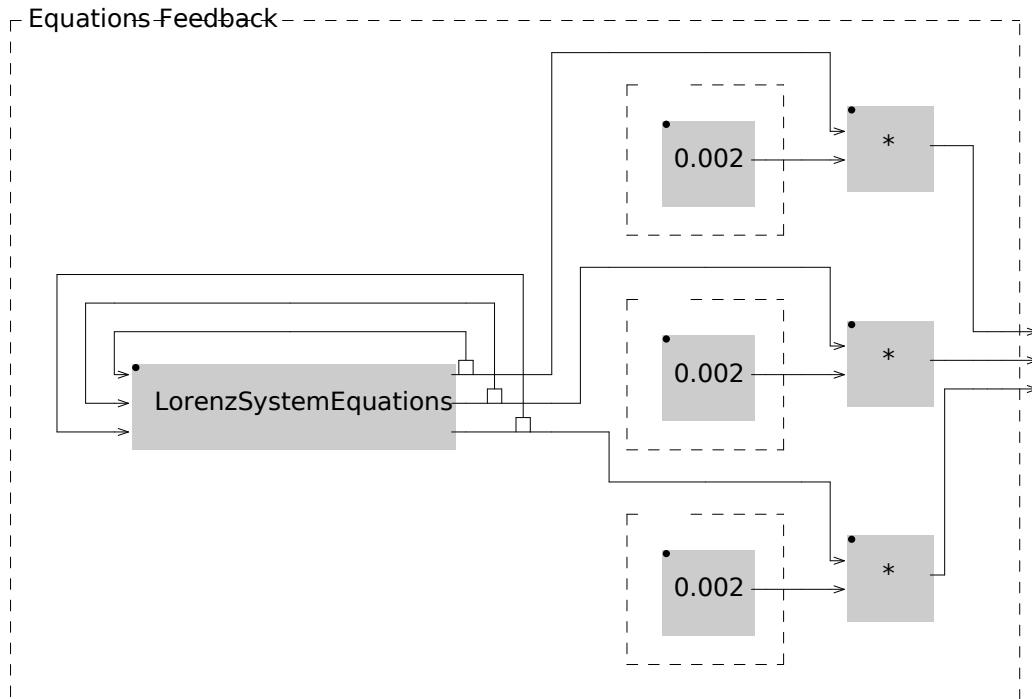


Figura 16: Topologia del Feedback delle Equazioni del Sistema di Lorenz Discreto

Questo algoritmo permette già di produrre sintesi attraverso la risoluzione delle Equazioni del Sistema di Lorenz, ma per il momento in modo acritico. Come detto in precedenza, esistono ricerche che si pongono il problema di un adattività dei sistemi caotici con il fine di poterli utilizzare per determinati scopi, andrò adesso ad illustrare nel dettaglio i modelli che ho preso a riferimento in questo brano per poter utilizzare i sistemi caotici per fini musicali di sintesi del segnale.

Per poter esplorare un sistema caotico con il fine di creare un segnale udibile in tutte le sue regioni, è necessario dunque porsi un problema di ottimizzazione; è necessario chiedersi quali problemi possano verificarsi e quali strumenti possano contrastarli. I problemi nell'utilizzare Lorenz come segnale di sintesi sono in sostanza il DC Offset, e i valori più grandi del range $[1, -1]$. Riguardo le soluzioni sappiamo che il DC blocker, è uno strumento indispensabile nella modellazione della guida d'onda digitale e in altre applicazioni, e che può rimuovere la componente Continua del segnale che circola in una linea di ritardo. Questo consiste sostanzialmente in un filtro FIR highpass, poiché le correnti continue possono essere viste come frequenze a 0Hz, ed infine un one-pole in serie che recupera parte della cancellazione del FIR. Mentre per la funzione della tangente iperbolica, sappiamo che è una funzione non lineare appartenente alle funzioni iperboliche, che costituiscono una famiglia di funzioni elementari dotate di alcune proprietà analoghe e corrispondenti alle proprietà delle ordinarie funzioni trigonometriche. utilizzando la tangente iperbolica come un Waveshaper (soft clipping) possiamo esplorare il sistema caotico in tutte le sue regioni rimanendo

sempre in un range [1, -1]. A tal proposito Dario Sanfilippo propone:⁴¹

Considering first-order differential equations, we can obtain a generalisation of the modified systems discussed here. Let y be a vector of functions, let x be an input vector, let F be a vector of functions of y and x ; let C be a vector of constraining functions. Written in differential form with respect to time, we have that:

$$\frac{\partial y(t)}{\partial t} = C(F(x(t), y(t))) \quad \text{where} \quad C(z) = B(l * S(z(l)))$$

with B and S being, respectively, vectors of first-order DC-blockers and saturating nonlinearities with arbitrary saturation threshold piloted by the parameter l . The saturation threshold becomes a key parameter for the interaction with the oscillators, while the overall output can be normalised to unity peak amplitudes for digital audio by merely dividing by l . While several types of bounded saturators are available, here, we will focus on the well known hyperbolic tangent function. Note that the input vector can be used to set the system's initial conditions or as continuous perturbation through signals. In fact, these systems can also be deployed as nonlinear distortion units when operating under non-self-oscillating conditions.

Secondo il metodo appena esposto, le costrizioni possono essere rappresentate come

$$\text{where } B \quad y(n) = x(n) - x(n-1) + Ry(n-1)$$

$$\text{where } S \quad y(t) = \tanh(x(t))$$

Mentre per la rappresentazione di Lorenz in forma di modello discreto modificato, può essere scritto un algoritmo in Faust come segue:

```
// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// Hyperbolic Tangent Saturator Parameter
THRESHOLD = 1000;
// Hyperbolic Tangent Saturator Function
saturator(lim, x) = lim * ma.tanh( x / (max(lim, ma.EPSILON)) );

// DC Blocker Parameters
ZERO = 1;
POLE = .995;
// DC Blocker Filter Function
dcblocker(zero, pole, x) = x : _ <: _, mem : _, * (zero) : - : + ~ * (pole);

// Costrained (Modified) Lorenz System
LorenzSystem(x0, y0, z0, dt, beta, rho, sigma, tanHrange) =
  (LorenzSystemEquations : par(i, 3, dcblocker(ZERO, POLE)) : par(i, 3, saturator(tanHrange))) ~
  si.bus(3) : par(i, 3, _ / (tanHrange)) :> (_ / 3)
  with {
    x_init = x0-x0'; y_init = y0-y0'; z_init = z0-z0';
```

⁴¹Sanfilippo, "CONSTRAINED DIFFERENTIAL EQUATIONS AS COMPLEX SOUND GENERATORS".

```

LorenzSystemEquations(x, y, z) =
    (x + (sigma * (y - x)) * dt + x_init),
    (y + ((rho * x) - (x * z) - y) * dt + y_init),
    (z + ((x * y) - (beta * z)) * dt + z_init);
};

process = LorenzSystem(1.2, 1.3, 1.6, .150, 2, 3.4, 1.9, THRESHOLD);

```

Listing 14: Algoritmo del Sistema di Lorenz Modificato con DC-blocker e TanH

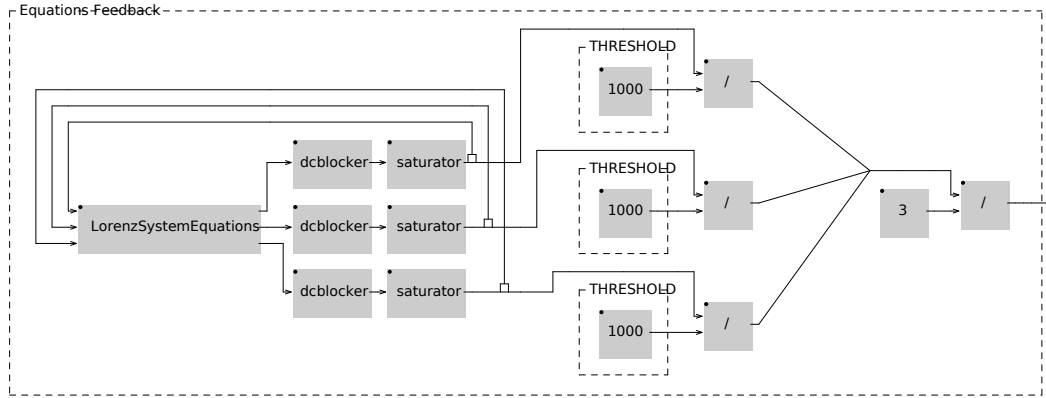


Figura 17: Topologia del feedback delle Equazioni del Sistema di Lorenz Modificato con DC-blocker e TanH

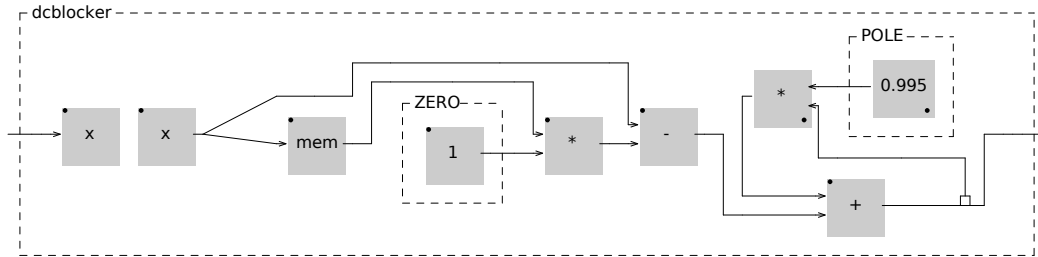


Figura 18: Topologia dell'Algoritmo DC-blocker

Ora il sistema di Lorenz è invece ottimizzato per la sintesi sonora. Per concludere, il sistema di Lorenz Modificato passa infine per la sua terza costruzione, che consiste in un Banco di Filtri Bandpass dove per un solo termine in ingresso il segnale viene diviso per il numero di banchi di filtri e restituito in uscita.

Il banco di filtri Bandpass è costituito da 32 voci parallele informate da 4 liste di ricavate da analisi di 4 file audio di note del violoncello, esplorate durante il corso della performance. L'algoritmo dei filtri Bandpass utilizzato come costruzione per il sistema di Lorenz Modificato, consiste in un implementazione *Virtual Analog* di un filtro del 2° ordine basato sulla struttura SVF *State Variable Filter*. La particolarità di questo tipo d'implementazione di SVF che ho utilizzato, è che preserva matematicamente la topologia del filtro analogico, includendo nella maggiorparte dei casi *loop* a

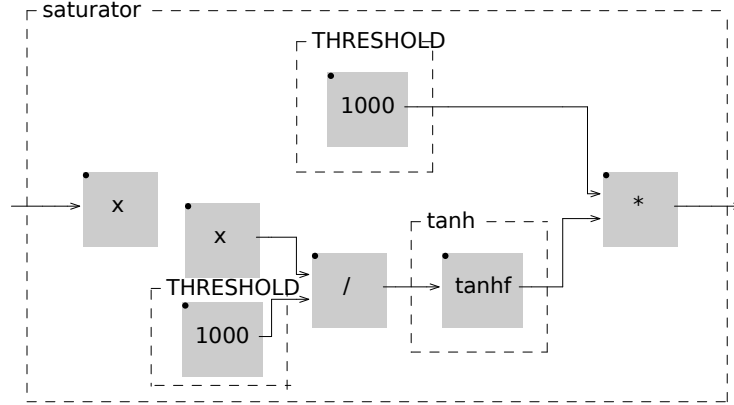


Figura 19: Topologia dell'Algoritmo TanH

ritardo zero. Questi filtri sono chiamati *Topology Preserving Transform filters* o filtri TPT, e provengono dal libro: *The Art of VA Filter Design* di Vadim Zavalishin,⁴² pubblicato e reperibile gratuitamente in rete.

A seguito riporto l'implementazione matematica di questo filtro SVF TPT di Vadim Zavalishin che ha esposto Will Pirkle in un suo articolo chiamato: *Virtual Analog (VA) Filter Implementation and Comparisons v2.0*⁴³ del 2013 e reperibile dal suo sito.

$$y_{hp}(n) = \frac{x(n) - 2Rs_1(n) - gs_1(n) - s_2(n)}{1 + 2Rg + g^2}$$

in questa formula viene prima calcolata l'equazione differenziale per l'uscita y_{HP} (Highpass), e dopo, applicata all'ingresso del primo integratore, utilizzando il metodo *read-before-write* (ovvero s_1 e s_2 vengono letti per primi e aggiornati per ultimi). Vengono ricavate da qui le equazioni alle differenze per tutti gli altri filtri:

⁴²Vadim Zavalishin. *THE ART OF VA FILTER DESIGN*. en. rev. 2.1.0 (October 28, 2018), p. 520.

⁴³Will Pirkle. "Virtual Analog (VA) Filter Implementation and Comparisons v2.0". en. In: *www.willpirkle.com* (), p. 24.

$$\begin{aligned}
y_{bp}(n) &= gy_{hp}(n) + s_1(n) \\
y_{lp}(n) &= gy_{bp}(n) + s_2(n) \\
y_{ubp}(n) &= 2Ry_{bp}(n) \\
y_{bshelf}(n) &= x(n) + 2KRy_{bp}(n) \\
y_{notch}(n) &= x(n) - 2Ry_{bp}(n) \\
y_{apf}(n) &= x(n) - 4Ry_{bp}(n) \\
y_{peak}(n) &= y_{lp}(n) - y_{hp}(n)
\end{aligned}$$

prendendo quindi la funzione y_{bp} , e assumendo ancora una volta C come vettore delle costrizioni per le tre equazioni differenziali del sistema di Lorenz, e aggiungendo ora Q come la funzione che rappresenta il banco di filtri, avremo infine che:

$$\begin{aligned}
&\text{for } \frac{\partial y(t)}{\partial t} = C(F(x(t), y(t))) \\
&\text{where } C(z) = Q(B(l * S(z(l)))) \\
&Q \text{ is } y(n) = x_{1bp}(n) + x_{2bp}(n) + x_{3bp}(n) + \dots x_{32bp}(n)
\end{aligned}$$

il CSGA in forma di modello discreto modificato, può infine essere scritto in un algoritmo in Faust come segue:

```

// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// FFT analysis - List
Cello1_D2_frequencies = (
368.0, 221.0, 147.0, 515.0, 736.0, 74.0, 589.0, 810.0, 883.0, 295.0, 442.0, 662.0, 1693.0, 956.0,
1030.0, 2282.0, 1914.0, 1546.0, 1104.0, 1472.0, 2356.0, 2503.0, 2135.0, 1251.0, 1398.0, 1325.0,
1178.0, 2061.0, 2429.0, 2209.0, 1619.0, 2572.0, 1840.0, 2655.0, 1766.0, 2865.0) ;
Cello1_D2_amplitudes = (
1.0, 0.883508750371294, 0.6105272358722508, 0.25009984168236576, 0.2004373971446242,
0.19782531572463796, 0.15986608084324763, 0.15408867955329245, 0.15388399774271314,
0.12206611629626225, 0.07568694217870818, 0.0749419685950924, 0.04993743413946004,
0.04296305701601583, 0.03695324484801036, 0.035190168499954565, 0.034299901561064564,
0.027814420294695608, 0.025519908386620865, 0.025451275008886335, 0.024970356245165314,
0.02376619002590769, 0.02359690477324046, 0.02108580284017779, 0.020955020563014883,
0.02080994218773682, 0.020502590513884294, 0.019359564369447416, 0.01934635943322834,
0.018745547950376563, 0.014962909727368317, 0.011249397635411025, 0.00849049090994134,
0.0070851384197025405, 0.006322712098150642, 0.0062269201300692465) ;
Cello1_D2_bandwidths = (
1.0
);
Cello2_D2_frequencies = (
129.0, 782.0, 260.0, 521.0, 391.0, 1042.0, 1949.0, 912.0, 1558.0, 2079.0, 651.0, 2351.0, 1699.0,
2221.0, 1433.0, 1819.0, 442.0, 1308.0, 1178.0, 569.0, 2481.0, 2275.0, 2861.0, 2532.0, 2403.0,
2991.0, 2600.0, 2142.0, 3116.0, 1753.0, 2667.0, 3377.0, 3637.0, 3446.0, 3523.0, 3268.0) ;
Cello2_D2_amplitudes = (
1.0, 0.5539841329657997, 0.5527755241243919, 0.3798690322097816, 0.24385623120426272,
0.1858573818584144, 0.1718924484719696, 0.13549203046918346, 0.09550335625230665,
0.06326345700196957, 0.05721228382207657, 0.046121609704541516, 0.04311865463771355,
0.032964828166694375, 0.02880281110676074, 0.02747889262701017, 0.02513218851591026,
0.02498359541143432, 0.024351519031547093, 0.022320475851666407, 0.020022022408488896,
0.01947464397996532, 0.018274828098453825, 0.017151821615801758, 0.016455897816434754,
0.014466403589882717, 0.011927332037780307, 0.010669371414647293, 0.008807995446126208,
0.007513211416567189, 0.007349012756623662, 0.0044685740115062425, 0.004297015920414301,
0.004118966421804356, 0.003062546865966815, 0.002902563274463849) ;
Cello2_D2_bandwidths = (
1.0
);
Cello3_D2_frequencies = (
98.0, 783.0, 294.0, 587.0, 685.0, 196.0, 489.0, 1566.0, 2055.0, 391.0, 1957.0, 1468.0, 881.0, 1076.0,
2153.0, 1664.0, 2544.0, 2349.0, 2251.0, 1370.0, 2446.0, 1272.0, 2642.0, 978.0, 2936.0, 1761.0,
1174.0, 3033.0, 2740.0, 3229.0, 832.0, 2838.0, 3327.0, 3621.0, 3717.0, 3816.0, 3425.0, 3523.0) ;
Cello3_D2_amplitudes = (
1.0, 0.5246811846335828, 0.4012585768972376, 0.22942034106512663, 0.20079641370293627,
0.18876983281899867, 0.12502443350296757, 0.0933584257472202, 0.07841217109023603,
0.07786536078021235, 0.06732374792084482, 0.06398941035139119, 0.06048111263906231,
0.05915731723672648, 0.058731470170536024, 0.05118398937740636, 0.046391926665833076,
0.040066228067825026, 0.03988990722982784, 0.03345736827139034, 0.032867690289697674,
0.026159698256227056, 0.02450082955507741, 0.022720013057591623, 0.01673071239995854,
0.01386228359792361, 0.011125330538207747, 0.01045539895797359, 0.008912949330652495,
0.008614981571685254, 0.007903782014397535, 0.006904461116857643, 0.005737821129793645,
0.004468696578275683, 0.004458611785686046, 0.004255083332897215, 0.004082351498449864,
0.003974921717750587) ;
Cello3_D2_bandwidths = (
1.0
);
Cello4_D2_frequencies = (
165.0, 247.0, 82.0, 412.0, 329.0, 576.0, 824.0, 906.0, 741.0, 494.0, 659.0, 1560.0, 1725.0, 1071.0,
1658.0, 2152.0, 1313.0, 994.0, 1488.0, 1807.0, 2564.0, 1905.0, 1230.0, 2296.0, 1972.0, 2214.0,
2070.0, 2399.0, 1395.0, 1153.0, 2950.0, 2873.0, 2708.0) ;
Cello4_D2_amplitudes = (
1.0, 0.40463907988091696, 0.24305538012575184, 0.09564215197843938, 0.07882101859578412,
0.07272871966988338, 0.06616610763986651, 0.05372820415795432, 0.03670485927598048,
0.027388497371127554, 0.021635361017390872, 0.010607924019265583, 0.009233410589260653,
0.008987446999479275, 0.008735131399976701, 0.007861982586356843, 0.007105490361846338,
0.006690209866887384, 0.005720588228210853, 0.005655438992297758, 0.00564938401160071,
0.0054292290841770575, 0.00528525120649931, 0.0051118414293123745, 0.004984368543658675,
0.004299506779823275, 0.004149143995148571, 0.003924111275742912, 0.003601811817177141,
0.002426805651034355, 0.001983449226846196, 0.0017614827121850407, 0.0015088640939487819) ;
Cello4_D2_bandwidths = (
1.0
);

