

Giuseppe Silvi

canto alla durata

abstract

Questa ricerca indaga la durata come esperienza musicale interrogando la tensione tra tempo fisico, poetico e semantico. Il progetto nasce dall’incontro con il “Gedicht an die Dauer” di Peter Handke e si sviluppa attraverso la prassi elettroacustica mediante strumenti aumentati e hacking strumentale predisponendo un asset teorico-pratico per l’attivazione creativa di quella che viene definita «ragione acustica».

La ricerca mira a elaborare una teoria dell’esperienza musicale che integri rigore scientifico e ricchezza esperienziale, utilizzando i circuiti di elaborazione dei segnali come modello epistemologico. La teoria costruisce un ponte metodologico tra analisi del segnale e fenomenologia della musica: è la «ragione circuitale».

Il progetto si articola nel completamento del ciclo compositivo “canto alla durata”. La «ragione tropica» muove dalla formalizzazione delle possibilità tecniche attraverso studi e soli fino all’esplorazione del quartetto conclusivo; nella produzione di pubblicazioni che documentino gli aspetti teorici e musicologici della ricerca, e nella realizzazione di concerti-laboratorio come dispositivi integrati al processo di indagine sulla durata musicale.

premessa

Questa proposta di ricerca prende avvio da un’attività iniziata durante il corso di *Musica Elettronica - Indirizzo Specialistico - Strumenti aumentati* presso l’Accademia Nazionale Santa Cecilia di Roma tenuto da Michelangelo Lupone¹. Nei sei mesi di progettazione vengono ideati tre dei quattro strumenti aumentati componenti il corpo strumentale²; il quarto, fu il sistema *WindBack* di Lupone (Lupone et al. 2021). L’obiettivo era arrivare al concerto conclusivo con tutti i prototipi sviluppati ed un apparato teorico sulla messa in scena elettroacustica, configurando il concerto come dispositivo necessario e integrato alla ricerca musicale.

¹23 dicembre 2021 - 21 giugno 2022. I diari del corso e tutti i materiali di ricerca sono archiviati su: <https://gitlab.com/giuseppesilvi/canto-alla-durata>

²Timpano orchestrale, aumentato mediante feedback a induzione elettromagnetica; sordina elettroacustica in feedback per Euphonium; voce diminuita mediante modulazione della cavità toracica.



Figura 1: Concerto, *Teatro Studio*, Auditorium Parco della Musica, 21 giugno 2022. Interpreti: Marina Boselli - Euphonium *Bo.Si.*, Virginia Guidi - Voce *diminuita*, Enzo Filippetti - Sassofono *WindBack*, Marco di Gasbarro - Timpano *EMP* (poi *Tempo*), Giuseppe Silvi - Regia del Suono. Ai quattro interpreti sono alternati altrettanti diffusori sferici *S.T.ONE* e su di essi, al centro dell'ottagono, è sospeso un diffusore sferico *S.T.ON3L*, in un'idea di messa in suono tridimensionale. Il progetto *S.T.ONE* è illustrato in *allegato-e-abstract-tesi.pdf* nei materiali allegati a questo progetto di ricerca.

Il progetto si fonda su un incontro precedente: il *Gedicht an die Dauer* di Peter Handke³ (Handke 2016), testo inviato dal compositore Giorgio Netti nell'inverno 2018. Il *Canto* di Handke si apre con un'urgenza: «*die Dauer drängt zum Gedicht*» – «*la durata preme alla poesia*»⁴. La durata sollecita la poesia, e il poeta risponde interrogandosi «con una poesia», affidando alla poesia la domanda stessa: «cos'è la durata». La poesia si configura così non come risposta ma come modo dell'interrogare – un atto che, nel porre la domanda, già instaura durata. È questo movimento tra interrogazione e costruzione poetica che informa l'intero progetto di ricerca, configurandolo come un percorso nel quale pratica compositiva ed elaborazione teorica procedono in stretta dialettica (Deleuze 2009).

³La traduzione italiana edita da Einaudi (Handke 2016) ha una storia complessa ed è imprecisa. Si è utilizzato il testo a fronte in tedesco, dove necessario si è proceduto con adattamento e traduzione in collaborazione con Sofia Pagliarella e Leonardo Zaccone.

