

CONSERVATORIO DI MUSICA S. CECILIA DI ROMA

DIPARTIMENTO DI NUOVE TECNOLOGIE E LINGUAGGI MUSICALI
SCUOLA DI MUSICA ELETTRONICA

CORSO DI DIPLOMA ACCADEMICO DI PRIMO LIVELLO IN
MUSICA ELETTRONICA

VITRES DE SON

Come un rosone nel cuore di un tempio immenso

Candidato:

MICHELE PAPA

Relatore:

MICHELANGELO LUPONE

Anno Accademico:

2016-2017

Ogni creazione artistica è legata imprescindibilmente sia alla carriera accademica che alla storia personale di chi la scrive.

Nel corso della stesura di questa tesi, ho cercato di esprimere il mio processo compositivo e creativo. La forma del testo, per una resa più diretta e scorrevole, è in forma romanzata, è una storia. Cercando in qualche modo di sfuggire da una semplice compilazione di liste sulle tecniche e sui materiali sonori utilizzati.

Questa composizione è più un sentiero da intraprendere ed è forse questo il lavoro che un compositore elettroacustico fa giornalmente: non la sola scrittura notazionale e simbolica, ma una continua ricerca di fenomeni che incarnino il proprio vissuto e nel quale un artista può identificarsi, facendoli suoi e riportandoli in musica, creando una propria identità artistica e formale. Come scrisse Kandisky nell'introduzione di *Punto e linea nel piano*:

Di ogni fenomeno si può fare esperienza in due modi.

*Questi due modi non sono arbitrari ma connessi ai fenomeni - essi vengono derivati dalla natura dei fenomeni, da due proprietà degli stessi:
esterno - interno¹.*

Muovere internamente le corde della propria coscienza e delle proprie esperienze, provando a far vibrare ogni suggestione verso qualcosa di nuovo. Per "qualcosa di nuovo" non intendo un oggetto o una scrittura mai letta o vista prima. Il nuovo, penso, sia semplicemente l'unione di tecniche e di procedimenti fisici che per la prima volta subiscono quella successione di eventi nel tempo. Il tempo crea il nuovo nelle svariate possibilità che la vita ci propone: verso un *esterno* dove abbiamo la possibilità di essere semplici ascoltatori o fautori dei cambiamenti che avvengono in tale realtà.

INDICE

1 SINOSSI	1
2 L'OPERA SP.I.R.E	3
2.1 Necessità di uno strumento dedicato	4
Necessità di uno strumento dedicato	4
2.2 Intenzioni espressive	7
Intenzioni espressive (ideazione)	7
2.3 Intenzioni estetiche	8
Intenzioni estetiche	8
3 LA PERFORMANCE	10
3.1 Legame tra esecutore/performer e compositore	10
Legame tra esecutore/performer e compositore	10
4 LA COMPOSIZIONE	12
4.1 Materiali sonori	14
Materiali sonori	14
4.2 Idea ritmico-melodica	14
Idea ritmico-melodica	14
4.3 Gestualità	16
Gestualità	16
4.4 Macro-forma	18
Macro-forma	18
4.5 La legenda	18
La legenda	18
4.6 Algoritmi	18
Algoritmi	18
4.7 Pedaliera	21
Pedaliera	21
5 LA RICERCA DEI MATERIALI (ELETTROMECCANICI)	22
5.1 Progettazione e supporto di tiraggio	23
Progettazione e supporto di tiraggio	23
5.2 Fissaggio Molle e attuatori	24
Fissaggio Molle e attuatori	24
5.3 Analisi spettrale	25
Analisi spettrale	25
5.4 Schema Elettrico	27
Schema Elettrico	27
6 SISTEMA DI DIFFUSIONE	29
6.1 Sistema di ripresa	29
Sistema di ripresa	29
6.2 Diffusione audio e B-Format	31
Diffusione audio e B-Format	31

1

SINOSSI

Vitres de Son - Come un rosone nel cuore di un tempio immenso non è solo una composizione legata alla creazione e alla ricerca su un nuovo oggetto sonoro, ma fa parte di un percorso compositivo e creativo che dura ormai da quattro anni.

Il titolo e il sottotitolo dell'opera sono rispettivamente il titolo e un verso di due poesie del drammaturgo, poeta e attore Antonin Artaud: *Vitres de Son* e *In Sogno*. Entrambe le poesie sono presenti in *Poesie della crudeltà*¹.

Artaud era artista ai margini, esponente del movimento surrealista e molto discusso dalla critica per le sue idee estremiste riguardanti il teatro, la messa in scena e la modalità di diffusione della sua arte:

*Nell'epoca di confusione in cui viviamo, epoca colma di bestemmie e delle fosforescenze di un rinnegamento infinito, in cui tutti i valori sia artistici che morali sembrano sprofondare in un abisso senza altro esempio in nessun'epoca dello spirito, ho avuto la debolezza di credere che avrei potuto fare un teatro, che avrei potuto almeno avviare il tentativo di ridare vita al valore universalmente disprezzato del teatro, ma la stupidità di alcuni, la malafede e la spregevole canaglieria di altri me ne hanno distolto per sempre. [...]*²

L'artista spinge verso una critica sociale che lo porterà ai margini della società e nella quale mi rispecchio. Inoltre, la figura del drammaturgo si può accostare a quella dei *cleric vagantes*³. Sia Artaud che i clERICI erano, infatti, personaggi solitari, irrequieti, artisti vaganti che risentirono quel potente risveglio intellettuale e politico della loro epoca (in entrambe le epoche), rispecchiandone le condizioni sociali, ma soprattutto la fisionomia morale.

Artaud ha ricevuto non poche cure psichiatriche dopo essere arrivato a deliri tali da fermarlo anche nella sua produzione artistica, per fortuna, le poesie utilizzate per la composizione, fanno parte del primo periodo artistico, quello giovanile, dove il poeta ha ancora la sensibilità di esprimere un proprio universo immaginifico. Il suo è un paesaggio fatto di personaggi e suoni, potrei azzardare quasi un *paesaggio sonoro*, alla maniera di Schafer, dove ogni oggetto, ogni suono, può diventare protagonista.

[...]

come un rosone nel cuore di un tempio immenso.
E là ascolteremo la cadenza immortale
delle linee e dei corpi ritmati

¹ Antonin Artaud, *Poesie della crudeltà* (a cura di P. Di Palmo), Stampa alternativa, Roma 2002, a cura di P. Di Palmo. Pubblicata per la prima volta nel 1925

² Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi Autore, Roma 1968

³ Furono così chiamati per tutto il sec. XII e il XIII quei poeti, che, vivendo al margine della chiesa, vagavano per le università, le città e le corti, spesso confusi con i giullari, di cui condividevano la vita errabonda e l'indole artistica. [...]
Enciclopedia Treccani Edizione 2018.

e di gotiche balaustre profumate
dalla dolcezza dei corpi amati
dagli uomini con grandi anime cadenzate,
dai poeti profumati⁴.

Ecco, qui entra in gioco la fase di analisi e la costruzione compositiva: l'unione di una visione - all'esterno - ascoltando, ad esempio, delle risonanze create da dita sui del rosone nel cuore del tempio immenso: riecheggiano - all'interno ⁵- di un ambiente vuoto. Al margine delle balaustre, assieme ad Artaud e ai clerici vagantes, osserviamo i cambiamenti che avvengono sul linguaggio e sulla sua forma: sull'ambiente.

Vitres de Son

Vitres de son où virent les astres
verres où cuisent les cerveaux
le ciel fourmillant d'impudeurs
dévore la nudité des astres.

Un lait bizarre et véhément
fourmille au fond du firmament
un escargot monte et dérange
la placidité des nuages.

Délices et rages, le ciel entier
lance sur nous comme un nuage
un tourbillon d'ailes sauvages
torrentielles d'obscénités⁶.

I Vetri di suono diffondono un materiale acustico fascinoso sia nella forma di diffusione che nella tipologia del gesto.

Sp.i.r.e.⁷ è l'oggetto sonoro, metafora dei vetri di suono. L'eccitazione delle armoniche e la componente elettronica presenti nel timbro dello strumento, ci spingono verso l'alto, la vibrazione delle sub-armoniche di grandi molle ⁸ ci terrà con i piedi ben saldi al pavimento antistante alla cattedrale, astrazione immaginifica della sala da concerto.

Davanti a questo universo fatto di paesaggi e personaggi sonori, entra in causa la composizione. Il processo compositivo legato alle immagini e al ritmo dei versi di Artaud sarà il fulcro dominante dell'andamento formale di *Vitres de Son* - *Come un rosone nel cuore di un tempio immenso*.

⁵ qui faccio riferimento a *Punto e linea nel piano* di Kandisky

⁶ Artaud, *Vitres de Son* in Poesie della crudeltà

⁷ L'identità dello strumento verrà resa nota nel capitolo successivo

⁸ vedi cap. 2

2 | L'OPERA S.P.I.R.E

[...] bello come la retrattilità degli artigli degli uccelli rapaci; o ancora, come l'incertezza dei movimenti muscolari nelle pieghe delle parti molli della regione cervicale posteriore; [...] e soprattutto, come l'incontro fortuito su un tavolo di dissezione di una macchina da cucire e di un ombrello!

Isidore Lucien Ducasse

Tutto ebbe inizio nel luglio del 2017.

Nel corso della manifestazione *ArteScienza* al Goethe Institute venne invitato il compositore francese, Pierre Jodlowski. In scena, il suo lavoro compositivo *Ombra della Mente* ispirato ad alcuni scritti di Alda Merini.

Il lavoro di Jodlowski era basato su una parte teatrale recitata e una parte musicale, eseguita da una clarinettista e da una soprano (la voce recitante). La fusione tra momenti prettamente teatrali e parti musicali ebbero un effetto tagliente sulla mia produzione musicale. Ogni intervento recitante era contrappuntato da rumori prodotti tramite lo strofinio di una matita su un foglio di carta e la frizione di una piccola molla presente nella meccanica della lampada di scena. Il tutto era elaborato in live electronics. L'effetto della molla sfregata, amplificata da un microfono a contatto, mi ha fatto riaffiorare alla mente molti concerti di musica underground seguiti in passato (l'utilizzo delle molle, oltre ad appartenere all'universo della musica colta è stato abusato in ambienti musicali *noise*¹ e di musica cosiddetta "industriale" proprio per sottolineare l'utilizzo di materiale di scarto di industrie e fabbriche).

Il paesaggio sonoro *lo-fi* nasce dalla congestione sonora².

Andando avanti negli studi ho notato, poi, che già negli anni '50 del Novecento, John Cage cercò di far percepire, tramite l'amplificazione di elettromagneti e microfoni, i suoni non udibili. Durante il corso di *interpretazione del partitura elettroacustica* del M° Giuseppe Silvi abbiamo ripercorso tutto lo scenario cagiano e da lì, ho iniziato ad interessarmi in modo più serio all'universo delle molle e alle loro particolarità timbriche.

