



LABIRINTI SONORI - SETTIMA EDIZIONE

Convegno Internazionale di Studi

**Musica e spazio: esperienze passate,
prospettive future
Music and Space: Past
Experiences, Future Perspectives**

2-3 dicembre 2021

Parma, Conservatorio di Musica, Casa della Musica



con il contributo di



casadellamusica



In copertina: particolare della cupola della Cappella della Sindone, Torino

Presentazione

Il Conservatorio di Musica di Parma, in collaborazione con l'Università di Parma, il Comune di Parma - Servizio Casa della Musica e la Società Italiana di Musicologia, organizza un Convegno internazionale sul tema *Musica e spazio: esperienze passate, prospettive future (Music and space: past experiences, future perspectives)* nell'ambito del progetto di ricerca pluriennale *Labirinti Sonori*.

Ringraziamo Barry Truax per aver accettato il nostro invito a tenere la key-note lecture; il convegno contemplerà inoltre due focus sulla creazione di compositori e studiosi di fama, Achim Bornhoeft e Fabien Lévy.

Il convegno permetterà di esplorare il rapporto fra musica e spazio nei suoi aspetti estetici, storici, tecnici e tecnologici secondo le seguenti prospettive di ricerca: lo spazio come elemento essenziale della creazione musicale; il rapporto fra musica e architettura; l'esplorazione della realtà virtuale e la simulazione dello spazio attraverso il suono; la dimensione spaziale nella prassi esecutiva; l'uso della tecnologia per la costruzione dello spazio sonoro nella musica. Auspichiamo che il convegno possa aprire a nuove riflessioni sulla relazione fra musica e spazio da una prospettiva interdisciplinare, favorendo il dialogo fra studiosi, artisti, sound designers e ingegneri del suono al di là degli steccati disciplinari e professionali.

Il convegno dialogherà con le performances che saranno realizzate in concomitanza con esso e che saranno incentrate proprio sul rapporto fra suono e spazio, in maniera complementare con la riflessione scientifica; ringraziamo per questo Danilo Grassi e la Classe di percussioni, Leonardo Bartali che dirige l'ensemble *Suono Condiviso* del Conservatorio di Parma, Javier Torres Maldonado per la regia del suono con la Scuola di Musica Elettronica e soprattutto per aver ospitato il convegno nella rassegna dei *Labirinti Sonori*. Un grazie di cuore va anche a Teresa Gialdroni e al nostro direttore Riccardo Ceni per il loro costante e fondamentale sostegno a questa iniziativa.

The Conservatory of Parma, in collaboration with the University of Parma, the Municipality of Parma – Casa della Musica, and the Italian Musicological Society organizes the International Conference *Musica e spazio: esperienze passate, prospettive future (Music and space: past experiences, future perspectives)*, integrated with the research project *Labirinti Sonori*.

We thank Barry Truax for accepting our invitation to give the key-note lecture; the Conference will also host two focuses on musical creation by two renowned composers and scholars, Achim Bornhoeft and Fabien Lévy.

We aim to explore the relation between music and space in its aesthetic, historical, technical and technological dimensions, according to the following lines of research: space as an essential element of musical creation; the relation between music and architecture; the creation of virtual reality and the simulation of space through sound; the spatial dimension in performance practice; the use of technology in order to build sound space. We hope that this conference will open up debate on music and space from an interdisciplinary perspective, fostering dialogue between scholars, artists, sound designers and sound engineers, beyond disciplinary and professional boundaries.

The conference will dialogue with two performances centred around the relation between music and space; we thank Danilo Grassi and the Class of Percussions, Leonardo Bartali and the ensemble *Suono Condiviso* of Parma Conservatory, Javier Torres Maldonado and the School of Electronic Music for the sound engineering and especially for hosting the conference in *Labirinti Sonori*. We are really grateful to Teresa Gialdroni and to our director Riccardo Ceni for their constant support to this initiative.

Candida Felici, Carlo Lo Presti

Informazioni sul Convegno

Comitato scientifico

Candida Felici (direzione) - Conservatorio di Musica di Parma

Carlo Lo Presti (direzione) - Conservatorio di Musica di Parma

Marco Capra - Università di Parma

Teresa Gialdroni - Università Tor Vergata di Roma

Javier Torres Maldonado - Conservatorio di Milano

Comitato Organizzatore

Candida Felici

Carlo Lo Presti

Javier Torres Maldonado

Istituzioni

Conservatorio di Parma (*Labirinti Sonori*)

Università di Parma

Comune di Parma – Casa della Musica

Società Italiana di Musicologia

Con il patrocinio del

Comune di Parma – Assessorato alla Cultura

Con il contributo di

Conservatorio di Parma

Ministero della Cultura

Fondazione Cariparma

Programma

Giovedì 2 dicembre 2021
Conservatorio di Musica
Auditorium del Carmine

9.30-10 Saluti istituzionali e introduzione
Candida Felici (Comitato Organizzatore)
Carlo Lo Presti (Comitato Organizzatore)

10-11.30 **Sessione 1**
Chair Candida Felici

10-11 Key-note lecture
Barry Truax
Simon Fraser University, Vancouver

Listening, Acoustic Space and Soundscape Composition

11-11.30
Amy Bauer
University of California, Irvine

Timbre, acoustics and the “materialisation” of space in post-spectral music

11.30-12 Coffee break

12-13 **Focus Creazione**
Chair Javier Torres Maldonado

Achim Bornhoeft
Universität Mozarteum, Salisburgo
On the definitions of space in Nodes

Sala Verdi

14.30-16 **Sessione 2**
Chair Maria Teresa Arfini

14.30-15
Massimo Piori
Conservatorio di Trento - Riva del Garda

Pole di Karlheinz Stockhausen. Musica, spazio e architettura: alle radici di un pensiero compositivo

15-15.30
Laura Zattra
Conservatori di Bologna e Rovigo, Équipe APM Ircam
John Chowning and his discovery of the Sound Localization and Spatialization algorithms. A reconstruction based on oral history and material sources

15.30-16

Agostino Di Scipio

Conservatorio de L'Aquila

Dimensione relazionale del suono e presenza dello spazio vissuto (spunti critici in tempi di "socialità a distanza")

16-16.30 Coffee break

16.30-17.30 **Sessione 3**

Chair Amy Bauer

16.30-17

François-Xavier Féron

STMS – Sciences et Technologies de la Musique et du Son (Ircam, CNRS, Sorbonne Université)

Composing (with) space: Towards a typology of spatial experiences

17-17.30

Candida Felici

Conservatorio di Parma

From resounding objects to resounding spaces: immersive spatialisation between technology, aesthetics and compositional process

20.30 **Concerto Polifonie spaziali**

Auditorium del Carmine

Opere di Gérard Grisey, José Manuel López López, Javier Torres Maldonado e Barry Truax; Scuola di Percussioni, Prof. Danilo Grassi e Ensemble "Suono Condiviso" del Conservatorio di Parma: direttore Leonardo Bartali. Regia del suono: Scuola di Musica Elettronica (Prof. Javier Torres Maldonado).

Venerdì 3 dicembre 2021
Casa della Musica
Sala dei Concerti

9.30-11.30 **Sessione 4**

Chair Laura Zattra

9.30-10

Giovanni Costantini

Università Tor Vergata, Roma

Il ruolo dello spazio nell'attuale panorama artistico-tecnologico: l'esperienza presso l'Università di Roma "Tor Vergata"

10-10.30

Anne Sèdes

Université Paris 8

Composable spaces, spatial sound processing, composing for the choreography

10.30-11

Jonathan Berger, Talya Berger, Elliot Canfield-Dafilou

Stanford University

Music for space/Space for music

11-11.30

Carlo Lo Presti

Conservatorio di Parma

"così vid'io la gloriosa rota / muoversi e render voce in temprà / e in dolcezza ch'esser non pò nota" (Dante, Paradiso, X, 145-147): canti e suoni in movimento da Brunelleschi agli intermedi fiorentini

11.30-12 Coffee break

12-13 **Focus Creazione**

Chair Javier Torres Maldonado

Fabien Lévy

Hochschule für Musik und Theater, Lipsia

Space as a parameter of cognitive writing

14.30-16 **Sessione 5**

Chair Carlo Lo Presti

14.30-15

Christine Getz

University of Iowa

Giovanni Paolo Cima's Singers and the Aesthetic of the Sacred Concerto

15-15.30

Paolo Russo

Università di Parma

Musica in movimento. A ridosso della cornice scenica

15.30-16 Coffee break

16-17 **Sessione 6**
Chair Candida Felici

16-16.30
Anna Ficarella
Conservatorio di Fermo

« ...proprio così, da tante direzioni diverse devono provenire i temi». Il suono in movimento nel Klangraum mahleriano

16.30-17
Marco Capra
Università di Parma

Per una 'filologia' dello spazio esecutivo: appunti e riflessioni

20.30 **Concerto *Labirinti dell'immaginazione***

Sala dei Concerti, Casa della Musica

Opere di Fabien Lévy, Achim Bornhoeft, Andrea Saba, Fabrizio Fanticini, Elena Mendoza; *Ensemble Taller Sonoro*. Regia del suono: Scuola di Musica Elettronica (Prof. Javier Torres Maldonado).

Key-Note Lecture

Barry Truax

Università Fraser, Vancouver

Listening, Acoustic Space and Soundscape Composition

An epistemological model of sound is proposed involving information derived from the inner structure of sound as interpreted by the listener's contextual knowledge. The most basic form of this form of communication occurs when the listener recognizes both a sound source and also the acoustic space in which it has been produced, thereby creating a direct and embodied orientation within that space.

Today, listeners are frequently making sense of virtual soundscapes, often of their own choosing, that are embedded within their acoustic environment, thereby adding additional layers of complexity to their interpretation and interaction. Just as the concept of "soundscape" embraces all forms of sound and emphasizes how sound is understood by listeners, so too soundscape composition creates simulated environments of sound within which the distinctions between voice, music and environmental sound are blurred.

In the author's multi-channel soundscape compositions, the sound material is elaborated using contemporary digital signal processing techniques while maintaining listener recognizability, and the structure of the work and its narrative are guided by the composer's contextual knowledge of the real world, and experiences such as soundwalking. Sound examples drawn from the work of the World Soundscape Project at SFU and the author's soundscape compositions will be featured.

Ascolto, spazio acustico e composizione del paesaggio sonoro

Si propone un modello del suono di tipo epistemologico, comprendente l'informazione derivata dalla struttura interna del suono così come è interpretata dall'ascoltatore mediante la conoscenza del contesto. Il tipo più basilare di questa forma di comunicazione si ha quando l'ascoltatore riconosce sia la fonte sonora sia lo spazio acustico in cui il suono è stato prodotto, creando così un orientamento diretto e 'incarnato' all'interno di quello spazio.

Oggi gli ascoltatori si trovano spesso a interpretare paesaggi sonori virtuali, spesso di loro scelta, che sono integrati nel loro ambiente acustico, in tal modo aggiungendo ulteriori livelli di complessità alla loro interpretazione e interazione. Così come il concetto di "paesaggio sonoro" abbraccia tutte le forme di suono ed enfatizza il modo in cui il suono è compreso dagli ascoltatori, così anche la composizione del paesaggio sonoro crea ambienti sonori simulati, al cui interno le distinzioni fra voce, musica e suono ambientale sono sfumate.

Nelle *soundscape compositions* multicanale dell'autore il materiale sonoro è elaborato usando tecniche contemporanee di elaborazione digitale del segnale, pur mantenendo la riconoscibilità per l'ascoltatore; inoltre la struttura del brano e la sua narratività sono guidate dalla conoscenza contestuale del mondo reale da parte del compositore e da esperienze come il *soundwalking*. Saranno proposti esempi tratti dall'opera del World Soundscape Project presso l'Università Simon Fraser e dalle soundscape compositions dell'autore.

Biografia

Barry Truax is a Professor Emeritus in the School of Communication at Simon Fraser University. He worked with the World Soundscape Project, editing its *Handbook for Acoustic Ecology*, and has published a book *Acoustic Communication*, that deals with sound and technology, now in its 2nd edition. In 1991 his work, *Riverrun*, was awarded the Magisterium at the International Competition of Electroacoustic Music in Bourges, France. Truax's multi-channel soundscape compositions are frequently featured in concerts and festivals around the world. In 2015-16 he was the Edgard Varèse Guest Professor at the Technical University in Berlin. Website: ww.sfu.ca/~truax

Barry Truax è Professore Emerito presso la scuola di Comunicazione dell'Università Simon Fraser. Ha contribuito al World Soundscape Project, curando l'*Handbook for Acoustic Ecology*, e ha pubblicato il volume *Acoustic Communication* che tratta di suono e tecnologia, ora alla sua seconda edizione. Nel 1991 la sua composizione *Riverrun* è stata premiata all'International Competition of Electroacoustic Music di Bourges, Francia.

Le sue *soundscape compositions* multicanale sono spesso eseguite in concerti e festival internazionali. Nel 2015-16 è stato professore invitato (cattedra Edgard Varèse) all'Università Tecnica di Berlino. Sito web: ww.sfu.ca/~truax

Abstracts

Amy Bauer

University of California, Irvine

Timbre, acoustics and the “materialisation” of space in post-spectral music

As Isabella Van Elferen notes, “It is impossible to overstate the interrelatedness of acoustics and timbre – and, with that, the inextricable connection between architectural design, composition and performance.” (*Timbre: paradox, materialism, vibrational aesthetics*, 2021, 26). As the aspect of sound that carries the most information about a source, location, and environment, timbre is inextricably bound to our sense of space. The physical articulation and mapping of space in turn marks a defining feature of the post-spectral: music that places sound, timbre, and the liminal at the center of its aesthetic. In this paper I draw on new materialist approaches to artistic practice in order to sketch the expression of space in post-spectral orchestral works by Helena Tulve, Marc-André Dalbavie and Anthony Cheung. Tulve’s *Sula* (1999) transcribes the chaotic, asignifying noise of a melting glacier, the very act of translation acknowledging the inherent resistance of the natural object as it expands from one note into a quaking mass. Dalbavie’s *Color* (2001) employs “perspectival orchestration,” to create the impression of space through written-in resonance and reverberation. Cheung’s *Fog Mobiles* (2010) creates a fiercely dramatic scene from the play of spectral harmonies which create sensations of moving around, above, and within a virtual simulacrum of San Francisco Bay. I argue that the vivid, multi-sensorial sense of space articulated by these works results from a productive, dialectical tension between timbre as objective quality and phenomenal presence, one with a particular historical relevance. Timbre emerges from the compositional background in the late twentieth-century to attain the status of both a structuring principle and material presence, one that offers an active engagement with sound. Such an approach answers Samuel Wilson’s call to understand new music as a “material(ist) practice” that transcends the static aesthetics of early modernist and sound-mass music (*New Music and the Crises of Materiality*, 2021, 1).

Timbro, acustica e la materializzazione dello spazio nella musica post-spettrale

Come afferma Isabella Van Elferen: «è impossibile esagerare la relazione fra acustica e timbro, e con essa la connessione inestricabile fra design architettonico, composizione e performance» (2021, 26). Trattandosi dell’aspetto del suono che porta con sé le informazioni maggiori su fonte, luogo di origine e ambiente, il timbro è legato in modo inestricabile al nostro senso dello spazio. L’articolazione fisica e la mappatura dello spazio sono aspetti caratteristici del post-spettrale: musica che colloca il suono, il timbro e il liminale al centro della sua estetica. Questa relazione verte su nuovi approcci materialistici alla pratica artistica in modo da tratteggiare l’espressione dello spazio in composizioni orchestrali post-spettrali di Helena Tulve, Marc-André Dalbavie e Anthony Cheung. *Sula* (1999) di Tulve trascrive il rumore caotico, asignificante di un ghiacciaio che si scioglie, in cui l’atto stesso della

traduzione riconosce la resistenza inerente dell'oggetto naturale, che si espande da una nota a una massa tremolante. *Color* (2001) di Dalbavie adotta una "orchestrazione prospettica" per creare l'impressione di spazio attraverso la risonanza e il riverbero inscritti nell'opera. *Fog Mables* (2010) di Cheung costruisce una scena fortemente drammatica attraverso armonie spettrali che creano sensazioni di movimento intorno, sopra e dentro una simulazione della Baia di San Francisco. Ritengo che il senso di spazio vivido e multi-sensoriale trasmesso da queste composizioni risulti da una tensione produttiva e dialettica fra il timbro come qualità oggettiva e come presenza fenomenica, con una particolare rilevanza storica. Il timbro emerge dallo sfondo della composizione nel tardo Novecento per raggiungere lo status al contempo di principio strutturante e di presenza materiale, che offre un coinvolgimento attivo con il suono. Tale approccio è in linea con l'invito di Samuel Wilson a considerare la musica nuova come "pratica material(istica)" che trascende l'estetica statica del primo modernismo e la musica basata sulle masse sonore (*New Music and the Crises of Materiality*, 2021, 1).

Biografia

Amy Bauer is Associate Professor of Music Theory at the University of California, Irvine, where she teaches graduate and undergraduate courses on music theory and analysis, ethnomusicology, popular music and music aesthetics. She has published on the music of Thomas Adès, Carlos Chávez, David Lang, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Olivier Messiaen, Gabriela Ortiz, Mauro Lanza, Salvatore Sciarrino, Helena Tulve, Claude Vivier, the television musical, contemporary opera, spectral music, analysis of non-Western music, and the philosophy and reception of modernist music and music theory. Her monographs include *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute* (Ashgate, 2011), and the collections *György Ligeti's Cultural Identities* (Routledge: 2017), co-edited with Márton Kerékfy, and *The Oxford Handbook of Spectral Music*, co-edited with Liam Cagney and Will Mason (Oxford, forthcoming).

Amy Bauer è Professore Associato di Teoria della Musica all'Università della California, Irvine, dove insegna teoria musicale e analisi, etnomusicologia, musica popolare ed estetica musicale. Ha pubblicato sulla musica di Thomas Adès, Carlos Chávez, David Lang, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Olivier Messiaen, Gabriela Ortiz, Mauro Lanza, Salvatore Sciarrino, Helena Tulve, Claude Vivier, il musical televisivo, l'opera contemporanea, la musica spettrale, l'analisi della musica non-occidentale, la filosofia e la ricezione della musica modernista, la teoria della musica. Le sue monografie includono *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute* (Ashgate, 2011); le curatele di *György Ligeti's Cultural Identities* (Routledge: 2017) con Márton Kerékfy, e di *The Oxford Handbook of Spectral Music* con Liam Cagney e Will Mason (Oxford, in corso di stampa).

Jonathan Berger, Talya Berger, Elliot Canfield-Dafilou

Stanford University

Music for space/Space for music

Although it is not uncommon for acoustical factors to be considered in the design and construction of buildings, the occasion in which architectural design was developed specifically with a particular corpus of music in mind is exceedingly rare. In this paper we describe an outstanding and unique instance of the likelihood of such a case – specifically, the Chiesa di Sant’Aniceto, an early 17th century church in Rome, and *Varia Musica Sacra*, a collection of music composed for Sant’Aniceto. We present strong circumstantial evidence supporting our assertion that the church and at least some of the music in the codex were each conceived specifically considering aesthetic characteristics and qualities of the other. We argue that certain of the composers whose works are in the codex wrote with consideration of the specific acoustical characteristics of Sant’Aniceto, and, conversely, that the architectural planners took the music of at least one of the composers whose work is in the codex into consideration. Although this is an outstanding and, perhaps, anomalous situation, analysis of the music and the acoustical qualities of Sant’Aniceto raise numerous significant questions regarding style and practices of sacred music in the early seventeenth century.

