



(<https://www.belviveremedia.com/amadeus/comporre-oggi-dialogo-giulia-lorusso-ed-emanuele-palumbo>)

AMADEUS (<https://www.belviveremedia.com/Amadeus>)

Comporre oggi: in dialogo con Giulia Lorusso ed Emanuele Palumbo



by Maurizio Azzan (<https://www.belviveremedia.com/author/azzan-maurizio>)

📅 Giu 11, 2017

Raro esempio italiano di mecenatismo musicale intelligente e accorto, la **Fondazione Spinola-Banna per l'Arte di Poirino (To)** offre ogni anno a due giovani compositori la possibilità di realizzare un progetto musicale scritto per interpreti di chiara fama e affiancato all'opera di un autore di primo piano sulla scena internazionale. Quest'anno, accanto a **George Aperghis**, compositore recentemente insignito del celebre Premio Fundación BBVA 'Fronteras del Conocimiento', sono stati invitati a comporre su commissione i giovani **Giulia Lorusso ed Emanuele Palumbo**, promettenti autori non ancora trentenni ma già ben affermati, che si sono cimentati in un lavoro per pianoforte aumentato, uno strumento cui sono stati inseriti dei trasduttori nella cassa di risonanza per diffondere la parte elettronica senza uso di altoparlanti esterni. A seguito della prima assoluta, avvenuta alla sede della fondazione il 12 maggio scorso, e in vista della prima francese per il **Festival ManiFeste dell'IRCAM** in programma il 12 giugno alla Grande Salle del Centre Pompidou, abbiamo incontrato Giulia ed Emanuele a Parigi per parlare del loro percorso e in particolare di questo progetto, scritto per la pianista Mariangela Vacatello e la realizzazione informatica musicale di Mike Solomon, in coproduzione con l'IRCAM-Centre Pompidou. Entrambi i lavori verranno poi nuovamente presentati in Italia il 6 novembre prossimo, nell'ambito del **Festival Milano Musica**, presso il Teatro Elfo Puccini di Milano.



Emanuele Palumbo

Nonostante le vostre differenti provenienze geografiche la strada che avete seguito per arrivare a realizzare la vostra carriera di compositori ha non pochi elementi comuni: il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, il Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi, l'IRCAM. Cosa vi ha spinto a scegliere dapprima Milano e poi Parigi per portare avanti il vostro percorso di formazione?

G.L.: Mi sono trasferita a Milano nel settembre del 2010 per studiare con Alessandro Solbiati. I tre anni passati al Conservatorio "G. Verdi" sono stati una tappa fondamentale nel mio percorso: Milano è una città culturalmente molto stimolante e sicuramente fra le città italiane più proiettate verso l'Europa. Da lì il passo per Parigi è stato facile. Ciò che mi ha spinto a partire per la Francia è stato il desiderio di nuove prospettive di crescita e di scoperta di un panorama musicale ancora più vasto e internazionale, la voglia di confrontarsi con giovani compositori come me provenienti da tutto il mondo e con percorsi alle spalle diversi dal mio. Parigi è questo: un coacervo di esperienze diverse, un punto d'incontro per artisti provenienti da tutto il pianeta. Credo inoltre che il desiderio di una formazione internazionale sia, almeno in parte, legato a più fattori generazionali che spingono molti giovani come me a fare esperienze di studio all'estero. Esperienze di studio che, va ricordato, sono spesso incoraggiate dal programma "Erasmus", un vero e proprio successo della politica Europea degli ultimi trent'anni.

E.P.: Ho vissuto fino ai miei diciannove anni in una tranquilla cittadina in provincia di Bari, ma poi ho sentito la necessità di compiere una formazione superiore in centri culturali importanti, dove sarei potuto essere attivo all'interno di una rete di relazioni culturali e sentirmi inserito in una società musicale, incontrando e condividendo energie e idee con altri musicisti, compositori e artisti. Tutte queste esperienze avrebbero dato un valore al mio comporre. Ho scelto Milano per l'importante presenza di varie stagioni di musica contemporanea, arte, fotografia e design. Parigi invece per l'IRCAM, un luogo per così dire sacro per la musica elettronica. È stato un po' il mio sogno sin da quando ero adolescente, sogno che ho poi potuto realizzare partecipando al Cursus d'Informatica Musicale nel 2014.

