

FRAGMENTOS SOBRE LA OBRA Y LA PRÁCTICA ELECTROACÚSTICA

FRAGMENTS ON THE WORK AND ELECTROACOUSTIC PRACTICE

FRAMMENTI SULL'OPERA E LA PRATICA ELETTROACUSTICA

© Marco Ferrazza.

Compositor y intérprete de música electroacústica y sonidos experimentales de Cagliari (Cerdeña). Italia.
marcoferrazza@gmail.com

Recibido: 10 de octubre de 2025.

Aprobado: 10 de noviembre de 2025.

Resumen: En este artículo trataré temas e ideas relacionados con mi actividad como músico electroacústico, los caminos recorridos para realizar mis obras y las reflexiones vinculadas a ellas. Escribiré guiado por palabras y temas que surgen durante la redacción, con un estilo fragmentario, necesario para condensar y sintetizar mis pensamientos. La música es una de las artes que se basa en el transcurso del tiempo para poder ser disfrutada, expresando así una idea de impermanencia, de evanescencia, que resulta muy significativa para las experiencias humanas en general. Trabajo con una música que, partiendo de la materia, regresa a la materia, no solo porque deriva de sonidos concretos y alude a comportamientos físicos de los materiales del mundo, sino también porque la propia música, en general, para objetivarse, modifica su propio medio de propagación: la materia aire. En el texto usaré los términos obra (o también composición) y práctica: por obra entiendo la composición terminada, y por práctica, la actividad performativa. La mayoría de las reflexiones que siguen son, en cualquier caso, aplicables a ambos conceptos.

Palabras clave: electroacústica, acusmática, audiovisual, performance, experimentación, composición.

FERRAZZA, Marco (2026). *"Fragmentos sobre la Obra y la Práctica Electroacústica"*. Montilla (Córdoba), España: Revista Procedimentum nº 15. Páginas 60-86.

Summary: In this article, I will address themes and ideas related to my activity as an electroacoustic musician, the paths taken to realize my works, and the reflections connected to them. I will write guided by words and themes that emerge during the writing process, with a fragmentary style necessary to condense and synthesize my thoughts. Music is one of the arts based on the passage of time in order to be experienced, thus expressing an idea of impermanence and evanescence that is highly significant for human affairs in general. I deal with a kind of music that, starting from matter, returns to matter—not only because it derives from concrete sounds and alludes to the physical behaviors of the materials of the world, but also because music itself, in general, in order to become objectified, modifies its own medium of propagation: the material air. In the text, I will use the terms work (or composition) and practice: by work I mean the finished composition, and by practice, the performative activity. Most of the reflections that follow are, however, applicable to both concepts.

Key words: electroacoustic, acousmatic, audiovisual, performance, experimentation, composition.

FERRAZZA, Marco (2026). *"Fragments on the Work and Electroacoustic Practice"*. Montilla (Córdoba), Spain: Procedimentum Journal No. 15. Pages 60–86.

Riassunto: In questo articolo tratterò temi e idee inerenti la mia attività di musicista elettroacustico, dei percorsi fatti per realizzare i miei lavori e delle riflessioni ad essi legate. Scriverò guidato da parole e temi che emergono durante la stesura, con uno stile frammentario, necessario per condensare e sintetizzare i miei pensieri. La musica è una delle arti basate sul trascorrere del tempo per poterla fruire, esprimendo così un'idea di impermanenza, di evanescenza, che risulta tanto significativa per le vicende umane in generale. Tratto una musica che, partendo dalla materia ritorna alla materia, non solo per il fatto che essa deriva da suoni concreti e alluda a comportamenti fisici dei materiali del mondo, ma anche per il fatto che la musica stessa in generale, per oggettivarsi, modifica il proprio mezzo di propagazione, la materia aria. Nel testo userò i termini opera (o anche composizione) e pratica: con opera intendo la composizione finita, e con pratica, l'attività performativa. La maggior parte delle riflessioni che seguono sono comunque applicabili ad entrambi i concetti.

Parole chiave: elettroacustica, acusmatica, audiovisuale, performance, sperimentazione, composizione.

FERRAZZA, Marco (2026). “*Frammenti sull’opera e la Pratica Elettroacustica*”. Montilla (Córdoba), Spagna: Rivista Procedimentum n. 15. Pagine 5–46.

Sumario:

1. Biografía de Marco Ferrazza. 2. En relación con mi propuesta sonora. 3. Discografía de Marco Ferrazza. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas. 6. Referencias en formato electrónico URL.

1. Biografía de Marco Ferrazza.

En mi trayectoria formativa no hubo estudios estrictamente musicales, al menos no durante la infancia y la adolescencia; fue esencialmente una actividad desarrollada de manera autodidacta. Abordé los estudios académicos solo mucho tiempo después. De hecho, mi primera formación cultural orgánica de cierta relevancia, al menos para mí, fue de tipo literario y, sobre todo, artístico-visual.

Me interesé primero por el arte contemporáneo y solo posteriormente por la música contemporánea, con especial atención a la electroacústica. Inicialmente me acerqué a las obras de las vanguardias históricas y de las neo-vanguardias de la posguerra (con preferencia por el arte programado). Estas fueron, para mí, los descubrimientos importantes. Antes de ello, había leído los manifiestos dadaístas, surrealistas, futuristas...

Cabe señalar que llegué a este tipo de intereses partiendo de la cultura popular de mi infancia (cómicos, canciones, cine, televisión), que de algún modo citaban, aludían y me llevaban hacia ámbitos culturales más ricos en desarrollo.

Entre los descubrimientos musicales de la adolescencia se encontraban recursos que, en la mayoría de los casos, escapaban a la programación radio-televisiva más seguida y quedaban relegados a fugaces apariciones en algún programa, pero siempre había un amigo, conocido o compañero de escuela que te hacía descubrir música nueva. En aquel entonces, en los ambientes “alternativos”, todavía circulaban el punk y el post-punk, géneros que aún podían referirse a un sistema tonal, pero recuerdo que lo más interesante era la música industrial alemana, y cuando me acerqué a la música concreta y electrónica de origen, ciertos tipos de sonoridad me resultaban de algún modo familiares. Lo que cambiaba radicalmente en la música concreta y electrónica era la organización del material sonoro, típica de la música contemporánea.

En esos géneros musicales, emparentados aunque de manera lejana con la música popular, encontraba un mensaje: hazlo, exprésate, aunque no tengas una formación musical sólida. Así comenzaron mis primeras experiencias musicales, tocando impulsado más por urgencias expresivas que por verdaderas competencias técnicas. Toqué en grupos locales, entre amigos,





explorando géneros diversos. Fueron experiencias importantes, porque tocar con otros es un verdadero laboratorio musical: se aprenden muchas cosas (técnicas, tiempos, sensibilidad) y se experimentan los propios aciertos y limitaciones del momento.

Después llegaron los instrumentos digitales, que se difundieron con rapidez. Con los nuevos medios digitales e informáticos, todo aún debía estabilizarse, codificarse, domarse y jerarquizarse; era, en definitiva, un terreno de investigación fértil. Aunque crecí en un contexto tecnológicamente “analógico”, fue con la difusión de los medios digitales que pude tener un control cada vez más preciso y global de lo que realizaba. En general, puedo decir que las posibilidades de procesamiento sonoro ofrecidas en el ámbito digital superaron, para mí, las muchas atracciones y peculiaridades del analógico (que aún conservan validez hoy). Así, comencé a trabajar en el ordenador, primero elaborando y montando sonidos, luego combinando sonidos e imágenes.

En resumen, se trata de un proceso que comenzó de manera autodidacta y que, tiempo después, se definió a través de los estudios académicos, y que aún continúa en curso, aunque, además de la actividad artística, me dedique a la enseñanza como docente de Música Electrónica. Mis composiciones electroacústicas y audiovisuales han sido seleccionadas y ejecutadas en varios festivales y exposiciones, pero al mismo tiempo he querido publicar algunos de mis trabajos, de ahí la producción discográfica. Mi trayectoria no ha sido en absoluto lineal; por el contrario, ha sido irregular y con largas “digresiones” derivadas de la necesidad de afrontar los imprevistos que inevitablemente surgen en el camino, digresiones que, de algún modo, siempre me han conducido de nuevo a trabajar con el sonido.





2. En relación con mi propuesta sonora.

Trabajo en diversas posibilidades de organización sonora que se dividen entre obras y prácticas. Principalmente, la escritura para sonidos fijados en soporte continúa siendo, aún hoy, mi compromiso principal, al que se suman el field recording, la composición audiovisual y la performance electroacústica. Se trata de campos de investigación distintos, pero que con frecuencia se entrecruzan.

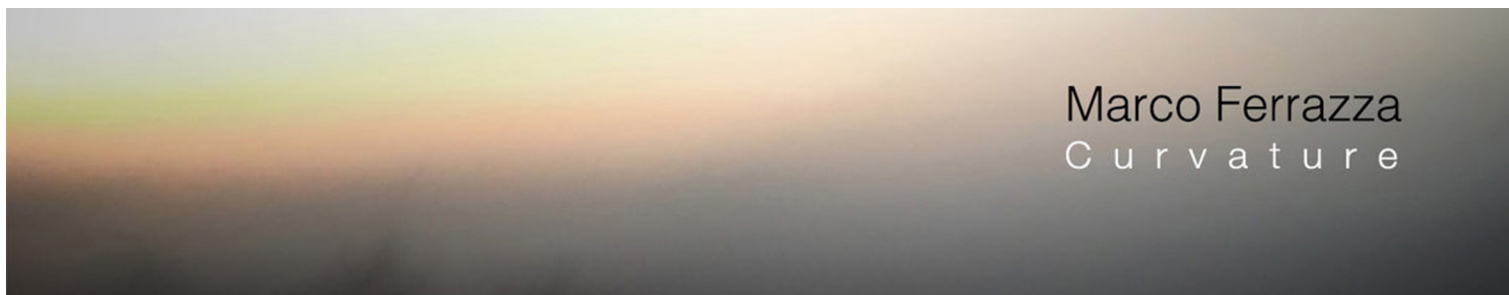
La acusmática —la escritura para sonidos fijados en soporte— constituye, como mencionaba, mi actividad principal, en el sentido de que es la que requiere mayor dedicación temporal para llevar una obra a su término. No entraré aquí en la descripción del conjunto de competencias que exige este tipo de trabajo; prefiero, en cambio, referirme a mi enfoque del género: registro sonidos, los elaboro electroacústicamente para crear objetos sonoros, y luego los ensamblo. En suma, un procedimiento bastante común (al menos entre quienes se dedican a la electroacústica), que puede demandar, sin embargo, largas horas de trabajo y experimentación antes de alcanzar resultados que puedan considerarse satisfactorios.

