

TONES FROM THE DEEP

Alla luce delle loro recenti e illuminanti uscite su Important Records, una conversazione con CATHERINE CHRISTER HENNIX, AMELIA CUNI, WERNER DURAND e DUANE PITRE, su raga, blues, just intonation, microtones & drones...

di gino dal soler

“L’esperienza musicale concerne l’intero uomo e l’orecchio ha, nell’esperienza musicale, una funzione completamente diversa da quella che si suppone generalmente. Non vi è nulla di più falso che l’affermare che si ode una nota o una melodia con l’orecchio. È del tutto falso. La nota, o una melodia o una qualsiasi armonia, vengono veramente sperimentate con tutto l’uomo”...

[Rudolf Steiner- “L’Essenza della Musica e l’Esperienza del Suono nell’Uomo”]

CI SONO MUSICHE, dischi o semplici esperienze di ascolto del suono che per una serie di motivazioni non tutte intelligibili, fanno pensare che queste parole estrapolate dall’importante saggio dell’antroposofa Rudolf Steiner, frutto di sette conferenze tenute a Colonia, Berlino, Lipsia, Stoccarda e Dornach tra il 1906 e 1923, contengano del vero. Certo, Steiner si spingeva oltre, arrivando a prefigurare che *“Poi vi è qualcosa di ancora più alto”*, immaginando l’uomo che entra in un mondo astrale in cui non sente più il rumore di questo mondo. *“Là vi è una grande quiete, tutto parla attraverso colore e luce. Quindi da tale mondo di colori risuona, prima piano e poi sempre più forte, un mondo di suoni. Quando l’uomo arriva là, sperimenta lo spirito del mondo; viene a conoscere quello che intendono i grandi spiriti quando, come Pitagora, parlano di musica delle sfere. La musica delle sfere dei roteanti soli si è voluta spiegare simbolicamente, ma essa non si può spiegare così: il sole risuonante attraverso lo spazio cosmico è una risuonante realtà”...*

Partire da qui per approfondire alcune esperienze sonore in qualche modo legate a una label americana come la Important non sarà del tutto astruso. Se date un’occhiata al suo recente catalogo trovate nomi come Eliane Radigue, Pauline Oliveros e la Deep Listening Band, figure ormai leggendarie che del “suono profondo” hanno fatto il proprio stato dell’arte. Un anno e mezzo fa vi raccontammo di “Attention Patterns”, seminale doppio album passato in verità piuttosto inosservato (data anche l’edizione limitata) che vedeva coinvolti Pauline Oliveros, Eliane Radigue, Yoshi Wada e i Sun Circle degli ineffabili Greg Davis e Zach Wallace, e che proprio a partire dall’incipit della Oliveros (*“sostieni un tono o un suono finché ogni desiderio di cambiarlo scompare, poi quando questo avviene, allora prova a cambiarlo”*) sembrava riassumere la quintessenza di quel “holy minimalism” tornato in voga in questi ultimi tempi. Dai citati Sun Circle di “Lessness” (Arbor 2010) ai Messages di “After Before” (De Stijl 2010), dai Barn Owl che cospirano con il Long String Instrument di Ellen Fullman (Important 2011) al vero e proprio ensemble dei Portraits (Important 2012) passando infine per il mondo a parte di Eleh (non-identità o identità multipla?), di cui poco o nulla è dato di sapere, niente immagini, niente interviste, soltanto la più o meno magnifica ossessione per il tono puro e crudo delle onde sinusoidali. Se si tratti di culto sapientemente costruito o di bluff altrettanto ben ideato, la questione è aperta, ma è fuor di dubbio che il catalogo Important è ormai saturo delle opere solitarie o degli split di Eleh con la Oliveros e con la Fullman e, da ultimo, con Duane Pitre, che immediatamente vanno fuori catalogo contribuendo ad alimentare quella patina di leggenda che circola intorno al suo nome. Qui però vogliamo soffermarci su due, tra le ultime uscite Important che sembrano davvero destinate a lasciare un segno per la peculiarità di un suono che, pur rifuggendo da fin troppo facili categorie, si situa in perfetta continuità con lo storico lavoro fatto a suo tempo da

maestri come La Monte Young, Terry Riley, Pandit Pran Nath e la stessa Oliveros, ma anche Lou Harrison, Yoshi Wada, John Adams e per altri versi John Cage, tanto per citare i capiscuola che nel loro corpus compositivo hanno introdotto a più riprese i fondamenti della “just intonation” e dei raga indiani. Stiamo parlando di “Feel Free” di Duane Pitre e di “Live At The Grimm Museum” di Catherine Christer Hennix col suo “Chora (s) san Time-Court Mirage” a cui hanno partecipato anche Amelia Cuni al canto dhrupad e Werner Durand alla regia del suono. Con loro e con una puntigliosa C.C. Hennix - da Berlino - è partita via email una conversazione assai stimolante a cui si è aggiunto oltreoceano Duane Pitre.

