TANGO ELETTROACUSTICO

ELECTROACOUSTIC TANGO

ANAIS MATILDE DE MARTINO

Abstract (IT): Fin dalle sue origini il tango si è contraddistinto per la sua natura intrinsecamente ibrida e poliedrica, evolvendo da pratica coreutica a forma d'arte astratta. Il presente elaborato ha come obiettivo quello di analizzare la composizione "*Tango Elettroacustico*", pubblicata dal collettivo Napoli Totale Elettronica a febbraio 2025 e di indagare i punti di collegamento tra l'identità corporea e gestuale del tango e l'estetica disincarnata e acusmatica della musica elettroacustica. La metodologia è informata dalla spettromorfologia di Smalley e dai principi di ascolto ridotto elaborati da Schaeffer e Chion. Tale approccio analitico è impiegato per rivelare l'identità e la trasformazione degli oggetti sonori, ponendo l'accento sulla dialettica tra tempo assoluto (livello macro-compositivo) e tempo relativo (legato alla morfologia intrinseca di ciascun oggetto sonoro). L'analisi si sofferma inoltre sull'identità di altezza, sulla spazializzazione e sulla relazione causale tra eventi.
Parole chiave: tango, musica elettroacustica, spettromorfologia, ascolto ridotto, oggetto sonoro.

Abstract (EN): Since its origins, tango has been characterised by its intrinsically hybrid and multifaceted nature, evolving from a dance practice to an abstract art form. The purpose of this paper is to analyse the composition "*Tango Elettroacustico*", published by the Napoli Totale Elettronica collective in February 2025, and to investigate the links between the physical and gestural identity of tango and the disembodied and acousmatic aesthetics of electroacoustic music. The methodology is informed by Smalley's spectromorphology and the principles of reduced listening developed by Schaeffer and Chion. This analytical approach is used to reveal the identity and transformation of sound objects, emphasising the dialectic between absolute time (macro-compositional level) and relative time (linked to the intrinsic morphology of each sound object). The analysis also focuses on pitch identity, spatialisation and the causal relationship between events.
Keywords: tango, electroacoustic music, spectromorphology, reduced listening, sound object.

TANGO ELETTROACUSTICO

ANAIS MATILDE DE MARTINO

Introduzione

"*Tango Elettroacustico*"[1] nasce dalla volontà di integrare nel panorama della musica elettroacustica un modello compositivo con una forte identità storica e culturale: il tango. Questo genere, sviluppatosi nel corso del Ventesimo secolo attraverso fasi ben definite, ha consolidato un linguaggio musicale e performativo ricco e articolato, che abbraccia la dimensione sociale della danza, la narrazione sonora e, più recentemente, forme di ascolto mediato e acusmatico. La mia ricerca si propone di indagare la trasposizione di questo modello nel contesto elettroacustico, applicando le tecniche compositive e analitiche acquisite durante il percorso di studi triennale. La scelta di un modello che nell'immaginario comune è solitamente accostato alla danza non è casuale; l'obiettivo è quello di fondere e far convivere insieme due realtà sonore fondate su logiche compositive ed analitiche differenti. Da una parte, le sonorità e la temporalità del tango, radicate nella gestualità fisica e corporea tipica della danza sociale e della pratica esecutiva, dall'altra, la dimensione elettroacustica e acusmatica, in cui la gestualità viene traslata nell'invisibile mondo dei suoni. È importante sottolineare che il tango, pur nelle sue forme tradizionali, ha già intrapreso un percorso di ibridazione con l'elettronica, come dimostrato da progetti contemporanei quali

[1] Link all'ascolto: https://www.youtube.com/watch?v=8eCXIdY27vg&list=OLAK5uy_ktnlMzO2vdjnZIVGPnI4K2l0VqSzn8aqE&index=1.

Gotan Project, Bajofondo, ed altri, che integrano elementi digitali, campionamenti e sound design con la grammatica gestuale e timbrica del tango tradizionale. Questo fenomeno rappresenta una naturale evoluzione che amplia le possibilità espressive e performative del genere, riconnettendo il tango alla sua storica capacità di trasformazione e ibridazione culturale. Questa ricerca si colloca quindi all'incrocio tra la tradizione musicale del tango, la sua evoluzione storica verso forme concertistiche e acusmatiche, e l'innovazione tecnologica ed estetica della musica elettroacustica contemporanea, contribuendo a ridefinire la funzione e la percezione del tango in un contesto sonoro radicalmente nuovo. I principali "ballerini" di questa composizione sono gli oggetti sonori e l'unico "osservatore" della danza trasformativa del materiale sonoro è la percezione uditiva. Percezione che si fa veicolo di un'esperienza di ascolto intenzionale e critica, in linea con i principi della spettromorfologia di Denis Smalley, la quale offre strumenti analitici per comprendere la relazione tra la forma sonora e la percezione temporale e spaziale del suono.

