

Matricola n. B93

**Conservatorio Statale “G. Verdi”
Ravenna**

**BIENNIO ACCADEMICO DI II LIVELLO IN DISCIPLINE MUSICALI
INDIRIZZO INTERPRETATIVO**

SCUOLA DI CLARINETTO BASSO

**IL RUOLO DELL’ELETTRONICA NEL
REPERTORIO CONTEMPORANEO
DEL CLARINETTO BASSO**

**Relatore
Prof. Stefano Franceschini**

**Presentata da
Mirko Cerati**

SESSIONE INVERNALE

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

IL RUOLO DELL'ELETTRONICA NEL REPERTORIO CONTEMPORANEO DEL CLARINETTO BASSO

INTRODUZIONE	p. 6
1. LA MUSICA ELETTRONICA	p. 8
1.1 Musica concreta	p. 8
1.2 <i>Tape music</i>	p. 10
1.3 Musica elettronica	p. 10
1.4 <i>Live electronic music</i>	p. 10
1.5 <i>Computer music</i>	p. 11
2. CENNI STORICI	p. 14
3. REGISTRAZIONE E RIPRODUZIONE DEI SUONI	p. 16
4. STRUMENTI MUSICALI ELETTRONICI E APPARECCHIATURE ELETTRONICHE PER MUSICA	p. 19
5. LA <i>COMPUTER MUSIC</i> E GLI STRUMENTI ACUSTICI	p. 20
6. WAYNE SIEGEL	p. 21
6.1 Background e carriera	p. 21
6.2 Le prime influenze	p. 21
6.3 La tecnica del canone	p. 22
6.4 1980 – 2000	p. 23
6.5 2000 -	p. 25
6.6 “ <i>Jackdaw</i> ”, per clarinetto basso e computer (1995)	p. 26
7. HARRY SPARNAAY	p. 27
7.1 Biografia	p. 27

8. GIANFRANCO GIOIA	p. 29
8.1 Biografia	p. 29
8.2 “ <i>Mirrors</i> ”, per clarinetto basso e strumenti elettronici (2009)	p. 29
9. MARCO NOIA	p. 30
9.1 Biografia	p. 30
9.2 “ <i>Kaze no kaori</i> ”, per clarinetto basso e strumenti elettronici (2012)	p. 30
CONCLUSIONI	p. 33
BIBLIOGRAFIA	p. 34
SITOGRAFIA	p. 35

INTRODUZIONE

Verso la metà del XX secolo, quando la musica concreta prima e poi quella elettronica misero a rumore il mondo musicale, si parlò di una “terza epoca”, quella appunto della musica elettronica, successiva a quella “vocale” e “strumentale”.

Al giorno d’oggi l’ipotesi non appare più attuale, ma è innegabile che l’elettronica abbia indotto e induca radicali mutamenti nei modi di vita. Tuttavia la musica elettronica, presentatasi inizialmente quale unica via percorribile per uscire dalla prassi della musica strumentale, ha rinunciato alla sua posizione radicalizzante, inserendosi nel panorama della musica contemporanea senza mire monopolistiche.

Sembra quindi più corretto parlare di un’era elettronica nella quale la musica ha la sua parte di tecnologia.

Non vi è dubbio che l’elettronica influenzi il processo di rinnovamento delle arti, e la musica ha subito questa influenza in modo più incisivo rispetto ad altre forme di espressione.

Si può supporre che ciò sia dovuto al fatto che le apparecchiature elettroniche per la diffusione e la manipolazione dei suoni siano giunte prima di quelle per la manipolazione delle immagini.

Nelle pagine seguenti analizzeremo l’evoluzione della musica elettronica fino alla sua applicazione agli strumenti musicali (clarinetto basso), connubio che negli ultimi anni ha permesso un ampliamento del repertorio di questo fantastico strumento.

I. LA MUSICA ELETTRONICA

La definizione di “musica elettronica” è da associare ai “mezzi” e non ai “contenuti”. Pertanto, tutte le opere redatte con materiali sonori generati e elaborati per mezzo di apparecchiature elettroniche appartengono a questo genere di musica, con l’esclusione di tutta la “musica riprodotta”, in cui le apparecchiature elettroniche sono impiegate solo per la fedele registrazione e riproduzione di esecuzioni effettuate con gli strumenti tradizionali.

L’espressione “musica elettronica” si ipotizza venne impiegata per la prima volta durante una conferenza sull’argomento tenuta da Meyer-Eppler¹ a Darmstadt nel 1950. In quegli anni si ricorse anche ad altre definizioni per indicare i “mezzi” o gli “indirizzi estetici” caratterizzanti l’attività delle diverse scuole, tra cui *musica concreta*, *tape music*, *musica elettronica*, *live electronic music*, *computer music*.

1.1 Musica concreta

Nella “musica concreta” qualsiasi fenomeno acustico è accettato come materiale di base, mentre non trovano impiego segnali generati elettronicamente. Gli “oggetti sonori” vengono derivati dai materiali di base registrati ed elaborati elettronicamente. La definizione di “musica concreta” appare per la prima volta nel

¹ Werner Meyer-Eppler (Anversa, 1913 – Bonn, 1960)

1949 in un articolo scritto dal caposcuola della musica concreta, Pierre Schaeffer², per la rivista “*Polyphonie*”. Di seguito la citazione:

Concreto viene definito il materiale di base perché presente in natura, e *concreta* la musica che trae origine da esso, in opposizione alla musica tradizionale definita *astratta*.

Con P. Schaeffer il rapporto tra musica e tecnologia entra in una nuova fase. Egli organizza il primo laboratorio, avvia una ricerca sistematica di materiali sonori originali (gli “oggetti sonori”), conduce una sperimentazione metodica sulle apparecchiature e sui loro impieghi, promuove studi sull’acustica applicata alla musica, fonda la prima scuola e annota ogni sua esperienza in un diario: *A’ la recherche d’une musique concrète* (1952). Schaeffer ha fornito anche una metodologia operativa che rimarrà valida fino all’avvento dei grandi sintetizzatori e dei computer. Egli sceglie i materiali, li isola e li registra separatamente su dischi con solco circolare in modo che durante la lettura ciascun materiale rimanga a disposizione per un tempo indeterminato; successivamente legge uno o più materiali contemporaneamente e, mediante la re incisione su un altro disco li ordina secondo il piano dell’opera. Verso la fine degli Anni Sessanta la musica concreta ha ormai esaurito il suo ciclo sperimentale e i musicisti che vi si dedicarono hanno raggiunto posizioni molto più avanzate. Ma Parigi non rinuncia alla sua posizione centrale nel mondo musicale e all’interno del *Centre National d’Art Contemporain*, nasce l’IRCAM diretto da Pierre Boulez³, dove ottimi musicisti come Luciano Berio⁴, Vinko Globokar⁵, Jean-Claud Risset⁶ ed altri lavorano in stretta collaborazione con un gruppo di matematici, fisici ed ingegneri allo studio dei fenomeni acustici ed alla realizzazione di apparecchiature elettroniche per musica, favorendo e promuovendo il dialogo tra arte e tecnologia reso sempre più complesso dall’incessante rinnovamento della prima e dall’inarrestabile progredire della seconda.

