

NONLINEARITA' MUSICALE

Introduzione ad un concerto **Timet** integralmente nonlineare, diretto dal chitarrista statunitense *Elliott Sharp* e indicizzato su un passo tratto da *Kaputt* di Curzio Malaparte¹ - “*Il silenzio dei cani crocifissi*” –, scrivevo:

“Una struttura nonlineare. Un’opera viva.

Ciò significa che il concerto, l’opera, non preesiste come unico ordine finito, bensì esiste la sua molteplice possibilità, esistono le sue molte direzioni di svolgimento. Attraverso la codifica di regole che articoleranno e contestualizzeranno le relazioni tra soggetti portatori di complessità musicale, l’opera sarà *opera viva*, stessa opera eppure sempre diversa.

Ogni musicista è un vasto insieme di riferimenti sonori; è assunta la sua capacità di alludere, analogicizzare, interpolando stati, progressioni e sviluppi; le istruzioni direttive che il direttore dell’esecuzione applicherà *richiameranno* identità musicali che ciascun musicista è in grado d’incarnare e che sono *istruite* dalla composizione d’opera nonlineare.

E’ stato individuato e codificato un insieme di contesti compositivi, una banca dati di strutture musicali *immaginate*, con l’esplicitazione dei ruoli specifici di ciascun membro dell’organico.

Sono state codificate un numero definito di istruzioni con valore direttivo e affidate al conduttore-chitarrista, in modo che ad esse corrisponda lo svolgimento esecutivo previsto per ogni *composto* dell’insieme dei contesti compositivi, potendo scegliere gli organici di applicazione come la loro modificazione dinamica. L’azione di conduzione spazia dal suggerimento dei macro contesti compositivi, all’intervento attivo sulla fluidità dell’articolazione musicale, individuale e collettiva.

L’opera si fa nel suo svolgersi, ma le regole di relazione tra musicisti (condizioni di etica contestuale o di ambientalizzazione) e l’idea di opera complessiva (i suoi ambiti espressivi) precedono lo svolgimento.

Un metodo che va con il rischio e l’inter-emozione di una sera, ma di ogni sera diversamente.

La scelta nonlineare è l’esperienza di un linguaggio musicale formalizzato non nel suo compimento, bensì nella possibilità che un “narratore”, un direttore, in atto, nello svolgersi dell’evento, possa articolare l’opera come risultato della sua pre-conoscenza della capacità interattiva di ogni singolo componente dell’organico. Come in una “soggettiva” cinematografica, vedremo una mente esporsi, operare all’interno di un ambiente, comporlo, risolverlo in ridondanze, quindi sospenderlo. Tutti gli attori sono soggetti di azioni compositive elementari, ma una sola mente racconterà, organizzando le virtù specifiche di ogni singolo musicista in rapporto all’idea di opera complessiva (*quella mente è una condizione ambientale, architettonica, semanticamente densa e dinamica*).

Sto immaginando opere dove contemporaneamente tutti i *soggetti di linguaggio* coinvolti avranno potere *direttivo* contemporaneo. Questo suona davvero come un *flusso vitale*. Posseggo *frames* logico-linguistici per parlare della mia esperienza, contenere il pianto, telefonare ad un amico, ma non posso prevedere se non in parte gli eventi che richiederanno l’adattamento della mia competenza: **questo concerto è vivo perché è in pericolo**, almeno quanto lo è l’esito di un

¹ C. Malaparte, *Kaputt*, Vallecchi editore, Firenze, 1944.

corteggiamento. L'*hic et nunc* diviene condizione formativa d'opera. Ma non la risolve.

Il pericolo di costruire, *ora*, secondo *leggi* comuni, *una* soltanto tra le innumerevoli possibilità di relazione ammesse. Un trattamento immediato di complessità.

Tutto ad un tempo e partituralmente pre-temporale.

La musica come macro ordine, capace di accettare la molteplicità, complessità, referenzialità e permutabilità delle tecniche improvvisative: un vortice di linguaggio vivo, nel rischio e nella passione etica che esso implicherà.²

Teoria della nonlinearità musicale come teoria dell'esperienza della contemporaneità e alternatività di stati musicali complessi ma esteticamente co-potenziali.

La metacomposizione e la composizione nonlineare rispondono principalmente ad esigenze tecniche d'interfacciamento individuo-complessità, in quanto processi graduati che permettono contemporaneità e alternatività potenziale di contenuti altrimenti inespressi o inesplorati. A ciò è connessa un'estesa rappresentatività diretta dei fenomeni e dei tipi viventi in una comunità.

La nonlinearità come assunzione del valore compositivo delle relazioni tra elementi a diverso grado di complessità musicale –metacomposti o elementi di un sistema metacompositivo-; relazioni attivabili con la disponibilità digitale di banche dati di suoni o comportamenti sonori, ma mai basate su principi di causalità - armonia -, temporalità e fisicità tradizionali, bensì centrate su parametri descrittivi di macrocomportamento sonoro, di presenza spaziale e di specialità narrativa.