Breve storia del Tango: da pratica coreutica a forma d'arte astratta

Il tango, sin dalla sua origine alla fine del XIX secolo, si presenta come una forma d'arte ibrida e interdisciplinare, in cui si intrecciano elementi musicali, coreutici e poetici. Nato nei quartieri periferici di Buenos Aires e Montevideo, in un contesto urbano attraversato da intensi flussi migratori, il tango è il risultato di un complesso processo di ibridazione culturale tra pratiche afro-argentine, forme musicali europee e linguaggi locali. In questa fase iniziale, la funzione del tango è eminentemente sociale e coreutica: musica da ballo, eseguita da piccoli ensemble in modo spesso improvvisato, in spazi popolari. Nel volume *Tracing Tangueros* di Kacey Link e Kristin Wendland, viene proposta una suddivisione in cinque fasi principali dell'evoluzione del tango: *Guardia Vieja* (ca. 1900-1910), *Guardia Nueva* (anni '20), *Età dell'Oro* (1932-1955), *Post-Età dell'Oro* (1955-1990) e la rinascita dagli anni '90

ad oggi[2]. Durante la *Guardia Vieja*, la prassi esecutiva si basa su formazioni strumentali ridotte (violino, pianoforte, bandoneón), con un uso fortemente gestuale e ritmico degli strumenti. Il suono è strettamente legato alla fisicità del performer e alla dinamica della danza. Con l'ingresso nella *Guardia Nueva*, si assiste a una progressiva codificazione del linguaggio musicale del tango[3]e in parallelo, entra nei circuiti dei nuovi media: radio, cinema e fonografia. Questa trasformazione segna un passaggio cruciale: la musica non è più mediata esclusivamente dal corpo del performer, ma viene riprodotta e trasmessa, diventando accessibile a un pubblico molto più ampio. La diffusione del tango attraverso la radio commerciale, esplosa dopo il 1923, inaugura una nuova modalità di fruizione disincarnata e acusmatica, in cui il suono viene separato dalla fonte visibile e dalla dimensione performativa. Questo tipo di ascolto modifica le relazioni simboliche tra presenza, voce e identità, contribuendo a trasformare il tango in un oggetto sonoro autonomo. La musica, non più vincolata alla danza o alla performance dal vivo, inizia a esistere come entità registrata, ripetibile ed editabile. Secondo Julia Berman, queste dinamiche acustico-percettive diventano centrali nella costruzione del tango moderno[4]. Il periodo compreso tra il 1932 e il 1955, noto come *Età dell'Oro*, segna l'apice della popolarità del tango come musica da ballo e da intrattenimento. Le grandi orchestre definiscono un linguaggio orchestrale sempre più elaborato, con arrangiamenti sofisticati e raffinate articolazioni esecutive. Tuttavia, a partire dagli anni '50, si apre una fase di declino funzionale: la caduta del regime peronista, la crisi economica e la concorrenza con nuovi generi portano allo scioglimento di molte orchestre. È in questo contesto che si afferma una nuova estetica del tango, associata alla figura di Astor Piazzolla. Il *Nuevo Tango* di

[2] TURCI-ESCOBAR, J. (2019) "Review-essay of *Tracing Tangueros: Argentine Tango Instrumental Music*." *Music Theory Online*, Vol 25. No.3.

[3] Si consolidano gli elementi distintivi come la marcazione ritmica, l'accentuazione, le variazioni metriche, l'uso del "tag" finale ("chan-chan") e la forma del tango-canción.

[4] BERMAN, J. (2017) *Tango, corpo e ascolto: riflessioni acusmatiche*, in *Estetiche del Suono*.

Piazzolla introduce una rottura profonda con la tradizione. Le sue composizioni si ispirano alla musica colta occidentale e al jazz, e si distaccano dalla funzione coreutica del tango tradizionale. Piazzolla adotta una scrittura originale, con forme libere, armonie dissonanti, contrappunto e una forte espressività strumentale. Il tango assume così una funzione concertistica e si inserisce nel repertorio della musica da camera e della musica colta del Ventesimo secolo. Le sue parole — *«Il mio tango è per essere ascoltato. È musica per orecchie, non per piedi»* — sintetizzano questa nuova concezione del tango come oggetto sonoro contemplativo. Questa trasformazione implica anche un cambiamento nella modalità d' ascolto, che si avvicina all' ascolto ridotto (*écoute réduite*): un ascolto concentrato sulle qualità acustiche del suono, svincolato dalla causa visibile[5]. Il tango si evolve così da forma sociale e danzata a forma analitica e astratta anticipando modalità tipiche della musica elettroacustica acusmatica. Dagli anni '90, il tango conosce una nuova fioritura, caratterizzata da una duplice tendenza: la riscoperta filologica delle forme storiche e una crescente sperimentazione tecnologica. In quest'ultimo ambito si sviluppa il tango elettronico, genere ibrido che fonde elementi del tango tradizionale con tecniche proprie della musica elettronica, del sound design e della cultura del remix. Un caso emblematico è quello dei Gotan Project, collettivo parigino fondato nel 1999, che con *La Revancha del Tango* (2001) reinterpreta il linguaggio del tango attraverso loop, campionamenti, beat elettronici e texture digitali[6]. In queste produzioni, la grammatica timbrica e gestuale del tango viene decostruita e ricomposta con strumenti digitali. Il tango elettronico si configura quindi come una pratica acusmatica, in cui il gesto musicale scompare e il corpo performativo viene sostituito dal processo compositivo digitale. In conclusione, il percorso evolutivo del tango rivela una profonda trasformazione della sua funzione: da musica coreutica e sociale a forma da concerto, e infine a linguaggio acusmatico e tecnologico. In questo processo, il tango si configura oggi

[5] CHION, M. (2009) *Guide to Sound Objects*, Londra. p. 30.

