

# Fly

Electronic Music for Accordion



Germano Scurti accordion



# FLY

## Electronic Music for Accordion

1. **Giulio Colangelo** *Hyperion* (2022) 08'45"  
Accordion, fixed media, live electronics and reactive lights
2. **Johann Sebastian Bach** *Sarabande* (1731) 03'54"  
from *Partita n. 2 in C Minor BWV 826*  
Accordion solo
3. **Daniele Ghisi** *Fly* (2021) 07'40"  
Accordion and electronics
4. **Johann Sebastian Bach** *Allemande* (1731) 04'09"  
from *Partita n. 2 in C Minor BWV 826*  
Accordion solo
5. **Pasquale Corrado** *High Light Night 2* (2022) 12'48"  
Accordion and electronics
6. **Béla Bartok** *Romanian Folk Dance n. 4* (1915) 00'50"  
Accordion solo
7. **Germano Scurti** *Postludio. Like a prayer from a sidereal landscape* (2019) 09'14"  
Accordion, fixed media and live electronics

- |     |  |        |
|-----|--|--------|
| 8.  | <b>Béla Bartok</b> <i>Romanian Folk Dance n. 3</i> (1915)<br>Accordion solo  | 01'25" |
| 9.  | <b>Agostino Di Scipio</b> <i>Soglie di pressione (aria, intermezzo e fuga)</i> (2019)<br>Accordion, live electronics and ambient sound | 09'52" |
| 10. | <b>Germano Scurti</b> <i>Notturmo</i> (2023)<br>Acousmatic music for accordion, ambient sound and electronics                          | 11'16" |

## Germano Scurti

### Accordion

---

*Producer: Giulio Colangelo*

*Digital Editing: Giulio Colangelo, Germano Scurti*

*Mix and Mastering: Loxos Studio, Giulio Colangelo*

*Recording Dates: February 2023, Pop-up Home Gallery, Fattiboni Palace, Pescara, Italy;  
Track 9, July 2022, Producer Agostino Di Scipio, Recording Assistant Federico Martusciello*

*Temporary Concert Hall, L'Aquila, Italy*

*Liner Notes: Gianluigi Mattiotti*

*Visual Concept and photos: Emanuela Barbi  
From the Series "Un oceano di silenzio", 2023*

*Photo-Portrait:*

*Germano Scurti: Emanuela Barbi*

*Daniele Ghisi: Deborah Lopatin*

*Agostino Di Scipio: Sonia Werner*

*Giulio Colangelo: Maria Damar*

*Pasquale Corrado: Paola Arpone, Paolo Sicardi*

*English Translation: Michael Webb*

*Realizzato con il contributo del Fondo PSMSAD*

## Tra l'inedito e il familiare

La fisarmonica è uno strumento giovane. Proprio per questo credo che si presti quasi naturalmente o per meglio dire vocazionalmente alla sperimentazione. Allo stesso tempo, la sua collocazione nell'immaginario generalizzato, la sua ampia diffusione nelle culture popolari e folkloriche, ne fanno anche uno strumento "familiare", "domestico".

Ecco, questa combinazione tra "familiarità" e sperimentazione è il motivo ispiratore dell'intero progetto "Fly. Electronic Music for Accordion". Opere inedite per fisarmonica ed elettronica volte alla valorizzazione appunto della suddetta duplicità: il sentimento della familiarità e l'attivazione perturbante dell'inedito.

Ho coinvolto per questo alcuni tra i compositori italiani, da me tra i più stimati, con i quali dar luogo a una relazione creativa che potesse portare allo sviluppo di opere particolarmente significative per questo organico. Almeno nelle mie ambizioni e intenzioni. Quale che sia il risultato non sta a me dirlo.

Rimane il fatto che quando nasce una nuova opera, soprattutto a fronte di una qualche autorevolezza compositiva, ci troviamo sempre di fronte a un evento, all'apertura di un mondo, che per quanto spaesante, o forse proprio per questo, si rivela in grado di metterci in relazione con noi stessi e con la contemporaneità che abitiamo.

Oltre questo, anche la scelta di alternare le opere elettroacustiche con "piccoli" brani (in termini di durata) tratti dalla letteratura storica, classica, a cui apparteniamo, è volta a sollecitare appunto la coesistenza tra familiarità e sperimentazione.

Un brano di "semplice" ascolto, "familiare", come fosse un preludio o postludio, allo scopo di "ripulire" l'orecchio, in qualche modo per predisporlo ad un ascolto, quello

elettroacustico, complesso e ricco di informazioni inaudite, non “familiari”. Frammenti di storia dunque che intervengono nel ritmo dell’ascolto, ipotizzandolo lineare, quasi come i ricordi che assalgono la memoria involontaria, per provare a sperimentare una esperienza che fa della relazione tra la rimembranza e il nuovo una possibile compiutezza.