```

```

// Take FFT Lists
FrequenciesListCH1(index) = ba.take(index, Cello1_D2_frequencies) ;
AmplitudesListCH1(index) = ba.take(index, Cello1_D2_amplitudes) ;
BandwidthsListCH1(index) = ba.take(1, Cello1_D2_bandwidths) ;
FrequenciesListCH2(index) = ba.take(index, Cello2_D2_frequencies) ;
AmplitudesListCH2(index) = ba.take(index, Cello2_D2_amplitudes) ;
BandwidthsListCH2(index) = ba.take(1, Cello2_D2_bandwidths) ;
FrequenciesListCH3(index) = ba.take(index, Cello3_D2_frequencies) ;
AmplitudesListCH3(index) = ba.take(index, Cello3_D2_amplitudes) ;
BandwidthsListCH3(index) = ba.take(1, Cello3_D2_bandwidths) ;
FrequenciesListCH4(index) = ba.take(index, Cello4_D2_frequencies) ;
AmplitudesListCH4(index) = ba.take(index, Cello4_D2_amplitudes) ;
BandwidthsListCH4(index) = ba.take(1, Cello4_D2_bandwidths) ;

// linear interpolation
linInterpolate(x0, x1, delta) = x0 + delta * (x1-x0);
siglinInterpol(order, x) = x : seq(r, order, interpolate)
with{
  interpolate(y) = y + .5 * (y' - y);
};
// bilinear interpolation
bilinInterpolate(x0, x1, x0b, x1b, dt1, dt2) =
  linInterpolate(
    linInterpolate(x0, x1, dt1),
    linInterpolate(x0b, x1b, dt1),
    dt2)
  with{
    linInterpolate(x0, x1, delta) = x0 + delta * (x1-x0);
  };
// lists interpolations
FrequenciesListinterpolate(index, dt1, dt2) = bilinInterpolate(FrequenciesListCH1(index),
  FrequenciesListCH2(index), FrequenciesListCH3(index), FrequenciesListCH4(index), dt1, dt2);
AmplitudesListinterpolate(index, dt1, dt2) = bilinInterpolate(AmplitudesListCH1(index),
  AmplitudesListCH2(index), AmplitudesListCH3(index), AmplitudesListCH4(index), dt1, dt2);
BandwidthsListinterpolate(index, dt1, dt2) = bilinInterpolate(BandwidthsListCH1(index),
  BandwidthsListCH2(index), BandwidthsListCH3(index), BandwidthsListCH4(index), dt1, dt2);

// optimized BP from the TPT version of the SVF Filter by Vadim Zavalishin
BPSVF(glin, bw, cf, x) = loop ~ si.bus(2) : (!, !, _)
  with {
    g = tan(cf * ma.PI * (1.0/ma.SR));
    Q = cf / max(ma.EPSILON, bw);
    R = 1.0 / (Q + Q);
    G = 1.0 / (1.0 + 2.0 * R * g + g * g);
    loop(s1, s2) = u1, u2, bp * glin
      with {
        bp = (g * (x - s2) + s1) * G;
        bp2 = bp + bp;
        v2 = bp2 * g;
        u1 = bp2 - s1;
        u2 = v2 + s2;
      };
  };

// Spectre BP Filter Banks
BandpassFiltersBank(bypassFilter, filterPartials, filterOrder, globalFreq, globalAmps, globalBW,
  interpolation1, interpolation2, x) = x <:
  par(i, filterPartials,
    seq(r, filterOrder,
      BPSVF(
        AmplitudesListinterpolate( (i + 1), interpolation1, interpolation2) * globalAmps,
        BandwidthsListinterpolate( (i + 1), interpolation1, interpolation2) * globalBW,
        FrequenciesListinterpolate( (i + 1), interpolation1, interpolation2) * globalFreq
      )
    )
  )> (+ / filterPartials) * (1 - bypassFilter) + x * bypassFilter;

// Hyperbolic Tangent Saturator Parameter
THRESHOLD = 1000;
// Hyperbolic Tangent Saturator Function
saturator(lim, x) = lim * ma.tanh( x / (max(lim, ma.EPSILON)) );

```

```

// DC Blocker Parameters
ZERO = 1;
POLE = .995;
// DC Blocker Filter Function
dcblocker(zero, pole, x) = x : _ <: _, mem : _, * (zero) : - : + ~ * (pole);

// Costrained (Modified) Lorenz System
LorenzSystem(x0, y0, z0, dt, beta, rho, sigma, tanHrange) =
( LorenzSystemEquations : par(i, 3, dcblocker(1, .995)) :
  par(i, 3, saturator(tanHrange)) :
    par(i, 3, _ : BandpassFiltersBank(0, 32, 1, 1, 1, 2, 1, 1))
) ~ si.bus(3) :
  par(i, 3, _ / (tanHrange)) :> (_ / (3 * 2))
with {
  x_init = x0-x0'; y_init = y0-y0'; z_init = z0-z0';

  LorenzSystemEquations(x, y, z) =
    (x + (sigma * (y - x)) * dt + x_init),
    (y + ((rho * x) - (x * z) - y) * dt + y_init),
    (z + ((x * y) - (beta * z)) * dt + z_init);
};

process = LorenzSystem(1.2, 1.3, 1.6, .150, 2, 3.4, 1.9, THRESHOLD) <: _, _;

```

Listing 15: Algoritmo del Sistema di Lorenz Modificato con Filterbak

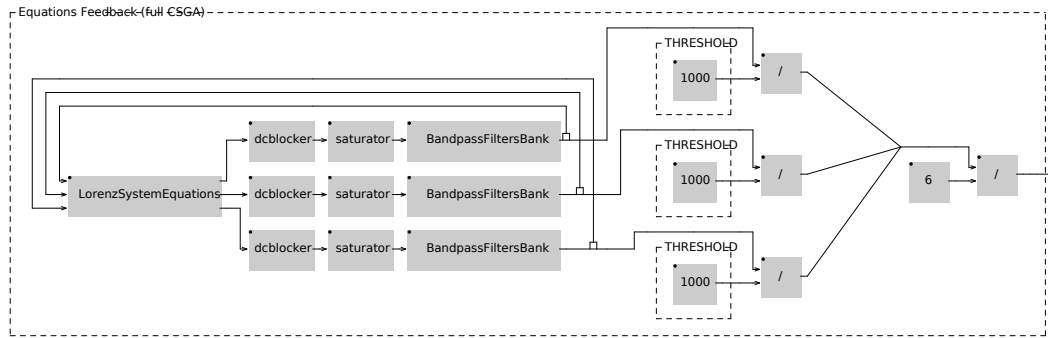


Figura 20: Topologia del feedback delle Equazioni del Sistema di Lorenz Modificato con Filterbak

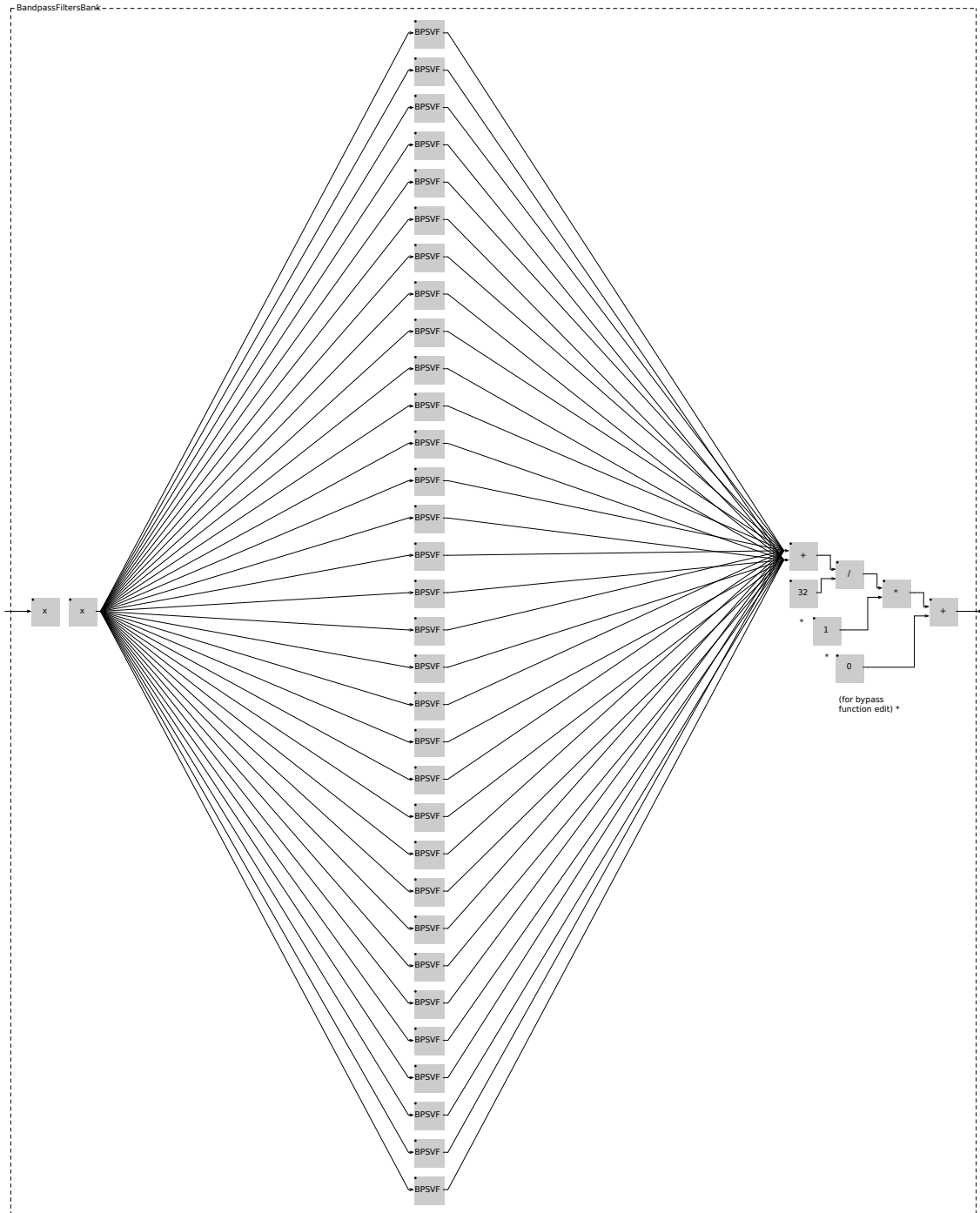


Figura 21: Topologia del Filterbank con i filtri Bandpass SVF TPT

Questo andrà a rappresentare un singolo Agente richiamato all'interno della FDN. Prima di passare alla descrizione globale della rete, voglio ringraziare qui Edoardo Staffa per avermi assistito nel realizzare un semplice metodo di analisi DFT per i file audio .wav tramite alcune librerie nel Linguaggio di programmazione Python3. In un secondo momento ho poi modificato il codice per ottenere le liste con il metodo che mi occorreva per informare i filtri di Faust. Gli algoritmi in

Python3 utilizzati per le Analisi dei file audio si trovano nel secondo appendice.

4.3 Feedback Networks

Per concludere questa osservazione sulla struttura sistemica di RITI, discuterò brevemente, ripetendo alcuni concetti fondamentali illustrati ad inizio capitolo. I tre stati di *feedback* principale su cui si basa questo sistema sono: Il *feedback* interno alle equazioni differenziali, o chiamato anche come fattore di magnificazione; ne possiamo vedere un implementazione in questo paper⁴⁴. Questo ci permette di poter portare le equazioni di Lorenz da uno stato di autoscillazione al solo funzionamento come funzione di trasferimento (waveshaping) per il segnale in ingresso. Il *feedback* della FDN, permette ai segnali presenti nella rete di ricircolare con opportuni tempi di ritardo, così da avere delle decorrelazioni fra i CSGA, oltre che dei comportamenti del sistema che possano avere una loro storia nel tempo, anche nel tornare quando il fattore di magnificazione di Lorenz è pari a 0 così da poter apprezzare solo la storia del sistema all'interno della rete senza avere nuovi contributi. Ed infine, poiché ho dotato le equazioni di Lorenz di un ingresso esterno che viene sfruttato sia dalla reiniezione dei segnali provenienti dalla FDN, che dall'aggiunta di 4 microfoni esterni, il sistema viene aperto all'ambiente: perturbato dagli stessi segnali che produce all'interno della stanza, che ne variano il comportamento nel tempo, e da fenomeni di Larsen che emergono quando il fattore di magnificazione che produce l'autoscillazione in Lorenz ha un contributo energeticamente inferiore rispetto a quello del Larsen proveniente dalla stanza.

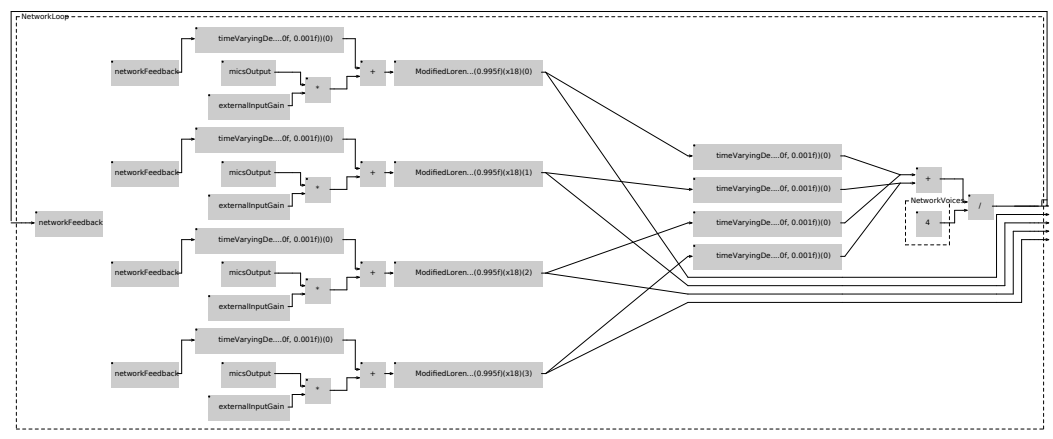


Figura 22: Esempio della Rete di RITI compilata con 4 Voci (4 CSGA)

La possibilità di regolare i tre stati di *feedback* e di portare il sistema "sulla soglia del caos" esplorando nella performance tutti i suoi spazi, rivolgendo gli altoparlanti verso le pareti tra-

⁴⁴J. Liang e W. Song. "DIFFERENCE EQUATION OF LORENZ SYSTEM". en. In: *International Journal of Pure and Applied Mathematics* 83.1 (feb. 2013). ISSN: 1311-8080, 1314-3395. DOI: 10.12732/ijpam.v83i1.9. URL: <http://www.ijpam.eu/contents/2013-83-1/9/> (visitato il 22/11/2022).

sformando così l'ambiente stesso nello spazio di sistema, rappresenta per me un'estensione: del concetto di strumento musicale, dell'interazione con la macchina, ed infine dell'utopia di un nuovo ascolto, in un mondo dove è sempre più necessario prendere consapevolezza della complessità che ci circonda.

4.4 Motivazioni Personali

Prima di concludere questo elaborato, vorrei prima soffermarmi a spiegare alcune delle motivazioni personali che hanno suscitato in me l'interesse per i sistemi complessi adattivi in live electronics, e che mi hanno spinto in particolare alla creazione di questo brano.

In questi ultimi anni di studi musicali, sono emerse nel mio fare musica delle questioni per me di fondamentale importanza che hanno accompagnato il mio operato e che hanno mosso il mio interesse verso i le cibernetiche in musica.

In primo luogo indagare rispetto al rapporto che esiste fra l'interprete, la notazione, e lo strumento musicale; che può essere vista in qualche modo come una parte contenuta all'interno della relazione fra uomo-macchina-ambiente di cui parla Agostino Di Scipio.