Si può dire che la musica moderna in generale è stata la storia della liberazione della dissonanza, così la nuova musica è parte del tentativo

¹ genere che utilizza il rumore come base principale per creare delle composizioni

² R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Casa Ricordi s.r.l. e LIM edizioni, 1985

di liberare tutti i suoni udibili dalle limitazioni del pregiudizio musicale. Un singolo suono in sé non è né musicale né non musicale; è semplicemente suono. [...]

La musica mi sembrava ora l'organizzazione del suono, l'organizzazione di qualunque suono ottenuto con qualunque mezzo³.

Le ricerche continuarono. Fortuito fu il lavoro fatto assieme al M° Michelangelo Lupone al Centro di Ricerche Musicali (CRM) sito in Roma.

Aiutai il maestro alla creazione di una sua installazione nell'estate del 2017. L'opera installativa, prodotta dall'artista Licia Galizia, era la scenografia interattiva della spettacolo coreutico *Corpus 2.0*. Con il maestro, montammo sulla struttura della Galizia vari diffusori e vari piezoelettrici che sarebbero poi serviti rispettivamente per la diffusione sonora e l'interazione con i danzatori. L'utilizzo dei diffusori applicati all'interno delle varie strutture e i trasduttori piezoelettrici che fungevano da parametri di controllo, mi hanno avvicinato ad un mondo a me lìmitrofo e ancora in parte sconosciuto.

2.1 NECESSITÀ DI UNO STRUMENTO DEDICATO

Lo strumento musicale è il risultato di un insieme complesso di condizioni culturali.

Le sue caratteristiche tecnologiche e la sua *structura* di oggetto composto devono consentire la rappresentazione di un determinato linguaggio musicale, caratterizzato da aspetti estetici, espressivi e stilistici che implicano una prassi esecutiva consolidata, o almeno condivisa in un determinato contesto⁴.

La creazione di uno strumento musicale, quindi, comporta molte problematiche soprattutto a livello stilistico e di concetto. La linea di confine tra uno strumento musicale e un oggetto che produce suono è strettamente legata al suo utilizzo.

La ricerca di una definizione ontologica della musica è quindi strettamente connessa alla definizione dei confini tra un semplice oggetto che produce suono e uno strumento musicale, la cui prerogativa non può prescindere dal riconoscimento di un suo ruolo funzionale o simbolico in una data società⁵.

Le giornate di lavoro al CRM diventavano fonte di suggestioni sull'utilizzo di oggetti risonanti e le loro capacità timbriche. Ogni oggetto sonoro diventava frutto di studio, anche minimo a volte, per via dei tempi brevi dati dalle consegne. Comunque, era un universo sonoro al quale aggrapparsi. Giorno per giorno si andava a materializzare un'idea sempre più nitida, fino al giorno del mio esame del III anno di composizione elettroacustica.

Un esercizio, un brano, un piccolo studio sulle armoniche del pianoforte. La composizione partiva dalla trasformazione di un gesto sonoro: il pedale di risonanza in *fff* seguito da cellule sonore inarmoniche composte da cluster

³ John Cage, *Confessioni di un compositore* in AA.VV. (a cura di G. Bonomo e G. Furghieri), *Riga n. 15 - John Cage*, Milano, Marcos y Marcos, Milano 1998

⁴ Silvia Lanzalone Strumenti aumentati in Acustica UTET

⁵ *ibidem*

e piccole volatine. I Gesti venivano elaborate tramite tre convoluzioni. Ogni convolatore apparteneva ad un universo sonoro a sé:

- la prima convoluzione era la stessa cassa di risonanza del pianoforte eccitata dal pedale di risonanza calcato in *fff*;
- la seconda convoluzione era creata registrando la molla della stessa lampada da tavolo utilizzata da Pierre Jodłowski nel suo lavoro;
- la terza convoluzione era un'eccitazione del manico di una chitarra elettrica su un amplificatore a transistor.

Ogni convoluzione era quindi legata ad un gesto, ma la cosa non mi soddisfaceva. Era come se volessi creare un convolatore che potesse essere, in qualche modo, anche un gesto scenico. Da qui alla creazione del mio iper-strumento, il passo è breve.

Riuscii finalmente ad avere del

tempo per finire di progettare il basamento, che prontamente un mio collega: Leonardo Mammozzetti, provvedette a costruire e a saldare. Piano piano l'oggetto prendeva forma, il CRM mi fornì le lastre mancanti e un mollificio, *il mollificio Ciullo*, mi indirizzò nella scelta delle molle. Potei finalmente vedere, ma soprattutto sentire, se tutte le mie idee portavano a qualcosa di reale.

Era nato lo Sp.I.R.E.

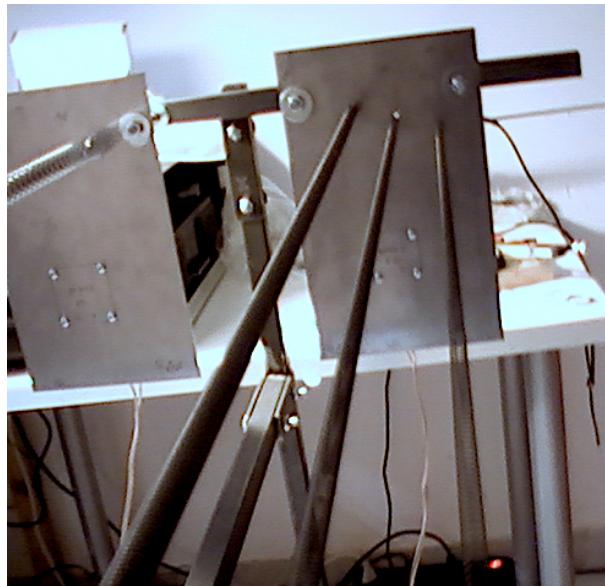


Figura 1: particolare

Sp.I.R.E., acronimo di *Springs Installation Regulated & Enhanced*, fa riferimento alla fisicità del materiale che componete lo strumento. Ogni molla (*spring*) è formata da *spire*. Il numero di tali

spire rende possibile, a seconda del materiale col quale vengono eccitate, l'attività di armoniche e/o sub-armoniche.

Questo esperimento è connesso allo studio di nuove identità formali relative alla natura dello strumento. La ricerca è unita ad una realtà installativa dell'opera, che induce chi guarda e ascolta, a toccare la materia e ad incuriosirsi verso materiali come molle e placche di metallo, che sono stati creati per scopi lontani dall'utilizzo che ne viene fatto in questo determinato caso.

Spiego sinteticamente. Un basamento unisce due placche di metallo che montano su di esse, tre molle ciascuna, tese per la lunghezza paritaria di 80 centimetri. Durante la creazione di questo primo prototipo ho voluto utilizzarne solo cinque, sia per una questione di spazi che ti caratteristiche timbriche: alcune molle vicine di diametro andavano a provocare lo stessa timbro. Ho perciò utilizzato in finale, cinque molle che per grandezza e risultante acustica erano diversificate maggiormente.

Il basamento è in ferro, le placche rettangolari, in acciaio armonico, le molle in ferro armonico. Nel primissimo prototipo una delle molle, la numero 4 era in acciaio inox, ma non avendo ottenuto i risultati timbrici sperati, ho deciso di cambiarla. Le molle sono disposte sulle placche in due sezioni a gradini, come se si andasse a suonare un violoncello, o un contrabbasso in posizione orizzontale.

Sp.i.r.e. è un progetto ambizioso che vuole, tra le altre cose, reinterpretare ed ampliare la visione di John Cage in Cartridge Music. Riuscire a rendere percepibili i suoni non udibili, impercettibili, prodotti dallo strofinio delle molle e delle placche.

Ogni movimento sarà legato alle immagini di cordofoni classici, quindi durante la performance l'esecuzione avverrà con l'utilizzo di archetti per violoncello e contrabbasso. Da qui l'evoluzione del materiale in percussione o semplicemente in risonatore.

Come accennato, non disdegnerò in futuro una natura installativa e un'interrattività dell'opera, ma soprattutto, per quanto interessante a livello timbrico fosse lo Sp.I.R.E. ancora non ero soddisfatto dei soli materiali sonori acustici.

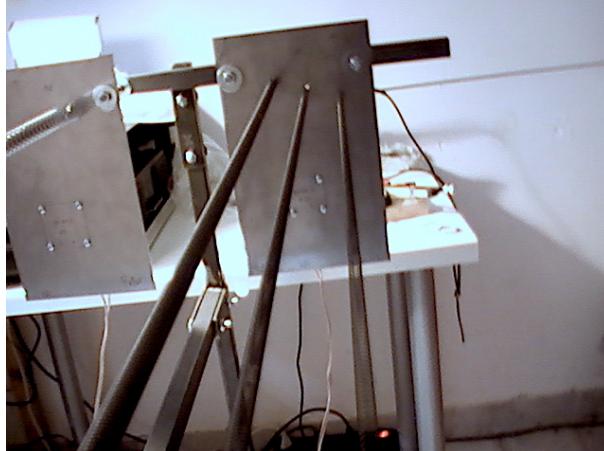


Figura 3: particolare

2.2 INTENZIONI ESPRESSIVE

spirare v. intr. e tr. [lat. spirare
«soffiare»; respirare; emanare»]"

Enciclopedia Treccani

L'intenzione espressiva era perciò, la creazione di uno strumento che avesse in sé sia un reverbero a molle che un reverbero a piastra. Il risultato fu esaltante: le molle sfregate con dita o archetti generavano un ambiente sonoro che le piastre amplificavano e modificavano, generando una coda alla quale la placca univa la sua identità timbrica, dando vita a una sorta di *convolutore naturale*. Sono cosciente dell'estremizzazione del significato di convolutore, anche perché, come sappiamo, il convolutore è la moltiplicazione delle sommatorie delle specifiche di due segnali: uno legato ad un ambiente di ripresa e uno legato ad uno strumento suonante.

La svolta decisiva la ebbi durante il montaggio di Sp.I.R.E. perché decisi di aggiungere una variante elettroacustica: aggiunsi degli attuatori. Gli attuatori, diffusori a parete capaci di far interagire il materiale sul quale sono collocati con il suono diffuso, erano la

variante finale per la messa a punto finale dell'opera. Come scrive Silvia Lanzalone nel suo saggio sugli strumenti aumentati in *Acustica*:

La catena elettroacustica, nonostante il notevole perfezionamento tecnologico degli ultimi decenni verso l'accuratezza della riproduzione sonora, conferisce ancora al suono una trasformazione finale dovuta alla natura elettromeccanica dei suoi componenti, imponendovi dunque una deformazione che la rende decorrelata dal segnale che trasmette, nonché estranea ad esso dal punto di vista della sua identificazione percettiva nello spazio destinato alla sua diffusione⁶.