“Broadcasting from the Cosmic Shruti Box”, recita il sottotitolo del disco accreditato alla Hennix ma di fatto opera corale dove all’interno di quella cosmica shruti box (vedi recensione su BU#169) ho supposto di scovare tanto il blues che il raga, l’immensa spaziosità del drone e infine contemplazione e silenzio. “Uno dei mille suoni della sillaba OM” è la citazione finale riportata nelle note di copertina. E attraverso le voci, i fiati e l’elettronica ti pare davvero possibile percepire l’espressione vibratoria di quella unità sillabica. Una tensione tra fisica e metafisica, mi è capitato di scrivere, anche senza conoscere le complesse teorie matematiche di C.C. Hennix. Un’opera che esce a due anni di distanza dal giustamente mitizzato “The Electric Harpsichord”, sorta di “infinitary composition”, per definizione della stessa compositrice, rimasta nel cassetto per decenni finché la nostra Die Schachtel è riuscita a strapparla all’oblio e alla rapacità del peer to peer per darle finalmente una veste ufficiale con elegante libretto annesso (BU#146/147). Mi racconta Amelia Cuni:

“Credo che la collaborazione con C. C. Hennix sia una tappa importantissima lungo il mio percorso, un punto di arrivo e di partenza allo stesso tempo. Grazie a un approccio radicale, in equilibrio fra Oriente e Occidente, mi sembra infatti di arrivare alla concretizzazione di intuizioni sviluppate in molti anni di studio e ricerca, come pure di partire per un viaggio che mi permette di affinarle e metterle alla prova. In questa collaborazione intervengono molte influenze musicali, ma quella del raga assume un ruolo centrale, permettendomi di mettere a fuoco alcuni aspetti della musica

indiana che trovo di particolare interesse. Quando, alla fine degli anni ‘70, mi sono avvicinata a questa tradizione ero attratta non solo dalla qualità timbrica degli strumenti che privilegiano la risonanza e la durata del suono ma anche dagli effetti che le strutture modali del raga e del tala hanno sulla percezione dell’ascoltatore. Ero inesorabilmente attratta da questo modo diverso di ascoltare una musica che, attraverso atmosfere pregne di suggestioni emotive, ci fa intravedere uno spazio di “contemplazione e silenzio”, come tu ben dici. Nel corso degli anni, specialmente attraverso lo studio del canto dhrupad (il genere più antico della musica indostana) e la sperimentazione, il senso e le implicazioni di queste mie prime impressioni sono andati gradualmente chiarendosi. Questa musica si è evoluta nel corso dei secoli secondo modalità di pensiero diverse dalle nostre. Ciò la rende affascinante ma anche misteriosa, “difficile da capire”. Per cercare di definire queste modalità, si parla di “pensiero simbolico” e si mette in evidenza l’importanza del mito e dei simboli in tutta l’arte indiana. Così anche il concetto stesso di fare musica si basa su principi diversi da quelli oggi a noi più familiari. Non posso approfondire troppo, è un campo molto vasto, ma voglio evidenziare alcuni punti essenziali al mio discorso.

Si può trovare nella civiltà indiana un filo conduttore che attraverso secoli di trasformazioni sociali e culturali ci riallaccia all’antico sapere vedico. Allo stesso tempo, il contributo di numerosissime tradizioni mistiche e filosofiche l’ha arricchita e diversificata, generando nel contempo tolleranza e profondità di pensiero. In questa musica l’orecchio attento discerne gli echi di un sapere antico a cui il nostro animo ora più che mai desidera attingere. Per me e molti altri praticanti e appassionati di musica indiana, credo che ciò presenti un’attrazione irresistibile. Più in dettaglio: l’impianto filosofico su cui si basa la musica del raga è radicato in una visione olistica e globale dell’uomo e in un’elaborata teoria del suono. Questi principi si basano su un approccio al sapere che è stato codificato già nei Veda circa tremila anni fa e ha poi influenzato il ritualismo tantrico, la filosofia dello yoga, il misticismo sufi ecc. Questa “filosofia del suono” individua diverse gradazioni dello stesso, da non-manifesto a manifesto. Ci parla del Nadabrahman, suono come agente della creazione, che la pervade tutta, ne rappresenta il substrato ed è la manifestazione della forza vitale che anima l’universo. Secondo questa prospettiva, la musica interpreta il legame fra micro e macrocosmo, riflettendo e rendendo intelligibili le armonie e proporzioni del suono inaudibile, non manifesto. Secondo Alain Danielou esistono corrispondenze