*Germano Scurti*

La confezione del CD si avvale di un intervento artistico, l’intero Visual concept, a cura di Emanuela Barbi. Una operazione dal titolo “Oceano di silenzio” che trae i suoi motivi ispiratori dal progetto musicale stesso, elaborata anche allo scopo di offrire una qualche “unicità” alla confezione fisica del disco.

## Oltre la soglia

### Sperimentazione strumentale ed elettronica nella nuova musica per fisarmonica

Strumento dalla storia molto recente, la fisarmonica ha conosciuto una rapida evoluzione dal punto di vista costruttivo e meccanico, con innovazioni continue che ne hanno determinato diverse declinazioni (e denominazioni), in base alla forma e alle caratteristiche tecniche soprattutto dei due manuali (ad esempio quello destro può essere a bottoni oppure con una tastiera simile a quella di un pianoforte). A lungo, nel XX secolo, la fisarmonica è stata vittima di un “pregiudizio di genere”, perché associata alla musica popolare, considerata una sorta di “pianoforte dei poveri”, oppure utilizzata per trascrizioni del repertorio pianistico e organistico. Negli ultimi decenni del secolo ha tuttavia acquisito una nuova dignità strumentale, quando ha superato la sua vocazione melodica e ha suscitato un grande interesse nei compositori, svelando loro grandi potenzialità, per la sua duttilità timbrica, per le risorse polifoniche, per la varietà di articolazioni, per l’ampia gamma di registro e di dinamica. Uno stimolo per i compositori è venuto proprio dalla natura ibrida di questo strumento, ambivalente, connaturata alla sua storia e alle sue caratteristiche meccaniche ed acustiche: la fisarmonica è infatti uno strumento legato ovunque a precise tradizioni folkloriche, ma che si presta ad un impiego molto sperimentale; è uno strumento che evoca il passato, per l’ampio repertorio di trascrizioni, ma che si presenta anche come un terreno ancora in gran parte da esplorare; è uno strumento-macchina che ricorda molto l’organo, ma il grande coinvolgimento fisico richiesto all’interprete lo avvicina al “teatro strumentale”, e le sue sonorità sono spesso prossime a quelle della musica elettronica.

Muovendosi su questo intrigante crinale di opposti, e grazie anche all’afferinarsi nel panorama contemporaneo di grandi virtuosi dello strumento, sono stati composti, negli ultimi quarant’anni, numerosi nuovi brani per fisarmonica, come strumento solista, o in diverse formazioni cameristiche, o ancora in vari tipi di interazione con l’elettronica. In particolare il bajan, versione della fisarmonica di origine russa, con il manuale destro e sinistro a bottoni, cromatico e per terze minori, ha incontrato il favore di molti compositori, che ne hanno esplorato le possibilità tecniche ed espressive, spesso grazie a un vero lavoro di ricerca condotto insieme agli interpreti. È il caso di questo cd, nato da un progetto di Germano Scurti che ha commissionato a quattro compositori dei lavori per bajan ed elettronica, già eseguiti in concerto al festival MA/IN, in due diverse occasioni, a Matera nel 2019 e a Potenza nel 2022. Scurti è partito dall’idea del «perturbante», cioè proprio dalla percezione ambivalente di questo strumento, che richiama da un lato il

passato e la musica popolare, ma dall'altro guarda al futuro, con sonorità inedite, molto legate all'elettronica. L'esplorazione delle risorse del bayan, compiuta a stretto contatto con i compositori, ha prodotto pezzi radicali e virtuosistici, di difficoltà estrema sia dal punto della tecnica strumentale che nell'accoppiamento con l'elettronica.

In *Hyperion*, Giulio Colangelo ha ricercato soluzioni strumentali capaci di trasformare un suono tenuto in una continua mutazione timbrica, articolando al massimo quel suono, creando una sorta di *Klangfarbenmelodie*. Autore di molti lavori che fondono insieme musica strumentale, elettronica ed elementi visivi, Colangelo ha concepito *Hyperion* come un'architettura intermediale, un'installazione concertante, con *live electronics* e luci reattive: nel concerto di Potenza l'interprete appariva "ingabbiato" all'interno di tubi led posti in verticale, come delle colonne che si illuminavano con pulsazioni sincronizzate alla musica. Questo spiega anche il titolo, riferito alla figura mitologica di Iperione, come colonna e titano dell'Est, che precede il sole, ma anche all'*Hyperion* di Hölderlin, per l'idea panteistica dell'essere umano che diventa un tutt'uno con la natura. L'articolazione formale, estremamente calcolata, è marcata da chiari elementi di interruzione, con lunghi accordi tenuti, come delle colonne sonore che compaiono poco dopo l'inizio, come espansione del lungo si bemolle iniziale, e un po' prima della fine, in un epilogo «sognante, sospeso», che si dissolve di nuovo su un si bemolle. La partitura è costruita con un raffinato lavoro sul timbro, sfruttando del bayan diverse forme di vibrato, ribattuti, oscillazioni del mantice, ampie escursioni dinamiche, alternando suoni tenuti, cluster, nervose fioriture, improvvise scosse, dal carattere gestuale e rumoristico. La parte elettronica, molto impulsiva, con transienti veloci, basata su materiale registrato in precedenza con l'interprete e risintetizzata, si fonde strettamente con la parte strumentale, e viene spesso innescata proprio dai gesti dell'interprete, come i rapidi *shake* sul mantice, i cambi di mentoniera, gli accenti creati col ginocchio (sollevando il ginocchio lentamente e poi facendo cadere il tallone a terra).