Le prime forme di semiografia musicale possono essere rintracciate in diverse civiltà che risalgono addirittura attorno al 2000 A.C., sin d'allora l'uomo ha posto al centro della sua indagine l'interrogativo sul come fissare sempre meglio successioni strutturate di suoni semplici o complessi tramite una serie di parametri nel dominio discreto (la notazione), e che interpretati in un secondo momento potessero restituire l'idea iniziale in una resa acustica nel dominio del continuum temporale. Questi parametri principalmente impiegati nella semiografia musicale Occidentale, sono stati fino all'incirca ad inizio del XX Secolo: le altezze dei suoni, le intensità, i ritmi, le durate, ed infine il timbro desiderato, quest'ultimo descritto richiedendo l'impiego di un certo strumento musicale o di specifici gruppi strumentali. Tuttavia il significato stesso del termine musica non è comunque univoco ed ha avuto (ed ha ancora ad oggi) diverse accezioni utilizzate nei vari periodi storici. Difatti con l'arrivo del XXI Secolo, sono state messe in crisi le nozioni di strumento musicale e di semiografia musicale, in quanto la pratica del comporre non si è più solamente limitata al comporre con i timbri dei diversi strumenti musicali, ma si è aperta anche alla possibilità del comporre stesso nel timbro, spingendo i compositori a cercare vie alternative ed alle volte individuali in cui scrivere musica differente dalla tradizione.

Riguardo gli strumenti musicali invece, se la voce è difatti il primo strumento dell'uomo in quanto abita il corpo stesso che ne è il custode, la macchina che nel suo senso generico è qualsiasi strumento il cui moto relativo trasmetta o anche amplifichi la forza umana. Sin dall'antichità la macchina si è prestata all'impiego come strumento musicale sottoforma di qualcosa per assistere l'uomo nella sua intenzione del fare musica secondo l'organizzazione dei parametri esposti prece-

dentemente; con la composizione nel timbro viene invece a mancare l'idea di una musica composta solamente da queste tipiche relazioni tramite gli strumenti musicali, rivalutando l'idea stessa che si ha di uno strumento musicale, aperta ora di fatto alla possibilità del poter comporre quanto il timbro stesso integrando anche la creazione dello strumento che lo produce.

Come dice Trevor Wishart nel suo libro *On Sonic Art*:

In this book i will suggest that the logic of this assertion is inverted. It is notability which determines the importances of pitch, rythm, and duration and not vice versa and that much can be learned by looking at musical cultures without a system of notation... In this book, I will suggest that we do not need to deal with a finite set of possibilities. The idea that music has to be built upon finite lattice and the related idea that permutational procedures are a valid way to proceed will be criticised here and a musical methodology developed for dealing with a continuum using the concept of transformation⁴⁵

Come comportarsi quindi davanti ad una condizione in cui viene messa in crisi l'idea stessa che si ha di musica, di notazione musicale, e di strumento musicale?

Questa indagine mi ha portato a rivolgere l'attenzione al rapporto con la notazione e gli strumenti musicali in quelle opere dei compositori contemporanei, che raccogliendo le ceneri di questa crisi del XXI Secolo, hanno deciso di approfondire l'idea dietro l'utilizzo di uno strumento musicale con cui fare musica, non più come qualcosa di funzionale al riprodurre dei parametri annotati in partitura a priori, ma come un sistema che offre una serie di possibilità; in cui lo strumento diviene il corpo acustico su cui indagare tutta una serie di relazioni e gesti possibili dell'interprete, alla ricerca di un'esplorazione sonora dello spazio del sistema, e in cui la partitura diviene traccia del come replicare l'esistenza di qualsiasi tipo d'interazione con il sistema. In tal senso Trevor Wishart suggerisce di guardare alla Teoria delle Catastrofi di René Thom, assumendo che le regole formali di una musica passano essere ricavate dall'osservazione di uno strumento stesso come se questo fosse un sistema. Nella mia indagine per portare dei validi esempi, ho dunque rintracciato questo tipo di atteggiamento nei confronti dello strumento e della notazione in alcune opere come: *Pression* di Helmut Lachenmann, dove la partitura viene ad indicare come agire sul corpo dello strumento schiudendone nella sua totalità il suo mondo sonoro accessibile, o nell'opera *Necessità* d'interrogare il cielo di Giorgio Netti, dove a partire dagli elementi della notazione tradizionale, lo studio condotto sul corpo dello strumento e degli esiti acustici del gesto, scendono così tanto "ad un basso livello di articolazione" da schiuderne in questo tutta una serie di nuove possibilità acustiche, o anche nei lavori stessi di Wishart, come nel ciclo *Vox* dove la voce viene esplorata in tutte le sue ambiguità rendendo complesso il collegamento fra il suono e la sorgente che lo produce.

In senso più generale la storia della musica elettroacustica è fortunatamente costellata di pionieri che hanno messo in crisi il linguaggio musicale e l'impiego degli strumenti musicali, ma l'ulteriore

⁴⁵Trevor Wishart. *On Sonic Art*. en. Edinburgh: harwood academic publishers, 1996, p. 355.

scarto che propongo qui, consiste nel fatto che se è vero quindi come dice Trevor Wishart che le regole formali di una musica possono essere ricavate dall'osservazione di un sistema, la pratica del disegnare un sistema autonomo (la macchina) con cui fare musica, ne riflette di conseguenza la quantità di informazione che questo contiene al suo interno, e di conseguenza il tipo di relazioni e interazioni con il suo ambiente che ci interessano dal punto di vista compositivo.

In secondo luogo, ho trovato interessante indagare rispetto al rapporto conflittuale che l'uomo ha con la tecnologia nella società contemporanea. In effetti, l'uomo ha da sempre un rapporto conflittuale con la tecnologia, se sin dai tempi di Platone emergevano queste problematiche e preoccupazioni relative alla discretizzazione del pensiero con la scrittura (come possiamo leggere in Fedro), giungendo alle paure più attuali di Norbert Wiener di fronte alla scoperta della cibernetica, possiamo dire che la sua paura di una società contemporanea composta da interazioni sistemiche fra l'uomo e la macchina in cui il primo è succube della seconda, sembra in qualche modo essere stata profetica ed essersi realizzata. Come scrive Norbert Wiener nel suo libro *Introduzione alla cibernetica*. L'uso umano degli esseri umani, inizialmente pubblicato con il titolo *The Human Use Of Human Beings: Cybernetics And Society*⁴⁶ nel 1950:

La nostra concezione della società ideale differisce dalla società ideale prospettata dai fascisti e da molti magnati del mondo degli affari e della politica. Essi preferiscono una organizzazione in cui tutti i comandi provengano dall'alto senza che sia possibile nessuna riveribilità. Sotto di essi gli uomini sono stati ridotti al livello di esecutori degli ordini di un centro nervoso che pretende di essere superiore. Desidero che questo libro sia inteso come una protesta contro questa utilizzazione inumana degli esseri umani, poiché sono convinto che impiegare un uomo richiedendogli e attribuendogli meno di quanto comporta la sua condizione umana, significa abbruttire questa condizione e sperperare le sue energie. È una degradazione della condizione umana legare un uomo a un remo e impiegarlo come sorgente di energia; ma è altrettanto degradante segregarlo in una fabbrica e assegnarlo a un compito meramente meccanico che richieda meno di un milionesimo delle sue facoltà cerebrali. È assai più facile infatti organizzare una fabbrica o una galera che impieghi gli esseri umani per una insignificante frazione delle loro attitudini che costruire una società in cui essi possano elevarsi in tutta la loro statura. Coloro che soffrono di un complesso di potenza sanno che la meccanizzazione dell'uomo è il mezzo più semplice per realizzare le loro ambizioni. Sono convinto che questa facile via al potere comporta non soltanto l'annullamento di quelli che io credo siano i valori morali dell'umanità, ma anche l'eliminazione delle attuali, labilissime possibilità di sopravvivenza della razza umana per un periodo considerevole.

Se in risposta a questa affermazione di Wiener passiamo ad una seconda citazione, proveniente invece da un libro recente che critica la nostra condizione nella società contemporanea, scritto e pubblicato da François J. Bonnet. nel 2020:

The increasingly frenetic accumulation of sounds and images is a part of this intensification, aiming to fill the void of a present that is forever sinking into the past. At every

⁴⁶Norbert Wiener. *The Human Use of Human Beings*. en. 1950, p. 224.

moment, the world must be supplied with novel sensory material generated to replace existing material that has already become obsolete. The exaltation of the present as the promise of pleasure is therefore never really meant to be actualised, since it will immediately be obsolesced by a continuously renewed influx of promises. Needs, cravings, and desires are endlessly rebooted. The present moment, as constructed by our society, is nothing but a procedure of forgetting, a catalyst for amnesia, and as such it enables the repetition which, in turn, through the presentation of novelty, allows us to distance ourselves a little further from the past. And this writing and rewriting of the present—as if it were a palimpsest—continues to accelerate, demanding that we forget at an ever higher frequency. What was is of no concern; all has been eliminated in favour of what is, with little regard for what will be. Where the modern era anticipated a present yet to come, transposing current momentum into future accomplishments, our postindustrial, postmodern era sees the future as nothing but a vague, indeterminate site hosting an indistinct cloud of promises and signs as desirable as they are deadly.⁴⁷

Troveremo che non solo le paure profetiche di Wiener si sono realizzate già da diverso tempo, ma che da molto tempo ne stiamo già raccogliendo le inevitabili conseguenze, che si riflettono dal mio punto di vista in una società anestetizzata, schiava della tecnologia, e livellata in qualche modo ad una condizione di eterno presente. In risposta a questa condizione, disegnare i propri sistemi e di conseguenza riappropriarsi della tecnologia, rappresenta per me un modo costruttivista di rispondere ai problemi del mondo contemporaneo attraverso la pratica musicale.

Per concludere infine le motivazioni che mi hanno portato a questo tipo di scrittura musicale, l'ultimo aspetto che ho reputato importante affrontare è la forma, nei suoi aspetti Macro-temporali e Micro-temporali.

Se ammettiamo quindi come sostiene François J. Bonnet, ed altri filosofi come Mark Fisher e Slavoj Žižek, che la nostra società contemporanea ha in qualche modo normalizzato una velocità schizofrenica nelle cose, dove tutto deve essere estremamente funzionale per motivi pratici, e dove non abbiamo più modo di esercitare alcun controllo sullo scorrere del tempo, la riappropriazione del tempo nella forma, dell'ascolto, ed infine dello spazio, diviene per me un elemento fondamentale nella composizione, dove tutti gli elementi del sistema hanno un ruolo condiviso che contribuisce a formare la complessità nel suo insieme. A tal proposito ho sempre trovato interessante osservare nelle evoluzioni temporali come un piccolo cambiamento all'interno di un sistema possa conseguentemente portare a cambiamenti radicali nella Macroforma; proprio come nella sensibilità alle condizioni della teoria del caos, che ci illustra come in un sistema caotico, a variazioni infinitesime delle condizioni iniziali corrispondono variazioni significative del comportamento futuro. Dunque in tal senso è diventato per me un aspetto importante lavorare con sistemi emergenti che possano rendere udibili questi processi di continua trasformazione del suono, e che non rendano udibile una sola traiettoria possibile nell'evoluzione formale di un brano.

⁴⁷François J. Bonnet. *After Death*. en. Urbanomic, 2020, p. 80.

È a tal proposito che Stockhausen, nella sua teoria della "Forma unificata del tempo", notò già nel 1960 come in tal senso la differenza fra i Micro-elementi nella forma, e la Macroforma, non consista tanto in diversi ruoli e compiti del comporre, quanto più a diversi livelli di percezione del tempo, poiché altezza e ritmo sono fondamentalmente la stessa cosa se percepita a diverse scale temporali, e ce lo illustra nella sua composizione *Kontakte* realizzata fra il 1958 ed il 1960, mettendo in certi termini in luce, come nella forma di un brano musicale il ruolo delle parti sia sostanzialmente un problema di complessità che dipende dal punto di vista dell'osservatore.

5 Conclusioni

In queste conclusioni, desidero approfondire alcune importanti questioni emerse sia dalle nuove esperienze fatte durante il corso dello studio di questi brani, sia dalle informazioni acquisite durante la stesura della mia tesi.

In primo luogo, va sottolineata la complessità nel ricostruire l'impatto delle teorie dei sistemi complessi e delle teorie cibernetiche sulla produzione musicale dei compositori. L'argomento dei sistemi complessi in musica è stato infatti trattato da ogni compositore in maniera soggettiva, sia in termini di interpretazione che di applicazione. Abbiamo visto come alcuni compositori abbiano preferito seguire delle strade più formali nell'applicazione di queste teorie, mentre per altri è stato fondamentale applicare direttamente queste teorie nella creazione stessa di macchine e partiture operative che riflettano la propria idea musicale nella generazione stessa del suono. Questo secondo scenario è quello a cui mi sono riferito nel corso della tesi attraverso lo studio e l'implementazione di alcuni dei meccanismi fondamentali presenti nelle opere di Agostino Di Scipio e Dario Sanfilippo.

In aggiunta alle considerazioni precedenti, da un punto di vista storico, risulta complesso risalire ad una singola storia della cibernetica nella musica elettroacustica che non sia influenzata da fattori geografici. Ogni continente o addirittura ogni nazione ha avuto i propri pionieri che hanno operato con diversi metodi nell'ambito dei sistemi complessi nella musica elettroacustica. Pertanto da questo emerge come sia una sfida attuale, e una responsabilità della storia della musica elettroacustica, documentare questa storia in maniera esaustiva e non essere indifferenti di fronte a questo scenario.

In secondo luogo, lo studio dei meccanismi presenti nelle opere di Agostino Di Scipio e Dario Sanfilippo ha messo in luce l'importanza di adottare una posizione ontologica ed epistemologica quando si lavora con questo tipo di sistemi complessi. La scelta di analizzare determinati dati all'interno dei propri sistemi implica una posizione riguardo alla natura dei dati stessi. Ciò significa che un compositore potrebbe ritenere importanti informazioni che per un altro compositore potrebbero essere meno significative, e designare una struttura sistemica che, negli intenti e negli scopi di quest'ultimo, sia meno adeguata.

Come emerge dagli argomenti trattati, quindi, ad ogni compositore dei sistemi complessi in musica viene richiesto in qualche modo di essere alla stregua di un "architetto" o "piccolo scienziato" dei propri sistemi, per essere in grado di guidare l'intero processo creativo attraverso la propria esperienza personale e la propria pratica, interpretando e costruendo quei fenomeni e quelle relazioni che gli interessa emergano all'interno propri sistemi e brani. Per questo motivo, il ruolo del compositore/esecutore dei suoi sistemi in tal senso diviene parte integrante di queste opere.

In luce rispetto a quanto appreso, sono riuscito a portare a termine tramite la composizione di RITI, un primo modello personale di un sistema complesso per il live electronics, in grado di

mostrare dinamiche non lineari sulla "soglia del caos" e una certa complessità. I miei obiettivi futuri per questo lavoro includono lo studio di nuovi meccanismi che possa integrare per migliorare il sistema di pari passo alla mia crescente esperienza nell'ambito, e migliorare di conseguenza la quantità e la varietà di risultati che possono essere prodotti. Al contempo, spero di creare una documentazione crescente e abbondante su questo sistema il più possibile "a basso livello", e che sia il meno dipendente possibile da tecnologie esistenti, anche questa è una importante sfida della musica elettroacustica nell'ottica di una sostenibilità.

In conclusione, i miei obiettivi futuri riguardano il concentrarmi sulla creazione di metodi e oggetti di analisi che informino cognitivamente i sistemi che sviluppo secondo quei processi che ritengo più interessanti nella mia esperienza personale. Nel tempo, intendo portare avanti questi studi per creare la mia personale letteratura, contribuendo in modo costruttivo e compositivo alla letteratura già esistente, e mirando a migliorare costantemente la possibilità che i fenomeni emergenti e i sistemi che compongo possano sempre di più riflettere e rappresentare le mie volontà artistiche, nel desiderio di affinare le mie pratiche per migliorare le capacità dei sistemi nel creare un'armonia tra il suono e la complessità dei processi che lo generano che possa chiamare come "la mia musica".

A Primo appendice

In questa appendice sono riportati tutti i codici dei sistemi e le relative librerie di oggetti trattati nel corso della tesi.

`Audible_Ecosystemics_2.dsp` è il file principale di una implementazione completa del sistema di Audible Ecosystemics 2 di Agostino Di Scipio, sviluppato con il supporto e il prezioso aiuto di Dario Sanfilippo, nel Debug del sistema e sviluppo della libreria del codice; e conseguente al prezioso lavoro svolto con i miei compagni nella Classe di esecuzione ed interpretazione della musica elettroacustica di Giuseppe Silvi, che mi ha permesso di approfondire le tematiche discusse nel corso della tesi riguardo al brano e poter sviluppare strategie efficaci per questa implementazione.

`aelibrary.lib` è invece la libreria degli oggetti utilizzati nella implementazione del sistema di Audible Ecosystemics 2 di Agostino Di Scipio (oggetti discussi anche nella tesi).

`RITI_v1_CelloC2.dsp` è il file principale della implementazione del mio sistema di RITI v.1.0.

`RITI.lib` è invece la libreria degli oggetti utilizzati nella implementazione del mio sistema di RITI v.1.0. `SpectreLists.lib` è infine una libreria con i risultati delle analisi condotte sulle note del violoncello, utilizzata per passare le informazioni ai filtri passabanda nel sistema di RITI v.1.0.