Osservando il vostro catalogo si evince una crescente presenza dell'elettronica negli ultimi lavori. È una scelta in parte conseguente al percorso di formazione seguito o il desiderio di lavorare con il mezzo elettronico era presente già da prima?

G.L.: È sicuramente frutto di entrambi i fattori: da un lato è una conseguenza diretta delle esperienze degli ultimi anni, ma dall'altro è soprattutto il risultato di un orientamento estetico che si è cominciato a delineare prima ancora che acquisissi una formazione specifica per quanto riguarda la musica elettronica. Sono stati un certo lavoro sul suono e la fascinazione per determinati fenomeni acustici che mi hanno fatta approdare alla musica elettroacustica.

E.P.: Certamente è stato il mio percorso di studi a darmi le competenze tecniche per manipolare il suono attraverso il mezzo elettronico. Per me si tratta in primo luogo di uno strumento formidabile che permette di catturare qualsiasi suono complesso e di organizzarlo in relazione ad altri suoni grazie a uno spazio di lavoro virtuale, quale ad esempio il *sequencer*. Ho imparato osservando i colleghi compositori della mia generazione. Molti di loro spesso usano il computer come strumento di predilezione nella loro pratica compositiva, manipolando suoni complessi, creando relazioni sonore, provando accostamenti timbrici e realizzando una simulazione del brano che stanno componendo. Delle generazioni precedenti, mi vengono in mente compositori come Pierluigi Billone o Giorgio Netti che, in alcuni lavori per piccolo organico come *ITI KE MI* per viola di Billone o *Rinascere Serena* per trio d'archi di Netti, ad esempio, hanno utilizzato il registratore a nastro come supporto alla composizione per fissare una versione realizzata in casa del brano. La scelta di una scrittura musicale adeguata rimane comunque parte integrante e necessaria del processo compositivo, ma trovo di grande stimolo lavorare direttamente sul suono con un *sequencer* come, ad esempio, Ableton Live. Sentire immediatamente ciò che si è composto, mette in moto una serie di processi mentali di organizzazione e di ricerca di affinità inaspettate, è un modo di procedere che ritengo di grande stimolo per l'immaginazione, molto più che la lettura del segno in partitura, perché permette di lavorare meglio su un alto livello di complessità sonora. La pratica dell'improvvisazione e la fissazione su nastro magnetico poi erano anche il metodo di lavoro di Giacinto Scelsi.

Guardando le vostre partiture puramente strumentali ed ascoltandone le registrazioni si nota una fortissima attenzione per la scrittura del suono in tutte le sue sfumature, un atteggiamento questo che secondo alcuni potrebbe già racchiudere tutta la ricchezza dell'elaborazione informatica. In un discorso musicale già di per sé così elaborato e complesso, quale il ruolo e quale il senso del mezzo elettronico?

G.L.: Credo che la concezione della musica elettronica come un 'super-strumento' che permette di compiere cose che allo strumento tradizionale non sono possibili sia oramai in buona parte superata e che oggi ci si interroghi sul ruolo dell'elettronica in un altro senso. Le funzioni del mezzo elettronico possono essere ben più varie: ad esempio, ci si può servire dell'informatica musicale come strumento di analisi e di modellizzazione, come strumento che reagisce in tempo reale ad una qualsiasi variazione di stato, di contatto, di stimolo, o ancora ce ne si può servire come strumento di vera e propria composizione dello spazio sonoro. Nella mia esperienza, fino a questo momento, ho cercato di immaginare un'elettronica che sia ora 'microscopio' dello strumento (è il caso di *Con mota*, per fisarmonica ed elettronica), ora componente complementare perfettamente integrata allo strumento (è il caso di *Entr'ouvert* per pianoforte aumentato [si tratta del lavoro commissionato dalla fondazione Spinola-Banna per l'Arte, ndr.]), o ancora un'elettronica che sia vero e proprio strumento a sé, quasi un'installazione, come nel caso di *If it was a forest*, brano per pianoforte, ensemble ed elettronica al quale sto lavorando e in cui l'elettronica è diffusa attraverso trasduttori posti su degli strumenti a percussione organizzati in quattro gruppi che avvolgono l'ensemble di musicisti, costituendo così un vero e proprio 'ensemble elettronico' sul palco. Da un punto di vista più personale e nell'ottica di un processo compositivo che si configura, nel mio caso, come una sorta di palinsesto, l'elettronica sta acquistando gradualmente una funzione di ulteriore riscrittura del materiale musicale. Un po' come accade in