metafisiche che permettono l'evocazione di emozioni, esseri, paesaggi etc. attraverso il suono. Le pratiche della recitazione dei mantra e dello yoga del suono (nadayoga) si basano su questi presupposti, come pure i poteri magici attribuiti al canto e alla parola. La musica quindi può essere intesa, prendendo a prestito le parole dello stesso Danielou, come "l'espressione della relazione fra l'ordine umano e quello cosmico."

Con questo preambolo ho voluto mettere a fuoco alcuni dei concetti che ispirano la nostra realizzazione musicale. Mi sembra di riconoscerne le tracce sia nell'antica tradizione del raga che in alcune delle sperimentazioni dell'Occidente moderno. Si può allora intuire dove la scuola di La Monte Young e la tradizione indiana s'intersecano e dove la musica di C. C. Hennix e la mia trovano un terreno comune. L'esperienza diretta del potere del suono diventa infatti in questa collaborazione un'esigenza impellente e irrinunciabile che travolge qualsiasi altro ideale estetico, mentre la "forma" musicale assume un'importanza secondaria. Ciò rende la realizzazione dipendente anche dagli aspetti tecnici, tecnologici e fisici (cioè da come lo spazio risuona), per cui sono necessari alcuni giorni di prove con tecnici e musicisti nello spazio prescelto. Il fonico deve essere parte integrante del progetto e dividerne gli ideali. I musicisti si affidano principalmente alla loro esperienza, intuizione e sensibilità nel rispetto del processo che hanno attivato, come si trattasse di un raga che deve fluire pur rimanendo fedele a se stesso. Anche se questa musica non è strutturata secondo i principi della musica indostana, le si avvicina molto in certi suoi aspetti, radicalizzandoli. La performance richiede un genere particolare di concentrazione, sia da parte dei musicisti che del pubblico. Si potrebbe dire che stiamo cercando di ritrovare e rinnovare attraverso questa musica il nostro rapporto con il rituale, la madre di tutte le arti".

E proprio sull'aspetto tecnico della questione si sofferma più volentieri la Hennix:

"Quello al Grimm Museum è stato il nostro primo concerto. Dal momento che richiediamo al-



"Si potrebbe dire che stiamo cercando di ritrovare e rinnovare attraverso questa musica il nostro rapporto con il rituale, la madre di tutte le arti"

(Amelia Cuni)

meno una settimana per allestire e testare le parti elettroniche, vorremmo poter eseguire un minimo di performance, cosa che rende complicato trovare una sede adeguata. Da quella prima data siamo riusciti a produrre soltanto altre due. Naturalmente una registrazione non è la stessa cosa di una performance dal vivo e potrebbe essere considerata, strettamente parlando, come un formato separato della nostra musica. Parte della struttura è comunque preservata, in particolare quel mix di blues, raga e maqam rimane intatto. Per molto tempo ho pensato che eravamo il solo ensemble ad aver sperimentato questo mix, ma proprio recentemente ho scoperto che Julian Weiss ha usato la stessa costellazione di scale modali in una composizione eseguita dal Al-Kindi Ensemble. So che saranno a Berlino durante il ramadam e così tenterò di scoprire più da vicino il loro approccio. Benché finora poco usuale, è possibile che questo modo di comporre possa guadagnare altri adepti in futuro, un sentiero promettente anche al di là delle modalità della musica sperimentale. Devo dirti però che usare il termine drone music è inappropriato per la nostra musica. Non riesco ad immaginare le mie composizioni come drones nemmeno quando suonano le tamburas! Piuttosto esse riflettono gli insegnamenti che ho assorbito durante tutti questi anni, quello che ho imparato suonando con musicisti eccezionali a partire dai primi anni '70, quando una simile definizione nemmeno esisteva o si usava. Da quel che ne so nemmeno Terry Riley o La Monte Young hanno mai parlato di drones riferendosi alla loro musica e naturalmente non lo è. Riesci a immaginare il nostro guru Pandit Pran Nath come un compositore di drone music?!..."