Audible_Ecosystemics_2.dsp

```

declare name "Agostino Di Scipio - AUDIBLE ECOSYSTEMICS n.2";
declare author "Luca Spanedda";
declare author "Dario Sanfilippo";
declare version "1.0";
declare description "2023 version Realised on the 2017 composer's instructions";

// import faust standard library
import("stdfaust.lib");
// import audible ecosystemics objects library
import("aelibrary.lib");

//-----
//-- AE2 -----
//-----

// MAIN SYSTEM FUNCTION
outputrouting(grainOut1, grainOut2, out1, out2, out3, out4, out5, out6, mic1, mic2, mic3, mic4,
    diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2, memWriteLev, cntrlLev1, cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain,
    cntrlMic1, cntrlMic2, directLevel, timeIndex1, timeIndex2, triangle1, triangle2, triangle3,
    sampWOut, sig1, sig2, sig3, sig4, sig5, sig6, sig7) =
out1, out2, out3, out4, out5, out6; // choose here the signals in output

process =
    si.bus(8) :> si.bus(4) :
    (signalflow1a : signalflow1b : signalflow2a : signalflow2b : signalflow3) ~ si.bus(2) :
        outputrouting;

signalflow1a( grainOut1, grainOut2, mic1, mic2, mic3, mic4 ) =
grainOut1, grainOut2,
mic1, mic2, mic3, mic4,
((diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2, memWriteLev, cntrlLev1, cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain) :
    SF1Ainspect)
with {
    Mic_1A_1 = mic3 : gainMic_1A1;
    Mic_1A_2 = mic4 : gainMic_1A2;
    map6sumx6 = (Mic_1A_1 : integrator(.01) : delayfb(.01, .95)) +
        (Mic_1A_2 : integrator(.01) : delayfb(.01, .95)) :
        \x).(6 + x * 6);

    localMaxDiff = ((map6sumx6, Mic_1A_1) : localmax) ,
        ((map6sumx6, Mic_1A_2) : localmax) :
        \x, y).(x - y);

    SenstoExt = (map6sumx6, localMaxDiff) :
        localmax <: _ , (_ : delayfb(12, 0)) : + : * (.5) :
        LP1(.5) : tgroup("Control", vgroup("System Inspectors",
            hgroup("Signal Flow 1a [1]",
                hgroup("Sens. to Ext."),
                inspect(101, -1, 1))));

    diffHL = ((Mic_1A_1 + Mic_1A_2) : HP3(var2) : integrator(.05)) ,
        ((Mic_1A_1 + Mic_1A_2) : LP3(var2) : integrator(.10)) :
        \x, y).(x - y) : tgroup("Control", vgroup("System Inspectors",
            hgroup("Signal Flow 1a [1]",
                hgroup("diffHL Centroid",
                    inspect(100, -1, 1))))) *
        (1 - SenstoExt) : delayfb(.01, .995) :
        LP5(25) : \x).(5 + x * .5) :
        // LIMIT - max - min
        limit(1, 0);

    memWriteLev = (Mic_1A_1 + Mic_1A_2) : integrator(.1) : delayfb(.01, .9) :
        LP5(25) : \x).(1 - (x * x)) :
        // LIMIT - max - min
        limit(1, 0);

    memWriteDel1 = memWriteLev : delayfb((var1 / 2), 0) :

```



```

// LIMIT - max - min
limit(1, 0);

memWriteDel2 = memWriteLev : delayfb((var1 / 3), 0) :
// LIMIT - max - min
limit(1, 0);

cntrlMain = (Mic_1A_1 + Mic_1A_2) * SenstoExt : integrator(.01) :
delayfb(.01, .995) : LP5(25) :
// LIMIT - max - min
limit(1, 0);

cntrlLev1 = cntrlMain : delayfb((var1 / 3), 0) :
// LIMIT - max - min
limit(1, 0);

cntrlLev2 = cntrlMain : delayfb((var1 / 2), 0) :
// LIMIT - max - min
limit(1, 0);

cntrlFeed = cntrlMain : \x).(ba.if(x <= .5, 1.0, (1.0 - x) * 2.0)) :
// LIMIT - max - min
limit(1, 0);
};

signalflow1b( grainOut1, grainOut2, mic1, mic2, mic3, mic4, diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2,
memWriteLev, cntrlLev1, cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain ) =
mic1, mic2, mic3, mic4,
diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2, memWriteLev, cntrlLev1, cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain,
((cntrlMic1, cntrlMic2, directLevel, timeIndex1, timeIndex2, triangle1, triangle2, triangle3) :
SF1Binspect)
with {
Mic_1B_1 = mic1 : gainMic_1B1;
Mic_1B_2 = mic2 : gainMic_1B2;
// cntrlMic - original version
cntrlMic(x) = x : HP1(50) : LP1(6000) :
integrator(.01) : delayfb(.01, .995) : LP5(.5);

// cntrlMic - alternative version
// cntrlMic(x) = x : HP2(50) : LP1(6000) :
// integrator(.01) : delayfb(.01, .995) : LP5(.04);
cntrlMic1 = Mic_1B_1 : cntrlMic :
// LIMIT - max - min
limit(1, 0);

cntrlMic2 = Mic_1B_2 : cntrlMic :
// LIMIT - max - min
limit(1, 0);

directLevel =
(grainOut1 + grainOut2) : integrator(.01) : delayfb(.01, .97) :
LP5(.5) <:
- ,
( : delayfb(var1 * 2, (1 - var3) * 0.5)) : + :
\x).(1 - x * .5) :
// LIMIT - max - min
limit(1, 0);

timeIndex1 = triangleWave(1 / (var1 * 2)) : \x).(x - 2) * 0.5);

timeIndex2 = triangleWave(1 / (var1 * 2)) : \x).(x + 1) * 0.5);

triangle1 = triangleWave(1 / (var1 * 6)) * memWriteLev;

triangle2 = triangleWave(var1 * (1 - cntrlMain));

triangle3 = triangleWave(1 / var1);
};

signalflow2a( mic1, mic2, mic3, mic4, diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2, memWriteLev, cntrlLev1,
cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain, cntrlMic1, cntrlMic2, directLevel, timeIndex1, timeIndex2,
triangle1, triangle2, triangle3 ) =
mic1, mic2, mic3, mic4,

```

```

diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2, memWriteLev, cntrlLev1, cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain,
cntrlMic1, cntrlMic2, directLevel, timeIndex1, timeIndex2, triangle1, triangle2, triangle3,
((sampWOut, sig1, sig2, sig3, sig4, sig5, sig6, sig7) : SF2Ainspect)
with {
  Mic_2A_1 = mic1 : gainMic_2A1;
  Mic_2A_2 = mic2 : gainMic_2A2;
  micIN1 = Mic_2A_1 : HP1(50) : LP1(6000) *
    (1 - cntrlMic1);

  micIN2 = Mic_2A_2 : HP1(50) : LP1(6000) *
    (1 - cntrlMic2);

  SRsect1(x) = x : sampler(var1, (1 - memWriteDel2), (var2 + (diffHL * 1000)) / 261) :
    SRinspect(1) : HP4(50) : delayfb(var1 / 2, 0);

  SRsect2(x) = x : sampler(var1, (memWriteLev + memWriteDel1) / 2, (290 - (diffHL * 90)) / 261) :
    SRinspect(2) : HP4(50) : delayfb(var1, 0);

  SRsect3(x) = x : sampler(var1, (1 - memWriteDel1), ((var2 * 2) - (diffHL * 1000)) / 261) :
    SRinspect(3) : HP4(50);

  SRsectBP1(x) = x : SRsect3 : BPsvftpt(diffHL * 400, (var2 / 2) * memWriteDel2);

  SRsectBP2(x) = x : SRsect3 : BPsvftpt((1 - diffHL) * 800, var2 * (1 - memWriteDel1));

  SRsect4(x) = x : sampler(var1, 1, (250 + (diffHL * 20)) / 261) : SRinspect(4);

  SRsect5(x) = x : sampler(var1, memWriteLev, .766283) : SRinspect(5);

  SampleWriteLoop = loop ~ _
  with {
    loop(fb) =
      (
        ( SRsect1(fb) ,
          SRsect2(fb) ,
          SRsectBP1(fb) ,
          SRsectBP2(fb) :> +
        ) * (cntrlFeed * memWriteLev)
      ) <:
      (
        _ + (micIN1 + micIN2) : _ * triangle1 ,
        _ ,
        SRsect4(fb) ,
        SRsect5(fb) ,
        SRsect3(fb) ;
      );

    sig1 = micIN1 * directLevel;

    sig2 = micIN2 * directLevel;

    sampWOut = SampleWriteLoop : \ (A,B,C,D,E).( A );

    variabledelaysig3(x) = x : de.delay(max(0, ba.sec2samp(.05)), max(0, int(ba.sec2samp(.05 *
      cntrlMain))) );
    sig3 = SampleWriteLoop : \ (A,B,C,D,E).( B ) : _ *
      memWriteLev : variabledelaysig3 * triangle2 * directLevel;

    sig4 = SampleWriteLoop : \ (A,B,C,D,E).( B ) : _ *
      memWriteLev * (1-triangle2) * directLevel;

    sig5 = SampleWriteLoop : \ (A,B,C,D,E).( C ) :
      HP4(50) : delayfb(var1 / 3, 0);

    sig6 = SampleWriteLoop : \ (A,B,C,D,E).( D ) :
      HP4(50) : delayfb(var1 / 2.5, 0);

    sig7 = SampleWriteLoop : \ (A,B,C,D,E).( E ) : delayfb(var1 / 1.5, 0) *
      directLevel;
  };

  signalflow2b( mic1, mic2, mic3, mic4, diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2, memWriteLev, cntrlLev1,
    cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain, cntrlMic1, cntrlMic2, directLevel, timeIndex1, timeIndex2,

```

```
triangle1, triangle2, triangle3, sampWOut, sig1, sig2, sig3, sig4, sig5, sig6, sig7 ) =
mic1, mic2, mic3, mic4,
diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2, memWriteLev, cntrlLev1, cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain,
cntrlMic1, cntrlMic2, directLevel, timeIndex1, timeIndex2, triangle1, triangle2, triangle3,
sampWOut, sig1, sig2, sig3, sig4, sig5, sig6, sig7,
grainOut1, grainOut2,
out1, out2
with {
  grainOut1 =
    granular_sampling(var1, timeIndex1, memWriteDel1, cntrlLev1, 21, sampWOut) :
      GSinspect(1);

  grainOut2 =
    granular_sampling(var1, timeIndex2, memWriteDel2, cntrlLev2, 20, sampWOut) :
      GSinspect(2);

  out1 =
    (
      ((sig5 : delayfb(.040, 0)) * (1 - triangle3)),
      (sig5 * triangle3),
      ((sig6 : delayfb(.036, 0)) * (1 - triangle3)),
      ((sig6 : delayfb(.036, 0)) * triangle3),
      sig1,
      0,
      sig4,
      grainOut1 * (1 - memWriteLev) + grainOut2 * memWriteLev
    ) := _ : gainMic_301;

  out2 =
    (
      (sig5 * (1 - triangle3)),
      ((sig5 : delayfb(.040, 0)) * triangle3),
      (sig6 * (1 - triangle3)),
      (sig6 * triangle3),
      sig2,
      sig3,
      sig7,
      grainOut1 * memWriteLev + grainOut2 * (1 - memWriteLev)
    ) := _ : gainMic_302;
};

signalflow3( mic1, mic2, mic3, mic4, diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2, memWriteLev, cntrlLev1,
cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain, cntrlMic1, cntrlMic2, directLevel, timeIndex1, timeIndex2,
triangle1, triangle2, triangle3, sampWOut, sig1, sig2, sig3, sig4, sig5, sig6, sig7, grainOut1,
grainOut2, out1, out2 ) =
grainOut1, grainOut2,
(
  ( out1, out2,
  ( out2 : delayfb((var4 / 2) / 344, 0)),
  ( out1 : delayfb((var4 / 2) / 344, 0)),
  ( out1 : delayfb(var4 / 344, 0)),
  ( out2 : delayfb(var4 / 344, 0)) )
: SF30inspect
),
mic1, mic2, mic3, mic4,
diffHL, memWriteDel1, memWriteDel2, memWriteLev, cntrlLev1, cntrlLev2, cntrlFeed, cntrlMain,
cntrlMic1, cntrlMic2, directLevel, timeIndex1, timeIndex2, triangle1, triangle2, triangle3,
sampWOut, sig1, sig2, sig3, sig4, sig5, sig6, sig7;
```

aelibrary.lib

```

declare name "Agostino Di Scipio - AUDIBLE ECOSYSTEMICS n.2";
declare author "Luca Spanedda";
declare author "Dario Sanfilippo";
declare version "1.0";
declare description " 2023 version Realised on the 2017 composer's instructions";

// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// PERFORMANCE SYSTEM VARIABLES
SampleRate = 44100;
var1 = nentry("t:Control/h:System Variables/Var 1", 8.0, 1, 20, 1);
var2 = nentry("t:Control/h:System Variables/Var 2", 50, 1, 10000, 1);
var3 = nentry("t:Control/h:System Variables/Var 3", .25, 0, 1, .001);
var4 = nentry("t:Control/h:System Variables/Var 4", 8.2, 1, 20, 1);

//-----
//-- LIBRARY -----
//-----

//----- UTILITIES --
// limit function for library and system
limit(maxl,minl,x) = x : max(minl, min(maxl));

//----- DELAYS --
delayfb(delSec,fb,x) = loop ~ _ : mem
with{
  loop(z) = ( z * fb + x) @(max(0, ba.sec2samp(delSec)-1)) );
};

//----- SAMPLEREAD --
sampler(lengthSec, memChunk, ratio, x) =
it.frwtable(3, 20 * SampleRate, .0, writePtr, x, readPtr) * window
with {
  memChunkLimited = max(0.010, min(1, memChunk));
  bufferLen = lengthSec * SampleRate;
  writePtr = ba.period(bufferLen);
  grainLen = max(1, ba.if(writePtr > memChunkLimited * bufferLen,
    memChunkLimited * bufferLen, 1));
  readPtr = y
  letrec {
    'y = (ratio + y) % grainLen;
  };
  window = min(1, abs(((readPtr + grainLen / 2) % grainLen) -
    grainLen / 2) / 200);
};

//----- INTEGRATOR ---
integrator(seconds, x) = an.abs_envelope_tau(limit(1000,.001,seconds), x);

//----- LOCALMAX ---
localMax(seconds, x) = loop ~ si.bus(4) : _ , ! , ! , !
with {
  loop(yState, timerState, peakState, timeInSamplesState) =
  y , timer , peak , timeInSamples
  with {
    timeInSamples = ba.if(reset + 1 - 1', seconds *
      ma.SR, timeInSamplesState);
    reset = timerState >= (timeInSamplesState - 1);
    timer = ba.if(reset, 1, timerState + 1);
    peak = max(abs(x), peakState * (1.0 - reset));
    y = ba.if(reset, peak', yState);
  };
};

localmax(resetPeriod, x) = localMax(limit(1000,0,resetPeriod), x);

```

```

//----- TRIANGLE ---
triangularFunc(x) = abs(ma.frac((x - .5)) * 2.0 - 1.0);
triangleWave(f) = triangularFunc(os.phasor(1,f));

//----- FILTERS ---
onePoleTPT(cf, x) = loop ~ _ : ! , si.bus(3)
with {
  g = tan(cf * ma.PI * (1/ma.SR));
  G = g / (1.0 + g);
  loop(s) = u , lp , hp , ap
  with {
    v = (x - s) * G;
    u = v + lp;
    lp = v + s;
    hp = x - lp;
    ap = lp - hp;
  };
};

SVFTPT(Q, cf, x) = loop ~ si.bus(2) : (! , ! , _ , _ , _ , _ , _)
with {
  g = tan(cf * ma.PI * (1.0/ma.SR));
  R = 1.0 / (2.0 * Q);
  G1 = 1.0 / (1.0 + 2.0 * R * g + g * g);
  G2 = 2.0 * R + g;
  loop(s1, s2) = u1 , u2 , lp , hp , bp , bp * 2.0 * R , x - bp * 4.0 * R
  with {
    hp = (x - s1 * G2 - s2) * G1;
    v1 = hp * g;
    bp = s1 + v1;
    v2 = bp * g;
    lp = s2 + v2;
    u1 = v1 + bp;
    u2 = v2 + lp;
  };
};

SVFTPT2(K, Q, CF, x) = circuitout : ! , ! , _ , _ , _ , _ , _ , _ , _ , _ , _
with{
  g = tan(CF * ma.PI / ma.SR);
  R = 1.0 / (2.0 * Q);
  G1 = 1.0 / (1.0 + 2.0 * R * g + g * g);
  G2 = 2.0 * R + g;
  circuit(s1, s2) = u1 , u2 , lp , hp , bp , notch , apf , ubp , peak , bshelf
  with{
    hp = (x - s1 * G2 - s2) * G1;
    v1 = hp * g;
    bp = s1 + v1;
    v2 = bp * g;
    lp = s2 + v2;
    u1 = v1 + bp;
    u2 = v2 + lp;
    notch = x - ((2*R)*bp);
    apf = x - ((4*R)*bp);
    ubp = ((2*R)*bp);
    peak = lp -hp;
    bshelf = x + ((2*K)*R)*bp;
  };
  // choose the output from the SVF Filter (ex. bshelf)
  circuitout = circuit ~ si.bus(2);
};

LPTPT(CF, x) = onePoleTPT(max(ma.EPSILON, min(20480, CF)), x) : (_ , ! , !);
HPTPT(CF, x) = onePoleTPT(max(ma.EPSILON, min(20480, CF)), x) : (! , _ , !);

LPSVF(Q, CF, x) = SVFTPT2(0, Q, max(ma.EPSILON, min(20480, CF)), x) : _ , ! , ! , ! , ! , ! , ! , ! , ! ;
HPSVF(Q, CF, x) = SVFTPT2(0, Q, max(ma.EPSILON, min(20480, CF)), x) : ! , _ , ! , ! , ! , ! , ! , ! , ! ;

BPsvftpt(bw, cf, x) = Q , CF , x : SVFTPT : (! , ! , ! , _ , ! )
with {
  CF = max(20, min(20480, LPTPT(1, cf)));
  BW = max(1, min(20480, LPTPT(1, bw)));
  Q = max(.01, min(100, BW / CF));
}