Nel comporre *Fly*, Daniele Ghisi è invece partito da una sorta di catalogo di battiti d'ali sintetici (che il compositore aveva costruito per un progetto elettroacustico dal titolo 'Naissance d'Un Pont'), una serie di oggetti sonori con la conformazione sonora e il ritmo di ali che si aprono e si chiudono, come un rapido brulichio, trasformati in elementi di punteggiatura all'interno dell'intero brano. Ghisi (che ha una formazione matematica oltre a quella musicale, ed è sempre stato interessato agli strumenti meccanici) ha anche utilizzato dei processi semi-algoritmici, in forma di progressioni e scale, ripresi da *The Rothenhausen Almanach*, un ciclo di 52 piccoli pezzi scritti nel 2020 per il carillon del Museo del Tempo nella città tedesca di Rothenhausen. Partendo da

queste due matrici, ha realizzato la traccia elettronica come un micro-montaggio di suoni di fisarmonica, di mantici, tasti, soffi, esplorati da un punto di vista anche meccanico, che suonano quasi come un raddoppio della parte strumentale, ma con caratteristiche spettrali diverse, quasi come risonanze caleidoscopiche in una camera d'eco. La parte strumentale, estremamente virtuosistica per i tempi spinti al limite dell'eseguitività e per la sincronia perfetta con la traccia elettronica richiesta allo strumentista, si muove tra gesti netti, ma dal carattere "volante", con l'uso frequente del *bellow shake* ("come battito d'ali"), con una parte centrale puntiforme, dal carattere frenetico e misterioso, e un finale dominato da soffici arpeggi della fisarmonica, che via via vengono "bucati" da pause fino a scomparire.

Una scrittura strumentale molto impegnativa per l'interprete è anche quella messa in campo da Pasquale Corrado in *High Light Night 2*, pezzo dal carattere molto fisico, che utilizza sistematicamente il *bellow shake*, sia con suoni intonati sia semplicemente con l'aria, e gioca su ampie escursioni dinamiche, dal niente al fortissimo, su complesse strutture ritmiche, su densi cluster, su continue pulsazioni che producono una sorta di «nevrosi interna» – e che sono un "marchio di fabbrica" del linguaggio musicale di Corrado, intese come trasposizione in termini musicali del fenomeno fisico della diffrazione, cioè la deviazione della traiettoria di propagazione delle onde, di ogni tipo, quando queste incontrano un ostacolo sul loro cammino. Secondo di una serie di pezzi per strumento solista ed elettronica (gli altri già composti sono per violoncello e per flauto), *High Light Night 2* presenta dunque un percorso musicale irrequieto, con materiali che si propagano in maniera irregolare e intermittente. Le brevi fiammate iniziali si alternano a sbuffi d'aria, a gesti percussivi (col palmo della mano sul mantice, o con le dita sul corpo dello strumento), all'effetto "rimbalzante" del *ricochet*, con oscillazioni ritmiche del mantice, rapidissime e misurate, mentre l'elettronica, che riprende suoni di fisarmonica, trattati attraverso filtri, *harmonizer*, effetti d'eco, sembra mimare e amplificare la meccanica dello strumento. Nella parte centrale (*Intenso, buio*), più calma, la densa struttura armonica si restringe su un solo suono, che si muove con piccoli glissati, e alla fine diventa una spessa fascia accordale che nel punto culminante risuona come un organo Hammond (e come un omaggio ai Pink Floyd). La terza parte, la più dinamica, enfatizzata da precisi sincroni con l'elettronica, è dominata da tremoli, *cluster*, effetti percussivi, impulsi molto "techno", e alla fine violente "strappate" sul mantice, amplificate dall'elettronica, dall'effetto anche molto teatrale.