[6] Gotan Project (2001) *La Revancha del Tango*, XL Recordings.

come un genere dinamico, capace di dialogare con la musica elettroacustica attraverso la manipolazione del timbro, l'astrazione formale e la ridefinizione del gesto sonoro, pur mantenendo viva la memoria della sua origine culturale e identitaria.

Materiali Sonori e Strategie Compositive.

La scelta dei materiali sonori e le strategie compositive adottate si collocano nel solco della tradizione acusmatica e dell'estetica del suono concreto, come definita da Pierre Schaeffer e ripresa da Michel Chion. In particolare, la nozione di suono fissato (*son fixé*), ovvero il suono registrato e scollegato dalla sua causa originale, costituisce il fondamento concettuale della composizione: i suoni vengono trattati come oggetti autonomi, manipolabili nello spazio e nel tempo.[7] L'approccio analitico è inoltre informato dalla teoria della spettromorfologia elaborata da Denis Smalley, che fornisce una chiave interpretativa per analizzare e organizzare i materiali sonori secondo le loro caratteristiche spettrali (frequenza, timbro, densità) e morfologiche (comportamento nel tempo, traiettoria energetica, trasformazioni). All'interno di questo contesto, assume particolare rilevanza il concetto di surrogazione, ovvero il grado di riconoscibilità della fonte sonora originaria. I suoni utilizzati sono collocabili lungo un continuum che va dalla piena identificabilità (primo grado) alla completa astrazione (quarto grado), costituendo così un lessico compositivo stratificato e funzionale alla costruzione della forma.

Materiali Sonori

I materiali sonori selezionati per questa composizione appartengono alla categoria dei suoni concreti, secondo l'accezione proposta da Schaeffer e sviluppata da Michel

[7] CHION, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o La Musica Concretamente*. Edizioni Interculturali, p. 10.

Chion nell'"Arte dei suoni fissati"[8] in cui il suono registrato viene emancipato dalla sua causa e trattato come oggetto autonomo di composizione. I campioni utilizzati provengono da registrazioni di suoni organici — legno, metallo, pietra, vetro e plastica — e sono stati successivamente sottoposti a diversi processi di sintesi e manipolazione. Da queste trasformazioni sono emersi nuovi oggetti sonori che, in alcuni casi, conservano fedelmente le componenti spettrali della matrice originaria, mentre in altri si distaccano completamente, acquisendo una nuova identità sia sul piano del comportamento che su quello spettrale. L'intero corpus sonoro può essere organizzato in tre principali famiglie, distinte per funzione, grado di surrogazione e comportamento spazio-temporale. La prima famiglia comprende oggetti sonori gestuali caratterizzati da una traiettoria energetica radicata. Questi suoni derivano da registrazioni organiche su cui sono stati applicati processi di manipolazione che non ne modificano in modo significativo le componenti spettrali. Il risultato è una serie di oggetti riconducibili alla loro matrice sonora d'origine, ma che presentano variazioni sul piano morfologico (movimento e comportamento) e su quello spaziale. Questi materiali appartengono ad un terzo grado di surrogazione[9], in quanto la fonte rimane identificabile ma alterata nel contesto percettivo. Organizzati verticalmente, questi oggetti costituiscono i pilastri strutturali della composizione: definiscono la successione degli eventi nel tempo (livello verticale) e, contemporaneamente, delineano una metrica temporale orizzontale che richiama la struttura ritmica tipica del tango. La seconda famiglia è costituita da oggetti sonori di tipo gestuale o tessiturale, derivati anch'essi da suoni organici ma trasformati attraverso tecniche di manipolazione e sintesi che ne alterano radicalmente la natura spettromorfologica. Tali trasformazioni impediscono qualsiasi riconducibilità alla fonte originaria,

[8] SCHAEFFER, P. (2006) *Traité des objets musicaux*. Essai interdisciplinaire. Paris: Éditions du Seuil, 1966; CHION, M. *L'arte dei suoni fissati. L'universo della musica concreta*. Milano: Ricordi.

[9] SMALLEY, D. (1996) *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono.* Musica/Realtà 50-51, p. 132,133.

collocando questi oggetti in un quarto grado di surrogazione. Rispetto alla prima famiglia, questi materiali si muovono con maggiore libertà e flessibilità nello spazio esterno[10](secondo le definizioni di D. Smalley), non seguendo rigidamente le logiche temporali della prima famiglia ma mantenendo comunque relazioni di causalità con esse. Infine, la terza famiglia è costituita da elementi tonali che si differenziano tra acustici campionati e sintetici. Gli elementi tonali campionati, come campioni di violino e voce (2° grado di surrogazione), hanno la funzione di citazione culturale (ripresa degli elementi tradizionali) e ancoraggio melodico/nostalgico dialetticamente in contrasto con l'astrazione radicale degli oggetti del 4° grado. Gli elementi tonali sintetici, come pianoforte virtuale, simil bandoneón, tom), hanno funzione di accompagnamento continuo e periodico e sono essenziali per stabilire un tempo assoluto a livello macro-compositivo.