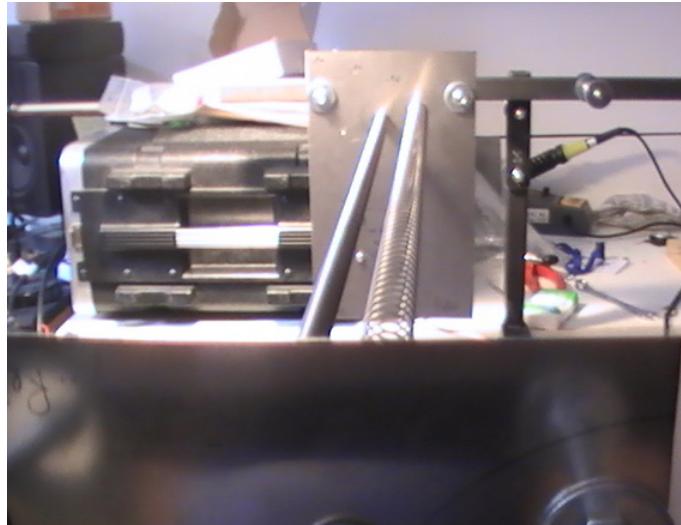


Figura 4: particolare

⁶ Silvia Lanzalone *Strumenti aumentati in Acustica* UTET

Spesso, quasi sempre, il suono elettronico risulta svincolato dal suono acustico. L'aggiunta e le prove sugli attuatori fissati sulle lastre è stato il passo successivo tenendo sempre a mente questo estratto. Agire come se si stesse "aumentando" uno strumento acustico è stato il pensiero principale, anche se stiamo parlando, nel caso di Sp.I.R.E., stiamo parlando di un oggetto sonoro più che di uno strumento. Ho provveduto, per le modifiche elettroacustiche, con gli stessi intenti con i quali si lavora per l'aumentazione di uno strumento di liuteria classica. Con la presenza degli attuatori, ho convogliato tutti i contributi elettronici (dall'elaborazione alla modulazione di frequenza) direttamente sullo strumento, così da evitare la divisione tra parte acustica ed elettronica e trasformando il mio oggetto sonoro in un vero e proprio strumento elettroacustico: possibilità di rilascio "acustico" del suono e quindi interazione tra elementi acustici ed elettronici. Si potrebbe quasi utilizzare l'appellativo di *Iper-strumento*, perché è a tutti gli effetti uno strumento *elettroacustico*, ha solo bisogno di una documentazione accurata e l'utilizzo in un certo numero di composizioni.

Ora che tutti i tratti somatici dello "strumento" erano delineati, potevo finalmente iniziare a pensare e scrivere una composizione ad hoc per Sp.I.R.E..

2.3 INTENZIONI ESTETICHE

Il progetto va a rappresentare il legame con ciò che abbiamo attorno a noi, quello che siamo: tutt'uno con la metropoli e con l'ambiente che la circonda e va a formarla.

Questa è l'identità di Sp.i.r.e., finalmente si tocca con mano la parte nascosta della materia, il lato più nascosto di quello che vediamo attorno a noi. In unione ai suoni non udibili e all'invisibile, si scorge un richiamo verso una visione immaginifica che porta fino a dentro la nostra anatomia. Come se le spire della molla potessero essere ricondotte ai ripiegamenti dell'intestino; come se, all'eccitazione di una molla, si riconducesse la possibilità di produrre delle sub-armoniche e in qualche modo, di avvicinarsi alle vibrazioni interne dell'anatomia umana.

La meccanica, l'elettronica e i suoni analogici, rendono possibile la creazione di un mondo nuovo, e l'eccitazione delle molle mediante le placche di metallo fa sì che questa dimensione diventi parte della realtà umana.

Vengono a formarsi più dimensioni d'ascolto e più dimensioni tattili, causate dalle diverse risposte d'eccitazioni del materiale. A queste dimensioni d'ascolto si unisce la ripresa microfonica della performance, che sarà omnidi-rezionale e renderà possibile la riproduzione di tutto il panorama d'ascolto. Sp.i.r.e., anche nella sua identità installativa, respira ed emana il segnale elettroacustico in almeno due dimensioni d'ascolto:

1. *Analogica*, la risposta del materiale ai suoni sintetici e al tocco umano
2. *Elettrica ed elettronica*, che prende vita grazie ai suoni di sintesi diffusi dagli attuatori

L'insieme dei due fattori dava vita ad uno strumento che ha sia caratteristiche installative che performative. Una strana creatura capace sia di suonare

amplificata che acusticamente, ma che prende vita soprattutto grazie agli attuatori e al connubio fra placche e molle. La struttura è tutta *suono*. Questo è comunque un primo esperimento e non mi fermerò prima di aver raggiunto determinati obiettivi costruttivi, miglioramenti, che applicherò a breve sullo strumento. Come scrive Cage:

Decisi così di lavorare con qualunque strumento di produzione avessi incontrato e di tenere sempre un orecchio a terra, in cerca di un suono nuovo⁷.

⁷ John Cage, *Confessioni di un compositore*

3 | LA PERFORMANCE

Since music began to be notated, clearer distinctions between the work and its performance, and between the composer and performer, have emerged, representing multifarious views of the role of the performer.¹

Il mio rapporto con gli strumentisti è sempre complicato, dato che studiando tecniche estese sullo strumento e trovando affascinante capire come suona un determinato musicista il proprio strumento, mi ritrovo a modificare continuamente la partitura, come se la partitura di esecuzione che scrivono durante le prove, fosse un modo per conoscersi, per viversi musicalmente e per vivere lo strumento. Soprattutto in questo caso dove abbiamo un primo approccio vero allo strumento. Lo strumentista, Matteo Fracassi, ha deciso così di intraprendere questo percorso conoscitivo dello strumento e si è addentrato nelle maglie della mia scrittura.

Le difficoltà che intercorrono nel rapporto musicale con il performer sono legate a mio parere, al simbolo e alla consequenzialità temporale della notazione. Ovvero, se la partitura, nella semiografia e nella scansione temporale, non è puntuale, si possono creare delle incongruenze tra la parte scritta e ciò che si va a suonare. Mi riferisco in particolare al numero di gesti da eseguire sulle molle o sulle placche e alla mancanza di una notazione standard che può far perdere la consequenzialità o la sovrapposizione di figure ritmiche. Sicuramente, la notazione metronomica e l'utilizzo di accenti è essenziale per la buona riuscita del pezzo perché, in qualunque caso, si vanno a delineare le micro-forme e la struttura principale del pezzo.

3.1 LEGAME TRA ESECUTORE/PERFORMER E COMPOSITORE

I TEMI

Non si tratta di opprimere il pubblico con preoccupazioni cosmiche trascendenti. Che possano esservi chiavi profonde del pensiero e dell'azione in base alle quali leggere tutto lo spettacolo[...]. Tuttavia è necessario che queste chiavi esistano; e la cosa riguarda noi.

Antonin Artaud
Il teatro e il suo doppio

¹ Tanja Orning *Pression* (a performance study) Norwegian Academy of MusicMusic Performance Research Copyright © 2012 Royal Northern College of Music Vol. 5

Nel lavoro intercorso con il performer, studente del dipartimento di Percussioni del Conservatorio Santa Cecilia, ho riscontrato delle difficoltà nel far recepire il contenuto timbrico e dinamico dei gesti. Essendo un primo approccio, ogni simbolo andava sia spiegato tramite una legenda, sia riproposto in esecuzione da me. Ad esempio, le dinamiche hanno una vita propria. Essendo uno strumento di nuova fattura e amplificato per andare a pescare determinate caratteristiche timbriche, ogni pianissimo parte da una soglia molto bassa di decibel.

Inoltre, Il legame tra gesto e figura è strettamente correlato, dato che, l'approccio ad uno strumento nuovo ha bisogno di una coscienza della correazione tra il gesto scritto e il risultato sonoro. Ogni gesto avrà bisogno di un riscontro sonoro adeguato per evitare che l'ammaliante timbrica di Sp.I.R.E. porti ad rapportarcisi in modo più improvvisativo che di studio. In pratica, ogni gesto rappresentato in partitura sarà la risultante sonora di un determinato timbro o di una determinata ricerca di armoniche possibili sullo strumento.

Il performer tende quindi a sdoppiarsi tra la figura di esecutore, ma con una capacità performativa estesa alla conformazione dello strumento. Una figura complessa che deve avere la capacità di seguire una struttura compositiva che cercherà di essere la più salda possibile e oltremodo precisa. Questo è la parte da esecutore. E, allo stesso modo, riuscire a districarsi nella lettura di una scrittura "quasi" libera. Per quasi, si intende la libertà minima a livello temporale di prendersi le giuste pause, ma allo stesso tempo riuscire a legare i vari fraseggi che si incastrano, si restringono e si dilatano nel tempo (durata delle frasi) e nello spazio (estensione dello strumento).

4

LA COMPOSIZIONE

In *Vitres de Son - Come un rosone nel cuore di un tempio immenso* ogni rigo della partitura è legato ad un verso dell'omonima poesia di Antonin Artaud contenuta in *Poesia della crudeltà* del 1925. Il sottotitolo è un legame con la spazializzazione e la diffusione di tutta l'opera, che per l'occasione è legata ad uno studio sull'ambiente e sul sistema di diffusione presente all'interno dell'Aula Bianchini del III piano del conservatorio di Santa Cecilia.

Ripropongo la poesia:

Vitres de Son

Vitres de son où virent les astres
verres où cuisent les cerveaux
le ciel fourmillant d'impudeurs
dévore la nudité des astres.

Un lait bizarre et véhément
fourmille au fond du firmament
un escargot monte et dérange
la placidité des nuages.

Délices et rages, le ciel entier
lance sur nous comme un nuage
un tourbillon d'ailes sauvages
torrentielles d'obscénités.

La struttura complessiva del brano è tripartita. Ogni parte è costruita su una quartina della poesia. I righi della partitura si differenziano per piccoli tratti gestuali: ogni figura ha l'unione di uno o più timbri. In questo esempio, vediamo un pizzicato, dato dal simbolo triangolare¹ e un glissato sulla molla, che produce uno strofinio (fig ...). L'insieme di più tecniche per delineare un timbro complesso è una teoria sostenuta dal compositore Simone Santi Gubini durante la sua masterclass tenutasi al Santa Cecilia durante *EMUFest 2017*. L'utilizzo di più tecniche sovrapposte, come in figura ..., rende possibile un'assimilazione veloce del gesto e una chiarezza di linguaggio. Così ho sfruttato tali insegnamenti per provare a sommare più simboli per arrivare ad un timbro complesso.

Ho congiunto le varie forme ritmiche con delle parti di soundscape creato grazie a un tremolo lento sulle molle più grandi o a leggeri passaggi di archetto, come si nota nella III parte della composizione. Tali macchie di suono, rendono possibile, nella II parte, lo sviluppo di un continuum, che si manifesta in lontananza per riaffiorare in alcuni punti, decadendo poi velocemente, seguito da vertiginose corse delle dita sulle molle.