Our recent work includes the preparation and publication of a scholarly edition of selections from *Varia Musica Sacra*, acoustical tests done in Chiesa di Sant’Aniceto, creation of an acoustical simulation of the church using convolution of recorded impulse responses, recorded performances of selections from the codex, analyses of the music and consideration of the effect of the specific acoustics of Sant’Aniceto on the music. As a point of comparison, we performed similar acoustical studies and simulations of Chiesa del Gesù, an approximately contemporaneous church in Rome. We demonstrate the radical differences between performing the selections from the codex in each of the two churches.

Musica per lo spazio/spazio per la musica

Anche se non è inusuale considerare i fattori acustici nel progetto e nella costruzione di un edificio, avviene davvero di rado che il progetto architettonico sia stato sviluppato specificatamente con un corpus di musiche in mente. In questa relazione descriveremo un caso notevole e forse unico nel suo genere, quello della Chiesa di Sant’Aniceto, una chiesa del primo Seicento a Roma, in rapporto al manoscritto intitolato *Varia Musica Sacra*, una raccolta di musiche composte per Sant’Aniceto. Presenteremo prove stringenti che confermano la nostra tesi che questa chiesa e almeno alcune delle musiche conservate nel manoscritto siano state concepite tenendo conto delle caratteristiche estetiche e delle proprietà acustiche della chiesa. Pensiamo che alcuni compositori delle musiche conservate nel manoscritto le abbiano composte tenendo conto delle caratteristiche acustiche specifiche di Sant’Aniceto, e, per converso, che gli architetti abbiano preso in considerazione almeno uno dei compositori la cui musica è inclusa nel manoscritto in questione. Benché questa sia una situazione particolare e forse persino anomala, l’analisi della musica e delle proprietà acustiche di Sant’Aniceto sollevano numerosi interrogativi riguardanti lo stile e le pratiche musicali sacre nel primo Seicento. Il nostro lavoro include la preparazione e la pubblicazione dell’edizione critica di una scelta di brani tratti da *Varia Musica Sacra*, test acustici realizzati nella chiesa di S. Aniceto, la creazione di una simulazione acustica della chiesa ottenuta mediante la convoluzione delle registrazioni delle risposte agli impulsi sonori, registrazioni dell’esecuzione di alcuni brani, analisi della musica e dell’effetto della specifica acustica di Sant’Aniceto sulla musica stessa. Per avere un confronto, abbiamo realizzato analoghi studi

acustici e simulazioni nella Chiesa del Gesù, una chiesa romana pressapoco coeva. Abbiamo constatato la radicale differenza fra le esecuzioni di alcune musiche del manoscritto nella prima e nella seconda chiesa.

Biografie

Talya Berger's expertise on the improvisatory practices of the 17th and 18th centuries has produced papers on an array of related topics and a book on continuo practices. In addition, she has written analytical papers on film music and music analysis. In addition to her edition of *Varia Musica Sacra*, she has published a scholarly edition of Benedetto Marcello's cantata *Cassandra* (A-R Editions). A harpsichordist by training, Berger has performed widely as a chamber musician and soloist. Dr. Berger is a member of the music faculty at Stanford University where she teaches music theory, analysis, and historical performance practices.

Talya Berger ha ricostruito le pratiche improvvisative del basso continuo nel XVII e XVIII secolo, dedicando ad esse articoli su un ventaglio di argomenti correlati e un libro. Inoltre ha scritto articoli analitici sulla musica per film. Oltre all'edizione di *Varia Musica Sacra*, ha curato l'edizione della cantata *Cassandra* di Benedetto Marcello (A-R- Editions). Come clavicembalista ha suonato come solista e in ensemble cameristici. È membro della facoltà di musica della Stanford University dove insegna teoria della musica, analisi e prassi esecutive storiche.

Jonathan Berger is the Denning Family Provostial Professor in Music at Stanford University where he teaches composition, computational music theory, and cognition at the Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA). Berger is a recipient of a Guggenheim Fellowship, and winner of the Rome Prize. His research centers on music engagement with particular focus on the interplay between space and sound in production and reception of music. Berger is the principal investigator in the 'Sound, Space and the Aesthetics of the Sublime' project, funded by the Templeton Religion Trust's *Art Seeking Understanding* initiative.

Jonathan Berger è titolare della cattedra Denning Family Provostial alla Stanford University, dove insegna composizione, teoria musicale computazionale e teoria cognitiva al Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA). Ha ricevuto una Guggenheim Fellowship, e ha vinto un Rome Prize. Le sue ricerche si focalizzano sulla percezione musicale con un particolare interesse per l'interazione fra spazio e musica nella produzione e nella ricezione della musica. Berger è il responsabile principale del progetto 'Sound, Space and the Aesthetics of the Sublime' finanziato dall'iniziativa del Templeton Religion Trust *Art Seeking Understanding*.

Elliot K. Canfield-Dafilou is a researcher on the Sound Spaces team at Sorbonne University. He holds a Ph.D. from the Center for Computer Research in Music and Acoustics at Stanford University. His research aims to understand and to model human auditory spatial perception with a specific focus on how physical spaces and spatial cues affect the way we create, produce, and listen to music.

Elliot K. Canfield-Dafilou fa parte del team dell'Università Sorbona *Sound Spaces*. Ha conseguito un Ph.D. al Center for Computer Research in Music and Acoustics della Stanford University. Le sue ricerche mirano a comprendere e modellizzare la percezione uditiva dello spazio, con particolare attenzione a come gli spazi fisici e i riferimenti spaziali influenzano il modo in cui creiamo, produciamo e ascoltiamo la musica.

Achim Bornhoeft

Universität Mozarteum, Salisburgo

On the definitions of space in Nodes

The piece *Nodes* for flute, clarinet (Bb), piano, violin and violoncello (2021) deals with musical constructions of space from different perspectives. Both parametric and acoustic space are compositionally measured. In the process, the musical space is predefined in terms of both durations and the pitches used (comparable to the architecture of buildings) and made the prerequisite of the resulting piece. In addition, live electronics create a flexible musical space in form of combination tones resulting from the intervals of two neighbouring instruments. This lecture gives an insight into the procedures in the creation of the work and the associated aesthetic implications.

Sulle definizioni di spazio in Nodes

Il brano *Nodes* per flauto, clarinetto in sib, pianoforte, violino e violoncello (2021) è incentrato sulla costruzione musicale dello spazio da diverse prospettive. Sia lo spazio parametrico che lo spazio acustico sono misurati dal punto di vista compositivo. Nel processo, lo spazio musicale è predefinito sia in termini di durate che di altezze (in modo simile all'architettura degli edifici) e reso il prerequisito di *Nodes*. In aggiunta, il live electronics crea uno spazio musicale flessibile mediante suoni di combinazione risultanti dagli intervalli di due strumenti vicini. Questa presentazione mette a fuoco i procedimenti attuati nella composizione e le implicazioni estetiche ad essi associate.

Biografia

Achim Bornhoeft studied at the Folkwang Hochschule in Essen with Nicolaus A. Huber and Dirk Reith and at the Computer Center for Research in Music and Acoustics (CCRMA) at Stanford University with John Chowning.

His compositions and choreographic works have been awarded various prizes and grants and are performed by well-known ensembles in concerts and at international festivals worldwide.

Achim Bornhoeft is Professor of Composition with a focus on electroacoustic composition at the Mozarteum, Salzburg, where he heads the Institute for New Music and the Studio for Electronic Music.

Achim Bornhoeft ha studiato alla Folkwang Hochschule di Essen con Nicolaus A. Huber e Dirk Reith e al Computer Center for Research in Music and Acoustics (CCRMA) della Stanford University con John Chowning.

Le sue composizioni e i suoi lavori coreografici hanno ricevuto premi e riconoscimenti e sono eseguiti da ensemble rinomati in concerti e in festival internazionali.

Achim Bornhoeft è professore di composizione e in particolare di composizione elettroacustica al Mozarteum di Salisburgo, dove dirige l'Istituto per la Musica Contemporanea e lo Studio di Musica Elettronica.

Marco Capra

Università di Parma

Per una 'filologia' dello spazio esecutivo: appunti e riflessioni

Può lo spazio fisico dell'esecuzione musicale essere sottoposto a una ricostruzione filologica al pari di un testo letterario e musicale? Se questo non è finora stato possibile per un aspetto assai più facilmente riconducibile alla volontà di uno o più autori, come quello della realizzazione scenica (nonostante nel XIX secolo gli editori musicali pubblicavano manuali specifici come le "disposizioni sceniche"), a maggior ragione non è possibile per una dimensione come quella dello spazio esecutivo, che è assai più problematico ridurre a una forma 'testuale' univoca, chiara, definita e, soprattutto, replicabile. Ciò nonostante, sottoporre anche questo aspetto dell'esperienza musicale al vaglio critico che normalmente si adotta per le ricostruzioni filologiche, ritengo sia utile a un approccio interpretativo consapevole al testo musicale vero e proprio. Nel corso di questo intervento si illustreranno alcuni esempi riferiti alla musica e al teatro musicale tra XIX e XX secolo.

For a 'philology' of the executive space: notes and reflections

Can the physical space of musical performance be subjected to a philological reconstruction like a literary and musical text? If this has not been possible for an aspect much more easily attributable to the will of one or more authors, such as the scenic realization (despite the fact that in the 19th century the music publishers printed specific manuals such as the "disposizioni sceniche"), even more it is not possible for a dimension like the performance space, which is much more problematic to reduce to a univocal, clear, defined and, above all, replicable 'textual' form. Nevertheless, I believe that examining this aspect with the critical scrutiny normally adopted for philological reconstructions can be useful for a conscious interpretative approach to the musical text. In the course of this presentation, some examples referring to music and musical theatre between the 19th and 20th centuries will be illustrated.

Biografia

È docente di Storia della musica e musicologia all'Università degli studi di Parma. Dal 2019 fa parte del Comitato scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. Dal 1985 al 2016 è stato archivista e infine direttore del Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali. Dal 2000 al 2003 è stato membro del Direttivo nazionale della Società Italiana di Musicologia come responsabile del "Coordinamento generale delle attività editoriali". Dal 2005 al 2015 ha presieduto la Casa della Musica, istituzione culturale del Comune di Parma.

Le sue ricerche riguardano soprattutto argomenti di storia materiale, sociale, economica (istituzioni, sistema informativo e critica, editoria, produzione teatrale, rapporto tra musica e tecnologia) e di ricezione della musica occidentale dal XVII secolo a oggi. Tra le pubblicazioni si segnalano in particolare i contributi dedicati alla nascita e all'evoluzione della critica e della stampa musicale italiana, alle associazioni musicali ottocentesche, a istituzioni teatrali dal XVII al XX secolo, alla storia musicale di Parma, all'opera italiana dal XVII secolo, alle figure di Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini e Arturo Toscanini, alla Casa musicale Sonzogno.

He is Professor of History of Music and Musicology at the University of Parma. Since 2019 he is a member of the Scientific Committee of the Istituto Nazionale di Studi Verdiani. From 1985 to 2016, he has worked at the Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali (CIRPeM) of Parma, first as an archivist and researcher, and since 2001 as Director of the institute. From 2000 to 2003, he was a member of the National Committee of the Società Italiana di Musicologia, with responsibility for the 'Co-ordination of editorial activities'. From 2005 to 2015, he was President and Scientific Director of the Casa della Musica of Parma. His publications concern above all topics of material history (institutions, systems of information and music criticism, theatrical production), the reception of music from the 17th to the 21st centuries, and of music and technology. Especially noteworthy are his contributions dedicated to the birth and evolution of criticism and the Italian musical press; publishing trade, musical societies and theatrical institutions; Italian opera from the 17th century onwards; Parma musical history; Giuseppe Verdi; Giacomo Puccini; Arturo Toscanini; the publishing house Sonzogno.

Giovanni Costantini

Università Tor Vergata, Roma

Il ruolo dello spazio nell'attuale panorama artistico-tecnologico: l'esperienza presso l'Università di Roma "Tor Vergata"

Lo spazio è senza dubbio uno degli elementi costitutivi della musica, in quanto essa è diffusa e percepita nello spazio. Il processo di ascolto è quindi fortemente condizionato dalle caratteristiche acustiche dell'ambiente in cui il suono si propaga prima di arrivare alle nostre orecchie, ma anche dalla direzione da cui provengono i suoni percepiti. Queste considerazioni sono sufficienti a comprendere l'importanza che riveste la gestione dello spazio dal punto di vista compositivo ed esecutivo.

Con l'avvento della musica elettronica e quindi della possibilità di utilizzare sorgenti di suono elettroacustiche, dalla seconda metà del secolo scorso sono stati proposti e sperimentati nell'ambito della musica colta numerosi sistemi per la spazializzazione del suono, ossia per la collocazione e il movimento del suono nello spazio acustico dedicato all'ascolto. Ricordiamo, solo a titolo d'esempio, il sistema di John Chowning, quello proposto da Vittorio Consoli e, per citare un approccio totalmente diverso, l'Acusmonium di François Bayle. Si tratta di progetti volti a indurre nell'ascoltatore sensazioni acustiche e psicoacustiche che consentano di connotare il suono dal punto di vista delle sue caratteristiche spaziali, ossia: direzione di provenienza, distanza, ambiente di propagazione.

Presso l'Università di Roma "Tor Vergata", è presente dal 1995 un'attività di ricerca e di didattica che coinvolge lo studio del suono sotto tutti i suoi aspetti, da quello tecnico-scientifico a quello artistico-musicale: essa va dalla progettazione di sistemi hardware/software per l'analisi, la sintesi, l'elaborazione e la spazializzazione, alla loro sperimentazione in ambito musicale, con l'organizzazione di concerti di musica elettroacustica e performance multimediali di musica, video e danza. Ciò è reso possibile dalla collaborazione fra il Dipartimento di Ingegneria Elettronica e il Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società, presso il quale è istituito il Master in "Sonic Arts", che permette di realizzare un connubio fra la parte scientifica e quella artistica anche nella didattica post laurea.

All'interno di tale attività di ricerca, è stato progettato e installato presso l'Auditorium "E. Morricone" dell'Università "Tor Vergata" un sistema d'ascolto multicanale, con 44 altoparlanti alle pareti e al controsoffitto. Inoltre, nello stesso Auditorium viene occasionalmente installato un Acusmonium per la proiezione sonora a 32 canali audio. Entrambi i sistemi d'ascolto sono stati utilizzati per la spazializzazione sonora in concerti di musica elettroacustica, con la partecipazione di vari compositori provenienti dall'Europa, dagli Stati Uniti e dall'America Latina. Lo scopo perseguito è duplice, dato che l'attenzione è costantemente rivolta sia all'ambito della ricerca che a quello didattico.

The role of space in the current artistic and technologic environment: the experience at the University of Rome Tor Vergata

Space is, without a doubt, one of the constitutive elements of music, which through space is diffused and perceived. Therefore, the listening process is strongly conditioned by the acoustic characteristics of the environment in which the sound propagates before getting to our ears, and also by the direction where the perceived sounds come from. These aspects are sufficient to understand the importance held by the management of space from both a compositional and a performative point of view.

With the advent of electronic music and subsequently the possibility of using electroacoustic sound sources, various systems have been proposed and tested in the second half of the past century for sound spatialization, that is, the collocation and movement of sound in the acoustic space designed for the listening experience. As an example, John Chowning or Vittorio Consoli's systems could be mentioned, or, to cite a totally different approach, François Bayle's Acusmonium. These are projects aimed to induce acoustic and psychoacoustic sensations in the listener, able to allow the connotation of sound on a spatial point of view, specifically in terms of direction, distance and propagation environment.

Since 1995, a research activity in the University of Rome Tor Vergata entails the overall study of sound, from a technical and scientific point of view to an artistic and musical one. This research involves the design of hardware and software systems for the analysis, synthesis, elaboration and spatialization of sound, and the testing of these solutions in a musical environment, with the organization of electronic music concerts and multimedia performances involving music, video, and dance. All this is possible thanks to the collaboration of the Department of Electronic Engineering and the Department of History, Culture and Society, where the Master in "Sonic Arts" is held, establishing a bond between the scientific and artistic points of view even in the post-graduation didactics.

Within the aforementioned research environment, a multichannel listening system, with 44 speakers on the walls and false ceiling, has been designed and installed in the Auditorium "E. Morricone" at the University of Rome Tor Vergata. Occasionally, an Acusmonium system is also installed in the Auditorium allowing a 32-channel sound projection. Both systems have been used for sound spatialization in electroacoustic music concerts, with the participation of various composers from Europe, U.S.A., and Latin America.

The aim which is pursued is dual, since a constant attention is addressed to both the research and the didactic fields.

Biografia

Ingegnere e musicista, Giovanni Costantini ha conseguito la Laurea in Ingegneria Elettronica presso l'Università di Roma "La Sapienza" e il Dottorato di Ricerca in Ingegneria delle Telecomunicazioni e Microelettronica presso l'Università di Roma "Tor Vergata". Ha inoltre

conseguito i diplomi di Pianoforte e di Musica Elettronica presso il Conservatorio di Musica. Dal 1995 svolge attività di ricerca sul segnale audio e sui sistemi di intelligenza artificiale presso l'Università di Roma "Tor Vergata", dove è docente di "Tecnologie per il suono" e "Trattamento di segnali multimediali e biosegnali" per la Facoltà di Ingegneria e di "Musica Elettronica" per la Facoltà di Lettere. Presso la stessa Università, è responsabile del LARS (Laboratorio di Ricerca sul Suono) e direttore del Master in "Sonic Arts" e del Master in "Film and videogame music composition". Ha tenuto corsi di "Informatica musicale", "Acustica e psicoacustica" e "Elettroacustica" presso i Conservatori di Musica di Roma, Lecce e Salerno. È docente di "Fisica del suono" e "Audio digitale" presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Cura annualmente, dal 1996, l'organizzazione di seminari e concerti sulla musica elettroacustica e della Summer School "Performing the space: integration among the arts", all'interno della quale, in collaborazione con l'Università della California (Irvine), vengono realizzate performance di musica, video e danza. È compositore di musica elettroacustica, prediligendo la composizione di lavori per strumento solista ed elettronica.

Giovanni Costantini is an engineer and musician. He got his Master's Degree in Electronic Engineering at Sapienza University of Rome, and his PhD in Microelectronics and Telecommunications Engineering at the University of Rome Tor Vergata. He also graduated in Piano and Electronic Music from the conservatory of music. He's involved in the research on audio signals and artificial intelligence systems since 1995 at the University of Rome Tor Vergata, where he teaches "Sound Technologies" and "Processing of Multimedia Signals and Biosignals" at the Faculty of Engineering, and "Electronic Music" at the Faculty of Humanities. He also is in charge of the LARS (Sound Research Laboratory) and director of the Master "Sonic Arts" and of the Master "Film and Videogame Music Composition" at the same University. He held courses of "Computer Music", "Acoustics and Psychoacoustics" and "Electroacoustic" at the music conservatories of Rome, Lecce and Salerno. He teaches "Physics of Sound" and "Digital Audio" at the Experimental Center of Cinematography in Rome. Since 1996, he has been taking care of the organization of concerts and seminars on electroacoustic music, and the Summer School "Performing the space: integration among the arts", in which music, video and dance performances are realized in collaboration with the University of California, Irvine. He's a composer of electroacoustic music, favouring the composition of pieces for solo instrument and electronics.