Definizioni di *nonlinearità*

Un percorso progressivo lineare, secondo formule sintattiche ed istruzioni tecniche di svolgimento ed interpretazione, e l'annessa impossibilità di alterare la struttura di svolgimento di un'opera, in esecuzione come in ascolto (questo vale per l'ascolto di un concerto, la lettura di un libro, raccontare un libro o una storia, eseguire un'opera musicale, non meno che guardare la televisione) è pratica che appartiene alla concezione autorale dell'esperienza culturale e rientra mediamente - attraverso l'accettazione di essere fruitori della libera composizione di un autore o i portatori di una tradizione costruttiva, fondata su un'idea di opera autoralmente compiuta - nella categoria dell'esperienza lineare³. In questo senso lineare e nonlineare appartengono a quel genere di dicotomie che insegnano il carattere internamente e dialetticamente dinamico della cultura tecnica e poetica di un'epoca (oralità/scrittura, notazione/improvvisazione, etc.). Non a caso le logiche compositive nonlineari trovano piena applicazione con l'avvento dell'elettronica di massa, come evoluzione dell'intefacciamento uomo-macchina-informazione, sotto forma di iper-relazioni alternative, nella gestione di

² estratto dal programma di sala del concerto *Timet - Elliott Sharp - Zeena Parkins*, prodotto dal *Musicus Concertus*, stagione autunnale 1998, tenutosi a Firenze presso la *Sala Vanni*.

³ si veda R. Simone, *La Terza Fase*, Laterza, Bari,

opere composte senza intenzione nonlineare (ma a tale scopo disarticolate) oppure appositamente composte per essere esperite in stati continuamente indeterministici ed autoregolanti⁴.

L'esperienza lineare quindi, sia questa orale, testuale o cinetelevisiva, è il fondamento dell'esperienza di fruizione culturale centrata sull'esperienza della *stesura sequenziale d'opera*; mentre la *scelta* e la *selezione* interattive rientrano nell'ordine delle esperienze di cesura semantica, temporale, che l'opera d'arte o di comunicazione tradizionalmente intese non permettono all'azione cognitiva del fruitore.

La regressione al momento in cui il compositore ha ancora il potere di determinare *in altro modo* la struttura, il tempo, il testo o le componenti percussive di una composizione; in quell'attimo sospeso, precedente la scelta univoca, lì è l'esperienza di una nonlinearietà *in fieri* che le tecniche compositive su base nonlineare hanno cercato di applicare all'atto stesso della fruizione: esperibilità nonlineare di un ordine preesistente, capace di prevedere soluzioni costruttive alternative, ma che lasci il compimento all'esperienza dinamica, viva, della musica stessa. Le tecniche ipertestuali ne sono un esempio troppo rigido ma esauriente.

Molto del mio lavoro o dei lavori di composizione simultaneamente alternativa - posso pensare all'esperienza dell'aleatorietà meno radicale, da Boulez a Stockhausen, da Earle Brown a Morton Feldman - seppur nella loro estrema differenza, assumono la *dimensione concettuale* come metodo operativo di scelte intenzionate a sostenere la struttura aperta e allo stesso tempo rispettosa di un'idea estetica che a diversi livelli, per i diversi casi, agisca sulla qualità delle scelte progressive e costitutive dell'opera nel suo farsi. Apparirà chiaro come l'azione ri-costruttiva applicata a qualsiasi costruito o estratto della storia della cultura, dato nella sua immediata identità di *porzione*, sia il presupposto di un'esperienza nonlineare primordiale, non foss'altro per ragioni di veloce maneggiabilità e intuibilità delle connessioni potenziali (del resto qualsiasi accesso ad un brano depositato su un hard drive di un calcolatore e visualizzato sulla timeline di un software di gestione del suono è accesso integrale nonlineare ai materiali musicali contenuti nel brano stesso). D'altra parte sto assumendo la formazione di una dimensione storicamente nuova, un'osmosi tra postmodernità e contemporaneità musicale, prospettiva connessa con l'esperienza cognitiva nonlineare e conseguentemente multilineare⁵ dell'informazione musicale disponibile in quantità significative di memoria digitale. Dimensione che per il suo carattere di *azione immersa nella complessità*, riporta con vigore l'esperienza dell'arte musicale nel dominio della vita, dei suoi rischi, delle sue paure e delle sue imprevedibilità sostanziali. Tutto questo sembra richiedere al nuovo compositore una responsabilità più vicina al giurista metasistemico, dove le regole siano il presupposto di un incontro di pratiche storiche e quotidiane costantemente indefinito.

⁴ per esperienze nonlineari legate alla letterature e al teatro si veda Carlo Infante www.teatron.it e il lavoro www.ilsognodiella.com sulla scrittura mutante e l'autoscrittura.

⁵ leggi anche *multicompositiva*: quando più attori sono attivi contemporaneamente nell'individuazione delle direzioni di sviluppo di un'opera nonlineare.

Posso definire un'opera musicale nonlineare come la condizione simultaneamente alternativa e formalmente predefinita di una decisione compositiva -conduzione nonlineare- che avviene in atto, durante lo svolgimento dell'opera stessa;
la *conduzione nonlineare* si svolge attraverso un corpo di regole, impersonificate, agite da un direttore dell'esecuzione;
egli è in grado di articolare in tempo reale elementi di un vocabolario esecutivo composto da materiali appartenenti a vari livelli logico-musicali (da elementi notazionali, agli stati armonici e timbrici più complessi, indicati partituralmente, gestualmente o preregistrati), mantenendo comunque intatta e mai esaurita l'identità dell'opera.
La nonlinearietà si manifesta come un metodo di gestione sintetica della complessità; d'altra parte l'esperienza *non analitica* dei materiali estratti dalla tradizione musicale, e quelli resi disponibili dall'improvvisazione strumentale, mi porta ad una presa di posizione etica a favore del rapporto sistematico con le fonti della cultura, nella consapevolezza che la contemporaneità ha il proprio significato forte nella simultanea ridiscussione dei luoghi di snodo - o costruibili tali - della storia della cultura.
L'esito nonlineare è contemporaneamente riscrivibile eppure mai arrogantemente unica modernità.