¹ tutti i simboli verranno esplicati nella sezione dedicata alla legenda

Tutte forme ritmiche che appaiono più come dei gesti musicali che come cellule ritmiche vere e proprie, ma che fanno acquistare al pezzo delle caratteristiche prosodiche, come se ogni piccola cellula ritmica reciti i versi della poesia.

I parte

Se dall'inizio notiamo un'eccitazione delle sub-armoniche, qualità tipica della natura delle molle, in seguito si è spinti verso frequenze sempre più alte, cercando di andare di pari passo con una lettura temporale della poesia di Artaud: dalla vista dal basso verso l'alto degli astri (*verres où cuisent les cerveaux / le ciel fourmillant d'impudeurs*).

II parte Appare un continuum e su di esso vanno a frammentarsi altre cellule ritmiche. Ogni cellula si ripete, ma con piccole variazioni temporali, ogni gesto è riconosciuto sia nella semiografia che dal timbro percepito. Cercare una struttura compositiva su quest'oggetto sonoro che non ha pitch definito è stato complicato. Ho dovuto utilizzare degli stratagemmi musicali, come accenti o la ricerca di effetti timbrici determinati (vedi l'attivazione delle armoniche più acute). **III parte** Ho cercato di creare una cellula di suoni disposti orizzontalmente, per poi lavorare sulla parte contrappuntistica. Dato che il nuovo strumento non ha *pitch* definiti è stato complicato lavorare su una cellula che al finire del suo svolgersi si potesse definire conclusa. Difatti ho cercato degli stratagemmi musicali, come gli accenti o la ricerca di determinati effetti timbrici (ad esempio attivazione di armoniche sugli estremi delle molle) che potessero diventare dei gesti musicali, sia a livello grafico che a livello d'ascolto. L'insieme di accento o di un numero determinato di gesti, vanno a formare le cellule ritmico-melodiche che interagiscono con la materia di cui è composta Sp.I.R.E. e quindi sempre in un rapporto 1:1 tra il ferro armonico delle placche e il metallo armoniche delle molle. Sarà poi l'elettronica a legarsi agli accenti e agli incontri verticali delle varie cellule ritmico-melodiche. Si noterà poi, durante la performance, che alcune scelte gestuali presenti in partitura, sono connesse ad un movimento esclusivamente performativo: quasi teatrale.

Entrando nel merito della stesura compositiva, vado a sottolineare alcune peculiarità del movimento orizzontale e verticale delle voci.

Le varie parti di modulazione di frequenza e le interazioni ritmiche si incastano seguendo un movimento verso le frequenze più alte. La notazione si erige, come grande rosone, verso armoniche generate sia dal materiale metallico composto dalle molle, sia da quello delle piastre. Si va ad indagare, quindi, *nello* strumento (tramite una scrittura prettamente legata all'universo delle percussioni) sia *textitsullo* strumento (tramite l'utilizzo dell'elettronica). Tengo a sottolineare che l'amplificazione è colonna portante di tutto il brano, dato che tutte le elaborazioni e i contributi dell'elettronica sono diffusi esclusivamente tramite gli attuatori. L'amplificazione e qualunque elettronica a supporto della performance sono amplificate dai piezoelettrici e dai microfoni omnidirezionali e cardioidi.

Ogni contributo elettronico è un valore *intrinseco* a Sp.I.R.E. che lascia riecheggiare nell'ambiente circostante tutte le sue risonanze.

4.1 MATERIALI SONORI

Vitres de son è stata composta quindi su un sistema che si può definire sia **Acustico** che **elettronico**.²

Tra i primi appunti ci furono molte stesure di una partitura che potesse legarsi:

- al teatrale, dato che l'approccio e la fisionomia del nuovo oggetto-strumento porta anche a delineare nuove forme performative e composite
- ad un nuovo mondo sonoro
- interazione tra elettronica e microfoni tramite dei feedback indotti dai movimenti del pedale da parte del performer, quindi, filtri risonanti
- modulazione di frequenza e modulazione ad anello, per l'amore che mi lega alle suggestioni provocate da queste sintesi elettroniche

Suoni di sfondo si adagiano su una superficie sonora o un soundscape o su un continuum o sulle sub-armoniche. Da qui, emergono piccoli grattati che si ingrastrano con le figure ritmiche, diventano protagonisti, dal paesaggio sonoro, da un soundscape fatto di piccoli grattati in *ppp*, emergono e sillabe dei versi della poesia. Come se prendessero la forma di piccoli respiri dati dalla lettura delle parole del poeta. Appare un *dramma*, un enorme piaga che sottolinea Artaud in tutta la sua poetica giovanile e nei suoi lavori teatrali: non c'è più linguaggio parlato, divincolato dalla struttura principale di diffusione orale, ma solo suono. Il finale è l'elettronica: musica come poesia. Nello stesso modo con il quale si applicano modifiche a livello di velocità di emissione delle sillabe durante una recitazione, così ho cercato di dar vita a delle variazioni nelle strutture ritmiche che si fondono con l'universo sonoro sottostante e vengono inghiottite dal soundscape. Ciò è reso possibile dalla natura del materiale: ogni passaggio delle dita o unghie sulle spire delle molle crea dei micro-glissati che formano maglie di suono che si fondono con le elaborazioni del live electronics. Ad un tratto appare, su frequenze gravi, una modulazione di frequenza. Questa FM, al suo interno ha dei piccoli movimenti spettrali, legati ad altrettanto piccole variazioni di parametri interni. Come affermava Xenakis:

Una moltitudine di brevi *glissandi* può dare l'impressione del continuo, come anche una moltitudine di *pizzicati*.³

4.2 IDEA RITMICO-MELODICA

Le figure ritmiche servono a dare alla composizione un andamento strutturale. Ovvero, anche se molte figure non sono legate ad un preciso *ictus*,

² Acustica musicale e architettonica a cura di Sergio Cingolani, Renato Spagnolo UTET, 2004 Torino p. 3

³ Iannis Xenakis, *Universi del suono, Scritti e interventi 1955-1994* (a cura di Agostino Di Scipio), Ricordi S.r.l. e LIM Editrice S.r.l., 2003

servono comunque a creare degli incontri, ad esempio tra elettronica e parte strumentale o il movimento verticale di più voci. In *Vitres de Son* in queste figure ritmiche sono nascoste le sillabazioni dei versi della poesia di Artaud, cercando di far intuire un andamento "vocale" delle parti (fig. 6).

Ho considerato utili tecniche di scrittura contemporanea legate al mondo

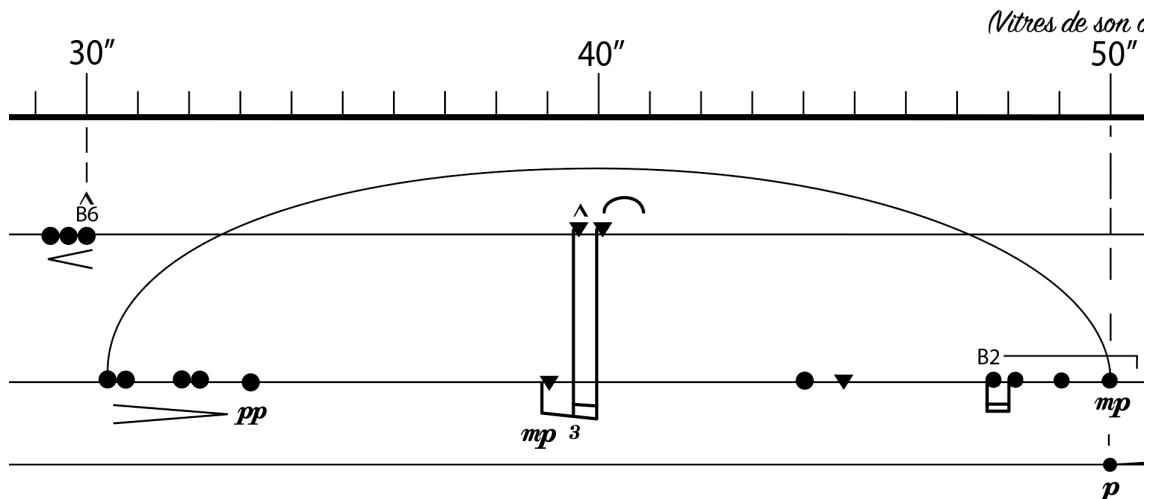


Figura 5: fraseggio ritmico

degli idiofoni e all'universo dei cordofoni.

Per quanto riguarda la notazione, ho trovato, nel libro sulla semiografia contemporanea di Luigi Donora⁴, molte delucidazioni sulla creazione di figure ritmiche e simboli che potessero al meglio rappresentare il mio fine compositivo. Per fine compositivo intendo la possibilità di creare determinati timbri, riportando notazioni non canoniche ma che facessero capire la tipologia di gesto da utilizzare in un determinato frammento. Durante la stesura della partitura ha cambiato forma diverse volte. La prima partitura, infatti, era stata creata direttamente su una serie di pentagrammi, dove il si sopra al do centrale stava a simboleggiare il centro della molla e il movimento verso l'alto e verso il basso delle note rappresentava rispettivamente un movimento verso destra e verso sinistra (fig. 7) Ogni cellula si sovrappone poi ad altre cellule simile in piccoli inserti contrappuntistici fatti di dilatazioni o restrizioni temporali del materiale sonoro.

A livello compositivo compaiono delle cellule ritmiche che vanno a confluire in grossi nubi sonore. L'attinenza tra la scrittura e il gesto a volte è slegata, ma le piccole note e la tendenza ad una continuità notazionale porta l'esecutore-performer a capire in quali punti vanno gestiti dei continuum.

Le figure ritmiche servono a dare alla composizione un andamento strutturale. Ovvero, anche se molte figure non sono legate ad un ictus preciso, servono comunque a creare degli incontri, tra elettronica e parte strumentale o in alcuni punti nell'incontro verticale di più voci. All'interno di queste figure ritmiche sono nascoste le sillabazioni dei versi della poesia di Artaud che prende il nome del pezzo e rendono possibile una vocalità dei movimenti ritmici.

⁴ Luigi Donora, *Semiografia della nuova musica*,

Ho considerato utili tecniche di scrittura contemporanea legate al mondo degli idiofoni e all'universo dei cordofoni. Per quanto riguarda il pentagramma, nella prima stesura era stato utilizzato per il movimento sulle corde, come in figura, si identifica il movimento da sinistra verso destra, con il movimento dal basso verso l'alto. In seguito, ogni movimento sul pentagramma, ogni forma che produceva un suono differente, si è trasformata in simbolo: ogni simbolo rappresenta quindi un gesto che si sviluppa in un determinato suono con un suo timbro specifico. Saranno considerate utili tecniche di scrittura contemporanea, legata al mondo delle percussioni per lo strumento di nuova creazione. Il pentagramma diventa la base di un movimento sull'asse orizzontale dello strumento. Il pentagramma con centro sul Si sopra al Do centrale, nella prima stesura, ed un uno rigo unico con centro nel rigo stesso nella seconda, rappresentano graficamente una determinata molla che sarà nominata in legenda con la lettera M. Per rendere più semplice ogni movimento e ogni incastro ritmico, ho redatto degli esempi che vengono esplicati in legenda tramite una didascalia, così da migliorare l'approccio con la partitura e con l'iper-strumento.