⁴*Gedicht* è letteralmente “poema”, da *dichten* (comporre, condensare), e designa la composizione poetica. Anche la traduzione inglese di Scott Abbott utilizza *poem* [Abbott, S. (2014). *To Duration. Cannon Magazine*, 4 (The Last Book)]. La resa con “canto” nella traduzione Einaudi è fuorviante. Si preferisce qui “poesia” per la sua apertura semantica: non solo il componimento, ma l'atto poetico stesso – la *ποίησις* (*poiesis*) come fare che fonda e interroga. Il presente progetto mantiene invece “canto” nel titolo per ragioni operative: si tratta di realizzare un canto mediante quattro strumenti aumentati, un canto primitivo come i primi vagiti di un nuovo corpo sonoro.

Da tempo voglio scrivere sulla durata,
non un saggio, non una scena, non una storia –
la durata preme alla poesia.
Voglio interrogarmi con una poesia,
ricordarmi con una poesia,
affermare e custodire con una poesia,
cos'è la durata.

1. che cos'è la durata?

Il nome *durata* (Derrida 2019) in musica si colloca lungo un orizzonte liquido i cui estremi sono isole, arcipelaghi: da un lato la durata come *parametro*⁵ – parametro sonoro, parametro musicale, parametro compositivo, dati; dall'altro, a sinistra, la durata come *sensazione della forma composta*, l'attività di ascolto che produce forma nel tempo e, quindi, nello spazio, fino al desiderio di una forma senza durata, l'*informale*. Tra questi estremi si dipana un labirinto (Borges 1955) sommerso di possibili esperienze fisiche, emersioni, allucinazioni percettive, sensazioni che non conducono necessariamente all'uscita ma allo stare a galla, al cammino immobile di tensione mentale ed emotiva, all'esperienza della durata.

Tre livelli di tempo distinti attraversano questa immagine della durata:

Il tempo fisico dell'evento, o meglio il tempo del modello fisico dell'evento, quello che si *in*-scrive nelle equazioni e che *de*-scrive l'evento stesso. È il tempo che utilizziamo per scandire. È l'invenzione del trascorrere in una certa scala di grandezze.

Il tempo poetico quello che ha organizzato l'evento nella sua struttura, nella forma incisa. Una grafia che consegna una metodologia di approccio al tempo, variabile in funzione del tratto utilizzato. È il tempo che nelle logiche compositive trattiene e cede la durata-parametro.

Il tempo semantico quello decifrato, sensibile. È il tempo in cui si può individuare la traccia della durata. Privato, perché non attiene a principi di linearità o curvatura né a criteri di oggettività e replicabilità. (Agamben 2019)

In che modo il nome durata, inteso come parametro compositivo, si rapporta alla percezione della forma sonora? Come si configura il passaggio dal tempo fisico al tempo semantico, ovvero dalla misurabilità del parametro all'esperienza musicale? Esistono pratiche musicali che impediscano, disinneschino la parametrizzazione del tempo?

⁵Dal greco παράμετρον (*parámetron*): παρά (accanto) + μέτρον (misura). Il parametro è letteralmente ciò che sta "accanto alla misura", una grandezza accessoria che determina dall'esterno il comportamento del sistema senza essere la misura stessa.

Queste interrogazioni perturbano il piano speculativo e informano la prassi musicale. Qui l'interesse per l'estensione delle modalità di produzione sonora al livello acustico mediante hacking strumentale, fino all'aumentazione, diventa metodologia di indagine, sonda dell'esperienza: il passaggio dal tempo fisico al tempo semantico, dalla misurabilità del parametro all'esperienza della durata deve essere indagato, disinnescato, impedito, per essere compreso.

Si può cartografare⁶ questo processo?

Questa durata, cos'era?
Era un intervallo di tempo?
Qualcosa di misurabile? Una certezza?
No, la durata era una sensazione,
la più fuggevole di tutte le sensazioni,
spesso trascorsa più rapida di un istante,
imprevedibile, ingovernabile,
inafferrabile, immisurabile.

2. ragion circuitale

La formalizzazione dell'esperienza musicale pone questioni epistemologiche radicali sul rapporto tra modello e processo. *Come può un sistema di an-notazione produrre senso senza ridurre l'esperienza a combinazioni parametriche? In che misura gli strumenti scientifici trasformano la comprensione stessa dei processi creativi?* La chiave per decifrare questo tentativo di assedio attorno all'esperienza musicale è *risonanza*: «se c'è una parola che ne indichi la poetica è risonanza» (Casa Ricordi 2024). Risolvere enigmi sull'esperienza richiede una pratica della risonanza. Una teoria della risonanza può aiutare «a far luce su di un'esperienza di cui non si riesce a venire a capo» (Ronchi 2001). Una po-etica della risonanza è una necessità. Quando quel ri-suonare è stabilito con rapporti molti a molti lo chiamiamo *riverbero*. Il riverbero (di cui il “ripercuotere” è l'immagine antica) è una parola tecnica. È l'ambiente fisico della risonanza astratta.