En la base de mi proceso creativo se encuentra siempre la grabación de sonidos —de cualquier tipo—, tanto en interiores como en exteriores. A partir de estos materiales sonoros primarios, de estos sonidos concretos, comienzo a crear mis objetos sonoros mediante el uso de diversos programas de procesamiento electrónico. De esta manera, conformo un archivo personal del cual extraigo materiales para mis composiciones acusmáticas o audiovisuales, así como para mi actividad performativa.

El momento en que estos sonidos son seleccionados y dispuestos a lo largo de la línea temporal, y las modalidades mediante las cuales se organizan, pertenece al ámbito de la actividad compositiva. Es, creo, el momento en el que cada compositor debe confrontarse con sus propios esquemas y estructuras mentales, tratando de no repetirse demasiado, de ir más allá de los conocimientos interiorizados y de sorprenderse a sí mismo en primer lugar. Se trata de una actividad de investigación singular, en la que se sondan las propias estructuras mentales con el propósito de generar otras nuevas; se construye con rigor un modelo de pensamiento que, de algún modo, refleja la realidad común en la que se vive, la propia toma de posición frente a ella y las decisiones personales, con la intención de mostrarlas a otros. Para mí, la actividad compositiva no es una actividad dialéctica, en el sentido de que constituye una práctica solitaria que no busca un diálogo ni una síntesis con quien escucha; más bien, pretende subrayar la importancia de la autonomía creativa, del peso de las diferencias, de su existencia y, asimismo, de su necesidad.

El field recording se entrelaza con la actividad anterior hasta el punto de constituir una suerte de afiliación. Una afiliación con características tan particulares que, sin embargo, hacen necesario distinguir esta práctica de las demás. El field recording se caracteriza por presentar casi siempre una referencia evidente a experiencias compartidas: escuchar sonidos de carácter natural o propios de una ciudad evoca una serie de imágenes mentales que, en líneas generales, resultan familiares para todos. Si con la acusmática se tiene la posibilidad de crear sonidos completamente inéditos, evitando así cualquier referencia extramusical para concentrarse en las relaciones internas entre los sonidos, con el field recording es evidente la intención de remitir a aspectos del mundo culturalmente reconocibles.

Y, no obstante, incluso en el field recording esta referencia no siempre se produce, o puede ser puesta en cuestión. He tenido la oportunidad de realizar grabaciones en lugares —principalmente en lo que se denomina “tercer paisaje” (tema sobre el que volveré más adelante)— donde ciertos sonidos resultaban decididamente “nuevos”, aun sin intervención de elaboraciones electrónicas particulares. He efectuado numerosas grabaciones que no siempre han encontrado un lugar en alguna de mis obras,



Detalle. FERRAZZA, Marco (2017). Curvature. Málaga, Spain: EL Muelle Records.

aunque quizás lo encuentren en el futuro, o permanezcan durante largo tiempo en algún disco duro antes de ser utilizadas. En definitiva, el field recording constituye otro archivo más, que se suma al de los materiales sonoros primarios y al de los objetos sonoros.

Además de la realización de obras en estudio y de la práctica de grabación de campo, está la actividad performativa. En estos casos prefiero emplear el término *performance* y no *concierto*, porque el primero es un término más amplio, que incluye también aquello que, en el ámbito tradicionalmente musical, se denomina precisamente *concierto*. Sin embargo, en una *performance* electroacústica es raro encontrar los gestos y ritualidades típicos de un instrumentista tradicional que se presenta en escena; se observan, en cambio, enfoques distintos en la producción del sonido y en las formas en que tales enfoques son compartidos públicamente.

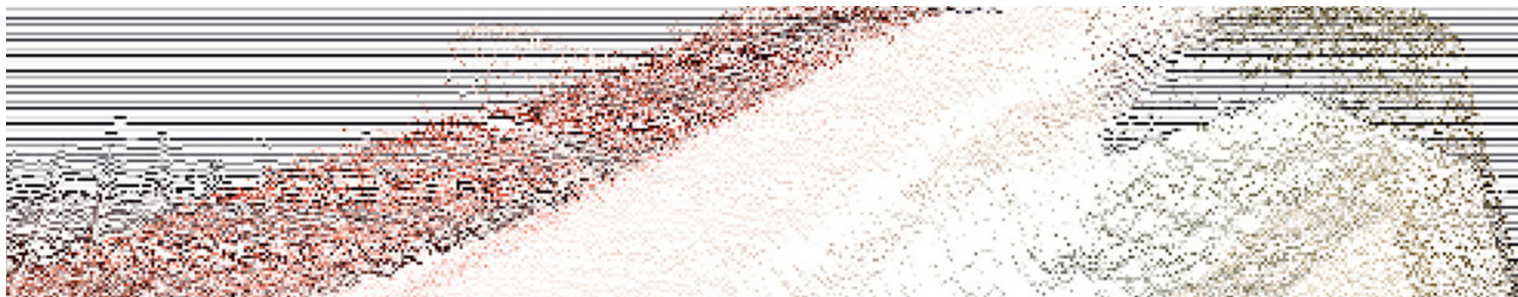
El momento performativo es delicado, “arriesgado”, pero también fascinante. Es el instante en que todo el trabajo realizado en la intimidad del estudio se abre a la indeterminación del mundo: se confronta con los espacios donde tendrá lugar la presentación, con el público, con el propio estado de ánimo del momento, y se deja influir por estos elementos sin dejarse dominar por ellos ni excluirlos de la propia experiencia.

He tenido la oportunidad de realizar *performances* tanto en solitario como en colaboración, audiovisuales y exclusivamente sonoras. Debo decir que he encontrado mayor satisfacción en aquellas ocasiones en que el componente de la improvisación —siempre presente, de algún modo, en cada presentación— asume un papel predominante. No recuerdo qué autores, ni cuántos, han sostenido que “improvisar es imposible”, basándose en el hecho de que todo músico posee una experiencia previa, sus automatismos y sus esquemas adquiridos.

Y sin embargo, en un par de ocasiones he sentido que improvisar se aproximaba mucho a una experiencia verdaderamente inédita. Por ejemplo, en una ocasión elaboré unas *patches* (es decir, instrumentos informáticos realizados con programas como *Pure Data* o *Max MSP*) para utilizar en vivo. En cada nueva ejecución se cargaba un conjunto de objetos sonoros construidos previamente por mí. Cada vez se introducían en el dispositivo nuevos sonidos, y yo mismo desconocía qué tipo de sonidos o qué combinaciones entre ellos me encontraría al momento de ejecutar. La *performance* se basaba, entonces, en la capacidad de hallar un “sentido” con aquellos materiales. Esta práctica la aprendí a partir de algunas ideas surgidas durante las clases en el conservatorio, y decidí inmediatamente que quería adoptar un método similar. A veces, a esta práctica añadía también el uso de imágenes, elaboradas en tiempo real, al igual que los sonidos.

Otro aspecto de la *performance* es la elección del “dispositivo”, es decir, del conjunto de herramientas o instrumentos a utilizar durante el concierto. En una ocasión asistí a un seminario donde se sostenía que un músico electrónico nunca podrá convertirse en un “maestro”, precisamente porque no dispone de un instrumento verdadero sobre el cual haya estudiado durante toda una vida. Aún hoy no he conseguido refutar esta afirmación: incluso mis propios sets, mis dispositivos, al igual que los de muchos otros músicos electrónicos, cambian con frecuencia. A veces utilizo únicamente un ordenador portátil, tal vez junto con una tableta; en otras ocasiones he tocado el bajo eléctrico preparado junto con la electrónica; y otras veces prescindo del ordenador y recorro a *samplers*. En cualquier caso, he procurado siempre emplear un set lo más esencial posible.

Quizás una síntesis de estos diversos intereses —arte, música y las posibilidades que ofrece la tecnología— se encuentre precisamente en los trabajos audiovisuales. Comencé “ejercitándome” sobre un cortometraje mudo de Hans Richter, realizan-



Detalle. FERRAZZA, Marco (2020). Unim. Grecia: Plus Timbre.



do mi propia sonorización, y con el tiempo desarrollé patches para el procesamiento digital de imágenes. También en este caso, partiendo de imágenes “concretas”, es decir, fotografías o breves vídeos, reservando la síntesis generativa para casos limitados (como ocurre en las composiciones audiovisuales). En mis trabajos no busco establecer correspondencias directas con aquellos aspectos del arte visual contemporáneo que me han interesado. Los nuevos medios digitales poseen características que son, al mismo tiempo, atractivas, potentes y dispersivas. Buscar un camino propio no resulta fácil, porque en este ámbito es necesario “forzar” aún más las posibilidades de un conjunto de herramientas concebidas y programadas por otros para sus propios fines, e intentar apropiarse de ellas. Es una investigación que debe profundizarse en el curso mismo del trabajo, también para evitar que, en una performance, las imágenes permanezcan como mera decoración, o que se queden siempre en el nivel de estudio preliminar y no logren convertirse en el lenguaje autónomo de un autor.

He tenido también la oportunidad de re-musicalizar —es decir, realizar una banda sonora alternativa— otras películas, sobre todo cortometrajes: desde Cronenberg hasta Laloux, pasando por los primeros experimentos cinematográficos de las vanguardias históricas y el cine experimental italiano de los años sesenta a ochenta. Hallar correspondencias entre sonido e imagen es, en cierto modo, una forma de subrayar las afinidades que uno siente, o cree tener, con una determinada obra cinematográfica y su autor. Es, a la vez, una muestra de admiración y un intento de apropiación (afectiva).