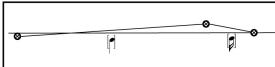
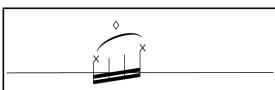
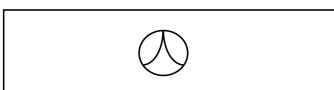
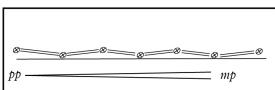
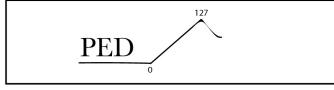
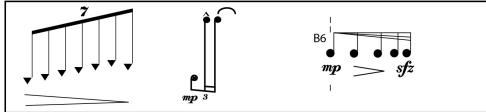
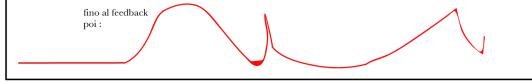
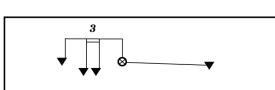
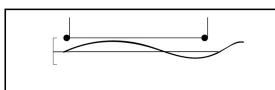
4.3 GESTUALITÀ

La fortuna di questo strumento è che per metà è acustico e che è in alcuni casi ha una curva di decadimento molto larga. La puntualità in partitura nel far capire quali punti della molla colpire è alla base di un gesto preciso, che possa essere sempre lo stesso per lo stesso simbolo scritto e per la stessa risultante sonora. La legenda, quindi, oltre ad avere l'esplicazione della simbologia, ha anche dei piccoli esempi di qualche rigo della partitura o dell'utilizzo del pedale; in alcuni casi può risultare estremamente efficace per migliorare l'esecuzione del brano.

Continuando l'analisi della partitura, notiamo che ha, come oggetto principale di scrittura, il processo con il quale sono stati ricercati i suoni: ogni simbolo grafico rappresenta un gesto. Non viene perciò rappresentata la risultante timbrica, ma piuttosto il processo con il quale si va a produrre un determinato suono. Sarà, quindi, il gesto ad essere la base della prosodia interna, ogni legame con il gesto successivo sarà studiato per dare sia un movimento alle voci, che possono essere sino a 3 simultanee (come si nota nel solo sulla molla 5), sia per dare una sensazione di continuum.

L'utilizzo di simboli vicini al mondo della musica classica mi ha aiutato ad adeguare uno strumento del quale non abbiamo letteratura verso una nuova scrittura. Questo procedimento è la base poi della musica contemporanea, ovvero, ogni nuovo gesto è la decodifica di un simbolo evoluzione di musica più antica.

Alcuni movimenti scritti per l'archetto, infatti, stanno a simboleggiare un gesto, come avveniva in passato per la musica gregoriana, con i melismi legati al movimento delle mani dei direttori di coro della tradizione.

ESEMPI DI FRASI O GESTI	ELETTRONICA
 <p>Nei gissati sulle molle, la velocità con la quale procedere verso dx o sx è segnato con una notazione standard.</p>	 <p>Modulazione ad Anello dei segnali dei piezo e microfonici</p>
 <p>Questa figura equivale a livello gestuale ad un movimento veloce sulla molla e attivazione dell'armonico. Utilizzare della pece sulle dita migliora di gran lunga il risultato timbrico.</p>	 <p>Filtro risonante. Variazione parametri controllo Cut-off</p>
 <p>In alcuni punti verranno richieste delle sovrapposizioni tra mano destra e mano sinistra, nella maggior parte dei casi è segnalato quando una delle figure dovrà svolgere il ruolo di continuum sul quale si incontrano altri eventi percussivi</p>	 <p>Ogni controllo a pedale è un controllo via MIDI con parametri da 0 a 127 [riscalati]</p>
 <p>Le figure ritmiche servono a dare alla composizione un andamento strutturale. Ovvero, anche se molte figure non sono legate ad un ictus preciso, servono comunque a creare degli inciuci, tra elettronica e parte strumentale o in alcuni punti nell'incontro verticale dipiù voci. All'interno di queste figure ritmiche sono nascoste le sillabazioni dei versi della poesia di Artau che prende il nome del pezzo e rendono possibile una "vocalità" della composizione.</p>	 <p>Ogni gesto legato al movimento del pedale, è grafizzato da un disegno: l'andamento della parte elettronica seguirà i cambiamenti che avvengono con i cambiamenti di tali parametri; tutto questo non vieta di utilizzare qualunque altra tipo di modalità di esecuzione (Regia, sensori). L'importante è seguire l'andamento della linea rossa.</p>
 <p>In alcuni punti le note plettrate saranno legate ad un grattato. Il finale del gissato sulla molla avrà o il simbolo ▼ che identifica</p>	
 <p>Questa formula indica con che durata e con quale movimento muoversi sulla placca o eventualmente sulla molla. La minima aleatorietà del gesto deve essere comunque gestita con gli accenti e le dinamiche richieste.</p>	

4.4 MACRO-FORMA

Forma tripartita. dall'alto in basso: figure ritmiche, soundscapes ed elettronica.

4.5 LA LEGENDA

La partitura si apre con il progetto di Sp.I.R.E., per poterlo riprodurre ed utilizzare materiali affini.

Per facilitare la lettura della partitura elettroacustica, ho preferito dividere la legenda in quattro blocchi fondamentali:

- Il primo blocco comprende la tipologia di battenti, utilizzati anche nella musica classica, ma *numerati*, per facilitare i cambi in partitura, dato che per ogni battente abbiamo un'eccitazione diversa delle molle e un timbro differente.
- Il secondo blocco delinea la notazione e la simbologia presente in partitura
- Il terzo blocco ha al suo interno degli esempi che facilitano lo studio degli incastri ritmici
- L'ultimo blocco comprende tutti i simboli e i gesti legati all'elettronica (pedali, variazioni di parametri, elaborazioni)

4.6 ALGORITMI

Tutti gli algoritmi sono stati disegnati prendendo ad esempio la simbologia esplicata da Walter Branchi nell'appendice 6 del libro *Tecnologia della musica elettronica*⁵. Lo schema completo presente in partitura è vicino ad una visione sia di riproducibilità, che di visione globale, nella quale si intravede, già nello schema algoritmico il pensiero compositivo che c'è sotto.

Tecniche di sintesi utilizzate:

- Sintesi Granulare, 8 voci
- Modulazione di frequenza, 12 voci
- Modulazione di ampiezza
- Modulazione ad anello
- Filtro Risonante

⁵ Walter Branchi, *Tecnologia della musica elettronica* (con prefazione di Domenico Guaccero), Lerici, Roma, 1977





legenda3.png

4.7 PEDALIERA

Pedaliera. Dopo aver studiato il funzionamento ho notato che ogni pulsante numerato era assegnato ad un NOTE on, come una normalissima pedaliera midi per organo. La fortuna è che ogni pulsante equivale a note inerenti al numero presente sulla pedaliera (es. note-on 1 = tasto 1 pedaliera). Quindi essendo identiche, ho solo dovuto trasformare ogni note-on in un "lancio-scena" sul mio software di utilizzo (max-msp). Questo mi ha facilitato lo studio con il performer che può riprovare ogni scena senza dover ripetere temporalmente le varie scene per forza in sequenza temporale, ovvero può passare ad esempio dalla scena 1 alla scena 6 senza dover ripercorrere tutte le scene presenti tra quelle menzionate. Questo facilita la prova per ogni singolo rigo.

5

LA RICERCA DEI MATERIALI (ELETTROMECCANICI)

Appena consci della forma e della natura dello strumento, ho iniziato delle ricerche sulle molle e su le placche in acciaio e ferro armonico. Ho poi contattato il Mollificio Ciullo (<https://www.mollificiocullo.com>), ad Albano laziale (Roma) per riuscire ad avere le giuste risposte sulla tipologia delle molle e sul loro funzionamento. Esistono due tipi di molle, del tutto opposte nel loro funzionamento. La natura della molla, a seconda della sua creazione può darle delle specifiche del tutto diverso. Le molle prese in esame sono state a (trazione) e a (compressione).

Dopo varie ricerche fatte anche su materiali presenti al CRM, la soluzione per l'esecuzione del pezzo è la seguente:

- L'acciaio armonico è risultato il materiale migliore per il mio utilizzo perché a diametri bassi di filatura si possono avere grandi o piccoli diametri per le spire e il risultato non cambia.
- Ogni molla, se ha un diametro compreso tra 0.1 e 0.2 cm, si ottiene una grande manovrabilità a livello di flessione e tensione. Da sottolineare che vanno utilizzate solo ed esclusivamente le Molle a Trazione; perché in estensione hanno rigidità minime anche per lunghezze pari al doppio della loro lunghezza a riposo.