2 Pierre Schaeffer (Nancy, 1910 – Aix-en-Provence, 1995)

3 Pierre Boulez (Montbrison, 1925 – Baden-Baden, 2016)

4 Luciano Berio (Oneglia, Imperia, 1925 – Roma, 2003)

5 Vinko Globokar (Anderny, 1934)

6 Jean-Claude Risset (Le Puy-en-Velay, 1938 – Marsiglia, 2016)



P. Schaeffer nel suo studio, 1951.

1.2 *Tape music*

Per *tape music* si intendono quelle composizioni realizzate elaborando elettronicamente registrazioni di brani eseguiti da strumenti tradizionali con l'intenzione di espandere le loro possibilità espressive. Le prime esperienze di “*tape music*” sono associate al nome di Ussachevsky⁷, che produsse cinque brani presentati come esperimenti durante un concerto tenutosi a New York nel 1952. In “*Transposition*”, ad esempio, il materiale di base è un LA del pianoforte registrato e trasformato variando la velocità di scorrimento del nastro, mentre in “*Reverberation*” è usato lo stesso materiale con effetti di eco.

1.3 Musica elettronica

Durante gli Anni Cinquanta la definizione stava ad indicare, secondo Stockhausen⁸, quelle opere strutturate prevalentemente in base a procedimenti seriali e realizzate impiegando esclusivamente onde sinusoidali e rumore bianco opportunamente trattato. Poche opere rientrano in un ambito così ristretto e la definizione assume in breve l'attuale significato, più estensivo.

7 Vladimir Ussachevsky (Hailar, Hulunbuir, 1911 – New York, 1990)

8 Karlheinz Stockhausen (Mödrath, Kerpen, 1928 – Kürten, 2007)

1.4 *Live electronic music*

La disponibilità di apparecchiature sempre più pratiche da manovrare rese gradatamente possibile il loro impiego “in tempo reale”. Il sintetizzatore, ad esempio, pur richiedendo sempre la scelta e la definizione dei suoni prima della loro emissione, ha ormai raggiunto un grado di versatilità che ne consente pieno impiego “in tempo reale” alla pari con qualsiasi strumento tradizionale. Ciò ha consentito alla musica elettronica di ritrovare la sala da concerto e l’apporto sempre vivificante degli esecutori. Devono essere escluse dalla medesima categoria le tante composizioni per strumenti tradizionali (o voci) e nastro magnetico, perché in questi casi nessun materiale elettronico viene realizzato in tempo reale. I compositori che si dedicano alla “*live electronic music*” seguono preferibilmente la prassi aleatoria, comune ormai ad ogni forma musicale contemporanea, lasciando ampio margine di libertà ai realizzatori, un margine che, stante l’elasticità del mezzo elettronico, si espande fino all’imprevedibile. Un esempio di “*live electronic music*” sono le “*Variations for flute and electronic sound*” (1966) di Druckman⁹.

1.5 *Computer music*

La “*computer music*” è una branca della musica elettroacustica. Con il termine “musica elettroacustica”, come è facile intuire, si intende la fusione della musica elettronica (musica realizzata con apparecchi elettronici analogici o digitali) con la musica acustica (musica realizzata con strumenti acustici come il violino, il pianoforte, il clarinetto ecc.). Differentemente dall’opinione comune, la *computer music* ha poco a che fare con i sintetizzatori MIDI¹⁰ commerciali (Roland, Korg ed altre case) e quasi nulla con il cosiddetto General Standard MIDI GM/GS. Anche l’uso che comunemente si fa delle schede MIDI per computer (GUS, AWE32 ed altro) raramente si può far rientrare nella *computer music*. Il sistema MIDI viene usato spesso nella *computer music* come espediente per il controllo in tempo reale, ma le sue enormi limitazioni attuali ne impediscono un uso generalizzato.

⁹ Jacob Druckman (Filadelfia, Pennsylvania, 1928 – New Haven, Connecticut, 1996)

¹⁰ MIDI (Musical Instrument Digital Interface) è il protocollo standard per l’interazione degli strumenti musicali elettronici, anche tramite un computer.

La *computer music* nasce intorno al 1963 con la pubblicazione sulla famosa rivista americana “*Science*” dell'articolo “*The digital computer as a musical instrument*” di Max Mathews¹¹, a cui seguì nel 1969 “*The technology of Computer Music*” in cui si legge:

Nella sintesi sonora si presentano due problemi fondamentali: l'enorme quantità di dati necessaria a specificare una funzione della pressione sonora e quindi la necessità di un programma molto veloce e la necessità di un linguaggio semplice ma potente con cui descrivere la sequenza dei suoni.

Il primo problema è stato risolto con l'introduzione di microprocessori veloci. Il secondo problema nasce dal fatto che nessuno ha il tempo di poter scrivere uno ad uno i milioni di campioni necessari a produrre i suoni in una composizione musicale. Quindi i campioni devono essere sintetizzati con algoritmi o registrati da sorgenti concrete.

Sono stati creati strumenti software atti a risolvere questo secondo problema, e da questi strumenti e dall'uso che i compositori ne hanno fatto, ha origine la storia della *computer music*. La *computer music* è una disciplina che si pone a metà tra l'attività artistica e quella scientifica. Essa prende il meglio di entrambe queste attività. La sua finalità non è comunque l'arido tecnicismo, bensì una ricerca estetica che pone in primo piano la creatività.

La creazione di algoritmi di sintesi o di processi di composizione parametrica sono sempre dei mezzi che vengono in ultima analisi vagliati dalla sensibilità del musicista che li usa. Così come la struttura formale dei brani musicali non è semplicemente una velleità intellettualoide dei compositori bensì un vero e proprio espediente estetico funzionale alla qualità artistica delle composizioni, allo stesso modo il lavoro di programmazione di algoritmi compositivi e di sintesi sonora che precede la stesura di una composizione non è fine a sé stesso, ma è funzionale alla creazione di sonorità e configurazioni acustiche inedite sulle quali basarsi per esprimere un nuovo pensiero artistico. Alla fine ciò che conta in un'opera musicale è il suo effetto concreto sull'ascoltatore, la sensazione empirica che produce al nostro orecchio, che può essere gradevole o sgradevole ma che