Analisi degli elementi costitutivi di un'opera nonlineare

1) L'individuazione dell'*idea generale d'opera*, è il centro semantico ed espressivo dell'operazione nonlineare. Partendo da un centro *narrativo* si ordineranno i rapporti linguistici e comportamentali dell'intero svolgimento nonlineare. La scelta di un'opera classica, con la sua indicizzazione e i ruoli narrativi sedimentati; la scelta della descrizione dello sviluppo abitativo di un luogo dalla funzione *storicizzata*, etc., sono esempi di ordini di flusso che possono essere comunicati e articolati dinamicamente in senso interlinguistico attraverso la scelta di un linguaggio istruttivo che li richiami non ambigualmente; ciò avrà un'influenza centrale sulla qualità sonora che si intenderà raggiungere attraverso sia la costruzione delle istruzioni nonlineari che nella composizione del vocabolario metacompositivo.

2) Il *compositore delle istruzioni nonlineari*. Il suo obiettivo è quello di definire il linguaggio dei segni di conduzione (danza, video-immagini, musica o altro linguaggio simbolico); sebbene possano esistere istruzioni di riposizionamento delle istruzioni durante l'esecuzione, applicabili dai conduttori della composizione, egli deve definire i modi e i limiti istruttivi del linguaggio di direzione-esecuzione, ossia i contesti generali e le istruzioni di articolazione del linguaggio sonoro. Il compositore nonlineare quindi compie la scelta dei gradi d'istruzione, dei contesti compositivi e degli ordini logici di articolazione.

Porterò come esempi le partiture

"Il corpo come partitura viva", opera nonlineare condotta da *Raffaella Giordano* –compagnia di danza *Sosta Palmizi-*;

“*Sempre straniero*”, opera nonlineare diretta dal vocalista *Andrea de Luca*, basata su estratti testuali del poeta *Giuseppe Ungaretti*.

Il compositore delle istruzioni nonlineari deve porre attenzione alla forza espressiva del linguaggio che individuerà come interlinguaggio o interfaccia per la costruzione musicale *immediata*. L'individuazione delle componenti *istruttive*, nel caso della *Madame Butterfly* pucciniana *riscritta e disarticolata* nonlinearmemente per la conduzione di *Ikue Mori*, o nel caso dei testi poetici di Ungaretti come dei gesti-danza di *Partitura viva*, deve riferirsi alla comprensibilità parziale e sintetica della complessità e quindi dei valori del mondo che si *strumentalizza (istruisce)*. Individuare microstrumenti linguistici nelle poesie di Ungaretti significa estrarre porzioni autoconsistenti dell'intera opera espressiva del poeta. Nella danza accade qualcosa di analogo: è la storia coreografica della danzatrice che emerge in autorevolezza e tipicità espressiva. Da questa capacità di sospendere e concentrare una specifica storia simbolica, si evidenzia il carattere intenzionale e interlinguistico della dimensione compositiva delle istruzioni nonlineari. La scelta delle istruzioni simboliche non potrà peraltro prescindere dalla consapevolezza dell'articolazione simbolica del linguaggio metacomponibile. Da qui alla consapevolezza dei materiali metacomponibili il passo è breve. La figura del compositore delle istruzioni nonlineari e quella del compositore del vocabolario d'opera metacompositiva possono lavorare totalmente in simbiosi o essere la stessa persona, cercando di virtualizzare la differenza di dominio o di tipicità – nel caso di direzioni nonlineari intralinguistiche -: la connessione estetica tra stati appartenenti a diversi domini linguistici deve divenire un'occasione per la *gestione* della loro particolare verticalità tecnica, ma nel rispetto della fluidità logica di ciascun dominio simbolico. Il carattere interlinguistico ha portato a risultati affascinanti, come nel caso della partitura *Tonality* di *Mirio Cosottini* (istruzioni logico-matematiche dirigono musica e ne strutturalmente sono influenzate); o il caso mai applicato di una partitura teatrale di un attore che si autodetermina nelle scelte testuali sulla base delle scelte gestuo-interpretative da lui stesso eseguite; oppure il caso della codifica con valore istruttivo di tipologie visive di un montaggio video eseguito in tempo reale.

Vediamo le categorie istruttive nonlineari evidenziate nelle partiture *Timet* fino ad oggi:

- gli stati di pluralità e di singolarità: determinano la variabilità degli organici in gioco;

- i contesti macro-compositivi. Ambienti compositivi ampi dove si svolge l'interpolazione del musicista dell'organico nonlineare

- modalità interpretative: ad esempio melodicità, tonalità o riferimenti stilistici, stati dinamici, puntiformità, macro forme (caoticità o movimenti caratterizzati; un es.: *movimento per fasce*), attutimento del suono, etc. Dal momento che sono molti i parametri selezionabili e che la loro scelta determina fortemente le qualità esecutive all'interno del vocabolario metacompositivo, questa è in stretta relazione col risultato d'opera che già la scelta delle metafore generali ha prefigurato. Siamo di fronte a modalità, caratteri, predisposizioni timbriche e formali, rese stati flessibili e dinamici;

- punteggiature: sono le azioni di potere d'articolazione diretta, quali *silenzio*, *esclamazioni*, *pause*, *loops*, *alternanze*, *velocità*, etc.; la loro scelta, assieme alle modalità, determina la fluidità – meta-armonia - del discorso esecutivo nonlineare. Sono fattori d'ordine discorsivo;

- dichiarazioni d'intenzione: sono indicazioni di svolgimento potenziale, che inducono preparazione a possibili evoluzioni non necessariamente in svolgimento o che non accadranno necessariamente. Immettono in stato di morphing o transizione verso il contesto segnalato o verso la modalità o la punteggiatura richiesta, ma non ne determinano l'attuazione necessaria;

- totali interdipendenze, basate su partiture dove la conduzione è parallela; un esempio di interdipendenze esecutive:
se un musicista si trova in modalità "veloce" e dinamicamente "piano", un altro può leggere lo stato relativo come valore istruttivo per la modalità "pulsazione" e la dinamica "forte";

I comportamenti esecutivi sono chiamati attraverso segni istruttivi; questi sono quindi capaci di determinare univocamente delle esecuzioni. Le istruzioni si dispiegano nel linguaggio adottato quale insieme delle istruzioni di conduzione, sia questo costituito di segni-danza, video-grafici o musicali. Le partiture d'istruzione risultano simili a degli elenchi di segni con le relative soluzioni musicali.