Tipologia di molle utilizzate:

MOLLA	DIAM.	LUNGH.
<i>in centimetri</i>		
5	2	20
4	1.2	20
3	1.5	20
2	0.8	8
1	0.6	8

Perimetro delle lastre:

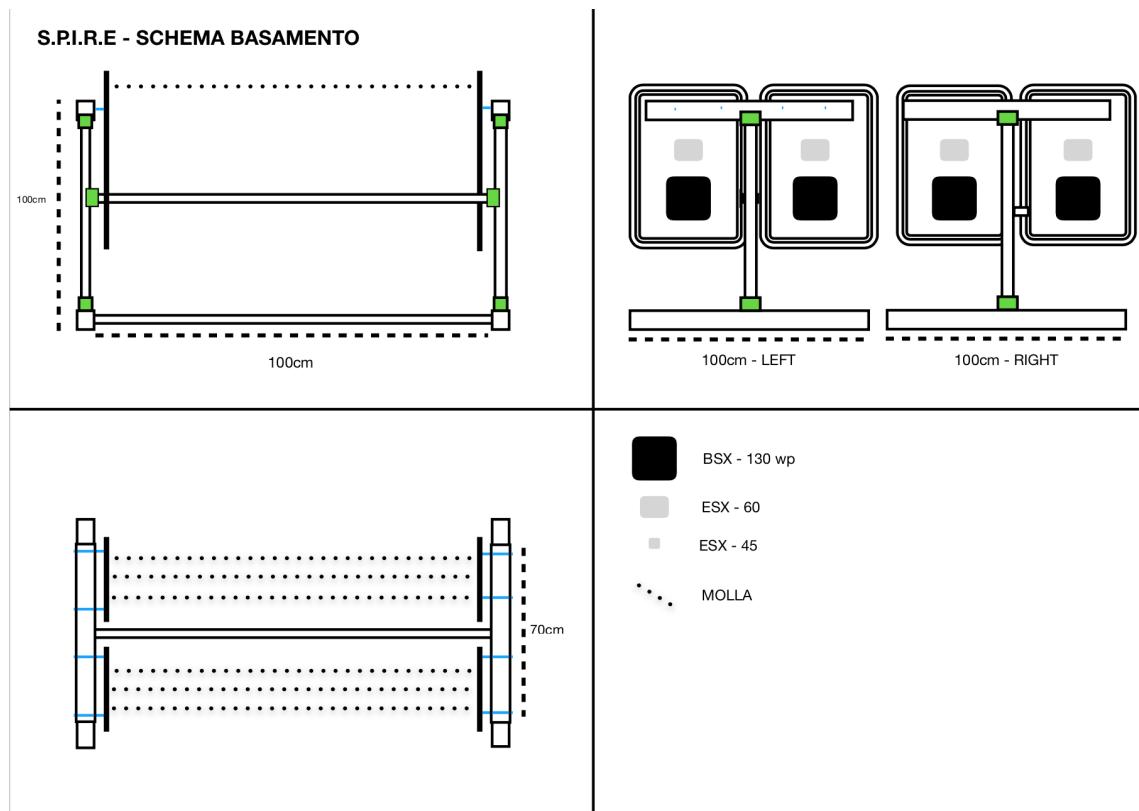
PIASTRA	LARGH.	LUNGH.
<i>in centimetri</i>		
1	2	20
2	1.2	20
3	1.5	20
4	0.8	8

5.1 PROGETTAZIONE E SUPPORTO DI TIRAGGIO



Le molle a trazione possono arrivare ad una forza di tiraggio pari anche a 100 chili. Per questo l'utilizzo di un basamento adeguato, creato su misura da un fabbro, è la soluzione a qualunque problema relativo al paragrafo successivo: il fissaggio di attuatori e molle.

Il basamento è stato creato grazie all'aiuto di un assistente del Centro di Ricerche Musicali, Leonardo Mammozzetti, che ha visionato e modificato assieme all'autore il progetto del basamento. Supporto in ferro. Punti di sal-



datura in verde. In basso a destra la nomenclatura degli attuatori utilizzati. In primo luogo la ricerca delle molle.

Le molle a trazione sono state fissate come in figura, facendo dei buchi sulla lamiera e tese, tutto nella stessa lunghezza, per rendere possibile uno studio omogeneo su materiali diversi che rispondono diversamente al tocco e all'eccitazione mediante attuatori.

Si è notato che ogni molla si comporta differentemente a seconda del dia-

tro delle spire, della robustezza del materiale e, ovviamente, del diametro del cavo in acciaio armonico. Tutti gli studi sono stati fatti su acciaio armo-



nico o acciaio inox. Due sono i fattori che regolano il funzionamento della molla a trazione:

1. Diametro del filo
2. Larghezza del diametro esterno (*spira*)

Il diametro del filo (1.) unito alla larghezza del diametro esterno (2.) rendono possibile il cambiamento della qualità della flessione della molla. Anche il numero di spire agisce sulla flessione della molla.

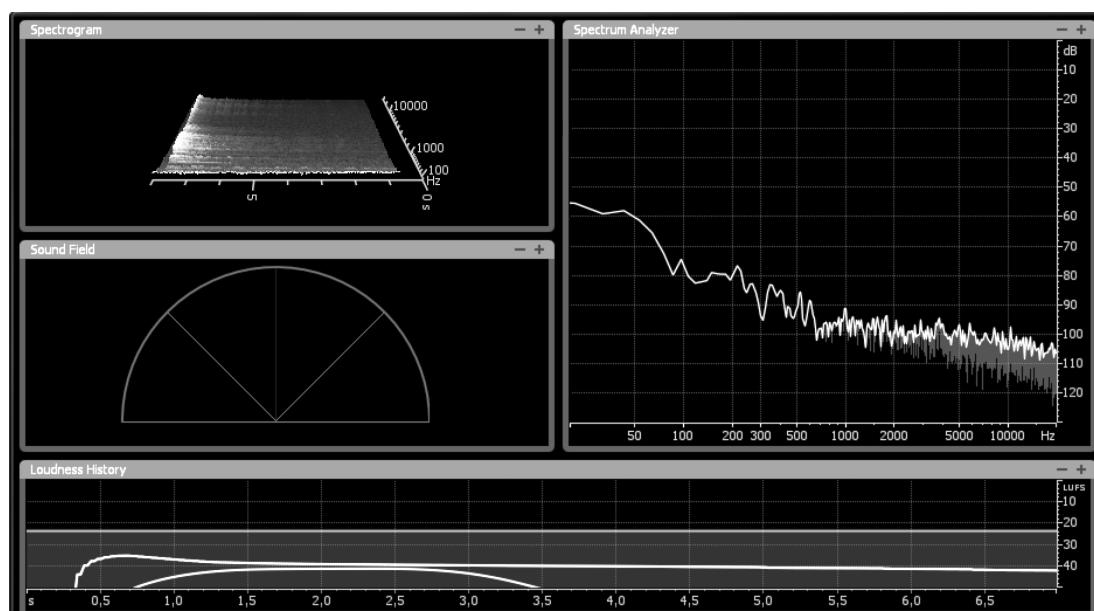
5.2 FISSAGGIO MOLLE E ATTUATORI

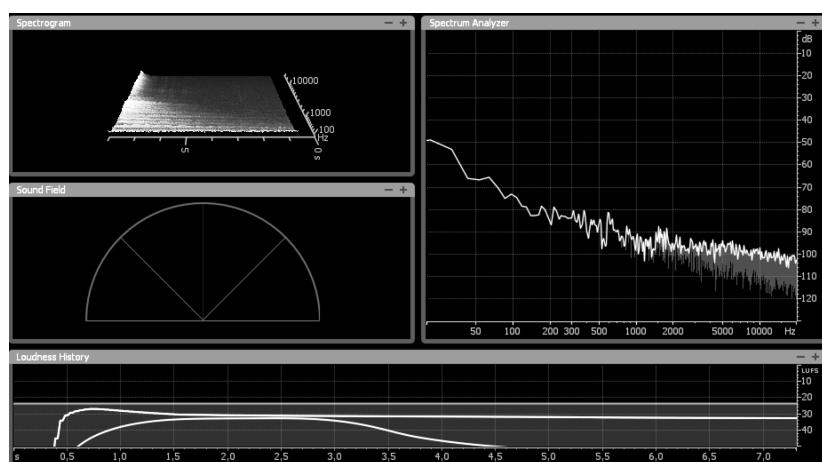
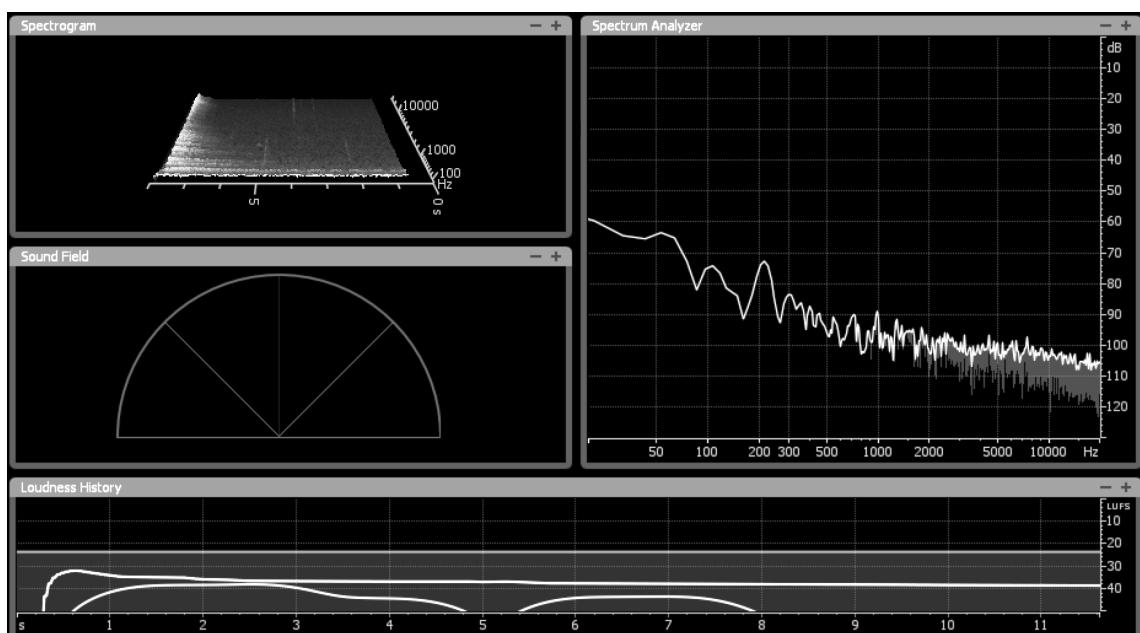
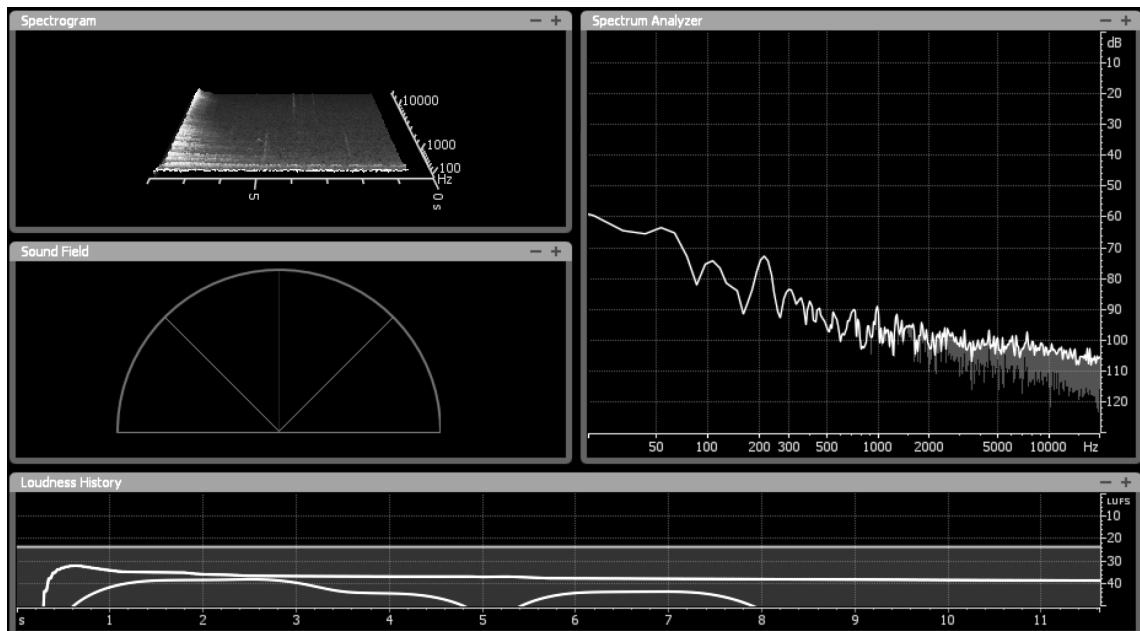
Gli attuatori sono stati fissati preventivamente tramite del nastro su una delle piastre di metallo e fatte delle prove di risposta del materiale risuonante. Trovato eccellente la risposta del metallo, in questo caso ferro e ferro zigrinato, sono stati segnati dei punti di ancoraggio degli attuatori, tramite viti con rondelle e bulloni.

