

## **I linguaggi multimediali della *popular music* elettronica: Alva Noto**

**Giacomo Albert**

CIRMA – Università degli Studi di Torino  
gialb@hotmail.com

Argomento del saggio è il linguaggio musicale, audiovisivo e multimediale di Alva Noto (pseudonimo di Carsten Nicolai). Per conseguire tale obiettivo si propone un'analisi comparata delle tre versioni di *trioon*, brano sorto dalla collaborazione di Alva Noto e Ryuichi Sakamoto: *trioon I* e *trioon II* dall'album *vrioon* (2002) e *trioon*, performance audiovisiva registrata in *insen live* (2006).

L'analisi comparata delle tre versioni, due esclusivamente sonore e una audiovisiva, consente di mettere in evidenza la continuità tra i principi, musicali e visivi, di strutturazione del tempo e della forma. Le tre versioni, pur adoperando un insieme ristretto di materiali, costruiscono forme diverse. Le differenze riguardano sia il piano macroformale, l'organizzazione dei materiali e delle sezioni, sia quello microformale di costruzione della temporalità, della percezione ritmica e dell'andamento tonale. Punto rilevante nell'analisi sono le tecniche di gestione della dimensione ritmica e le loro ricadute sulla percezione. L'articolo mette in risalto la continuità del lavoro sui principi gestaltici, della forma in ogni sua dimensione e della sua percezione, soggiacenti al pensiero e alla prassi di Noto, una prospettiva da questi condivisa con altri esponenti della EDM, tra cui Ryoji Ikeda.

The essay focuses on Carsten Nicolai's (a.k.a. Alva Noto) musical, audiovisual and multimedia language. In order to deepen this topic, a comparative analysis of the three *trioon* versions by Alva Noto and Ryuichi Sakamoto will be presented: *trioon I* and *trioon II* from the album *vrioon* (2002) and *trioon*, the audiovisual performance recorded in *insen live* (2006).

The continuity among musical and visual, formal and temporal construction, will be highlighted through the comparative analysis. The three versions are based on a limited set of materials. Nonetheless, they follow their own formal path. They diverge both on the macro-formal *niveau*, that is, on the structuring of the material and the sections, and on the micro-formal one, that is, on the temporal dimension, on the rhythms construction and on the tonal evolution. The rhythmical techniques and their perception constitute the core of the analysis. The essay highlights the continuity of the work on the *gestalt* principles, on the form in all its dimensions, and on its perception, underlying Alva Noto's artistic thought and praxis: a perspective that he shares with other EDM's artists, such as Ryoji Ikeda.

## Introduzione

OGGETTO di studio del presente articolo sono i linguaggi multimediali della *popular music* elettronica contemporanea. Si è scelto di affrontare tale tematica a partire da un *case study* specifico e ben delimitato: Alva Noto. Questi, infatti, è uno dei più importanti e riconosciuti compositori di *popular music* elettronica, fondatore di un'etichetta discografica della scena techno sperimentale,<sup>1</sup> nato come architetto e poi artista visivo, ottenendo ampi consensi in ognuno di questi campi. Sue opere sono state esposte in molti tra i più importanti musei contemporanei, dal MoMA al Guggenheim, alla Tate, alla Biennale di Venezia, al Museum of Fine Arts di Boston ecc.; inoltre, ha realizzato performance audiovisive, installazioni multimediali, sonore e audiovisive, ma si è anche cimentato con la grafica, la fotografia, la scultura ecc. Si incentrerà l'attenzione in particolar modo su alcune opere mature, composte nel momento di massima espansione della cosiddetta *electronic dance music* berlinese, che ha avuto luogo intorno al volgere del millennio, e della sua ricezione dell'estetica *minimal* (NYE 2013).<sup>2</sup> Soprattutto, le opere qui affrontate sono riuscite a rompere i confini tra le arti sonore e visive, e a essere accolte nel contempo dalla scena techno e underground da una parte, e dalle più prestigiose sale da concerto e dai più rinomati musei dall'altra.

Tale tematica sarà approfondita a partire dall'analisi del brano *trioon*, sorto dalla collaborazione tra Alva Noto e Ryuichi Sakamoto. Si è individuato questo brano perché ne esistono quattro versioni, o meglio, tre versioni, di cui due incise in studio e una registrazione *live* di una performance audiovisiva, che è a sua volta presente nel medesimo album in due versioni, tratte da concerti diversi, che presentano alcune, seppur minime, varianti. Per tale motivo *trioon* permette di operare un confronto sistematico tra concezioni differenti del medesimo materiale, che possono aiutare a mettere in rilievo le categorie basilari del linguaggio musicale e audiovisivo del duo, e di Alva Noto in particolare.<sup>3</sup> I brani in questione sono: *trioon I* e *trioon II* dall'album *vrioon*, e *trioon* e *trioon – second angle* dell'album *insen live* (2006); quest'ultimo è costituito dalla registrazione di un *tour* del duo, composto da brani originariamente tratti dagli album *vrioon* (2002) e *insen* (2005).

In seguito, si inquadreranno le conclusioni desunte dalle analisi all'interno dell'intera produzione di Alva Noto e si tratterà un quadro generale della sua poetica.

---

<sup>1</sup> Etichetta *raster-noton*, dal 1992.

<sup>2</sup> Carsten Nicolai, del quale Alva Noto è pseudonimo, sebbene sia nato e abbia realizzato le sue prime opere a Karl Marx Stadt (oggi Chemnitz), nella DDR, si è trasferito già negli anni Novanta a Berlino, su richiesta dei curatori e dei critici, abbandonando l'isolamento tipico della Germania est di quegli anni per ottenere un'ampia risonanza internazionale (NICOLAI-ROMANO 2004, p. 9).

<sup>3</sup> Nonostante Hobman (2011, pp. 11-14) identifichi una cesura estetica nella produzione di Noto con la collaborazione con Sakamoto, e lo stesso Nicolai affermi l'influenza della collaborazione di Sakamoto sui suoi metodi produttivi (BALIT 2006), i principi basilari del suo linguaggio sono ampiamente rappresentati in *trioon*, a dispetto del ricorso alla melodia e alla presenza della strutturazione macroformale accanto a quella processuale.

### **trioon I**

Si propone subito l'analisi di *trioon I*, in maniera tale da poter in seguito operare una comparazione con *trioon II* e *trioon*. *trioon I*, come del resto le altre versioni del brano e nel complessivo l'intero album *vrioon* (2002), è composto da una quantità molto limitata di materiale semplice. Sakamoto esegue al pianoforte una serie di brevi sequenze melodiche di tre o in taluni casi due note, accompagnate da accordi, siano essi bicordi, tricordi o tetracordi, suonati in concomitanza con l'inizio della sequenza stessa (ad eccezione di un caso). Inoltre, il pianoforte è accompagnato da una 'base' elettronica di suoni di natura prettamente digitale.

La Tabella 1 presenta la struttura generale del brano e, immediatamente di seguito, la Figura 1 ne propone lo spettrogramma, con l'indicazione della suddivisione delle sezioni formali evidenziata attraverso marcatori, stanghette verticali rosse:

| Battute         | 1-2                 | 3-11                | 12-19                     | 20-28                     | 29-36                      | 36-37           |
|-----------------|---------------------|---------------------|---------------------------|---------------------------|----------------------------|-----------------|
| N. batt.        | 2                   | 9                   | 8                         | 9                         | 8                          | 1               |
| Sezioni formali | <b>Intro</b>        | <b>A</b>            | <b>B</b>                  | <b>A'</b>                 | <b>B'</b>                  | <b>coda</b>     |
| N. accordi pf.  | 0                   | 9                   | 9                         | 9                         | 9                          | 1               |
| Pianoforte      |                     | A                   | B                         | A                         | B                          | Acc1            |
| Elettronica     | t1:<br>acc+<br>alte | t1:<br>acc+<br>alte | t2:<br>acc+<br>alte+base1 | t3:<br>acc+<br>alte+base2 | t3':<br>acc+<br>alte+base3 | t4:<br>acc solo |

Tabella 1. Struttura generale di *trioon I* da *vrioon* (2002). Nella riga superiore è riportata la successione delle battute; la seconda e la terza riga riproducono l'analisi formale complessiva; la quarta e la quinta, l'analisi del pianoforte (con 'Acc1' si indica l'esecuzione della sola prima sequenza di A e B, ossia la sequenza/accordo fondamentale del brano, suonata qui a mo' di conclusione); l'ultima riga è dedicata all'analisi dell'elettronica (qui 'acc' sta per 'onde sinusoidali continue di sfondo', 'alte' per 'onde sinusoidali acute intermittenti', 'base' per 'base ritmica generata da onde sinusoidali gravi intermittenti').