Existen dos reflexiones generales sobre mi trabajo en las que quisiera detenerme. Una se refiere a las modalidades de recepción de un arte vinculado al tiempo, como lo es la música; la otra, a la posibilidad de concebir una composición musical entera como un aglomerado.

Defino un aglomerado como un conjunto de masas que ocupan un conjunto de espacios. Masa y espacio, es decir, materia. Un aglomerado es un conjunto de materias heterogéneas (los sonidos, los objetos sonoros): en la práctica, un sistema de diferencias, un corpus de materiales que se encuentran todavía en un estado de potencial “organización”, con posibilidades aún no expresadas (por el momento) de configuraciones posteriores.

En las artes que requieren abiertamente el transcurrir del tiempo para ser percibidas —como es el caso de la música— el tiempo orientado es inevitable. Con respecto a la percepción humana, el tiempo, en efecto, está orientado: avanza en una única dirección, ocurra lo que ocurra, moviéndose del pasado hacia el futuro.

Y, sin embargo, en el ámbito artístico podemos —cuando menos— dar forma a pensamientos distintos acerca del tiempo, y ello no es algo menor.

Podemos, por ejemplo, devolver una idea de tiempo “detenido”, o circular. Pero a mí me atrae más la idea de un tiempo fragmentario, fracturado, un tiempo hecho añicos.

Es profundamente humano imponer una supuesta separación sobre un continuo como el tiempo; en términos más generales, es normal (y útil) diversificar, analizar, clasificar.

Me interesa la posibilidad de restituir esa idea de tiempo irregular, surrealísticamente dividido, estéticamente entrelazado, hipotéticamente reensamblable.



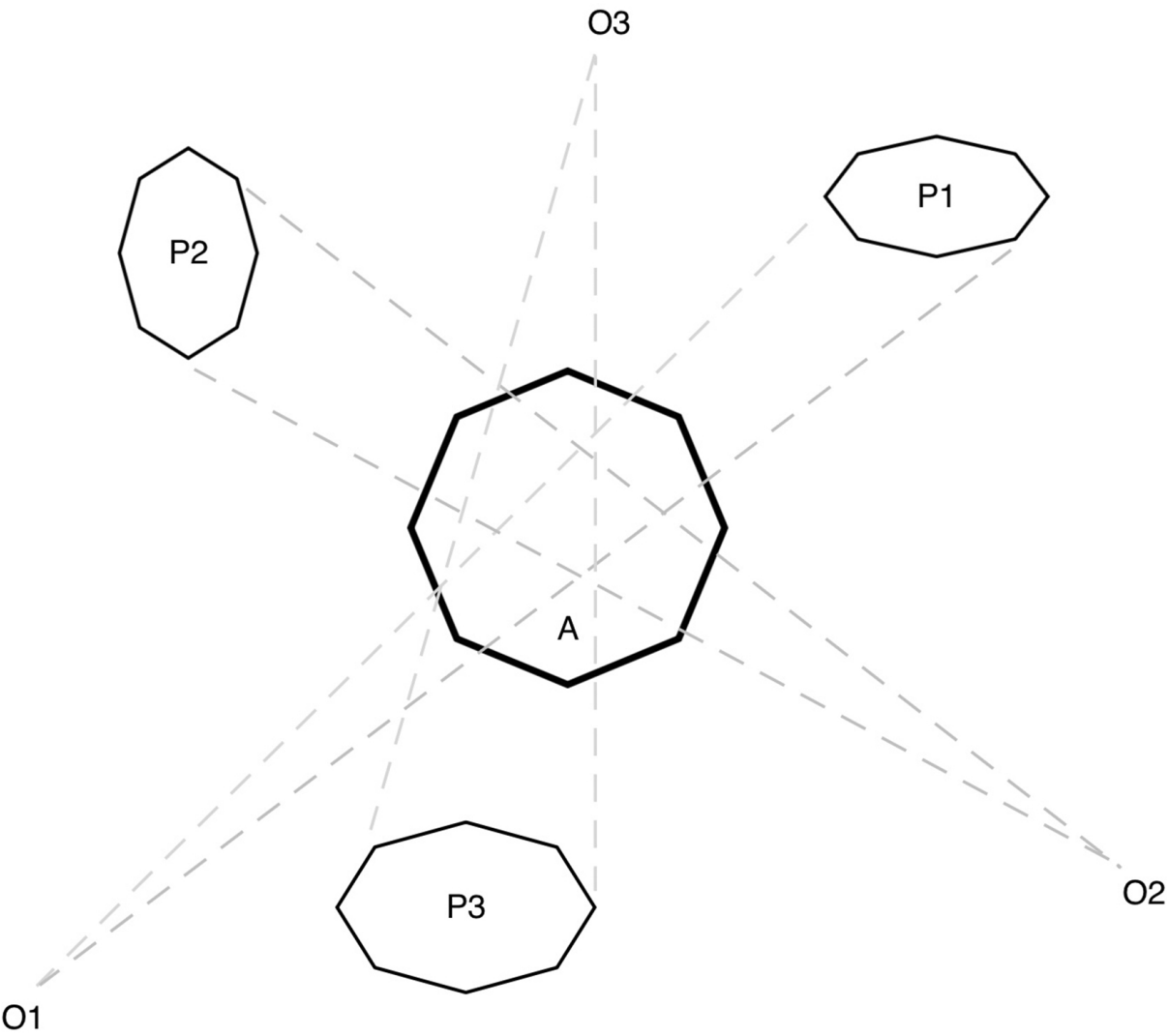
Detalle. FERRAZZA, Marco (2023). Margine. Greece: Dasa Tapes.

No uno solo, sino varios tiempos con duraciones y velocidades distintas: eventos que se atraen entre sí en busca de una fuerza que no los aprisione en una órbita, sino que respete su singularidad.

Más allá del tiempo, el espacio: introduzcamos otro dualismo —en realidad inexistente—, el del tiempo y el espacio.

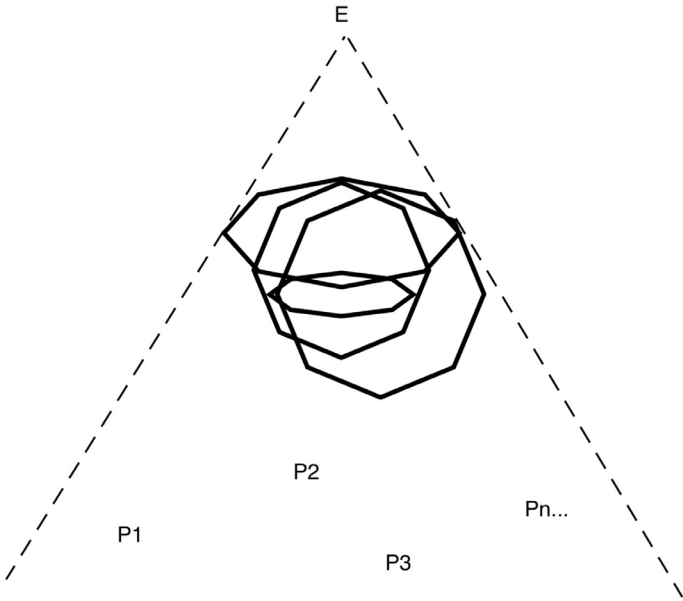
Pensar una pieza musical no solo como un aglomerado, sino también como una configuración espacial (me refiero al espacio conceptual de la obra), es decir, como una distribución espacial de ese aglomerado. Cada materia adquirirá, por tanto, su propio peso (su masa) dentro de la obra misma, y ocupará su propio espacio (no solo en términos de frecuencias, sino también de ubicación dentro de la geografía más amplia de la composición).

Podemos imaginar entonces al intérprete —o incluso al compositor— como aquel que determina, ante todo, el aglomerado sonoro (A), que será proyectado sobre una especie de “pantalla” en el espacio real externo a la obra (ya sea dicha “pantalla”, en el caso de la música que requiere altavoces, monofónica, estereofónica, multifónica o tridimensional), y luego como aquel que determina un conjunto de posiciones de observación/escucha (O), que darán lugar a múltiples proyecciones (P). Las proyecciones son las combinaciones posibles —y las todavía impensadas— del aglomerado.





El intérprete (E) tiene ahora la posibilidad de manipular el aglomerado actuando sobre las materias individuales y distribuyéndolas en el espacio de la obra; puede modelar el aglomerado como si tuviera entre las manos un conjunto diferencial regulable a voluntad, y puede también realizar múltiples proyecciones distintas de un mismo corpus de materias. La composición (o la ejecución, si se trata de una performance electroacústica) es el conjunto de tales proyecciones en el espacio exterior a la obra.



Otra reflexión: en el acto de la realización —por ejemplo, en una composición— está contenida la metáfora de la creación.

La objetivación de la obra, es decir, su creación, conlleva también la metáfora de la creación misma.

Crear un sistema de diferencias y luego modelarlo; devolver un conjunto de procesos que se despliegan en una obra o en una práctica.

Porque, ante todo, toda obra —o práctica— es un sistema de procesos, y también, diría, un sistema de metáforas.

No estoy del todo convencido de que pueda existir una música que exprese únicamente a sí misma; de algún modo, quien la escuche establecerá comparaciones, hallará referencias a otros elementos de naturaleza cultural (quizá otras músicas conocidas) o incluso extramusical (emociones, sentimientos, modelos físicos de movimiento, estados de ánimo, etc.), y lo hará consciente o inconscientemente.

Sin embargo, desde la perspectiva del compositor o del performer, lo que realmente importa respecto a su propio trabajo es una sensación clara que en cierto momento emerge: este trabajo es bueno o no lo es; funciona o no funciona.

Pero para realizar un buen trabajo que funcione, creo que es necesario un elemento esencial.