Metodologia manipolativa. Trattamenti e tecniche

La fase di trattamento e manipolazione dei campioni sonori ha avuto come obiettivo principale la creazione di un discorso coerente e articolato nel tempo, sia sul piano orizzontale (temporale), sia su quello verticale (tonale/spettrale), secondo un approccio che integra i principi della spettromorfologia formulati da Smalley. Sul piano temporale, si è voluto ottenere un passaggio fluido degli stessi oggetti sonori attraverso diversi livelli temporali. Questo si è tradotto nell'utilizzo della ripetizione con variazione come principio formale: oggetti appartenenti a una medesima matrice sonora si ripresentano con una cadenza regolare (livello macro-temporale), ma subiscono modifiche a livello spettrale e morfologico (livello micro-temporale). Un esempio è il comportamento di un singolo oggetto sonoro che, a ogni riproposizione,

[10] SMALLEY, D. (1996) *'La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono'.* Musica/Realtà 50-51, p. 105.

rivela progressivamente componenti spettrali differenti, modificando così la sua identità percepita pur restando riconoscibile nella sua struttura di base. Sul piano verticale, invece, si è lavorato per conferire agli oggetti sonori un'*identità* di altezza, (*pitch identity*)[11], secondo quanto proposto da Smalley, adattando i singoli eventi — sia gestuali che tessiturali — alla tonalità complessiva del brano. Questo processo ha permesso agli elementi non tonali, come quelli concreti o astratti, di partecipare a un campo armonico condiviso, contribuendo così all'unità timbrica e tonale della composizione. Dal punto di vista tecnico, nella fase iniziale i campioni sono stati manipolati principalmente attraverso processi di warping e stretching. Questi metodi sono stati privilegiati per la loro capacità di agire con precisione tanto sulle componenti spettrali quanto sulla morfologia interna del suono. L'uso dei parametri *Grain Size* e *Flux*[12] in modalità Texture è stato cruciale per plasmare la grana[13] del suono, intesa come la microstruttura della materia sonora, permettendo di trasformare fenomeni ritmici molto ravvicinati in una sensazione di materia liscia o ruvida o di crearne dei diversi. Combinando questi parametri con operazioni di warping, è stato possibile un ampio margine di intervento sulla struttura interna del suono, permettendo trasformazioni metodiche e coerenti con l'identità originaria dell'oggetto sonoro. In aggiunta, sono state effettuate manipolazioni sul *pitch*, finalizzate sia alla generazione di nuovi oggetti sonori — con timbriche ambigue o radicalmente differenti rispetto al materiale di partenza — sia all'accordatura di eventi gestuali rispetto alla tonalità globale del brano. In quest'ultimo caso, l'intervento sul *pitch* ha reso possibile una

[11] Ivi, pp. 100.

[12] "*Grain Size*" e "*Flux*" sono parametri descritti nel manuale di Ableton Live nella sezione *Warp Modes – Texture Mode*. Il parametro *Grain Size* determina la dimensione dei granuli utilizzati nel processamento del campione, mentre *Flux* introduce casualità nell'ordine o nel momento in cui i granuli vengono riprodotti. Per maggiori dettagli, vedi *Ableton Live Manual, Version 11: Audio Clips, Tempo, and Warping → Texture Mode*, Ableton, https://www.ableton.com/en/live-manual/11/audio-clips-tempo-and-warping/#texture-mode

[13] CHION, M. (2009) *Guide to Sound Objects*, Londra. p. 171.

vera e propria intonazione degli oggetti concreti, conferendo loro una funzione musicale tonale pur mantenendo la loro natura spettrale complessa.

Funzione strutturale/formale dei processi manipolativi al livello micro-compositivo

Nella musica tradizionale è spesso possibile associare un brano, dotato di una determinata organizzazione formale, a un'unità di movimento minima e discreta, secondo una logica di corrispondenza tra struttura e forma. Tuttavia, nel contesto della musica elettroacustica, è più opportuno parlare di processi ed eventi sonori, piuttosto che di "forme" nel senso classico del termine. Come sottolinea Denis Smalley, nella musica elettroacustica *«non si può definire in modo coerente una misura di densità minima di movimento»*, e *«non esiste alcun tipo permanente di organizzazione gerarchica valido per tutta la musica elettroacustica o persino all'interno di un singolo lavoro»*[14]. In questo scenario, ogni evento sonoro è portatore di una propria dimensione temporale individuale. Se osservato dalla prospettiva della sua singolarità, un oggetto sonoro manifesta una morfologia temporale che può variare sensibilmente, influenzando il proprio moto interno e determinandone il comportamento formale. La percezione del suono, in questo contesto, diventa un processo graduale di rivelazione spettrale, nel quale l'ascoltatore coglie progressivamente le componenti interne dell'oggetto, attraverso il tempo. La soluzione compositiva adottata per la realizzazione del "*Tango Elettroacustico*" non si limita a una semplice commistione timbrica tra idiomi differenti, ma mira a far coesistere e interagire due diverse concezioni temporali. A livello macro-compositivo, il materiale sonoro è organizzato secondo intervalli temporali precisi e regolari, riconducibili a unità minime di