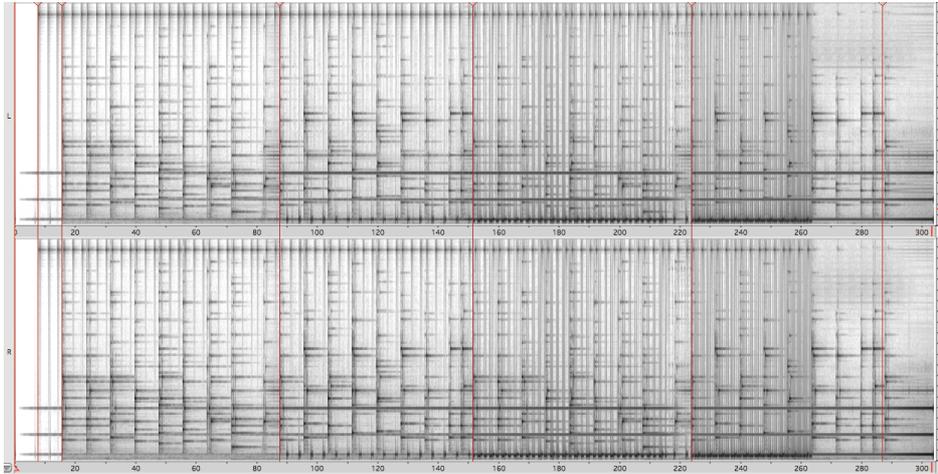


Figura 1. Spettrogramma di *trioon I*, realizzato mediante *Audiosculpt*. I marcatori segnalano le sezioni formali: introduzione (prima parte: suoni sinusoidali continui [0'00"-0'07"] – seconda parte: aggiunta di suoni sinusoidali intermittenti acuti [0'07"-0'15"]); sezione A (0'15"-1'27"); sezione B (1'27"-2'31"); sezione A' (2'31"-3'43"); sezione B' (3'43"-4'47"); coda (4'47"-5'09").

Si può ipotizzare una suddivisione in battute a partire da un *loop*, che scandisce in maniera regolare e continuativa l'intero brano. Questo è realizzato da un'onda sinusoidale intermittente acuta, intonata a 1984 Hz (corrispondente a *si*<sub>6</sub>): in ogni battuta è realizzato un *pattern* che prevede la triplice ripetizione, a distanza di due intervalli temporali lunghi e uno breve, del *si*<sub>6</sub>, ogni volta eseguito in sequenza sui due canali (sinistro-destro).

Come si può osservare in Figura 1, il pianoforte esegue una sequenza per ogni battuta/*pattern* in maniera regolare, dunque una sequenza ogni otto secondi. Le uniche difformità rispetto a tale schema si riscontrano negli ultimi due accordi di ogni sezione: nelle sezioni A e A' l'intervallo tra la penultima e l'ultima sequenza è aumentato, e l'esecuzione dell'ultima sequenza avviene in concomitanza con il secondo battito del *si*<sub>6</sub> della battuta relativa, mentre nelle sezioni B e B' l'ultima battuta comprende l'esecuzione di due sequenze. Piccole discrasie che sottolineano la natura cadenzale dei passi in questione.

La parte eseguita dal pianoforte si basa su un'armonia diatonica non funzionale, non direzionale, non teleologica di stampo post-minimalista, basata sul modo di Mi minore. L'organizzazione armonica e melodica delle sezioni A e B è differente. La sezione A è ulteriormente suddivisibile in due sotto-unità, A1 e A2, di cui la prima comprende 4 battute, la seconda 5.

Riporto di seguito la trascrizione delle sequenze melodiche delle unità:



di conseguenza, una frequenza infinita. Nel caso di *trioon I*, e in generale in tutte le versioni di *trioon*, i *click* sono prodotti dalle discontinuità temporali improvvise del segnale, dunque grazie alla presenza di un 'errore' digitale, causato dalla mancata creazione di transitori d'attacco e di estinzione nelle onde sinusoidali e nel rumore bianco.<sup>4</sup>

Alva Noto adopera le onde sinusoidali in maniera continua per creare una *texture* sonora lentamente cangiante, e in maniera discontinua o intermittente per i *pattern* ritmici. Dalla Figura 1 si può osservare un graduale ispessimento della *texture* continua nel corso del brano. Le sue frequenze principali sono esposte già nell'introduzione, e accompagnano l'intera esecuzione, mentre altre cambiano di volta in volta. Come si può desumere dalla Figura 2, le frequenze su cui è basata tale *texture* sono: 62 Hz (*si*<sub>1</sub>), 248 Hz (*si*<sub>3</sub>), 496 Hz (*si*<sub>4</sub>), e poi un cluster di frequenze comprese tra 10540 (*mi*<sub>9</sub>) e 11520 (*fa*<sub>#9</sub>).<sup>5</sup>

L'uso di quantità limitata di materiale di natura semplice e non composita richiama da vicino l'estetica minimalista: si può porre fin d'ora un primo punto di contatto tra Alva Noto e l'estetica minimalista nelle modalità di uso della *texture* sonora continua creata da più onde sinusoidali. Non soltanto in linea generale, per l'uso delle note tenute nel minimalismo delle origini, da La Monte Young a Pauline Oliveros, e neppure solo per quello delle sinusoidi continue, dalla *Dream House* di Young a *Hommage to James Tenney* di Alvin Lucier, ma soprattutto per un interesse comune verso le ricadute percettive di un'esposizione a tale tipologia di suono.<sup>6</sup> Di conseguenza si può osservare come il tappeto sonoro, oltre a stabilire il centro tonale, pur vagando tra il *si* e il *mi*, viene adoperato da Alva Noto in chiave immersiva, per manipolare la percezione del fruitore e coinvolgerlo in maniera non mediata nell'opera.

---

<sup>4</sup> Sull'uso dell'errore digitale in Alva Noto si consultino CASCONI 2000, COLLIS 2008, VANHANEN 2003; per un quadro più generale sul rapporto tra errore e media nella musica del Novecento KELLY 2009, e, per lo specifico del CD STUART 2003; sull'importanza della dialettica tra estetica dell'errore e ordine nella poetica di Noto si veda DOSWALD 2007.

<sup>5</sup> Inoltre, come si può osservare in Figura 2, ogni 'frequenza', ogni 'onda sinusoidale', è stata creata mediante l'uso di due o più oscillatori posti a limitata distanza tra loro, in maniera tale da generare la percezione di un unico suono dotato di un movimento interno, attraverso battimenti regolari, movimento di frequenza direttamente proporzionale a quella dell'onda sinusoidale stessa.

<sup>6</sup> Si confronti ad esempio quanto dichiara Young (1969 e 1988, pp. 5-7), e l'importanza di tale aspetto nella definizione del minimalismo musicale (ALBERT 2012), con l'affermazione di NOTO-WARREN 2011, secondo cui «I started getting involved in sound, and later in music [...] Basically I was interested in the perception of super-high frequencies. I did some research, test on my own body, to find a way when I really start perceiving these ultra-high frequencies and what they do to me»: esperimenti analoghi, ad esempio, a quelli condotti da Young nella *Dream House* e da Robert Irwin e James Turrell nella camera anecoica della *Garrett Corporation* (LIVINGSTONE 1971).





Esempio 5. Struttura ritmica della *texture 2* (indicata in Tabella 1 come ‘t2’). Nei due righe superiori sono trascritti i canali destro e sinistro della sinusoide intonata su *si*<sub>6</sub>; sul terzo rigo il rumore bianco e su quello inferiore la sinusoide intonata su *si*<sub>4</sub>.

Dall’Esempio 5 si può osservare come la cassa non segua la struttura del pattern del *si*<sub>6</sub> (3+3+2), ma sia organizzata in 4+4, con il battere sfasato di una minima rispetto all’inizio della battuta. Inoltre, analizzando l’organizzazione interna del *loop* di rumore bianco, si evince una struttura di 7/8+7/8+2/8:



Esempio 6. Struttura fondamentale del *pattern* di rumore bianco, presente a partire da battuta 12.