Diversamente virtuosistico, in senso strettamente strumentale, è invece *Soglie di pressione* di Agostino di Scipio, che usa il bajan come «un complesso ed efficiente meccanismo di alterazione



della pressione dell'aria», individuando solo alcune tecniche strumentali, molto specifiche, non come elementi di "orchestrazione", per arricchire la *palette* timbrica e performativa, ma come elementi per costruire un sistema sonoro chiuso, dove strumento ed elettronica non esistono uno senza l'altro. Il compositore ha cercato, per così dire, di non far suonare lo strumento, chiedendo ad esempio all'interprete di muovere il mantice senza arrivare alla vibrazione dell'ancia. Tutta la parte elettronica è fatta con i suoni del *bajan*: anche il pulviscolo sonoro, ottenuto con semplici procedimenti di sottocampionamento, o i suoni ventosi e acquatici ottenuti con una rimodulazione dinamica del suono dello strumento. I microfoni posizionati intorno all'interprete sono serviti come superfici sonore riflettenti per costruire un sistema di risonanze spazio-dipendente, con elementi dell'acustica del luogo dove il pezzo è stato eseguito, e con registrazioni d'ambiente (le voci delle persone che si sentono in sottofondo), secondo una precisa estetica "site-specific". La partitura, che si presenta come una scrittura di azione, indica i processi meccanici che deve innescare lo strumentista, rendendo quindi ogni esecuzione diversa dall'altra quanto a microstrutture, sintagmi, dettagli espressivi. I tre movimenti sono pezzi separati, come tre modi differenti di approcciare lo strumento rispetto alla pressione dell'aria, e i tre titoli (*Aria*, *Intermezzo*, *Fuga*) si rifanno a forme storiche, ma in modo ironico, sottolineando sempre il meccanismo di produzione del suono: *Aria* si riferisce agli sbuffi d'aria che fuoriescono dalla valvola della fisarmonica, punteggiati da brevi *cluster* gravi; *Intermezzo*, imperniato su un pedale di mi grave, esplora il fortissimo fino alla distorsione meccanica e un pianissimo che non manda in vibrazione le lamelle, ma produce una fascia di impulsi, brusii e rantoli, dall'effetto elettronico; *Fuga* è inteso come fuga d'aria, anche se il segmento strumentale, concentrato nel registro acuto, viene ripetuto a canone con diverse modalità di pressione del mantice.

Del tutto differente il processo compositivo adottato da Germano Scurti. I suoi pezzi nascono da improvvisazioni molto mirate, con precisi limiti autoimposti, che forniscono un materiale acustico successivamente elaborato con l'elettronica, per creare una vera e propria sintassi e un preciso percorso formale: e in questa fase l'approccio è quasi cameristico, come se si trattasse di scrivere un pezzo per ensemble. *Postludio*, ad esempio, che ha come sottotitolo «like a prayer, from a sidereal landscape», parte da un range di altezze assai limitato, nella regione medio-acuta, con una struttura intervallare essenziale, cromatica, e con un minimo di tecniche strumentali («il mio intento era quello di mettermi in gioco nella composizione senza far troppo affidamento sulle conoscenze dello strumento che suono»), giocando sul rumore della meccanica del tasto, su varie forme di glissato, sui silenzi, sfruttando il *live electronics* con *delay* e filtri quasi

impercettibili. Il risultato è una trama sonora insieme movimentata e dalla forte carica evocativa, che alla fine sfocia su una polifonia compressa in poche note, come un corale lontano, «siderale». Ancora da improvvisazioni sullo strumento, ma con un intento opposto, dal carattere gestuale e primordiale, è nato *Notturmo*, lavoro acusmatico dove il materiale di partenza, basato sempre su un *range* di altezze circoscritto, in questo caso nel registro grave, genera però figure strumentali dal carattere organico, che richiedono molta pressione del mantice, dando l'impressione di una grande fisicità, di uno sforzo vitale per poter emergere. È un notturno dai colori scuri e dal carattere ferino, ma con una sezione centrale più distesa, nel registro medio, quasi cantabile, piena di echi misteriosi.

Ai nuovi pezzi sono intercalati quattro brani di Bach e di Bartók, che nell'impaginazione del cd creano un evidente break rispetto ai brani con l'elettronica, come bolle sonore riecheggianti frammenti del passato, come «un recupero di memoria», ma con un suono specifico, accuratamente ricercato. Nei due pezzi bachiani, tratti dalla partita in do minore BWV 826 (l'esecuzione sulla fisarmonica non dovrebbe apparire troppo anomala se si considera che furono pubblicati tra gli esercizi della *Clavierübung*, destinati quindi a un generico strumento a tastiera), Scurti ha cercato il massimo ammorbidimento nell'attacco del suono, sottolineando bene il delicato contrappunto a due voci dell'*Allemanda* e soprattutto il carattere lirico e cantabile della *Sarabanda*, dove si alternano zone polifoniche e uno sviluppo che rimanda allo stile dell'aria d'opera barocca. Nei due pezzi di Bartók, tratti dalle *Danze popolari rumene* (il compositore riteneva le tradizioni musicali rumene quelle più autentiche, poiché isolate da influenze esterne), anziché concentrarsi sull'immediatezza del folklore e del ritmo di danza, Scurti ha cercato una dimensione di evanescenza, spostandosi su un'ottava più acuta, cercando escursioni dinamiche estreme, giocando molto sul pianissimo, quasi per evocare un mondo scomparso, sottolineando il carattere sospeso di queste due danze, il colore dei modi antichi, il sapore mediorientale nel ricorrente intervallo di seconda aumentata.