Seguono alcuni esempi di questo interfacciamento individuo-complessità sonora. L'esperienza analogica nonlineare in questo senso è un'esperienza di training alla composizione musicale *immediata*. Una persona entra in una stanza, non è un musicista, desidera creare un ambiente confortevole. Ha a disposizione una serie di gesti. Questi gesti costituiscono un vocabolario d'istruzioni connesse ad altrettante soluzioni di stato musicale. La persona conduttrice è così in grado di definire intimamente l'ambiente sonoro nel quale si trova, svolgendo una *composizione in atto* di aggregati complessi. Una pratica di ulteriore sintesi in atto. Dove la precomprensione è un ampio range variabile, mentre massima è l'esperienza di comprensione dinamica della costruzione estetico-musicale. Ma vediamo in dettaglio che cosa è stata fino ad ora l'esperienza analogica d'interazione nonlineare, partendo dall'inizio dell'esperienza compositiva nonlineare Timet.

**Il corpo come partitura viva – per danzatore e 2 musicisti
(1996-1997)**

Partitura condotta da **Raffaella Giordano**⁶, coreografa e danzatrice. Periodo di esecuzione 1996-1997.

Danzatore	Musicisti acustici	Live Elettronics
MACROCONTESTI Musicali attivabili dal danzatore		
<u>Silenzio</u>		
gesto istruttivo: <i>Sfiorarsi il corpo</i>	melismi, pianissimo; interpretare come indicazioni di fisiodinamica le azioni della danza; analogie respiratorie;	drones, variazioni di pitch microtonali dilatate; utilizzare campioni degli strumenti acustici per la loro “ambientazione”;
<u>Offerta</u>		
gesto istruttivo: <i>Abbraccio circolare</i>	escursioni dinamiche pp→FF (fraseggi veloci, sensuali con culmine in generazione di melodia --> iterazione)	ambienti statici, tonalmente identificati
<u>Forza</u>		
gesto istruttivo: <i>Battersi e battere, colpire, scolpire</i>	assieme/ omoritmie brevi/ unisoni / scambi dialogici veloci e rientro in assieme / strutture simmetriche in Loop /	evoluzioni: da percussione grave, deep sounds, verso presenze sibilanti, dialoghi di cinema, tensioni, violenze quotidiane

⁶ per approfondire il lavoro della coreografa italo-francese Raffaella Giordano si veda il sito www.sostapalmizi.it

	minimal sforzato /	
<u>Leggerezza</u>		
gesto istruttivo: <i>braccia sospese: solo movimento di braccia: il corpo è tendenzialmente immobile</i>	tappeto senza interruzione... / simulazione di "vocalità" interne (subtone, armonici sforzati, etc...)	alterazioni di classicità, canoni e alterazioni di pitch radicali,
<u>Paura</u>		
gesto istruttivo: <i>Esporre e nascondere gli occhi</i>	melodie definite, brevi, in assolo, alternarsi tra gli strumenti	alterazioni vocali, sedimentare e assottigliare
<u>Abbandono</u>		
gesto istruttivo: <i>relazione con un musicista alla volta, cercarlo fisicamente</i>	stacchi, dialogo fatto di cesure, in relazione con la danzatrice	flussi, percussivi e naturali

Modalità generali	
gesto istruttivo del danzatore	esecuzioni dei Musicisti
<i>Braccia estese laterali-</i>	uscire dalla relazione
<i>Largo abbraccio-</i>	rientrare in relazione
<i>lenta contrazione del braccio all'altezza del seno</i>	decostruire
<i>tracciare un filo dall'alto in basso, dall'altezza del volto ai piedi</i>	assottigliare–sottrarre materiale

Definizione di aree che individuino un singolo musicista o una sezione; la sua demarcazione deve essere connessa con un segno espressivo da concordare con ciascun esecutore.

Punteggiatura

gesto istruttivo del danzatore	esecuzioni dei Musicisti
mano a taglio sul corpo	interruzione di un contesto
<i>fiore delle mani dal petto verso il basso, con gomito fisso allo stomaco</i>	calo dinamico
<i>mano aperta sulla testa</i>	sospensione
<i>braccia veloci verso l'alto</i>	forte improvviso
<i>testa in dietro</i>	piano improvviso
<i>mano che misura la realtà</i>	forte dinamico
<i>braccia fasciano velocemente il corpo con movimento veloce della testa</i>	richiamo di caos a diversi livelli dinamici
<i>mano dietro il collo, la testa che annuisce</i>	loop
<i>movimento della mano "sottosopra"</i>	alternanza di strutture
<i>pulsazione delle mani sul cuore</i>	silenzio
<i>le dita proseguono linee</i>	tenuta di una forma
<i>la mano indica il musicista con un movimento circolare della mano</i>	continuazione

“Sempre Straniero” (1999)

a vocal nonlinear conduction for piano, synthesizer, 2 live electronics set and 2 singers.