Alva Noto, quindi, ha creato un *loop* complessivo che occupa una battuta di 8/4, grazie alla sovrapposizione di tre strati ritmici differenti: il primo, la sinusoide su *si*<sub>6</sub>, strutturato in 3+3+2; il secondo, il rumore bianco, in 7/8+7/8+1, mentre la cassa (anch’essa una sinusoide) in 4+4. Inoltre, le entrate dei tre pattern sono sfasate (il rumore bianco inizia dopo 7/4 rispetto all’inizio del *pattern* di *si*<sub>6</sub>, mentre il basso dopo 2/4). La percezione del battito ritmico rimane oscillante tra una regolarità, data dalla ripetizione del medesimo materiale, e un’irregolarità, o meglio complessità della pulsazione interna, generata attraverso la sovrapposizione sfasata di più cicli semplici. Alva Noto, dunque, fa ricorso a un processo ritmico di stampo postminimalista.<sup>7</sup> Con il ricorso a tale categoria non si intende ipotizzare una diretta filiazione della scrittura di Alva Noto dal minimalismo o dal post-

<sup>7</sup> Secondo la definizione di Kyle Gann il postminimalismo si distingue dal minimalismo per adoperarne alcune tecniche e stilemi, inscrivendoli però in contesti differenti e rinnovati (GANN 2001, p. 6). Inoltre, Gann definisce *totalism* la corrente postminimalista che fa uso di strutture ritmiche particolarmente intricate; a questa si potrebbe parzialmente accostare la prima produzione di Noto. Sul postminimalismo si vedano anche FINK 2004, GANN 1998 e POTTER-GANN-PWYLL 2013, in particolar modo GANN 2013. Sull’importanza della ripetizione nella cultura contemporanea, sul suo valore sociale e sulla sua relazione con l’evoluzione e la diffusione dei media (FINK 2005). Sul collegamento tra la struttura ritmica a più strati e le forme della percezione minimalista, si veda ad esempio FINK 2013, pp. 209-210.

minimalismo, e neppure dalla cosiddetta ‘minimal techno’.<sup>8</sup> Si intende porre in rilievo il suo uso di alcune categorie di strutturazione del tempo, della forma, delle altezze e una tipologia di scelta dei materiali con cui lavora, che sono in qualche modo riconducibili a una ricezione in senso ampio di tale area. Non si intende dunque stabilire un ponte diretto col minimalismo statunitense,<sup>9</sup> né negare l’importanza di fenomeni estetici e produttivi coevi, legati in maniera più diretta al lavoro di Alva Noto,<sup>10</sup> ma si afferma la vicinanza dell’artista ad alcune caratteristiche della produzione post-minimalista.<sup>11</sup>

Le sequenze pianistiche accentuano l’indeterminazione percettiva della struttura ritmica, i parziali scivolamenti tra i diversi strati: come si può osservare nella Figura 3, queste non attaccano insieme al *loop* dell’elettronica, bensì poco prima. I suoni del pianoforte non sono sincronizzati, ad eccezione di pochi casi, con le pulsazioni dell’elettronica.

---

<sup>8</sup> Per quanto concerne la definizione del genere ‘minimal techno’, delle sue ‘caratteristiche’ basilari e del rapporto tra techno e minimalismo, cfr. SHEBURNE 2004; per le relazioni tra i due ambiti nella concezione della dimensione ritmica, si cfr. NEIL 2004.

<sup>9</sup> Nonostante lo stesso Noto, pur rimarcando la sua distanza dall’estetica minimalista di ambito plastico (STEVENHEYDENS 2005, pp. 21-22), in NICOLAI-PESCH (1998, p. 326), afferma che, tra i pochi ascolti con cui era cresciuto nella DDR, ci fossero Brian Eno e David Byrne, il primo disco di Laurie Anderson, Meredith Monk e i minimalisti, tra cui cita espressamente Steve Reich.

<sup>10</sup> Ad esempio, sarebbe una forzatura ipotizzare una relazione diretta con la musica minimalista grazie alla tipologia di materiale adoperata dall’artista tedesco: rimane un parallelismo lontano, ma il rapporto di filiazione diretta è da ricondurre ai paradigmi fondamentali del genere glitch, di cui, ad esempio, trattano VANHANEN 2003 e, nel caso specifico di Alva Noto, COLLINS 2008.

<sup>11</sup> Se limitassimo la definizione di postminimalismo all’affermazione di Gann (2001, p. 6): «typical characteristics for the style I call postminimalism: a reliance on minimalism’s steady beat, diatonic tonality, and even formal archetypes, but an inclusiveness bringing together ideas from a daunting array of musical sources», potremmo includere *trioon* e parte importante della produzione di Noto in tale alveo. Ovviamente, però, tale azione comporterebbe una forzatura del pensiero di Gann e dei legami storico-estetici tra i due ambiti.

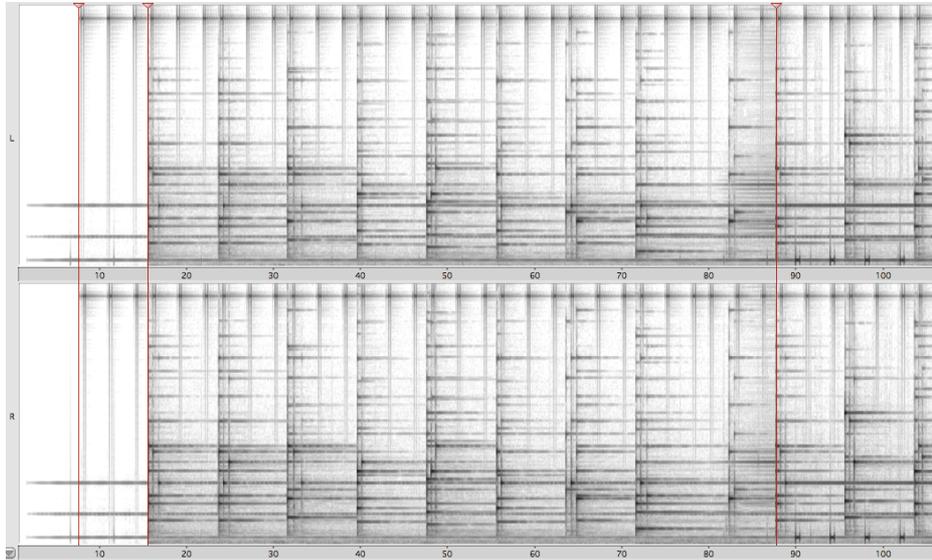


Figura 3. Spettrogramma dell'introduzione e della sezione A di *trioon I*. I marcatori segnalano le sezioni formali: introduzione (prima parte: suoni sinusoidali continui [0'00"-0'07""] – seconda parte: aggiunta di suoni sinusoidali discontinui acuti [0'07"-0'15""]), sezione A (0'15"-1'27"), sezione B (a partire da 1'27").

La complessità ritmica è ulteriormente accentuata nel prosieguo del brano. La struttura globale dell'elettronica, infatti, prevede una graduale accumulazione di materiale, che, per quanto concerne la *texture* continua, generata dalle sinusoidi statiche, raggiunge il culmine alla conclusione del brano, mentre per i suoni discontinui, nella prima metà di B', fino all'ultima ripetizione della sequenza *do-si-mi* del pianoforte intorno ai 7/8 del brano. L'uso di basi ritmiche su *si*, più fitte di quella che in Tabella 1 è definita 't2', realizza un ispessimento; in 't3', infatti, il *pattern* di *si* è sostituito da quello riportato nell'Esempio 7, accompagnato, inoltre, da un pattern acuto, che batte ogni semiminima.



Esempio 7. Sul rigo inferiore è riportata la struttura basilare del pattern ritmico su *si* tra le battute 20-28; su quello superiore, il nuovo pattern acuto.

Infine, questo è sostituito nell'ultima sezione (t3') da un pattern ritmico di onde sinusoidali basse ancora più denso, sempre associato alla breve sinusoidale acuta che batte ogni semiminima. Riporto nell'Esempio 8 la sovrapposizio-

ne sincronizzata del nuovo pattern basso con quello del  $si_6$ , presente dall'inizio del brano.



Esempio 8. Sui righi superiori è riportata la struttura basilare del pattern ritmico su  $si_6$ ; su quello inferiore il pattern dei bassi in  $t_3$  (battute 29-35).

Nel corso di *trioon I* si verifica un graduale ispessimento ritmico grazie al *pattern* su  $si_i$ , il quale, pur rimanendo strutturato in  $4/4+4/4$ , aggiunge gradualmente materiale e, di conseguenza, ulteriori suddivisioni di battito; ma anche attraverso il *pattern* acuto che inizia in  $A'$  e batte la semiminima, per giunta in controtempo rispetto al  $si_i$  e, di conseguenza, introduce un'ulteriore suddivisione nel battito. Dunque, gradualmente, nel corso del brano, si stabilizza una pulsazione costante, veloce e facilmente percepibile. Un percorso, quindi, che scioglie la complessità iniziale. Però, si rimarca anche come la pulsazione del  $si_i$  non sia qui coordinata né con il pianoforte, né con l'organizzazione delle battute rilevata fino a questo punto (ossia, il *pattern* su  $si_6$ ), né con il rumore bianco. Se si ordina la battuta a partire dalla cassa, si ottiene uno scivolamento nella percezione della pulsazione fondamentale, con la seguente struttura:



Esempio 9. Pattern su  $si_6$  e  $si_i$  sovrapposti; battuta coordinata con il pattern basso.