Agostino Di Scipio

Conservatorio de L'Aquila

Dimensione relazionale del suono e presenza dello spazio vissuto (spunti critici in tempi di "socialità a distanza")

La situazione dovuta alla crisi pandemica Sars-Cov2 favorisce oggi il ricorso massiccio a forme di comunicazione e socialità "a distanza" attraverso una ridda di mediatori tecnologici diffusi in modo reticolare e capillare. Assistiamo a un'accelerazione generale – comunque da tempo in atto – nel trasformarsi della percezione dello spazio e degli ambienti vissuti: si impone un'asimmetria tra presenza fisica e condivisione dell'unità di tempo e luogo dell'esperienza, una

riconfigurazione della compresenza, del “esser-ci” di ciascuno rispetto all’altri e rispetto all’ambiente circostante. Ciò assume notevole evidenza nel vivo dell’esperienza uditiva, posto che il suono è infatti medium relazionale *par excellence* – ogni suono porta segni udibili delle mediazioni e dei canali di trasmissione attraverso i quali giunge all’orecchio (o alla membrana di un microfono, a sua volta un mediatore assai poco neutrale). La fenomenologia sonora di questi nuovi media estremizza un più ampio regime di sensibilità che Murray Schafer negli anni ’70 aveva chiamato *schizofonia*, emerso d’altra parte coi media emblematici della modernità matura (*in primis* telefonia, radiofonia e fonografia). Parliamo quindi di un segmento importante della *storia dei sensi* nella transizione alla post-modernità e alla contemporaneità, con costrutti cognitivi ed estetici (nel senso dell’*aisthesis*) che tendono a sovrapporre e sostituire, anche nell’esperienza musicale, la rappresentazione di spazi virtuali (ideali, astratti ma percettivamente credibili) al dato d’esperienza di spazi e ambienti reali (materiali, concreti ma percettivamente sospesi), nonché a ricostruire e “aumentare” la dimensione sensoriale costitutivamente *immersiva* del suono (surrogato del freudiano “sentimento oceanico”). Tutto ciò poi contribuisce all’ethos individuale e collettivo, nella dimensione sociale come in quella ecologica, e apre la discussione ad altri orizzonti di riflessione.

Qui non si tratta, però, di diagnosticare un decadimento della sensibilità diffusa e delle facoltà cognitive, attribuendolo alla pervasiva “condizione tecnologica” e alla sua impressionante valenza biopolitica (in nome di quale, improbabile purezza precedente?), ma di provare a comprenderne e ad abitarne le dinamiche (in fondo fin “troppo umane”) per elaborare corrispondenti condizioni di possibilità del fare musica. Sarà utile ricordare che certi aspetti dei fenomeni ora richiamati appaiono consapevolmente tematici già in alcune pratiche creative storicizzabili, ancorché spesso dette “sperimentali” (diverse forme di musica elettroacustica e informatica, varie pratiche di *arte sonora*, di *sound design*, ecc.), e che individuare i corrispondenti criteri di “spazio” può orientarci nell’analisi di quanto oggi appare enormemente amplificato dalla “socialità a distanza” e dalla corrispondente ecologia dei media.

Per una prima verifica, prendiamo spunto da istanze musicali e di ricerca tecnologica emerse nel quinquennio 1968-1973, seguendone le tracce sia “a ritroso” sia “in avanti” nel tempo, intercettando concezioni di “spazio” diverse e perfino irriducibili, ma comunicanti e interdipendenti. Fino a prospettive esecutive e performative più e meno recenti la cui *liveness* (la cui dimensione *dal vivo*), pur legata per definizione a mediazioni elettroniche e d’altro genere, assume la situazione e la relazione dell’*ecosistema performativo* con lo spazio materiale condiviso, sia come funzione generale del potenziale performativo, sia come istanza di sensorialità e retaggio culturale (come “luogo”). Troppo spesso ridotte a epifenomeno specialistico e marginale, quelle pratiche in realtà agiscono su “spazio” e “presenza” in modi che più di altre esperienze restituiscono all’ascolto le attuali dinamiche in gioco nel *partage du sensible* (per dirla con Jacques Rancière), e danno cioè forma udibile alle (spesso devastanti) implicazioni bio-cognitive e culturali delle agende economico-politiche che determinano le forme di esistenza nella fase storica odierna.

The relational medium of sound, and the perception of shared spaces (critical remarks, in the days of “social distancing”)

As an indirect but important consequence of the Sars-Cov2 pandemic, today we all make massive use of media enabling us to socialize “at a distance”, via a plethora of devices that have by now become pervasive and ubiquitous in usual daily life. This imposes a tremendous acceleration to a broader transformation – since long well-known to artists and media theorists – of the ways we perceive shared spaces and environments. A kind of variable asymmetry is established between one’s physical

presence and the experiential unity of place and time, a redrafting of copresence, of one's "being-there" and "being-with", as relative to others and to the surrounding environment. If such phenomena have special evidence in auditory experience, that's because sound is a relational medium *par excellence* – it always bears audible traces of the channels and mediations by means of which it reaches the ear (or the microphone's membrane, itself a non-neutral mediator). The sounding phenomenology of these newest media adds new dynamics to the regime of sensorial perception that Murray Schafer, in the 1970s, characterised as *schizophonia* (a splitting of sound "in itself" from physical source and the material space it is born of), and is thus rooted in the history of the modern media (including telephony, radio and phonography). In essence, we deal with a crucial chapter in the *history of the senses* at the transition to the post-modern age and the contemporary age, when audio media fostered cognitive and aesthetic attitudes (in the sense of *aisthesis*, i.e. sensorial perception) that have eventually substituted the representation of "virtual" (abstract, illusory yet auditorily credible) spaces for the experiential datum of real sounding spaces and their materiality (physical, culturally connoted space, yet auditorily "suspended"). They have also redrafted and even "augmented" the *immersive* dimension of sound, providing technical surrogates for Sigmund Freud's *oceanic feeling*. All that impacts on musical practice, of course, but it also affects the individual and collective ethos, both in its social and ecological dimensions (thereby connecting sound and auditory experience to much larger discourses and debates). However, here we are certainly not to diagnose the decay of human senses and of cognitive faculties as a fault of the pervasive "technological condition". The question is rather one of better grasping its impressive biopolitical implications, finding ways to establish viable conditions of possibility for what we might want to call "music making". Remind that, after all, various aspects of that aesthetic-cognitive redrafting have been (and are being) creatively worked out in several sonic practices, notably those often described as "experimental" (in the field of electroacoustic and computer music, in *sound art* practices, in some forms of *sound design*, etc.). We suggest that investigating the criteria of "space" creatively handled in such practices can reveal fruitful when confronting the media ecology of "social distancing" and video conferencing.

As an example, this paper considers some endeavours in composition and music research born in the years 1968-1973, and follows up their traces both backwards and onwards in time, touching upon several notions of "space" and their mutual interplay. Specially significant, for our discussion, are live electronics performance practices where the experiential element of *liveness* (whose general notion entails specific technical mediations, following Philip Auslander a.o.) emerges in a studied structural coupling of the performance ecosystem to the material environment – the latter being viewed both as an actual performance agency and as a veritable shared, lived space (a "place", the material instance in space laden with a specific cultural legacy with its peculiar sensorial attitudes). Too often depicted as a specialistic (if not technocratic) kind of discourse, such practices work out resonant spaces and sounding presence in ways that might be understood as creative tactics in a larger public, political domain – one that Jacques Rancière calls *partage du sensible*: they resound the politics of the senses inherent to the bio-cognitive agendas and the unbridled techno-economic powers of our time.

Biografia

Agostino Di Scipio ha frequentato prima l'Istituto Universitario Orientale di Napoli poi il Conservatorio di L'Aquila, dove si è diplomato in Composizione e in Musica Elettronica. Nello stesso periodo ha studiato informatica musicale al Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova. In seguito si è laureato dottore di ricerca all'Università Parigi 8. Come compositore e *sound artist*, negli anni ha tracciato un personalissimo percorso di ricerca e sperimentazione elettroacustica e audionumerica, spesso associata a originali pratiche esecutive strumentali e vocali. Molti suoi lavori operano come

piccoli ecosistemi sonori legati all'unità di tempo e luogo dell'esecuzione, e sono presentati in festival e occasioni espositive in tutto il mondo. Alcuni sono documentati da incisioni monografiche e antologiche. "Artista in residenza" del DAAD Künstlerprogramm di Berlino (2004-05), nonché ospite di vari istituti di ricerca e produzione, nel 2011 la galleria GMM di Berlino ha curato una sua mostra personale di installazioni sonore. Al suo lavoro sono dedicati un numero monografico di *Contemporary Music Review* (2014) e vari contributi critici raccolti nel volume *Polveri sonore. Una prospettiva ecosistemica della composizione* (La Camera Verde, 2014). All'attività compositiva e di ricerca coniuga un costante impegno di approfondimento critico-teorico e di insegnamento. È docente di Musica Elettronica presso il Conservatorio di L'Aquila e ha avuto incarichi presso la Technische Universität di Berlino, la University of Illinois di Urbana-Champaign, il Centre Création Iannis Xenakis di Parigi, la Universität für Musik und darstellende Kunst di Graz, l'Università Parigi 8, l'IRCAM di Parigi. Ha pubblicato *Pensare le tecnologie del suono e della musica* (Editoriale Scientifica, 2013) e *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività elettroacustica e informatico-musicale* (LIM, 2021). Ha curato il volume *Universi del suono*, raccolta di scritti e testimonianze di Iannis Xenakis (LIM, 2003), *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica* (Laterza, 1995), l'edizione italiana di scritti di Gottfried M. Koenig (*Genesi e forma*, Semar, 1995) e Michael Eldred (*Heidegger, Hölderlin e John Cage*, Semar, 2000).

Agostino Di Scipio is composer, sound artist, and scholar. He graduated in Composition and Electronic Music from the Conservatory of L'Aquila. He also attended educational programs in Computer Music at the Centro di Sonologia Computazionale, University of Padova. He received a Ph.D from the University of Paris 8. As a composer and sound artist, Di Scipio explores original methods in the generation and transmission of sound. Beside chamber music (with and without electronics), his work includes solo live-electronics concert works and sound installations where cybernetic criteria and 'man-machine-environment' networks of sonic interactions are implemented and creatively elaborated. In Spring 2011, the GMM gallery in Berlin hosted a personal exhibit of Di Scipio's installation works, *Sound. Self. Other*. In 2004-2005 Di Scipio was artist-in-residence of the DAAD Künstlerprogramm. Guest composer of institutions such as CSC in Padova, ZKM (Karlsruhe), IMEB (Bourges), IEM (Graz), ICST Zurich. Professor in Electroacoustic Music Composition at the Conservatory of Naples until 2013, today he holds the same position in L'Aquila. In Winter 2007-08, Di Scipio served as Edgar Varèse Professor at Technische Universität (Berlin). Lecturer in live-electronics composition at CCMIX, guest professor in several institutions, a.o. University of Illinois, Urbana-Champaign, University of Paris 8, IRCAM, Johannes Gutenberg Universität, Mainz, Simon Fraser University, Sibelius Academy, University of Calgary, University of Edinburgh. He lectured in many institutions worldwide, and delivered keynote speeches at the International Computer Music Conference 2013 (Perth, Australia), as well as in international meetings such as *Musiques et écologies du son* (Paris, 2013), *Beyond Soundscape* (Belfast, 2013).

In 2014 a special issue of *Contemporary Music Review* was published, entirely devoted to Di Scipio's work, as the outcome of earlier meetings. A book + CD appeared in 2015, *Agostino Di Scipio. Polvere di suono: una prospettiva ecosistemica della composizione* (Andrea Semerano editor, La Camera Verde, Rome). Di Scipio has published several essays focusing on questions of music technologies and related socio-cultural, cognitive and political implications. He published two monographs *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica* (LIM, 2021) and *Pensare le tecnologie del suono e della musica* (Editoriale Scientifica, 2013). In 2004 he served as guest editor for a monograph issue of the *Journal of New Music Research* on Iannis Xenakis. Earlier on, Di Scipio edited *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica* (Laterza, 1995) and edited the Italian translation of volumes of, a.o., Iannis Xenakis (*Universi del suono*, LIM/Ricordi, 2003), Michael Eldred (*Heidegger, Holderlin & John Cage*, Semar, 2000), G.M.Koenig and Thomas DeLio.

Candida Felici

Conservatorio di Parma

From resounding objects to resounding spaces: immersive spatialisation between technology, aesthetics and compositional process

The presentation aims to examine different types of spatialisation in acoustic, electroacoustic and mixed works of the 20th and 21st centuries, which are characterised by a search for immersiveness. The perception of being inside the sound can be achieved in several ways and through several techniques and technologies: the listener can have the sensation of being rounded by sounds moving slowly or fast around her/him in points or wakes, or she/he can be immersed in more or less thick layers or clouds of sound. Through the analysis of some case studies I want to highlight the relationship between the techniques and technologies involved on the one hand, and the aesthetic and compositional concerns on the other. In fact, I shall focus on works in which spatialisation becomes an internal music parameter – to use Francis Bayer definition (*De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, 1981) – influenced by and influencing other aspects of music composition. Immersive sound allows for a new conception of sound and space, a new relation between the audience and the performers, the individual and the context, opening to new frontiers of musical creativity.

Dagli oggetti risonanti agli spazi risonanti: spazializzazione immersiva fra tecnologia, estetica e processo compositivo

La relazione si propone di esaminare diverse tipologie di spazializzazione nelle musiche acustiche, elettroacustiche o miste del XX e XXI secolo, miranti a produrre stati percettivi di tipo immersivo. La sensazione di essere dentro il suono può essere conseguita in diversi modi e mediante diverse tecniche e tecnologie: l'ascoltatore può avere la sensazione di essere circondato da suoni che si muovono lentamente o velocemente attorno a lui in punti o scie, oppure può sentirsi immerso in strati più o meno densi o in nuvole di suono. Attraverso l'analisi di alcuni casi di studio si mira a porre in relazione le tecniche e tecnologie utilizzate con motivazioni di tipo estetico e compositivo. Saranno esaminate in particolare opere in cui la spazializzazione diventa un parametro musicale interno – per usare la definizione di Francis Bayer (*De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, 1981) – che è influenzato dagli altri aspetti della composizione e a sua volta influisce su di essi. Le sonorità immersive permettono di instaurare una nuova relazione fra suono e spazio, fra pubblico e interpreti, fra l'individuo e il contesto, aprendo a nuove frontiere della creatività musicale.

Biografia

Candida Felici (PhD) is Professor of Musicology at Parma Conservatory. Her research focuses on post-World War II music and on 21st-century music (Luciano Berio, Franco Donatoni, Jonathan Harvey), especially on issues of intertextuality, multiculturalism, and on the relation between music and new technologies. She is also interested in Baroque music, with special attention to performance practice and to issues of migration of both music and

musicians. Since 1999 she has been the pianist of the Dynamis Ensemble, specializing in contemporary music. She recorded two monographic CDs with the label Stradivarius dedicated respectively to Jonathan Harvey and Javier Torres Maldonado. She published books and critical editions; her articles have been published in journals such as «Chigiana», «Studi Musicali», «Nuove Musiche», «Nuova Rivista Italiana di Musicologia», «Ad Parnassum», «De Musica Disserenda», «Organ Yearbook» and «Musica Iagellonica». She co-edited *Out of Nature. Music, Natural Sound Sources and Acoustic Ecology* («Chigiana» 2020), and a double volume on Jonathan Harvey («Nuove Musiche», 2017-18). She edited *Franco Donatoni. Gravità senza peso* (LIM, 2015), and she edited and translated into Italian Max Weber's *Sociology of Music* (il Saggiatore, 2017). She is member of the scientific committee of the journal *Chigiana*.

Candida Felici (PhD) è Professore di Musicologia presso il Conservatorio di Parma. La sua ricerca verte sulla musica della seconda metà del Novecento e sulla creazione contemporanea (Luciano Berio, Franco Donatoni, Jonathan Harvey), con particolare attenzione ai temi dell'intertestualità, del multiculturalismo e della relazione tra musica e nuove tecnologie. I suoi interessi si rivolgono inoltre alla musica barocca con particolare attenzione alla prassi esecutiva e alla migrazione di musiche e musicisti. Dal 1999 è la pianista del Dynamis Ensemble, gruppo specializzato nel repertorio contemporaneo, con cui ha registrato due CD dedicati alla musica di Jonathan Harvey e Javier Torres Maldonado (Stradivarius). Ha pubblicato monografie ed edizioni critiche; i suoi articoli sono stati pubblicati da riviste quali «Chigiana», «Studi Musicali», «Nuove Musiche», «Nuova Rivista Italiana di Musicologia», «Ad Parnassum», «De Musica Disserenda», «Organ Yearbook» and «Musica Iagellonica». Ha curato i volumi *Out of Nature. Music, Natural Sound Sources and Acoustic Ecology* («Chigiana» 2020), *Franco Donatoni. Gravità senza peso* (LIM, 2015) e un doppio volume su Jonathan Harvey («Nuove Musiche», 2017-18). Ha curato e tradotto in italiano la *Sociologia della musica* di Max Weber (il Saggiatore, 2017). È membro del comitato scientifico della rivista «Chigiana».

François-Xavier Féron

STMS – Sciences et Technologies de la Musique et du Son (Ircam, CNRS, Sorbonne Université)

Composing (with) space: Towards a typology of spatial experiences

Spatial considerations in music have existed for centuries. At the beginning of the 16th century, Adrian Willaert followed by Andrea and Giovanni Gabrieli experimented with spatialization inside the San Marco basilica in Venice. In their “chori spezzati”, groups of musicians, positioned in different locations in the church, responded to one another to simulate echo or stereo effects. With the emergence of electroacoustic and mixed music after World War II, it was possible not only to position static sources in space but also to design complex spatial motion. Thanks to composers like Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Emmanuel Nunes among others, auditory motion thus became a core aspect of musical works.

Exploring the localisation and the motion of sound sources – real and/or virtual – invite the listener to live what we could call the “experience of spatialization”. But there are many other different ways to explore space through music. For example,

Edgar Varèse designed spatial projections in *Intégrales* (1923-25) while György Ligeti drew incredible sound perspectives in *Lontano* (1967). In these traditional orchestral pieces, musicians remain static in front of the listeners who are subject to what we could call the “experience of spatiality”. Finally, some artists try to take into consideration acoustical characteristics of places. Pauline Oliveros has opened the way to deep listening by performing music in unusual places with an extremely long reverberation time. By exploring acoustic singularities of physical spaces or by simulating them thanks to technological tools or writing processes – like the echo effects in the “chori spezzati” –, artists aim to put forward what we could call an “experience of place”.

Space is definitively a polysemous musical parameter with rich and diverse perceptual implications. That is why I will explain during this lecture the foundation of this theoretical framework, which would allow to better understand what it means to “compose (with) space”. This research is built on my own listening experiences and on composer’s considerations. In his book *Schönberg à Cage. Essai sur la notion d’espace sonore dans la musique contemporaine* (Paris, Éd. Klincksieck, 1981), Francis Bayer distinguishes the “extrinsic acoustic space” from the “sound space endowed with an intrinsic spatiality”, a dichotomy later taken up in other terms – “external space” vs. “internal space” – by Michel Chion in a short text entitled “Les deux espaces de la musique concrète” (*Lien*, n° spécial *L’espace du son* I, Ohain, éd. Musiques et Recherches, 1988). It is indeed essential to make a distinction between these two aspects – I will call them “physical space” and “musical space” – and to introduce also a third aspect I will call “sound space”. Physical spaces are the places where sounds are diffused and also recorded: there are generally concert halls or studios but they could also be outdoor spaces, caves... Musical spaces are modelled through the composition itself and can be perceived independently of physical spaces. Sound spaces refer to the radiation of sound sources and, by extension, to the sound diffusion audio systems. It is by exploring these three types of space that it is possible to confer an authentic spatial dimension on a musical work and thus offer listeners the experience of place, the experience of spatiality and/or the experience of spatialization.