[14] SMALLEY, D. (1996) *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono*, Musica/Realtà 50-51, p. 87.

movimento. Questo livello si caratterizza per un tempo assoluto, scandito dal ripetersi di gestualità radicate e sostenuto da elementi melodici, che stabiliscono un ordine interno e una coordinazione degli eventi. Al contrario, sul piano micro-compositivo, emerge una pluralità di oggetti sonori dotati di comportamenti temporali individuali e relativi. A questo livello, ogni oggetto assume una funzione ambigua e mutevole, che dipende dal rapporto con ciò che lo precede e lo segue. Le sue caratteristiche temporali possono modificarsi impercettibilmente oppure subire espansioni significative, fino a influenzare direttamente le componenti spettrali. Tale interazione fra tempo e spettro, fra comportamento interno e contesto relazionale, costituisce uno degli assi portanti del linguaggio compositivo ricercato.

Spazializzazione e Morfologia spaziale

Lo spazio composto[15] è stato immaginato e plasmato in modo da essere perennemente in collegamento causale e contestuale con le fonti storico-culturali e fisiche/corporee. Lo spazio interno dei singoli oggetti sonori non è stato enfatizzato ma piuttosto è stato organizzato in modo tale da rispondere ad un unico spazio esterno nel complesso. Ci troviamo perciò in un contesto spaziale singolo, dove la prima famiglia (gestualità radicate) occupa una posizione frontale, con l'uso di riverbero e spazializzazioni contenute per mantenere la sensazione di un gesto incarnato che gravita e cade centrale all'interno dello spazio percettivo e ad aumentare la densità spaziale che risulta così piena e vicina e non dispersa. Gli oggetti sonori della seconda famiglia adottano processi di movimento molto più liberi, multidirezionali nel loro insieme, ma anche movimenti centrici (o reciproci) se consideriamo come centro il "battere" degli oggetti sonori della prima famiglia. Un altro metodo sempre funzionale alla composizione di

[15] SMALLEY, D. (1996) *'La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono'.* Musica/Realtà 50-51, p.104.

una prospettiva sonora che varia tra l'ambito del vicino e lontano è stato quello attraverso la sovrapposizione di strati. Per rafforzare la natura volontaria-forzata, le traiettorie energetiche, multidirezionali, si diramano nello spazio spingendosi ad un livello di profondità maggiore, rispetto agli elementi radicati, in un range tra spinta/trascinamento a fluttuazione secondo dinamiche di agglomerazione e dissipazione. A questo scopo sono stati fatti trattamenti sia a livello morfologico intrinseco dell'oggetto sonoro (*stretching* e *warping*) sia trattamenti come l'aggiunta di riverberi, delay o eco.

Struttura

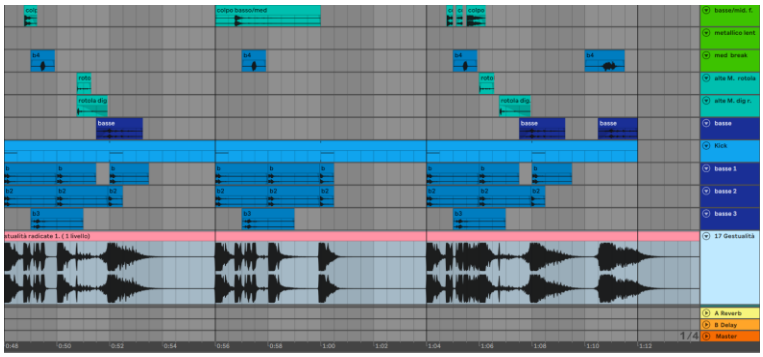
L'esperienza elettroacustica ci suggerisce di non cristallizzare concetti come "forma", poiché *"essa 'è solo un istante all'interno di un processo"*[16]. Questa prospettiva è pienamente compatibile con la metodologia della spettromorfologia di Denis Smalley, che invita a considerare il suono non come una successione di eventi discreti da incasellare in strutture predefinite, ma come un fenomeno dinamico in continua evoluzione. La forma, in questo contesto, emerge dalle interazioni e dalle trasformazioni intrinseche del materiale sonoro. A scopo analitico, e per delineare la dinamica interna della composizione, possiamo suddividere il brano secondo l'insieme dei fenomeni o eventi. L'attenzione sarà posta sulla funzione delle famiglie di oggetti sonori precedentemente citate e sulle relazioni di causalità che si instaurano tra di esse. La composizione si articola attraverso il dialogo tra tre principali famiglie di oggetti sonori. Ad aprire le danze sono gli oggetti sonori gestuali radicati (3° grado di surrogazione) della prima famiglia, che 'muovono i primi passi' quasi timidamente, per poi affermarsi temporalmente, attraverso dinamiche di ripetizione e variazione quasi in maniera ciclica, richiamando una metrica di fondo. Sono presenti durante tutta