Si può concludere che quanto dedotto attraverso l'analisi della sovrapposizione dei tre strati ritmici in  $t_3$  sia valido anche per la struttura complessiva del brano: uno scivolamento del battito generato da una poliritmia che informa l'intero brano. Un gioco di scarti in una struttura semplice, composta di pochi materiali elementari costantemente ripetuti.

## trioon II

*trioon II*, pubblicato nel medesimo album di *trioon I*, adopera, riconfigurati, i medesimi materiali. Non si proporrà in questa sede un'analisi dettagliata del brano; piuttosto, si preferisce evidenziare le principali differenze e le relazioni che intercorrono tra *trioon II* e *trioon I*. La Tabella 2 presenta l'analisi generale del brano, mentre la Figura 4 ne mostra lo spettrogramma.

|         |                   |                      |             |             |                   |
|---------|-------------------|----------------------|-------------|-------------|-------------------|
| Tempo   | 0'00"-0'25"       | 0'25"-2'46"          | 2'46"-5'07" | 5'07"-7'36" | 7'36"-9'57"       |
| Sezioni | <b>Intro</b>      | <b>A</b>             | <b>B</b>    | <b>CI</b>   | <b>CII (coda)</b> |
| Pf.     |                   | A                    | B           | CI          | CII               |
| El.     | t1 (alte + basso) | t2(t1+ bianco + acc) | t2          | t2          | t3 (alte + acc)   |

Tabella 2. Struttura generale di *trioon II* da *trioon* (2002). Legenda per la quarta riga, dedicata all'elettronica: 'tn': texture num.; 'alte': onde sinusoidali acute intermittenti (pattern su *si*<sub>6</sub>); 'bianco': pattern di rumore bianco; 'acc': onde sinusoidali continue.

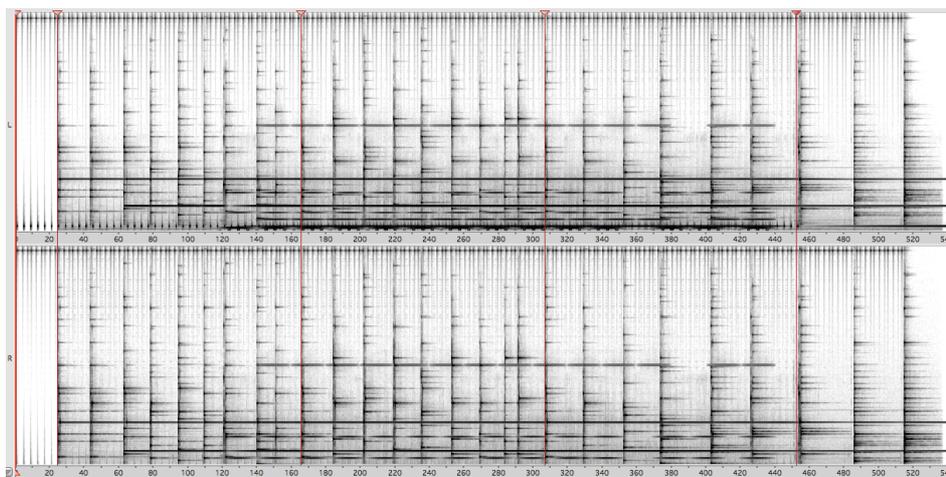


Figura 4. Spettrogramma di *trioon II*. I marcatori segnalano la scansione delle sezioni formali.

Sussistono notevoli differenze nell'organizzazione del materiale in *trioon I* e *trioon II*. Una prima discrasia riguarda le onde sinusoidali discontinue, ossia i *pattern* ritmici. *trioon II* è caratterizzata da un unico *pattern* ritmico, mantenuto in maniera regolare per l'intero brano (eccetto l'introduzione e la coda). Tale *pattern* è composto dalla sovrapposizione dei medesimi materiali che agiscono in *trioon I*: rumore bianco e onde sinusoidali acute e gravi, prive di transitori d'attacco. Il *loop* di *si*<sub>6</sub> è identico a quello di *trioon I* e scandisce

con regolarità il brano. Le onde sinusoidali basse e il rumore bianco seguono una configurazione in 4/4+4/4, esattamente come in *trioon I*. In *trioon II*, però, la loro organizzazione interna è molto semplice, costante e regolare e, inoltre, non è sfasata rispetto all'inizio della battuta (Esempio 10).



Esempio 10. *Pattern* ritmico di *trioon II*. Nei due righe superiori è riportato il *loop* dell'onda sinusoidale intonata su *si<sub>6</sub>*, suddivisa tra i due canali; nel terzo e nel quarto c'è il *pattern* di rumore bianco, spazializzato sui due canali, secondo la configurazione destro-sinistro (opposta a quella del *si<sub>6</sub>*, sinistro-destro); infine, nel rigo inferiore è trascritta la cassa, il *si<sub>1</sub>*.

Si evince un *pattern* statico che scandisce l'intero brano, più semplice di quelli identificati in *trioon*, sebbene sia composto dalla sovrapposizione di due strutture ritmiche (3+3+2 e 4+4), questa volta in fase. Si potrebbe quindi ipotizzare la percezione di un *loop* di 8/4, che presenta al suo interno una pulsazione costante, donando una regolarità metrica all'intero brano. Però, in *trioon II*, a differenza di quanto avvenga in *trioon I*, il pianoforte non è sincronizzato, neppure in maniera approssimativa, con l'inizio delle battute, come si può evincere in Figura 5.

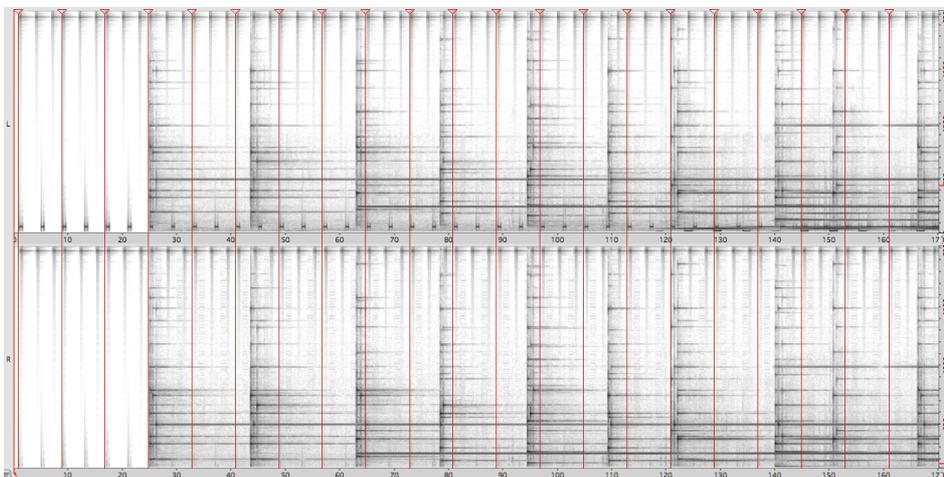


Figura 5. Dettaglio di introduzione e sezione A dello spettrogramma di *trioon II*. I marcatori evidenziano l'inizio delle battute.

Gli unici momenti significativi di sincro tra pianoforte ed elettronica corrispondono al primo accordo di A e all'inizio di C (sezione formale che muove gradualmente dalla tonica verso una dissoluzione del centro tonale), ossia i due momenti principali di articolazione formale del brano. Il pianoforte dunque segue un'organizzazione temporale propria, distinta da quella dell'elettronica. Si potrebbe pensare che essa sia ordinata in maniera casuale, una lentissima successione di sequenze accompagnate da accordi che fluttuano in un tempo sospeso, talmente lente da risultare indipendenti, non correlate l'una con l'altra. Però, l'analisi strutturale smonta tale ipotesi: basti qui citare la perfetta corrispondenza tra la durata delle sezioni A, B, CI e CII, ognuna delle quali occupa 2'20", nonostante siano composte di un numero di sequenze/accordi diverso (rispettivamente 9, 10, 5, 3). Si è quindi nuovamente in presenza di una poliritmia, che, sebbene non infici la percezione della pulsazione fondamentale, genera nuovamente, nel livello superiore, una temporalità complessa, sospesa e fluttuante.