11 Max Mathews (Columbus, Nebraska, 1926 – San Francisco, California, 2011)

comunque ci induce a riflettere su cose che vanno oltre la quotidianità. Max Mathews ha affermato che la sintesi diretta con il computer rende possibile comporre direttamente con il suono piuttosto che semplicemente assemblare note. Una delle basi della *computer music* è infatti il superamento del concetto di "nota", cui prende posto il più generale concetto di "processo" e di "evento sonoro". Un processo è soprainsieme del concetto di evento sonoro che a sua volta è soprainsieme del concetto di nota. I processi e gli eventi sonori possono essere semplici ma anche estremamente complessi. Nel caso limite un processo o un evento sonoro possono coincidere con una nota. Ma nella *computer music* un processo consiste in genere in un flusso continuo di segnali da cui ha origine la generazione di eventi che a loro volta creano elementi acustici più o meno assimilabili al tradizionale concetto di "nota". I compositori di *computer music* spesso sono anche compositori che si dedicano agli strumenti acustici tradizionali e che talvolta si rivolgono a tecnici esperti nel campo dei computer per realizzare le loro composizioni. Questo tipo di comportamento ha però parecchi svantaggi di cui il principale è che la loro creatività viene fortemente condizionata dalle idee del tecnico, che alla fine risulta essere il vero autore del pezzo. Ci sono però alcuni musicisti che hanno fatto della *computer music* la loro attività principale. Oggi *computer music* è diventato praticamente sinonimo di musica elettronica. Sono pochissimi infatti i musicisti elettronici che continuano ad usare apparecchiature analogiche per produrre musica. Fra i compositori che hanno fatto della *computer music* la loro attività principale possiamo enunciare: Jean-Claude Risset (sperimentatore del rapporto acustico tra strumenti acustici e di sintesi), John Chowning¹² (inventore della sintesi in FM), Barry Truax¹³ (coinventore della sintesi granulare applicata alla musica), Curtis Roads¹⁴ (coinventore della sintesi granulare applicata alla musica), Paul Lansky¹⁵ (inventore della sintesi per LPC - Linear Prediction Code) e James Dashow¹⁶ (autore del linguaggio di sintesi Music 30).

12 John Chowning (Salem, New Jersey, 1934)

13 Barry Truax (Chatham-Kent, 1947)

14 Curtis Roads (Cleveland, Ohio, 1951)

15 Paul Lansky (New York, 1944)

16 James Dashow (Chicago, 1944)

II. CENNI STORICI

Il primo strumento elettronico fu costruito dall' americano T. Cahill¹⁷ nel 1900. Lo strumento chiamato *dynamophone* o *telharmonium* era costituito da un gruppo di generatori (dinamo) che producevano correnti alternate a diverse frequenze. L'intenzione dell'ideatore era di produrre elettricamente musica da distribuire "via cavo". L'idea giunse prima che fossero disponibili i mezzi tecnici per realizzarla e il *dynamophone* fu subito abbandonato. Nel 1906 L. De Forest¹⁸ brevettò il *triodo* e nel 1916 un oscillatore. Iniziano così ad apparire quei mezzi tecnici indispensabili per il successivo sviluppo dell'elettronica applicata alla musica. Un altro strumento, forse più noto, è il cosiddetto *thereminvox* o *etherophone*, costruito da L. Termen¹⁹ nel 1920. Lo strumento è costituito di due oscillatori, uno a frequenza fissa e l'altro a frequenza variabile che producono

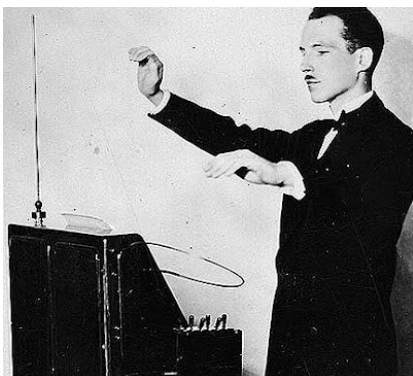
17 Thaddeus Cahill (Iowa, 1867 – New York, 1934)

18 Lee De Forest (Council Bluffs, Iowa, 1873 – Hollywood, Los Angeles, 1961)

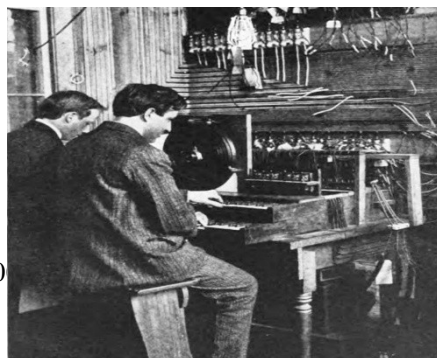
19 Lev Sergeevič Termen (San Pietroburgo, 1896 – Mosca, 1993)

ultrasuoni. La differenza tra le due frequenze si colloca nella gamma udibile e viene utilizzata come segnale audio. L'estensione è di quattro ottave circa, non esiste l'articolazione (solo suoni continui) e non esiste la scansione di intervalli (il passaggio da una frequenza all'altra avviene tramite glissati). Lo strumento si suona avvicinando le mani a due antenne che controllano rispettivamente la frequenza e il volume. Qualche anno più tardi, dal 1930 al 1940 e subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, sono progettati e costruiti in gran numero strumenti elettronici commerciali che hanno la capacità di "imitare" i timbri degli strumenti d'orchestra. Nell'America del Nord si diffondono anche grandi organi che altro non sono se non la versione elettronica degli organi da teatro. In Europa in quegli anni si diffondono strumenti piccoli monofonici come il *clavioline*. Durante gli Anni Cinquanta nascono i primi studi di musica elettronica, ma l'industria è più che mai attenta alle richieste del grande mercato degli amatori e non è pronta a fornire apparecchiature adatte alle nuove esigenze dei musicisti, che devono adattare e trasformare apparecchi impropri, progettati per altri scopi. Nel 1955 la RCA presenta il *Mark I*, che viene installato al "*Columbia – Princeton Electronic Music Center*" di New York. L'apparecchio viene controllato da un nastro perforato e consente la programmazione di un buon numero di eventi sonori. Questa è una prima risposta alle necessità dei musicisti.

Il primo sintetizzatore con caratteristiche di spicco per il musicista si deve a R. Moog²⁰ nel 1964. Nel 1968 vengono prodotti i primi sintetizzatori ARP, seguiti l'anno successivo dal BUCHLA, e due anni dopo dall'EMS di Londra. Il sintetizzatore si perfeziona e amplia le sue possibilità ricorrendo alle tecniche digitali, che hanno consentito la realizzazione, nel 1975, dei primi sintetizzatori polifonici negli Stati Uniti e in Giappone. Un anno più tardi, in Italia, viene costruito il primo sintetizzatore polifonico e politimbrico.



1934 – Asheville, 20



Il thereminvox.

Il telharmonium.



R. Moog con un sintetizzatore.

III. REGISTRAZIONE E RIPRODUZIONE DEI SUONI

Nel 1888 l'inventore tedesco Emile Berliner²¹ inventò il disco grammofonico e costruì una macchina, il *gramophone*, che registrava e riproduceva dischi con solco a spirale. Un suo collaboratore, Eldridge R. Johnson²², realizzò per il *gramophone* un motore a molla con dispositivi per il controllo della velocità, migliorò i dispositivi di risonanza e adottò la modulazione laterale del solco: inizialmente le variazioni dei segnali acustici venivano tradotte in variazioni di profondità (modulazione verticale). Così, all'inizio del XX secolo già esistevano il disco pressato in materiali termoplastici e il *gramophone*, in una versione soddisfacente che doveva resistere, senza sostanziali modifiche, fino all'introduzione dei procedimenti elettronici.