Gianluigi Mattietti



## L'evocazione di una vita che non c'è più

Su "Oceano di silenzio" di Emanuela Barbi

Conchiglie, gusci di cozze, ossi di seppia... L'evocazione di una vita che non c'è più. Il *memento mori* della pratica fotografica. Come un paleontologo Emanuela Barbi in questa serie lavora su una sequenza di "fossili". I fossili ci parlano del tempo, in silenzio, di un tempo che non c'è più, sedimentato nel corso di milioni di anni. Anche il concept del disco è legato al tempo, alle sue inesplicabili ragioni, di quelle che hanno la portata dell'oceano. Tra i calchi naturali (i fossili) e i calchi artificiali dei *ready made* fotografici le assonanze sono molte. Quelle di nostro interesse: entrambi rievocano il tempo degli ex-vivi.

In effetti, la fotografia - che del tempo è la riproduzione "meccanica" di una unicità, di ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente - offre alla vita la possibilità di sottrarsi alla caducità, la preserva mettendo in forma le sue tracce. E qui gli spettri prendono appunto le forme dei fossili, di quelle che il tempo non ha cancellato del tutto, "come le onde fanno con le imprime infantili sulla sabbia" (Marcel Proust). Organismi marini pietrificati, non da un processo di mineralizzazione ma dal *ready made* fotografico. Forse tracce, a guardare indietro nel tempo, di quel poco che rimane a seguito dei cataclismi geologici che si sono succeduti per milioni di anni. O forse, ancora, a guardare avanti, testimonianze di una oscura premonizione relativa alle conseguenze dell'attuale cambiamento climatico, un *alert* poetico da 'togliere il fiato' se andiamo oltre l'incanto delle forme.

Dunque, tracce e testimonianze che, ignare della scissione tra il dietro e l'avanti, manifestano la reciproca implicazione tra Arché e Telos, origine e destino tenuti insieme da un sapore catastrofico. Ma forse, è solo una illusione, o forse ancora, vuole essere solo una allusione. Ci consoliamo con la bellezza di immagini immediate e trasparenti, ottenute con la tecnica della macrofotografia, che ci aprono a un macrocosmo temporale immaginifico, quasi a leggerci l'intero archivio dell'evoluzione dei viventi. E sì, gli spettri, gli ex-vivi ci parlano dell'evoluzione dei viventi. Conchiglie, gusci di cozze, ossi di seppia...l'evocazione di una vita che non c'è più.

Ci aprono allo spazio dell'evento, alla compiuta unità tra fossili e noi, 'sguardi viventi'. Un intimo legame che ci fa percepire l'intero tempo del mondo, con i suoi milioni di anni, nel carattere fenomenico dell'istante fotografico. La manifestazione di un Altrove che si/ci riempie di silenzio.

E' una "arte ieratica" quella di Emanuela Barbi, dall'efficacia teurgica. Sacra, intesa come

comune sapienza del popolo, in qualche modo folklorica, nel suo consistere in una percezione integrale del mondo, dove ogni particolare viene visto nell'unità dell'insieme. Una arte volta a consacrare ricettacoli di forze e potenze intermedie, tra il noi e loro, il qui e l'altrove. Il nesso dell'uomo con la natura viva, la compiuta unità di contenuto sensibile e spirituale. Conchiglie, gusci di cozze, ossi di seppia...

*Germano Scurti*







## Between the new and the familiar

The accordion is a young instrument. This is precisely why I believe it lends itself almost naturally, or rather vocationally, to experimentation. At the same time, its place in the collective imagination, its wide diffusion in popular and folkloric cultures, also make it a “familiar”, “domestic” instrument.

This combination of “familiarity” and experimentation is, then, the inspiration behind the entire “Fly. Electronic Music for Accordion” project. New works for accordion and electronics aimed precisely at enhancing such duality: the feeling of familiarity and the disconcerting activation of the new.

For this purpose, I involved some of the Italian composers among those I most respect, with whom I could establish a creative relationship that could lead to the development of particularly significant works featuring this instrument. At least in my ambitions and intentions. What the outcome will be is not for me to say.

The fact remains that when a new work is born, especially one with some compositional weight, we are always faced with an event, the opening up of a world, which, however bewildering, or perhaps precisely because of this, proves capable of putting us in relation with ourselves and with the contemporaneity in which we live.

Besides this, the choice of alternating the electro-acoustic works with “small” pieces (in terms of duration) taken from the historical, classical literature to which we belong, is also intended to promote precisely the coexistence between familiarity and experimentation. A piece of “easy” listening, “familiar”, a prelude or postlude, as it were, in order to “cleanse” the ear, in some way to prepare it for a



different kind of listening, that of electro-acoustic music, which is complex and full of novel information, not “familiar”.

Fragments of history, therefore, that intervene in the rhythm of listening, supposing a linear path, almost like recollections that assail the involuntary memory, to try to undergo an experience that allows us to achieve a relationship between reminiscence and the new.