Comporre (con) lo spazio: verso una tipologia delle esperienze spaziali

L’interesse per lo spazio esiste da secoli. All’inizio del XVI secolo Adrian Willaert, seguito da Andrea e Giovanni Gabrieli, sperimentò la spazializzazione nella basilica di San Marco a Venezia. Nei “chori spezzati”, gruppi di musicisti posizionati in zone diverse della chiesa si rispondevano vicendevolmente per simulare effetti di eco o stereofonici. Dopo la seconda guerra mondiale, con l’emergere della musica elettroacustica e mista, fu possibile non solo posizionare fonti statiche nello spazio ma anche proiettare moti spaziali complessi. Grazie a compositori come Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis ed Emmanuel Nunes tra gli altri, il movimento acustico divenne un aspetto cruciale delle composizioni.

Esplorare la localizzazione e il moto delle fonti sonore – reali e/o virtuali – invita l’ascoltatore a vivere ciò che potremmo definire “esperienza della spazializzazione”. Ma vi sono molti modi diversi di esplorare lo spazio attraverso la musica. Ad esempio, Edgar Varèse ha concepito proiezioni spaziali in *Intégrales* (1923-25), mentre György Ligeti ha creato incredibili prospettive sonore in *Lontano* (1967). In questi brani orchestrali tradizionali, i musicisti rimangono statici di fronte agli ascoltatori che sono soggetti a ciò che potremmo chiamare “esperienza della spazialità”. Alcuni artisti cercano inoltre di prendere in considerazione le caratteristiche acustiche dei luoghi. Pauline Oliveros ha aperto la via ad un “ascolto profondo” eseguendo musica in luoghi inusuali con un tempo di riverbero estremamente lungo. Esplorando le caratteristiche acustiche di spazi fisici o simulandoli grazie alla tecnologia o ai processi di scrittura – come gli effetti di eco nei “cori spezzati” –, gli artisti propongono una “esperienza del luogo”.

Lo spazio è certamente un parametro musicale polisemico con implicazioni percettive ricche e variegate. Per questo motivo spiegherò durante la presentazione i fondamenti di questa cornice teoretica, in modo da realizzare una comprensione migliore di ciò che significa “comporre (con) lo spazio”. Questa ricerca si basa sulle mie esperienze di ascolto e su considerazioni dei compositori. Nel suo volume *Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine* (Paris, Éd. Klincksieck, 1981), Francis Bayer distingue lo “spazio acustico estrinseco” dallo “spazio sonoro dotato di una spazialità intrinseca”, una dicotomia poi ripresa in altri termini – “spazio esterno” vs. “spazio interno” – da Michel Chion in un breve saggio dal titolo *Les deux espaces de la musique concrète* («Lien», numero speciale *L'espace du son* I, Ohain, Musiques et Recherches, 1988). È senza dubbio necessario distinguere questi due aspetti che chiamerò “spazio fisico” e “spazio musicale”, e inoltre introdurre un terzo che chiamerò “spazio sonoro”. Gli spazi fisici sono i luoghi dove i suoni sono diffusi e anche registrati: di solito si tratta di sale da concerto o studi di registrazione, ma essi possono essere anche spazi all'aperto, cantine etc. Gli spazi musicali sono modellati attraverso la composizione stessa e possono essere percepiti indipendentemente dagli spazi fisici. Gli spazi sonori fanno riferimento all'irradiazione delle fonti sonore e, per estensione, ai sistemi di diffusione audio. È attraverso l'esplorazione di questi tre tipi di spazio che è possibile conferire un'autentica dimensione spaziale a un brano musicale e in tal modo offrire agli ascoltatori l'esperienza del luogo, della spazialità e/o della spazializzazione.

Biografia

François-Xavier Féron has a Master's degree in musical acoustics and a PhD in musicology (Sorbonne University). Since 2013, he has been a tenured researcher at the French National Centre for Scientific Research (CNRS). He worked at the *Laboratoire Bordelais de Recherche en Informatique* and the *Studio de Création et de Recherche en Informatique et Musiques Expérimentales* (LaBRI-SCRIME, Bordeaux University) before joining in 2018 the team *Analyse des Pratiques Musicales* in the research lab *Science and Technology of Music and Sound* (STMS-Ircam, Sorbonne University). Since 2015 he has been member of the CIRMMT. He is also member of the scientific committee of the Canadian journal *Circuit – Musiques contemporaines* and co-editor in chief of the database *ANALYSES – Œuvres commentées du répertoire de l'Ircam*. His research – on the boundary between musical acoustics and musicology – focuses on contemporary musical practices and interactions between art, science and technology.

François-Xavier Féron ha conseguito una laurea in acustica musicale e un Ph.D. in Musicologia alla Sorbona. Dal 2013 è ricercatore confermato del CNRS (Centre nationale de la recherche scientifique). Ha lavorato nel *Laboratoire Bordelais de Recherche en Informatique* e nello *Studio de Création et de Recherche en Informatique et Musiques Expérimentales* (LaBRI-SCRIME, Università di Bordeaux) prima di unirsi nel 2018 al gruppo *Analyse des Pratiques Musicales*, nel progetto di ricerca *Science and Technology of Music and Sound* (STMS-Ircam, Università Parigi Sorbona). Dal 2015 è membro del CIRMMT. È anche membro del comitato scientifico della rivista canadese *Circuit Musiques contemporaines*, e co-curatore del database *ANALYSES – Œuvres commentées du répertoire de l'Ircam*. Le sue ricerche – al confine tra acustica musicale musicologia – si focalizzano sulle pratiche musicali contemporanee e sull'interazione fra arte, scienza e tecnologia.

Anna Ficarella

Conservatorio di Fermo

« ...proprio così, da tante direzioni diverse devono provenire i temi». Il suono in movimento nel *Klangraum* mahleriano

Le novità della scrittura orchestrale mahleriana risultavano evidenti già ai contemporanei, ammiratori e detrattori. Affascinati dalle peculiarità dell'orchestrazione o al contrario irritati dai "colori intossicanti dell'orchestra", ciò che sfuggiva loro è che in Mahler l'orchestrazione non è solo un fatto tecnico, bensì ricerca laboriosa sulle possibilità combinatorie dei timbri nello spazio acustico, con prospettive cangianti e molteplici. Si tratta di uno degli aspetti più innovativi della musica mahleriana: il suono diventa 'primigenio' e assume a elemento strutturale della composizione, secondo una direttrice che da Berlioz condurrebbe, secondo diverse declinazioni, a Mahler, Debussy, Schönberg.

Nelle rare esternazioni verbali di Mahler sulla propria estetica musicale, celebri sono le parole con cui Natalie Bauer-Lechner raccoglie il pensiero del compositore sul modo in cui egli immaginava in maniera 'multiprospettica' lo spazio acustico: «proprio così, da lati diversi devono provenire i temi, e devono essere altrettanto completamente differenti nel ritmo e nella melodia (tutto il resto è soltanto una composizione a più voci, omofonia dissimulata)». È la cosiddetta *rücksichtslose Polyphonie* (la polifonia senza riguardo, libera e sfacciata) di cui Mahler parla a proposito della sua Prima Sinfonia, in cui temi e motivi provenienti da direzioni diverse entrano in collisione e si interrompono l'uno con l'altro. È un procedimento che si riscontra costantemente in Mahler sin dalle sue prime opere, diventando nel tempo un mezzo tecnico sempre più complesso con cui sperimentare uno spazio acustico in movimento e con prospettive differenziate. A questa concezione multiprospettica dello spazio musicale è legata la 'messa in scena' della sonorità orchestrale in movimento, come quella che avviene, attraverso l'impiego del *Fernorchester* e degli innumerevoli effetti '*wie aus der Ferne*'. György Ligeti, in un'intervista pubblicata con il titolo *Musik und Raum* (1974), riconosce l'influenza che Mahler ha esercitato sulle proprie composizioni: lo spazio evocato o suggerito nella musica mahleriana è continua invenzione di spazialità, derivata sia dalla reale distribuzione degli strumenti nello spazio orchestrale sia da effetti immaginari e metaforici di lontananza e profondità, ottenuti attraverso i mezzi dell'orchestrazione e le tecniche strumentali (ad esempio l'uso di sordine e i suoni distorti negli strumenti a fiato). In Mahler il principio fondante del pensiero compositivo, ovvero la polifonia di temi e timbri contrastanti e in movimento, è connesso strettamente al modo in cui gruppi di suoni passano da un corpo sonoro all'altro nello spazio fisico destinato all'esecuzione. È per questo che la partitura è costellata di indicazioni dal carattere paratestuale, che rappresentano un'ideale regia sonora che organizza lo spazio acustico. Il *Klangraum* orchestrale diventa manifestazione concreta del pensiero musicale mahleriano. In questo luogo reale e al contempo immaginario viene messa in scena l'alternanza e il contrasto dei toni (*Wechsel und Gegensätzlichkeit*) del mondo sonoro di Mahler, in cui il compositore enfatizza l'estendersi e il dilatarsi del suono in ogni direzione e in profondità, ricorrendo ad una sbalorditiva varietà di effetti timbrici e tecniche strumentali estreme o anche desuete.

« ...Just in this way – from quite different directions – must the themes appear». Sound in motion in Mahler's acoustic space

The novelties of Mahler's orchestral writing were already evident to his contemporaries, admirers and detractors alike. Fascinated by the peculiarities of the orchestration – or, on the contrary, irritated by the “intoxicating colours of the orchestra” – they did not realize that orchestration in Mahler does not simply constitute a technical fact, but a laborious research on the combinatorial possibilities of timbres in the acoustic space, with changing and multiple perspectives. This is one of the most innovative aspects of Mahlerian music: the sound becomes ‘primigenious’, a structural element of the composition – following a line that would lead variously from Berlioz to Mahler, Debussy, and Schönberg.

Mahler, in one of the rare verbal expressions on his own musical aesthetics, famously remarked to Natalie Bauer-Lechner on the way in which he imagined acoustic space in a multi-perspective way: «just in this way – from quite different directions – must the themes appear; and they must be just as different from each other in rhythm and melodic character (everything else is merely many-voiced writing, homophony in disguise)».

Mahler is speaking about the so-called *rücksichtslose Polyphonie* (free polyphony) in the context of his First Symphony, in which themes and motifs coming from different directions collide and interrupt each other. It is a procedure that Mahler used constantly since the beginning, and that became over time an increasingly complex technical means with which to experiment in an acoustic space in motion and with different perspectives. The ‘staging’ of the orchestral sound in motion is linked to this multi-perspective conception of musical space, such as the use of the *Fernorchester* and the countless ‘*wie aus der Ferne*’ effects. György Ligeti, in an interview published under the title *Musik und Raum* (1974), recognizes Mahler's influence on his own compositions: the space evoked or suggested in Mahlerian music is a continuous invention of spatiality, derived both from the real distribution of instruments in the orchestral space and from imaginary and metaphorical effects of distance and depth, through orchestration and instrumental techniques (for example the use of mute and distorted sounds in wind instruments).

In Mahler, the founding principle of compositional thought – namely the polyphony of contrasting and moving themes and timbres – is closely connected to the way in which groups of sounds pass from the body of one instrument to another within the physical space intended for performance. This is why the score is dotted with indications of a paratextual character, which represent an ideal sound direction (*Klangregie*) that organizes the acoustic space. The orchestral *Klangraum* (sonic space) becomes a concrete manifestation of Mahlerian musical thought. This real and at the same time imaginary place constitutes the stage for the alternation and contrast of tones (*Wechsel und Gegensätzlichkeit*) of Mahler's sound world, in which the composer emphasizes the extension and expansion of sound in every direction and in depth, using an astonishing variety of timbral effects together with extreme or even obsolete, early instrumental techniques and articulation.

Biografia

Anna Ficarella ha compiuto gli studi universitari e musicali nella sua città d'origine e si è successivamente addottorata in Musicologia storica in Germania presso l'Università di Colonia, con una dissertazione su *Die Kategorie des Spätstils in der Klaviermusik vom 19. und 20. Jahrhunderts. Studien zur Klavierübung von Ferruccio Busoni* (Gustav Bosse Verlag, 1999). In seguito ha lavorato presso la casa editrice Bärenreiter di Kassel. Ha poi ottenuto un assegno di ricerca triennale all'Università di Bari per un progetto di ricerca dedicato all'attività di Mahler come interprete e direttore d'orchestra. Oltre ad articoli e saggi su Busoni, Mahler, Weill,

Ravel, Richard Strauss, il teatro fantastico tedesco, la musica nel cinema muto della Repubblica di Weimar, è uscita recentemente la monografia *Non guardare nei miei Lieder! Mahler compositore orchestratore interprete* (LIM, 2020).

Nel novembre 2020 ha ottenuto l'abilitazione scientifica nazionale per la seconda fascia nel settore disciplinare 10C/1 (Musicologia).

È tra i Soci fondatori di Athena Musica, associazione culturale che si occupa di estetica musicale, con sede nel Dipartimento delle Arti dell'Università Alma Mater di Bologna.

Attualmente vive a Roma e in qualità di ricercatore indipendente ha tenuto conferenze e seminari scientifici sul processo compositivo mahleriano presso le università di Roma, Cremona, Vienna e Innsbruck. È docente di Storia della Musica per Didattica della Musica presso il Conservatorio di Fermo.

Anna Ficarella studied Piano at the Conservatory “Niccolò Piccinni” of Bari, as well as History and Literature at the University of Bari. She gained her PhD in Musicology at the Universität zu Köln with a Dissertation on Ferruccio Busoni's Spätstil (*Die Kategorie des Spätstils in der Klaviermusik von XIX. und XX Jahrhundert. Studien zur Klavierübung von Ferruccio Busoni*, Gustav Bosse Verlag, 1999). Afterwards she was a research assistant at the University of Bari pursuing research for a project on “Gustav Mahler as an interpreter”. In Italy she has recently gained the habilitation as "Associated Professor in Musicology". Her research interests focus on the points of connection between composition, aesthetics and history of interpretation in 19th and 20th-century music. She has dedicated her studies to: Busoni, Weill, Mahler, Richard Strauss, Ravel, German Silent Cinema, History of Interpretation as well as Music Education. Among her recent publications, a book on Gustav Mahler's compositive process and the points of connection with his performing practice: *Non guardare nei miei Lieder! Mahler compositore orchestratore interprete*, (LIM, 2020).

She is among the founding members of Athena Musica, a cultural association for music aesthetics at the Department of Arts of the University Alma Mater in Bologna.

She lives in Rome and currently works as an independent scholar, also lecturing on Gustav Mahler's creative process in academic seminars and workshops at the Universities of Rome, Cremona, Vienna, Innsbruck. She teaches Music History and Aesthetics at the Conservatory of Music in Fermo.

Christine Getz

University of Iowa

Giovanni Paolo Cima's Singers and the Aesthetic of the Sacred Concerto

By the outset of the seventeenth century, the established aesthetic of delivering the liturgy via plainchant and imitative polyphony was expanding to include repertoire for multiple choirs on the one hand and concerti for solo voices on the other. Although both types of polyphony enhanced the theatricality of the service, the sacred concerto quickly became a primary vehicle for virtuosic display in Milanese churches and convents alike. As Cardinal Archbishop Federico Borromeo sought to encourage his flock towards secular pursuits in lieu of sacred ones, the sacred concerto gained currency rapidly, so much so that Tini and Lomazzo's *Concerti di diversi eccellentissimi auttori...raccolta dal R. D. Francesco Lucino* of 1608 saw reprintings in 1612 and 1616 followed by a second anthology in 1617. Because these

anthologies provided spatial reference points for the genre, musicians and readers began associating specific concerti with particular voices heard in Milan's most prominent convents, churches, and basilicas. This is nowhere more evident than in Giovanni Paolo Cima's *Concerti ecclesiastici* of 1610, where thirteen individual concerti are dedicated to singers from the city's monasteries and churches. Using the scholarship of Giuseppe Riccucci (1999), Robert Kendrick (1996 and 2002), Marina Toffetti (2004), and myself as a point of departure, this paper shows that at least nine of the concerti in the volume are dedicated to singers with whom Cima had performed. It explores how the individual dedications of the *Concerti ecclesiastici* bring together voice and sounding space to commemorate specific moments in liturgical time. It further examines the vocal writing of selected concerti within the context of the rhetorical delivery of the text, other concerti dedicated to the same singer, and contemporaneous accounts about the voices to demonstrate that each concerto is likely dedicated to the singer for whom it was originally intended. Finally, it considers what descriptions of the architectural spaces found in diaries, archival documents, encyclopedias and guides of the era reveal about how the sacred concerti performed in them by specific singers were received by listeners.

Giampaolo Cima, i suoi cantanti e l'estetica del Concerto sacro

Dall'inizio del Seicento, la consuetudine di accompagnare la liturgia col canto piano e la polifonia imitativa si allarga fino a includere, da un lato, brani per più cori e, dall'altro, concerti con voci soliste. Benché entrambi i tipi di polifonia amplifichino la teatralità del rito, il concerto sacro divenne rapidamente il mezzo principale per l'esibizione virtuosistica nelle chiese e nei conventi milanesi. Mentre l'arcivescovo Federico Borromeo cercò di indirizzare questa tendenza verso l'ambito profano, piuttosto che quello sacro, il concerto sacro conquistò rapidamente spazio, tanto che i *Concerti di diversi eccellentissimi autori.. raccolta dal R. D. Francesco Lucino*, editi da Tini e Lomazzo, furono ristampati nel 1612 e 1616, seguiti da una seconda antologia nel 1617. Poiché queste antologie forniscono riferimenti spaziali per questo genere di musica, musicisti e lettori iniziarono ad associare specifici concerti con particolari voci ascoltate nei più prestigiosi conventi, chiese e basiliche di Milano. Ciò appare evidente nei *Concerti ecclesiastici* di Giampaolo Cima del 1610, in cui 13 concerti sono dedicati a specifici cantanti dei monasteri e delle chiese cittadine. Partendo dalle ricerche di Riccucci (1999), Robert Kendrick (1996 e 2002), Marina Toffetti (2004) e mie, mostrerò come almeno 9 dei concerti di questa raccolta sono dedicati a cantanti che li eseguirono sotto la guida dello stesso Cima. La dedica a un cantante evoca insieme la sua voce e lo spazio risonante in momenti specifici dell'anno liturgico. Esaminerò poi la scrittura vocale di alcuni concerti in rapporto alla resa retorica del testo, altri concerti dedicati allo stesso cantante, descrizioni coeve di voci, per dimostrare che ogni concerto è probabilmente dedicato al cantante per il quale è stato composto. Infine, le descrizioni degli spazi architettonici contenute in diari, documenti d'archivio, enciclopedie e guide di quel periodo, rivelano il modo in cui questi concerti sacri, eseguiti proprio da quei cantanti, furono recepiti dagli ascoltatori.