[16] STOCKHAUSEN, K. (2014) *Sulla musica*, Milano: Postmedia books, p. 62.

l'evoluzione della composizione fatta per eccezione della 'finestra' dedicata al tema sviluppato dalla seconda famiglia di oggetti sonori. Al livello macro-temporale questi oggetti fungono da pilastri strutturali definendo la successione degli eventi e richiamando la scansione ritmica del tango. Parallelamente all'affermarsi del discorso ritmico (e tonale) affiorano, secondo dinamiche di movimento molto più libere, gli oggetti sonori gestuali o tessiturali della seconda famiglia (4° di surrogazione). Essi si muovono con maggiore flessibilità nello spazio esterno attraverso movimenti reciproci e multidirezionali[17]senza seguire rigidamente le logiche temporali della prima famiglia, con i quali invece instaurano un rapporto di relazione interattivo e causale in termini di conflitto e coesistenza[18]. Il loro moto soprattutto, insieme ad alcuni elementi del primo gruppo di oggetti, suggerisce le dimensioni fisiche-astratte della "stanza" che si rivela nel tempo come contesto spaziale singolo.[19] Il contrasto tra questi due tipi di materiali e comportamenti genera una tensione dialettica che evita la cristallizzazione della forma mantenendola in uno stato di continuo divenire. Il dinamismo tra queste due famiglie, in cui i materiali inizialmente 'timidi' si affermano e poi si confrontano (e scontrano) porta a un andamento del movimento "volontario-forzato". Descritto da Smalley come una delle modalità di relazione causale, in cui il potenziale cinetico è percepito come soppresso o costretto, creando una sensazione di energia contenuta o imposta che rievoca le gestualità dinamiche di movimento tipiche della camminata del tango. La terza famiglia, composta da elementi tonali, come suoni sintetici e campioni di violino e voce, si caratterizza per un comportamento continuo e periodico e assume la funzione di accompagnamento, configurandosi in una relazione di coesistenza — quasi subordinazione — rispetto alle due famiglie gestuali principali. La loro presenza contribuisce a stabilire un "tempo assoluto" a livello

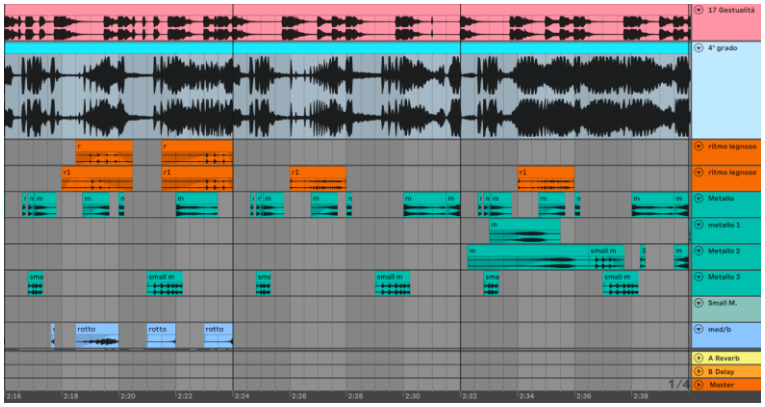
[17] SMALLEY, D. (1996) *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono*, Musica/Realtà 50-51, p. 90-93.
[18] Ivi, p. 96.
[19] Ivi, p.108.

macro-compositivo, scandito da una regolarità che fornisce un ancoraggio tonale e ritmico all'intera opera, pur interagendo con le morfologie più fluide e relative delle altre famiglie. In questo modo, la composizione non si adatta a una forma predeterminata, ma si rivela attraverso il processo di interazione e trasformazione degli oggetti sonori. L'impiego di tecniche manipolative quali *warping* e *stretching* e la manipolazione del *pitch* accentuano questa fluidità, plasmando la morfologia interna degli oggetti e la loro collocazione nel tempo e nello spazio, in una continua negoziazione tra identità originaria e trasformazione spettromorfologica.



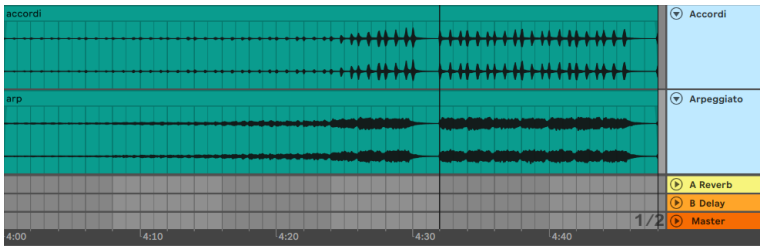
[**Fig.1.** - Oggetti sonori gestuali caratterizzati da una traiettoria energetica radicata, 3° di surrogazione]

In rosa è possibile osservare la somma dei segnali di alcuni degli oggetti sonori appartenenti al 3° di surrogazione. Questi, stratificati verticalmente ad altri oggetti sonori con la stessa funzione, andranno a formare l'assetto ritmico-temporale e strutturale. Gli oggetti sonori che hanno lo stesso colore provengono dalla stessa matrice sonora.