### *Germano Scurti*

The entire CD packaging was designed by the artist Emanuela Barbi. An initiative titled “Oceano di silenzio” (“Ocean of Silence”), which draws its inspiration from the music project itself while also aiming to give the physical packaging of the album a certain “uniqueness”.

## **Beyond the threshold**

### **Instrumental and electronic experimentation in new accordion music**

An instrument with a very recent history, the accordion has undergone a rapid evolution in terms of construction and mechanics, with continuous innovations that have led to various configurations (and denominations), based on the shape and technical characteristics especially of the two manuals (e.g. the right-hand one can be button-operated or with a piano-like keyboard). For a long time in the 20th century, the accordion was a victim of “genre prejudice”, because it was associated with popular music, considered a kind of “poor man’s piano”, or used for transcriptions of the piano and organ repertoire. In the last decades of the century, however, it acquired a new instrumental dignity, when it transcended its melodic vocation and aroused much interest among composers, revealing great potential in terms of its timbral ductility, polyphonic resources, variety of articulations, and wide range of register and dynamics. Composers were particularly stimulated by the hybrid and ambivalent nature of the instrument, inherent to its history and its mechanical and acoustic characteristics: the accordion is in fact an instrument widely associated with specific folk traditions, but that at the same time lends itself to a highly experimental use; it is an instrument that evokes the past, due to its extensive repertoire of transcriptions, but also represents a terrain that is still largely unexplored; it is an instrument-machine that is very reminiscent of the organ, but the great physical involvement required of the player brings it closer to the realm of “instrumental theatre”, and its sounds are often similar to those of electronic music.

Moving along this intriguing divide of opposites, and thanks also to the emergence of great virtuosos of the instrument on the contemporary scene, numerous new pieces for the accordion have been composed over the last forty years, either as a solo instrument, in various chamber combinations, or in various types of interaction with electronics. In particular, the *bajan*, a version of the accordion of Russian origin, with the right and left manual operated by buttons, chromatic and in minor thirds, has attracted many composers, who have explored its technical and expressive possibilities, often through genuine research work carried out together with performers. And this is the case with this CD, the result of a project by Germano Scurti who commissioned four composers to write works for *bajan* and electronics, which have already been performed in concert at the MA/IN festival on two different occasions, in Matera in 2019 and in Potenza in 2022. The exploration of the resources of the *bajan*, carried out in close contact with

the composers, has produced radical and virtuosic pieces of extreme difficulty both in terms of instrumental technique and in their coupling with electronics.

In *Hyperion*, Giulio Colangelo has sought out instrumental solutions capable of transforming a held sound into a continuous timbral mutation, manipulating this sound to the utmost, creating a kind of *Klangfarbenmelodie*. Already the author of many works that combine instrumental music, electronics and visual elements, Colangelo conceived *Hyperion* as an intermedia architecture, a concertante installation, with live electronics and reactive lighting. In the Potenza concert, the performer appeared “caged” inside vertically placed LED tubes, like columns that lit up with pulses synchronized to the music. This also explains the title, referring to the mythological figure of Hyperion, as a pillar and titan of the East, who precedes the sun, but also to Hölderlin’s *Hyperion*, for the pantheistic idea of the human being becoming one with nature. The formal structure, extremely calculated, is marked by clear elements of interpunctuation, with long held chords like columns of sound that appear shortly after the beginning, as an expansion of the long initial B-flat, and a little before the end, in a «dreamy, suspended» epilogue, which dissolves back to a B-flat. The score is constructed through a refined exploration of timbre, exploiting the bayan’s different forms of vibrato, fluttering, bellow oscillations and wide dynamic excursions, alternating between held sounds, clusters, nervous flourishes and sudden bursts, of a gestural and noisy character. The electronics part is very impulsive, with fast transients, and is based on material previously recorded with the performer and re-synthesized; it merges closely with the instrumental part, and is often triggered by the performer’s own gestures, such as quick shakes on the bellows, chin shifts and accents created with the knee (lifting the knee slowly and then dropping the heel to the floor).

In composing *Fly*, Daniele Ghisi instead started from a sort of catalogue of synthetic wing beats (which the composer had constructed for an electro-acoustic project entitled 'Naissance d'Un Pont'), a series of sound objects with the sonic conformation and rhythm of wings that open and close, like a rapid flurry, transformed into elements of punctuation throughout the entire piece. Ghisi (who has a background in mathematics as well as in music, and has always been interested in mechanical instruments) also used semi-algorithmic processes, in the form of progressions and scales, taken from *The Rockenhausen Almanach*, a cycle of 52 small pieces written in 2020 for the carillon of the Museum of Time in the German town of Rockenhausen. Starting from these two matrices, he created the electronic track as a micro-assembly of accordion sounds, bellows, keys, puffs, explored from a mechanical point of view, which sound almost like a dou-

bling of the instrumental part, but with different spectral characteristics, almost like kaleidoscopic resonances in an echo chamber. The instrumental part, extremely virtuosic on account of the tempos pushed to the limit of performability and the perfect synchronisation with the electronic track required of the performer, moves between clear but “flying” gestures, with a frequent use of the bellow shake (“like the beating of wings”), with a punctiform central part, frenetic and mysterious in character, and a finale dominated by soft accordion arpeggios, which are gradually “punctured” by pauses until they disappear.