Biografia

Christine Suzanne Getz, Associate Dean for Graduate Education and Outreach and Engagement, College of Liberal Arts and Sciences, The University of Iowa, is the author of *Music in the Collective Experience in Sixteenth-Century Milan* (Ashgate 2005; reprinted Routledge 2016) and *Mary, Music and Meditation: Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan* (Indiana 2013), and the editor of *Hermann Matthias Werrecore: Cantuum quinque vocum quos motetta vocant...liber primus* (1559) and *Andrea Cima: Il secondo libro delli concerti* (Milan, 1627),

published by A-R Editions in 2008 and 2018 respectively. Her articles have appeared in *Early Music History* 17 and 34, *Musica Disciplina*, *Arte Lombarda*, *Studi musicali*, *Journal of the Royal Music Association*, *Explorations in Renaissance Culture XIII and XVIII*, *Barocco Padano* 3-7, *Barocco padano e musici francescani* I-II, *The Strauss Companion* (Praeger 2003), *A Companion to Late Medieval and Early Modern Milan* (Brill 2014), *Maria "inter" confessiones: Das Magnificat in der frühen Neuzeit* (Brepols 2017), and *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Brill 2020), and is forthcoming in *Music Printing and Publishing in Early Modern Italy. New approaches*. (Brepols) and the *Oxford Encyclopedia of Religion and the Arts*. Professor Getz's current research project on music print culture in early modern Milan has been supported by grants from the American Philosophical Society and the Gladys Kriebel Delmas Foundation.

Christine Suzanne Getz, professore responsabile della formazione superiore e della disseminazione dei prodotti della ricerca presso il College of Liberal Arts and Sciences dell'Università dell'Iowa, ha pubblicato *Music in the Collective Experience in Sixteenth Century Milan* (Ashgate 2005; ristampa Routledge 2016) e *Mary, Music and Meditation: Sacred Conversations in Post-Tridentine Milan* (Indiana 2013), e ha curato *Hermann Matthias Werrecore: Cantuum quinque vocum quos motetta vocant... liber primus* (1559) e *Andrea Cima: Il secondo libro delli concerti* (Milano, 1627), editi da A-R Editions rispettivamente nel 2008 e nel 2018. Ha pubblicato articoli in «Early Music History» 17 e 34, «Musica Disciplina», «Arte Lombarda», «Studi musicali», «Journal of the Royal Music Association», *Explorations in Renaissance Culture XIII e XVIII*, *Barocco Padano* 3-7, *Barocco padano e musici francescani* I-II, *The Strauss Companion* (Praeger 2003), *A Companion to Late Medieval and Early Modern Milan* (Brill 2014), *Maria "inter" confessiones: Das Magnificat in der frühen Neuzeit* (Brepols 2017), e *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Brill 2020); di prossima uscita *Music Printing and Publishing in Early Modern Italy. New approaches* (Brepols) e l'*Oxford Encyclopedia of Religion and the Arts*. Attualmente studia la diffusione della stampa musicale a Milano nella prima età moderna, grazie al supporto dell'American Philosophical Society e della Gladys Kriebel Delmas Foundation.

Fabien Lévy

Hochschule für Musik und Theater, Lipsia

Space as a parameter of cognitive writing

The use of space in music compositions poses many challenges: perception is no longer the same depending on the proximity of the listener to the source; moreover, there are problems of synchronisation of the sound, due not only to the speed of the sound but also to musicians who can no longer see each other.

These two problems are fully integrated into my various compositions using space. On the one hand, thanks to the use, for some pieces, of the software "WebMaestro" for synchronisation between spaced sources without visual synchronisation, which I designed with Prof. Hadjakos (Cemfi); on the other hand, through an integration of space as a parameter of composition and not only as an effect, in particular to reinforce certain cognitive illusions, which remain a central theme in my work. In this presentation I will present different pieces, but also different techniques and computer solutions of space management.

Spazio come parametro di scrittura cognitiva

L'impiego dello spazio nella composizione musicale pone molte sfide: la percezione muta in rapporto alla vicinanza dell'ascoltatore alla fonte sonora; inoltre, vi sono problemi con la sincronizzazione del suono, legati non solo alla velocità del suono ma anche al fatto che i musicisti non sempre possono vedersi fra di loro. Questi due problemi sono completamente integrati nelle mie composizioni che impiegano lo spazio. Da un lato, grazie all'impiego, per alcuni pezzi, del software "WebMaestro" per la sincronizzazione fra fonti distanti senza sincronizzazione visiva, che ho progettato con il prof. Hadgjakos (Cemfi); dall'altro, attraverso l'integrazione dello spazio come parametro della composizione e non solo come effetto, in particolare per rinforzare certe illusioni cognitive, che rimangono centrali nei miei lavori. In questa relazione presenterò diversi brani, ma anche differenti tecniche e soluzioni informatiche per la gestione dello spazio.

Biografia

Fabien Lévy studied composition with Gérard Grisey at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. He received a Ph.D. in musicology from the EHESS. He worked at IRCAM as pedagogical advisor (1999-2000) and lectured in the musicology dept at the Sorbonne University (Paris). He taught orchestration from 2004-2006 at the Hochschule für Musik Hanns-Eisler in Berlin, and was 2006-2012 Assistant Professor of Composition at Columbia University in New York, 2012-2017 senior professor for composition at the Hochschule für Musik Detmold in Germany, and starting Oct. 2017 he is Senior Professor for composition at the Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn-Bartholdy" in Leipzig.

His works, published by Billaudot (until 2008), Ricordi Germany (2008-2018) and Editions Peters (after 2018), have been performed in the entire world by ensembles and soloists including J.-G. Queyras, the Ensemble Recherche, 2E2M, the Argento Ensemble, the Neue Vocalsolisten Stuttgart, the Ensemble Modern, the Tokyo Philharmonic Orchestra or the Berlin Radio Symphony orchestra. In 2001 he was resident of the DAAD Berliner Künstlerprogram in Berlin and in 2002-2003 of the Villa Medici / French academy in Rome. He won the 2004 Förderpreis from the Ernst von Siemens Foundation for music.

Fabien Lévy ha studiato composizione con Gérard Grisey al Conservatorio nazionale superiore di musica di Parigi. Ha conseguito un Ph.D. in musicologia all'EHESS. Ha lavorato all'IRCAM come referente didattico (1999-2000) e ha insegnato presso il dipartimento di musicologia della Sorbona. Nel 2004-2006 ha insegnato orchestrazione alla Hochschule für Musik Hanns-Eisler di Berlino; nel 2006-2012 è stato professore di composizione alla Columbia University di New York; nel 2012-17 ha insegnato composizione a Detmold in Germania; dall'ottobre 2017 è professore ordinario di composizione all'Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn-Bartholdy" di Lipsia. Le sue composizioni, pubblicate da Billaudot (fino al 2008), Ricordi Tedesca (2008-2018) e Peters (dopo il 2018), sono state eseguite in tutto il mondo da ensembles e solisti, tra cui J.G. Queyras, Ensemble Recherche, 2E2M, Argento Ensemble, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Modern, Tokyo Philharmonie Orchestra e Berlin Radio Symphony Orchestra. Nel 2001 è stato compositore in residence presso il DAAD Berliner Künstlerprogram e nel 2002-2003 a Villa Medici/Accademia di Francia a Roma. Ha vinto il Förderpreis della Fondazione Ernst von Siemens del 2004.

Carlo Lo Presti

Conservatorio di Parma

“così vid’io la gloriosa rota / muoversi e render voce in tempra / e in dolcezza ch’esser non pò nota” (Dante, Paradiso, X, 145-147): canti e suoni in movimento da Brunelleschi agli intermedi fiorentini.

La rappresentazione dei cori angelici nel *Paradiso* di Dante si riflette nella tradizione della Sacra rappresentazione fiorentina. Le macchine sceniche ideate da Brunelleschi per mettere in scena l’annunciazione verso la metà del Quattrocento vengono riprese e perfezionate negli allestimenti degli intermedi fiorentini del Cinquecento. Il paradiso cristiano ora è sostituito dal consesso degli dei pagani, e la discesa dell’angelo annunciante dalla discesa degli dèi sulla terra per celebrare il ritorno dell’età dell’oro a Firenze, ora governata dai Medici. Anche se cambiano i protagonisti, gli elementi costitutivi dello spettacolo – reso possibile dagli ‘ingegni’, le macchine sceniche ideate dagli architetti – rimangono simili. In questo genere di spettacoli assume una funzione centrale il movimento dei cori e dei solisti nello spazio: non semplice policoralità, ma spazializzazione del canto e dei suoni degli strumenti, che vengono proiettati in uno spazio tridimensionale grazie ai movimenti delle macchine sceniche. Funzione predominante assumono i moti circolari, proiezione dell’armonia delle sfere, e la discesa dall’alto in basso (la discesa dal cielo sulla terra dell’armonia Doria nel I intermezzo e degli dèi dell’Olimpo nel VI intermezzo per la *Pellegrina*, 1589): entrambi producono specifiche proiezioni del suono, che danno profondità sonora allo spettacolo.

Gli studi di storia dello spettacolo hanno focalizzato la loro attenzione sulla componente visiva dell’impiego delle macchine sceniche: l’invenzione dello spazio scenico è però anche invenzione di spazi sonori nuovi. Le sperimentazioni attuate negli intermedi fiorentini confluiranno poi nell’opera, che impiegherà il suono in movimento nello spazio per caratterizzare situazioni drammaturgiche specifiche.

“così vid’io la gloriosa rota / muoversi e render voce in tempra / e in dolcezza ch’esser non pò nota” (Dante, Paradiso, X, 145-147): songs and sounds in motion from Brunelleschi to florentine intermedi

Dante’s description of choirs of angels in his *Paradiso* was a model for florentine *Sacre rappresentazioni*. Brunelleschi created in the middle of the 15th century scenic machineries for the performance of the Annunciation in the Church of San Felice in Piazza; florentine *intermedi* used very similar machineries during the 16th century. Now pagan gods dominate the scene, and descend to the earth like the angel of annunciation, to celebrate the power of the Medici family.

If actors change, the structure of performance remain the same, based on special effects managed by scenic machineries – named ‘ingegni’ – created by architects and artists.

Choirs and soloists moving in the space are the most liked, producing spatialised sounds of voices and instruments thank to movements of scenic machineries. Circular motions are preferred, inspired to the harmony of celestial spheres, and descent from sky to earth: in the first intermedio of the *Pellegrina* – Florence 1589 – a singer representing Doric harmony flies down on the stage, and in the last

intermedio pagan gods descend to the earth and dance with humans. Sounds are projected in space, creating a tridimensional perception of aural space. Theatre historians focused their attention on visual components of intermedii; but also the acoustic and musical dimension of these experimentations are very important. All these inventions merged into opera, where sound moving in space is often used to characterise topic situations.

Biografia

Carlo Lo Presti si è formato all'Università di Torino con Enrico Fubini, discutendo una tesi su *Corpo e musica nei trattati medico-astrologici del primo Rinascimento*, premiata dall'Associazione "Il Coretto" di Bari nel 1990. Ha quindi frequentato il Dottorato di ricerca presso l'Università di Bologna, discutendo una tesi su *Ethnographie musicale ed orientalismo in Francia*. Ha pubblicato la monografia *Franz Schubert. Il viandante e gli Inferi* (Le Lettere, 1995). Ha pubblicato saggi e recensioni su importanti riviste, come la «Rivista Italiana di Musicologia», «Il Saggiatore musicale», «Musica/Realtà», «Sonus», «Il Fronimo». Ha collaborato al progetto "Musica nel Novecento italiano" della Società Italiana di Musicologia, scrivendo un saggio su Mario Castelnuovo-Tedesco, incluso nel CD-rom *Musiche del Novecento italiano*. Il decennio 1930-40. Dal 1998 al 2003 è stato segretario di redazione della «Rivista italiana di Musicologia». Negli ultimi anni si è occupato prevalentemente di Novecento italiano e francese. All'attività di musicologo affianca quella di chitarrista, presentando numerose composizioni in prima esecuzione e tenendo concerti in tutta Europa.

Carlo Lo Presti completed his degree in Musicology at the University of Turin with Enrico Fubini. His thesis on *Body and music in medical-astrological treatises in Italian Renaissance*, was awarded in Bari from the Musical Association "Il Coretto" in 1990. He received his Ph.D. in Musicology from the University of Bologna, with a thesis on *Ethnographie musicale and orientalism in France*. He published in 1995 the book *Franz Schubert: The Wanderer and the Hell* (Florence, Le Lettere) and wrote essays and reviews for several journals as «Rivista Italiana di Musicologia», «Il Saggiatore musicale», «Musica/Realtà», «Sonus», «Il Fronimo». He contributed to the project Music in the 20th-Century Italy of the Italian Musicological Society with an essay on Mario Castelnuovo-Tedesco's Sonata (omaggio a Boccherini) for guitar, published in the CD-rom *Music in Italy: 1930-1940* (Stradivarius, 2010). From 1998 to 2003 he was in the editorial board of the «Rivista Italiana di Musicologia». He researches mainly on 20th-Century Italian and French music. He's also a guitarist: he performed several recitals in Italy and Europe, playing as soloist and in different ensembles. He premiered many new works of young and well known composers.

Massimo Priori

Conservatorio di Trento - Riva del Garda

Pole di Karlheinz Stockhausen. Musica, spazio e architettura: alle radici di un pensiero compositivo.

Stockhausen scrisse *Pole* nel 1970; l'opera fu eseguita nello stesso anno durante l'Esposizione Universale di Osaka (con *Expo* e *Spirals*). Per questo brano Stockhausen fa uso di una struttura ideata specificatamente in cui suono, spazio,

architettura, interpreti, spettatori sono immersi in un sistema di relazioni multiple che partono dall'idea progettuale (il compositore), attraverso i vari steps compositivi (relazioni multidisciplinari), fino al concerto finale (esecutore/ascoltatore).

Stockhausen intervenne dunque nella progettazione della struttura nella quale eseguire le composizioni e che prese forma in un auditorium di forma sferica, supportato, per la parte progettuale, dall'architetto Fritz Bornemann. Un progetto indubbiamente innovativo e che trova i prodromi nel famoso Padiglione Philips (Le Courbusier/Xenakis).

La composizione si estende dunque non solo verso il timbro (tra l'altro profondamente ricercato ed elaborato da Stockhausen) ma anche verso lo spazio e le relative tecnologie per la diffusione del suono (e nuove modalità percettive/d'ascolto). È un concetto, una ricerca che caratterizzerà tutta la produzione del compositore e da lui definito come movimento acustico di un pezzo: «...nel mio modo di comporre, il movimento, l'orientamento dei suoni sono di importanza determinante. Contano quanto il volume, il timbro, poco meno delle altezze dei suoni».

Pole fa anche parte di un gruppo di composizioni nelle quali Stockhausen fa uso del concetto di process composition, dove forma e contenuto non coincidono. Gli esecutori di volta in volta possono elaborare una versione sempre diversa attraverso trasformazioni comunque indicate dal compositore.

Stockhausen's Pole. Music, space and architecture: to the roots of a compositional thought.

Stockhausen wrote *Pole* in 1970 and it was performed in the same year during the Universal Exposition in Osaka (with *Expo* and *Spirals*). For this piece, Stockhausen makes use of a specifically designed space in which sound, space, architecture, performers and audience are immersed in a system of multiple relations that start from the design idea (the composer), passing through the various compositional steps (multidisciplinary relationships), up to the final concert (performer/listener).

Therefore Stockhausen intervened in the design of the structure where the compositions were to be performed and which took the shape of a spherical auditorium, supported, for the design part, by the architect Fritz Bornemann. An undoubtedly innovative project that finds its prodromes in the famous Philips Pavilion (Le Courbusier / Xenakis).

The composition therefore extends not only towards timbre (among other things deeply researched and elaborated by Stockhausen) but also towards space and the related technologies for the diffusion of sound (and new perceptual/listening methods).

It is a concept, a research that will characterize the composer's entire production and was defined by him as the acoustic movement of a piece: «... in my way of composing, the movement, the orientation of the sounds are of decisive importance. They count as much as the volume, the timbre, a little less than the pitches of sound».

Pole is also part of a group of compositions in which Stockhausen makes use of the concept of process composition, where form and content do not coincide. From time to time the performers can elaborate different versions through transformations indicated by the composer.

Biografia

Massimo Priori ha compiuto i primi studi musicali presso il conservatorio di Brescia e poi a Bologna diplomandosi in composizione e musica elettronica. Simultaneamente ha conseguito la laurea in architettura presso il Politecnico di Milano. Fondamentale per la sua formazione è stato l'incontro con Renato de Grandis con il quale si è perfezionato a Darmstadt e a Bruxelles.

Le sue composizioni hanno ottenuto premi come il IX premio Ancona, VIII concorso internazionale di composizione ICONS 1990 (Torino), Concorso Zafred, Roma 1990, Prix de la foundation Philip Morris 1992 (Atelier Ville d'Avrai), Castello di Belveglio 1992, concorso Porrino 1994 di Cagliari, 25^{ème} Florilege Vocal de Tour 1995; tra le varie menzioni sono da segnalare i concorsi V. Bucchi di Roma, Irino Prize di Tokyo, C. Togni di Brescia e il Wiener Internationaler Kompositionswettbewerb di Vienna. Ha partecipato per tre edizioni consecutive alla Gaudeamus Music Week di Amsterdam.

Gli studi nelle materie architettoniche hanno portato il compositore verso la ricerca di una integrazione delle rispettive discipline che trova realizzazione in pezzi come *Dialoghi di Anvari*, tre pezzi per dodici strumenti, *Architetture...*, secondo quartetto per archi, *Frammenti da Heruka* per voce e tredici strumenti, *Sigune* cantata da camera e *Lanval* opera da camera in tre parti. È pubblicato e inciso da Tonos Verlag, Edipan, Salabert. Insegna composizione presso il Conservatorio di Trento/Riva del Garda dove ha costituito un centro di documentazione e ricerca dedicato alle relazioni fra musica e architettura (CDRMA).

Massimo Priori completed his first music studies at the Conservatory in Brescia and then he graduated in Composition and Electronic Music. Simultaneously, he obtained his degree in Architecture at the University of Milan. The meeting of Renato de Grandis in Darmstadt and Bruxelles has been essential for his training. His compositions won prizes like IX Premio Ancona, VIII ICONS 1990 (Turin), Concorso Zafred 1990 (Rome), Prix de la foundation Phillip Morris 1992 (Atelier Ville d'Avrai), Castello di Belveglio 1992, three editions of Gaudeamus Music Week in Amsterdam (1990, 91, 92), the competition Porrino 1994 in Cagliari; he received special mentions in the competitions V. Bucchi of Rome, Irino Prize of Tokyo and C. Togni of Brescia, among others. His works are regularly performed at international festivals.

His search for an integration of music and architecture has found an echo in works like *Dialoghi di Anvari*, for 12 instruments, *Architetture...*, for string quartet, *Frammenti di Heruka* for soprano and 13 instruments, *Sigune* chamber cantata and *Lanval* chamber opera in three parts.

His compositions have been published and recorded by Tonos Verlag, Edipan, Salabert. Priori is Professor of composition at the Conservatory of Trento/Riva del Garda, where he created the CDRMA (Center for Documentation and Research for Music and Architecture).

Paolo Russo

Università di Parma

Musica in movimento. A ridosso della cornice scenica

L'opera ottocentesca italiana e francese è ricca di riferimenti sonori allo spazio, risorsa necessaria per definire e circostanziare il luogo rappresentato e per aprire la cornice scenica. *Musica in movimento. A ridosso della cornice scenica* esamina alcuni casi tratti dalle pagine di Berlioz e di Verdi in cui questa risorsa è utilizzata in modo dinamico per integrare, grazie al suono, diversi piani scenici e il movimento tra loro.

Music in movement. Close to the scenic frame

Nineteenth-century Opera, both in Italy and in France, is rich in sound references to the space, a necessary resource to define and circumscribe the place represented and to break the scenic frame. In *Musica in movimento. A ridosso della cornice scenica* case studies from Berlioz and Verdi will be examined where this resource is used in a dynamic way to integrate, through the sound, different scenic planes and the movement between these planes.