A ogni modo in *trioon II* la base ritmica svolge un ruolo meno importante rispetto a *trioon I*. Come si può anche osservare dal sonogramma complessivo (Figura 4), infatti, il tappeto continuo di sinusoidi ha un volume maggiore. Esso consta in una *texture* che cresce a partire dall'inizio della sezione A, raggiunge il culmine tra le sezioni B e C, e decresce, sempre in maniera graduale, fino a scomparire. Tale *texture* non spicca soltanto perché ha un'intensità maggiore rispetto alle onde sinusoidali continue di *trioon I*, ma anche perché è più ricca dal punto di vista spettrale: a partire dalle risonanze degli accordi pianistici, infatti, si dipartono mano a mano in maniera impercettibile un numero sempre crescente di sinusoidi, che colorano lo spettro in maniera molto più marcata di quanto non avvenisse in *trioon I*. Dunque, se *trioon I* è

basato sull'ispessimento graduale della base poli-ritmica, *trioon II* si fonda su quello del tappeto di sinusoidi di accompagnamento.

Abbiamo quindi una duplice divergenza macro-strutturale tra i due brani: da una parte l'articolazione del pianoforte non segue più la struttura A B A' B', bensì A B C, muovendosi verso una dissoluzione del centro modale e non ritornando, come in *trioon I*, all'origine. Una struttura armonica direzionata, in luogo di una circolare. Dall'altra parte, se *trioon I* è contraddistinto da una graduale accumulazione e ispessimento del materiale fondamentale, che cresce fino alla coda, *trioon II* ha, al contrario, una forma simmetrica, ad arco: crescita graduale del tappeto sonoro continuo seguito dalla sua decrescita, accelerando del pianoforte seguito dalla graduale rarefazione degli accordi.

### ***trioon, trioon – second angle***

Una volta osservati *trioon I* e *trioon II* non resta che confrontarli con la performance audiovisiva registrata in *insen live* (2006), denominata *trioon*.<sup>12</sup> La struttura del brano è riportata nella Tabella 3.

Dallo schema si evince che nella versione *live* Alva Noto e Sakamoto abbiano riadoperato materiali sonori tratti da entrambe le versioni di *trioon* presenti in *urioon*, senza però introdurne di nuovi. In tal modo hanno creato una nuova versione del brano, dotata di una propria e autonoma struttura formale, con specifiche durate interne alle sezioni, tempi, configurazioni dei materiali ecc. Al di là dei dettagli formali, urge mettere in rilievo la riconfigurazione nuovamente sfasata dei materiali fondamentali. Alva Noto lavora nelle tre versioni di *trioon* montando e rimontando le medesime, elementari, unità. Compie un lavoro sulla stratificazione del materiale e sul suo *dephasing*. Un lavoro sul dettaglio, sui cambiamenti minimi, probabilmente non identificabili in maniera precisa da parte dell'ascoltatore, ma pur sempre dettagli, scarti, che cambiano il suo modo di percepire il tempo, che costruiscono l'esperienza di un'opera, di un ristretto insieme di forme elementari, semplici, capaci di creare un mondo complesso e mai statico.

---

<sup>12</sup> *trioon – second angle* si distingue da *trioon* perché è la registrazione di un altro concerto (come dimostrato da micro-varianti, quali l'assenza della battuta 8 di B causata dall'entrata anticipata della nuova base elettronica e la presenza di una 'rullata granulare' supplementare due battute prima di B, nuovamente per cattiva sincronizzazione, ma anche l'entrata coordinata tra elettronica e pianoforte di B, che in *trioon* era erroneamente sfasata di una battuta), e perché è ripresa in maniera diversa (la telecamera riprende Sakamoto in luogo dell'intero palco). Però, in questa sede non le sarà dedicato uno spazio autonomo, dal momento che le varianti sono minime e prodotte da ragioni contingenti, e non da una differente concezione del brano, e per la concentrazione della dimensione visiva sul volto del pianista.

|       |  |   |  |  |   |  |   |
|-------|--|---|--|--|---|--|---|
| Tempo | 0'00"<br>0'32"                                 | 0'32"<br>2'40"                                    | 2'40"<br>4'52"   | 4'52"<br>6'42"   | 6'42"<br>7'50"  | 7'50"<br>8'35"   | 8'35"<br>9'15"                                    |
| Dur.  | 0'32"  | 2'08"   | 2'12"  | 1'50"  | 1'08"   | 0'45"  | 0'40"   |
| Sez.  | <b>Intro</b>                                   | <b>A</b>  | <b>B</b>   | <b>A'</b>  | <b>B'</b>   | <b>C</b>   | <b>coda</b>                                       |
| Pf    |  | A   | B  | A  | B   | CI   | CII   |
| El.   | si <sub>6</sub> +<br>Bass1+<br>Br-tII+<br>RumB | si <sub>6</sub> +<br>Bass1+<br>Br-tII+<br>RumB    | si <sub>6</sub> +<br>Bass1+<br>Br-tII+<br>RumB<br>StatAc+<br>TapStat | si <sub>6</sub> +<br>Bass1+<br>Br-tIA+<br>RumB<br>StatAc+<br>TapStat | si <sub>6</sub> +<br>Bass1+<br>Br-tIB+<br>RumB<br>StatAc+<br>TapStat +<br>Rul | si <sub>6</sub> +<br>Br-tIA+<br>RumB<br>TapStat                          | si <sub>6</sub> +<br>RumB+<br>TapStat             |
| Video | Sup:<br>RumB<br><br><br>Inf:<br>Bas            | Sup:<br>RumB<br><br>Med:<br>Pf<br><br>Inf:<br>Bas | Sup:<br>RumB<br><br>Med:<br>Pf<br><br>Med:<br>Acu<br><br>Inf:<br>Bas | Sup:<br>RumB<br><br>Med:<br>Pf<br><br>Med:<br>Acu<br><br>Inf:<br>Bas | Sup:<br>RumB<br><br>Med:<br>Pf<br><br>Med:<br>AcuBas3<br><br>Inf:<br>Bas+Rul  | Sup:<br>RumB<br><br>Med:<br>Pf<br><br>Med:<br>AcuBas3<br><br>Inf:<br>Bas | Sup:<br>RumB<br><br>Med:<br>Pf<br><br>Inf:<br>Bas |

Tabella 3. **Legenda per la riga 'Elettronica'**. 'si<sub>6</sub>' pattern ritmico intonato su si<sub>6</sub>, presente sia in *trioon I*, sia in *trioon II*; 'Bass1': onda sinusoidale continua intonata su si<sub>6</sub>; 'Rul': sequenza di suoni granulari, che solitamente introduce le sezioni in *trioon I*; 'Br-tIA': base ritmica di *trioon I*, ivi 'base2'; 'Br-tIB': base ritmica di *trioon I*, ivi 'base3'; 'Br-tII': base ritmica di *trioon II*; 'RumB': pattern di rumore bianco da *trioon II*; 'StatAc': cluster di onde sinusoidali acutissime ( $mi_9 < fa_9 < fa\#_9$ ), da *trioon I*; 'TapStat': unione di *texture* di onde sinusoidali che si staccano gradualmente dai suoni del pianoforte ripresa da *trioon II*, e tappeto continuo preso da *trioon I*. **Legenda per la riga 'Video'**. 'Sup': parte superiore dello schermo; 'Med': centro dello schermo; 'Inf': in basso; 'Pf': rettangoli verticali che si dispiegano nello schermo, in posizioni sempre diverse, in leggero ritardo rispetto all'esecuzione del pianoforte, probabilmente a causa di problemi di *latency* intrinseci alla tecnologia del *disklavier* Yamaha; 'RumB': rappresentazione di una fascia in sincrono con il rumore bianco intermittente; 'Bas': rappresentazione di una fascia in sincrono con il si<sub>6</sub>; 'Acu': fascia orizzontale che raffigura l'ampiezza delle frequenze acutissime; 'AcuBas3': fascia orizzontale intermittente in corrispondenza con il pattern acuto nel pattern 3 che accompagna B' in *trioon I*; 'Rul': righe granulate orizzontali, che riempiono in maniera intermittente e con una diffusione stocastica lo schermo in corrispondenza a 'Rul' di elettronica.

La costruzione della dimensione visiva è basata sul collegamento stretto tra suono e immagine, attraverso la visualizzazione dei parametri del suono stesso, delle sue proprietà.<sup>13</sup> Il video è connotato dalla presenza di poche ed

<sup>13</sup> Si veda anche il lavoro di Alva Noto e Ryuichi Sakamoto per l'album *utp\_*, cfr. TAN 2010, pp. 36-40. Per indicare tale caratteristica in *utp\_*, Stefano Lombardi Vallauri, nell'intervento *The*

elementari forme: righe orizzontali e rettangoli verticali. Anche i colori sono elementari: il bianco, somma di tutti i colori dello spettro elettromagnetico, raffigura la presenza di suono, e il nero, assenza di colore, il silenzio su cui si stagliano i materiali, le forme semplici, insieme sonore e visive.