```

```

    };

    // Butterworth
    butterworthQ(order, stage) = qFactor(order % 2)
    with {
        qFactor(0) = 1.0 / (2.0 * cos(((2.0 * stage + 1) *
            (ma.PI / (order * 2.0)))));
        qFactor(1) = 1.0 / (2.0 * cos(((stage + 1) * (ma.PI / order))));
    };

    LPButterworthN(1, cf, x) = LPTPT(cf, x);
    LPButterworthN(N, cf, x) = cascade(N % 2)
    with {
        cascade(0) = x : seq(i, N / 2, LPSVF(butterworthQ(N, i), cf));
        cascade(1) = x : LPTPT(cf) : seq(i, (N - 1) / 2,
            LPSVF(butterworthQ(N, i), cf));
    };

    HPButterworthN(1, cf, x) = HPTPT(cf, x);
    HPButterworthN(N, cf, x) = cascade(N % 2)
    with {
        cascade(0) = x : seq(i, N / 2, HPSVF(butterworthQ(N, i), cf));
        cascade(1) = x : HPTPT(cf) : seq(i, (N - 1) /
            2, HPSVF(butterworthQ(N, i), cf));
    };

    // Filters Order Butterworth
    LP1(CF, x) = x : LPButterworthN(1, CF);
    HP1(CF, x) = x : HPButterworthN(1, CF);
    LP2(CF, x) = x : LPButterworthN(2, CF);
    HP2(CF, x) = x : HPButterworthN(2, CF);
    LP3(CF, x) = x : LPButterworthN(3, CF);
    HP3(CF, x) = x : HPButterworthN(3, CF);
    LP4(CF, x) = x : LPButterworthN(4, CF);
    HP4(CF, x) = x : HPButterworthN(4, CF);
    LP5(CF, x) = x : LPButterworthN(5, CF);
    HP5(CF, x) = x : HPButterworthN(5, CF);

    // Filters Order in series
    // LP1(CF, x) = x : LPTPT(CF);
    // HP1(CF, x) = x : HPTPT(CF);
    // LP2(CF, x) = x : LPTPT(CF) : LPTPT(CF);
    // HP2(CF, x) = x : HPTPT(CF) : HPTPT(CF);
    // LP3(CF, x) = x : LPTPT(CF) : LPTPT(CF) : LPTPT(CF);
    // HP3(CF, x) = x : HPTPT(CF) : HPTPT(CF) : HPTPT(CF);
    // LP4(CF, x) = x : LPTPT(CF) : LPTPT(CF) : LPTPT(CF) : LPTPT(CF);
    // HP4(CF, x) = x : HPTPT(CF) : HPTPT(CF) : HPTPT(CF) : HPTPT(CF);
    // LP5(CF, x) = x : LPTPT(CF) : LPTPT(CF) : LPTPT(CF) : LPTPT(CF) : LPTPT(CF);
    // HP5(CF, x) = x : HPTPT(CF) : HPTPT(CF) : HPTPT(CF) : HPTPT(CF) : HPTPT(CF);

    //----- GRANULAR SAMPLING -----
    grain(L, position, duration, x, trigger) = hann(phase) * buffer(readPtr, x)
    with {
        maxLength = 20 * SampleRate;
        length = L * SampleRate;
        hann(ph) = sin(ma.PI * ph) ^ 2.0;
        lineSegment = loop ~ si.bus(2) : _ , ! , _
        with {
            loop(yState, incrementState) = y , increment , ready
            with {
                ready = ((yState == 0.0) | (yState == 1.0)) & trigger;
                y = ba.if(ready, increment, min(1.0, yState + increment));
                increment = ba.if(ready, (1.0/ma.SR) / max((1.0/ma.SR), duration),
                    incrementState);
            };
        };
        phase = lineSegment : _ , ! ;
        unlocking = lineSegment : ! , _ ;
        lock(param) = ba.sAndH(unlocking, param);
        grainPosition = lock(position);
        grainDuration = lock(duration);
        readPtr = grainPosition * length + phase * grainDuration * ma.SR;
        buffer(readPtr, x) =

```

```

        it.frwtable(3, maxLength, .0, writePtr, x, readPtrWrapped)
    with {
        writePtr = ba.period(length);
        readPtrWrapped = ma.modulo(readPtr, length);
    };
};

// works for N >= 2
triggerArray(N, rate) = loop ~ si.bus(3) : (!, !, _) <:
    par(i, N, == (i)) : par(i, N, \ (x).(x > x'))
with {
    loop(incrState, phState, counterState) = incr, ph, counter
    with {
        init = 1 - 1';
        trigger = (phState < phState') + init;
        incr = ba.if(trigger, rate * (1.0/ma.SR), incrState);
        ph = ma.frac(incr + phState);
        counter = (trigger + counterState) % N;
    };
};

grainN(voices, L, position, rate, duration, x) = triggerArray(voices, rate) :
    par(i, voices, grain(L, position, duration, x));

granular_sampling(var1, timeIndex, memWriteDel, cntrlLev, divDur, x) =
    grainN(10, var1, position, rate, duration, x) :- _
with {
    rnd = no.noise;
    memPointerJitter = rnd * (1.0 - memWriteDel) * .01;
    position = timeIndex * (1.0 - ((1.0 - memWriteDel) * .01)) +
        memPointerJitter;
    density = 1.0 - cntrlLev;
    rate = 50 ^ (density * 2.0 - 1.0);
    grainDuration = .023 + (1.0 - memWriteDel) / divDur;
    duration = grainDuration + grainDuration * .1 * rnd;
};

//----- GUI -----
VHmetersEnvelope = abs : max ~ -(1.0/ma.SR) :
    max(ba.db2linear(-84)) : ba.linear2db;

inspect(i, lower, upper) = _ * 1000 <: _ ,
    vbargraph("sig_%2i [style:numerical]", lower * 1000, upper * 1000) :
    attach : _ / 1000;

diffDebug(x) = an.abs_envelope_tau(1, (x-x')) * (SampleRate/2);

SF2Ainspect = tgroup("Control", vgroup("System Inspectors", par(i, 8, hgroup("Signal Flow 2a [23]", _
    : inspect(i+1, -1, 1)))));
SF1Binspect = tgroup("Control", vgroup("System Inspectors", par(i, 8, hgroup("Signal Flow 1b [22]", _
    : inspect(i+1, -1, 1)))));
SF1Ainspect = tgroup("Control", vgroup("System Inspectors", par(i, 8, hgroup("Signal Flow 1a [21]", _
    : inspect(i+1, -1, 1)))));
SF30inspect = tgroup("Control", vgroup("System Inspectors", par(i, 6, hgroup("Signal Flow 3 [24]", _
    : inspect(i+1, -1, 1)))));

GSinspect(i, x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Internal/h:Granular Sampling/GS %i
    Gain [unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
    attach(_, VHmetersEnvelope(_)) : vbargraph("t:Control/h:Internal/h:Granular Sampling/GS %i
    [unit:dB]", -80, 20));

SRinspect(i, x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Internal/h:Sample Read/SR %i Gain
    [unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
    attach(_, VHmetersEnvelope(_)) : vbargraph("t:Control/h:Internal/h:Sample Read/SR %i [unit:dB]",
    -80, 20));

gainMic_1A1(x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 1A/Mic 3
    [10][unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
    attach(_, VHmetersEnvelope(_)) : vbargraph("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 1A/Mic 3 VH [unit:dB]",
    -80, 20));
gainMic_1A2(x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 1A/Mic 4
    [11][unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
    attach(_, VHmetersEnvelope(_)) : vbargraph("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 1A/Mic 4 VH [unit:dB]",

```

```

-80, 20));
gainMic_1B1(x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 1B/Mic 1
[12][unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
attach(_, VHmetersEnvelope(_) : vbargraph("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 1B/Mic 1 VH [unit:db]",
-80, 20));
gainMic_1B2(x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 1B/Mic 2
[13][unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
attach(_, VHmetersEnvelope(_) : vbargraph("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 1B/Mic 2 VH [unit:db]",
-80, 20));
gainMic_2A1(x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 2A/Mic 1
[14][unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
attach(_, VHmetersEnvelope(_) : vbargraph("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 2A/Mic 1 VH [unit:db]",
-80, 20));
gainMic_2A2(x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 2A/Mic 2
[15][unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
attach(_, VHmetersEnvelope(_) : vbargraph("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 2A/Mic 2 VH [unit:db]",
-80, 20));
gainMic_301(x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 3/Out1
[16][unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
attach(_, VHmetersEnvelope(_) : vbargraph("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 3/Out1 VH [unit:db]",
-80, 20));
gainMic_302(x) = x * si.smoo(ba.db2linear(vslider("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 3/Out2
[17][unit:db]", 0, -84, 24, .001))) <:
attach(_, VHmetersEnvelope(_) : vbargraph("t:Control/h:Mixer/h:Signal Flow 3/Out2 VH [unit:db]",
-80, 20));

//----- TEST SIGNALS (Like Decorrelated Larsen) ---
noise(initSeed) = LCG ~ _ : (_ / m)
with{
  // variables
  // initSeed = an initial seed value
  a = 18446744073709551557; // a large prime number
  c = 12345; // a small prime number, such as 12345
  m = 2 ^ 31; // 2.1 billion
  // linear_congruential_generator
  LCG(seed) = ((a * seed + c) + (initSeed-initSeed') % m);
};

Test(N) = par(i, N, fi.bandpass(4, 1000, 1020, noise((i+1) * 469762049)) * 400);

```


RITI_v1_CelloC2.dsp

```

// import faust standard library
import("stdfaust.lib");
// import RITI objects library
import("RITI.lib");

// SYSTEM INTERFACE -----
TGroup(x) = tgroup("Main", x);
MixerGroup(x) = hgroup("Mixer", x);
  FiltersGroup(x) = hgroup("Bandpass Filters Bank", x);
    TFreqsGroup(x) = tgroup("Bank Voices", x);
    FreqsGroup(i, x) = hgroup("Voice_%i", x);
    FDNGroup(x) = hgroup("Feedback Delay Network", x);
    INDelayGroup(x) = hgroup("Input Delays", x);
    OUTDelayGroup(x) = hgroup("Output Delays", x);
    GainDelayGroup(x) = hgroup("Gains Network", x);
    TDelayGroup(x) = tgroup("Delay Times", x);
    InsOutsGroup(x) = hgroup("Inputs and Outputs", x);
    LorenzFuncGroup(x) = hgroup("Lorenz Equation Parameters", x);
    InspectorsGroup(x) = vgroup("Inspectors", x);

// SYSTEM VARIABLES -----
DelSecondsMax = 12;
SystemSpaceVarOUT = 2.8713;
SystemSpaceVarIN = 2.3132;
BPFOrder = 1;
BPFilters = 32;
NetworkVoices = 4;
InitDCBlockzero = 1;
InitDCBlockpole = 0.995;
InitX0 = 1.2;
InitY0 = 1.3;
InitZ0 = 1.6;

Dtf = TGroup((ba.db2linear(MixerGroup(LorenzFuncGroup(vslider("Dt [unit:dB]", 0, -60, 60, .001)))))) :
  onepoletau(2);
Sigmaf = TGroup((MixerGroup(LorenzFuncGroup(vslider("Sigma", 10, 1, 19, .001)))) : onepoletau(2);
Rhof = TGroup((MixerGroup(LorenzFuncGroup(vslider("Rho", 3.518, 2.8, 53.2, .001)))) : onepoletau(2);
Betaf = TGroup((MixerGroup(LorenzFuncGroup(vslider("Beta", 1.073, 0.2666, 5.066, .001)))) :
  onepoletau(2);
BPFILTERBypassf = TGroup((MixerGroup(FiltersGroup(vslider("BP Bypass", 0, 0, 1, .001)))) :
  onepoletau(2);
BPFILTERDirectf = TGroup((MixerGroup(FiltersGroup(vslider("BP Signal", 1, 0, 1, .001)))) :
  onepoletau(2);
GlobalBPFrequenciesf(i) = TGroup((16 ^ MixerGroup(FiltersGroup(TFreqsGroup(FreqsGroup(i+1,
  vslider("Frequency [unit:Hz]", 0, -1, 1, .001)))))) : onepoletau(2);
GlobalBPBwf = TGroup((MixerGroup(FiltersGroup(vslider("Bandwidth [unit:Hz]", 1, 1, 100, .001)))) :
  onepoletau(2);
ChngList1f(i) = TGroup((MixerGroup(FiltersGroup(TFreqsGroup(FreqsGroup(i+1, nentry("Change List 1", 1,
  1, 4, 1)))))) : onepoletau(2);
ChngList2f(i) = TGroup((MixerGroup(FiltersGroup(TFreqsGroup(FreqsGroup(i+1, nentry("Change List 2", 2,
  1, 4, 1)))))) : onepoletau(2);
ChngList3f(i) = TGroup((MixerGroup(FiltersGroup(TFreqsGroup(FreqsGroup(i+1, nentry("Change List 3", 3,
  1, 4, 1)))))) : onepoletau(2);
ChngList4f(i) = TGroup((MixerGroup(FiltersGroup(TFreqsGroup(FreqsGroup(i+1, nentry("Change List 4", 4,
  1, 4, 1)))))) : onepoletau(2);
Interpolations1f(i) = TGroup((MixerGroup(FiltersGroup(TFreqsGroup(FreqsGroup(i+1,
  vslider("Interpolations A", 0, 0, 1, .001)))))) : onepoletau(2);
Interpolations2f(i) = TGroup((MixerGroup(FiltersGroup(TFreqsGroup(FreqsGroup(i+1,
  vslider("Interpolations B", 0, 0, 1, .001)))))) : onepoletau(2);
Saturationf = TGroup((MixerGroup(LorenzFuncGroup(vslider("TanH [unit:TanH]", 50, 1, 100, .001)))) :
  onepoletau(2);
LorenzFeedbackf = TGroup(MixerGroup(LorenzFuncGroup(vslider("Lorenz FB", 1, 0, 1, .001)))) :
  onepoletau(2);
OutputGainf = TGroup(((ba.db2linear(MixerGroup(InsOutsGroup(vslider("Master [unit:dB]", -80, -80, 0,
  .001)))) : \x).(x > ba.db2linear(-80)) * x))) : onepoletau(2);
ExternalInputGainf = TGroup(((ba.db2linear(MixerGroup(InsOutsGroup(vslider("Externals [unit:dB]", -80,
  -80, 80, .001)))) : \x).(x > ba.db2linear(-80)) * x))) : onepoletau(2);

```

```

// MODIFIED LORENZ SYSTEM -----

ModifiedLorenzSystem(x0, y0, z0, dt, beta, rho, sigma, bypassFilter, directFilter, filterPartials,
    filterOrder, globalFreq, globalAmps, globalBW, interpolation1, interpolation2, changeList1,
    changeList2, changeList3, changeList4, saturation, dcBlockzero, dcBlockpole, internalFeedback, i,
    externalInput) =
(
    (
        par(i, 3, _ * internalFeedback) :
        TGroup(InspectorsGroup(hgroup("Lorenz Feedback", XYZinspect(i)))) : LorenzSystemEquations
    ) :
        par(i, 3, _ : dcblocker(dcBlockzero, dcBlockpole)) :
        TGroup(InspectorsGroup(hgroup("DC Blocker", XYZinspect(i)))) :
            par(i, 3, _ : saturator(saturation)) :
            TGroup(InspectorsGroup(hgroup("Hyperbolic Tangent", XYZinspect(i)))) :
                par(i, 3, _ : BandpassFiltersBank(bypassFilter, directFilter, filterPartials,
                    filterOrder, globalFreq, globalAmps, globalBW, interpolation1, interpolation2,
                    changeList1, changeList2, changeList3, changeList4)) :
                    TGroup(InspectorsGroup(hgroup("Bandpass Filters", XYZinspect(i))))
    ) ~ si.bus(3) :
        par(i, 3, / (max(saturation, ma.EPSILON))) :> _ / 3
    with {
        x_init = x0-x0'; y_init = y0-y0'; z_init = z0-z0';
        LorenzSystemEquations(x, y, z) =
            (((x + externalInput) + sigma * (y - x) * dt + x_init))),
            (((y + externalInput) + (rho * x - x * z - y) * dt + y_init))),
            (((z + externalInput) + (x * y - beta * z) * dt + z_init)));
    };

// GLOBAL SYSTEM NETWORK -----

GlobalSystemNetwork(Mic1, Mic2, Mic3, Mic4) =
    (NetworkLoop ~ _ : (si.block(1), si.bus(NetworkVoices))) :
        par(i, NetworkVoices, _ : dcblocker(InitDCBlockzero, InitDCBlockpole) : normalization(1)) :
            par(i, NetworkVoices, _ * OutputGainf )
    with{
        NetworkLoop(networkFeedback) = par(i, NetworkVoices,
            (networkFeedback * (TGroup(MixerGroup(FDNGroup
                (TDelayGroup(GainDelayGroup(
                    vslider("Voice_%i+1[2]", 1, 0, 1, .001)))))) :
                (timeVaryingDelay(TGroup(MixerGroup(FDNGroup
                    (TDelayGroup(INDelayGroup(vslider("Voice_%i+1[2] [unit:Sec]",
                        (SystemSpaceVarIN * (NetworkVoices - i)), .001, DelSecondsMax, .001))))), 0) +
                    (((Mic1,Mic2,Mic3,Mic4) :> _ / 4) * ExternalInputGainf)) :
                    ModifiedLorenzSystem(InitX0, InitY0, InitZ0, Dtf, Betaf, Rhof, Sigmaf,
                        BPFfilterBypassf, BPFfilterDirectf, BPFilters, BPFOrder,
                        GlobalBPFfrequenciesf(i), 1, GlobalBPBWf, Interpolations1f(i), Interpolations2f(i),
                        ChngList1f(i), ChngList2f(i), ChngList3f(i), ChngList4f(i), Saturationf,
                        InitDCBlockzero, InitDCBlockpole, LorenzFeedbackf, i)
                    )
                ) <:
                (par( i, NetworkVoices, _ : timeVaryingDelay(TGroup(MixerGroup(FDNGroup
                    (TDelayGroup(OUTDelayGroup(vslider("Voice_%i+1[2] [unit:Sec]",
                        SystemSpaceVarOUT * (i + 1), .001, DelSecondsMax, .001))))), 0)) :>
                    +/NetworkVoices), (si.bus(NetworkVoices)));
            );

    process = si.bus(8) :> si.bus(4) : GlobalSystemNetwork;