Biografia

Paolo Russo si è laureato presso l'Università di Bologna, dove ha poi conseguito il Dottorato di Ricerca in Musicologia. Dal 1989 ha insegnato Storia della musica nei Conservatori di musica, ed è ora professore nell'Università di Parma. Ha pubblicato volumi per Carocci, Olschki, LIM, Mursia prevalentemente sull'opera italiana e francese sette e ottocentesca. I suoi studi vertono anche sulla musica strumentale ottocentesca sulla didattica della storia della musica e sulla musica del Secondo Novecento.

Paolo Russo graduated from the University of Bologna, where he subsequently obtained his Ph.D. in Musicology. Since 1989 he has taught History of Music in Conservatories of music. He is now a professor at the University of Parma. He has published volumes for Carocci, Olschki, LIM, Mursia mainly on the Italian and French opera in the seventeenth and eighteenth centuries. His studies also deal with the nineteenth-century instrumental music, on the didactics of the history of music and on the music in late twentieth century.

Anne Sèdes

Université Paris 8

Composable spaces, spatial sound processing, composing for the choreography

With the development of electroacoustics and audiodigital technologies, sound space has emerged as one of the great dimensions of what is composable in music. I shall expose my approach of spatial processing of sound, following the HOA Library (Higher Order Ambisonics) that I have impulsed at CICM (*Centre de Recherche, Informatique et Création Musicale*, Paris), and I will deal in particular with spatial sound processing through microtime decorrelation, which I used for the creation of immersive and interactive sound space of the choreography "écoute-expansion" with the choreograph Kitsou Dubois (2020-). I shall also focus on works of young Ph.D students and researchers of CICM working in that direction.

Comporre lo spazio, processare il suono spazializzato, comporre per la coreografia

Con lo sviluppo delle tecnologie elettroacustiche poi informatiche, lo spazio sonoro è emerso come una delle grandi dimensioni di ciò che può essere composto in musica.

Presenterò il mio approccio al trattamento spaziale del suono facendo seguito al progetto della HOA Library (Higher Order Ambisonics) che ho contribuito a sviluppare presso il CICM (*Centre de Recherche, Informatique et Création Musicale*, Parigi). Presenterò in particolare il trattamento spaziale del suono realizzato mediante decorrelazione microtemporale, che ho utilizzato per la creazione dello spazio sonoro interattivo e immersivo della coreografia “ascolto-espansione” di Kitsou Dubois (2020-). Mi concentrerò su brani di giovani studenti di dottorato e ricercatori del CICM che lavorano in quella direzione.

Biografia

Born in 1964, Anne Sèdes is composer and Professor in the music department of Université Paris 8. Undisciplined, her research focuses on computer science and music creation, mixed composition, virtual environments and creation, spatialization of sound, music and cognition, creation as research activity, be it musical, organological or software, and finally the epistemology of the sciences of art.

At the CICM, she has been involved in many projects such as “Creating sound spaces” (Young researchers project 2003-2006), HD3D (Cap Digital, 2007-2010), “Virage” (ANR 2009-2010), “HOA Library” (Labex-Arts-H2H, 2012-2015), “Musicoll” (ANR, 2016-2018), “corps infini” (Labex Arts-H2H, 2016-2018), “écoute-expansion” (MSH Paris Nord, KI-Productions), BBDMI (ANR, 2021).

Composer, she develops all of her artistic productions in an experimental setting related to research-creation at the university and on the territory of Grand Paris.

Anne Sèdes belonged to the management team of LABEX Arts-H2H since 2015; before joining EUR ArTeC until 2018. She now directs the *Maison des Sciences de l’Homme Paris-Nord* since Fall 2019. From 2006 to 2020, she co-directed the *Association Francophone d’Informatique Musicale*. She still directs the «Revue Francophone d’informatique musicale».

Nata nel 1964, Anne Sèdes è compositrice e docente nel dipartimento di musica della Università Paris 8. Priva di barriere, le sue ricerche si focalizzano sull’informatica e la creazione musicale, la composizione mista, ambienti virtuali e creazione, spazializzazione del suono, musica e cognizione, creazione come ricerca musicale, organologica o informatica, e infine epistemologia dell’arte. Al CICM ha partecipato a diversi progetti: “Creating sound spaces” (Young researchers project 2003-2006), HD3D (Cap Digital, 2007-2010), “Virage” (ANR 2009-2010), “HOA Library” (Labex-Arts-H2H, 2012-2015), “Musicoll” (ANR, 2016-2018), “corps infini” (Labex Arts-H2H, 2016-2018), “écoute-expansion” (MSH Paris Nord, KI-Productions), BBDMI (ANR, 2021). Compositrice, scrive attingendo alle sue ricerche all’Università e ispirandosi al territorio di Grand Paris. Anne Sèdes ha fatto parte a partire dal 2015 del team che gestisce il LABEX Arts-H2H, e ad EUR ArTeC fino al 2018. Dall’autunno 2019 dirige la *Maison des Sciences de l’Homme Paris-Nord*. Dal 2006 al 2020 ha co-diretto l’*Association Francophone d’Informatique Musicale* e dirige ancora la «Revue Francophone d’informatique musicale».

Laura Zattra

Conservatori di Bologna e Rovigo, équipe APM Ircam

John Chowning and his discovery of the Sound Localization and Spatialization algorithms. A reconstruction based on oral history and material sources

Known for his breakthroughs in digital Frequency Modulation and Sound Localization and Spatialization within four channels, John Chowning was pioneer in freeing sounds from point-source locations “to create illusions [...] that come from not only between loudspeakers but also at varying distances”, including the Doppler shift, reverberation and the relationship between the direct signal with the reflected signal. His research began in the second half of the 1960s, was patented and published afterwards, and undeniably revolutionized the world of computer music.

In this presentation I will shed more light on the history of Chowning’s breakthrough on moving sound sources. Although there are numerous scattered sources – Chowning’s famous papers, his many interviews and lectures he has given over the years – so far there hasn’t been an overall story of that important moment that changed the history of computer music. I will present some outcomes from a long series of interviews John Chowning gave to me and François-Xavier Féron, as part of a project on the history of Ircam (Paris) and the “musical acoustics factory”, a project of Oral History started last year. So far, we have saved 27 hours of interviews with the composer/researcher, during 9 different sessions, each one dedicated to a particular phase of his life from childhood to today, with nearly month by month precision. Each question and each topic have been developed from a comparison of published sources, pictures, or previous interviews, in order to cover any doubts, obscurities, or back stories those sources did not contain.

Among the new results that this project has allowed us to find, always in close and precise comparison with sources from Chowning’s personal archive, appear his initial interest in spatialization inspired from works such as Karlheinz Stockhausen’s *Kontakte* (that Chowning performed as percussionist during the German composer’s visit to the USA in 1967); the acoustic and perceptual research of his friend and colleague Jean-Claude Risset and of researchers such as Manfred Schroeder, but also his early curiosity for analogue spatialization during his study period in Paris with Nadia Boulanger in 1959. Other findings include new information into Chowning’s attention in the field of the applications in the audio industry of this invention, the creation of the early pieces *Sabelithe* and *Tureas* (which of course reverberates in all his later pieces), the presentation of his research on spatialization at the Darmstadt Summer Course in 1972 (with Gérard Grisey among the public), but also his recent research projects with CCRMA to model spaces whose acoustics are significant to both humanistic and scientific research, from the Chavín de Huántar, to the Hagia Sophia and the Chauvet Cave.

John Chowning e l’invenzione degli algoritmi per la spazializzazione del suono. Una ricostruzione basata sulla storia orale e le fonti materiali

Noto per le sue scoperte dell’algoritmo di sintesi digitale per la Modulazione di Frequenza e per la localizzazione e spazializzazione del suono in quattro canali, John Chowning è stato pioniere nel liberare i suoni da posizioni puntiformi «per creare illusioni [...] che provengono non solo tra gli altoparlanti ma anche a distanze variabili», compreso l’effetto Doppler, il riverbero e la relazione tra segnale diretto e

segnale riflesso. La sua ricerca, iniziata nella seconda metà degli anni Sessanta, brevettata e pubblicata successivamente, ha innegabilmente rivoluzionato il mondo della computer music.

In questa relazione, cercherò di illuminare la storia della ricerca di Chowning sulle sorgenti sonore in movimento. Sebbene esistano numerose fonti sparse – i famosi scritti di Chowning, le sue numerose interviste e conferenze che ha tenuto nel corso degli anni – finora non è stata prodotta una storia complessiva di quel momento fondamentale che ha cambiato la storia della computer music. Presenterò in questa occasione alcuni risultati tratti da una lunga serie di interviste che John Chowning ha concesso a me e a François-Xavier Féron, nell’ambito di un progetto sulla storia dell’Ircam (Parigi) e della “fabbrica dell’acustica musicale”, un progetto di Storia Orale iniziato lo scorso anno. Finora abbiamo raccolto 27 ore di interviste al compositore/ricercatore, in 9 diverse sessioni, ognuna dedicata ad una particolare fase della sua vita dall’infanzia ad oggi, con una precisione quasi mese per mese. Ogni domanda ed ogni argomento sono stati sviluppati a partire dal confronto tra fonti pubblicate, immagini o interviste precedenti, al fine di coprire dubbi, oscurità o retroscena che tali fonti non esplicitavano.

Tra i nuovi risultati che questo progetto ha permesso di individuare, sempre in stretto e puntuale confronto con le fonti dell’archivio personale di Chowning, presenterò il suo iniziale interesse per la spazializzazione ispirato da opere come *Kontakte* di Karlheinz Stockhausen (che Chowning eseguì come percussionista durante la visita del compositore tedesco negli Stati Uniti nel 1967); la ricerca acustica e percettiva del suo amico e collega Jean-Claude Risset e di ricercatori come Manfred Schroeder, ma anche la sua precoce curiosità per la spazializzazione analogica durante il periodo di studio a Parigi con Nadia Boulanger nel 1959. Altre scoperte includono nuove informazioni sull’attenzione di Chowning nel campo delle applicazioni di questa invenzione nell’industria audio, la creazione dei primi pezzi *Sabelithe* e *Tureas* (che ovviamente risuona in tutti i suoi pezzi successivi), la presentazione della sua ricerca sulla spazializzazione ai Ferienkurse di Darmstadt nel 1972 (con Gérard Grisey tra il pubblico), ma anche i suoi progetti recenti di ricerca con il CCRMA per la modellizzazione di spazi la cui acustica è significativa sia per la ricerca umanistica che scientifica, da Chavín de Huántar, alla Basilica di Santa Sofia, fino alla grotta Chauvet.

Biografia

Laura Zattra (PhD) is Adjunct Professor of History of Electroacoustic Music and History of Sound Design in Cinema in Bachelor and Master Programmes, coeditor-in-chief of *Musica/Tecnologia*, author of www.teresarampazzi.it. Her mixed research method incorporates philology, oral history and ethnography and has been supported lately by the French CNRS and the Labex CAP (Paris 1). Recent books: *La notazione della musica elettroacustica* (2019 with S. Alessandretti), *Live-Electronic Music* (Routledge 2018 with F. Sallis, V. Bertolani, I. Burle) and the forthcoming co-edition *Designing tools and devices* (*Musica/Tecnologia* Journal).

Laura Zattra (PhD) è docente a contratto di Storia della musica elettroacustica e Storia del sound design nel cinema in corsi di Laurea Triennale e Biennale, co-caporedattrice di «Musica/Tecnologia», fondatrice e autrice di www.teresarampazzi.it. Il suo metodo di ricerca unisce filologia, storia orale ed etnografia ed è stato recentemente sovvenzionato dal CNRS francese e dal Labex CAP (Parigi 1). Libri recenti: *La notazione della musica elettroacustica* (2019 con S. Alessandretti), *Live-Electronic Music* (Routledge 2018 con F. Sallis, V. Bertolani, I. Burle) e la prossima co-edizione *Designing tools and devices* (Rivista «Musica/Tecnologia»).

Concerto 1

2 dicembre 2021, ore 20.30, Auditorium del Carmine del Conservatorio di Musica
"Arrigo Boito"

Polifonie spaziali

Barry Truax (1947)

The bells of Salzburg** (2018), soundscape composition (17')

Javier Torres Maldonado (1968)

Sidereus Nuncius*, *versione da concerto A: "Ah, nobilissima stella!"* (2007), per tre o più percussionisti e dispositivo elettroacustico (20')

José Manuel López López (1956)

Sottovoce* (1995), per soprano, contralto, tenore, basso ed elettronica (14')

Gérard Grisey (1946-1998)

Tempus ex machina (1979), per 6 percussionisti (22')

*Prima esecuzione assoluta

**Prima esecuzione italiana

Ensemble *Suono Condiviso* del Conservatorio "Arrigo Boito"

Marianna Petrecca, soprano

Regina Granda Vargas, soprano

Gaetan Waterkeyn, tenore

Ruben Ferrari, baritono

Leonardo Bartali, direttore

Scuola di Percussioni, (Prof. Danilo Grassi), Conservatorio di Musica "Arrigo Boito"

Diego Basile

Samuele Galvanin

Camillo Maddonni

Gabriele Petrucci

Gianmarco Petrucci

Luigi Piro

Andrea De Pascalis

Andrea Malavasi

Andrea Presutto

Regia del Suono: Giovanni Cara e Alice Cusi (Scuola di Musica Elettronica del
Conservatorio di Parma, Prof. Javier Torres Maldonado)

Note di programma

Barry Truax (1947)

The bells of Salzburg (2018), opera elettroacustica

Questa soundscape composition segue le campane di Salisburgo nel corso di una giornata, dalle 7:00 a mezzanotte, comprese le celebrazioni della Domenica delle Palme in cui la congregazione si muove intorno alla piazza della cattedrale. In occasioni speciali come questa, viene suonata la più grande campana della cattedrale, Salvator Mundi. Per molti ascoltatori l'esperienza di questo lavoro sembrerà il ricordo di una giornata simile.

Registrazioni originali dalla World Soundscape Project Tape Collection, registrate a Salisburgo nel marzo 1975. Elaborazione del suono realizzata con convoluzione Soundhack con spazializzazione creata dal mixer a matrice TiMax2 di Harmonic Functions.

This soundscape composition follows the bells in Salzburg over the course of a day, from 7 am to midnight, including the Palm Sunday celebrations where the congregation processes around the cathedral square. On special occasions such as this, the largest cathedral bell, Salvator Mundi, is rung. For many listeners the experience of this work will seem like a memory of such a day.

Original recordings from the World Soundscape Project Tape Collection, recorded in Salzburg in March 1975. Sound processing realized with Soundhack convolution with spatialization created by Harmonic Functions' TiMax2 matrix mixer.

Barry Truax

Javier Torres Maldonado (1968)

Sidereus Nuncius, versione da concerto "A": Ah, *nobilissima stella!* (2008)

L'opera coreografica *Sidereus Nuncius* per percussioni (tre esecutori), danzatori, sistema elettroacustico interattivo e video ha vissuto la prima esecuzione assoluta il 5 e 6 settembre 2009 nella Sala Miguel Covarrubias di Città del Messico nel contesto del Festival Internacional Musica y Escena, con replica il 23 e 24 ottobre al Teatro Juarez di Guanajuato, in Messico, per il Festival Internacional Cervantino. La complessa realizzazione si è avvalsa della scenografia di Claudia Lavista e Víctor Manuel Ruiz, delle scene e dei costumi di Eloise Kazan, del testo di Jose Manuel Recillas, del video di Mario Villa, della Compagnia di Danza Delfos, dei percussionisti Yi-Ping Yang, Ricardo Gallardo, Raul Tudon e di Max Bruckert (regia del suono, GRAME—Centre National de Création Musicale de Lyon. Commissionata congiuntamente dal *Festival Internazionale Música y Escena*, dal *Festival Internacional Cervantino* e dal GRAME di Lione, concepita da Javier Torres Maldonado e dal poeta e saggista José Manuel Recillas, *Sidereus Nuncius* è un'opera multidisciplinare che include musica, danza, recitazione, poesia, video e una parte elettroacustica, nata in relazione alle celebrazioni dei 300 anni dell'invenzione del telescopio da parte di Galileo Galilei. Il titolo proviene dal saggio con cui Galileo informava delle prime scoperte realizzate grazie a questo strumento. Partendo da un'autentica virtualità, da illusioni auditive generate grazie alla nostra percezione di certi fenomeni sonori, dalla deformazione del timbro ottenuta con accelerazioni soniche degli oggetti sonori nello spazio, dalla contrazione ed espansione estrema di

oggetti sonori nonché dall'utilizzo dello spazio come parametro strutturale musicale e dalla relazione fra tempo e memoria, la lettura di quest'opera si presenta come metafora artistica che oscilla fra i confini della scienza e dell'arte. Dalla composizione l'autore ha tratto *Ah, nobilissima stella!* (versione da concerto "A" di *Sidereus Nuncius*) per percussioni (almeno 3 esecutori) e sistema interattivo elettroacustico, che è stata proposta il 17 novembre ai Rendez-vous Internationaux de la Timbale, nel contesto delle *Journées GRAME* di Lione, nell'interpretazione dell'Orchestre de Percussions du Conservatoire de Lyon con Yi-Ping Yang alla percussioni e Max Bruckert alla regia del suono.

The choreographic work *Sidereus Nuncius* for percussion (three players), dancers, interactive electroacoustic system and video was given its first performance on September 5 and 6 (2009) in the Sala Miguel Covarrubias of the City of Mexico during the Festival Internacional Musica y Escena and performed again on October 23 and 24 of the same year at the Teatro Juárez in Guanajuato, Mexico, during the Festival Internacional Cervantino. The complex production featured the scenography of Claudia Lavista and Víctor Manuel Ruiz, the scenery and costumes of Eloise Kazan, a text by José Manuel Recillas, video by Mario Villa, the dance company Delfos, the percussionists Yi-Ping Yang, Ricardo Gallardo, Raul Tudon and the sound engineering by Max Bruckert of GRAME (Centre National de Création Musicale de Lyon) together with the composer. Jointly commissioned by the Festival Internacional Musica y Escena, the Festival Internacional Cervantino and GRAME in Lyon, and conceived by Javier Torres Maldonado and by the poet and essayist José Manuel Recillas, *Sidereus Nuncius* is a multidisciplinary work that includes music, dance, play, poetry, video and a electroacoustic part, that was composed for the celebrations of 300 years since the invention of the telescope by Galileo Galilei. The title comes from the essay in which Galileo spoke of his first discoveries made with the aid of this instrument. The composition by Torres Maldonado offers a contemporary interpretation of Galileo's work. Based on authentic virtuality, audio illusions generated as a result of our perception of certain sound phenomena, the deformation of timbre obtained through sonic accelerations of the sounds in space, the extreme contraction and expansion of sounds, as well as on the use of space as a structural parameter in music and the relation between time and memory, the work could be interpreted as an artistic metaphor that oscillates between the borders of science and art. From this work the composer has taken *Ah, nobilissima stella!* (concert version A of *Sidereus Nuncius*) for percussion (at least 3 players) and interactive electroacoustic system, premiered on November 17 2009 at the *Rendez-vous Internationaux de la Timbale*, during the *Journées de GRAME* in Lyon, France, played by the *Orchestre de Percussions of the Conservatoire de Lyon*, with Yi-Ping Yang on percussion and Max Bruckert as sound engineer.

José Manuel López López (1956)

Sottovoce (1995), per quattro voci ed elettronica

Questo brano è stato scritto per quattro voci soliste (soprano, contralto, tenore e basso), accompagnato da una sequenza quadrifonica memorizzata su un sistema digitale. Questo elemento elettronico è stato interamente composto utilizzando la Signal Processing Workstation di Ircam e altri computer.