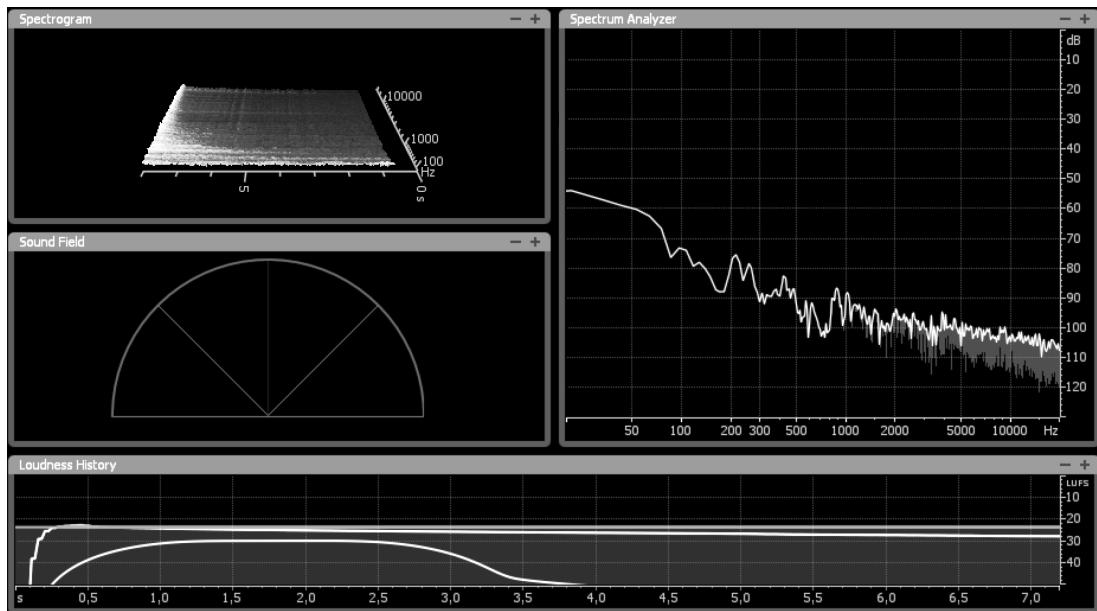
Tipologia	ATTACCO	BATTENTE	Risposta
METALLI			
Placche metallo	8	Risonatori	Ottima
Molle a trazione Inox	2	Strumento	Sufficiente
Molle a trazione Acciaio armonico	6	Strumento	Ottima
Tubo Quadrato Ferro	2	Basamento	Ottima
Viti per innesti	Varie	Bas. Attuatori	Ottima
MOLLE			
BSX 130 WP - 4 Ohm	4	Vibrazione Placca	Ottima
ESX 45 - 8 Ohm	4	Vibrazione Placca	Sufficiente
ESX 60 - 8 Ohm	3	Vibrazione Placca	Buona
MAGNETI			
Humbucker	2	Amplificazione Molle	Buona
Double Coil Bass	1	Amplificazione Molle	Ottima
PIEZOELETTRICI			
Piezoelettrici	4	Amplificazione Molle	Buona

5.3 ANALISI SPETTRALE

Di seguito, l'analisi spettrale e lo spettrogramma della risposta all'eccitazione di ogni singola molla. Sottolineo che l'eccitazione della molla, avviene nella parte centrale.



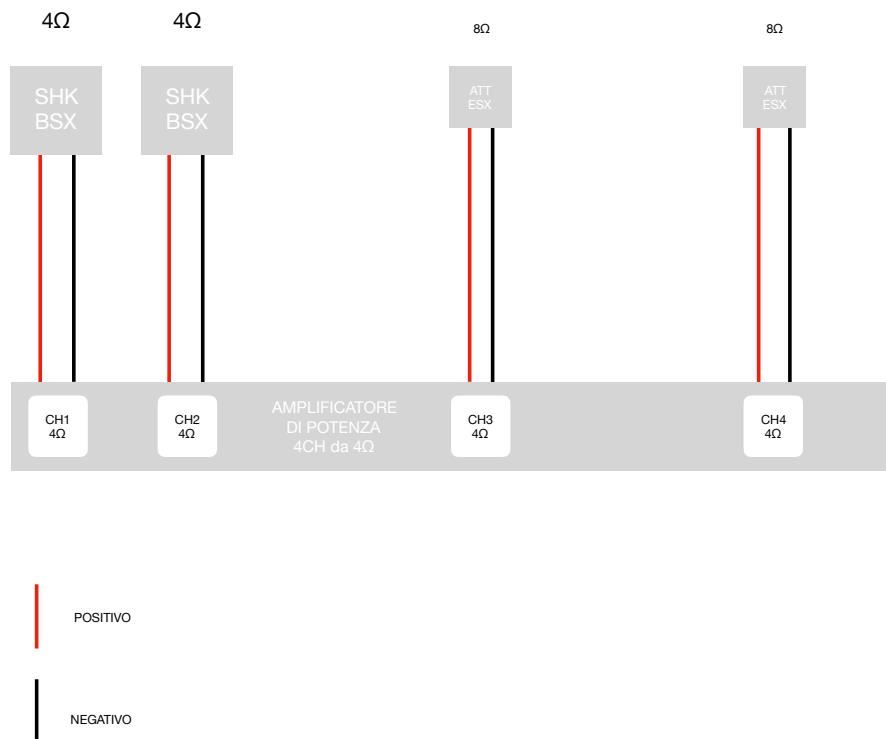




Ogni molla è soggetta ad un inviluppo e un decadimento differente, questo porta, a livello compositivo, a gestire sia timbri che dinamiche diverse per lavorare sia sulla parte orizzontale della stesura compositiva che verticale. Gli incastri formali consisteranno, infatti in *crescendo* dinamici legati soprattutto ai rapporti timbrici tra le molle.

5.4 SCHEMA ELETTRICO

Di seguito, lo schema elettrico per il collegamento degli attuatori:



6

SISTEMA DI DIFFUSIONE)

Come un rosone nel cuore di un tempio immenso

Antonin Artaud

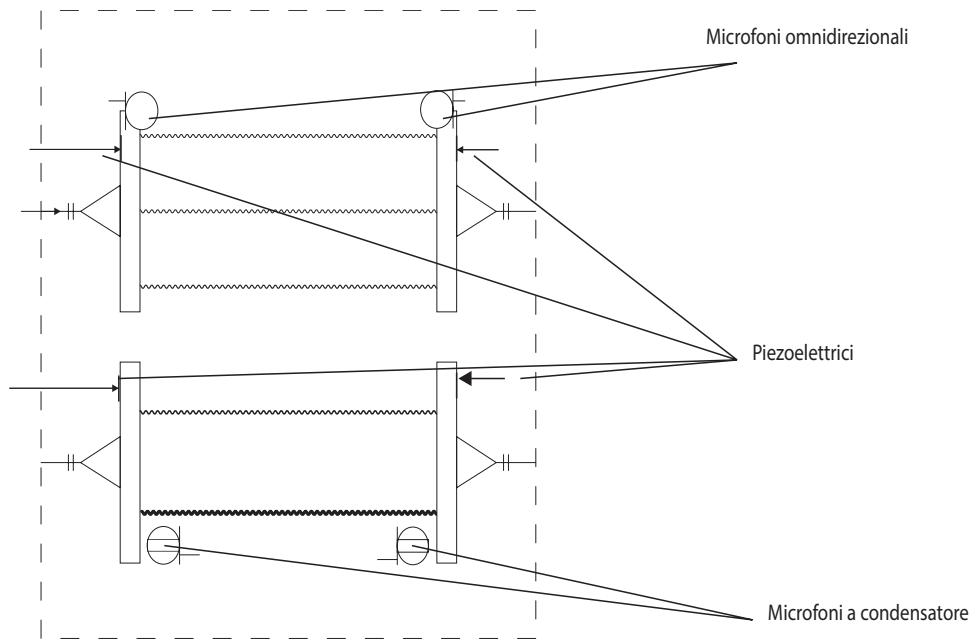
La diffusione sonora di *Vitres de Son* è basata sull'utilizzo di 9 dei 22 altoparlanti presenti nella cupola sonora "Il suono di Piero" costruita nel all'interno dell'Aula I del III piano del conservatorio Santa Cecilia, in Roma. Sfruttare solo una parte della cupola è legato alla composizione, sia a livello di figura nella quale far adagiare l'esecutore e l'oggetto sonoro, sia a livello di diffusione. Il rosone del sottotitolo sta ad indicare, appunto, la disposizione delle casse. Come nella figura sopra, notiamo che le casse disposte a triangolo, sono i vertici di un arco, significante dell'immagine del rosone. Il suono confluiscce al centro e la microfonazione puntuale, ci dà la possibilità di seguire il suono nei suoi spostamenti Tendo a sottolineare che la spazializzazione del suono è data esclusivamente dalla microfonazione. Per la costruzione del sistema di diffusione ho utilizzato gli scritti introduttivi che sono allegati a molte partiture di Luigi Nono (cit. postpraeludium e Prometeo). Ovvero, il compositore non è più slegato da una realtà percettiva e teatrale del produzione sonora, ma diventa artefice della disposizione degli altoparlanti e del pubblico all'interno dell'ambiente d'ascolto.

Vediamo nel dettaglio il sistema di ripresa e la diffusione audio che da partitura diventano parte integrante della composizione.