Deleuze, citando a su vez a Bacon y a otros artistas, habló de la catástrofe.

Para hacer un buen trabajo, y por tanto evitar los clichés, es necesaria una catástrofe: un momento en el que los clichés son, si no superados, al menos reorganizados, y se alcanza algo inédito (inédito ante todo para el creador de la obra o la práctica).

Relaciono esta idea —que aquí simplifico mucho— con la noción de “montaje-catástrofe” tal como la expresó la compositora Annette Vande Gorne.

Es preciso, en suma, introducir una cierta discontinuidad dentro de la obra: una discontinuidad que, antes incluso de constituir un recurso compositivo, es o intenta ser una discontinuidad respecto al repertorio de referencia, sin rechazarlo por completo, sino permaneciendo, aun así, en su ámbito.

Me ha resultado útil introducir —o incluso forzar— esta asociación para expresar que solo mediante ese elemento, que inaugura nuevas posibilidades creativas, el trabajo puede convencer a su autor y resultar convincente para los demás.

Podría decir, en efecto, que esta cuestión se replantea cada vez que inicio una nueva obra, y que resolverla no es en absoluto fácil, ni mucho menos seguro.

Pero es precisamente esa tensión la que impulsa a hacer, a investigar nuevamente la posibilidad de ampliar los esquemas, de enriquecer los recursos cognitivos a través de los modelos de pensamiento que la obra o la práctica puede expresar.

¿De qué metáforas sería portadora una música? Además de las de la creación y del tiempo, sobre las que he escrito antes, creo que la metáfora de la energía es, en definitiva, la más explícita y la más importante.

Presencia de energía, ausencia de energía, variabilidad de energía, agotamiento de la energía: todos estos son aspectos que en una música se vuelven sonoramente evidentes.

Y, de hecho, no se trata únicamente de una metáfora, porque la energía se manifiesta realmente, modificando los parámetros físicos del aire para hacerse audible, modelando el propio medio de propagación del sonido.

En un nivel más profundo, se trata quizás de comprender qué tipo de energía está en juego en esa obra o en esas secciones particulares de la obra, o bien si dicha energía es puesta en acción por esa sección determinada, o si, por el contrario, es una energía ejercida sobre la sección misma, y así sucesivamente.

Todas estas son tareas que dependen de la sensibilidad del oyente y de su interpretación.

Remontándome al origen: trabajo con la materia y sobre la materia.

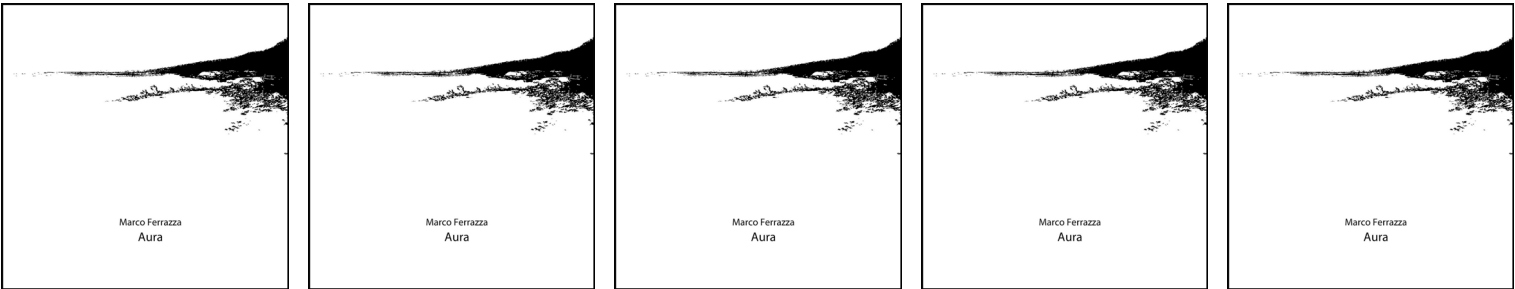
En concreto, al inicio y al final del proceso, he tratado una sola materia: el aire.

Más allá de mi respiración, de mi voz, de mi movimiento, y de cualquier otra acción que introduzca modificaciones en el espacio en el que actúo —en la materia-aire que atravieso—, existe la posibilidad de articular esa misma materia-aire de modos más conscientes.

A través de los medios tecnológicos recojo las vibraciones del aire, las elaboro, las combino y las devuelvo a la atmósfera.

Busco modelar el aire para presentar mi propio bagaje cultural.

Esas esculturas hechas de aire son efímeras, móviles e impermanentes; sin embargo, pueden ser re-propuestas gracias a un sistema de altavoces.



FERRAZZA, Marco (2025). Aura. Tokyo, Japan: Zappak.

3. Discografía de Marco Ferrazza.

Entre las publicaciones físicas en solitario aparecidas hasta ahora se cuentan cuatro álbumes en formato CD y también cuatro casetes. Además, han sido editadas diversas piezas en varias recopilaciones digitales, y he tenido el placer de realizar múltiples colaboraciones, de las cuales deseo destacar especialmente una en la breve discografía que sigue.

Mis cuatro álbumes —Inextricable, Curvature, CitiZen y Aura— contienen principalmente obras que se adhieren al idioma acusmático. Son composiciones elaboradas mediante una variedad de instrumentos y técnicas electroacústicas, y finalmente montadas en una estación de trabajo de audio digital (DAW); constituyen, por tanto, ejemplos de “escritura sobre soporte”, que pertenecen de pleno derecho a lo que se denomina el “arte de los sonidos fijados”.

De las cuatro casetes publicadas —Margine, Imagined Geographies, Seisuoni, int.dir—, las dos primeras son trabajos de grabaciones de campo (Field Recording), mientras que las otras presentan experimentaciones esenciales con sonidos realizadas mediante un muestreador dinámico (a esta línea pertenece también una publicación exclusivamente digital, Unim). En tales experimentaciones me servía de las “limitaciones” impuestas por el medio en contraste con las más amplias posibilidades que ofrecen las tecnologías informáticas.



FERRAZZA, Marco (2013). Fading. Canada: CEC Canadian Electroacoustic Community.
Disponibile en: <https://sonus.ca/artiste/CP-6730--marco-ferrazza>

Texto explicativo: Una de mis primeras composiciones acusmáticas, Fading, se encuentra disponible en línea en el sitio web de la Canadian Electroacoustic Community (CEC). Presenté la obra a la consideración de la CEC, que aceptó incluirla en su base de datos. Todos los materiales sonoros de esta pieza provienen de grabaciones de sonidos orquestales que posteriormente fueron sometidos a manipulación electrónica.



AA.VV. (2015). Tensioni flessibili y Radiale. Circadiana. Italia: TEM.
Disponibile en: <https://www.taukay.it/data4/index.php/it/partiture-registrazioni2/product/view/136/434>

Texto explicativo: Participé en este álbum colectivo del sello italiano de música contemporánea TEM con dos composiciones acusmáticas, Tensioni flessibili y Radiale, que formaban parte de un ciclo al que denominé Origini. Estas obras son el resultado de una investigación sobre las posibilidades organizativas que ofrecen los transitorios de los materiales sonoros individuales en la configuración general de la pieza.





FERRAZZA, Marco (2015). Inextricable. Luscinia Discos.
Disponible en: <http://luscinia.org/inextricable.htm>

Texto explicativo: Mi primer álbum en solitario fue publicado por el sello dirigido por Sara Vacher. El disco reúne cinco composiciones acusmáticas realizadas entre 2012 y 2014 (Diversivo per il respiro, Piani modali, Handmade Memory, Stratificazioni, passaggi, Cantus). Para este álbum también realicé las imágenes de portada utilizando el software de código abierto Processing.





AA.VV. (2016). Déjà vu. Sonic Haiku. SEAMUS Electroacoustic Miniatures 2015.
Disponble en: <https://music.apple.com/it/album/seamus-electroacoustic-miniatures-2015-sonic-haiku/1098873793>

Texto explicativo: La pieza acusmática Déjà vu fue incluida en la publicación digital de la Society for Electro-Acoustic Music in the United States (SEAMUS). Se trata de una composición acusmática realizada con el software SuperCollider. El patch de SuperCollider que utilicé permitía procesar off line sonidos complejos. Los materiales sonoros empleados proceden de algunas de mis composiciones (las que figuran en el álbum Inextricable), que, tras el tratamiento mediante el software, alcanzaban nuevos resultados tímbricos y podían, por tanto, reorganizarse en una nueva forma compositiva.