Conversation with myself di Bill Evans, album apparso nel 1963 che è il risultato di tre sovra incisioni successive delle stesse tracce, in ciascuna delle quali il pianista improvvisa sulla base di quella precedente. Ricordo che ascoltai questo album in automobile mentre ero in viaggio, diretta verso Parigi per cominciare il Cursus IRCAM...

E.P.: Nelle mie ultime composizioni, l'elettronica ha il compito di spingere il suono oltre le possibilità di produzione strumentale. Ad esempio, in *InnerVoice* [il brano commissionato dalla fondazione Spinola-Banna per l'Arte, ndr.], fatta eccezione per una parentesi iniziale con armonici in cordiera, alla pianista è affidato il dominio dei suoni prodotti dalla tastiera dello strumento. L'elettronica, invece, incarna quell'utilizzo più moderno del pianoforte come percussione che trova le proprie radici culturali nel pianoforte preparato di John Cage: l'utilizzo sulla cordiera di bicchieri, scatole di plastica, carte di credito e altri oggetti, infatti, produce un suono complesso che si adatta bene a una manipolazione di tipo elettroacustico. L'urlo straziante generato da una scatola di plastica nella porzione media della cordiera, ad esempio, può essere trasposto entro certi limiti e "intonarsi" con l'utilizzo di una certa armonia nel registro centrale della tastiera, idea questa che sta alla base dell'ultima sezione del brano. Pianista ed elettronica hanno quindi un ruolo ben preciso, spesso complementare, e sfruttano al meglio queste loro specificità.

Nei vostri pezzi commissionati dalla Fondazione Spinola-Banna per l'Arte emerge un punto di vista molto chiaro ed estremamente personale riguardo l'interrelazione fra il suono del pianoforte e quello prodotto dai trasduttori collocati nella coda dello strumento, una tecnica di diffusione della parte elettronica peraltro molto recente e in piena fase sperimentale. Ce ne parlate? Più in generale, come si colloca questo lavoro nel vostro percorso di ricerca?

G.L.: La sperimentazione con i trasduttori, nella musica di ricerca, è già in corso da qualche anno. Recentemente diversi compositori si sono interessati a questo dispositivo e, fra gli italiani, è doveroso ricordarne alcuni: Marco Momi in primis, Lorenzo Pagliè, Carmine Emanuele Cella, Alessandro Ratici. Ho cominciato a sperimentare con i trasduttori all'inizio del 2016. Ciò che più mi affascina di questi dispositivi elettronici che permettono di diffondere e propagare il suono attraverso qualsiasi superficie è, da un lato, l'estrema portabilità e, dall'altro, la duttilità. Nel caso del mio brano per pianoforte aumentato *Entr'ouvert*, la cassa di risonanza del pianoforte diventa anche cassa di risonanza dell'elettronica, creando così un effetto di ambiguità e confusione della percezione dello spazio sonoro. Per quest'occasione, ho realizzato un'elettronica molto diversa da quella che avrei composto se fosse stata diffusa con altri mezzi. Il mio obiettivo era cercare di sfumare il più possibile la frontiera fra strumento e suono artificiale. Ne risulta un'elettronica che nasce e muore nella risonanza dello strumento e che, penetrando l'articolazione pianistica, in alcuni momenti la avvolge fino a inglobarla, mentre in altri si confonde e scompare nel suono del pianoforte. Questo pezzo si colloca in una posizione particolare nel mio percorso: la voglia di avventurarmi in una scrittura pianistica che fosse, in qualche modo, generosa e l'incontro con la straordinaria personalità artistica di Mariangela Vacatello mi hanno portata a scrivere un brano nel quale confluiscono e si incontrano ombre del repertorio pianistico tradizionale classico e influenze provenienti dalla musica extra-colta. La prospettiva è quella di un assottigliamento delle frontiere semantiche. A un'azione che definisce, delimita e circonda, ho voluto opporre la ricerca di un'integrazione, di una sintesi fra differenti esperienze di ascolto del mondo nel quale sono immersa: un mondo molteplice, nel quale quotidianamente sperimentiamo una *sincronicità* fra esperienze estremamente diversificate. Se per Walter Benjamin la storia dell'arte corrisponde alla storia della variazione dei modi della percezione, una delle problematiche che ho cercato di affrontare in questo brano è il confronto con un materiale che già di per sé può essere percepito come connotato: ho cercato quindi di creare un contesto che permettesse di mettere tale materiale sotto una luce diversa e, in questo, l'elettronica e il principio della ripetizione hanno avuto un ruolo fondamentale. La ripetizione associata all'elaborazione elettronica, infatti, consente di creare dei processi di deformazione graduale e metamorfosi che, sfumando i contorni, in un gioco di ambiguità fra il riconoscibile e il "riconducibile a" permettono di contraddire la connotazione senza rinnegarla.