A questo punto la questione si fa cruciale. Se è vero che il Pandit Pran Nath una volta disse che il termine raga significa "living souls" e che il raga è sempre "in between the notes", che il respiro è raga e che come un raga ogni respiro ha un proprio sentimento, è altrettanto vero che - appropriato o meno che sia - si è parlato più volte di correlazione tra raga e drones. Certo il termine è abusato, ormai ovunque si parla di drones anche a sproposito, ma forse occorre ricordare che non tutti i drones hanno spessore, potere suggestivo, peso specifico. Non sarà facile discernere e nemmeno discriminare tra vero e non vero, eppure per quanto mi riguarda il continuum sonoro dato dalle tamburas nell'alap indiano è tra i più puri esempi in tal senso, nonché il più imitato (elettronicamente parlando). Ci viene in soccorso Werner Durand:

"Il 50% della musica che ascolto a casa ha a che fare col raga e tuttavia non mi considero un esperto conoscitore, forse soltanto un outsider avanzato che può identificare certi raga e artisti con cui hai familiarità, un po' come la tua casa di base, punto da cui partire e a cui ritornare. Poco tempo fa sono stato intervistato per un programma radiofonico proprio sull'argomento drones. Mi hanno fatto ascoltare alcune tracce, nessuna delle quali era realmente drone music secondo la mia comprensione del suono. Dal mio punto di vista esistono due concetti base per un drone: un suono funzionale, continuo, con precisi riferimenti tonali come nella musica classica indiana o in certa musica folk: le launeddas sarde, la musica bizantina, alcune musiche greche e albanesi per clarinetto; oppure il drone come entità musicale, così com'è incluso nella musica tibetana, nel didjeridu degli aborigeni australiani, nelle musiche vocali bunun di Taiwan, fino a comprendere i contemporanei cosiddetti minimalisti, a partire da La Monte Young e i suoi seguaci, e includendo per estensione Eliane Radigue e Phill Niblock, che partono da concetti differenti non usando, per esempio, la just intonation ma il beating microtonale. Non ho alcun problema a relazionarmi con tutti questi nomi, anche se il mio primo incontro del genere è stato con un pezzo di Pharoah Sanders, Lumkilli, sul suo "Live At The East" del 1972, dove un harmonium creava un suono continuo in mezzo a una ricca tavolozza di voci e percussioni. Questo accadeva un anno prima che scopriessi Riley e Young, e ancora ricordo il fascino di quell'esperienza. Le mie lezioni di sassofono con Ariel Kalma partivano sempre con un drone di base, con intonazione e riferimenti tonali proprio come nei raga. Se ti poni in termini di giudizio tra vero e non vero tuttavia finisci col cadere nella polemica. Posso aver apprezzato in passato cose che ora non





C.C. Hennix

m'interessano più, dal momento che le mie abitudini e gusti, o la mia stessa comprensione del concetto di intonazione, sono cambiati nel corso degli anni."

A questo punto anche Catherine Christer Hennix si sente in obbligo di aggiungere qualcosa: "Per quanto mi riguarda il raga è la forma musicale su cui il mio training è stato più intenso, avendolo iniziato nel 1970, così la sua pratica è alla base del mio modo di pensare come compositrice. Comunque, a differenza di La Monte, non provo a scrivere composizioni di raga classico. Piuttosto lascio che sia quel modello a influenzarmi per altre vie. Non ho mai preteso di poter rendere un raga al livello tecnico che richiederebbe la tradizione kirana. Altresì l'accoppiamento tra raga e blues è ben testimoniato anche nei dischi di Terry Riley e La Monte Young, ma lo stesso si può dire del raga con la tradizione araba del maqam (impressionante in particolare modo l'esempio di Sufiyana dal Kashmir Show). Da qui teoricamente potremo intrecciare altre relazioni tra maqam e blues, che è quel che sto esplorando negli ultimi dieci anni. La mia conclusione comunque è che non ci può essere nessuna verità da rivendicare per queste forme sperimentali di musica. La musica possiede modalità di linguaggio extralessicali per cui non vedo come poter applicare il concetto di verità".