Durante il periodo della registrazione e riproduzione meccanica (1900-1925), la qualità dei dischi era veramente modesta, tanto è che la ristretta gamma di frequenze riproducibili comprometteva la caratterizzazione dei timbri, e la dinamica estremamente limitata impediva ogni rilievo espressivo. Ciò nondimeno,

21 Emile Berliner (Hannover, 1851 – Washington, 1929)

22 Eldridge R. Johnson (Wilmington, 1867 – Moorestown, 1945)

il disco ebbe un immediato successo (il pubblico si interessò agli interpreti più che alle opere, quasi acquistasse un autografo sonoro di un celebre personaggio invece di un'opera musicale da ascoltare).

I traguardi successivi nello sviluppo delle tecniche di registrazione furono l'introduzione del microscolco (verso la fine degli Anni Quaranta), la stereofonia (pochi anni più tardi), e, recentemente, la quadrifonia.

Nel 1898 il danese Valdemar Poulsen²³ costruì un registratore che utilizzava, quale supporto magnetico, un filo d'acciaio armonico; l'apparecchio fu brevettato in quello stesso anno, e presentato all'Esposizione di Parigi del 1900. Nasceva così il registratore a nastro magnetico. Prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la tedesca "*Magnetophone*" iniziò la produzione in serie di registratori che impiegavano nastri molto simili a quelli attuali; dopo la parentesi bellica si giunse alla produzione di registratori commerciali di ottima qualità e di apparecchi professionali di eccellenti prestazioni; i nastri seguirono lo sviluppo delle apparecchiature: durante gli Anni Sessanta fu introdotto il caricatore (musicassetta), per facilitare il cambio dei nastri pre-registrati, che stanno facendo seria concorrenza al disco.

Il processo tecnologico è sempre in continua evoluzione e la registrazione digitale è già una realtà. Vengono proposti dischi in cui il solco è sostituito da una serie di microscopici forellini letti da un *laser* che elimina ogni contatto meccanico e conseguenti rumori, riduce le dimensioni del supporto a parità di informazioni immagazzinate e prolunga la vita del disco all'infinito. Le più importanti case produttrici di registratori a nastro hanno realizzato apparecchi per la registrazione digitale: le informazioni (i suoni) vengono trasformate e memorizzate sotto forma di codice digitale. I vantaggi offerti dal sistema, risiedono nell'incredibile libertà d'intervento sul materiale già registrato: cancellazione e sostituzione anche di un solo suono senza danneggiare il resto della registrazione, variazioni di frequenza e di intensità controllabili e programmabili, nonché una sensibile riduzione (teoricamente totale soppressione) del rumore di fondo.

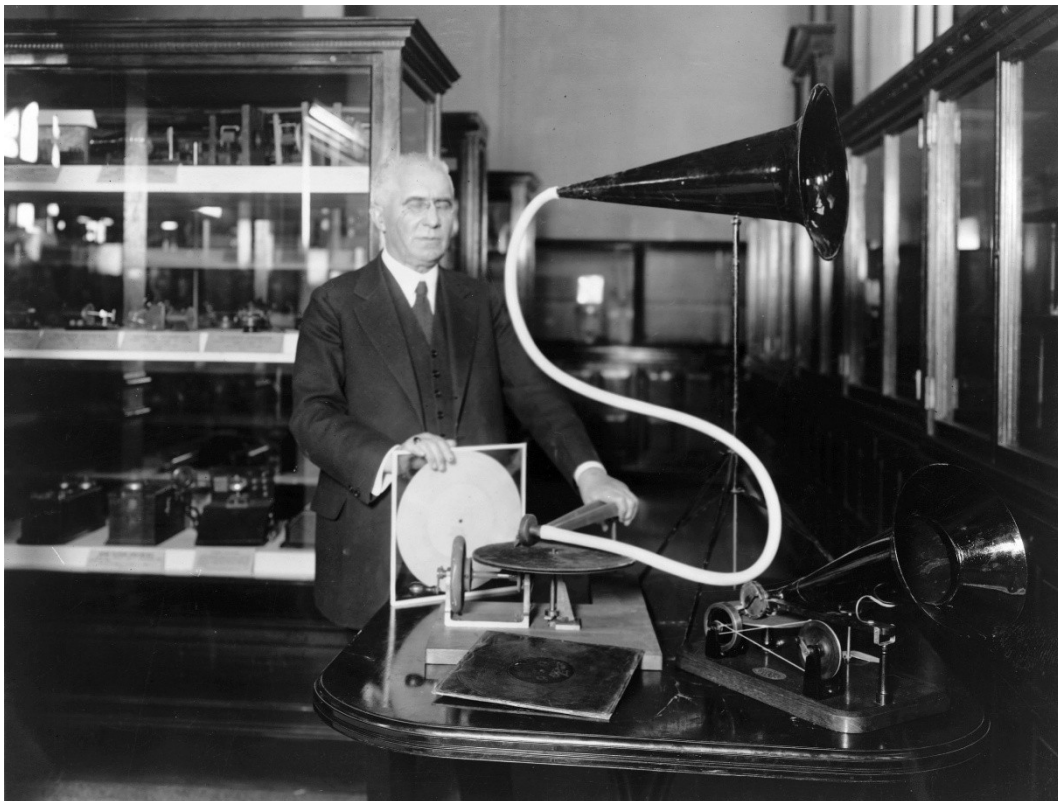
Il disco ha mutato le condizioni di fruizione della musica rendendo la musica riprodotta fruibile anche a coloro che non hanno nessuna conoscenza musicale,

23 Valdemar Poulsen (Copenaghen, 1869 – Gentofte, 1942)

senza l'intervento dello specialista, l'esecutore, che traduca in fatto acustico i simboli grafici della partitura. Musica, quindi, realmente a disposizione di tutti, e non riservata solo all'ascoltatore preparato e attento della sala da concerto; musica per un pubblico più vasto ma impreparato, che spesso ne fruisce a livello di semplice stimolo acustico. L'industria ha subito allestito per questa massa di ascoltatori una enorme quantità di "musica di consumo", la cui funzione diseducativa è stata più volte sottolineata da musicisti e sociologi.

La percentuale dei dischi di musica classica che si vendono ogni anno, riferita al totale del mercato, è in aumento negli ultimi anni, e in ciò si potrebbe individuare invece una funzione educativa del disco.

Per i compositori il disco rimane principalmente il mezzo di diffusione delle loro opere: a tal fine l'introduzione di un "titolo" in un importante catalogo discografico è spesso più importante dell'inclusione del medesimo nel programma di un concerto.



E. Berliner con un grammofono.

IV. STRUMENTI MUSICALI ELETTRONICI E APPARECCHIATURE ELETTRONICHE PER MUSICA

Nella classificazione degli strumenti musicali troviamo la classe degli “elettrofoni”.

Tra gli elettrofoni rientrano tutti gli strumenti che hanno caratteristiche di estensione, suddivisione degli intervalli e tecniche di esecuzione assimilabili a strumenti tradizionali, ma che richiedono l'utilizzazione di apparecchiature elettroniche per la produzione e/o elaborazione dei suoni (ad esempio il basso elettrico e la chitarra elettrica). Non vi rientrano invece quegli strumenti che hanno caratteristiche assimilabili agli strumenti tradizionali e che producono suoni mediante processi elettronici. Ad esempio un *computer* che produce sequenze di suoni senza limiti di estensione, vincoli di intervalli, limitazioni imposte dalla difficoltà di esecuzione e che “esegue” interi brani in automatico non rientra tra questi strumenti ma tra le “apparecchiature elettroniche per musica”.