In entrambe le dimensioni audio e video, la complessità sorge, seguendo i canoni dell'estetica del minimalismo musicale, grazie alla somma di processi semplici applicati a forme elementari: è una proprietà immanente al processo complessivo, in cui l'unione sovrachia la somma delle parti. Un processo che investe il fruitore in più modalità sensoriali.

Lo spazio visivo, grazie alla sincronizzazione, si relaziona in maniera diretta con quello sonoro, generando un rapporto di equivalenza. La scelta delle forme raffigurate rinforza tale relazione: i suoni del computer corrispondono a linee orizzontali che si dispiegano per la lunghezza dello schermo, differenziandosi tra loro per l'altezza cui sono collocate e per lo spessore. I suoni del pianoforte, invece, coincidono con rettangoli verticali, che si manifestano in corrispondenza dei colpi dei martelletti, e scompaiono qualche secondo dopo. Dunque, le forme orizzontali coincidono con i suoni digitali, quelle verticali con il pianoforte. Inoltre, la corrispondenza tra visione e suono interessa anche la relazione tra la definizione geometrica dello schermo e lo spazio spettrale. Infatti, il computer esegue solo suoni puri, dislocati nei registri molto acuti o iper-gravi,<sup>14</sup> e i suoni del pianoforte si stagliano, soli nel registro intermedio; in maniera analoga le forme relative ai suoni del pianoforte sono collocate a metà dello schermo, mentre ai suoni digitali sono riservati gli ambiti estremi.

Però, la mappatura topologica dello spazio sonoro, benché riprodotta, non è esatta, ma simbolica: lo spazio è percettivo, e accoglie forme pure e simboliche, non è puntuale, né reale o prodotto da una mera rilevazione cartografica dello spazio timbrico, sebbene alcuni elementi provochino tale sensazione.<sup>15</sup> Ad esempio, il rumore bianco è rappresentato da una piccola fascia della parte alta dello schermo, e non coinvolge la sua interezza, al contrario di quanto avviene nel suono. Inoltre, la fascia corrispondente al  $si_6$  è locata sotto quella del rumore bianco, benché, in una rappresentazione fedele della dimensione acustica, avrebbe dovuto essere più in alto. Le fasce, dunque, rappresentano

---

*Formal/Temporal Convergence of Video and Music in Digital Performance: Utp\_ by Noto/Sakamoto* tenuto alla conferenza NECS2014 presso l'Università Cattolica di Milano, ha giustamente rimandato al concetto di 'transcodifica digitale' elaborato da Lev Manovic (MANOVIC 2001). Per quanto concerne l'adozione da parte di Carsten Nicolai di stilemi sinestetici e il suo inserimento nella storia della visualizzazione del suono, si vedano COX 2002 e SOMAINI 2005. La bibliografia sulla storia della visualizzazione del suono è molto ampia; si rimanda qui soltanto a DUPLAIX-LISTA 2004, in qualità di raccolta di molteplici esperienze.

<sup>14</sup> Ad eccezione del rumore bianco intermittente e delle fasce continue. Queste, però, proprio perché continue, costituiscono il sottofondo sonoro, che, in quanto tale, non è ascoltato in maniera attiva dal fruitore, pur influenzando sulla sua percezione subliminale, e, di conseguenza, non è rappresentato visivamente. In tal modo non attrae su di sé l'attenzione del fruitore.

<sup>15</sup> Basti pensare allo spessore della fascia bassa dello schermo, che sembra collegato in maniera lineare all'ampiezza dei suoni gravi, mediante un inseguitore d'inviluppo.

oggetti la cui collocazione nello spazio visivo dipende dalla percezione di esse che vogliono suggerire i compositori, e non dal loro centro di gravità spettrale. Inoltre, le forme rettangolari, organizzate in base allo spazio delle altezze del pianoforte, sono dislocate secondo l'asse orizzontale e non quello verticale. Lo spazio del pianoforte, dunque, ha una direzionalità autonoma, diversa da quella del computer. Inoltre, le altezze del pianoforte sono mappate in maniera tale da corrispondere solo in maniera vagamente intuitiva alla posizione dei quadrati: Alva Noto e Sakamoto hanno scelto di rappresentare sullo schermo in maniera continuativa, da sinistra a destra, due ottave, da  $do_2$  a  $do_4$ . Una volta raggiunta tale altezza lo spazio riprende dal limite opposto dello schermo. In tal modo dal punto di vista visivo le ottave si sovrappongono e le linee melodiche sono spezzate (ad es. il  $si_3$  e il  $fa_4$  del pattern melodico principale appaiono agli estremi opposti dello schermo). Per lo più, inoltre, in questo modo le linee melodiche si muovono soprattutto vicino ai lati dello schermo, e gli accordi ne occupano lo spazio mediano. Così, il fruitore non ottiene la sensazione di una corrispondenza puntuale e didascalica tra suono e immagine: comprende l'esistenza di una corrispondenza, ma non riesce a capire e a formalizzare quale sia la relazione esistente tra spazio sonoro e spazio visivo. Si ottiene quindi la rappresentazione di uno spazio sonoro bidirezionato; in entrambe le dimensioni, le direzioni, inoltre, le relazioni tra immagine e suono, benché puntuali, sono simboliche e non didascaliche. Intuite dal fruitore, ma non comprese fino in fondo.

L'uso di uno schermo nero e la scelta di non mostrare la dimensione materica dei dispositivi audiovisivi (schermi, altoparlanti, ecc.) celandola alla vista del pubblico è segno di una strategia immersiva: il nero dello sfondo si confonde con il buio della sala, e, di conseguenza, le forme risaltano non in quanto parti, rappresentazioni di oggetti su un dispositivo di mediazione, ma quali forme in sé e per sé. Emergono, in quanto entità, dal buio.

Grazie all'unione tra suono e immagine nella forma pura e all'uso di strategie immersive, possiamo inquadrare la logica mediale di *trioon* all'interno dell'estetica digitale e non di quella post-digitale. Con tale affermazione non si vuole contraddire lo studio di Cascone (2000), ma porre in rilievo che, se da una parte la tecnologia digitale è ormai parte nativa del linguaggio musicale di Noto a tal punto che egli può romperla, basandosi sui suoi fallimenti e sui suoi scarti, trattando questi e il mondo da cui provengono come ambiente di appartenenza e non altro dal reale, dall'altra, dal punto di vista della dimensione multimediale, tale concezione tecnologica non è superata in una creazione ipermediale (KLICH-SCHEER 2012), che operi un processo di rimediazione tra oggetto, dispositivo e rappresentazione, generando una nuova forma in grado di dare una nuova realtà all'oggetto stesso.<sup>16</sup> Alva Noto e Ryuichi Sakamoto non lavorano su un processo di estrinsecazione della forma

---

<sup>16</sup> Sul concetto di post-digitale, cfr. NEGROPONTE 1998, che include entrambi gli aspetti, quello cui si riferisce Cascone e quello cui si fa qui riferimento; per il collegamento tra *hypermediacy* e post-digitale DAVIES 2011.

nel reale: la forma rimane un principio soggiacente al reale, principio puro di organizzazione, che al più traspare nel fenomenico. Dal punto di vista mediale rimangono ancorati all'idea di *transparent immediacy* (BOLTER-GRUSIN 1999, pp. 21-31) e di virtualizzazione dell'esperienza.

Creano un mondo virtuale in cui suono e immagine, specchio l'uno dell'altro, si fondono nella forma pura. Ciò è possibile anche perché Alva Noto opera sul video nel medesimo ambiente in cui lavora sul suono, due lati della stessa medaglia, due parti di un medesimo software.<sup>17</sup> Un mondo virtuale, privo di matericità, basato sulla vibrazione pura, elettromagnetica e sonora, ma anche consistente, genesi della percezione fisica di un gioco formale.<sup>18</sup> In tal modo le forme non sono simboli, ma vivono nel loro rapporto reciproco e nel loro divenire, attraverso la percezione del fruitore. Per questa ragione si può riferire la produzione di Alva Noto, e con essa *trioon*, all'ambito della psicologia della *Gestalt* (MACH 1886), quasi una reinterpretazione audiovisiva contemporanea di tematiche e problematiche scaturite in tale filone, già ben rappresentato nel mondo audiovisivo fin dai suoi primordi (basti pensare a *Rhythmus 21* di Hans Richter del 1921).

Il piano simbolico è ricostruito attraverso la concezione del palcoscenico: da un lato Ryuichi Sakamoto con il suo pianoforte e dall'altra Alva Noto con i suoi computer emergono dal buio. Essi sono uniti dalle forme audiovisive: la mela morsicata e il pianoforte a coda sono icone della tecnologia occidentale degli ultimi secoli, e creano, si fondono, in un mondo altro, immateriale e audiovisivo, nella forma pura, elemento di razionalità pre-materica, che li collega, passando attraverso lo schermo de-materializzato.