La metodologia di analisi dell'esperienza musicale che descrive la tensione tra teoria e prassi è basata sullo studio e l'applicazione di circuiti di riverberazione⁷ –

⁶Letteralmente “scrivere su carta”: operazione epistemologica di trasformazione, trasduzione del territorio dal vissuto a un sistema di segni. Michel de Certeau distingue tra *carte* (mappa: spazio cristallizzato, “vedere dall'alto”) e *parcours* (itinerario: l'attraversamento, “camminare”). (Certeau 1980)

⁷Una prima applicazione estesa del modello di analisi qui proposto è stata presentata al XXII Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale organizzato dalla Società Italiana di Analisi e Teoria Musicale, 2-5 ottobre 2025. Gli appunti per la presentazione e una trattazione iniziale della teoria è disponibile al link: <https://github.com/grammaton/il-sogno-radicale/tree/main/src/v03/come-un-allpass>

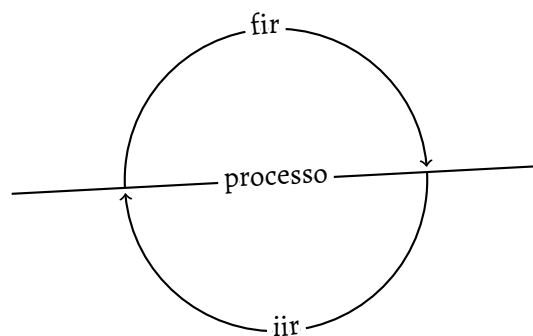


Figura 2: Schema del modello AllPass: il processo centrale consiste nell'elaborazione temporale, mentre elementi anticipatori (FIR) precedono l'elaborazione ed elementi ricorsivi (IIR) la seguono, creando una tendenza a feedback infinito. Questo isomorfismo strutturale consente di modellare processi filosofico-musicali complessi nel bilanciamento energetico tra mediazione e immediatezza.

di cui il filtro *AllPass* è circuito archetipico – e si fonda sull'assunto che un linguaggio costituisce un segnale basato su principi e modulazioni della materia (Bergson 2013; Ronchi 2011). A partire da questo fondamento, si propone il filtro *AllPass* come ponte epistemologico tra postura scientifica ed esplorazione artistica, dimostrando come l'elaborazione del segnale (segni in movimento) possa illuminare la natura temporale dell'esperienza musicale senza ridurla ad analisi parametrica.

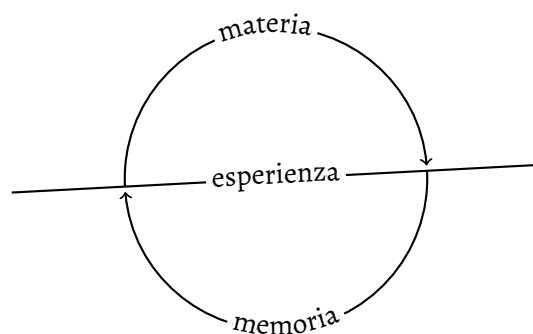


Figura 3: Applicazione del circuito *AllPass* a concetti filosofici fondamentali. La materia (Bergson 2013) come assoluto immediato (FIR); la memoria come ritenzione e differenziazione (IIR): la materia come input diretto (FIR) si combina con la memoria ricorsiva (IIR) nel processo dell'esperienza cosciente.

Così, come un filtro *AllPass* preserva le energie di un segnale alterandone solo le relazioni temporali, ogni esperienza musicale conserva il contenuto informativo trasformando continuamente il significato attraverso l'intreccio di materia e memoria. Questo isomorfismo consente una forma di indagine transdisciplinare tra tradizioni provenienti dalla cibernetica, dalla teoria e analisi dei segnali, dal metodo fenomenologico, dalla filosofia del processo, mantenendo insieme rigore scientifico e ricchezza esperienziale (von Foerster 1987; Di Scipio 2003).

La metodologia opera attraverso quattro livelli correlati:

1. analisi filosofica della costituzione temporale e della tensione creativa;
2. rappresentazione circuitale attraverso diagrammi che tracciano il flusso temporale dei processi (fig. 2);
3. notazione formale mediante il sistema simbolico

processo(fir, iir)

che sintetizza relazioni temporali complesse;

4. implementazione numerica attraverso funzioni di trasferimento ed equazioni alle differenze discrete che rivelano come relazioni filosofiche tradizionalmente dialettiche divengano complementari in dinamiche processuali, estendendo l'analisi computazionale nel dominio temporale dell'esperienza musicale.