E.P.: Una delle caratteristiche più interessante del dispositivo è, a mio avviso, l'incorporazione dell'elettronica nello strumento, cosa che permette di avere un unico corpo vibrante. Si tratta quasi di una sorta di mostro a due teste: un solo strumento fatto risuonare da una lato dalla pianista e dall'altro dall'elettronica. Certo, la sorgente sonora risultante è più omogenea e coerente, ma ne derivano tante sfide compositive. Prima di tutto va detto che, nonostante la presenza di vari trasduttori a diffondere l'elettronica, il risultato è decisamente monofonico. Da questo punto di vista, è curioso notare come in un'epoca altamente tecnologizzata come la nostra in cui, ad esempio, nelle sale da concerto parigine è ormai assai comune avere un sistema ottofonico di diffusione del suono (per non parlare di altri sistemi ben più complessi), si senta l'esigenza di un dispositivo più contenuto e intimo come il pianoforte aumentato. Marco Stroppa, a questo proposito, qualche anno fa ha coniato l'espressione *électronique de chambre*, elettronica da camera, designando così un'elettronica di piccole proporzioni e rispettosa dell'ordine di grandezza dello strumento, in modo da creare con esso un'interazione musicale più complessa. Una delle principali sfide che ho affrontato in questo lavoro è stata quindi quella di creare una profondità spaziale che soddisfacesse la mia esigenza di ascolto dello spazio nonostante il dispositivo usato sia di fatto una sorgente puntiforme d'irraggiamento sonoro. È un'esigenza di ampiezza cui ci hanno abituato compositori come, ad esempio, Luigi Nono: basti già solo pensare alla ricchezza dell'esperienza spaziale vissuta dall'ascoltatore nel *Prometea*, lavoro in cui il pubblico si percepisce come piccolo elemento immerso in una gigantesca costruzione architettonica sonora fatta di contrappunti e traiettorie. Ma un analogo discorso vale anche per altri autori ovviamente, come ad esempio Stockhausen, Boulez, Harvey o Nunes. Altre sfide sono state poi il dover affrontare un sistema con dinamica molto limitata che permette pochi livelli d'intensità del suono, una risoluzione frequenziale ridotta rispetto all'altoparlante, vari fenomeni di mascheramento acustico dovuti all'unica sorgente di diffusione del suono elettronico, la quasi impossibilità di trattare il suono dello strumento in tempo reale a causa dei problemi di feedback insiti nella natura del dispositivo, e infine l'imprevedibilità globale del pianoforte

umentato che, come tutti i cosiddetti *smart-instrument* [strumenti acustici in cui sono state inserite componenti elettroniche, ndr.], deforma il suono e non permette di prevedere con anticipo il risultato finale. Tutte le caratteristiche che ho appena elencato potrebbero sembrare dei grossi difetti, ma in realtà credo vadano accettate e prese come peculiarità dello strumento: i limiti del pianoforte aumentato vanno assunti come stimolo per la creazione.