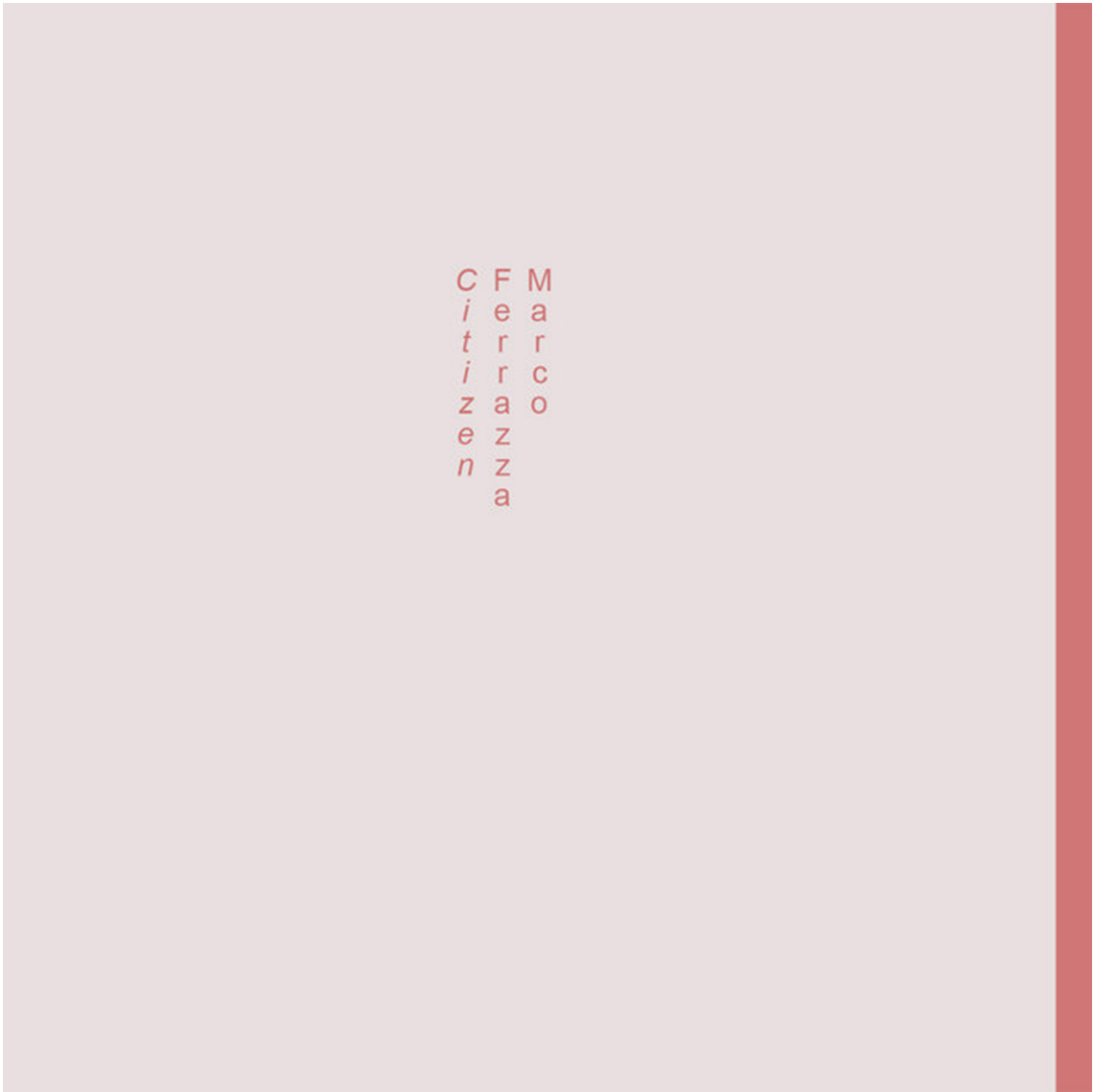




FERRAZZA, Marco (2017). Curvature. Málaga, Spain: EL Muelle Records.
Disponible en: <https://elmuellerecords.bandcamp.com/album/curvature>

Texto explicativo: Mi segundo álbum en solitario, Curvature, reúne varias composiciones electroacústicas realizadas entre 2014 y 2016: Curvature, Signal Mass Surface, Tomorrow in the Battle, Quanti, L'io plurale, White Plot y Sehr langsam. El disco fue publicado por el sello español El Muelle Records.

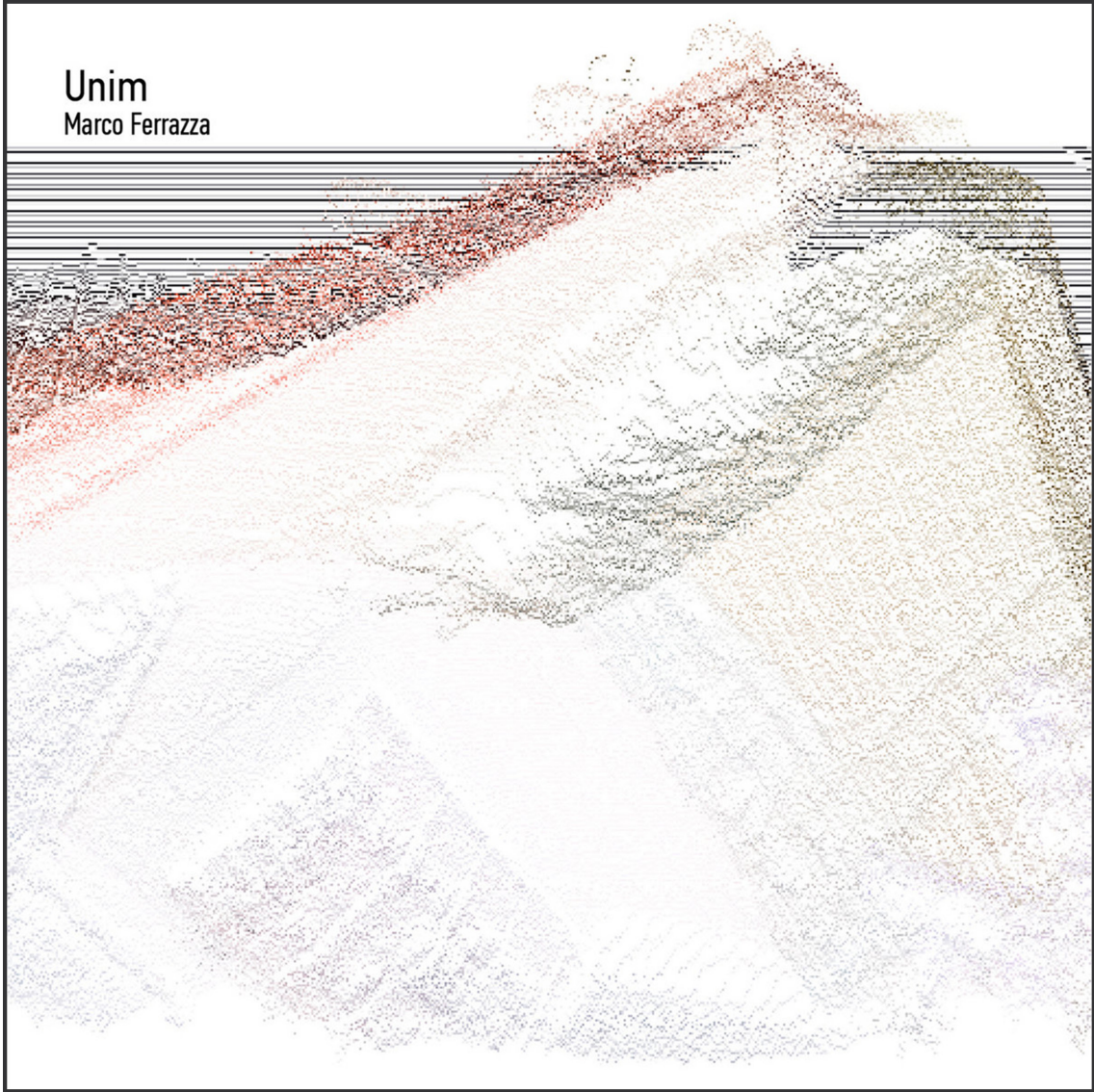
“El método de trabajo general que se ha desarrollado para la creación de las piezas de este CD, marcada por la relación entre la acumulación y la dilatación sonora, consta del procesamiento electrónico de varias grabaciones ambientales mediante softwares de elaboración digital. Las piezas reunidas en este cd contienen sonidos cuya relación con la fuente original es reconocible, y otros en los que no es posible identificar la fuente, pero que, aún así, poseen una cercanía tímbrica con el sonido original. Otro aspecto de algunas de estas piezas es el uso de samples de varios CD utilizados como pretexto para someterse a un proceso de manipulaciones electrónicas. Por ejemplo “L’io plurale” existen momentos de superposiciones vocales (tomados del “Beatus vir” de Niccolò Jommelli) que acentúan, a través de la simple acumulación de los elementos, el valor energético del gesto vocal. “Curvature” es una canción basada en la idea de la fuerza de la gravedad. El glissando es una metáfora de la curvatura del espacio-tiempo provocada por la aparición de un objeto con su masa en el espacio. Los materiales de “Signal Mass Surface” parten del contacto acústico resultante de un cableado TRS con varias superficies (suelo, televisión) por mediación del cuerpo humano. La pista es, por tanto, motivo de interés para la naturaleza cíclica de la señal eléctrica y su posible alteración. “Tomorrow In The Battle”, a partir de referencias literarias, reelabora grabaciones de eventos naturales como el trueno, poniéndolos en relación con los instrumentos acústicos como el piano. “Quanti” comienza como una reflexión divertida y personal sobre algunas cuestiones de la mecánica cuántica, como las ondas electromagnéticas que están configurados como paquetes de energía (los cuantos, de hecho). “White plot” elabora diversas grabaciones de campo para hacer un ambiente de extrema sensibilidad sonora en la que síntesis granular y ruido blanco sostienen el espacio sonoro. “Sehr langsam” deriva de la transformación de un sample tomado de la Sinfonía núm. 5 de Gustav Mahler y tratado libremente para construir una pieza que pretende ser una larga trama de elementos texturizados”. Texto disponible en: <https://elmuellerecords.bandcamp.com/album/curvature>



FERRAZZA, Marco (2018). Citizen. Italia: Setola di Maiale.
Disponible en: <https://www.setoladimaiale.net/catalogue/view/SM3530>

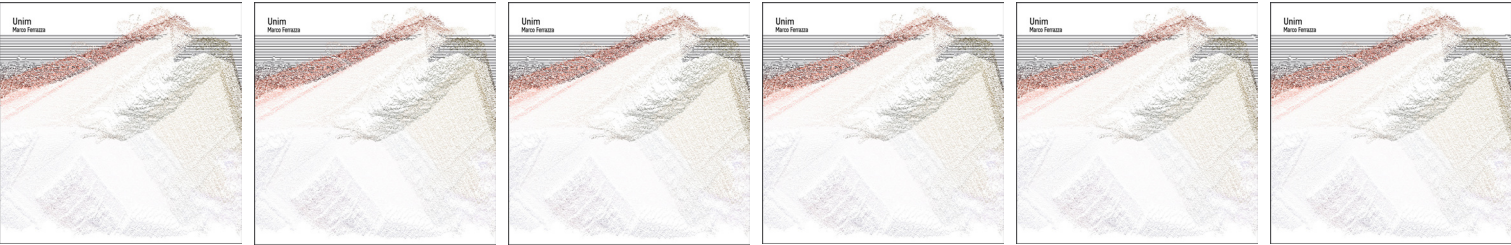
Texto explicativo: Citizen fue publicado por el sello italiano Setola di Maiale. Se trata de mi tercer álbum en solitario, que reúne composiciones acusmáticas realizadas entre 2014 y 2018, seleccionadas y presentadas en diversos festivales internacionales de música electroacústica. En estas obras los elementos de la música concreta resultan quizá más reconocibles que en otros trabajos, y dialogan con los mismos materiales procesados digitalmente. Las piezas incluidas son: Citizen, Latina, Omen, Arousal, Fluttuazioni y Scenario.