Il formalismo circuitale contribuisce a una teoria dell'esperienza musicale computazionalmente e filosoficamente informata che estende il rigore analitico nel dominio temporale proprio del pensiero musicale che si fa esperienza.

3. ragion acustica

3.1. metodologia: laboratorio e concerto

La ricerca si articola tra due luoghi complementari: il laboratorio e il concerto. Il laboratorio musicale è un non-luogo (Foucault 2006) in cui l'attività quotidiana produce informazione, segnali, segni in movimento – un processo in divenire accessibile a chiunque lo frequenti attivamente (Ferraris 2014). Il concerto ri-alimenta il circuito di ricerca: è l'ultimo nodo di differenza dei processi messi in atto. Il concerto si configura come *concerto-laboratorio*, momento in cui l'intero sistema di relazioni genera nuova conoscenza attraverso la risonanza nell'ascoltante (Deleuze 2009; Ronchi 2011).

Questa condizione determina un principio etico e politico: una radicata conoscenza del tessuto umano mosso dal laboratorio, una responsabilità verso il territorio sonoro. L'introduzione di tecnologie si confronta con la letteratura e l'oralità, si informa prima di informare. È questo il senso di concerto che si intende in questo progetto: un *informato concertare informante*.

3.2. lo strumento TEMPO: caso di studio

Nel progetto *canto alla durata* il feedback è firma a ogni livello. Nel laboratorio⁸ si accede al luogo degli strumenti musicali con metodo scientifico, dove gli strumenti scientifici si aumentano dell'attitudine musicale.

⁸Il progetto e le tecnologie del *canto alla durata* sono stati sviluppati presso il LEAP - Laboratorio ElettroAcustico Permanente, Roma. All'interno del movimento LEAP, la nascita di una tecnica di scrittura

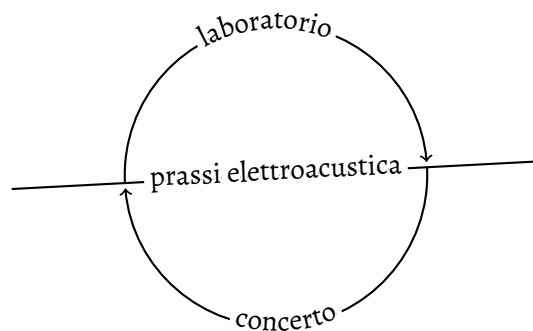


Figura 4: Il laboratorio è il flusso in divenire, l'allontanamento; il concerto è il desiderio opposto, l'avvicinamento, la mediazione che fa differenza. Il processo può generare risonanza.

Lo strumento *Tempo* (*Timpani Electro-Magnetic Pulse Oscillation*) suona mediante attivazione elettromagnetica della membrana di un timpano orchestrale. Un sistema induttivo indossato dal musicista trasmette vibrazione alla membrana attraverso vincoli magnetici, a distanza, senza contatto. Il segnale in transito verso la membrana è la membrana stessa, ripresa da quattro microfoni disposti a tetraedro attorno allo strumento⁹. Il timpano ascolta il timpano: questo ascoltare genera durata, sotto il gesto musicale dell'interprete che attiva la vibrazione con l'imposizione delle mani. Il campo elettromagnetico può attivare la vibrazione dal nulla e aggiungere andamenti dinamici e articolatori impossibili mediante tecniche tradizionali.

Aumentare è non alterare i principi fisici dello strumento tradizionale, che rimane meravigliosa eredità storica (Sachs 1996), gioiello tecnologico di coscienza umana, intera letteratura e memoria proiettata nel futuro delle possibilità di attivazione sonora.

3.3. aumentazione e hacking come prassi di ricerca

Diversa dall'aumentazione è l'esperienza dell'*hacking* strumentale mediante dispositivi elettroacustici. Si considera *hacking* il percorso che segue e sottolinea intuizioni provenienti da manomissioni – soprattutto in senso auto-didattico, auto-conoscitivo, nella riabilitazione al gioco dell'invenzione¹⁰. Un'educazione all'*hacking*

ra per il timpano aumentato ha sollecitato momenti di prassi condivisa, esercizio, sessioni di *musica da bottega* da cui è nato il fenomeno LAZZARO: l'emersione di attenzione al repertorio, scrittura, ricerca visibile dall'esterno della bottega, in concerto. Qualche informazione su LEAP e LAZZARO è reperibile al link: <https://www.leaphz.net>.