[**Fig.2** - Oggetti sonori di tipo gestuale o tessiturale, 4° surrogazione]

In azzurro è possibile osservare la somma dei segnali di alcuni degli oggetti sonori appartenenti al 4°di surrogazione. Si noti l'andamento non periodico.



[**Fig.3.** - Oggetti sonori tonali, sintetici]

In verde due linee di elementi tonali di origine sintetica.

Pubblicazione e attività di ricerca in comune

La composizione "*Tango Elettroacustico*" si inserisce nel contesto del lavoro di ricerca e produzione del collettivo "Napoli Totale Elettronica", configurato come un'entità aperta e fluida che aggrega compositori e artisti le cui opere elettroniche e

acustiche sono profondamente legate al tessuto urbano e sociale della città di Napoli. Attualmente composto da circa trenta musicisti, il collettivo sviluppa un approccio dal vivo all'improvvisazione totale e radicale, fondato sull'ascolto continuo, sulla reazione immediata agli stimoli sonori e sulla fusione tra pratiche strumentali e tecnologiche, privilegiando il processo comunitario rispetto all'affermazione individuale o all'estetica personale. Oltre all'attività performativa, il collettivo è impegnato nell'organizzazione di eventi interdisciplinari, ospitati prevalentemente in spazi indipendenti, spazi liberati e beni comuni della città, riaffermando l'importanza dell'accesso libero all'arte e alla cultura e promuovendo il radicamento delle pratiche sonore sperimentali nel tessuto urbano di Napoli. La produzione del collettivo si riconosce nell' estetica post-acusmatica: una corrente che, pur affondando le radici nella *musique concrète* e nella centralità del suono fissato, riapre lo spazio alla performance dal vivo, articolandosi in una molteplicità di pratiche liberamente interconnesse. In questo quadro, l'esperienza napoletana si distingue per una prassi che unisce reattività istantanea e un ascolto fenomenologicamente orientato, capace di cogliere il suono nel suo emergere e nel suo modificarsi all'interno di un tempo condiviso. La reattività esecutiva, elemento fondante della pratica improvvisativa del collettivo, comporta una serie di sfide tecniche e percettive, ma rappresenta il veicolo attraverso il quale si accede a quella che può essere definita una dimensione di "presente sonoro dinamico". In questo contesto, l'ascolto ridotto ("antinaturale"), ovvero l'"intenzione di sentire"[20] il suono nella sua materialità, astraendolo dalla causa e dal significato, costituisce il primo passo (volontario) verso l'esperienza del fenomeno puro, l'oggetto sonoro in sé. Questo tipo di ascolto implica una vera e propria "sospensione del giudizio", in linea con la nozione di "*epoché*"[21] fenomenologica Husserliana, ripresa da Schaeffer, e richiede un atto volontario di decondizionamento dalle convenzioni musicali e dalle abitudini d'ascolto. Spogliato

[20] CHION, M. (2009) *Guide to Sound Objects,* Londra. p. 27.
[21] Ivi. p. 28.

l'oggetto sonoro di ogni funzione semantica o causale, può ora essere osservato "per se stesso": come unità sonora percepita nella sua materialità, nella sua sostanza, nelle sue dimensioni sensibili. Solo attraverso questo processo di riduzione fenomenologica è possibile entrare in relazione profonda con l'evento sonoro e rispondere consapevolmente al dialogo creando strutture relazionali coerenti, in un costante processo di negoziazione tra identità originaria e trasformazione spettromorfologica. L'improvvisazione è un'esperienza vissuta in cui il musicista tenta di far coincidere l'atto dell'ascolto con quello dell'azione, rendendo minimo il tempo di mediazione tra percezione e intervento sonoro. Minore è il tempo di divario tra intenzione e realizzazione, maggiori sono le possibilità di rispondere in maniera sensibile e coerente, consapevoli del fatto che anche il silenzio è una risposta valida e pienamente significativa. In questa prospettiva, la configurazione dello strumento - sia esso un laptop, un controller o un sistema ibrido - assume un ruolo cruciale: l'organizzazione del set-up dev'essere funzionale e garantire una reattività immediata, in grado di poter tradurre le intenzioni in azione sonora.