Questo strumento porta poi con sé l'ascolto materico del suono, perché a vibrare è tutto il pianoforte, che rivela così tutte le sue proprietà di irraggiamento. Il suono elettronico s'incarna quindi in un corpo ospite, negando la propria natura che, per definizione, è astratta, e ne assume le caratteristiche fisico-spaziali. Proprio per questa ragione, nel mio lavoro a volte si ha la percezione di un suono diffuso, incorporeo e non localizzato, mentre in altre il suono acquisisce delle componenti di vibrazione meccanica o crea l'impressione che sia il pianista a produrlo, mentre in realtà è solo una simulazione elettronica. Come dicevo in precedenza però, per il momento tutto questo continua ad avere una forte dose di imprevedibilità, per cui l'attitudine migliore per la composizione di una parte elettronica del genere deve avere, secondo me, una forte componente empirica. Ho quindi cercato di fare in modo che la condizione per così dire esistenziale del pianoforte aumentato appena descritta trovi nel brano la sua concretizzazione: *InnerVoice* vuole essere la ricerca di una forza interiore risoluta e resiliente – la voce della coscienza – attraverso un ascolto di carattere in tutto e per tutto opposto a quello dispersivo dovuto alla fascinazione per il 'rumore' e la 'chiacchiera'. Questa voce della coscienza vuole essere un richiamo all'uomo verso il suo più proprio poter essere sé attraverso il risveglio. Questo schiudimento di sé ha come mezzo e protagonista il fenomeno sonoro in tutta la sua ricchezza, contraddizione e comunicabilità. Un fenomeno che è sociale quanto individuale, che può essere elettronico, acustico, o indiscernibile, e che ci invita a un ascolto attraverso tutti i sensi.

Quali progetti per il futuro?

G.L.: I miei progetti futuri sono all'insegna della continuità con il mio percorso di sperimentazione del mezzo elettronico. Sto portando avanti l'avventura intrapresa con i trasduttori nel brano al quale sto lavorando attualmente, *If it was a forest*, per pianoforte, ensemble ed elettronica diffusa sul palcoscenico per mezzo di un'installazione di strumenti a percussione. Nella stessa direzione andrà poi il brano commissionato dal *Bludenzler tage zeitgemäßer musik* per il *Distractfold Ensemble*, lavoro in cui sto sperimentando altre strategie di interazione fra gli strumenti e l'elettronica.

E.P.: Ho in cantiere vari progetti, fra cui diversi brani per strumento solo che stanno nascendo dall'amicizia e dall'intesa con eccellenti strumentisti, alcuni dei quali italiani all'estero. A questo proposito, sto compiendo una ricerca strumentale sui fiati che si focalizza in particolare sugli ottoni e sui suoni multifonici prodotti con l'ausilio della voce. Ciò che mi interessa di più in questo campo d'azione è la possibilità di fusione di questi due elementi eterogenei, la voce e il suono standard, elementi che, quando si trovano a coesistere nello strumento, finiscono per creare una nuova entità sonora che non si può ottenere in alcun altro modo. Oltre ad alcuni pezzi per ensemble e a un progetto con la danza poi, mi dedicherò a una ricerca sulla risposta fisiologica dell'interprete e dell'ascoltatore nei confronti del suono, studiando parametri come il battito cardiaco e la respirazione per scoprire in che modo si evolvono in funzione dello stimolo musicale. L'interesse sarà di trovare delle relazioni scientificamente valide a partire dalla quali sia possibile fare della musica. Per concludere infine, la sfida compositiva sarà capire come portare il mondo espressivo che nell'ultimo anno ho esplorato grazie all'elettronica in una scrittura puramente strumentale.

Foto di copertina: Giulia Lorusso

Tags: [IntervisteAmadeus \(https://www.belviveremedia.com/tag/intervisteamadeus\)](https://www.belviveremedia.com/tag/intervisteamadeus)

0 Comment

Share



Maurizio Azzan (<https://www.belviveremedia.com/Author/Azzan-Maurizio>)

Nato nel 1987, Maurizio Azzan ha studiato composizione con Alessandro Solbiati al Conservatorio "G. Verdi" di Milano e con Salvatore Sciarrino, ottenendo inoltre una laurea magistrale in Filologia e Letterature dell'Antichità presso l'Università degli Studi di Torino. Trasferitosi a Parigi, ha ultimato gli studi con Frédéric Durieux e Yan Maresz al Conservatoire National Supérieur de Musique, proseguendo poi la sua formazione presso l'Ircam. Come compositore, ha collaborato con gruppi e solisti di fama