⁹Disposizione microfonica in configurazione *TetraREC*, di cui si accenna in allegato-e-abstract-tesi.pdf nei materiali allegati a questo progetto di ricerca.

¹⁰Invenzione dal latino *inventio*, «ritrovamento», composto da *in-* (dentro, su) e *venire* (venire, andare verso). L'invenzione non è creazione dal nulla, ma processo euristico di scoperta: un *trovare* ciò che già si stava cercando. In tedesco *Erfindung*, da *finden* (trovare), mantiene questa dimensione di scoperta. L'atto inventivo si configura così come un venire verso qualcosa che già abita il possibile,

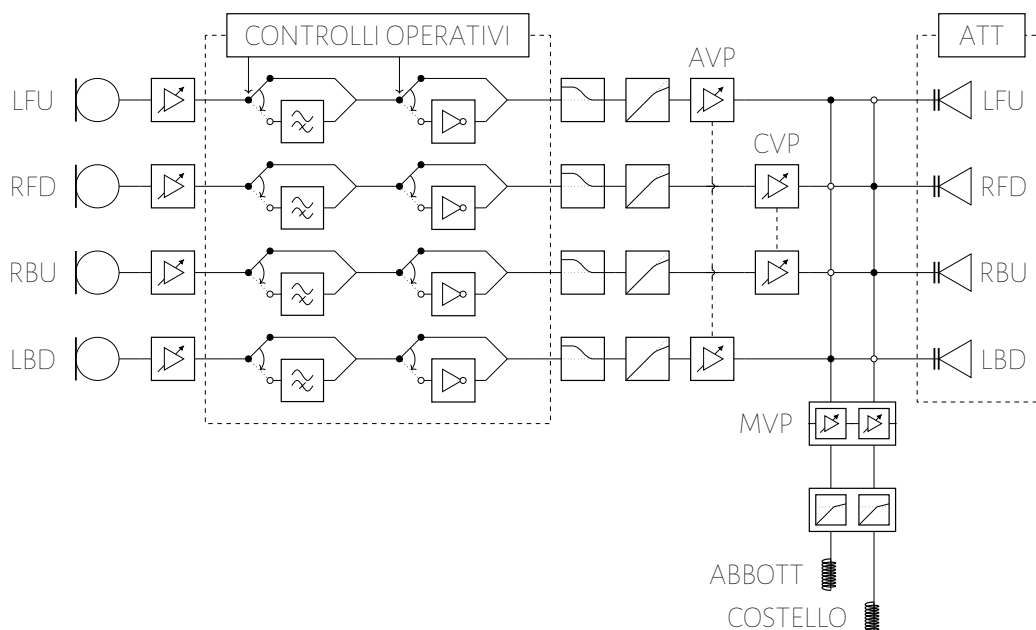


Figura 5: Catena elettroacustica del *Tempo*.

è pratica sociale necessaria che proietta in una dimensione di manomissione creativa, portando con sé un'idea di conoscenza attraverso l'apertura, lo scardinamento (Netti 2023), l'accesso non ortodosso, l'eresia.

L'azione sul regno acustico, attraverso ogni forma di artificio tecnico disponibile, è soglia di accesso alla consapevolezza della coappartenenza di timbro e spazio – trasformazione epistemologica che impone una trattativa tra complessità e discretizzazione, tra esperienza e linguaggio.

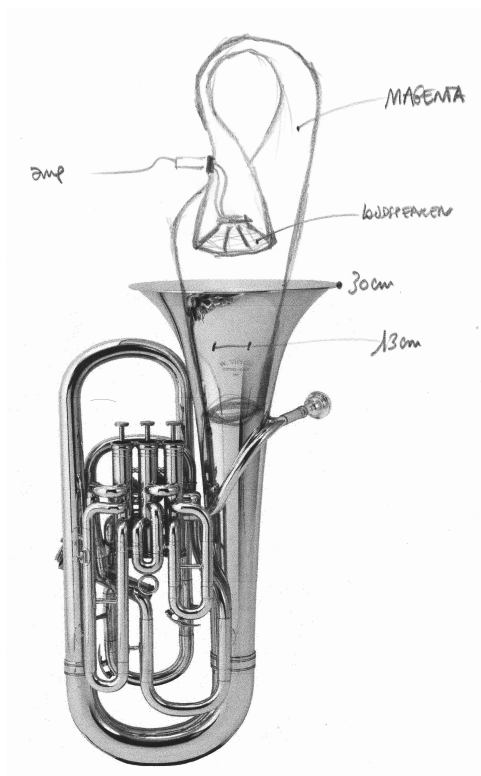
Se l'attitudine richiesta all'interprete è quella di mettersi nella condizione di ascoltatore privilegiato – primo interprete del testo, intimo conoscitore del pensiero musicale, primo attivatore dei meccanismi di emersione sonora, ma anche primo ascoltatore – *quale ruolo assume l'interprete nella costruzione della durata musicale, quando la catena elettroacustica introduce una stratificazione temporale tra gesto strumentale e propagazione del suono?*