Anche per questo motivo la presenza scenica di Noto e Sakamoto è ridotta al limite: gli artisti non esprimono o rappresentano altro da sé, ma si limitano a simboleggiare il rapporto freddo dell'uomo con la tecnologia e la sua relazione interiore con i processi formali che si dispiegano nel tempo, con il gioco delle forme. Non estrinsecano la propria interiorità verso l'esterno, ma interiorizzano le strutture audiovisive che essi stessi generano. Sono così insieme autori delle forme e esponenti, visualizzati, del pubblico, a sua volta spinto verso l'immersione nel gioco formale. La dimensione sociale dell'opera, il rapporto dei fruitori con l'opera e tra loro, è limitato alla dimensione *voyeristica* dell'osservare, il godere individuale e interiore del dispiegamento nel tempo delle forme pure e delle strutture processuali.

---

<sup>17</sup> Cfr. DIENSTELLE 2007; si notino nel sito pubblicato da Dienstelle, collaboratore di Noto per la programmazione dei *patch* video della performance, anche le interfacce di Max/Msp/Jitter raffigurate, con le istruzioni per Jitter e i segnali per l'audio.

<sup>18</sup> Facendo qui riferimento al concetto di virtuale inteso quale opposizione ad artificiale, come teorizzato in BEARDON 1998 e LÉVY 1997a e, in una cornice più ampia, LÉVY 1997b.

### **Suono, video, forme**

Oltre la visualizzazione diretta delle forme del suono, è interessante sottolineare la continuità tra i principi, musicali e visivi, di strutturazione del tempo e della forma. Ad esempio, dal volume sorto dalla collaborazione di Alva Noto e Ryoji Ikeda (IKEDA-NOTO 2011), si evince come i due artisti siano interessati allo studio delle forme visive del suono e delle sue rappresentazioni. Tale volume è interessante, soprattutto perché i procedimenti adottati per la creazione delle forme visive sono il montaggio di pochi cicli semplici e il loro graduale sfasamento. Attraverso la sovrapposizione e lo sfasamento, i cicli semplici si trasformano in forme complesse. Forme complesse, immanenti ai processi basilari su forme elementari, primarie. Si tratta, dunque, di un lavoro visivo analogo a quello compiuto sulle strutture ritmiche da Noto in *trioon*.

Di conseguenza, non è tanto importante la raffigurazione diretta e sincronizzata della forma del suono, che pure si è visto in *trioon*, quanto il fatto che la composizione delle dimensioni sonora e visiva si basi sullo studio delle proprietà emergenti dalla combinazione variata e regolata di fenomeni oscillatori, periodici, elementari. L'unità tra le dimensioni ha luogo a causa delle comuni modalità e tecniche di creazione sia nel micro-livello (le forme del suono e le forme visive), sia in quello intermedio (organizzazione dei *pattern*), soggetti entrambi ai medesimi principi.

Questa concezione estetica, inoltre, si riflette in ogni dimensione della estrinsecazione del duo Sakamoto + Noto e del suo lavoro. La si può ad esempio osservare nella copertina di *Insen live*: questa è costituita da un cartoncino rettangolare di colore bianco, con una proporzione tra i lati di  $3/2$ . Nel terzo più alto c'è solo una piccola scritta, difficile da vedere e stilizzata, con i nomi degli autori, il titolo dell'album e il numero di serie del DVD. La copertina è dominata dal colore bianco. I  $2/3$  più bassi hanno numerosi piccoli buchi rotondi, contenuti in un quadrato, costituito dalla larghezza della copertina e dai  $2/3$  della lunghezza; attraverso i buchi traspare il colore del libretto giallo sottostante e l'ombra nera che la copertina vi proietta. I buchi seguono una configurazione specifica: a prima vista il disegno pare dominato da una serie di cerchi discontinui. In realtà, tale sensazione è data dalla sovrapposizione di due quadrati, ognuno dei quali è composto da  $39 \times 39$  buchi, dislocati a distanza regolare. I due quadrati sono ruotati di pochi decimi di grado, rispettivamente verso destra e sinistra; per entrambi, il centro di rotazione è costituito dal loro punto mediano, ossia il diciannovesimo buco della diciannovesima colonna. In tal modo, i buchi centrali sono perfettamente sovrapposti; allontanandosi dal centro del quadrato, i buchi iniziano a essere solo parzialmente sovrapposti, in maniera graduale, e generano buchi oblungi, mentre, una volta che la distanza tra i punti dei due quadrati supera il raggio dei buchi stessi, si generano buchi distinti, gradualmente sempre più distanti. Noto e Sakamoto, dunque, hanno generato un elemento visivo complesso attraverso la sovrapposizione di due moduli semplici. La percezione da parte del fruitore dell'oggetto grafico, inoltre, non è data dalle caratteristi-

che interne dei moduli elementari, bensì dalle proprietà immanenti al processo di sfasamento, ossia di *dephasing*, a simmetria centrale, che genera un processo, un movimento concentrico. L'immagine di copertina, dunque, rispecchia i principi della strutturazione interna delle dimensioni sonora e visiva poi sviluppati all'interno dei singoli brani. Anche il ricorrere, quali materiali, unicamente al colore bianco e alla sua assenza, il buco, lascia trasparire il riferimento da una parte a una prospettiva digitale, binaria, dall'altra all'estetica minimalista.

Una simile prospettiva, ossia l'uso di pochi ed elementari materiali in forme processuali, forme semplici, che, attraverso processi, costruiscono risultati complessi, è comune anche ad altri artisti, come ad esempio Ryoji Ikeda<sup>19</sup>, e dimostra una continuità con il minimalismo e il post-minimalismo, pur nella differenza di ambiti storici, estetici e produttivi. Lo stesso Alva Noto rimarca sovente l'importanza della processualità<sup>20</sup>, pur non facendola derivare dagli scritti di Reich (2002), sebbene citi soprattutto strutture ricorsive, assenti in *trioon*. Soprattutto Magnus Haglund (2005) e Carsten Nicolai stesso (2005) legano la poetica di Noto alle strutture naturali, ai *pattern* iterativi di organizzazione dei fenomeni naturali. La struttura cristallina, spesso al centro delle riflessioni dell'artista, non spiega però del tutto la sua poetica. Sebbene, infatti, in *trioon* vi sia un uso elaborato di processi semplici, che perdono la natura di dispiegamento graduale nel tempo, pur mantenendo una chiara derivazione da tali processi, non si può ricondurre la loro natura meramente alla dimensione rappresentativa. La rappresentazione dei processi periodici basati su unità elementari è, infatti, inscritta in un processo esperienziale di tipo immersivo.<sup>21</sup> Alva Noto lavora sugli scarti della percezione del ritmo fondamentale, sui limiti di udibilità delle frequenze acute, sulla duplicità modale, sullo scorrimento di più strati ritmici correlati, sulla compresenza di livelli strutturali con traiettorie proprie, sulla ridefinizione delle forme e della loro percezione nel contrasto e nell'accostamento reciproco: elementi che generano un'esperienza non mediata da processi rappresentativo-simbolici; a ragione si è introdotto nel paragrafo precedente il riferimento ai principi gestaltici.

---

<sup>19</sup> Basti qui citare l'installazione audiovisiva *The Transfinite* (2011), in cui le due dimensioni sono interamente basate sui principi appena esposti. In tale opera, i fruitori entrano letteralmente nello spazio di evoluzione delle forme e dei processi elementari, immersi all'interno del loro spazio insieme sonoro e visivo, e da questo sovrastati.

<sup>20</sup> Si veda a tal riguardo soprattutto NICOLAI 2005, pp. 6-7.

<sup>21</sup> Si veda anche l'immersività di installazioni interattive come *kerne* (2008) e *atem* (2000).