Per quanto riguarda gli “elettrofoni” troviamo delle sotto-classi caratterizzate dal procedimento impiegato per la generazione dei segnali elettrici,

suddivise in: elettrofoni elettronici (polifonici, semipolifonici e monofici), elettrofoni elettromeccanici (elettromagnetici, elettrostatici e a contatto), elettrofoni fotoelettrici ed elettrofoni combinati.

Nella “apparecchiature elettroniche per musica”, al contrario, non è prefissato nessun parametro caratterizzante l’evento sonoro, e l’utente (non l’esecutore) deve procedere in primo luogo alla definizione di detti parametri e alla programmazione degli interventi (manuali e automatici) atti a ottenere il verificarsi degli eventi programmati. Come negli “elettrofoni” anche nelle apparecchiature elettroniche per musica troviamo delle sotto-classi suddivise in: generatori (elettronici, elettromeccanici), elaboratori (filtri, amplificatori, eco, riverbero e tanti altri utili alla trasformazione dei segnali elettrici), controllo, stoccaggio, rilevamento dati e misti (che raggruppano apparecchi appartenenti ad altre categorie).

V. LA COMPUTER MUSIC E GLI STRUMENTI ACUSTICI

Negli ultimi decenni molti compositori hanno voluto sperimentare un nuovo metodo compositivo, l’unione tra traccia audio (soundtrack) generata mezzo computer e gli strumenti acustici. Questo ha permesso un ampliamento del repertorio degli strumenti interessati e il clarinetto basso rientra fra questi. Tra le opere composte per clarinetto basso e computer possiamo citare: *Jackdaw* (1995) di W. Siegel²⁴, *Mirrors* (2009) di G. Gioia²⁵ e *Kaze no kaori* (2012) di M. Noia²⁶.

24 Wayne Siegel (Los Angeles, 1953)

25 Gianfranco Gioia (Palermo, 1971)

26 Marco Noia (Roma, 1984)

VI. WAYNE SIEGEL

6.1 Background e carriera

Wayne Siegel è nato a Los Angeles nel 1953. L'influenza musicale più importante è stata la tradizione della musica folk americana. Tra le principali influenze degli Anni Sessanta figurano la tradizione blues afroamericana e il rock d'avanguardia. Dal 1971 al 1974 studia composizione e filosofia all'Università della California a Santa Barbara (UCSB), dove si occupa principalmente della tradizione dell'avanguardia europea. Dopo tre anni alla UCSB ha deciso di completare il suo *Bachelor of Arts* studiando con Per Nørgård²⁷ ad Aarhus, in Danimarca. Rimane ad Aarhus e nel 1977 consegue la laurea danese in composizione presso la *Royal Academy of Music* di Aarhus. Nel 1978 ottiene una borsa di studio triennale in composizione dal Consiglio d'arte danese e negli anni successivi lavora come

²⁷ Per Nørgård (Gentofte, 1932)

compositore free-lance. Dopo due anni come direttore amministrativo dell'Orchestra Sinfonica dello Jutland Occidentale e dell'ensemble da camera affiliato, l'Esbjerg Ensemble, nel 1986 è stato nominato direttore del DIEM (Istituto Danese di Musica Elettroacustica), il centro nazionale di musica elettronica appena fondato ad Aarhus. Nel 1994 ha presieduto la 19a Conferenza Internazionale di *Computer Music* (ICMC) ad Aarhus. Dal 1996 al 1998 è stato presidente dei due comitati musicali della Danish State Arts Foundation. Nel 2003 il DIEM è diventato parte della *Royal Academy of Music* di Aarhus e Siegel è stato nominato professore di musica elettronica. Nel 2013 gli è stato conferito uno stipendio d'artista a vita dal Ministero della Cultura danese per gli eccellenti risultati artistici.

6.2 Le prime influenze

Nonostante il rifiuto iniziale delle influenze folk, blues e rock, queste influenze sono emerse nella musica di Siegel, diventando sempre più evidenti e consapevoli nel corso degli anni. Altre influenze importanti sono György Ligeti²⁸ e Steve Reich²⁹; tutti i lavori di Siegel degli ultimi anni riflettono una forte inclinazione verso l'estetica minimalista americana. Sebbene Siegel abbia scritto musica con elementi di collage (“*String Quartet No. 1*”, “*Narcissus ad fontem*” per grande orchestra), oggi rifiuta quella che ritiene l'incoerenza filosofica e musicale di combinare elementi culturali diversi senza averli prima sintetizzati in uno stile organico e personale.

6.3 La tecnica del canone

Le opere di Siegel della fine degli Anni Settanta e dei primi Anni Ottanta sono spesso costruite attorno a un singolo processo musicale, in particolare la tecnica del canone. In “*Domino Figures*” (1979) per 10-100 chitarre, si crea un enorme canone facendo sì che i chitarristi inviino figure musicali intorno a un semicerchio a mo' di reazione a catena (come le tessere del domino che cadono). Il primo chitarrista inizia a suonare la prima figura, facendo contemporaneamente un segnale al chitarrista alla sua sinistra. Il secondo chitarrista attende il “*beat*” prima

28 György Ligeti (Tárnáveni 1923 – Vienna, 2006)

29 Steve Reich (New York, 1936)

di iniziare la figura e passarla al chitarrista alla sua sinistra. La figura impiega circa 30 secondi a passare dal primo all'ultimo suonatore, ma nel frattempo il primo suonatore ha inviato diverse nuove figure lungo la linea, in modo che le diverse figure si combinino in una sorta di lavaggio sonoro in evoluzione che ha una qualità cantilenante e sostenuta che di solito non è associata alla chitarra. Nonostante la strumentazione insolita, *“Domino Figures”* è stato eseguito frequentemente in Danimarca e all'estero. Il brano è stato registrato per radio e LP e nel 1993 è stata realizzata una produzione televisiva con 105 chitarristi per celebrare il 5° anniversario della TV2 danese - un'esibizione da record che è entrata nel Guinness dei primati!

Tecniche simili a quelle utilizzate in *“Domino Figures”* si trovano in *“Music for 21 Clarinets”* (1980), *“Watercolor”*, *“Acrylic”* (1981), *“Devil's Golf Course”* per grande orchestra (1986), *“Three Canons for Two Guitars”* (1987), *“Cobra per nastro a quattro canali”* (1988) e *“Tunnel per nastro a quattro canali”* (1995). *“Watercolor”*, *“Acrylic”*, è stata una delle opere di Siegel più frequentemente eseguite. È stato scritto per una combinazione strumentale insolita per la produzione di Siegel: quintetto di fiati e quintetto d'archi. Le influenze della musica testurale di Ligeti e del minimalismo americano si incontrano in una deliziosa fusione musicale che ha un fascino unico grazie all'uso di un ensemble strumentale classico. Sebbene questo brano non possa essere definito pluralistico, l'ensemble tradizionale conferisce alla superficie sintetica dell'opera un tocco di passato trattato in modo molto contemporaneo. Il brano è composto da tre sezioni contrastanti e ininterrotte. Nella sezione esterna (Acquerello) ogni musicista suona nel proprio tempo come in *Figure Domino*, mentre la sezione centrale (Acrilico) è sincronizzata in un unico tempo con una figura polifonica ripetuta che segue bruscamente un'altra. L'opera è eseguita senza direttore d'orchestra.