Tirata in ballo più volte nel corso della nostra conversazione, rimane da articolare la complessa questione della *just intonation*, particolarmente cara a vecchie e nuove generazioni di musicisti. Ancora una volta sembra essere la qualità acustica dell'intonazione pura ad attrarre diversi compositori che usano spesso il pretesto della *just intonation* per raggiungere non solo particolari livelli in ambito sonoro, ma attraverso di essi anche altri livelli di profonda spiritualità. Ricordo che una volta La Monte Young disse: "Quando ascolto gli intervalli nell'equal tempe-

rament è come se mi ricordassero la verità, ma quando ascolto gli intervalli nella *just intonation* è come se stessi ascoltando la verità". Interviene subito Werner: "Usando la *just intonation* come metodo compositivo, in effetti cambia la tua prospettiva d'ascolto. Per citare ancora La Monte: "tuning is a function of time" e persino il tuo proprio ascoltare diventa più sofisticato, facendone esperienza nel tempo. Lavorando con Amelia per i pezzi dell'ellevi "Already Awake In The Night", abbiamo selezionato alcune tonalità in *just intonation* e successivamente le abbiamo messe a confronto con il sistema dell'equal temperament, ed è stato scioccante percepirne la differenza, tanto ricche di feeling erano le prime, quanto prive le seconde!"

Gli fa eco Amelia: "Certamente sono tutti aspetti di uno stesso fenomeno di percezione che passa innanzitutto attraverso i nostri sensi per poi venire integrato in tutto il nostro essere. A me sembra che la concezione "euro colta" dell'armonia, come si manifesta in tutta la musica classica e non solo, privilegiando le modulazioni, i continui cambiamenti di modo che inevitabilmente hanno portato al temperamento, abbia perso di vista un

aspetto molto significativo dell'esperienza del suono in musica. Potrei definirla come un'esperienza diretta, non filtrata da costruzioni intellettuali artificiose (quali il temperamento equabile), ma che risuona nel nostro essere mettendoci in sintonia con il dentro e il fuori di noi stessi. Da questo punto di vista, anche alcune costruzioni mentali riferite alla cosiddetta *Just Intonation* non sono molto diverse e ripropongono complessità a mio avviso sterili. Resta il fatto che, quando ascolto per esempio le composizioni per clavicembalo di Lou Harrison, le trovo estremamente piacevoli, toccanti ed efficaci. Credo che se la *just intonation* viene impiegata da artisti con la necessaria sensibilità, essa può intensificare notevolmente l'esperienza estetica perché

permette di affinare l'orecchio ai microintervalli arricchendo la percezione di sfaccettature e sfumature. Inoltre, genera un'armonia che sfugge alle costrizioni della cosiddetta musica tonale, aprendo una nuova prospettiva al concetto stesso di armonia. Penso che più la struttura della musica è chiara e semplice, più abbiamo la possibilità di intensificare la nostra esperienza musicale e di renderla in grado di trasformarci. A questo proposito, lavoro da qualche tempo alla realizzazione di registrazioni in cui mi sono preffissata di interpretare i tratti salienti di un dato raga, spogliandolo degli aspetti intesi ad abbellirne e ampliarne l'elaborazione e ricercandone invece l'essenza, l'efficacia contenuta nei suoi fraseggi melodici e intonazioni microtonali.

Semplificando quindi l'esecuzione e facendo a meno di sviluppo ritmico e formale. Il risultato sono performance di dhrupad di circa un'ora, che mettono in evidenza l'aspetto meditativo e i bordoni realizzati da Werner con campionamenti di tambura e altri suoni, e che conducono ad un tipo particolare di ascolto, ragion per cui ho intitolato questa serie al nadayoga. (I titoli degli album sono, per ora: "Kedarika" e "Waves of Beauty", autoprodotti). Abbiamo visto che per mezzo del raga impariamo a elaborare una sola atmosfera alla volta, per quanto complessa e multiforme essa sia, e sviluppiamo la capacità di improvvisare o, per essere precisi di "comporre in tempo reale" nonché di intonare con

"Usare il termine drone music è inappropriato per la nostra musica. Non riesco ad immaginare le mie composizioni come drones nemmeno quando suono le tamburas."

(C.C. Hennix)

precisione microtoni e numerosi tipi di oscillazioni, glissandi e deviazioni. In questo modo l'orecchio raggiunge la capacità di distinguere intervalli anche minimi e di apprezzare sistemi di intonazione diversi dal temperamento equabile. Nel mio caso, ho incoraggiato il "de-condizionamento" del mio orecchio, che si era ben presto abituato agli intervalli dei raga, accettando di confrontarmi con altri sistemi di intonazione. Da quello pitagorico al non-sistema di John Cage basato su procedure aleatorie, a quello derivato dall'analisi spettrale di un gong..."