```

RITI.lib

```

// import faust standard library
import("stdfaust.lib");
// Import lists: Frequencies, Amps, Bandwidth
import("SpectreLists.lib");

//----- FUNCTIONS ---
// Give a distance in meters - Delay time in samples in output
meterstoSamps(Meters) = ((1000 / 343.1) * Meters) * (ma.SR / 1000);
ms2samp(t) = (t/1000) * ma.SR;
sec2samp(t) = t * ma.SR;

limit(maxl,minl,x) = x : max(minl, min(maxl));
XYZinspect(i, x, y, z) = hgroup("NetworkVoice_%i[2]", (Xvmeter((i+1), 0, 1000, x), Yvmeter((i+1), 0, 1000, y), Zvmeter((i+1), 0, 1000, z)));
Xvmeter(i, minx, maxx, x) = attach(x, x : peakenvelope(10) : vbargraph("X_%i[2] [style:numerical]", minx, maxx));
Yvmeter(i, minx, maxx, y) = attach(y, y : peakenvelope(10) : vbargraph("Y_%i[2] [style:numerical]", minx, maxx));
Zvmeter(i, minx, maxx, z) = attach(z, z : peakenvelope(10) : vbargraph("Z_%i[2] [style:numerical]", minx, maxx));
Vmeter(i, minx, maxx, x) = attach(x, x : peakenvelope(10) : vbargraph("%i[2] [style:numerical]", minx, maxx));
Hmeter(i, minx, maxx, x) = attach(x, x : peakenvelope(10) : hbargraph("%i[2] [style:numerical]", minx, maxx));

//----- CHAOTIC EQUATIONS CONSTRICTIONS ---
saturator(lim, x) = lim * ma.tanh(x / (max(lim, ma.EPSILON)));

dcblocker(zero, pole, x) = x : dcblockerout
with{
  onezero = _ <: _, mem : _, *(zero) : -;
  onepole = + ~ * (pole);
  dcblockerout = _ : onezero : onepole;
};

timeVaryingDelay(delTime, fbGain, x) = loop ~ _ : mem
with {
  loop(fb) = (fb * fbGain + x) :
    de.sdelay( ba.sec2samp(DelSecondsMax),
      1024,
      ba.sec2samp(delTime)-1 );
};

//----- FILTERS ---
// Zavalishin's SVF BP FILTER
// optimized BP from the TPT version of the SVF Filter by Vadim Zavalishin
// reference : (by Will Pirkle)
// http://www.willpirkle.com/Downloads/AN-4VirtualAnalogFilters.2.0.pdf
BPSVF(glin, bw, cf, x) = loop ~ si.bus(2) : (! , ! , _)
with {
  g = tan(cf * ma.PI * (1.0/ma.SR));
  Q = cf / max(ma.EPSILON, bw);
  R = 1.0 / (Q + Q);
  G = 1.0 / (1.0 + 2.0 * R * g + g * g);
  loop(s1, s2) = u1 , u2 , bp * glin
  with {
    bp = (g * (x - s2) + s1) * G;
    bp2 = bp + bp;
    v2 = bp2 * g;
    u1 = bp2 - s1;
    u2 = v2 + s2;
  };
};

// Zavalishin's Onepole TPT Filter
// reference : same of BPSVF
onePoleTPT(cf, x) = loop ~ _ : ! , si.bus(3) // Outs: lp , hp , ap
with {
  g = tan(cf * ma.PI * (1.0/ma.SR));
  G = g / (1.0 + g);

```

```

    loop(s) = u , lp , hp , ap
    with {
        v = (x - s) * G; u = v + lp; lp = v + s; hp = x - lp; ap = lp - hp;
    };
};
// Lowpass TPT
LPTPT(cf, x) = onePoleTPT(cf, x) : ( _ , ! , ! );
// Highpass TPT
HPTPT(cf, x) = onePoleTPT(cf, x) : ( ! , _ , ! );

// Spectre BP Filter Banks
BandpassFiltersBank(bypassFilter, directFilter, filterPartials, filterOrder, globalFreq, globalAmps,
    globalBW, interpolation1, interpolation2, chngList1, chngList2, chngList3, chngList4, x) = x <:
    par(i, filterPartials,
        seq(r, filterOrder,
            BPSVF(
                AmplitudesListinterpolate( (i + 1), chngList1, chngList2, chngList3, chngList4,
                    interpolation1, interpolation2) * globalAmps,
                BandwidthsListinterpolate( (i + 1), chngList1, chngList2, chngList3, chngList4,
                    interpolation1, interpolation2) * globalBW,
                FrequenciesListinterpolate( (i + 1), chngList1, chngList2, chngList3, chngList4,
                    interpolation1, interpolation2) * globalFreq
            )
        )
    )> (+ / filterPartials) * directFilter + (x * bypassFilter);

onepoletau(tau, x) = fb ~ _
with {
    fb(y) = (1.0 - s) * x + s * y;
    s = exp(-1.0/(tau * ma.SR));
    // tau = desired smoothing time constant in seconds
};

//----- ANALIZERS -----
peakHolder(holdTime, x) = loop ~ si.bus(2) : ! , _
with {
    loop(timerState, outState) = timer , output
    with {
        isNewPeak = abs(x) >= outState;
        isTimeOut = timerState >= (holdTime * ma.SR - 1);
        bypass = isNewPeak | isTimeOut;
        timer = ba.if(bypass, 0, timerState + 1);
        output = ba.if(bypass, abs(x), outState);
    };
};

// RMS with independent attack and release time:
// reference:
// Udo Zolzer - Digital Audio Signal Processing Second Edition
// reference :
// https://fmipa.umri.ac.id/wp-content/uploads/2016/03/
// Udo-Zolzer-digital-audio-signal-processing.9780470997857.40435.pdf
RMS(att,rel,x) = loop ~ _ : sqrt
with {
    loop(y) = (1.0 - coeff) * x * x + coeff * y
    with {
        attCoeff = exp(-2.0 * ma.PI * (1.0/ma.SR) / att);
        relCoeff = exp(-2.0 * ma.PI * (1.0/ma.SR) / rel);
        coeff = ba.if(abs(x) > y, attCoeff, relCoeff);
    };
};

// Moving Average RMS
movingAverage(seconds, x) = x - (x @ N) : fi.pole(1.0) / N
with {
    N = seconds * ma.SR;
};
RMSRectangular(seconds, x) = sqrt(max(0, movingAverage(seconds, x * x)));

// Peak Envelope (envelope follower)
// reference :
// https://www.dariosanfilippo.com/blog/2017/
// lookahead-limiting-in-pure-data/

```

```
// reference :
// https://www.cs.princeton.edu/courses/archive/spr05/cos579/DSP/DSP.html
peakenvelope(t,x) = abs(x) <: loop ~ _ * rt60(t)
with{
  loop(y,z) = ( (y,z) : max);
  rt60(t) = 0.001^((1/ma.SR)/t);
};

// peak-hold module with an exponential decay curve
peakHoldwDecay(holdSeconds, frequencyCut, decayT60, x) = x :
  peakHolder(holdSeconds) : LPTPT(frequencyCut) : peakenvelope(decayT60);

//----- LOOKAHEAD LIMITERS ---
// reference :
// https://www.dariosanfilippo.com/blog/2017/
// lookahead-limiting-in-pure-data/
// reference :
// https://users.iem.at/zmoelnig/publications/limiter/
// Peak normalization
// reference :
// https://www.hackaudio.com/digital-signal-processing/amplitude/peak-normalization/

normalization(threshold, x) = threshold / ( x : peakHoldwDecay(.1, 500, 10) ) *
  x @ (( 2/1000 ) * ma.SR);

limitation(threshold, x) = ( x : peakHoldwDecay(.1, 500, 10) ) :
  ( threshold / max(ma.EPSILON, _) : min(1.0) ) *
  ( x @ (ms2samp(1)));

//----- NONLINEARITY ---

nonLinearity(exponent, refPeriod, y) = y : lowFreqNoise <: (nonlinearsig(exponent, ma.tanh(_ *
  normRMS)))
with{
  lowFreqNoise(x) = x : seq(i, 4, LPTPT(1.0 / refPeriod));
  noiseRMS(x) = x * x : LPTPT(1.0 / (10.0 * refPeriod)) : sqrt;
  normRMS(x) = 1.0 / max(ma.EPSILON, noiseRMS(x));
  nonlinearsig(exponent, x) = ma.signum(x) * pow(abs(x), exponent);
};
```

SpectreLists.lib

```

// import faust standard library
import("stdfaust.lib");

// INSTRUMENT SPECTRES -----
// FFT analysis

// ----- CELLO C
C_SUL_TASTO_frequencies = (
65.0, 131.0, 196.0, 261.0, 326.0, 392.0, 457.0, 522.0, 588.0, 653.0, 718.0, 784.0, 849.0, 914.0,
979.0, 1045.0, 1110.0, 1175.0, 1241.0, 1306.0, 1371.0, 1502.0, 1567.0, 1632.0, 1698.0, 1763.0,
1828.0, 1894.0, 1959.0, 2024.0, 2089.0, 2351.0
);

C_SUL_TASTO_amplitudes = (
0.04196492, 0.27707616, 1.0, 0.08153769, 0.05522969, 0.01922137, 0.03436227, 0.03067041, 0.01797695,
0.03381146, 0.0550058, 0.02913938, 0.05834666, 0.03480883, 0.01985851, 0.02222397, 0.02735344,
0.00482074, 0.00496045, 0.00848029, 0.01668042, 0.0121161, 0.04640077, 0.02313585, 0.00729633,
0.00722812, 0.01041008, 0.00722225, 0.00592071, 0.01158114, 0.00443968, 0.00282064
);

C_SUL_TASTO_bandwidths = (
1.00000000
);

C_SUL_PONTE_frequencies = (
65.0, 130.0, 195.0, 261.0, 326.0, 391.0, 456.0, 521.0, 586.0, 651.0, 717.0, 782.0, 847.0, 912.0,
977.0, 1042.0, 1107.0, 1170.0, 1238.0, 1300.0, 1367.0, 1434.0, 1499.0, 1564.0, 1629.0, 1694.0,
1760.0, 1825.0, 1890.0, 1954.0, 2021.0, 2085.0
);

C_SUL_PONTE_amplitudes = (
0.02789289, 0.40853124, 1.0, 0.11091643, 0.0647856, 0.03734871, 0.02493605, 0.02314501, 0.02637558,
0.03331669, 0.08188277, 0.04299356, 0.06739248, 0.03783816, 0.0274411, 0.04182531, 0.0386263,
0.01525164, 0.00687666, 0.01221123, 0.01760329, 0.00686469, 0.01441863, 0.03875951, 0.04289226,
0.02230978, 0.03048675, 0.01094138, 0.00915901, 0.00736049, 0.00956486, 0.00532164
);

C_SUL_PONTE_bandwidths = (
1.00000000
);

C_MOLTO_SUL_PONTE_frequencies = (
65.0, 130.0, 195.0, 261.0, 324.0, 391.0, 456.0, 522.0, 568.0, 652.0, 715.0, 782.0, 849.0, 913.0,
978.0, 1043.0, 1108.0, 1173.0, 1304.0, 1369.0, 1434.0, 1501.0, 1565.0, 1632.0, 1695.0, 1762.0,
1825.0, 1877.0, 1955.0, 2021.0, 2086.0, 2136.0, 2216.0
);

C_MOLTO_SUL_PONTE_amplitudes = (
0.01789289, 1.0, 0.1119946, 0.37794605, 0.01853937, 0.09701652, 0.01508738, 0.08147287, 0.01527196,
0.13719799, 0.04488286, 0.10778057, 0.03938983, 0.1086438, 0.02285654, 0.18177087, 0.04472455,
0.03171519, 0.04385811, 0.02564654, 0.04654733, 0.02098973, 0.14135472, 0.04765163, 0.05790227,
0.04065074, 0.03339859, 0.02326387, 0.0358107, 0.02291944, 0.03277207, 0.01508144, 0.01629959
);

C_MOLTO_SUL_PONTE_bandwidths = (
1.00000000
);

C_ARMONICI_frequencies = (
62.0, 128.0, 192.0, 253.0, 327.0, 383.0, 465.0, 575.0, 653.0, 731.0, 808.0, 879.0, 980.0, 1051.0,
1106.0, 1253.0, 1307.0, 1406.0, 1472.0, 1568.0, 1633.0, 1740.0, 1860.0, 1960.0, 2027.0, 2096.0,
2287.0, 2613.0, 2940.0, 3267.0, 3593.0, 3922.0
);

C_ARMONICI_amplitudes = (
0.02379753, 0.01588414, 0.0630001, 0.01690107, 1.0, 0.01977984, 0.0071704, 0.02076793, 0.76311832,
0.01959406, 0.00693621, 0.01205804, 0.43136463, 0.00940068, 0.01014689, 0.00820981, 0.18989729,
0.01012334, 0.00511506, 0.02526374, 0.55446251, 0.00962092, 0.00790504, 0.06238205, 0.00968002,
0.00466146, 0.04442261, 0.01876171, 0.01171935, 0.00492013, 0.00646246, 0.00434414
);

```

```

) ;

C_ARMONICI_bandwidths = (
1.00000000
) ;

// ----- CELLO G
G_SUL_TASTO_frequencies = (
98.0, 195.0, 293.0, 391.0, 489.0, 537.0, 587.0, 685.0, 783.0, 880.0, 979.0, 1076.0, 1174.0, 1272.0,
1371.0, 1468.0, 1566.0, 1664.0, 1762.0, 1860.0, 1958.0, 2056.0, 2153.0, 2252.0, 2349.0, 2643.0,
2741.0, 2839.0, 2937.0, 3230.0, 3328.0, 4013.0
) ;

G_SUL_TASTO_amplitudes = (
0.75217775, 1.0, 0.09843679, 0.02426847, 0.06051622, 0.00787687, 0.04838698, 0.05785498, 0.0640251,
0.05363475, 0.02121633, 0.03638926, 0.01772408, 0.02102163, 0.00274825, 0.00886369, 0.02193515,
0.01863539, 0.02143791, 0.01670722, 0.01592137, 0.00709897, 0.01305707, 0.00348521, 0.00190274,
0.00161424, 0.00333966, 0.00320751, 0.00126865, 0.00132724, 0.00152525, 0.00097757
) ;

G_SUL_TASTO_bandwidths = (
1.00000000
) ;

G_SUL_PONTE_frequencies = (
98.0, 196.0, 294.0, 371.0, 491.0, 537.0, 588.0, 685.0, 785.0, 880.0, 981.0, 1079.0, 1176.0, 1275.0,
1368.0, 1416.0, 1470.0, 1569.0, 1662.0, 1765.0, 1863.0, 1959.0, 2025.0, 2069.0, 2135.0, 2249.0,
2353.0, 2452.0, 2549.0, 2640.0, 2746.0, 2844.0
) ;

G_SUL_PONTE_amplitudes = (
0.93944667, 1.0, 0.1397667, 0.04960039, 0.07790099, 0.02185911, 0.0619144, 0.09455926, 0.11242908,
0.10650139, 0.03686391, 0.08468119, 0.04027777, 0.04988492, 0.00878743, 0.00832572, 0.02584302,
0.03396986, 0.03909495, 0.02370068, 0.01383755, 0.00943089, 0.00821213, 0.01066961, 0.00879838,
0.00467986, 0.00689834, 0.00597029, 0.00579739, 0.00418297, 0.00827453, 0.00705785
) ;

G_SUL_PONTE_bandwidths = (
1.00000000
) ;

G_MOLTO_SUL_PONTE_frequencies = (
97.0, 190.0, 294.0, 370.0, 490.0, 545.0, 588.0, 686.0, 785.0, 882.0, 982.0, 1079.0, 1178.0, 1275.0,
1373.0, 1471.0, 1568.0, 1671.0, 1766.0, 1863.0, 1961.0, 2059.0, 2135.0, 2255.0, 2353.0, 2549.0,
2651.0, 2747.0, 2843.0, 3235.0, 3334.0, 6664.0
) ;

G_MOLTO_SUL_PONTE_amplitudes = (
0.41314195, 0.33304011, 0.09897786, 0.09786711, 0.30920571, 0.03242771, 0.24827038, 1.0, 0.24879086,
0.19577422, 0.11964251, 0.29149713, 0.07896685, 0.2476789, 0.0553103, 0.06057399, 0.13858297,
0.01611911, 0.04639251, 0.07277674, 0.18327809, 0.01780529, 0.00905065, 0.02117437, 0.0095725,
0.04107566, 0.01187122, 0.02229674, 0.0160313, 0.01228535, 0.0104387, 0.0054387
) ;

G_MOLTO_SUL_PONTE_bandwidths = (
1.00000000
) ;

G_ARMONICI_frequencies = (
50.0, 102.0, 191.0, 391.0, 495.0, 538.0, 656.0, 783.0, 889.0, 961.0, 1080.0, 1175.0, 1290.0, 1408.0,
1510.0, 1569.0, 1676.0, 1760.0, 1853.0, 1962.0, 2068.0, 2126.0, 2227.0, 2295.0, 2354.0, 2493.0,
2602.0, 2745.0, 2855.0, 3137.0, 3922.0, 7999.0
) ;

G_ARMONICI_amplitudes = (
0.29967682, 0.52334332, 0.559064, 1.0, 0.3884109, 0.15656609, 0.14363522, 0.84879013, 0.17350533,
0.1347252, 0.08320332, 0.68126899, 0.09573852, 0.04995808, 0.0790263, 0.23214791, 0.07300799,
0.02958386, 0.03261651, 0.27091008, 0.05083893, 0.06691769, 0.03115996, 0.01623343, 0.04412083,
0.0099207, 0.0097774, 0.05262677, 0.01634304, 0.0090678, 0.00720456, 0.00639569
) ;

G_ARMONICI_bandwidths = (