In *“Devil's Golf Course”* per orchestra utilizza la ripetizione per creare una musica dinamica e aggressiva. Oltre alla grande orchestra, la strumentazione comprende due sintetizzatori e due batterie, che servono a collocare l'opera tra i generi, una tendenza che si ritrova in tutta la produzione di Siegel. Questa tendenza è caratterizzata anche dall'uso dell'elettronica e del computer. Ha spesso lavorato con ritardi elettronici per creare canoni sincronizzati per strumenti solisti. *“Autumn*

Resonance” (1979), per pianoforte e due ritardi digitali, utilizza i ritardi in due modi diversi: sia come elemento testuale che come dispositivo ritmico. In “*Voices Recurrent*” per violoncello e delay, la parte si intreccia con i delay creando un virtuoso trio di violoncelli che si esibisce a 16 battiti al secondo.

6.4 1980-2000

A partire dai primi Anni Ottanta, Siegel si dedica sempre più alla computer music. *Street Music* (1981) utilizza sintetizzatori e *delay* per creare un canone ritmico percussivo latino-americano, mentre “*Supreme Sacrifice*” (1981) per tastiere e voce è una ballata elettronica di fantascienza. Come “*Autumn Resonance*”, entrambi i lavori sono stati scritti ed eseguiti dal compositore. In *Cobra* (1988) per nastro a quattro canali, il materiale sonoro deriva principalmente dalla voce umana. Il materiale è stato elaborato digitalmente per creare strumenti ibridi - incroci tra vocali cantate e strumenti a corda pizzicati. L'opera è un rigoroso canone a venti voci con le voci distribuite in un grande cerchio. Un altro lavoro di Siegel frequentemente eseguito è il suo secondo quartetto d'archi, “*Tracking*”. Commissionato dal leggendario “*Quartetto Kronos*”, il brano è scritto per quartetto d'archi e computer. L'elettronica è usata come un'estensione degli strumenti acustici; il computer controlla sia il trattamento del suono dei musicisti dal vivo sia una batteria di sintetizzatori che riproducono suoni di archi e suoni sintetici alterati digitalmente. L'opera è più aggressiva rispetto alla maggior parte dei suoi lavori precedenti, con due sezioni esterne ripetitive e distinte unite da un flusso testuale senza soluzione di continuità di timbri sempre diversi. “*Eclipse*” (1991), commissionato dal gruppo vocale londinese *Singcircle*, è scritto per quattro voci e *live electronics*. Le voci sono trattate elettronicamente con varie tecniche, trasformando i testi in una sorta di lavaggio sonoro. In alcuni passaggi cantati, i ritardi vengono utilizzati per creare un canone ritmico in combinazione con i cantanti. In altri passaggi, l'elaborazione al computer viene utilizzata per trasformare lo spettro sonoro, la posizione spaziale e il riverbero delle voci.

In “*Jackdaw*” (1995) per clarinetto basso e computer, i suoni prodotti da un piccolo corvo europeo chiamato *Jackdaw* sono manipolati, modificati e trasformati insieme ai suoni di un clarinetto basso per creare un dialogo vivace tra lo

strumentista e il computer. L'opera è stata commissionata dal virtuoso clarinetto basso olandese Harry Sparnaay³⁰ e ha ricevuto oltre 100 esecuzioni in tutto il mondo.

L'opera di fantascienza “*Livstegn*” (Segni di vita, 1993-94) è il lavoro più ampio realizzato da Siegel fino ad oggi. Quest'opera di due ore coinvolge quattro cantanti, nove musicisti e diversi computer che controllano programmi musicali interattivi e grafica computerizzata, oltre a scene video dal vivo. Commissionato dal Teatro musicale danese, “*Livstegn*” è stato presentato per la prima volta a Copenaghen nel novembre 1994, ricevendo nove rappresentazioni. La storia e il libretto sono stati scritti dalla moglie di Siegel, la scrittrice danese Elisabeth Siegel. Nella scena iniziale, due giovani scienziati, Adrian e Natalie, arrivano con una nave spaziale in una base sulla luna di Giove, Europa, dove devono studiare le condizioni del vasto oceano sotto la superficie ghiacciata di questo mondo sconosciuto. Man mano che il lavoro si svolge, diventa sempre più evidente che anche Adrian è un mondo estraneo a se stesso. Quando inaspettatamente scopre segni di vita nelle profondità di quello che pensava essere un deserto completamente sterile, si mette in moto una faticosa catena di eventi. In diverse scene, gli interpreti appaiono su un grande schermo video e interagiscono con gli interpreti sul palco. L'interazione tra gli esseri umani e le sofisticate macchine che li proteggono da un ambiente ostile nella storia si riflette nell'interazione tra musicisti e computer nella performance.

Negli Anni '90 Siegel ha esplorato le possibilità della *computer music* interattiva. Le opere più conosciute sono "Music for Wind", un'installazione all'aperto che risponde alla velocità e alla direzione del vento, e “*Movement Study*”, seguita da “*Sisters*”, entrambe opere interattive per danzatori e computer, in cui i movimenti dei danzatori controllano la musica. Anche le due opere parallele per strumento solista e computer, Match I per percussioni e computer e Match II per flauto e computer, utilizzano programmi informatici appositamente sviluppati come parti integrate della musica. Siegel ha lavorato alla ricerca nel campo della musica interattiva e ha pubblicato diversi articoli sull'argomento. Siegel ha continuato a comporre opere strumentali (acustiche), tra cui i due pezzi virtuosi “*Savanna*” per

30 Harry Sparnaay (Amsterdam, 1944 – Lloret de Mar, Girona, 2017)

duo di percussioni (1997) commissionato dal Safri Duo, “*City View*” (1996-99) per quartetto di sassofoni commissionato dal Danish Saxophone Quartet e “*Millennium Café*” (1999), un concerto per tromba e ensemble da camera commissionato dai Danish Chamber Players.