Il primo passo nella composizione dell'opera è consistito nello scrivere e poi registrare immediatamente -con gli stessi cantanti che hanno eseguito il brano- una serie di figure, gesti, parole e fonemi tratti dal testo latino *De Silentio*, scritto nel XII secolo dal poeta castigliano Pedro Alfonso. Usando queste brevi figure come materiale di base, ho potuto costruire strutture sonore più grandi, sovrapponendone alcune una sopra l'altra, o, d'altra parte, lavorare su forme più piccole della figura originale, suddividendole in microfigure. Oltre al fatto che questo modo di operare porta ad una continua oscillazione tra grande e piccolo, le figure utilizzate assolvono a

funzioni molto diverse a seconda del loro posizionamento all'interno dell'ambito della polifonia generale.

Inoltre, c'è una dualità tra armonia e timbro. Con questo intendo dire che un dato aggregato, apparentemente isolato e a prima vista dotato di un carattere armonico, può anche mutare improvvisamente e rivelarsi immerso nel campo timbrico. Aggiungendo semplicemente a questo aggregato gli elementi mancanti o le frequenze necessarie perché diventi timbro, si finisce per ricostruire una forma di sintesi vocale, creata sovrapponendo diverse voci cantate o registrate.

Ricostruiamo così alcune zone di una serie armonica, che è di fatto un modello fisico idealizzato all'interno del quale non si possono compiere intime trasformazioni. A ciò si aggiunge un ulteriore livello di composizione, utilizzando tecniche di risintesi del suono.

Mediante oscillatori elettronici possiamo analizzare e trasformare i parametri che compongono una voce e quindi ricostruirla digitalmente, permettendoci di lavorare sulla dinamica interna della voce. Questo modo di lavorare mi permette, questa volta, di modificare le componenti di un dato suono e di trasformare a mio piacimento la sua genetica interna (la sua disarmonia e/o la sua durata). Ciò ha luogo nel pezzo quando le voci femminili scivolano dall'alto verso il basso e si trasformano lentamente in suoni apparentemente elettronici. Questo mi permette di passare da un gesto ancorato al campo espressivo (lo scivolamento delle voci femminili) verso una trama timbrica (suono apparentemente elettronico). Così facendo, mi muovo verso il modello idealizzato e continuo di nuovo con la voce pura, con una versione trasformata della stessa parte ma sovrapposta.

Questi elementi (gesti, figure, reti di microfigure di migliaia di brevi suoni, o di trame timbriche disarmoniche nonché statiche o in movimento), tutti attinti dalla voce umana, ampliano la tavolozza degli elementi espressivi normalmente utilizzati dai cantanti. Le loro voci vengono così sfruttate in tutto il loro potenziale e rivelate in tutti i loro recessi più intimi, in un modo a volte impercettibile per la sua sottigliezza. Fin dall'inizio, il brano è segnato da un'evidente volontà di dispiegare pienamente in una polifonia che incorpora la parola parlata, i rumori, l'armonia, la sintesi, il timbro e le durate tanto quanto le diverse estetiche del canto, tutti coesistenti all'interno di un unico spazio quadrifonico.

This piece was written for four solo voices (soprano, alto, tenor and bass), accompanied by a quadrophonic sequence stored on a digital system. This electronic element was entirely composed using Ircam's Signal Processing Workstation and other computers.

The first step in composing the work consisted in writing and then immediately recording —with the same singers who performed the piece— a series of figures, gestures, words and phonemes taken from the Latin text *De Silentio*, written in the 12th century by the Castilian poet Pedro Alfonso. Using these short figures as raw materials, I was able to construct larger sound structures, by superimposing several of them on top of one another, or, on the other hand, to work on forms smaller than the original figure, by dividing them up into micro-figures. In addition to the fact that this way of working leads to a continuous oscillation between large and small, the figures used fulfill very different functions according to their positioning within the range of the general polyphony.

In addition, there is a duality between harmony and timbre. By this I mean that a given aggregate, apparently isolated and at first sight presenting a harmonic character, can also suddenly change and reveal itself to be immersed in the field of timbre. By simply adding to this aggregate the missing elements or frequencies necessary for it to become a timbre, we end up reconstructing a form of vocal synthesis, created by superimposing different singing or recorded voices.

We thus reconstruct certain zones of a harmonic series, which is in fact an idealised physical model within which intimate transformations cannot be carried out. The above is completed by an additional level of composition, using resynthesized sound techniques.

Using electronic oscillators, we can analyse and transform the parameters which make up a voice and so reconstruct it digitally, enabling us to work on the voice's internal dynamics. This way of working enables me, this time, to modify the components of a given sound and to transform its internal genetics (its inharmonicity and /or its duration) at will. An example takes place in the piece, when female voices slide down from high to low pitch and are slowly transformed into apparently electronic sounds. This enables me to move from a gesture anchored in the field of expression (the sliding of the female voices) towards a texture of timbre (apparently electronic sound). In so doing, I move towards the idealised model and the continue with pure voice again, with a transformed version of itself superimposed on top.

These elements (gestures, figures, micro-figures networks of thousand of short sounds, or of inharmonic static or moving textures of timbre), which are all drawn from the human voice, broaden the palette of expressive elements normally used by the singers. Their voices are thus exploited their full potential and revealed in all their innermost recesses, in a manner which is sometimes imperceptible due to its subtlety.

From the outset, the piece is marked by and obvious desire to show of all these elements to their full advantage in a polyphony which incorporates the spoken word, noises, harmony, synthesis, timbre and durations as much as it does the different aesthetics of song, all coexisting within a single quadraphonic space.

José Manuel López López

Gérard Grisey (1946-1998)

Tempus ex machina (1979), per 6 percussionisti (22)

Tempus ex machina è essenzialmente uno studio del tempo. Le altezze delle pelli, dei legni e dei metalli, schematizzate all'estremo e rapidamente individuate dall'orecchio, consentono un'acuta concentrazione sulla struttura temporale. È uno schizzo da cui il colore è ridotto allo stretto necessario: emerge solo la forma, e il minimo errore è fatale! Questo approccio astratto mi permette, oso sperare, di sfuggire alla noia cronica generalmente generata da brani che trattengono solo dalle percussioni l'immediata seduzione dei timbri. Questi, utilizzati da oltre trent'anni, vanno presi un po' sul serio!

Come nella maggior parte degli altri miei lavori, la materia è quasi sublimata in un puro divenire sonoro. I ritmi della sequenza iniziale non sono quindi da prendere come una cellula, ma piuttosto come un veicolo del tempo: periodicità, accelerazione e decelerazione sono solo tre poli tra i quali oscilla il discorso, facendosi strada tra il simile e il diverso, anche all'interno del suono. Questo lento viaggio dalla macrofonia alla microfonia determina la forma di *Tempus ex machina*, una macchina di dilatazione temporale, il cui effetto zoom ci fa gradualmente percepire la grana del suono, quindi la materia stessa. Così, gli ultimi suoni percepiti sono solo i colpi della grancassa e del tamburo di legno all'inizio della partitura, ma dilatati all'estremo, permettendoci di cogliere l'inudibile: transitori, parziali, battute... il corpo stesso di suono. Dopo tanti meandri, abbiamo raggiunto la meta del viaggio: l'altro lato dello specchio.

Tempus ex machina I is essentially a study of time. The pitches of the skins, the woods and the metals, schematized to the extreme and quickly spotted by the ear, allow an acute concentration on the temporal structure. It is a sketch from which the color is reduced to what is strictly necessary: only the form emerges, and the slightest error is fatal! This abstract approach allows me, I dare to hope, to escape the chronic boredom generally engendered by pieces which only retain from

percussion alone the immediate seduction of timbres. These, worn for over thirty years, need to be taken a little seriously!

As in most of my other works, the material is almost sublimated in a pure sonic becoming. Thus, the rhythms of the initial sequence are not to be taken as a cell, but rather as a vehicle of time: periodicity, acceleration and deceleration are just three poles between which the discourse oscillates, making its way between the similar and the different, even within the sound. This slow journey from macrophony to microphony determines the shape of *Tempus ex machina*, a real time dilating machine, whose zoom effect gradually lets us perceive the grain of the sound, then the material itself. Thus, the last sounds perceived are only the hits of the bass drum and the wooden drum at the beginning of the score, but dilated to the extreme, allowing us to apprehend the inaudible: transients, partials, beats ... the very body of sound. After many twists and turns, we have reached the goal of the trip: the other side of the mirror.

Gérard Grisey

Biografie

Barry Truax (1947)

Barry Truax è Professore Emerito presso la scuola di Comunicazione dell'Università Simon Fraser. Ha contribuito al World Soundscape Project, curando l'*Handbook for Acoustic Ecology*, e ha pubblicato il volume *Acoustic Communication* che tratta di suono e tecnologia, ora alla sua seconda edizione. Nel 1991 la sua composizione *Riverrun* è stata premiata all'International Competition of Electroacoustic Music di Bourges, Francia.

Le sue soundscape compositions multicanale sono spesso eseguite in concerti e festival internazionali. Nel 2015-16 è stato professore invitato (cattedra Edgard Varèse) all'Università Tecnica di Berlino. Sito web: ww.sfu.ca/~truax

Barry Truax is a Professor Emeritus in the School of Communication at Simon Fraser University. He worked with the World Soundscape Project, editing its *Handbook for Acoustic Ecology*, and has published a book *Acoustic Communication*, that deals with sound and technology, now in its 2nd edition. In 1991 his work, *Riverrun*, was awarded the Magisterium at the International Competition of Electroacoustic Music in Bourges, France. Truax's multi-channel soundscape compositions are frequently featured in concerts and festivals around the world. In 2015-16 he was the Edgard Varèse Guest Professor at the Technical University in Berlin. Website: ww.sfu.ca/~truax

Javier Torres Maldonado (1968)

Nato a Chetumal, Messico, è considerato uno degli allievi più importanti di Franco Donatoni. Ha studiato violino e composizione al Conservatorio Nazionale di Città del Messico e al Conservatorio di Milano con Sandro Gorli e Alessandro Solbiati. Oltre che con Donatoni, ha completato i suoi studi di perfezionamento in composizione con Azio Corghi (Accademia Nazionale di Santa Cecilia) e Ivan Fedele al Conservatorio di Strasburgo (menzione d'onore). Ha studiato composizione elettroacustica al Conservatorio di Milano e all'IRCAM. Fra i riconoscimenti internazionali che ha ricevuto si contano i premi *Da Capo* (Biennale di Brandeburgo, 2012), GRAME (Lione, 2006), *Queen Elisabeth* (2004, Bruxelles), *Alfredo Casella* (2001, Siena), *Queen Maria Jose* (Ginevra, 2000), *Mozart* (Mozarteum, Salisburgo, 1999 e 2001), *Ad Referendum II* (1997, Montreal), *Prix des Musiciens* (Nouvel Ensemble Moderne, 1998)

Ibermusicas-Iberescena (Organizzazione degli Stati Iberoamericani, 2013). È stato nominato alla Cattedra Manuel de Falla nel 2015 (Spagna); ha ricevuto la *Commande d'État* del Ministero della Cultura francese in diverse occasioni (2007, 2009, 2011, 2013 e 2020); nel 2016 l'Ensemble *Klangforum* di Vienna e la Fondazione Ernst von Siemens gli hanno commissionato *Móvil, Cambiante* (2017), per 14 strumentisti in movimento nello spazio; nel 2018 il Mozarteum gli ha commissionato *High over the distant horizon*, per 7 strumentisti e dispositivo elettroacustico, per il 60° anniversario della fondazione dello Studio di Musica Elettronica di questa istituzione, eseguito al Festival "Crossroads" di Salisburgo. Come compositore *in residence* ha composto alcune delle sue opere più significative, collaborando con importanti centri europei di ricerca in nuove tecnologie applicate alla musica. È stato membro del *Sistema Nacional de Creadores de Arte* del Messico in diverse occasioni ed è autore di oltre 60 opere scritte per molti dei migliori interpreti specializzati nel repertorio contemporaneo, eseguite in festival di fama internazionale in tutto il mondo. Fra il 2011 e il 2021 è stato titolare della cattedra di composizione elettroacustica del Conservatorio di Parma e attualmente ricopre lo stesso incarico presso il Conservatorio di Milano.

He was born in Chetumal, Mexico, he is considered one of Franco Donatoni's most important students. He studied violin and composition at the National Conservatory of Mexico City and at the Conservatory in Milan with Sandro Gorli and Alessandro Solbiati. As well as with Donatoni, he completed his specialization studies in composition with Azio Corghi (National Academy of Santa Cecilia) and Ivan Fedele at the Strasbourg Conservatory (honorable mention). He studied electroacoustic composition at the Milan Conservatory and at IRCAM. He has received several international awards, i. e. *Da Capo* (Brandenburg Biennial, 2012), GRAME (Lyon, 2006), *Queen Elisabeth* (2004, Brussels), *Alfredo Casella* (2001, Siena), *Queen Maria Jose* (Geneva, 2000), *Mozart* (Mozarteum, Salzburg, 1999 and 2001), *Ad Referendum II* (1997, Montreal), *Prix des Musiciens* (Nouvel Ensemble Moderne, 1998), *Ibermusicas-Iberescena* (Organization of Ibero-American States, 2013). He was appointed to the Chair *Manuel de Falla* in 2015 (Spain); he received the *Commande d'État* of the French Ministry of Culture on several occasions (2007, 2009, 2011, 2013 and 2020); in 2016 the Ensemble *Klangforum* of Vienna and the Ernst von Siemens Foundation commissioned him *Móvil, Cambiante* (2017), for 14 instrumentalists moving in space; in 2018 the Mozarteum commissioned him *High over the distant horizon*, for 7 instrumentalists and electroacoustic device, for the 60th anniversary of the foundation of the Electronic Music Studio of this institution, performed at the *Crossroads* Festival in Salzburg. As composer in residence he composed some of his most significant works, collaborating with important European research centers in new technologies applied to music. He has been a member of the *Sistema Nacional de Creadores de Arte* of Mexico on several occasions and is the author of over 60 works written for many of the best specialized performers in the contemporary repertoire, performed in internationally renowned festivals around the world. Between 2011 and 2021 he has been full time professor of electroacoustic composition at the Parma Conservatory and holds now the same position at Milan Conservatory.

José Manuel López López (1956)

Nato a Madrid, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra presso il Conservatorio della sua città natale. Allievo di Luis de Pablo, Luigi Nono, Horacio Vaggione e Franco Donatoni, ha anche seguito i corsi di analisi e composizione di Olivier Messiaen e Pierre Boulez. Ha frequentato corsi avanzati di composizione elettroacustica al GMEB di Bourges, ha partecipato a un seminario UPIC al CEMAMU e ha seguito il corso di composizione e computer music all'IRCAM. Titolare di un DEA in musica e musicologia del XX secolo presso l'*École des Hautes Études en*

Sciences Sociales, membro fondatore di *Densité 93*, José Manuel López López è professore e direttore del laboratorio di composizione dell'Università di Parigi VIII. Dal 2007 al 2010 è stato direttore artistico dell'Auditorium Nazionale della Musica di Madrid. La sua musica ha ricevuto numerosi riconoscimenti, in particolare dall'ISCM e dall'International Computer Music Conference. Lo stato spagnolo gli ha conferito il Premio Nazionale di Musica nel 2000. Le sue composizioni includono *Diesseits* per tromba, ensemble strumentale ed elettronica (1993), *Concerto per violino e orchestra* (1995), *Haïkus d'automne* per voci soliste e ensemble strumentale (1997), *Movimientos* per due pianoforti e orchestra, (festival *Musica* di Strasburgo, 1998), *Ekphrasis* (2001), l'opera *Les villes invisibles* (2006) e *Saori* eseguita per la prima volta dall'ensemble *2e2m* nel 2010.

Born in Madrid, he followed classes for piano, composition and conducting at the Madrid Conservatory. A pupil notably of Luis de Pablo, Luigi Nono, Horacio Vaggione and Franco Donatoni, he also followed the analysis and composition courses of Olivier Messiaen and Pierre Boulez. He took advanced classes in electro-acoustic composition at the GMEB in Bourges, took part in a Upic seminar at the Cemamu and followed the composition and computer music course at Ircam. The holder of a DEA in music and twentieth-century musicology from the École des Hautes Études en Sciences Sociales, a founder member of *Densité 93*, José Manuel López López is a teacher, lecturer and the director of the composition workshop of the University of Paris VIII. From 2007 to 2010 he was artistic director of the National Music Auditorium in Madrid. His music has received many awards, notably from the ISCM and the International Computer Music Conference. The Spanish state awarded him the National Music Prize in 2000. His compositions include *Diesseits* for trumpet, instrumental ensemble and electronics (1993), *Concerto for violin and orchestra* (1995), *Haïkus d'automne* for solo voices and instrumental ensemble (1997), *Movimientos* for two pianos and orchestra, premiered at the *Musica* festival (1998), *Ekphrasis* (2001), the opera *Les villes invisibles* (2006) and *Saori* first performed by the ensemble *2e2m* in 2010.

Gérard Grisey (1946 – 1998)

Nato nel 1946 a Belfort, Gérard Grisey frequenta il conservatorio di Trossingen fra il 1963 ed il 1965, per poi essere ammesso al *Conservatoire National Supérieur de Musique* di Parigi, da cui uscirà con i diplomi di pianista accompagnatore, di armonia, di contrappunto, di fuga e di composizione (sotto Olivier Messiaen dal 1968 al 1972). Inoltre segue le lezioni di Henri Dutilleux all'École Normale de Musique (1968), partecipa ai corsi estivi dell'Accademia Chigiana di Siena (1969) e, in più, a quelli di Darmstadt nel 1972 sotto Ligeti, Stockhausen e Xenakis. Beneficiario di una borsa di studio a Villa Medici (Roma) dal 1972 al 1974, nel 1973 costituisce insieme a Murail, Tessier e Levinas il gruppo dell'*Itinéraire*, del quale entrerà poi a far parte anche Hugues Dufourt. Composizioni come *Dérives*, *Périodes* e, in seguito, *Partiels* saranno fra gli elementi nativi della musica spettrale. Nel 1974-75, presso l'*Université Paris VI*, si cimenta in studi di acustica sotto la scuola di Emile Leipp e nel 1980 entra come praticante all'IRCAM. Ancora nello stesso anno si reca a Berlino, invitato dal DAAD (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*), quindi si trasferisce a Berkeley come docente di teoria e di composizione presso l'Università della California (1982-1986). Tornato in Europa, nel 1987 assume la cattedra di composizione al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi e organizza numerosi corsi di composizione sia in Francia (Centre Acanthes, Lione, Parigi) che all'estero (Darmstadt, Friburgo, Milano, Reggio Emilia, Oslo, Helsinki, Malmö, Göteborg, Los Angeles, Stanford, Londra, Mosca, Madrid e altre grandi città). Fra le sue opere si può citare in particolare: *Dérives* (1973-1974), *Jour, contre-jour* (1978-1979), *Tempus ex Machina* (1979), *Les Chants d'Amour* (1982-1984), *Talea* (1986), *Le Temps et l'Écume* (1988-1989), *Le Noir de l'Étoile* (1989-1990), *L'Îcône paradoxale* (1993-1994),

Les Espaces Acoustiques (1974-1985), *Vortex Temporum* (1994-1996) e *Quatre chants pour franchir le seuil* (1997-1998).