## Bibliografia

- ALBERT, G. (2012), *Multimodalità e immersione: verso una rilettura del Minimalismo attraverso la storia delle installazioni sonore*, in *Sinestesie Sonore*, a cura di Pietro Polotti, Giorgio Klauer, Federico Fontana, Carlo Drioli, Venezia, <[http://visualsonic.eu/pdf/Proceedings\\_19th\\_CIM\\_Trieste\\_2012.pdf](http://visualsonic.eu/pdf/Proceedings_19th_CIM_Trieste_2012.pdf)>, pp. 128-136.
- BALIT, D. (2006), *A Conversation between Carsten Nicolai and Daniele Balit*, <[www2.tate.org.uk/intermediaart/macro-micro-minimalism.shtm](http://www2.tate.org.uk/intermediaart/macro-micro-minimalism.shtm)>.
- BEARDON, C. (1998), *What Does It Mean To Be Virtual?*, in *An Ethical Global Information Society. Culture and Democracy Revisited*, ed. by J. Berleur and D. Whitehouse, Chapman & Hall, London, pp. 143-155.
- BOLTER, J. D. – GRUSIN, R. (1999), *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.
- CASCONE, K. (2000), *The Aesthetic of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music*, «Computer Music Journal», 24/4, pp. 12-18.
- COLLIS, A. (2008), *Sounds of the System: the Emancipation of Noise in the Music of Carsten Nicolai*, «Organised Sound», 13/1, pp. 31-39.
- COX, R. (2002), *From Synapse to Signal: Carsten Nicolai's 'Telefunken'*, in, *auto pilot. carsten nicolai*, raster-noton, Chemnitz, pp. 14-20.
- DAVIES, R. (2011), *Again with the Post Digital*, <<http://russelldavies.typepad.com/planning/2011/11/i-first-talked-about-post-digital-at-an-event-called-thinking-digital-in-2009-in-gateshead-looking-back-thats-probably-wh.html>>.
- DIENSTELLE (2007), *Alva Noto + Ryuichi Sakamoto Insen Live Tour*, <<http://www.dienstelle.de/2005/10/05/alva-noto-ryuichi-sakamoto-insen-live-tour-part1/#more-34>>.
- DOSWALD, C. (2007), *What a Mistake! Von der Missachtung der Makellosigkeit in Carsten Nicolais künstlerischen Versuchsanordnungen*, in *Carsten Nicolai. Fades*, hrsg. Von D. Strauss, JPR|Ringier, Zurich, pp. 124-125.
- DUPLAIX, S. – LISTA, M. [eds.] (2004), *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, S. Duplaix – M. Lista (dir.), Centre Pompidou, Paris.
- FINK, R. (2004), *(Post-)minimalism 1970-2000: The Search for a New Mainstream*, in, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. by N. Cook and A. Pope, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 539-556.
- FINK, R. (2005), *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Praxis*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- FINK, R. (2013), *Going with the Flow: Minimalism as Cultural Practice in the USA since 1945*, in *The Ashgate Research Companion to Minimalist*

- and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll Ap Siôn, Ashgate, Farnham pp. 201-219.
- GANN, K. (1998), *A Forest from the Seeds of Minimalism. An Essay on Postminimal and Totalist Music*, <[www.kylegann/postminimalism](http://www.kylegann/postminimalism)>.
- GANN, K. (2001), *Minimal Music, Maximal Impact*, in *New Music Box: The Web Magazine from the American Music Center*, <<http://www.newmusicbox.org/articles/minimal-music-maximal-impact>>.
- GANN, K. (2013), *A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning*, in *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. by Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll Ap Siôn, Ashgate, Farnham, pp. 39-60.
- HAGLUND, M. (2011), *Die Luft zwischen den Planeten*, in *carsten nicolai. anti reflex*, hrsg. von Max Hollein, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, pp. 24-40.
- HOBMAN, J. (2011), *Instrumentality in Electronic Music*, MA Thesis, University of Huddersfield.
- IKEDA, R. – NICOLAI, C. (2011), *cyclo.id, gestalten*, Berlin,.
- KELLY, C. (2009), *Cracked Media. The Sound of Malfunction*, MIT Press, Cambridge.
- KLICH, R. – SCHEER E. (2012), *Multimedia Performance*, Palgrave Macmillan, New York.
- LÉVY, P. (1997a), *Cyberculture*, Odile Jacobs, Paris.
- LÉVY, P. (1997b), *Welcome to Virtuality*, «Digital Creativity», 8/1, pp. 3-10.
- LIVINGSTONE, J. (1971), *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles Museum of Arts, Los Angeles, pp. 127-143.
- MACH, E. (1886), *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Gustav Fischer, Jena.
- MANOVIC, L. (2001), *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge.
- NEGROPONTE, N. (1998), *Beyond Digital*, «Wired», 6/12, pp. 2-5.
- NEIL, B. (2004), *Breakthrough Beats: Rhythm and the Aesthetics of Contemporary Electronic Music*, in *Audio Culture. Readings in Modern Music*, ed. by C. Cox and D. Warner, Continuum, New York, pp. 319-326.
- NICOLAI, C. (2005), *Carsten Nicolai: Inserting Silence. To Start Seeing You Have to Eliminate Certain Things*, «Mono.Kultur», 1, mono.kultur, Berlin.
- NICOLAI, C. – PESCH, M. (1998), *I Want to Stay in the Core of the Sound, as It Were*, in *Make It Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, hrsg. Ulrike Groos – Markus Müller, Kulturkreis des BDI, Köln, pp. 325-329.

- NICOLAI, C. – ROMANO, G. (2004), *Diary #03*, Grafiche Milani, Milano.
- NOTO, A. – WARREN, E. (2011), *Alva Noto. Exposing Beauty and Creativity within the Limitations of Strict Logical Systems*, <[www.redbullmusicacademy.com/lectures/carsten-nicolai--listening-to-10000-khz?template=RBMA\\_Lecture%2FTranscript](http://www.redbullmusicacademy.com/lectures/carsten-nicolai--listening-to-10000-khz?template=RBMA_Lecture%2FTranscript)>.
- NYE S. (2013), *Minimal Understandings: The Berlin Decade, The Minimal Continuum, and Debates on the Legacy of German Techno*, «Journal of Popular Music Studies», 25/2, pp. 154-184.
- POTTER, K. – GANN, K. – PWYLL, A. S. (2013), *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Ashgate, Farnham.
- REICH., S. (2002), *Music as Gradual Process*, in *Writings on Music 1965-2000*, Oxford University Press, Oxford.
- SOMAINI, A. (2005), *Catching the Waves. Carsten Nicolai's Klangfiguren*, in *Carsten Nicolai. Audio Visual Spaces*, S.M.A.K., Ghent, pp. 59-85.
- STEVENHEYDENS, I. (2005), *Seeing with the Ear: Some Points of Focus in Carsten Nicolai's Sound Work*, in *Carsten Nicolai. Audio Visual Spaces*, S.M.A.K., Ghent, pp. 21-37.
- STUART, C. (2003), *Damaged Sound: Glitching and Skipping Compact Discs in the Audio of Yasunao Tone*, *Niclas Collins and Oval*, «Leonardo Music Journal», 13, pp. 47-52.
- TAN, K. (2010), *The Analysis of Composition Techniques in utp\_: Synthetic Composition for Electroacoustic Ensembles*, Degree thesis, Western Australian Academy of Performing Arts – Edith Cowan University.
- SHEBURNE, P. (2004), *Digital Discipline. Minimalism in House and Techno*, in *Audio Culture. Readings in Modern Music*, ed. by C. Cox and D. Warner, Continuum, New York, pp. 319-326.
- VANHANEN, J. (2002), *Virtual Sound: Examining Glitch and Production*, «Contemporary Music Review», 22/4, pp. 45-52.
- YOUNG, L. M. (1969), *Notes on the Continuous Periodic Composite Sound Waveform Environment Realizations of 'Map of 49's Dream the Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery*, «ASPEN», 8, ed. by Dan Graham, pp. 5-9.
- YOUNG, L. M. (1988), *Notes on the Well-Tuned Piano*, libretto per la registrazione di *The Well-Tuned Piano 81 X 25, 6:17:50 – 11:18:59 PM NYC*, New York, Gramavision.

### **Discografia**

- NICOLAI, C. (ALVA NOTO) – SAKAMOTO, R. (2002), *Vrioon*, CD, raster-noton.archiv für ton und nichtton [r-n 50].
- NICOLAI, C. (ALVA NOTO) – SAKAMOTO, R. (2005), *insen*, CD, raster-noton.archiv für ton und nichtton [r-n 65].
- NICOLAI, C. (ALVA NOTO) – SAKAMOTO, R. (2006), *insen live*, DVD, raster-noton.archiv für ton und nichtton [r-n 76].
- NICOLAI, C. (ALVA NOTO) – SAKAMOTO, R. (2008), *utp\_*, DVD+CD, raster-noton.archiv für ton und nichtton [r-n 96].

---

**Giacomo Albert** ha conseguito il Dottorato in Musicologia presso l'Università di Pavia ed è stato borsista presso il CIRMA dell'Università di Torino, la Paul Sacher Stiftung di Basilea e la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Suoi ambiti prediletti sono la musica del XX secolo, strumentale ed elettroacustica, la sound art, la videoarte, la *film music* e l'audiovisione.

**Giacomo Albert** gained his PhD in Musicology at the University of Pavia and after he obtained studentships by CIRMA–University of Torino, Paul Sacher Stiftung of Basel and Fondazione Giorgio Cini of Venice. His main research fields are the music of the XX<sup>th</sup> and XXI<sup>st</sup> century, electroacoustic music, sound art, video art, film music and audiovision.