Conclusioni

Il presente studio ha analizzato la composizione "Tango Elettroacustico" attraverso la lente acusmatica e spettromorfologica, dimostrando come dalla fusione tra identità corporea e gestuale del tango e l'estetica astratta della musica elettroacustica sia possibile giungere a una viva sintesi dialettica e, in questo caso, elettronica. L'opera si trova lungo una traiettoria evolutiva che, sulle orme di Piazzolla, ha già tracciato un percorso fondamentale verso l'astrazione concettuale. La spettromorfologia di Smalley è stata un fondamentale strumento per la descrizione e l'analisi delle scelte compositive, ma anche per l'organizzazione dei materiali sonori e la definizione dei loro comportamenti. L'analisi si è basata sul concetto di surrogazione per gestire la tensione tra fisicità e astrazione. Gli oggetti sonori della prima famiglia (3°) fungono

da ancoraggio culturale e strutturale, fornendo i pilastri strutturali della composizione e mantenendo la sensazione di gesto incarnato. Gli oggetti sonori della seconda famiglia (4°) spingono la percezione verso la scoperta dell'estetica astratta. La composizione ha risolto la discordanza tra il tempo tradizionalmente ritmico del tango e la morfologia temporale dell'oggetto sonoro fissato, attraverso la coesistenza di due piani temporali distinti: il tempo assoluto (macro-compositivo), stabilito dalla cadenza regolare degli elementi tonali e gestuali radicati, che danno l'imput per la coordinazione degli eventi, e il tempo relativo (micro-compositivo), legato alla morfologia intrinseca e al comportamento individuale di ciascun oggetto sonoro dal quale dipendono anche i processi di rivelazione spettrale. Inoltre, la spazializzazione e la morfologia spaziale sono state impiegate per tradurre le dinamiche e le gestualità fisiche della danza nel mondo astratto del suono, mantenendo un rapporto di causa-effetto. L'opera si inserisce nel più ampio contesto del tango digitale (elettrotango, neotango) che utilizza la manipolazione timbrica e l'astrazione formale per dialogare con la memoria culturale del genere. Questo studio (ri)conferma che la musica elettroacustica non rappresenta una rottura, ma una continuazione dell'innata capacità di ibridazione del tango, fornendo un nuovo paradigma di ascolto per un genere tradizionalmente legato alla performance fisica.

Link per l'ascolto:

Album Napoli Totale Elettronica #1 :
https://bfan.link/mixnauten-napoli-totale-elettronica
"*Tango Elettroacustico*" :
https://www.youtube.com/watch?v=8eCXIdY27vg&list=OLAK5uy_ktnlMzO2vdjnZIVGPnI4K2l0VqSzn8aqE&index=1

Bibliografia

ADKINS, M. SCOTT, R. TREMBLAY, P. A. (2016) *Post-Acousmatic Practice: Re-evaluating Schaeffer's heritage.*

AZZI, M. S., & COLLIER, S. (2000) *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. Oxford University Press.

BATTIER, M. (2007) '*What the GRM brought to music: from musique concrète to acousmatic music'.* Organised sound. *https://www.academia.edu/77469190/What_the_GRM_brought_to_music_from_musique_concr%C3%A8te_to_acousmatic_music*

BERMAN, J. (2017) '*Tango, Gendered Embodiment, and Acousmatic Listening in Argentina.'* Arcade: Peripheral Modernisms. Stanford Humanities Center, https://shc.stanford.edu/arcade/publications/dibur/peripheral-modernisms/tango-gendered-embodiment-and-acousmatic-listening?utm_source=chatgpt.com

CHION, M. (1982) *La musique électroacoustique,* P.U.F. Que-Sais-Je, https://monoskop.org/images/b/b5/Chion_Michel_La_musique_electroacoustique_1982.pdf

CHION, M. (1983) *Guide des Objets Sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale.* Paris: Buchet Chastel / INA GRM.

CHION, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*. Edizioni Interculturali.

CHION, M. (2005) *Guida agli oggetti sonori*. Milano.

CHION, M. (2006) *L'arte dei suoni fissati. L'universo della musica concreta*. Milano: Ricordi.

CHION, M. (2009) *Guide to Sound Objects*. Londra.

COSIMI, E. (2017) *Sintetizzatori Virtuali. Teoria e tecnica.* Milano: Edizioni Curci.

FRONZI, G. (2013) *Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica.* Torino: EDT.

GODOY, R. (2021) '*Perceiving Sound Objects in the Musique Concrète*'. Academia.

https://www.academia.edu/82537338/Perceiving_Sound_Objects_in_the_Musique_Concr%C3%A8te

GOTAN PROJECT (2001) *La Revancha del Tango* [Album]. XL Recordings. https://www.youtube.com/watch?v=QybR25RPt-8&list=RDQybR25RPt-8&start_radio=1

LAUDANTE, A. MONTELLA, P. PISANO, G. (2024) *On the Prowl: A report of the Approaches to Electroacoustic Improvisation of the Laptop Trio Totaleee.*

LINK, K., & WENDLAND, K. (2016) *Tracing Tangueros: Argentine Tango Instrumental Music*. New York / Oxford: Oxford University Press.

SCHAEFFER, P. (1966) *Traité des objets musicaux.* Essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil.

SMALLEY, D. (1996) *'La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono'.* Musica/Realtà 50-51.

STOCKHAUSEN, K. (2014) a cura di Maconie R. *Sulla musica*. Milano: Postmedia Books.

TURCI-ESCOBAR, J. (2019) "Review-essay of *Tracing Tangueros: Argentine Tango Instrumental Music*." *Music Theory Online*, Vol 25. No.3. https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.3/mto.19.25.3.turciescobar.php?