4. ragion tropica

4.1. dalla tecnologia alla necessità di organizzazione

Lo strumento *Tempo*, una volta sviluppata la capacità di produrre vibrazione mediante campi elettromagnetici e racchiusa la tecnologia in dispositivi indossabili, si presenta come un infinito di possibilità inorganizzabili. La soglia dello strumento musicale – inteso come dispositivo in grado di produrre risultati prevedibili per una data azione – richiede l'implementazione di un sistema di riferimento. Tre

un portare alla luce attraverso la ricerca.



(a) Il sistema BoSi consiste in una sordina rimovibile attiva. Il sistema inietta una colonna d'aria opposta a quella dell'interprete in grado di deformare la colonna d'aria interna all'euphonium e condizionare l'eccitazione naturale dell'imboccatura con modi di risonanza selettivi.



(b) Momenti di sperimentazione sull'essere umano. Sistema di automodulazione della voce mediante vibrazione delle cavità toraciche.

oggetti costituiscono questo sistema: una mappa dei luoghi sulla membrana; una scala graduata per il pedale della tensione; una scrittura.

4.2. cartografia come metodo di indagine

La cartografia¹¹ (Certeau 1980) è già scrittura, una forma di notazione che organizza lo spazio delle possibilità dello strumento. Mappare la superficie del timpano significa scrivere il timpano, renderlo leggibile, navigabile, riproducibile.

La mappa genera sei posizioni sulla superficie del timpano; ogni posizione ha una sua accordatura d'impianto. La spazializzazione della superficie determina quattro vincoli (α , β , γ , δ) in relazione al centro del timpano (N per Nord). Questa cartografia permette all'interprete di navigare consapevolmente lo spazio delle possibilità timbriche, rendendo replicabili e controllabili eventi sonori che altrimenti rimarrebbero casuali.

¹¹Letteralmente "scrivere su carta": operazione epistemologica di trasformazione, trasduzione del territorio dal vissuto a un sistema di segni. Michel de Certeau distingue tra *carte* (mappa: spazio cristallizzato, "vedere dall'alto") e *parcours* (itinerario: l'attraversamento, "camminare").

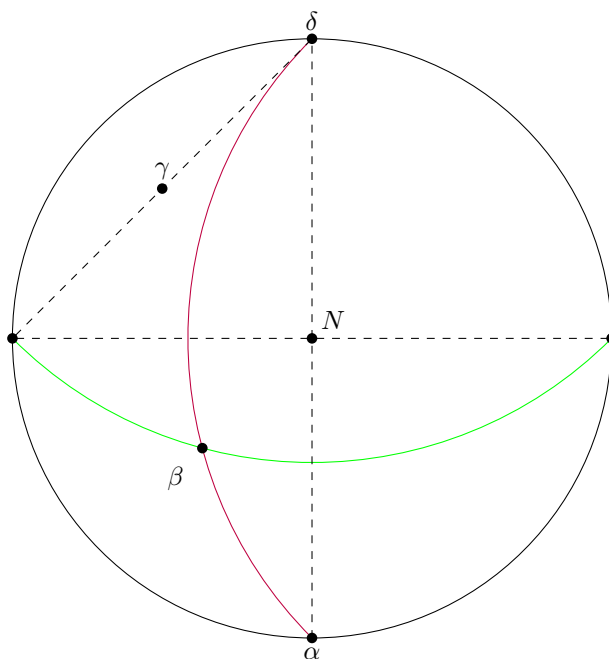


Figura 7: Due Lune, Ippocrate su pelle. 2022. Spazializzazione della superficie possibile e determinazione dei quattro vincoli $\alpha, \beta, \gamma, \delta$ in relazione al centro del timpano N per Nord. La mappa genera sei posizioni, ogni posizione ha una sua accordatura d'impianto. La scrittura attiva l'itinerario. (Certeau 1980)

4.3. dal catalogo alla partitura: un processo di indagine

La scrittura musicale nel progetto *canto alla durata* si configura come esito di un processo di indagine in quattro fasi che costituisce la metodologia applicabile a tutti gli strumenti del progetto:

4.3. Catalogazione sistematica

Registrazione di campioni sonori per ogni combinazione di parametri controllabili (posizione spaziale, tensione della membrana, intensità del feedback). Per il *Tempo*: 72 campioni quadrifonici per ciascuna delle sei posizioni¹².