Environments of meta-composition

6 Music Contexts, inspired by 6 poetic excerpts by poet Giuseppe Ungaretti.

- Each context can be entered by a specific conductor's cues as described in the individual score, column 1.
- Each context is characterized by individual meta-composition attitudes that you will find described on each musician's score (column A-B-C).
- Time evolution on each table is a dynamic interpretation of the whole live context: the musician can cross-activate music behaviors in any progressive order described in the 3 columns.

Topics

Each musician or the entire ensemble are identified by a *linguistic cue*; these *cues* are vocal symbols intended to make clear that the content of the following instructions are pointing to a specific musician. Before any cue for a *stylistic status* (modalities), or for an *articulating behaviour* (punctuation marks), you'll always hear “fluently declared” by the conductor the cue enabling the musician to perform the following instruction: the reference is always not ambiguous. It's also possible to cue a ensemble behaviour or a restrictive ensemble: the conductor cues the sequence of names he will conduct. It's possible to cue a stratification of contexts, following a specific “vocal cue” you will find below. *Until the musician cue is not heard, nobody is active and allowed to play.*

- The conduction has entrusted the singing and fluently speaking voice, in all its alterations.

Individual and Ensemble cues

Cues

- **nulla**
- **iniziale**
- **French speaking**
- **foglia**
- **simulacro**
- **mare**
- **ossame**
- **occhi**
- **illimitato**

Instruction

- Ensemble cue
- Solo cue
- Vocal trio cue
- Cue for female voice
- Cue for male voice
- Cue for electronics
- Cue for piano
- Cue for electronics 2
- Cue for contexts stratification

modality cues:

interpretation attitudes, controlled by using macro-formal suggestions and music metaphors:

Cues

- syllables staccato fortissimo -**
- long breath with little whistle inside -**

Instruction

- informal state
- pointillism

aspirated text -
very violent high falsetto note -
overtones on nasal sound -
long calling-like shouts -
continuous falsetto light staccato notes -

subtracting elements
harmonic/melodic state
cue for a song
timbre alteration
rhythmical over-exposition

punctuation marks:

Cues

macro punctuation marks

- **ho**
- **è**
- **accecato**
- **passato**
- **solamente**
- **monotonia**
- **vivere**
- **luce**

micro punctuation marks

- **si**
- **sempre**
- **stesso**
- **io**
- **non**
- **ma**

Instruction

self referring alternated nucleus
loop
free in an outstanding style
accelerando
rallentando
increasing of density
silence
rarefaction

pauses
dynamic Piano
dynamic Forte
Sudden Forte
Sudden Piano
dynamic oscillation

To end a context or the event:

- a) ensemble cue + dynamic piano cue + silence cue;
- b) ensemble cue + pre-defined value of a *word cue* (ex. "padri, pa-dri");

important:

Reiteration of a cue for the enforcement of the cued behavior.

Reflection on analogue morphing:

The morphing attitude.

- 1) each transformation between contexts or between typologies of interpretation are to be processed by a *transformation process* called *morphing attitude*.

- " → " : this symbol always means a morphing between states. When it's not explicit, the transformation technique is up to the individual.

Morphing typologies.

- 2) dynamic morphing
- 3) space distribution morphing
- 4) time values morphing
- 5) frequencies morphing
- 6) harmonic morphing
- 7) melodic morphing
- 8) formal morphing
- 9) textual morphing
- 10) macro morphing between behavioral families (e.i. human *mass-game* context and *animal hunting*);
- 11) texture mapping: to put divergent contents on self-evident shapes.

Different melodies are provided in accordance to the singers' main vocal characteristics.

Following musicians' relative score.

Live Electronics and djing

conduction cues

I Forced high pitch arabic melismatic chant	A	B	C
text: <i>“Mi è venuto a ritrovare il mio compagno arabo che s’è ucciso l’altra sera”</i>	Bambini	Bach grammophone ptch..	
	Mt ⁷ Bach organ	Barrett/Drake: voices	Mt Parmegiani/Rubin: noise drumming
		Mt Popular Brass Bands	Mt Spooky Drumming

II quotation from Bach's “Music Offer”			
text: <i>“Si sta come d’autunno sugli alberi le foglie”</i>	Mt Schnittke strings	Mt Bomporti: violin progression	voices like leaves
	Cicling strong strings	Bali howling crowd	Hildegarda virtual poliphony
	Mt Bach “sleepers”	→ streets → Meta Coltrane (voice and sax)	Meta Bach-Siciliano

⁷ “Mt” sta per trattamento di editing nonlineare, trasfigurante le relazioni musicali originarie.

III Wide multiphonics, searching melody inside			
text: “M’illumino d’immenso” → flourished 1300 in falsetto: “Sono stato uno stagno di buio” → <u>drone</u> → <u>gradual concentric glissando (falsetto)</u>	Mt Schoenberg part I	Mt Lindsay	Pop colours (patchworking with the Beatles)
	Respighi Ambient	Vocal swords	Noise <i>Flagellatio</i>
	Voci without attacks	→ Meta Hendrix	→ Pure informal choir

IV Antiphony			
text: “mi riconosco sempre straniero nascondo sempre straniero tornato da epoche troppo vissute sempre straniero morire come le allodole assetate sempre straniero sul miraggio godere un solo minuto di vita iniziale sempre straniero ma non vivere di lamento come un cardellino accecato”	Mt Mozart Don Giovanni/Faust-Gounod	Mt Mozart (abstract)	Elettrolives
	Mt D'nb	Mt Ferrari/Mt Lucier/ Mt Parmegiani: concrete lights	Stockhausen concrete scratched
	Debussy scratching on piano preludes	→ Meta Subotnik-high pitched	Radical Expressionistic strings (from Schoenberg trii)