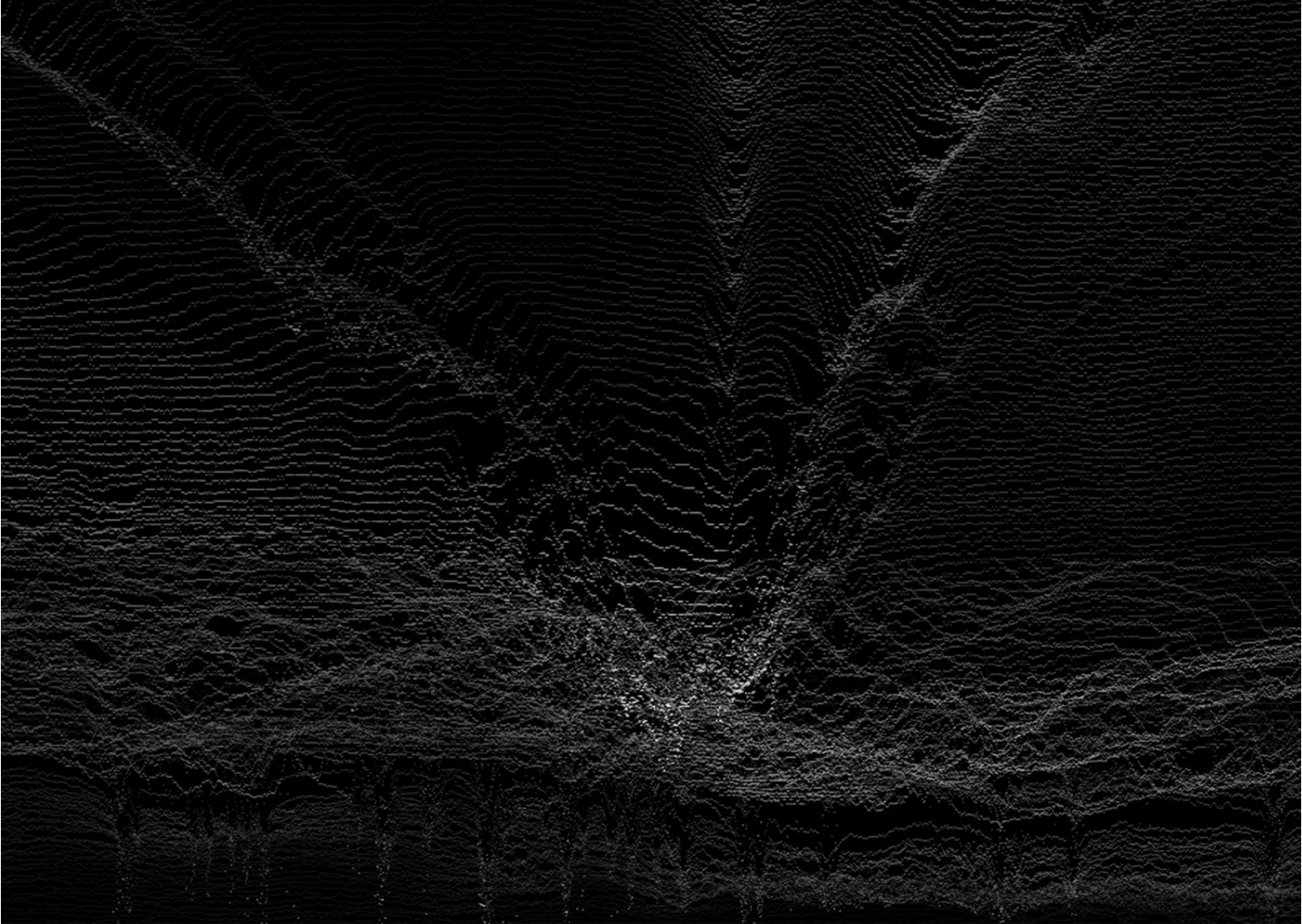




FERRAZZA, Marco (2020). Unim. Grecia: Plus Timbre.
Disponible en: <https://plustimbre.bandcamp.com/album/unim>

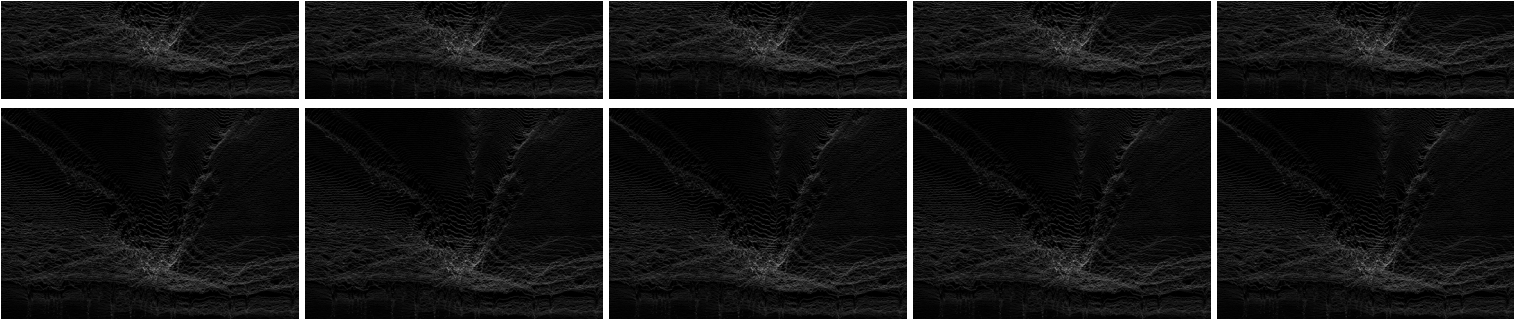
Texto explicativo: La publicación digital del álbum en solitario Unim —título derivado de la expresión original unità minime (“unidades mínimas”)—, editado por el sello de música electroacústica y experimental Plus Timbre (Atenas, Grecia), constituye el primer miniálbum publicado dentro de la misma serie de estudios sobre las modificaciones tímbricas de objetos sonoros individuales.

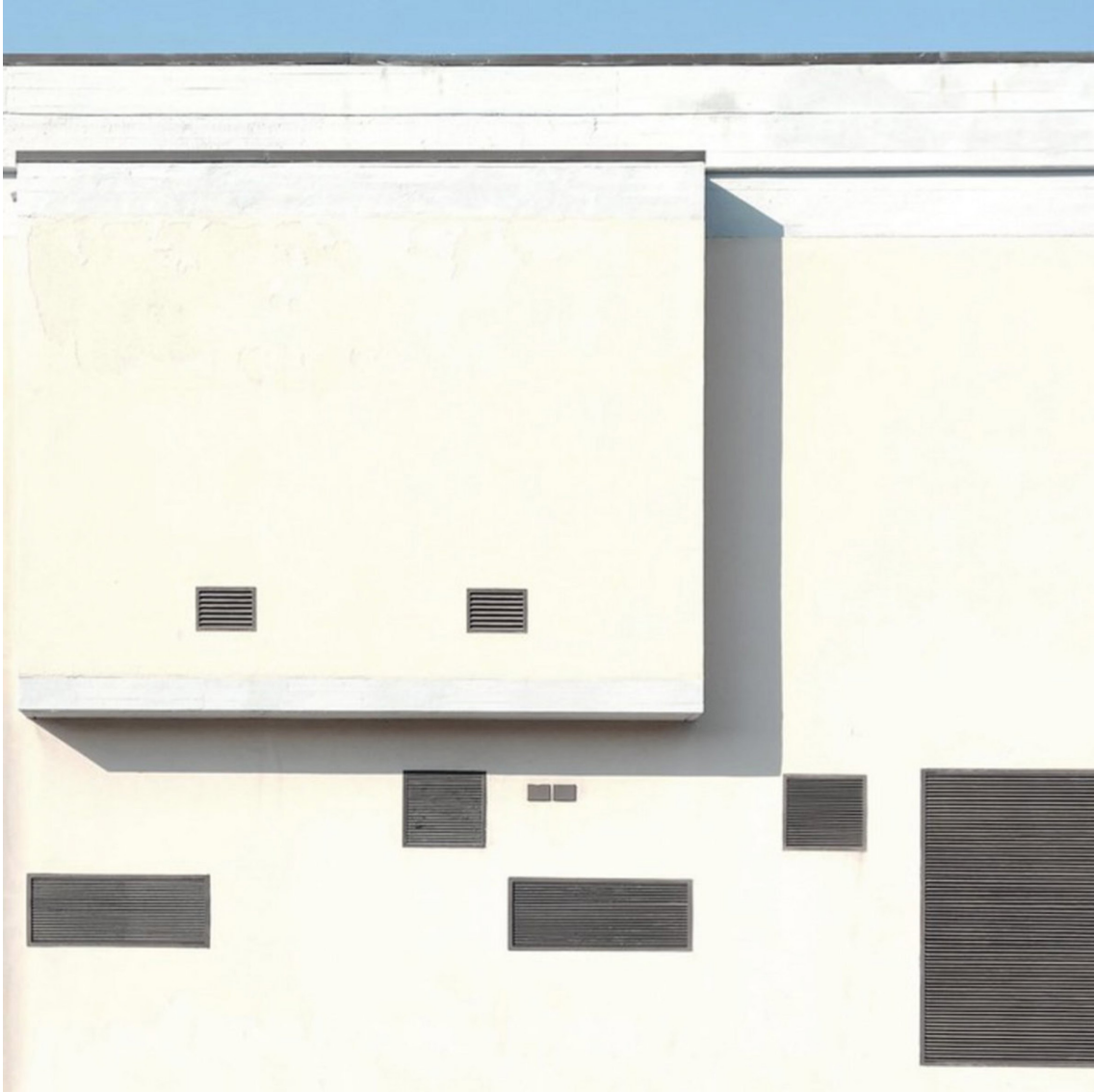




FERRAZZA, Marco (2020). Seisuoni. London, UK: Cadmus Tape.
Disponible en: <https://cadmustape.bandcamp.com/album/seisuoni>

Texto explicativo: El álbum Seisuoni, editado por el sello británico de música electroacústica y experimental Cadmus Tape, forma igualmente parte de esa misma serie de investigaciones sobre las transformaciones tímbricas de los objetos sonoros.