4.3. Analisi numerica

Estrazione di descrittori acustici mediante algoritmi di analisi del segnale: *Spectral Spread* (larghezza di banda), *Loudness EBU* (intensità percepita), *Spectral Roll-Off* (distribuzione energetica). L'analisi numerica dei campioni tridimensionali informa del comportamento fisico complessivo dello strumento, rivelando relazioni non immediatamente percepibili tra gesto e risultato sonoro.

¹²La partitura completa del secondo studio è disponibile nei materiali allegati al progetto di ricerca `allegato-g-partiture.pdf`.

The image displays a table of six musical staves, labeled I through VI, each representing a different position. Each staff consists of two parts, α and γ , written in bass clef. The staves are organized into six rows, each corresponding to a position. The intervals between notes are indicated by lines and text labels: 'accordatura' (tuning), 'ventrale' (ventral), 'scordatura' (scordatura), and 'nodale' (nodal). The intervals are marked with specific degree values: $+450^\circ$ and -900° . The notes are represented by circles with stems, and the lines are represented by horizontal lines. The staves are arranged in a vertical column, with the position label (I to VI) on the left and the interval labels on the right.

Tabella 1: Tavola sinottica degli ambiti relativi alle sei posizioni.

4.3. Intelaiatura grafica

Costruzione di mappe visive che sintetizzano i dati analitici in forme navigabili dall'interprete. Le sei posizioni del *Tempo* generano sei "ambiti" timbrici, ciascuno con le proprie caratteristiche di accordatura, nodalità e ventralità della membrana.

4.3. Scrittura come sintesi

Il sistema di an-notazione raggiunto integra *agenda grafica*, parametri di controllo elettroacustico, riferimenti musicali tradizionali. La scrittura non è oggetto significativo ma dilatazione – strumento che porta l'attenzione alle scale più piccole, ai processi (Feynman 2020; Branchi 1977). La ricerca si concentra su livelli di accentuazione e relazione che svelano la comprensione dell'esperienza in relazione alla sensazione dell'ascolto, della durata.

4.4. trasferibilità del metodo

Questo processo di indagine – catalogazione, analisi, intelaiatura, scrittura – costituisce una metodologia generale applicabile a tutti gli strumenti del progetto *canto alla durata* che seguiranno percorsi analoghi di esplorazione sistematica, mappatura delle possibilità e costruzione di sistemi notazionali dedicati. La continuità metodologica garantisce comparabilità dei risultati e trasferibilità delle conoscenze acquisite tra diversi dispositivi elettroacustici.

5. esiti previsti

5.1. tesi di dottorato

La tesi si concentrerà sull'apparato teorico della ricerca, articolando i risultati dell'indagine sull'esperienza musicale. Si auspica il coinvolgimento del filosofo Rocco Ronchi – Professore ordinario di Filosofia Teoretica presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Il compositore Giorgio Netti, figura di riferimento per lo sviluppo del progetto sin dalla sua genesi, costituirà un interlocutore privilegiato per la riflessione sugli aspetti compositivi. La tesi sarà redatta con l'intento di renderla pubblicabile presso una casa editrice specializzata in studi musicologici e filosofici.

5.2. pubblicazioni

Nel corso del triennio si prevede la pubblicazione di estratti autonomi della ricerca in riviste specialistiche nazionali e internazionali. A seguito della presentazione al XXII Convegno di Analisi e Teoria Musicale (Salerno, ottobre 2025), la direzione del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM) ha richiesto un contributo sulla "teoria AllPass" per la propria rivista. Si prevede inoltre la sottomissione di

un articolo allo special issue *Feedback Musicianship* del *Journal of New Music Research* (scadenza aprile 2026). Ulteriori possibilità verranno valutate con il Supervisore in corso d'opera.