Highly demanding instrumental writing for the performer is also found in Pasquale Corrado’s *High Light Night 2*, a piece with a strongly physical character, which systematically uses the bellow shake, both with intoned sounds and simply with air, and plays on wide dynamic excursions, from nothing to fortissimo, on complex rhythmic structures, on dense clusters, and on continuous pulsations that produce a sort of «internal neurosis» – features which are a “trademark” of Corrado’s musical language, understood as a transposition in musical terms of the physical phenomenon of diffraction, that is, the deviation of the propagation trajectory of waves, of all kinds, when they encounter an obstacle in their path. The second in a series of pieces for solo instrument and electronics (the others already composed are for cello and flute), *High Light Night 2* thus presents a restless musical journey, with materials that propagate in an irregular and intermittent manner. The brief initial flares alternate with puffs of air, percussive gestures (with the palm of the hand on the bellows, or with the fingers on the body of the instrument), the “bouncing” effect of the ricochet, with rhythmic oscillations of the bellows, very rapid and measured, while the electronics, which take up sounds from the accordion, processed through filters, harmonizers and echo effects, seem to mimic and amplify the mechanics of the instrument. In the calmer middle section (*Intense, dark*), the dense harmonic structure shrinks to a single sound, which moves with small glissandos, and eventually becomes a thick chordal band that at the climax resonates like a Hammond organ (and like a homage to Pink Floyd). The third part, the most dynamic, emphasized by precise synchronisms with the electronics, is dominated by tremolos, clusters, percussive effects, very “techno” impulses, and finally violent “snatches” on the bellows, amplified by the electronics, with an effect that is also very theatrical.

Considerably less virtuosic, in a strictly instrumental sense, is *Soglie di pressione* by Agostino di Scipio, who uses the bayan as «a complex and efficient mechanism for altering air pressure», selecting only a few, very specific instrumental techniques, not as elements of “orchestration” to enrich the timbral and performative palette, but as elements for constructing a closed sound sys-

tem, where the instrument and electronics do not exist one without the other. The composer has tried, as it were, not to let the instrument reverberate, for example by asking the performer to move the bellows without reaching the vibration of the reed. The electronics part is entirely made up of the sounds of the bayan: even the sound dust, obtained by simple subsampling procedures, or the windy and watery sounds obtained by a dynamic reshaping of the instrument's sound. The microphones placed around the performer served as reflective sound surfaces to construct a space-dependent resonance system, including elements of the acoustics of the place where the piece was performed, and ambient recordings (people's voices heard in the background), in keeping with a precise "site-specific" aesthetic. The score, which takes the form of a script of actions, indicates the mechanical processes that the instrumentalist must trigger, thus making each performance different from the next in terms of microstructures, syntagmas, and expressive details. The three movements are separate pieces, like three different ways of approaching the instrument with respect to air pressure, and the three titles (*Aria*, *Intermezzo*, *Fugue*) refer to historical forms, but in an ironic way, always emphasizing the mechanism of sound production: *Aria* refers to the puffs of air escaping from the valve of the accordion, punctuated by short, low clusters; *Intermezzo*, hinged on an E-flat pedal, explores *fortissimo* to the point of mechanical distortion and a *pianissimo* that does not allow the blades to vibrate, but produces a band of impulses, murmurs and gasps, with an electronic effect; *Fuga* is understood as an escape of air, although the instrumental segment, concentrated in the high register, is repeated in canon with different modes of bellow pressure.

Entirely different is the compositional process adopted by Germano Scurti. His pieces originate from very focused improvisations, with precise self-imposed limits, providing acoustic material that is subsequently processed with electronics to create a genuine syntax and a precise formal path: and in this phase the approach is almost chamber-like, as if writing a piece for ensemble. *Postludio*, for instance, whose subtitle is «like a prayer, from a sidereal landscape», departs from a very limited range of pitches, in the mid-acoustic region, with an essential, chromatic interval structure, and with a minimum of instrumental techniques («my intention was to immerse myself in the composition without relying too much on my knowledge of the instrument I am playing»), experimenting with the noise of the key mechanism, with various forms of glissando, with silences, exploiting live electronics with delays and almost imperceptible filterings. The result is a sound texture that is at once animated and strongly evocative, which eventually flows into a polyphony compressed into a few notes, like a distant, «sidereal» chorale. *Nocturno* again