```

```

1.00000000
) ;

// ----- CELLO D
D_SUL_TASTO_frequencies = (
53.0, 147.0, 203.0, 294.0, 367.0, 441.0, 534.0, 588.0, 735.0, 785.0, 882.0, 961.0, 1028.0, 1078.0,
1175.0, 1269.0, 1323.0, 1470.0, 1617.0, 1764.0, 1855.0, 1910.0, 2054.0, 2204.0, 2273.0, 2351.0,
2498.0, 2645.0, 2792.0, 3233.0, 3380.0, 3527.0
) ;

D_SUL_TASTO_amplitudes = (
0.07116083, 1.0, 0.0405712, 0.49828005, 0.02470587, 0.25042786, 0.0250452, 0.09954785, 0.54357606,
0.01573797, 0.2722688, 0.01228042, 0.14442907, 0.01626654, 0.28175268, 0.02115358, 0.07170723,
0.06191843, 0.07354127, 0.05126037, 0.01093969, 0.0343155, 0.06985491, 0.09585942, 0.00656447,
0.01233555, 0.01134687, 0.01055565, 0.03127152, 0.01587526, 0.00962998, 0.0068168
) ;

D_SUL_TASTO_bandwidths = (
1.00000000
) ;

D_SUL_PONTE_frequencies = (
47.0, 147.0, 295.0, 376.0, 442.0, 589.0, 737.0, 884.0, 1032.0, 1179.0, 1326.0, 1474.0, 1621.0, 1768.0,
1916.0, 2063.0, 2211.0, 2358.0, 2506.0, 2653.0, 2800.0, 2947.0, 3095.0, 3242.0, 3390.0, 3537.0,
3832.0, 4126.0, 4716.0, 8695.0, 8842.0, 8990.0
) ;

D_SUL_PONTE_amplitudes = (
0.0115988, 0.79435758, 1.0, 0.00761094, 0.31147711, 0.27645337, 0.70041476, 0.37004342, 0.22757333,
0.26280688, 0.0140129, 0.26240869, 0.22235847, 0.09641164, 0.06606946, 0.17807532, 0.08549717,
0.0395032, 0.00685839, 0.03022879, 0.03570775, 0.00762574, 0.00934675, 0.00905542, 0.01589669,
0.00390371, 0.01159427, 0.00429153, 0.00508935, 0.00393937, 0.00423055, 0.00489773
) ;

D_SUL_PONTE_bandwidths = (
1.00000000
) ;

D_MOLTO_SUL_PONTE_frequencies = (
50.0, 120.0, 193.0, 308.0, 367.0, 453.0, 537.0, 589.0, 736.0, 828.0, 880.0, 964.0, 1031.0, 1101.0,
1179.0, 1275.0, 1330.0, 1408.0, 1480.0, 1630.0, 1727.0, 1782.0, 1933.0, 2085.0, 2233.0, 2402.0,
2567.0, 2658.0, 2725.0, 3385.0, 3564.0, 3716.0
) ;

D_MOLTO_SUL_PONTE_amplitudes = (
0.12016983, 0.20445953, 0.36800338, 0.15692499, 0.30131985, 0.14972588, 0.18533416, 0.33731543,
0.72214925, 0.05300139, 0.42079979, 0.12813918, 0.30809514, 0.09815371, 0.57583112, 0.04054637,
0.23351324, 0.0829156, 0.97109771, 1.0, 0.05439881, 0.61768199, 0.46537996, 0.65365303,
0.2683161, 0.195627, 0.09141798, 0.06337808, 0.21253215, 0.04839137, 0.07402531, 0.14828266
) ;

D_MOLTO_SUL_PONTE_bandwidths = (
1.00000000
) ;

D_ARMONICI_frequencies = (
50.0, 120.0, 189.0, 301.0, 363.0, 588.0, 711.0, 775.0, 876.0, 937.0, 1009.0, 1096.0, 1177.0, 1308.0,
1414.0, 1506.0, 1572.0, 1684.0, 1768.0, 1870.0, 1929.0, 2068.0, 2162.0, 2277.0, 2349.0, 2458.0,
2580.0, 2780.0, 2940.0, 3199.0, 3330.0, 4116.0
) ;

D_ARMONICI_amplitudes = (
0.08798947, 0.06955063, 0.38684497, 0.12097697, 0.0666715, 1.0, 0.05412838, 0.07071769, 0.0406236,
0.0585358, 0.05028837, 0.17782794, 0.58121312, 0.01898218, 0.04289775, 0.0657497, 0.07530507,
0.04046669, 0.07199584, 0.01676172, 0.02490302, 0.02432096, 0.02480079, 0.02332054, 0.05601889,
0.01049962, 0.00898637, 0.03078073, 0.02698139, 0.00997946, 0.01003087, 0.01249989
) ;

D_ARMONICI_bandwidths = (
1.00000000
) ;

```



```
// ----- CELLO A
A_SUL_TASTO_frequencies = (
50.0, 130.0, 220.0, 309.0, 368.0, 439.0, 538.0, 659.0, 879.0, 1099.0, 1319.0, 1539.0, 1759.0, 1978.0,
2198.0, 2418.0, 2638.0, 2858.0, 3078.0, 3298.0, 3517.0, 3737.0, 3957.0, 4177.0, 4617.0, 5056.0,
5496.0, 5717.0, 7035.0, 7255.0, 8574.0, 9672.0
);

A_SUL_TASTO_amplitudes = (
0.01835863, 0.01216278, 1.0, 0.00749257, 0.01035828, 0.6674602, 0.00707754, 0.62411215, 0.4053105,
0.64427134, 0.27821024, 0.08982961, 0.07338235, 0.03442368, 0.22375855, 0.02409027, 0.04759307,
0.03888326, 0.01222045, 0.03283333, 0.02061391, 0.02601317, 0.01631748, 0.01776269, 0.00854136,
0.01528356, 0.01369543, 0.00841917, 0.02237106, 0.00969712, 0.00986048, 0.01255551
);

A_SUL_TASTO_bandwidths = (
1.00000000
);

A_SUL_PONTE_frequencies = (
50.0, 130.0, 220.0, 309.0, 370.0, 440.0, 571.0, 660.0, 880.0, 962.0, 1099.0, 1319.0, 1472.0, 1539.0,
1610.0, 1760.0, 1979.0, 2199.0, 2289.0, 2419.0, 2639.0, 2859.0, 3079.0, 3298.0, 3518.0, 3738.0,
3958.0, 4178.0, 4398.0, 4618.0, 5937.0, 6157.0, 7037.0, 7696.0
);

A_SUL_PONTE_amplitudes = (
0.01835863, 0.01595528, 1.0, 0.00749257, 0.01473354, 0.87218321, 0.00859515, 0.58950176, 0.38136923,
0.0123053, 0.58324971, 0.37238753, 0.00848152, 0.18288659, 0.01062739, 0.0110874, 0.05359905,
0.31640501, 0.01081347, 0.02695659, 0.06988175, 0.0487292, 0.02884024, 0.05809226, 0.03553339,
0.04916007, 0.02046966, 0.02435397, 0.00808617, 0.0085891, 0.00905874, 0.01194446, 0.02025366,
0.00864089
);

A_SUL_PONTE_bandwidths = (
1.00000000
);

A_MOLTO_SUL_PONTE_frequencies = (
50.0, 97.0, 191.0, 309.0, 365.0, 440.0, 541.0, 658.0, 764.0, 878.0, 960.0, 1010.0, 1098.0, 1236.0,
1316.0, 1431.0, 1471.0, 1534.0, 1759.0, 1977.0, 2199.0, 2417.0, 2639.0, 2857.0, 3079.0, 3297.0,
3517.0, 3736.0, 4179.0, 5718.0, 7260.0, 7699.0, 8358.0
);

A_MOLTO_SUL_PONTE_amplitudes = (
0.09118761, 0.12160486, 0.37748318, 0.00749257, 0.13470854, 0.22464179, 0.07338048, 0.53291657,
0.03839275, 0.35695539, 0.05320811, 0.05098461, 1.0, 0.0278835, 0.1524945, 0.02130052,
0.03015198, 0.0465949, 0.08738714, 0.15106893, 0.56470169, 0.14170238, 0.1250138, 0.08395657,
0.0551964, 0.06252154, 0.11631001, 0.03080954, 0.02444248, 0.02256155, 0.02680212, 0.04103985,
0.02178977
);

A_MOLTO_SUL_PONTE_bandwidths = (
1.00000000
);

A_ARMONICI_frequencies = (
62.0, 130.0, 191.0, 261.0, 311.0, 370.0, 457.0, 537.0, 705.0, 878.0, 972.0, 1117.0, 1169.0, 1247.0,
1472.0, 1697.0, 1755.0, 1983.0, 2050.0, 2287.0, 2381.0, 2546.0, 2632.0, 2813.0, 3185.0, 3247.0,
3517.0, 4395.0, 6150.0, 7892.0, 8787.0, 9665.0
);

A_ARMONICI_amplitudes = (
0.0518624, 0.01107689, 0.04390014, 0.01010253, 0.0061377, 0.02792264, 0.00731042, 0.00808291,
0.0146077, 1.0, 0.0069374, 0.00814141, 0.00537457, 0.00460423, 0.0111435, 0.02712111, 0.178429,
0.00467003, 0.0076334, 0.00658081, 0.00390276, 0.00570306, 0.04632687, 0.00751121, 0.00556629,
0.00511733, 0.01623212, 0.01861312, 0.01242462, 0.0044044, 0.00456787, 0.00629657
);

A_ARMONICI_bandwidths = (
1.00000000
);
```

```

// INSTRUMENT SPECTRES -----
// index of the lists

FreqsListCH01(index) = ba.take(index, C_SUL_TASTO_frequencies ) ;
AmplsListCH01(index) = ba.take(index, C_SUL_TASTO_amplitudes ) ;
BandsListCH01(index) = ba.take(1, C_SUL_TASTO_bandwidths ) ;

FreqsListCH02(index) = ba.take(index, C_SUL_PONTE_frequencies ) ;
AmplsListCH02(index) = ba.take(index, C_SUL_PONTE_amplitudes ) ;
BandsListCH02(index) = ba.take(1, C_SUL_PONTE_bandwidths ) ;

FreqsListCH03(index) = ba.take(index, C_MOLTO_SUL_PONTE_frequencies ) ;
AmplsListCH03(index) = ba.take(index, C_MOLTO_SUL_PONTE_amplitudes ) ;
BandsListCH03(index) = ba.take(1, C_MOLTO_SUL_PONTE_bandwidths ) ;

FreqsListCH04(index) = ba.take(index, C_ARMONICI_frequencies ) ;
AmplsListCH04(index) = ba.take(index, C_ARMONICI_amplitudes ) ;
BandsListCH04(index) = ba.take(1, C_ARMONICI_bandwidths ) ;

FreqsListCH05(index) = ba.take(index, G_SUL_TASTO_frequencies ) ;
AmplsListCH05(index) = ba.take(index, G_SUL_TASTO_amplitudes ) ;
BandsListCH05(index) = ba.take(1, G_SUL_TASTO_bandwidths ) ;

FreqsListCH06(index) = ba.take(index, G_SUL_PONTE_frequencies ) ;
AmplsListCH06(index) = ba.take(index, G_SUL_PONTE_amplitudes ) ;
BandsListCH06(index) = ba.take(1, G_SUL_PONTE_bandwidths ) ;

FreqsListCH07(index) = ba.take(index, G_MOLTO_SUL_PONTE_frequencies ) ;
AmplsListCH07(index) = ba.take(index, G_MOLTO_SUL_PONTE_amplitudes ) ;
BandsListCH07(index) = ba.take(1, G_MOLTO_SUL_PONTE_bandwidths ) ;

FreqsListCH08(index) = ba.take(index, G_ARMONICI_frequencies ) ;
AmplsListCH08(index) = ba.take(index, G_ARMONICI_amplitudes ) ;
BandsListCH08(index) = ba.take(1, G_ARMONICI_bandwidths ) ;

FreqsListCH09(index) = ba.take(index, D_SUL_TASTO_frequencies ) ;
AmplsListCH09(index) = ba.take(index, D_SUL_TASTO_amplitudes ) ;
BandsListCH09(index) = ba.take(1, D_SUL_TASTO_bandwidths ) ;

FreqsListCH10(index) = ba.take(index, D_SUL_PONTE_frequencies ) ;
AmplsListCH10(index) = ba.take(index, D_SUL_PONTE_amplitudes ) ;
BandsListCH10(index) = ba.take(1, D_SUL_PONTE_bandwidths ) ;

FreqsListCH11(index) = ba.take(index, D_MOLTO_SUL_PONTE_frequencies ) ;
AmplsListCH11(index) = ba.take(index, D_MOLTO_SUL_PONTE_amplitudes ) ;
BandsListCH11(index) = ba.take(1, D_MOLTO_SUL_PONTE_bandwidths ) ;

FreqsListCH12(index) = ba.take(index, D_ARMONICI_frequencies ) ;
AmplsListCH12(index) = ba.take(index, D_ARMONICI_amplitudes ) ;
BandsListCH12(index) = ba.take(1, D_ARMONICI_bandwidths ) ;

FreqsListCH13(index) = ba.take(index, A_SUL_TASTO_frequencies ) ;
AmplsListCH13(index) = ba.take(index, A_SUL_TASTO_amplitudes ) ;
BandsListCH13(index) = ba.take(1, A_SUL_TASTO_bandwidths ) ;

FreqsListCH14(index) = ba.take(index, A_SUL_PONTE_frequencies ) ;
AmplsListCH14(index) = ba.take(index, A_SUL_PONTE_amplitudes ) ;
BandsListCH14(index) = ba.take(1, A_SUL_PONTE_bandwidths ) ;

FreqsListCH15(index) = ba.take(index, A_MOLTO_SUL_PONTE_frequencies ) ;
AmplsListCH15(index) = ba.take(index, A_MOLTO_SUL_PONTE_amplitudes ) ;
BandsListCH15(index) = ba.take(1, A_MOLTO_SUL_PONTE_bandwidths ) ;

FreqsListCH16(index) = ba.take(index, A_ARMONICI_frequencies ) ;
AmplsListCH16(index) = ba.take(index, A_ARMONICI_amplitudes ) ;
BandsListCH16(index) = ba.take(1, A_ARMONICI_bandwidths ) ;

// lists interpolations
FrequenciesListSum(index, Sel) =
    (FreqsListCH01(index) * (Sel == 1)) +
    (FreqsListCH02(index) * (Sel == 2)) +
    (FreqsListCH03(index) * (Sel == 3)) +
    (FreqsListCH04(index) * (Sel == 4)) ;

```

```
AmplitudesListSum(index, Sel) =
    (AmplsListCH01(index) * (Sel == 1)) +
    (AmplsListCH02(index) * (Sel == 2)) +
    (AmplsListCH03(index) * (Sel == 3)) +
    (AmplsListCH04(index) * (Sel == 4)) ;
BandwidthsListSum(index, Sel) =
    (BandsListCH01(index) * (Sel == 1)) +
    (BandsListCH02(index) * (Sel == 2)) +
    (BandsListCH03(index) * (Sel == 3)) +
    (BandsListCH04(index) * (Sel == 4)) ;

// ChngList = nentry("Change List", 1, 1, 4, 1);
// process = par(i, 10, FrequenciesListG((i + 1), ChngList), AmplitudesListG((i + 1), ChngList),
//   BandwidthsListG((i + 1), ChngList));

// linear interpolation
linInterpolate(x0, x1, delta) = x0 + delta * (x1-x0);
siglinInterpol(order, x) = x : seq(r, order, interpolate)
with{
    interpolate(y) = y + .5 * (y' - y);
};

// bilinear interpolation
bilinInterpolate(x0, x1, x0b, x1b, dt1, dt2) =
    linInterpolate(
        linInterpolate(x0, x1, dt1),
        linInterpolate(x0b, x1b, dt1),
        dt2)
    with{
        linInterpolate(x0, x1, delta) = x0 + delta * (x1-x0);
    };

// lists interpolations
FrequenciesListinterpolate(index, Sel1, Sel2, Sel3, Sel4, dt1, dt2) =
    bilinInterpolate(
        FreqsListCH01(index),
        FreqsListCH02(index),
        FreqsListCH03(index),
        FreqsListCH04(index),
        dt1, dt2);
AmplitudesListinterpolate(index, Sel1, Sel2, Sel3, Sel4, dt1, dt2) =
    bilinInterpolate(
        AmplsListCH01(index),
        AmplsListCH02(index),
        AmplsListCH03(index),
        AmplsListCH04(index),
        dt1, dt2);
BandwidthsListinterpolate(index, Sel1, Sel2, Sel3, Sel4, dt1, dt2) =
    bilinInterpolate(
        BandsListCH01(index),
        BandsListCH02(index),
        BandsListCH03(index),
        BandsListCH04(index),
        dt1, dt2);
```

B Secondo appendice

In questo appendice sono riportati i codici utilizzati per le analisi spettrali del violoncello effettuati in Python per il sistema RITI v.1.0.

`FFT_range.py` il primo prototipo di questo codice è stato sviluppato in collaborazione con il mio collega e amico Edoardo Staffa. L'analisi DFT del file audio può essere effettuata scegliendo il numero di Bins e il Range in frequenza da analizzare (il Bandwidth è ricavato sulla base di questi dati), l'output dell'analisi è sia un plot di uno spettrogramma in formato .html navigabile, che un file di testo con tutti i dati: frequenze, ampiezze e Bandwidth. `sort_amplitudes.py` prende la lista generata ed effettua un sort decrescente delle liste a partire dalle frequenze con i picchi di ampiezza più elevati a quelli meno elevati. `filter_frequencies.py` elimina le frequenze dalle liste troppo vicine ai picchi più elevati (impostato di default a 40Hz). `sort_frequencies.py` effettua il sort per frequenze in ordine crescente. `makelib.py` infine converte le liste .txt processate in un file .lib leggibile da Faust.