FERRAZZA, Marco (2020). int.dir. Italia: Sounds Against Humanity.
Disponible en: <https://soundsagainsthumanity.bandcamp.com/album/int-dir>

Texto explicativo: El título int.dir constituye una contracción de las palabras intenzione (intención) y direzione (dirección). Este miniálbum representa la tercera publicación dentro de una serie de estudios sobre las modificaciones tímbricas de objetos sonoros, obtenidas mediante la manipulación en tiempo real de unidades mínimas del sonido —como la velocidad y dirección de lectura del objeto sonoro, o su entonación.





FERRAZZA, Marco y SALIS, Giacomo (2020). S/. Australia: Hemisphäre.
Disponible en: <https://marcoferrazza.bandcamp.com/album/s>

Texto explicativo: Este álbum fue el primer trabajo publicado fruto de la colaboración con el percusionista Giacomo Salis. Situado entre la electrónica y la exploración tímbrica de los objetos, las piezas son el resultado de una serie de sesiones de improvisación realizadas por el dúo y registradas sin posteriores intervenciones en fase de montaje. Aunque el sello australiano Hemisphäre ya ha cesado su actividad, aún es posible encontrar algunas copias del álbum en la red. El título del disco aludía al “algoritmo saussuriano” de Lacan, llevado aquí al extremo: sobre la línea permanece el Significante, mientras que por debajo ha desaparecido el significado (una idea a la que ya he hecho referencia anteriormente en el artículo al abordar la posibilidad de una música sin referentes externos).

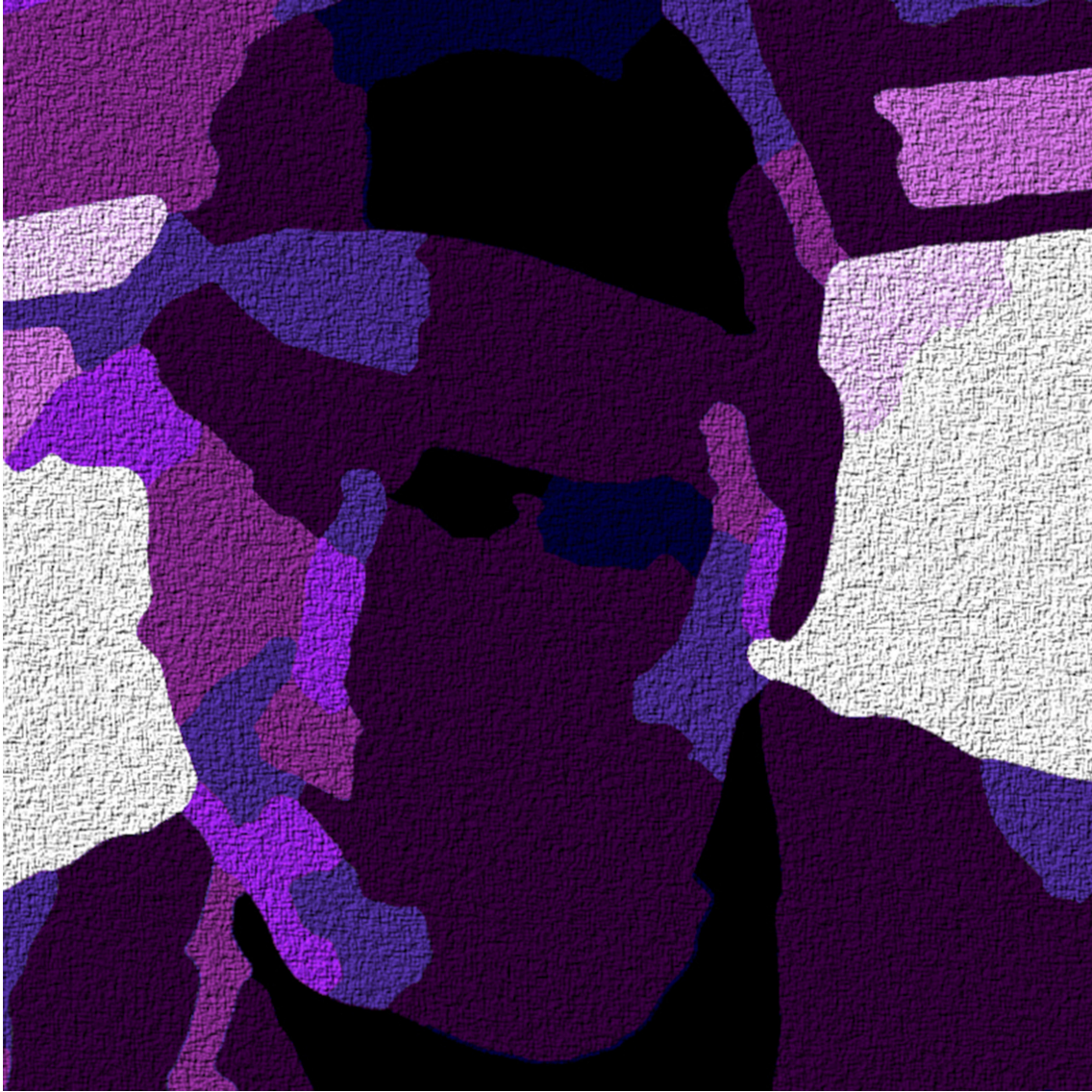




FERRAZZA, Marco (2021). Imagined Geographies. Francia: Falt.
Disponible en: <https://falt.bandcamp.com/album/imagined-geographies>

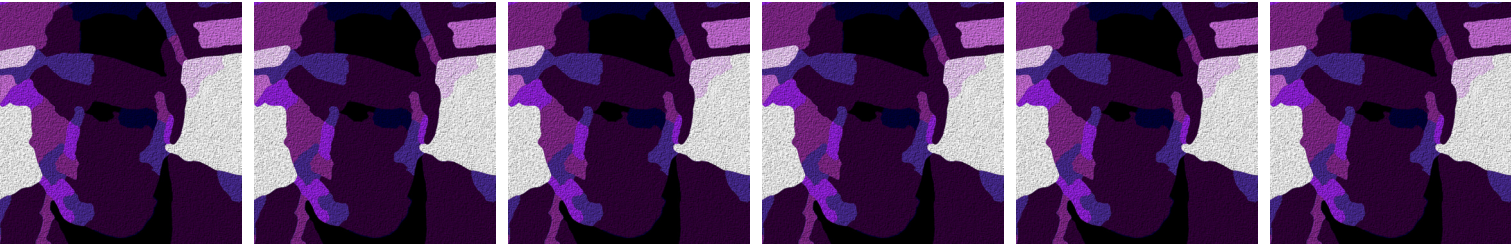
Texto explicativo: Este miniálbum fue publicado por el reconocido sello de música electroacústica y experimental Falt. En estas obras utilicé grabaciones de campo en formato “raw”, es decir, “en bruto”, sin limpiezas particulares en la postproducción, que dialogan con intervenciones electrónicas mínimas y esenciales. La idea era recrear un paisaje sonoro derivado del encuentro entre la memoria —atestiguada por las tomas ambientales realizadas en distintos periodos y lugares— y la respuesta (individual, afectiva) a su reescucha, casi como si se tratara de construir desde cero unas “geografías” de lugares y sensaciones.





AA.VV. (2022). "Matter of the Case". A Sonorous Spirit. A tribute to Juan Antonio Nieto.
Disponible en: https://archive.org/details/ASonorousSpiritATributeToJuanAntonioNieto/19_Marco_Ferrazza-Matter-of-The-Case.flac

Texto explicativo: Tuve la fortuna y el placer de conocer al compositor Juan Antonio Nieto en un festival en Zaragoza, y me resultó de inmediato evidente la hondura artística y la humanidad del hombre que tenía ante mí. Participé en esta recopilación en su memoria con una pieza titulada Matter of the Case.





FERRAZZA, Marco y SALIS, Giacomo (2022). Verso. Belfast, UK: Tone Burst.
Disponible en: <https://toneburst.bandcamp.com/album/verso>

Texto explicativo: Verso es el segundo álbum de un dúo junto al percusionista Giacomo Salis. El trabajo, grabado a finales de 2021, es el resultado de varias tomas de improvisación electroacústica–acústica, centradas en el diálogo entre sonidos acústicos y sonidos grabados en soporte y luego reactualizados en tiempo real. El aspecto predominante del trabajo con Giacomo es el continuo contrapunto entre imitación y contraste, entre la búsqueda de timbres afines y la confrontación sonora. En esta estrategia, en la que la improvisación desempeña un papel decisivo para la constante búsqueda de equilibrios o inestabilidades, el elemento unificador sigue siendo la decisión de trabajar con sonidos “concretos” y con la ambigüedad perceptiva que a veces impide identificar con absoluta precisión quién, dentro del dúo, está efectivamente produciendo una determinada sonoridad. Nuestra práctica, tanto en estudio como durante los conciertos, ha sido siempre la misma: ninguna organización previa, ningún “guion” de referencia, ninguna advertencia mutua ni señales durante las actuaciones; cualquier resultado era fruto de la improvisación radical.