Born in 1946 in Belfort, Gérard Grisey attended the Trossingen conservatory between 1963 and 1965, before being admitted to the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, from which he obtained the diplomas of accompanist, harmony, counterpoint, fugue and composition (under Olivier Messiaen from 1968 to 1972). He also follows the lessons of Henri Dutilleux at the Ecole Normale de Musique (1968), participates in the summer courses of the Chigiana Academy of Siena (1969) and, in addition, those of Darmstadt in 1972 under Ligeti, Stockhausen and Xenakis. Beneficiary of a scholarship to Villa Medici (Rome) from 1972 to 1974, in 1973 he founded the ensemble l'Itinéraire together with Tristan Murail and other composers, which Hugues Dufourt would later join. Compositions such as *Dérives*, *Périodes* and, later, *Partiels* will be among the native elements of spectral music. In 1974-75, at the Université Paris VI, he tried his hand at acoustic studies under the school of Emile Leipp and in 1980 he entered the IRCAM as a trainee. Again in the same year he went to Berlin, invited by the DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst), then moved to Berkeley as a professor of theory and composition at the University of California (1982-1986). Back in Europe, in 1987 he assumed the chair of composition at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris and organized numerous composition courses both in France (Center Acanthes, Lyon, Paris) and abroad (Darmstadt, Friborg, Milan, Reggio Emilia, Oslo, Helsinki, Malmö, Gothenburg, Los Angeles, Stanford, London, Moscow, Madrid and other major cities). Among his works we can mention in particular: *Jour, contre-jour* (1978-1979), *Tempus ex Machina* (1979), *Les Chants d'Amour* (1982-1984), *Talea* (1986) , *Le Temps et l'Ecume* (1988-1989), *Le Noir de l'Etoile* (1989-1990), *L'Icone paradoxale* (1993-1994), *Les Espaces Acoustiques* (1974-1985), *Vortex Temporum* (1994-1996) and *Quatre chants pour franchir le seuil* (1997-1998).

Concerto 2

3 dicembre 2021, ore 20.30, Auditorium della Casa della Musica

Labirinti dell'immaginazione

Achim Bornhoeft (1966)

AB97 — Nodes* (2021), per flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello

Fabrizio Fanticini (1955)

Nagran* (2021), per ottavino, clarinetto basso, violino, violoncello e pianoforte

Elena Mendoza (1973)

De dentro afuera** (2016), per violino, violoncello e pianoforte

Andrea Saba (1964)

Albonea* (2021), per flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello

Fabien Lévy (1968)

Soliloque sur Achim, Fabrizio, Elena & Andrea**, Commentaries from a computer about a misunderstood concert (2002)

*Prima esecuzione assoluta

**Prima esecuzione italiana

Ensemble Taller Sonoro

Luis Orden, flauto

Antonio Salguero, clarinetto

Alejandro Tuñón, violino

María del Carmen Coronado, violoncello

Ignacio Torner, pianoforte

Regia del suono: Gianluca Aresu e Francesco Claudio Marai (Scuola di Musica Elettronica, Parma, Prof. Javier Torres Maldonado)

Note di programma

Achim Bornhoeft (1966)

AB97 — *Nodes* (2021), per flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello

Il brano *Nodes* per flauto, clarinetto in sib, pianoforte, violino e violoncello (2021) è incentrato sulla costruzione musicale dello spazio da diverse prospettive. Sia lo spazio parametrico che lo spazio acustico sono misurati dal punto di vista compositivo. Nel processo, lo spazio musicale è predefinito sia in termini di durate che di altezze (in modo simile all'architettura degli edifici) e reso il prerequisito di *Nodes*. In aggiunta, il live electronics crea uno spazio musicale flessibile nella forma di suoni di combinazione risultanti dagli intervalli di due strumenti vicini.

The piece *Nodes* for flute, clarinet (Bb), piano, violin and violoncello (2021) deals with musical constructions of space from different perspectives. Both parametric and acoustic space are compositionally measured. In the process, the musical space is predefined in terms of both durations and the pitches used (comparable to the architecture of buildings) and made the prerequisite of the resulting piece. In addition, live electronics create a flexible musical space in form of combination tones resulting from the intervals of two neighbouring instruments.

Achim Bornhoeft

Fabrizio Fanticini (1955)

Nagran (2021), per ottavino, clarinetto basso, violino, violoncello e pianoforte (9')

Forse, fino ad ora, è la mia composizione più intima. Da un'unica fonte generativa scaturiscono ombre lontane della mia memoria sonora, echi e ossessioni che si contrastano comunicando tra loro tanto in una fitta trama contrappuntistica, quanto nel succedersi temporale della forma. È appunto dal contrappuntarsi di fenomeni sonori differenti, finanche opposti, che si genera una comunicazione intima tra me e me. *Nagran* è musica scritta per una forte esigenza soggettiva come riflessione speculativa e non come prodotto epidermicamente estetizzante, che, se potrà riuscire a risuonare agendo sull'individualità di colui che ascolta, non nell'accarezzargli le orecchie, ma attraverso contrasti tra opposti espressivi che generino risonanze uniche quanto intime, avrà raggiunto la sua funzione comunicativa. Questa composizione è dedicata all'ensemble Taller Sonoro.

Perhaps, so far, it is my most intimate composition. From a single generative source, distant shadows of my sonorous memory spring, echoes and obsessions that contrast by communicating with each other both in a dense contrapuntal plot and in the temporal succession of the form. It is precisely from the counterpoint of different sound phenomena, even opposing ones, that an intimate communication is generated between me and me. *Nagran* is music written from a strong subjective need as a speculative reflection and not as an epidermally aestheticizing product, which, if it can manage to resonate by acting on the individuality of the listener, not in caressing his ears, but through contrasts between expressive opposites that generate resonances as unique as they are intimate, will have achieved the communicative function. This work is dedicated to the Ensemble *Taller Sonoro*.

Fabrizio Fanticini

Elena Mendoza (1973)

De dentro afuera** (2016), per violino, violoncello e pianoforte

In *De dentro afuera* (da dentro fuori), commissionato dal Trío Arbós con il patrocinio della Fondazione Ernst von Siemens e basato su ritmi e suoni ispirati al flamenco, Elena Mendoza coglie il gusto per le sottigliezze timbriche, per la natura percussiva del suono che lei tramuta in *bulería* e che scorre euforico verso la fine.

In *De dentro afuera* (from inside out), commissioned by Trío Arbós with the sponsorship of the Ernst von Siemens Foundation and based on rhythms and sounds inspired by flamenco, Elena Mendoza captures a taste for the subtleties of timbre, for the percussive nature of the sound that she transmutes into *bulería* and that flows euphoric towards its end.

Andrea Saba (1964)

Albonea* (2021), per flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello

Albonea è il titolo del walzer, registrato in un raro disco che raccoglie riproduzioni su pianola di rulli del primo Novecento, che sta alla base di questa elaborazione. Questa registrazione testimonia la presenza di adattamenti di temi dei ballabili del liscio bolognese (un genere conosciuto come *La Filuzzi* e destinato inizialmente al ballo di coppia maschile in contesti tipicamente popolari) a situazioni salottiere e piccolo borghesi, quindi in una versione per pianoforte, in sostituzione dell'organetto, e con tempi più vicini a quelli del walzer lento che ai tempi standard della musica della *Filuzzi*. Attribuibile ad Arcibaldo Selleri, musicista dilettante attivo a Bologna nella prima metà del secolo scorso e autore di note danze filuzziane, lo potete ascoltare nella registrazione originale, per pianola meccanica, inquadrando il qr qui sotto:

Albonea is the title of the waltz used as the basis for my composition, a waltz that I found in a rare recording of early twentieth-century rolls for a mechanical piano. Attributable to Arcibaldo Selleri, an amateur musician active in Bologna in the first half of the last century and author of well-known folk dances, you can listen to the waltz in the original recording, for mechanical pianola, framing the qr below:

Andrea Saba



Biografie

Achim Bornhoeft (1968)

Achim Bornhoeft ha studiato alla Folkwang Hochschule di Essen con Nicolaus A. Huber e Dirk Reith e al Computer Center for Research in Music and Acoustics (CCRMA) della Stanford University con John Chowning. Le sue composizioni e i suoi lavori coreografici hanno ricevuto premi e riconoscimenti e sono eseguiti da ensemble rinomati in concerti e in festival internazionali.

Achim Bornhoeft è professore di composizione e in particolare di composizione elettroacustica al Mozarteum di Salisburgo, dove dirige l'Istituto per la Musica Contemporanea e lo Studio di Musica Elettronica.

Achim Bornhoeft studied at the Folkwang Hochschule in Essen with Nicolaus A. Huber and Dirk Reith and at the Computer Center for Research in Music and Acoustics (CCRMA) at Stanford University with John Chowning. His compositions and choreographic works have been awarded various prizes and grants and are performed by well-known ensembles in concerts and at international festivals worldwide. Achim Bornhoeft is Professor of Composition with a focus on electroacoustic composition at the Mozarteum, Salzburg, where he heads the Institute for New Music and the Studio for Electronic Music.

Fabrizio Fanticini (1955)

Ha studiato con Franco Donatoni e Armando Gentilucci. Sue composizioni sono state eseguite in Europa, Stati Uniti e Russia da importanti orchestre, ensemble e solisti di fama, tra cui Orchestra Nazionale della Rai, Quartetto Prometeo, Arditti Quartet, Francesco Dillon, Roberto Fabbriciani, Enzo Porta e molti altri; diverse di esse sono pubblicate in cd, diffuse da Rai 3 come dalle più importanti radio nazionali europee. Ha collaborato all'organizzazione di festival e manifestazioni concertistiche. Dal 1978 al 2021 è stato titolare della cattedra di composizione presso diversi conservatori italiani, tra cui il Conservatorio "A.Boito" di Parma dal 1994 al 2021.

He studied with Franco Donatoni and Armando Gentilucci. His compositions have been performed in Europe, the United States and Russia by important orchestras, ensembles and renowned soloists, including the Rai National Orchestra, Quartetto Prometeo, Arditti Quartet, Francesco Dillon, Roberto Fabbriciani, Enzo Porta and many others; several of them are published on CDs, broadcast by Rai 3 as well as by the most important European national radios. He has collaborated in the organization of festivals and concert events. From 1978 to 2021 he held the chair of composition at various Italian conservatories, including the Conservatory "Arrigo Boito" of Parma from 1994 to 2021.

Elena Mendoza (1973)

Elena Mendoza è nata a Siviglia, dove ha studiato linguistica tedesca. Ha poi studiato pianoforte e composizione a Saragozza con Teresa Catalán, ad Augusta con John Van Buren, a Düsseldorf con Manfred Trojahn e a Berlino con Hanns Peter Kyburz alla Hochschule für Musik Hanns Eisler. È particolarmente interessata alle questioni timbriche e drammaturgiche e ha preferenza per i concetti teatrali che toccano il linguaggio, lo spazio e la musica. Da queste idee è emersa nel 2007 la produzione di teatro musicale *Niebla (Europäisches Zentrum der Künste* a Dresda Hellerau), scritta in stretta collaborazione con il regista Matthias Rebstock.

Ha lavorato in collaborazione con Klangforum Wien, Ensemble Modern, Ensemble Recherche, Neue Vokalsolisten Stuttgart, Vogler-Quartett, Ensemble Mosaik, Ensemble Taller Sonoro, Deutsche Oper am Rhein, Oper Nürnberg, Philharmonisches Orchester Freiburg e molti altri. Elena Mendoza lavora per diffondere la comprensione dei linguaggi musicali recenti attraverso diversi laboratori di composizione. Dal 2007 insegna anche composizione e musica sperimentale presso l'Universität der Künste di Berlino. Recentemente è stato pubblicato un CD monografico cameristico per l'etichetta Kairos (Vienna), in collaborazione con musicadhoy (Madrid) e Deutschlandradio Kultur (Berlino). Inoltre, nel 2011 è stato pubblicato un CD con musica vocale per Wergo, Deutschlandradio Kultur e Deutscher Musikrat, che include brani da *Niebla* e i brani *Fe de erratas* e *Grammar of the unspeakable*. Elena Mendoza è stata la prima donna insignita del Premio Nazionale di Musica Spagnola nel 2010.

Elena Mendoza was born in Seville, where she studied German linguistics. She then studied piano and composition in Zaragoza with Teresa Catalán, in Augusta with John Van Buren, in Düsseldorf with Manfred Trojahn and in Berlin with Hanns Peter Kyburz at the Hochschule für Musik Hanns Eisler. She is particularly interested in timbral and dramaturgical aspects and has a preference for theatrical concepts that touch language, space and music. From these ideas emerged in 2007 the musical theater production *Niebla* (*Europäisches Zentrum der Künste* in Dresden Hellerau), written in close collaboration with director Matthias Rebstock.

She had worked in collaboration with Klangforum Wien, Ensemble Modern, Ensemble Recherche, Neue Vokalsolisten Stuttgart, Vogler-Quartett, Ensemble Mosaik, Ensemble Taller Sonoro, Deutsche Oper am Rhein, Oper Nürnberg, Philharmonisches Orchester Freiburg and many others. Elena Mendoza works to spread the understanding of recent musical languages through various composition workshops. Since 2007 she has also been teaching composition and experimental music at the Universität der Künste of Berlin. A chamber monographic CD was recently released for the Kairos label (Vienna), in collaboration with musicadhoy (Madrid) and Deutschlandradio Kultur (Berlin). In addition, a CD with vocal have been published in 2011 for Wergo, Deutschlandradio Kultur and Deutscher Musikrat, which includes pieces from *Niebla* and the pieces *Fe de erratas* and *Grammar of the unspeakable*. Elena Mendoza was the first woman to be awarded the Spanish National Music Award in 2010.

Andrea Saba (1964)

Andrea Saba si è formato come compositore sotto la guida di Franco Oppo. Ha poi studiato musica elettronica con Roberto Doati e audiovideo con Paolo Pachini. Docente di strumentazione per Orchestra di fiati presso il Conservatorio di Parma, da molti anni affianca l'attività di direttore e strumentatore per banda a quella di compositore anche nell'ambito elettroacustico e dell'audiovisivo. Le sue composizioni sono state eseguite alla Sibelius Academy di Helsinki, al Festival di Musica Contemporanea di Bucarest, nella Stagione concertistica dell'Orchestra Cantelli, nella Stagione Concertistica del Teatro Comunale di Cagliari, ai Festival GAMO di Firenze, Corpi del Suono de L'Aquila, Exitime di Bologna, Spaziomusica di Cagliari, RaiNuovaMusica di Torino, nonché in numerosi altri Festival in Europa e in Italia, e hanno avuto interpreti quali: Ensemble FontanaMix (Bologna), Ensemble Archaeus (Bucarest), Concorde Ensemble (Dublino), Los músicos de Su Alteza (Saragozza), Ensemble dell'Orchestra Cantelli (Milano), Ensemble Spaziomusica (Cagliari), Karin Hellqvist (Oslo), Zinc & Copper Trio (Berlino), Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (Torino) e molti altri.

Andrea Saba was born in Cagliari in 1964. He studied with Franco Oppo (composition) and Roberto Doati (electroacoustic music). After classical studies (classical guitar, conducting, arranging for wind band) he approached contemporary and electronic music, developing a particular interest for the interaction between instrumental and electronic sounds. His works have been performed at the Sibelius Academy (Helsinki), at the Concert Seasons by Orchestra Cantelli and Teatro Comunale di Cagliari, at the following Festivals: Contemporary Music-Bucarest, Festival RaiNuovaMusica-Turin, GAMO-Florence, Corpi del Suono L'Aquila, Exitime-Bologna, Spaziomusica-Cagliari, by important performers like: Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (Turin), Ensemble Archaeus (Bucarest), Concorde Ensemble (Dublin), Los músicos de Su Alteza (Zaragoza), Ensemble dell'Orchestra Cantelli (Milan), Ensemble Spaziomusica (Cagliari), Ensemble FontanaMix (Bologna), Samassi Symphonic Wind Band, Karin Hellqvist (Oslo), Nicola Baroni, Roberto Pellegrini, Zinc & Copper Trio (Berlin) etc.

From 1999 he is Professor at the Conservatory of Parma and from 2011 he is conductor of the Symphonic Wind Band of the same institution.

Ensemble Taller Sonoro

Sin dalla sua creazione nel 2000 l'Ensemble *Taller Sonoro* ha instancabilmente proposto due direzioni principali: l'interpretazione della musica più attuale e radicale nella sua proposta estetica, con l'obiettivo di offrirla al pubblico spagnolo e internazionale con il più alto grado di rigore e impegno, e il sostegno ai giovani compositori, offrendo la sua formazione come strumento utile e professionale per svilupparne a pieno l'impegno creativo.

Lo sviluppo di queste due linee di azione è costante sin dalla fondazione dell'ensemble, parallelamente la diffusione internazionale delle attività di *Taller Sonoro* è stata uno dei principali obiettivi del gruppo, contribuendo alla diffusione dei repertori spagnoli di creazione attuale in ambito europeo e, singolarmente, tramite una notevole presenza in America Latina e nel Nord America.

Senza dubbio, la collaborazione con altri ensemble musicali e l'accesso al mercato discografico arricchiscono in modo determinante il contributo di *Taller Sonoro* alla scena musicale spagnola: insieme a diversi progetti in cui ha collaborato con l'*Organum Ensemble*, diretto da Marcel Pères e con l'Ensemble *Gilles Binchois*, diretto da Dominique Vellard, la presenza dell'Ensemble *Taller Sonoro* nell'ambito discografico comprende monografie dedicate ai compositori Luis de Pablo, José María Sánchez-Verdú, Nuria Núñez, Juan Cruz e César Camarero, nonché due registrazioni dal vivo consacrate all'opera di David del Puerto (Sendesaal, Radio Bremen) e i compositori finalisti del SGAE Author Foundation Award (Auditorium 400, Museo Centro Nazionale d'Arte Reina Sofia).

Una costante della sua traiettoria è stata anche l'attività pedagogica di *Taller Sonoro* e la sua collaborazione con le giovani generazioni di compositori, sviluppando importanti progetti pedagogici con centri di alta formazione musicale principalmente in Europa e in tutto il continente americano.

Sito ufficiale: www.tallersonoro.com

Since its creation in 2000, the Ensemble *Taller Sonoro* has proposed two main directions: the interpretation of the most current and radical music in its aesthetic proposal, with the aim of offering it to the Spanish and international public with the highest degree of rigor and commitment, and the support to young composers, offering the ensemble as a useful and professional tool to fully develop their creative commitment.

The development of these two lines of action has been constant since the foundation of the ensemble, at the same time, the international diffusion of the activities of *Taller Sonoro* was one of the main purposes of the group, contributing to the

diffusion in Europe of Spanish contemporary scene and, individually, through a notable presence in both South and North America.

Undoubtedly, the collaboration with other musical ensembles and access to the record market significantly enrich Taller Sonoro's contribution to the Spanish music scene: together with several projects in collaboration with the Organum Ensemble, directed by Marcel Pères and with the Ensemble Gilles Binchois, directed by Dominique Vellard, the recordings of the Ensemble Taller Sonoro include monographs dedicated to composers Luis de Pablo, José María Sánchez-Verdú, Nuria Núñez, Juan Cruz and César Camarero, as well as two live recordings dedicated to work by David del Puerto (Sendesaal, Radio Bremen) and the finalist composers of the SGAE Author Foundation Award (Auditorium 400, Reina Sofia National Art Center Museum).

A fundamental constant of his trajectory is also the pedagogical activity of Taller Sonoro and his collaboration with the young generations of composers, developing important pedagogical projects with institutions of high musical education mainly in Europe and America.

Official site: www.tallersonoro.com

Conservatorio di Musica "Arrigo Boito"
Via del Conservatorio 27/b - 43121, Parma
www.conservatorio.pr.it

Casa della Musica
P.le San Francesco 1 - 43121 Parma
infopoint@lacasadellamusica.it, www.lacasadellamusica.it