V 3 voices Lullaby: introduction on “Ora”	M.2.8.		
text: “Ora dormi, cuore inquieto, Ora dormi. Ora dormi, cuore	vocal whistle	Mt Rossellini “Europa ‘51”	→ Low Percussions....
	Walking Mingus	Mt Jazz	

<i>inquieto, su, dormi Dormi, inverno Ti ha invaso, ti minaccia, Grida: "T'ucciderò E non avrai più sonno". La mia bocca al tuo cuore, stai dicendo, Offre la pace, Su, dormi, dormi in pace, Ascolta, su, l'innamorata tua, Per vincere la morte, cuore inquieto"</i>	Noise fire	Mt LaMontYoung: low deepness	→ Meta Bach from cello suites: rithmical sessions
---	------------	---------------------------------	---

VI			
From a growl to a continuous morphing between violence and love			
text: <i>"Impallidito livore rovina"</i>	Mt male cursing voices	Mt ethnic percussions	Mt serial strings: "Dedicated to Luigi Nono "
	Mt distorted ambient	→ treatments on Carmelo Bene's voice	
	windy catholic "Rosario"	Mozart meets Sharrock → Speed orchestras...	→ Mt Zappa : voices and bells

Live Electronics

I	A	B	C
Forced high pitch Arabic melismatic chant			
text: <i>"Mi è venuto a ritrovare il mio compagno arabo che s'è ucciso l'altra sera"</i>	Sudden pauses on edited eastern voices	concrete sounds asymmetric sequence	(silence)
	→ "Mass delirium" high pitch voices	→ dense metal vibrations	illogical rhythmical variations
	from 3 to 5 seconds long slices of eastern music	→ pitch down	→ Slow and rarefied asymmetric drum sequence

II quotation from Bach's <i>Music Offer</i>			
text: "Si sta come d'autunno sugli alberi le foglie"	(silence)	Smooth stratifying children's chants	alternating altered and pure recognizable sounds
	dense wood beats dynamic excursion	→ Birds and dogs and paper ripping	→ create resonances "putting in tune"
	→ electronic snakes	granular processing	→ far away tuned reverbs

III Wide multiphonics, searching melody inside			
text: "M'illumino d'immenso"	(silence)	stone sounds	Multi-typewritings....
→ <u>flourished 1300</u> <u>falseto:</u> <i>"Sono stato uno stagno di buio"</i>	Glass tickling and glittering..	→ a pitch down counter tenor chant (3-4 octaves)	→ insects' wings and movements
→ <u>drone</u> → <u>gradual concentric glissando falseto</u>	→ water metaphors	→ gradual concentric glissando	→ various pitch electronic whistles

IV Antiphony			
text: "mi riconosco sempre straniero nascendo sempre straniero tornato da epoche troppo vissute sempre straniero morire come le allodole assetate sempre straniero sul miraggio godere un solo minuto di vita iniziale sempre straniero ma non vivere di lamento come un cardellino accecato"	Sex sounds	scary animals and attacks	Pseudo-Melodic lines made by Bells' attacks
	→ various dynamics clapping fluxus	→ Multi-Jazz double bass	→ stops (made by concrete action noises) and restarts
	→ Shuffling on opera female chant	→ bass pulsing counterpoint	→ Bach Multi-organs

V 3 voices Lullaby:			
introduction on " Ora "	(silence)		Crazy Pan on toy instruments
Text: <i>"Ora dormi, cuore inquieto, Ora dormi. Ora dormi, cuore inquieto, su, dormi Dormi, inverno Ti ha invaso, ti minaccia, Grida: "T'ucciderò E non avrai più sonno". La mia bocca al tuo cuore, stai dicendo, Offre la pace, Su, dormi, dormi in pace, Ascolta, su, l'innamorata tua, Per vincere la morte, cuore inquieto"</i>	A circling structure: from a breath to a street → altered wind instrument → "forced" and irregular sections	→ arpeggios made by micro-media voices (silence)	deep reversed drum-kick → "Screaming tale" evolution of the reversed drum kick

VI From a growl to continuous mutations between violence and love			
Text: <i>"Impallidito livore rovina"</i>	loop of various cinema voices with internal "nucleus" repetitions → pitch shifting singing fire → distorted guitars	distant wars.. dynamical fluxus (F->P) of reverbed "body noises" → water streams, crowded by micro orchestra presences	whispering in a cathedral → working noises in a large room → Deep Techno presences inside a box

Female voice

I Forced high pitch arabic melismatic chant text:	A	B	C

“Mi è venuto a ritrovare il mio compagno arabo che s’è ucciso l’altra sera”	High range bio-effects	drones	
	→ song: “ <i>Discendente di emiri di nomadi suicida perché non aveva più Patria Forse solo io so ancora che visse</i> ” (twice)	→ dynamic construction around a vowel	gradual morphing of a middle range overtone in pure <i>filato</i> drone
		→ neuro vibrato	→ light smiling

II quotation from Bach’s “Musical offer”			
text: “Si sta come d’autunno sugli alberi le foglie”	“rethoric” attacks (opera, musical...)	Free voice inside the poliphony	scared small animal reactions
	→ song: “ <i>Un’intera nottata / buttato vicino a un compagno massacrato / con la sua bocca digrignata / volta al plenilunio / con la congestione delle sue mani / penetrata nel mio silenzio / ho scritto lettere piene d’amore</i> ”	opera simulation mode without consonants	
	→ fragments of words close to the microphone...	→ high sweet forced melodies	→ strong attacks sillables