AA.VV. (2022) Libro dei campanacci. 11 schegge. musica italiana avventurosa. Perugia, Italy: tsss tapes.
Disponible en: <https://tssstapes.bandcamp.com/album/11-schegge-musica-italiana-avventurosa>

Texto explicativo: Participé en esta antología del sello italiano Tsss Tapes con la pieza Libro dei campanacci. Mi trabajo se basaba en una única grabación de campo en la que el sonido de los cencerros de un rebaño se despliega en sus propias evoluciones y vitalidad interna a lo largo de unos cinco minutos. A ese sonido, percibido como una trama, se superpone otro: el sonido de un libro que es hojeado en determinados momentos de la pieza.





FERRAZZA, Marco (2023). Margine. Greece: Dasa Tapes.
Disponible en: <https://dasatapes.bandcamp.com/album/margine>

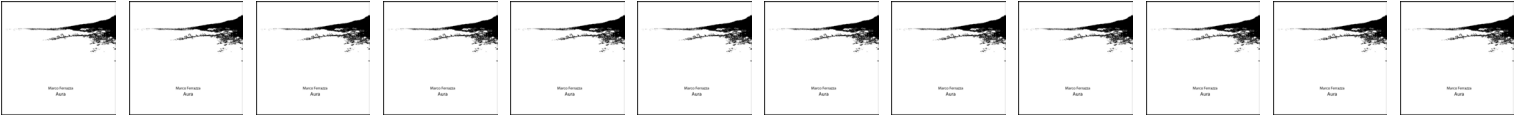
Texto explicativo: Para este último miniálbum en casete, publicado por el sello griego Dasa Tapes, utilicé patches de síntesis granular creados con el software de código abierto Pure Data, un magnetófono, módulos eurorack y un muestreador dinámico para procesar una serie de grabaciones ambientales. La fase final de montaje dio lugar a cinco piezas electroacústicas suspendidas entre la investigación sonora, influencias procedentes de la glitch music y, naturalmente, del field recording. En aquel momento me interesaba explorar una tipología de sonidos que podría definir de muchos modos (liminal, residual, etc.), pero que en esa ocasión preferí denominar “marginales”, porque este término evoca no solo la idea de sonidos poco evidentes y escasamente musicales, sino que también alude a la noción de borde, de frontera, de límite a ser atravesado.





FERRAZZA, Marco (2025). Aura. Tokyo, Japan: Zappak.
Disponible en: <https://zappak.bandcamp.com/album/aura>

Texto explicativo: Este álbum, publicado por el sello japonés de música experimental Zappak, reúne algunas de mis composiciones acusmáticas realizadas a partir de 2022. También en Aura hay piezas en las que la contribución del field recording ha sido muy importante. En las notas del disco hice referencia a los “no-lugares” de los que habló Marc Augé (por ejemplo, aeropuertos, centros comerciales, estaciones y similares); mientras que, al afirmar que otras grabaciones provenían del “tercer paisaje”, me refería a los estudios de Gilles Clément: el “tercer paisaje” alude a aquellos lugares abandonados por el ser humano —como edificios, minas y otros espacios— donde la naturaleza recupera lentamente su dominio. Son lugares en los que florece la biodiversidad, pero de esos espacios me interesaban sobre todo los sonidos inesperados procedentes de objetos construidos por el hombre y luego descuidados, objetos que reaccionan a fenómenos naturales (viento, lluvia) o al paso de un visitante y que “suenan” a su manera.



4. Conclusiones.

He dejado fuera de este artículo varios temas. Ante todo, las reflexiones en torno a la cuestión de la elección, que constituye el elemento determinante de todo proceso humano y, por tanto, también artístico. Se trata de una cuestión demasiado delicada, incluso si quisiera limitarla estrictamente a mi caso personal.

Por otra parte, creo haber solo mencionado de pasada el tema de la presencia y la gestualidad del músico electroacústico en el ámbito performativo. El trabajo del músico no se limita a presentar un tiempo orientado, sino que incluye también el modo en que dicho tiempo se despliega durante la performance. Un músico electroacústico que actúa en directo dispone de muchas más posibilidades ejecutivas que un concertista tradicional; sin embargo, al asistir a determinadas performances de música electrónica o electroacústica, se tiene a veces la impresión de que el intérprete no ha desarrollado un verdadero trabajo previo de investigación sobre su propia práctica, y que se ha apoyado en exceso en las posibilidades estandarizadas ofrecidas por el medio tecnológico. De ello puede derivarse la sensación de una suerte de “ausencia de reglas”, o mejor dicho, de ausencia de reglas propias.

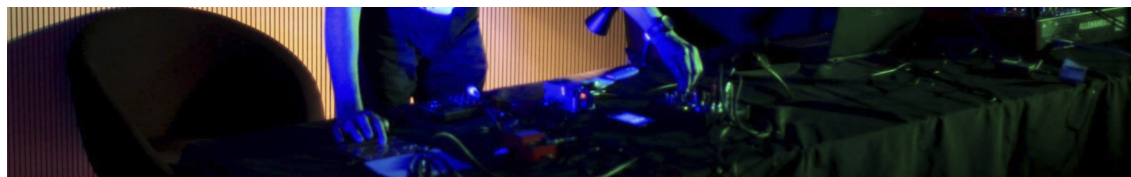
Junto a la práctica, está la obra. El trabajo compositivo constituye otra forma de alinearse al tiempo orientado, ya que el autor, en la fase de escritura, tiene la posibilidad de volver atrás, reconsiderar y revisar su propio hacer; no está obligado a crear en tiempo real, como ocurre en la performance.

En conclusión, considero que, en la búsqueda de un lenguaje —entendido, en sentido general, como un sistema de signos autónomo propio de un autor— capaz de portar elementos de novedad que amplíen las posibilidades expresivas y combinatorias, son precisamente el acto de escribir y el acto de practicar los que redefinen el pensamiento, es decir, los esquemas cognitivos generales que hemos elaborado a lo largo de nuestra experiencia. Y puesto que un “lenguaje” puede ser tanto “escrito” (obra) como “hablado” (práctica), también la performance puede constituir una ocasión para nuevos descubrimientos; pero creo que es sobre todo en la escritura, es decir, en la composición, donde las propias elecciones pueden definirse con mayor claridad.

La música electroacústica se sitúa a medio camino entre la fascinación tecnológica y una constante reformulación de los códigos de referencia. En cuanto a la forma de la obra, son posibles combinaciones marcadamente “surrealistas”; desde el punto de vista de los medios, existe la posibilidad de construir los propios instrumentos, lo cual requiere un conjunto de competencias específicas. Hablo aquí de gustos y preferencias estrictamente personales: me gusta pensar que el ideal hacia el cual tender consiste en no permanecer de manera indefinida en ninguno de estos dos polos. En el ámbito de la semiótica, se ha sostenido que el sentido es “significado más dirección”.

Por último, quisiera referirme a la cuestión de la narratividad. Narratividad y no narración, término este último que implica la existencia de una historia que deba ser contada. No pretendo entrar en debate sobre la aceptación o el rechazo del concepto de narratividad, pero, en un arte basado en el tiempo orientado como la música, la narratividad —entendida como la sucesión de acontecimientos que no necesariamente deben ilustrar o representar una historia— constituye un aspecto con el que es necesario confrontarse, tanto para reformularlo en cada nueva creación como para enfrentarse a los propios clichés creativos.

Vinculada al binomio narratividad-narración se encuentra la cuestión del sentido. “¿Qué sentido tiene?” es una pregunta que hemos escuchado (y quizá nos hemos formulado) con frecuencia ante una obra o una performance. El sentido se presenta casi siempre como algo ya conocido, como aquello hacia lo cual tendemos a reconducir el artefacto (desafortunadamente, cabría añadir). Un amigo y “maestro” dijo una vez que el sentido de una obra contemporánea reside, ante todo, en la comprensión de cómo y sobre qué bases ha sido realizada. Si, desde una perspectiva semiótica, se pudiera pensar el sentido como “significado más dirección”, la idea de poner en relación conceptos, metáforas (epistemológicas o de otro tipo), afectos y energías sigue siendo, para mí, un aspecto fundamental en la creación sonora.



5. Referencias bibliográficas.

(1) AA.VV. (2011). Arte povera. Entreviste curate e raccolte da Giovanni Lista. Milano: Abscondita.

(2) AA.VV. (2021). Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica. Napoli: Cronopio.

(3) AUGÉ, Marc (1993). Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità. Milano: Elèuthera.

(4) BERGAMO, Francesco (2018). Il disegno del paesaggio sonoro. Milano-Udine: Mimesis.

(5) CALANCHI, Alessandra (2015). Il suono percepito, il suono raccontato. Paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare. Giu-lianova: Gaalad Edizioni.

(6) CHION, Michel (2017). L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema. Torino: Lindau.

(7) CLÉMENT, Gilles (2005). Manifesto del terzo paesaggio. Macerata: Quodlibet.

(8) COSTA, Mario (1998). Il sublime tecnologico. Piccolo trattato di estetica della tecnologia. Roma: Castelveccchi.

(9) DELEUZE, Gilles (2024). Sulla pittura. Corso marzo-giugno 1981. Torino: Einaudi.

(10) DI SCIPIO, Agostino (2021). Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informa-tica. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

(11) DERRIDA, Jacques, COLEMAN, Ornette (2016). Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell’altro. Milano: Mimesis.

(12) JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR & BERLOWITZ, Béatrice (2012). Da qualche parte nell’incompiuto. Torino: Einaudi.

(13) PELGREFFI, Ivan (2018). Improvvvisazione. Milano: Mimesis.

(14) STEFANI, Gino (1987). Il segno della musica. Palermo: Sellerio.

(15) VANDE GORNE, Annette (2021). Traité de l’écriture sur support. Bruselas: Musiques & Recherches.

6. Referencias en formato electrónico URL.

- Texto explicativo: Página web de Marco Ferrazza. Disponible en: <https://www.marcoferrazza.com/> (consulta: 09/10/2025).



- Texto explicativo: Bandcamp de M. Ferrazza. Disponible en: <https://marcoferrazza.bandcamp.com/> (consulta: 09/10/2025).