Chiudiamo col quarto protagonista del nostro percorso, Duane Pitre. Forse in pochi ricordano, ma qualche tempo fa uscì, sempre su Important, una raccolta speciale che aveva per titolo "The Harmonic Series", assemblata con cura proprio da lui, che oggi risiede dalle parti di New Orleans ma compie frequenti vagabondaggi tra New York, California ed Europa. Duane, che porta nel nome il ricordo del grande chitarrista della Allman Brothers Band, mise in quel prezioso dischetto devoto alla just intonation anche pezzi storici di Pauline Oliveros, Ellen Fullman, Michael Harrison e Charles Curtis, senza contare Greg Davis, Zachary James Watkins e R. Keenan Lawler. La sua discografia si perde tra cd-r, cassette, raccolte e split, ma nessuno dei suoi lavori precedenti, ad eccezione forse di "Origin" (Root Strata 2010), possiede la sottigliezza micro tonale e la compiutezza armonica di "Feel Free" (Important 2012, recensione su BU#169) con la sua perfetta interazione (e intonazione) tra corde pizzicate o sfregate e tonalità elettroniche degne del miglior "holy minimalism". La scuola è sempre quella di La Monte Young e associati ma con più sottili variazioni "in between the notes".

"Just intonation, minimalismo, La Monte Young, Terry Riley e Steve Reich hanno certamente contribuito al cambiamento del mio sentiero creativo", racconta Duane, "anche se con alcuni di loro ero già entrato in contatto da più tempo, in primis Riley. Non posso negare l'influenza che questi maestri - ai quali aggiungerei Lou Harrison, John Adams, John Cage e certa musica tradizionale - hanno avuto su di me nel periodo che va dal 2005 al 2008, ma nel 2009 ho comprato un libro fantastico sulla vita e musica di John Coltrane che mi ha tremendamente ispirato. Mi ha aiutato soprattutto a comprendere meglio i dischi jazz che avevo collezionato anni prima, oltre a darmi un paio d'idee su come organizzare i miei lavori d'ensemble in modo del tutto nuovo, compreso l'ultimo "Feel Free" così come lo ascoltò nel disco su Important. Considera che quel pezzo si basa sul concetto di semplicità, nel senso che parte da un semplice e comune suono di armonici per chitarra elettrica, benché intonato nel modo poco convenzionale della just intonation. E pur essendo familiare, quello stesso suono finisce con l'essere portato in un contesto esperienziale assai diverso e più complesso. Quel che accade è che questi armonici vengono inseriti in un sistema musicale



aperto e tuttavia ordinario (in parte Max/MSP patch, in parte partitura e istruzioni per performance) che ho creato appositamente per "Feel Free", intendendo così produrre, potenzialmente, infinite variazioni di ritmi e melodie che si autogenerano nel percorso. Detto questo il pezzo è di fatto composto benché privo di righe annotazioni. Se vuoi lo si può chiamare improvvisazione altamente strutturata o una sorta di... "comprovisation". L'idea delle cinque sezioni che si evolvono lentamente, talvolta impercettibilmente, contribuisce a trasformare la composizione tra una sezione e l'altra o perfino anche dentro le stesse singole sezioni. Il mio desiderio, fin da principio, è stato quello di infondere un particolare stato emozionale al pezzo, ecco forse come spiegare l'influenza di Coltrane, della musica Indiana o di certa musica tradizionale Giapponese".

Di "Feel Free" esiste anche una versione per installazione contenuta in un recente split (solo in vinile) con Eleh, priva di performers, che, pur partendo dagli stessi assunti di base, implica una maggiore staticità nell'evoluzione della pièce. "Sì, occorre segnalare che l'installazione non solo non è un disco, ma non è nemmeno un loop, in alcun modo. Il suo continuum piuttosto è guidato dalle decisioni prese in tempo reale dal computer. Teoricamente potrebbe andare avanti all'infinito senza mai ripetersi, pur suonando estremamente familiare all'ascoltatore. La mia parte dello split con Eleh è ovviamente una registrazione di quello che può essere avvenuto all'interno dell'installazione, per una ventina di minuti di un dato giorno. Comunque non posso abitualmente controllare quel che succede, poiché capita che le cose funzionino diversamente da come dovrebbero." ■