III Wide multiphonics, searching melody inside			
“M’illumino d’immenso”	vocal duo Drones counterpoint		Long dynamic waving
→ flourished 1300 <u>falsetto:</u> “Sono stato uno stagno di buio” → drone	Sardinian melisma structured by repetitions: “ <i>Ora sono ubriaco d’universo Ora mordo come un bambino la mammella lo spazio</i> ”	staccato abstract melody	→ rare short dynamic emissions

→ gradual concentric glissando falsetto	→ gentle high pitch drones	→ words decostruction→ reconstruction	→ sequence of fast pop quotations
---	----------------------------	---------------------------------------	-----------------------------------

IV Antiphony			
<i>“mi riconosco sempre straniero nascendo sempre straniero tornato da epoche troppo vissute sempre straniero morire come le allodole assetate sempre straniero</i>	Various dynamic declamations	Words alteration obtained by body percussions	Sardinian words game..
<i>sul miraggio godere un solo minuto di vita iniziale</i>	→ gradual speed acceleration on text’s words	body percussions made on high sounds	ostinato “sempre straniero” (in sardinian)
<i>sempre straniero ma non vivere di lamento come un cardellino accecato”</i>	→ “Sempre straniero” melody sung asynchrone	freely singing “Sempre Straniero”	clapping and long distance re-calls

V 3 voices Lullaby: introduction			
<i>“Ora dormi, cuore inquieto, Ora dormi. Ora dormi, cuore inquieto, su, dormi Dormi, inverno Ti ha invaso, ti minaccia, Grida: “T’ucciderò E non avrai più sonno”. La mia bocca al tuo cuore, stai dicendo, Offre la pace, Su, dormi, dormi in pace. Ascolta, su, l’innamorata tua, Per vincere la morte, cuore inquieto”</i>	Trio lullaby	Trio lullaby → Altering vowels	Trio lullaby
Repeating in relative canone	repeating in relative canone	→ changing frequently register	→ counterpoint on one note
Freely harmonizing	freely harmonizing	→ morphing from melody to humming, and back	

VI growl → continuous mutations between violence and love			
text: “Impallidito livore rovinà”	wide dynamic excursion: <i>“Memoria, buio del sangue”</i>	sung human sexual intercourse	
“tu ti spezzasti la vita	→ strong short staccato	syllables game articulation	violent metalinguistic construction
in fondo alla gola una roccia di gridi”	widest dynamic excursion: <i>“Memoria, buio del sangue”</i>	fast words	→ slow morphing from rage to love

Male voice

I Forced high pitch arabic melismatic chant	A	B	C
text: “Mi è venuto a ritrovare il mio compagno arabo che s’è ucciso l’altra sera”	breath drones	low pitch drones →	forte whisper staccati
	→ pure singing-sigh from Monteverdi madrigals	→ Rising of fragments from “Carmina Burana”	→ sequence of madrigals: first sentences
Pure text: “Forse solo io so ancora che visse”	→ micro-ethnic presences	→ smooth vibrato drones	→ drones

II quotation from Bach’s “Offerta musicale”			
“Si sta come d’autunno sugli alberi le foglie”		Poliphonic evolution: “Foglia appena nata”	
	Shouted poliphony	repeat the fading away...	words subtraction
	→ jumping registers	Fragment from Bach “Music offer”, deep and low	→rithmical deconstruction

III Wide multiphonics, searching melody inside			
"M'illumino d'immenso"	tuned blows	Drones counterpoint	
→ flourished 1300 falsetto: "Sono stato uno stagno di buio" → drone	Harmonizing the falsetto	→ gradual concentric glissando	→ cover you mouth, whatever you are singing
→ gradual concentric glissando falsetto	High drones, moving for 5 th And 4 th	→ gradual concentric glissando	High points inside the concentric glissando

IV Antiphony			
text: "mi riconosco sempre straniero nascendo sempre straniero tornato da epoche troppo vissute sempre straniero morire come le allodole assetate sempre straniero	singing the text with a specific opera melody	slow and low pitch: "Sempre straniero"	quit the microphone, howling a romantic theme all around the stage
sul miraggio godere un solo minuto di vita iniziale sempre straniero ma non vivere di lamento come un cardellino accecato"	→ towards a loughing heavyness of "Sempre straniero"...		→ Distortion of the theme
	→ whistling	→ creating relative chords	

V 3 voices Lullaby: introduction on " Ora "			
text: "Ora dormi, cuore inquieto, Ora dormi. Ora dormi, cuore inquieto, su, dormi Dormi, inverno Ti ha invaso, ti minaccia, Grida: "T'ucciderò E non avrai più	High pitch lulluby	Lulluby	

sonno”. <i>La mia bocca al tuo cuore, stai dicendo, Offre la pace, Su, dormi, dormi in pace. Ascolta, su, l’innamorata tua, Per vincere la morte, cuore inquieto”</i>			
repeating in canone	repeating in canone		rhythmically free
freely harmonizing	Freely harmonizing	→ to an environmental cluster	

VI growl → continuous mutations between violence and love			
“Impallidito livore rovina”	close to the microphone: a low “sgranato”	neurotic chant on 3 notes: “correre da cieco chiamarti di continuo”	
“tu ti spezzasti la vita	rarefied low pitch words		circles of notes, gradually shifting
in fondo alla gola una roccia di gridi”	→various pitch vowel points	one note vibration	→ dynamic tone-semitone allocation

piano

I Forced high pitch arabic melismatic chant	A	B	C
text: <i>“Mi è venuto a ritrovare il mio compagno arabo che s’è ucciso l’altra sera”</i>	Andante Counterpoint: thinking Monk, from high register to lowregister	“Strappati” made by widely kept chords	(silence)
Pure text: <i>“Forse solo io so ancora che visse”</i>	→ “metal” drone (high pitch prepared piano strings)	→ slow kept chords	low syntheticdrones
	→ pizzicato grave arpeggios	→ low register arpeggios ocean	→ synth “various pitch” lines