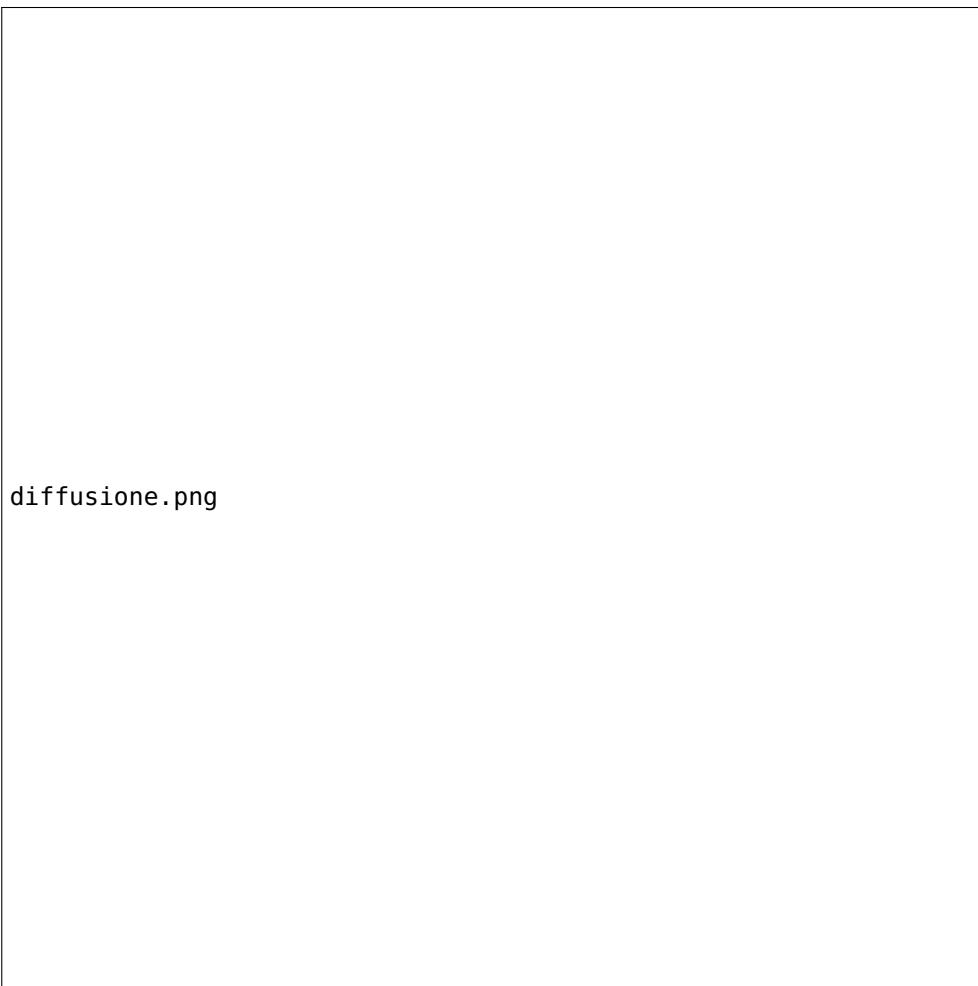
6.1 SISTEMA DI RIPRESA

La diffusione audio avverrà tramite l'utilizzo di un sistema di diffusione omnidirezionale che renderà possibile la diffusione omogenea del materiale acustico ed elettronico prodotto da Sp.i.r.e..

- Scheda Audio 8in 9out
- 4 piezoelettrici
- 2 microfoni dpa omnidirezionali
- 2 microfoni Cardioide
- Cablaggio
- 1 Amplificatore di potenza da 4 canali a 4 Ohm
- Computer



Strumenti utilizzati:

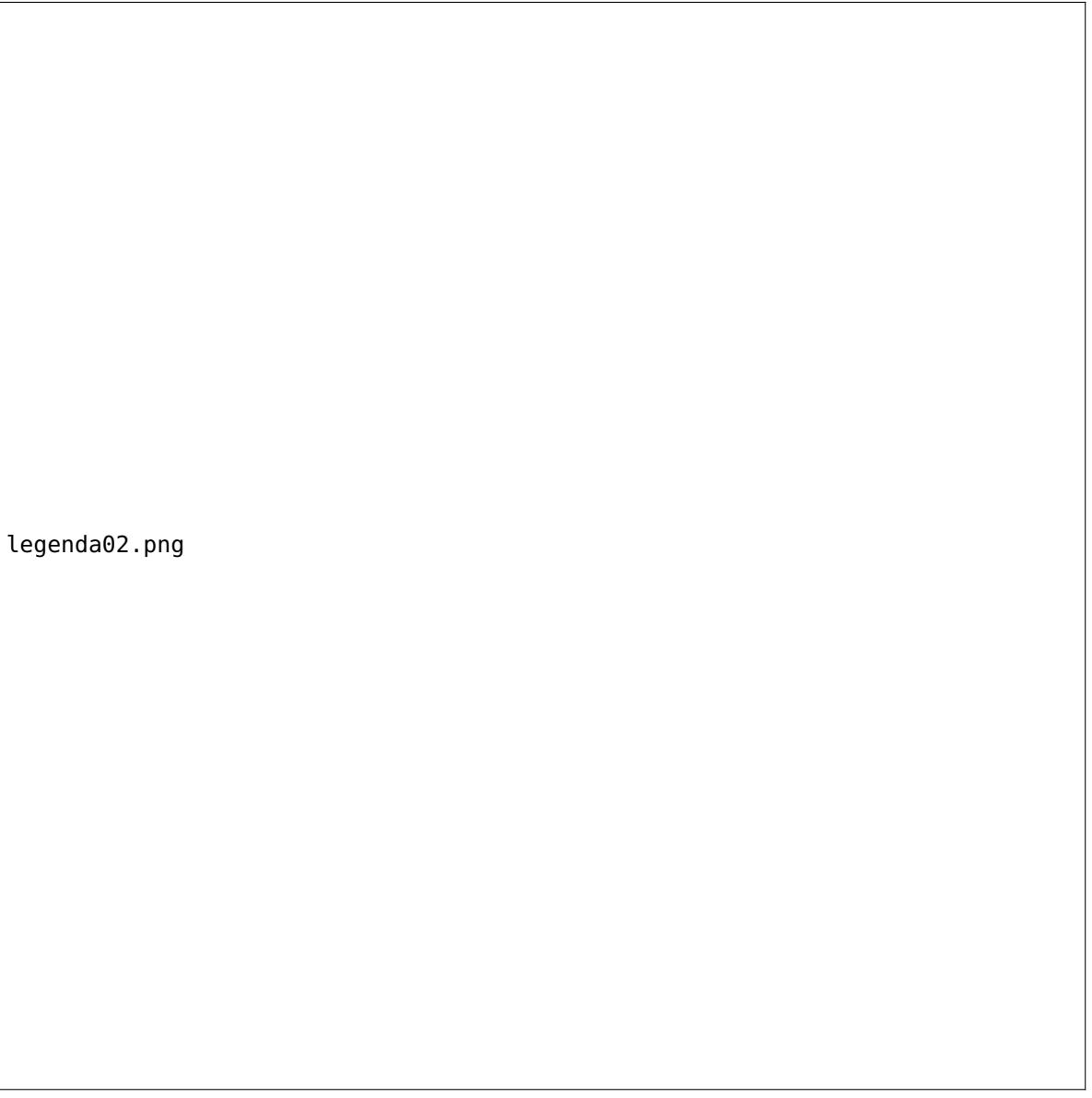


diffusione.png

- Sp.i.r.e.

- Amplificazione trasparente
- 9 Altoparlanti

6.2 DIFFUSIONE AUDIO E B-FORMAT



legenda02.png

Per schematizzare e disegnare la diffusione audio, ho utilizzato come esempio gli scritti introduttivi e le legende di due partiture contemporanee. Specificatamente: Mantra di Karlheinz Stockhausen e Prometeo, Tragedia dell'ascolto di Luigi Nono. Nella partitura di Stockhausen vediamo come il compositore esplica lucidamente il rapporto che c'è tra diffusione ed elaborazione del segnale, in un solo schema racchiude sia la diffusione che l'elaborazione, un po' come ho accennato in precedenza per la partitura di Ecosistemi di Di Scipio.

Nono, nel Prometeo, aggiunge agli schemi algoritmici e di diffusione, anche

la disposizione del pubblico in sala. Questa è un passo importante per la storia della musica elettroacustica, perché alla modalità d'ascolto si aggiunge un fattore importante per la stesura di un lavoro compositivo: la regia. Nono era sempre attento al rapporto fra diffusione del suono e disposizione dell'ascoltatore.

Prendendo ad esempio i maestri, ho lavorato su un'irradiazione tale da poter favorire un spostamento del suono a livello spaziale. La tipologia di microfonazione e la disposizione dei diffusori, permette:

- La disposizione dei microfoni (figura) rende possibile un movimento spaziale del segnale. Sicuramente anche la scrittura ho tenuto conto di questo effetto, scrivendo gesti puntuali quando ritenevo strutturale uno spostamento della fonte sonora nello spazio.
- La serie di filtri presente a valle, prima della diffusione, permette un movimento del suono verso l'alto, dato anche dall'utilizzo di diffusori sospesi al di sopra dello strumento

L'amplificazione trasparente ed il filtraggio danno corporeità al suono e oltre a rendere possibile una spazializzazione realistica dello strumento, si da anche la possibilità alla stanza di risuonare su determinate frequenze e il lungo decadimento dello Sp.I.R.E. ho scoperto che in ambienti piccoli interagisce anche con le riflessioni della stanza, se studiato bene il suo posizionamento.

7

RIFLESSIONI E CONCLUSIONI

Se dovessi delineare ora il percorso artistico da seguire nella mia vita, sicuramente direi: musicale.

Anche se, dopo aver creato un oggetto sonoro o strumento che sia (dato che siamo ancora in fase sperimentale non mi azzardo ancora a prendere una strada precisa) mi sento vicinissimo ad un percorso di ricerca. Aver unito un reverbero a molla e un reverbero a piastra in un unico oggetto sonoro, mi ha dato molte suggestioni, soprattutto, mi ha indicato altre strade possibili, come l'interazione con altri strumenti musicali. A queste ricerche a livello timbrico, meccanico ed elettroacustico, si uniscono i continui studi sulle partiture contemporanee.

Se dovessi delineare ora un percorso artistico lineare che volessi seguire, sicuramente direi: musicale. Per il resto, posso solo essere sicuro dei traguardi raggiunti, ovvero, ho trovato una metodologia sia nello studio di materiali acustici, sia di quelli sonori e una lucidità nella creazione di partiture snelle e semplici che danno importanza più alla struttura che a mille stratagemmi notazionali, a volte superflui.

Chiarezza d'espressione e riproducibilità. Credo che siano questi i due fattori principali per la riuscita di un pezzo. Poi c'è quell'enorme mare di possibilità, di legature, di interventi semantici e prosodici, quell'enorme specchio d'acqua che poeticamente chiamerei musicalità. Forse la vera ricerca sta proprio in questo, nel sentire, tramite le proprie capacità espressive e le tecniche imparate, qualcosa di musicale.

Vorrei, infine, che il mio studio compositivo futuro sia un lungo viaggio: verso la conoscenza di altre identità in trasformazione che incontrerò lungo le strade e i percorsi che la vita ci dona, sempre con la speranza di una nascita nella quale si veda il sole.