5.3. composizioni

La ricerca prevede il completamento del ciclo *Canto Alla Durata*, in due modalità poetiche distinte: i *sol*i appartengono alla sezione *para comprender* in cui si formalizzano le possibilità tecniche e di scrittura e si costruisce il territorio per l'interprete privilegiato (interpreti già individuati); i brani in formazione, dai *duo* ai *trii* appartengono alla sezione *para compartir* e puntano al corpus condiviso del *quartetto*. Il ciclo quindi si articola progressivamente per approfondire la relazione tra singolo strumento, dialogo e ensemble:

- sei studi di Agamotto sul *Tempo* (ciclo già avviato):
 - tre studi tecnici sul tempo
 - tre studi espressivi sulla durata
- quattro soli di Durante
 - *Tempo*
 - Euphonium e *Bo.Si.*
 - Clarinetto Contrabbasso e *Anapndè*
 - Voce e *Somafonico*
- sei dialoghi angelici (permutazioni di coppie strumentali)
- tre trii
- *canto alla durata* (brano conclusivo per ensemble completo)

Ogni brano sarà oggetto di condivisione-laboratorio, documentato attraverso notazione dedicata e registrazione audio/video dell'esecuzione, ai fini metodologici e di tracciamento del processo di ricerca.

5.4. condivisioni

Le diverse combinazioni degli esiti compositivi possono essere articolate tra concerti-laboratorio; attività di disseminazione quali workshop tecnici, seminari teorici e Masterclass; collaborazioni istituzionali.

6. articolazione temporale della ricerca

6.1. primo anno (2025-2026)

- completamento dei sei studi di Agamotto sul *Tempo* e del *solo*;

- pubblicazione di due articoli, uno di carattere teorico (GATM) e uno pratico-musicale (JNMR);
- concertazione del brano per *Tempo solo*;
- partecipazione ad almeno una conferenza di rilievo internazionale;
- impostazione del percorso di documentazione che porterà alla Tesi di Dottorato.

6.2. secondo anno (2026-2027)

- completamento dei *duo* e dei *trii*;
- inizio stesura della Tesi di Dottorato;
- pubblicazione di due articoli, possibilmente inerenti l'indagine di Tesi;
- concertazione dei *duo* e dei *trii*;
- partecipazione ad almeno una conferenza di rilievo internazionale
- disponibilità alla mobilità internazionale

6.3. terzo anno (2027-2028)

- completamento ciclo compositivo, *quartetto*;
- stesura della Tesi di Dottorato;
- concerto finale;
- difesa della Tesi di Dottorato

Riferimenti bibliografici

- Agamben, Giorgio (2019). *Il tempo del pensiero*. Milano: Nottetempo.
- Bergson, Henri (2013). *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*. Roma-Bari: Laterza.
- Borges, Jorge Luis (1955). *Finzioni*. Torino: Einaudi.
- Branchi, Walter (1977). *Tecnologia della musica elettronica*. Milano: Lerici.
- Casa Ricordi (2024). *Giorgio Netti a Casa Ricordi*.
<https://www.ricordi.com/it-IT/News/2024/12/Giorgio-Netti-new-signing.aspx> accesso: 05/09/2025.
- Certeau, Michel de (1980). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles (2009). *Che cos'è l'atto di creazione?* A cura di Antonella Moscati. Napoli: Cronopio.
- Derrida, Jacques (2019). *Passioni. L'offerta obliqua*. A cura di Gianfranco Dalmaso. Trad. da Francesco Garritano. Milano: Jaca Book.
- Di Scipio, Agostino (2003). "Sound is the interface. from interactive to ecosystemic signal processing". *Organised Sound* 8.3.
- Ferraris, Maurizio (2014). *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*. Roma-Bari: Editori Laterza.

- Feynman, Richard P. (2020). *Il piacere di scoprire*. A cura di Jeffrey Robbins. Milano: Adelphi.
- Foucault, Michel (2006). *Utopie Eterotopie*. A cura di Antonella Moscati. Napoli: Cronopio.
- Handke, Peter (1986). *Gedicht an die Dauer*. Berlin: Bibliothek Suhrkamp.
- (2014). *To Duration*. Trad. da Scott Abbott. Gent: The Last Book.
- (2016). *Canto alla durata*. Trad. da Hans Kitzmüller. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Lupone, Michelangelo et al. (2021). “Research at Rome’s Centro Ricerche Musicali on Interactive and Adaptive Installations and on Augmented Instruments”. *Computer Music Journal* 44.2-3.
- Netti, Giorgio (2023). *Che cos’è uno strumento*.
<https://youtu.be/CoSVrkYYo3w>.
- Ronchi, Rocco (2001). *Il pensiero bastardo. Figurazione dell’invisibile e comunicazione indiretta*. Il pensiero dell’arte. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- (2011). *Bergson. Una sintesi*. Sintesi filosofiche. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Sachs, Curt (1996). *Storia degli strumenti musicali*. Milano: Mondadori.
- von Foerster, Heinz (1987). *Sistemi che osservano*. Roma: Astrolabio.

Luogo e data _____

Firma del candidato _____