6.5 2000 -

Dal 2000 al 2013 Siegel ha continuato la sua ricerca e attività nell'area della musica interattiva, concentrandosi sul controllo del movimento del suono e della musica. Lavorando con la coreografa svedese Marie Brolin-Tani³¹, ha sviluppato composizioni controllate dal movimento, tra cui l'installazione di danza “*The Gift of Pandora*” presentata al Museo d'Arte ARoS. Questa tecnologia ha ispirato anche l'installazione sonora “*Drowning/Burning*” che permette agli ospiti del museo di creare suoni e improvvisare muovendosi su un podio interattivo. Siegel ha anche iniziato a comporre ed eseguire opere soliste per l'utilizzo di un sistema informatico controllato dal movimento, tra cui “*Two Hands (not clapping)*”, commissionata dai Dark Music Days di Reykjavik, e “*No Water, No Moon*”, commissionata dalla Royal Library di Copenhagen. Nel 2010 gli è stato commissionato un concerto per organo a canne e orchestra sinfonica dalla Sinfonica di Aarhus e dall'organista Ulrik Spang-Hanssen³². La collaborazione con l'imponente organo Klais della Aarhus Symphony Hall ha ispirato Siegel a comporre nel 2013 “*Everyone Talks about the Weather*” per organo a canne controllato da robot e satellite meteorologico.

Con il suo background americano, Wayne Siegel occupa una posizione unica nella musica danese. Questo background lo ha portato naturalmente a sentirsi meno legato alla tradizione europea rispetto ad altri compositori danesi, e l'adesione convinta di Siegel a un'estetica derivata dal minimalismo americano rappresenta di per sé una coerenza e una forza eccezionali. Il suo uso dell'elettronica e del computer è forse anch'esso di derivazione americana, ma il suo lavoro in questo campo ha senza dubbio avuto un grande impatto su una nuova generazione di compositori danesi.

31 Marie Brolin-Tani (Stoccolma, 1958)

32 Ulrik Spang-Hanssen (Copenaghen, 1953)

6.6 “*Jackdaw*”, per clarinetto basso e computer (1995)

Jackdaw per clarinetto basso e computer è stato commissionato da Harry Sparnaay con il sostegno finanziario del Consiglio d'arte danese ed è stato eseguito in prima assoluta al festival Musiana del '95 in Danimarca. La taccola è un piccolo corvo europeo e il carattere del brano, così come molti dei suoni, sono ispirati a questo uccello audace e intelligente. Il compositore, possedendo una taccola addomesticata, ha potuto registrare l'uccello in condizioni perfette. Molti dei suoni riprodotti dal computer sono costituiti da queste registrazioni elaborate dal computer, come le grida della taccola filtrate dalla formante di un clarinetto basso o i lunghi richiami degli uccelli allungati fino a 10 volte la loro lunghezza originale utilizzando il vocoder di fase. Vengono utilizzati anche suoni di clarinetto basso campionati ed elaborati dal computer e elaborazioni dal vivo controllate dal computer che modificano il suono dello strumento durante l'esecuzione. Man mano che la composizione procede, l'intuizione del compositore viene confermata: la taccola e il clarinetto basso sono imparentati!

Jackdaw è stato ampiamente eseguito da Harry Sparnaay in Europa e in Sud America. Sono disponibili anche versioni per clarinetto basso e CD, per sassofono baritono e CD e per trombone tenore e CD.

VII. HARRY SPARNAAY

7.1 Biografia

H. Sparnaay (1944 – 2017) ha studiato al Conservatorio di Amsterdam con Ru Otto. Dopo aver conseguito il diploma di interprete in clarinetto si è specializzato in clarinetto basso. È stato tra i più illustri clarinettisti bassi del mondo. Ha suonato da solista in numerosi festival musicali in tutto il mondo come Varsavia, New York, Los Angeles, Zagabria, l'Holland Festival, diversi festival ISCM, Madrid, Parigi e Atene. Altri festival includono quelli di Witten, Aarhus, Como, Bolzano, Napoli, Torino, Bourges, Middelburg, Graz, Salisburgo, Huddersfield, Saarbrücken, Royan e Houston. Sparnaay si è esibito con molte importanti orchestre ed ensemble tra cui l'ASKO Ensemble, la BBC Symphony Orchestra, la Berlin Radio Symphony Orchestra, la Royal Concertgebouw Orchestra, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble 2E2M, la Melbourne Symphony Orchestra, il Pittsburgh New Music Ensemble, la Radio Chamber Orchestra, la Radio Philharmonic Orchestra, la Residentie Orchestra, la Rotterdam Philharmonic Orchestra, l'ensemble Schönberg e il Seymour Group, e si è esibito con direttori di spicco tra cui Luciano Berio, Riccardo Chailly, Richard Dufallo, Peter Eötvös, Reinbert de Leeuw, Diego Masson, Jacques Mercier, David Porcelijn, David Stock, Lucas Vis, Hans Vonk e Mark Summerbell. Ha tenuto concerti e effettuato registrazioni radiofoniche in tutta Europa, Nord e Sud America, Canada, Australia, Nuova Zelanda e Asia, eseguendo opere scritte e a lui dedicate. Oltre 500 composizioni sono state scritte per lui da compositori come Claudio Ambrosini, Luciano Berio, Gerard Brophy, Paul-Heinz Dittrich, Franco Donatoni, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Mary Finsterer, Andrew Ford, Jonathan Harvey, Maki Ishii, Sukhi Kang, Tristan Keuris, Mark Kopytman, Helmut Lachenmann, Ton de Leeuw, Theo Loevendie, Roderik de Man, Michael Smetanin, Maurice Weddington, Iannis Xenakis, Isang Yun, Andrés Lewin-Richter, Nino Díaz, Hans Joachim Hespos e molti altri. La sua composizione "Bouwstenen" per clarinetto basso e tape delay multiplo è stata selezionata per le Giornate mondiali della musica ISCM in Danimarca. Per molti anni Harry Sparnaay è stato professore di clarinetto basso e musica contemporanea presso i Conservatori di Amsterdam e Utrecht, dove il suo programma unico di clarinetto basso ha attirato studenti da tutto il mondo, molti dei quali vincitori di premi durante importanti concorsi. È stato anche musicista residente e ha tenuto masterclass in diverse università. Sparnaay ha

eseguito la prima mondiale di “In Freundschaft” e “Solo” (adattamento per clarinetto basso e contrabbasso di Barry Anderson) di Karlheinz Stockhausen ed è stato uno dei solisti in “Die Verwandlung” di Paul-Heinz Dittrich e nell'opera “Naima” di Theo Loevendie, in “Prometeo” di Luigi Nono e in “Un Re, a cavallo” di Klaas de Vries. All'Holland Festival 1999 è stato uno dei solisti strumentali in “Kopernikus” di Claude Vivier. Harry Sparnaay fondò il Bass Clarinet Collective (9 clarinetti bassi, di cui 3 clarinetti contrabbasso) e con il pianista Polo de Haas il duo Fusion Moderne che vinse il quinto premio al Concorso Internazionale Gaudeamus Performers nel 1972. Insieme al flautista Harrie Starreveld e al pianista René Eckhardt ha fondato nel 1982 l'Het Trio. Per questo gruppo furono nel frattempo scritte oltre 180 composizioni. Con la clavicembalista Annelie de Man ha fondato Double Action e con sua moglie, l'organista Silvia Castillo, il Duo Levent. Ha registrato più di sessanta cd come solista, con l'Het Trio e in altre formazioni. La registrazione delle opere del compositore olandese Ton de Leeuw da parte del Trio ha ricevuto un Premio Edison nel 1995. Le sue produzioni televisive sono state trasmesse nei Paesi Bassi, Polonia, Belgio ed ex Jugoslavia. È stato più volte membro della giuria dell'International Gaudeamus Performers Competition ed è stato anche membro della sezione olandese dell'ISCM, la Società Internazionale per la Musica Contemporanea. Ha diretto l'Ensemble di Nuova Musica del Conservatorio di Amsterdam in opere di Arnold Schönberg, Pierre Boulez, Elliott Carter, Olivier Messiaen, Theo Loevendie, Franco Donatoni, Joe Cutler, Toshio Hosokawa, Mary Finsterer e Iannis Xenakis e durante l'International Gaudeamus Music Settimana ha diretto regolarmente ensemble in opere delle generazioni più giovani. Dal 2005 è stato professore di clarinetto basso e musica da camera all'ESMUC di Barcellona. Harry Sparnaay suonava il modello di clarinetto basso Prestige Green Line di Buffet Crampon con ance per clarinetto basso RICO.