II quotation from Bach’s “Musical offer”			
text: “Si sta come d’autunno sugli alberi le foglie”	circle of notes: dynamic-figure FF→PP→FF time figure		tri-notes chords “shadow” progression for 3 th on Bach’s “Musical Offer”

text: (howl): “fratelli”	→ infinite and essential high pitched melody	Light continuous arpeggios	tri-notes chords staccato progression pointing to a high pitch vibrato synth chord
	→ melody thought by clusters progression	shape: → fast arpeggios stops on a note	Violent, sudden high pitched 5 notes clusters

III Wide multiphonics, searching melody inside			
text: “M’illumino d’immenso”	ostinato progression	thinking a very low-slow register blues	
→ flourished bizantine falsetto: “Sono stato uno stagno di buio”	→ chords long resonances	→ poly-rhythmical bi-notes	melody constructed by repeated notes
→ drone	→ middle range notes circularity	→ inarticulated poly-rhythms	be Melodic by continuous “trilli”
→ falsetto in gradual concentric glissando			

IV Antiphony			
text: “mi riconosco sempre straniero nascendo sempre straniero tornato da epoche troppo vissute sempre straniero morire come le allodole assetate sempre straniero sul miraggio godere un solo minuto di vita iniziale sempre straniero ma non vivere di lamento come un cardellino accecato”	hiding Ellington’s themes	beeing a clock	gentle “Mayor” synth stratification
	→ low register “ostinati”	→ crazy metronome	→neuro-articulated “Minor” synth stratification
	(silence)	→ smily minimal bell	→ reset and restart.....

V 3 voices Lullaby: introduction on “Ora”			
---	--	--	--

text: “Ora dormi, cuore inquieto, Ora dormi. Ora dormi, cuore inquieto, su, dormi Dormi, inverno Ti ha invaso, ti minaccia, Grida: “T’ucciderò E non avrai più sonno”. La mia bocca al tuo cuore, stai dicendo, Offre la pace, Su, dormi, dormi in pace. Ascolta, su, l’innamorata tua, Per vincere la morte, cuore inquieto” Repeating in “canone” Freely harmonizing	low pitch bending synth gentle drone	Sweet!discovering sudden prepared treatments	“Synthetic lullaby”
	→ piano stasis on wellcoming chord	Sudden Registers jump	→ canone on the vocal lullaby
	→piano/synth: harmonize/deharmoniz e - tuning / detuning	→cruel percussive actions on strings	short ripping and “bubbling” arpeggios, keep the lullaby melody

VI			
growl → continuous morphing between violence and lightness..			
text: “Impallidito livore rovina” “tu ti spezzasti la vita in fondo alla gola una roccia di gridi”	dance music structure: bunch of notes, deeply articulated and frequently paused	(silence)	short scratches at the perception of conductor’s morphings
	→ Forte and rarefied points	synth gradual chromatic ascension	→ stratified romantic piano
	→ only right hand, high chromatic melody...	→ synthetic Pulsing Basses	→ <i>forte</i> Monk memory: progression of ruined bodies-chord

Le esigenze a cui risponde il metodo non lineare

Fin dalle prime esperienze di composizione complessa o metacomposizione - trattamento di aggregati di note alla stregua di elementi di un nuovo linguaggio naturale -, l'obiettivo era tenere assieme elementi divergenti, provenienti dai più diversi ambiti del "sistema musica" contemporaneo, non potendo usufruire se non parzialmente della tecnica musicale classicizzata. Ma non solo. Tenere assieme ed in più permettere alla loro "inesperienza" relativa di non risolvere in un'unica eventualità d'incontro la composizione, bensì mantenere aperte le numerose relazioni alternative disponibili. Da qui la necessità di costruire sistemi linguistici che permettessero decisioni immediate nel processo di aggregazione di eterogenei elementi musicali, attraverso un corpo di regole "interfaccia" tra conduttore d'esecuzione ed esecutori fisici. Un evento di questa portata richiedeva un'idea di opera d'arte musicale completamente soggetta a indeterminatezze "pragmatiche", sebbene contenute all'interno di un preciso linguaggio di relazione. Si accresceva l'interesse per le modalità non lineari in quanto si ristabiliva un equilibrio tra attesa fruitiva ed attività cognitiva dello spettatore.

Trovarsi di fronte ad uno "spettacolo vivo" poteva ricreare una *familiarità* tra artisti e pubblico, non necessariamente basata sul riconoscimento di una *storicità non specialistica e standardizzata*. Le implicazioni di appropriazione di metodo ad ogni livello di sofisticatezza sono facilmente immaginabili: introdurre all'esperienza della complessità e rendersi capaci di costruire complessità, indipendentemente dall'aver effettuato addestramenti specialistici. Riuscire a far suonare idee astratte d'insieme sonoro attraverso la storia musicale metabolizzata e potenziale dei musicisti: lavorare per aggregati (stratificazioni melodiche e ritmiche, coincidenze politonalità, etc.), chiamati con nomi, articolati da gesti di direzione. Esigenza di sintesi quindi. Esigenza di razionalizzare ed estetizzare la disponibilità informativa che musicisti e banche dati elettroniche rendevano e rendono *naturalmente* accessibili.