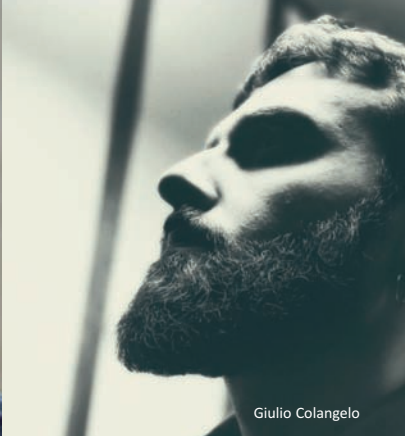
originates from improvisations on the instrument, but with an opposite intent, with a gestural and primordial character. It is an acousmatic work in which the source material, always based on a limited range of pitches, in this case in the lower register, nevertheless generates instrumental figures with an organic character, which require considerable bellows pressure, giving the impression of great physicality, of a vital effort in order to emerge. It is a nocturne with dark colours and a feral character, but with a more relaxed central section, in the middle register, almost cantabile, full of mysterious echoes.

Interspersed with the new pieces are four pieces by Bach and Bartók, which provide a clear break in the CD programme with respect to the tracks featuring electronics, like bubbles of sound echoing fragments of the past, like «a recovery of memory», but with a specific, carefully studied sound. In the two pieces by Bach, taken from the Partita in C minor BWV 826 (the performance on the accordion should not appear too much of an anomaly considering that they were published among the exercises of the *Clavierübung*, thus intended for a generic keyboard instrument), Scurti has sought to soften the attack of the sound to the maximum, well emphasizing the delicate two-voice counterpoint of the *Allemanda* and above all the lyrical and cantabile character of the *Sarabanda*, where polyphonic zones alternate with a development that recalls the style of a Baroque opera aria. In the two pieces by Bartók, taken from the *Romanian Folk Dances* (the composer considered Romanian musical traditions to be the most authentic, as they were isolated from outside influences), rather than focusing on the immediacy of the folklore and dance rhythm, Scurti has searched for a dimension of evanescence, moving to a higher octave, seeking extreme dynamic excursions, playing extensively on the *pianissimo*, almost as if to evoke a vanished world, emphasizing the suspended character of these two dances, the colour of the ancient modes, the Middle Eastern flavour in the recurring interval of the augmented second.

*Gianluigi Mattiotti*



Daniele Ghisi



Giulio Colangelo



Pasquale Corrado



Agostino Di Scipio

## The evocation of a life that no longer exists

On “Oceano di silenzio” by Emanuela Barbi

Shells, mussel shells, cuttlefish bones... The evocation of a life that no longer exists. The *memento mori* of photography. Like a palaeontologist, Emanuela Barbi works on a sequence of “fossils” in this series. The fossils speak to us of time, in silence, of a time that no longer exists, sedimented over millions of years.

The concept of the disc is also linked to time, to its inexplicable reasons, those that have the breadth of the ocean. Many similarities exist between natural casts (fossils) and the artificial casts of instant photographs. Those that interest us: both evoke the time of the ex-living. Indeed, photography - which is the “mechanical” reproduction of a uniqueness of time, of what can never be repeated existentially - offers life the possibility of escaping transience, preserves it by transforming its vestiges into form.

And here, in fact, the spectres take the form of fossils, of those that time has not completely erased, “as the waves do with children’s works in the sand” (Marcel Proust). Marine organisms petrified, not by a process of mineralisation but by the instant photograph. Traces, perhaps, looking back in time, of what little remains from the geological cataclysms that have taken place over millions of years. Or else, looking ahead, evidence of a dark premonition of the consequences of the current climate change, a poetic *alert* that will “take our breath away” if we venture beyond the allure of forms. Therefore, traces and testimonies that, unaware of the split between what is behind and what is ahead, reveal the mutual implication between Arché and Telos, origin and destiny held together by a sense of catastrophe.

But perhaps it is only an illusion, or perhaps again, it is only meant to be an allusion. We console ourselves with the beauty of immediate and transparent images, obtained with the technique of macrophotography, which open us up to an imaginary temporal macrocosm, almost as if we were reading the entire archive of the evolution of the living. And yes, the spectres, the ex-living tell us about the evolution of the living.

Shells, mussel shells, cuttlefish bones... the evocation of a life that no longer exists. They open us up to the space of the event, to the consummate unity between fossils and ourselves, “living gazes”. An intimate bond that lets us perceive the entire time of the world, with



its millions of years, in the phenomenal character of the photographic snapshot. The manifestation of an Elsewhere that fills itself/us with silence.

That of Emanuela Barbi is a “hieratic art” of intense theurgical efficacy. Sacred, understood as the common wisdom of the people, in some way folkloric, in its consisting of a holistic perception of the world, where every detail is seen in the unity of the whole. An art aimed at consecrating vessels of intermediate forces and powers, between the us and them, the here and the elsewhere. The nexus of man with living nature, the consummate unity of tangible and spiritual content.

Shells, mussel shells, cuttlefish bones...

*Germano Scurti*





STR 37280