VIII. GIANFRANCO GIOIA

8.1 Biografia

Gianfranco Gioia nasce a Palermo nel 1971. Consegue il diploma di clarinetto presso il Conservatorio di Musica “Vincenzo Bellini” e successivamente quello di sassofono presso il Conservatorio “Arcangelo Corelli” di Messina. Ha frequentato i corsi di composizione, di musica corale e di direzione di coro. Nel 1984 intraprende l’attività concertistica con il quartetto “Clarinette Ensemble”, tenendo numerosi concerti per circa un decennio ed effettuando registrazioni per la RAI Radio Televisione Italiana. Alterna l’attività di esecutore con quella di compositore, direttore d’orchestra, direttore di coro e docente.

8.2 “*Mirrors*”, per clarinetto basso e strumenti elettronici (2009)

Nel 2009, a Palermo, viene invitato come esecutore ad un concerto omaggio al clarinettista americano Tony Scott, da cui trarrà l’ispirazione di “*Mirrors*” (2009). La prima esecuzione del brano è affiancata ad una proiezione di immagini che ritraggono i migranti italiani, siciliani, diretti verso gli Stati Uniti nei primi anni del Novecento. Il brano racchiude l’intenzione programmatica di raccontare il viaggio verso il Nuovo Mondo. Possiamo definire “*Mirrors*” un brano anomalo rispetto allo stile del compositore. Troviamo una linearità nella melodia e nella metrica, elementi che si scontrano con lo stile complesso ed articolato in cambi di tempo, ritmi e poliritmie che caratterizzano principalmente lo stile del musicista palermitano. Il brano presenta un carattere rapsodico e una forma tripartita (A, B, A), con la prima sezione in 3/4, la seconda in 5/4 e l’ultima in 3/4 variata. Inizialmente pensato per strumento solo, il compositore ha voluto aggiungere una traccia audio (soundtrack) per arricchire e rendere più accattivante il brano. La traccia audio è stata realizzata dal compositore mezzo computer e presenta alcuni rumori naturali (pioggia). In questa sede, come la prima esecuzione, propongo l’esecuzione del brano abbinata alla proiezione di immagini.

IX. MARCO NOIA

9.1 Biografia

Marco Noia nasce a Roma nel 1984 e si diploma brillantemente in pianoforte nel Conservatorio Santa Cecilia in Roma (vecchio ordinamento). Il suo interesse per la scrittura e l'apertura artistica verso ogni forma sonora lo portano a intraprendere la strada della Composizione. Nel 2015 consegue la laurea triennale con lode presso il Conservatorio "Alfredo Casella" de L'Aquila e successivamente in Svizzera. Qui nel 2018 consegue il Master of Arts in Composition and Theory presso il Conservatorio della Svizzera Italiana (Lugano).

Da sempre interessato ad altre culture e musiche, la sua personale ricerca è basata sull'esperienza trans-culturale, dove tradizioni e filosofie orientali e occidentali sono fuse in un'unica entità.

Il risultato di questi processi, dove sono spesso coinvolti concetti extra-musicali, è un'azione sonora dove tutti gli aspetti dell'esperienza uditiva sono spinti ai limiti della percezione, con lo scopo di creare nuovi mondi sonori.

Ha seguito attivamente numerose masterclass e workshop di composizione, analisi e musica elettronica in tutto il mondo con alcuni dei più grandi nomi della scena musicale attuale tra i quali Salvatore Sciarrino, Mats Scheidegger, Daniele Ghisi, Chong Kee Yong, Barbara Maurer, Franck Bedrossian, Antonio Politano, Deqin Wen, Bun-Ching Lam, Moritz Ernst, Federico Placidi.

9.2 "Kaze no kaori", per clarinetto basso e strumenti elettronici (2012)

Influenzato dalla musica asiatica, "Kaze no kaori" si basa su qualcosa di prettamente giapponese. Il brano è suddiviso in tre macro sezioni: *onde increspate*, *ritmo* e *profumo del vento* ed è impostato con una forma basata sulle parole. Troviamo un ampio uso di tecniche estese dello strumento e di scale di provenienza giapponese.

Il compositore ha voluto differenziare le tre sezioni del brano creando tre ambienti diversi tra loro. Il primo “*slap*” iniziale del clarinetto basso richiama il tuffo nell’acqua (elemento che fa da padrone in tutta la prima sezione). Nella seconda sezione l’attenzione è rivolta al ritmo mentre nella terza ed ultima sezione troviamo dei suoni d’aria che rendono “eterea” la parte finale del brano.

Altri elementi caratterizzanti del brano sono l’accelerando e il rallentando (accelerando iniziale che porta piano piano ad una decelerazione). Per quanto riguarda l’elettronica essa fa sia da “antagonista” sia da orchestra al solista. Nella prima parte lo accompagna come fosse un’orchestra, ma dalla seconda sezione piano piano prende corpo e diventa indipendente. Questa è l’idea di elettronica del compositore.

Il compositore non ha utilizzato tecniche di natura “seriale” a favore di una libertà compositiva, concentrandosi sull’idea di suono, dando importanza al materiale sonoro ed estrapolandolo da più sorgenti.

CONCLUSIONI

“Voglio farle una confessione, una cosa che non ho detto mai, e anzi vorrei che non la scrivesse. Io credo che la Musica sia già tutta scritta, quella eseguita e quella ancora da eseguire. Si tratta solo di comporre e ricomporre: ma la Musica è già lì.”. Ennio Morricone con queste parole sosteneva che la Musica è già tutta scritta e, a mio parere, non aveva torto. Credo però che si riferisse ad una Musica di stampo “classico”. La rapida e continua, per non dire incessante, evoluzione della elettronica ci permette di creare infinite idee compositive e penso che questo possa rendere il futuro della Musica molto più accattivante e imprevedibile, rendendo l’elettronica sempre più centrale e protagonista nella stesura delle opere.

BIBLIOGRAFIA

- A. BASSO, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*,
Vol II, UTET, Torino 1999.

SITOGRAFIA

waynesiegel.dk

www.csounds.com

www.gianfrancogioia.it

www.circb.info

<https://www.istitutocorelli.com/team/marco-noia/>