FFT_range.py

```

# import libraries
import matplotlib.pyplot as plt
from scipy.io import wavfile as wav
from scipy.fftpack import fft
import numpy as np
import argparse
import os
from bokeh.io import output_file
from bokeh.plotting import figure, output_file, save

# Parse the command line arguments
parser = argparse.ArgumentParser()
parser.add_argument("audiofilein", help="Name of the audio file with the extension")
parser.add_argument("min_frequency", type=int, help="Minimum frequency in the range")
parser.add_argument("max_frequency", type=int, help="Maximum frequency in the range")
parser.add_argument("num_bins", type=int, help="Number of Bins")
args = parser.parse_args()

# Read the audio file
rate, data = wav.read(args.audiofilein)
print(f"Sample Rate of the audio file: {rate}")

# calculate the number of bin for your Hz range
resolutionbin = ((20000 / (args.max_frequency - args.min_frequency)) * args.num_bins)
print(f"Number of Bins necessary in the full spectrum for your bin N in your range: {resolutionbin}")

# number of bins used for the fft
numberofbins = int( (resolutionbin / 20000) * rate)

# Perform the FFT with numberofbins bins
fft = np.fft.fft(data, n=(numberofbins))

# Get the frequencies and amplitudes
frequencies = np.abs(fft)

# Get the frequencies corresponding to each element in the FFT result
frequencies_axis = np.fft.fftfreq(len(frequencies), d=1/rate)

# Calculate the bin bandwidth
bin_bandwidth = rate / (numberofbins)

# Select only the elements corresponding to the desired frequency range
selected_indices = (frequencies_axis >= args.min_frequency) & (frequencies_axis <= args.max_frequency)
selected_amplitudes_axis = frequencies[selected_indices]
selected_frequencies_axis = frequencies_axis[selected_indices]

# Normalize the selected amplitudes
normalized_amplitudes = selected_amplitudes_axis / np.max(selected_amplitudes_axis)

# Scale the normalized amplitudes to the desired range (0 to 1 in this example)
scaled_amplitudes = normalized_amplitudes * 1

# Classic plot
plt.plot(selected_frequencies_axis, scaled_amplitudes)
plt.show()

# Create a Bokeh plot object
p = figure(title="FFT Plot", x_axis_label='Frequencies (Hz)', y_axis_label='Amplitudes (Linear)')
p.line(selected_frequencies_axis, scaled_amplitudes)
# Export the plot as an HTML file
output_file(args.audiofilein+"_DFT.html")
save(p)

# Use os.path.splitext to split the extension from the root
newfilename = (args.audiofilein)
root, ext = os.path.splitext(newfilename)

# Save the selected frequencies

```

```
with open((root)+".txt", "w") as f:
    f.write((root)+"_frequencies = \n")
    for i in range(len(selected_frequencies_axis)):
        if i == len(selected_frequencies_axis) - 1:
            f.write(format(selected_frequencies_axis[i], '.8f') + " \n")
        else:
            f.write(format(selected_frequencies_axis[i], '.8f') + ", ")

# Save the scaled amplitudes
f.write((root)+"_amplitudes = \n")
for i in range(len(scaled_amplitudes)):
    if i == len(scaled_amplitudes) - 1:
        f.write(format(scaled_amplitudes[i], '.8f') + " \n")
    else:
        f.write(format(scaled_amplitudes[i], '.8f') + ", ")

# Save the bin bandwidth
f.write((root)+"_bandwidths = " + format(bin_bandwidth, '.8f') + " \n")
f.close()

# print the generated .txt file
print("Contents of your data stored in the file: ")
f = open((root)+".txt", 'r')
file_contents = f.read()
print(file_contents)
f.close()
```

sort_amplitudes.py

```
# import libraries
import argparse
import os

parser = argparse.ArgumentParser()
parser.add_argument("listsfile", help="Name of the lists file with the extension")
args = parser.parse_args()

listsfile_no_ext = os.path.splitext(args.listsfile)[0]

with open(args.listsfile) as f:
    frequencies = []
    amplitudes = []
    bandwidths = []
    for line in f:
        if listsfile_no_ext+"_frequencies" in line:
            frequencies = [float(x) for x in f.readline().split(", ")]
        elif listsfile_no_ext+"_amplitudes" in line:
            amplitudes = [float(x) for x in f.readline().split(", ")]
        elif listsfile_no_ext+"_bandwidths" in line:
            bandwidths = float(line.split("=")[1])

# sort the amplitudes in descending order
sorted_amplitudes = sorted(amplitudes, reverse=True)

# update the frequencies and bandwidths accordingly
sorted_frequencies = [frequencies[amplitudes.index(amp)]] for amp in sorted_amplitudes]
sorted_bandwidths = bandwidths

# Use os.path.splitext to split the extension from the root
newfilename = (args.listsfile)
root, ext = os.path.splitext(newfilename)

# Save the selected frequencies
with open((root)+".txt", "w") as f:
    f.write((root)+"_frequencies = \n")
    for i in range(len(sorted_frequencies)):
        if i == len(sorted_frequencies) - 1:
            f.write(format(sorted_frequencies[i], '.8f') + " \n")
        else:
            f.write(format(sorted_frequencies[i], '.8f') + ", ")

# Save the scaled amplitudes
f.write((root)+"_amplitudes = \n")
for i in range(len(sorted_amplitudes)):
    if i == len(sorted_amplitudes) - 1:
        f.write(format(sorted_amplitudes[i], '.8f') + " \n")
    else:
        f.write(format(sorted_amplitudes[i], '.8f') + ", ")

# Save the bin bandwidth
f.write((listsfile_no_ext) + "_bandwidths = " + format(bandwidths, '.8f') + "\n")
f.close()

# print the generated .txt file
print("Contents of your data stored in the file: ")
f = open((root)+".txt", 'r')
file_contents = f.read()
print(file_contents)
f.close()
```

filter_frequencies.py

```

# import libraries
import argparse
import os
import numpy as np

parser = argparse.ArgumentParser()
parser.add_argument("listsfile", help="Name of the lists file with the extension")
args = parser.parse_args()

listsfile_no_ext = os.path.splitext(args.listsfile)[0]

with open(args.listsfile) as f:
    frequencies = []
    amplitudes = []
    bandwidths = []
    for line in f:
        if listsfile_no_ext+"_frequencies" in line:
            frequencies = [float(x) for x in f.readline().split(", ")]
        elif listsfile_no_ext+"_amplitudes" in line:
            amplitudes = [float(x) for x in f.readline().split(", ")]
        elif listsfile_no_ext+"_bandwidths" in line:
            bandwidths = float(line.split("=")[1])

# create a mask to remove frequencies within 40Hz of each other
to_delete = []

for i in range(len(frequencies)):
    for j in range(i+1, len(frequencies)):
        if abs(frequencies[i] - frequencies[j]) < 40:
            to_delete.append(j)

mask = np.ones(len(frequencies), dtype=bool)
mask[to_delete] = False

# use the mask to filter the frequencies and amplitudes lists
filtered_frequencies = np.array(frequencies)[mask]
filtered_amplitudes = np.array(amplitudes)[mask]

# sort the amplitudes in descending order
sorted_amplitudes = sorted(filtered_amplitudes, reverse=True)

# update the frequencies and bandwidths accordingly
sorted_frequencies = [filtered_frequencies[np.where(filtered_amplitudes == amp)[0][0]] for amp in
    sorted_amplitudes]

# Use os.path.splitext to split the extension from the root
newfilename = (args.listsfile)
root, ext = os.path.splitext(newfilename)

# Save the selected frequencies
with open((listsfile_no_ext)+".txt", "w") as f:
    f.write((listsfile_no_ext)+"_frequencies = \n")
    for i in range(len(sorted_frequencies)):
        if i == len(sorted_frequencies) - 1:
            f.write(str(sorted_frequencies[i]) + " \n")
        else:
            f.write(str(sorted_frequencies[i]) + ", ")

# Save the scaled amplitudes
f.write((listsfile_no_ext)+"_amplitudes = \n")
for i in range(len(sorted_amplitudes)):
    if i == len(sorted_amplitudes) - 1:
        f.write(str(sorted_amplitudes[i]) + " \n")
    else:
        f.write(str(sorted_amplitudes[i]) + ", ")

# Save the bin bandwidth

```



```
f.write((listsfile_no_ext) + "_bandwidths = " + format(bandwidths, '.8f') + "\n")
f.close()

print("you have in the list", len(filtered_frequencies), "frequencies")

# print the generated .txt file
print("Contents of your data stored in the file: ")
f = open((listsfile_no_ext)+".txt", 'r')
file_contents = f.read()
print(file_contents)
f.close()
```

sort_frequencies.py

```

# import libraries
import argparse
import os

parser = argparse.ArgumentParser()
parser.add_argument("listsfile", help="Name of the lists file with the extension")
args = parser.parse_args()

listsfile_no_ext = os.path.splitext(args.listsfile)[0]

with open(args.listsfile) as f:
    frequencies = []
    amplitudes = []
    bandwidths = []
    for line in f:
        if listsfile_no_ext+"_frequencies" in line:
            frequencies = [float(x) for x in f.readline().split(", ")]
        elif listsfile_no_ext+"_amplitudes" in line:
            amplitudes = [float(x) for x in f.readline().split(", ")]
        elif listsfile_no_ext+"_bandwidths" in line:
            bandwidths = float(line.split("=")[1])

def sort_frequencies(frequencies, amplitudes, bandwidths):
    zipped = zip(frequencies, amplitudes)
    sorted_zipped = sorted(zipped, key=lambda x: x[0])
    sorted_frequencies, sorted_amplitudes = zip(*sorted_zipped)
    return list(sorted_frequencies), list(sorted_amplitudes), bandwidths
result = sort_frequencies(frequencies, amplitudes, bandwidths)
sorted_frequencies, sorted_amplitudes, sorted_bandwidths = result

# Save the selected frequencies
with open((listsfile_no_ext)+".txt", "w") as f:
    f.write((listsfile_no_ext)+"_frequencies = \n")
    for i in range(len(sorted_frequencies)):
        if i == len(sorted_frequencies) - 1:
            f.write(str(sorted_frequencies[i]) + " \n")
        else:
            f.write(str(sorted_frequencies[i]) + ", ")

# Save the scaled amplitudes
f.write((listsfile_no_ext)+"_amplitudes = \n")
for i in range(len(sorted_amplitudes)):
    if i == len(sorted_amplitudes) - 1:
        f.write(str(sorted_amplitudes[i]) + " \n")
    else:
        f.write(str(sorted_amplitudes[i]) + ", ")

# Save the bin bandwidth
f.write((listsfile_no_ext) + "_bandwidths = " + format(bandwidths, '.8f') + "\n")
f.close()

# print the generated .txt file
print("Contents of your data stored in the file: ")
f = open((listsfile_no_ext)+".txt", 'r')
file_contents = f.read()
print(file_contents)
f.close()

```

makelib.py

```
# import libraries
import argparse
import os

parser = argparse.ArgumentParser()
parser.add_argument("listsfile", help="Name of the lists file with the extension")
args = parser.parse_args()

listsfile_no_ext = os.path.splitext(args.listsfile)[0]

with open(args.listsfile) as f:
    frequencies = []
    amplitudes = []
    bandwidths = []
    for line in f:
        if listsfile_no_ext+"_frequencies" in line:
            frequencies = [float(x) for x in f.readline().split(",")]
        elif listsfile_no_ext+"_amplitudes" in line:
            amplitudes = [float(x) for x in f.readline().split(",")]
        elif listsfile_no_ext+"_bandwidths" in line:
            bandwidths = float(line.split("=")[1])

# Save the selected frequencies
with open((listsfile_no_ext+".lib", "w") as f:
    f.write((listsfile_no_ext+"_frequencies = (\n")
    for i in range(len(frequencies)):
        if i == len(frequencies) - 1:
            f.write(str(frequencies[i]) + "\n ) ; \n \n")
        else:
            f.write(str(frequencies[i]) + ", ")

# Save the scaled amplitudes
f.write((listsfile_no_ext+"_amplitudes = (\n")
for i in range(len(amplitudes)):
    if i == len(amplitudes) - 1:
        f.write(str(amplitudes[i]) + "\n ) ; \n \n")
    else:
        f.write(str(amplitudes[i]) + ", ")

# Save the bin bandwidth
f.write((listsfile_no_ext) + "_bandwidths = (\n" + format(bandwidths, '.8f') + "\n ) ; \n")
f.close()
```

Riferimenti bibliografici

- Alberto Giustiniano, Luca Fabbris e. *CFP18 cibernetica, sistemi, teorie, modelli*. URL: <https://philosophykitchen.com/2022/03/cfp18-cibernetica-sistemi-teorie-modelli/>. (accessed: 03.11.2022).
- Barrow-Green, June. *L'Ottocento: astronomia. Il problema dei tre corpi e la stabilità del Sistema solare*. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/l-ottocento-astronomia-il-problema-dei-tre-corpi-e-la-stabilita-del-sistema-solare_%28Storia-della-Scienza%29/#~:text=La%20formulazione%20del%20problema%20dei,il%20moto%20negli%20istanti%20successivi.. (accessed: 03.11.2022).
- Bonnet, François J. *After Death*. en. Urbanomic, 2020, p. 80.
- Collins, Nicolas. “‘Pea Soup’ – A History”. In: (September, 2011), pp. 1–23. URL: <http://www.nicolascollins.com/texts/peasouphistoryOLD.pdf>.
- Di Scipio, Agostino. “‘Sound is the interface’: from *interactive* to *ecosystemic* signal processing”. en. In: *Organised Sound* 8.3 (dic. 2003), pp. 269–277. ISSN: 1355-7718, 1469-8153. DOI: 10.1017/S1355771803000244. URL: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S1355771803000244/type/journal_article (visitato il 22/11/2022).
- *A Relational Ontology of Feedback*. en. Gen. 2022. DOI: 10.47041/TKUL7223. URL: <https://echo.orpheusinstituut.be/article/a-relational-ontology-of-feedback> (visitato il 22/11/2022).
- *Circuiti del Tempo Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*. it. N. 38. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2021. ISBN: 9788855430685.
- “Composition by exploration of non-linear dynamic systems”. In: *ICMC Glasgow 1990 Proceedings*. C.S.C. University of Padova, 1990, pp. 324–327.
- “Polveri Sonore - Una prospettiva ecosistemica della composizione”. it. In: *La Camera Verde* (2014). Publisher: La Camera Verde, 17–42 Pages. (Visitato il 22/11/2022).
- Dunbar-Hester, Christina. “Listening to Cybernetics: Music, Machines, and Nervous Systems, 1950–1980”. en. In: *Science Technology e Human Values* 35.1 (2010), pp. 113–139. URL: <http://www.jstor.org/stable/27786196>.
- Gallehr, Theo. *Gruppo Nuova Consonanza Azioni. Documentario*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dqvAhBJ99wA>. (accessed: 06.02.2023).
- Liang, J. e W. Song. “DIFFERENCE EQUATION OF LORENZ SYSTEM”. en. In: *International Journal of Pure and Applied Mathematics* 83.1 (feb. 2013). ISSN: 1311-8080, 1314-3395. DOI: 10.12732/ijpam.v83i1.9. URL: <http://www.ijpam.eu/contents/2013-83-1/9/> (visitato il 22/11/2022).

- Lorenz, Edward. "Deterministic Nonperiodic Flow". In: *Journal of Atmospheric Sciences* 20.2 (1963), pp. 130–148.
- Maxwell, Mr. J. C. "on Governors". In: (1868).
- Mudd, Tom. "Between chaotic synthesis and physical modelling: Intrumentalizing with Gutter Synthesis". en. In: *Proceedings of the Seventh Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X* (), p. 12.
- Nitschke, Mathis. *Analog Neural Synthesis*. URL: <https://mlure.art/analog-neural-synthesis/>. (accessed: 04.11.2022).
- Patteson, Thomas W. "The Time of Roland Kayn's Cybernetic Music". In: (), pp. 1–11. URL: <https://kayn.nl/wp-content/uploads/2016/12/The-Time-of-Roland-Kayns-Cybernetic-Music-Thomas-Patteson.pdf>.
- Pirkle, Will. "Virtual Analog (VA) Filter Implementation and Comparisons v2.0". en. In: *www.willpirkle.com* (), p. 24.
- Ranzato, Sofia. "L'origine del mondo divino Una lettura di Esiodo". ita. Thesis. Facoltà di Lettere e Filosofia C. d. L. S. in Scienze dell'Antichità, 2006/2007, p. 10.
- Sanfilippo, Dario. "CONSTRAINED DIFFERENTIAL EQUATIONS AS COMPLEX SOUND GENERATORS". en. In: (2021), p. 8.
- "Time-Domain Adaptive Algorithms for Low- and High-Level Audio Information Processing". en. In: *Computer Music Journal* 45.1 (mar. 2021), pp. 24–38. ISSN: 0148-9267, 1531-5169. DOI: 10.1162/comj_a_00592. URL: <https://direct.mit.edu/comj/article/45/1/24/110389/Time-Domain-Adaptive-Algorithms-for-Low-and-High> (visitato il 22/11/2022).
- "Time-variant infrastructures and dynamical adaptivity for higher degrees of complexity in autonomous music feedback systems: the Order from noise (2017) project". en. In: *Musica/Tecnologia* (ago. 2018). Artwork Size: 119-129 Pages Publisher: Musica/Tecnologia, 119–129 Pages. DOI: 10.13128/MUSIC.TEC-23804. URL: <https://oajournals.fupress.net/index.php/mt/article/view/7482> (visitato il 22/11/2022).
- Sanfilippo, Dario e Andrea Valle. "Feedback Systems: An Analytical Framework". In: *Computer Music Journal* 37.2 (2013), pp. 12–27. DOI: doi:10.1162/COMJa00176. URL: <https://direct.mit.edu/comj/article-abstract/37/2/12/94420/Feedback-Systems-An-Analytical-Framework?redirectedFrom=PDF>.
- Scott, Bernard. "Second-order cybernetics: an historical introduction". In: *Kybernetes* 33.9.10 (2003), pp. 1365–1378. DOI: doi:10.1108/03684920410556007. URL: <https://sites.ufpe.br/moinhojuridico/wp-content/uploads/sites/49/2021/10/Ciber-2b-22-out.-second-order-cybernetcs.pdf>.

- Technology, Massachusetts Institute of. *Alvin Lucier on "I am sitting in a room"*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v9XJWBZBzq4>. (accessed: 04.11.2022).
- Von Foerster, Heinz. *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*. en. Vol. 2. 1. 2005. DOI: 10.29173/cmplct8737. URL: <https://journals.library.ualberta.ca/complicity/index.php/complicity/article/view/8737> (visitato il 22/11/2022).
- Wiener, Norbert. *The Human Use of Human Beings*. en. 1950, p. 224.
- Wishart, Trevor. *On Sonic Art*. en. Edinburgh: harwood academic publishers, 1996, p. 355.
- Zavalishin, Vadim. *THE ART OF VA FILTER DESIGN*. en. rev. 2.1.0 (October 28, 2018), p. 520.