

APPROCCI DIFFERENTI: LA VOCALITÀ STRUMENTALE NEL REPERTORIO CONTEMPORANEO

DIFFERENT APPROACHES: INSTRUMENTAL VOCALITY IN CONTEMPORARY REPERTOIRE

FLAVIA SALEMME

Abstract (IT): Tra gli obiettivi della mia ricerca vi sono la formazione e la sperimentazione di nuove metodologie nella prassi dell'interpretazione della musica del Novecento, in particolare della seconda parte del secolo. L'idea per questo progetto è quella di pensare a parametri applicabili a repertori selezionato per osservare dove e come agiscono ed influenzano l'interpretazione e la performance. Nello specifico, ho scelto di indagare in merito alla vocalità strumentale nella musica contemporanea, alla sua applicabilità e a come questo approccio cambia l'espressione e l'interpretazione di un brano contemporaneo. Quando in questo progetto parlerò di vocalità strumentale mi riferirò al riprodurre strumentalmente non solo il canto, ma al suonare emulando ed evidenziando ogni tipo di gesto vocale ed evidenziando la caratteristica vocale del repertorio, conservando in particolar modo la significante e l'espressività. Come la scelta di questo approccio cambia l'interpretazione del repertorio contemporaneo e in quali aspetti? In che modo pensare ad una espressione vocale nella musica contemporanea strumentale, che influenzi l'interpretazione?

Parole chiave: contemporary music interpretation, vocality, instrumental vocality.

Abstract (EN): Among the objectives of my research are the formation and experimentation of new methodologies in the practice of interpretation of twentieth-century music, of the second part of the century. The idea for this project is to think of parameters applicable to selected repertoires to observe where and how they act and influence interpretation and performance. Specifically, I chose to investigate instrumental vocality in contemporary music, its applicability and how this approach changes the expression and interpretation of a contemporary piece. When I speak of instrumental vocality in this project, I will refer to instrumentally reproducing not only singing, but to playing emulating and highlighting every type of vocal gesture and highlighting the vocal characteristic of the repertoire, preserving the significant and expressiveness. How does the choice of this approach change the interpretation of contemporary repertoire and in what aspects? How can we think of a vocal expression in contemporary instrumental music, which influences interpretation?

Keywords: contemporary music interpretation, vocality, instrumental vocality.

[divulgazione audiotestuale]

**APPROCCI DIFFERENTI:
LA VOCALITÀ STRUMENTALE NEL REPERTORIO CONTEMPORANEO**

FLAVIA SALEMME

Introduzione

Il progetto di ricerca si colloca all'interno del campo dell'interpretazione della musica contemporanea. Nello specifico, riflette in merito alla possibilità di sperimentare nuovi approcci interpretativi nel repertorio strumentale del secondo Novecento. La ricerca propone di utilizzare un parametro interpretativo attraverso l'esplorazione della vocalità riprodotta sullo strumento. Indagherà dunque in merito alla vocalità strumentale nella musica contemporanea.

La ricercatrice Kate Anne Haley, nella sua tesi di dottorato *Imagined vocalities*, afferma che:

Vocality is polysemic: it is constructed according to the social context and action-orientation of the discourse in which it is embedded. [...] What I mean by this is not just that the word has several established meanings, but that vocality has wideranging meaning potential: it can be manipulated and reimagined in an endless variety of ways¹.

La vocalità è una delle caratteristiche più distintive della musica, non solo come tecnica, ma anche come fenomeno espressivo che dialoga con il corpo, la cultura e la comunicazione. Nella musica contemporanea, in particolare nel repertorio del secondo

¹ Healy Katherine Anne, *Imagined vocalities: exploring voice in the practice of instrumental music performance*, PhD Thesis, The University of Huddersfield, Marzo 2018, pag.3.

Novecento, la vocalità assume nuove forme, spesso influenzando non solo la scrittura vocale, ma anche quella strumentale. In questo contesto, l'esplorazione della vocalità strumentale, ossia l'imitazione o l'evocazione del canto attraverso uno strumento non vocale, offre uno spunto interessante per comprendere le modalità con cui un musicista può ampliare le possibilità espressive della propria pratica interpretativa.

Questo studio si concentra sull'impatto che un approccio vocale allo strumento può avere sull'interpretazione del repertorio contemporaneo, con particolare riferimento alla prassi performativa nel secondo Novecento. Nella mia pratica artistica, l'adozione di tecniche vocali nell'esecuzione pianistica ha portato a una riflessione più profonda sulla comunicazione musicale e sull'emozionalità che l'esecuzione può trasmettere. Particolare attenzione è dedicata a come l'imitazione della vocalità, con i suoi specifici aspetti timbrici e dinamici, possa arricchire l'espressività e guidare l'interprete verso una lettura più intensa e sfaccettata del repertorio.

Il lavoro si inserisce all'interno di un più ampio dibattito sulla relazione tra il corpo, il gesto e il suono nella musica contemporanea, con uno sguardo alla storicizzazione del concetto di vocalità e alle modalità di applicazione di tecniche vocali nel contesto strumentale. Con l'intento di aprire un dialogo tra la pratica strumentale e la ricerca teorica, questo progetto esplora, tramite un'indagine metodologica e una riflessione personale, il ruolo della vocalità strumentale nella performance contemporanea.

1. Il Concetto di Vocalità nella Musica Contemporanea

Abbandonando l'articolazione puramente sillabica di un testo, la musica vocale può intervenire sulla totalità delle sue configurazioni, compresa quella fonetica e quella – sempre presente – dei gesti vocali. Può essere utile al compositore ricordare che il suono della voce umana è sempre una citazione, è sempre un gesto. La voce, qualsiasi cosa faccia, anche il più semplice rumore, è inevitabilmente significante: accende associazioni e porta sempre con sé un modello, naturale o

culturale che sia².

Utilizzando il termine di vocalità strumentale, è necessario sia specificare l'accezione del termine vocale, sia ampliare il concetto all'interno del contesto di riferimento. Sin dalle fasi iniziali dell'elaborato, è emersa l'esigenza di individuare un termine capace di descrivere il gesto esecutivo che, attraverso lo strumento – nel mio caso il pianoforte – riproduce la frase musicale restituendone le medesime inflessioni espressive proprie della voce.

Questa è generalmente una pratica strumentale molto usuale:

To play a musical instrument in the way that one would sing is a goal that has been shared and documented by performers of Western classical music for several centuries. It is still common to hear performers in the 21st century encouraging each other to aspire to performance ideals that are linked to aspects of vocality³.

E così Heinz Holliger, parlando del proprio strumento in relazione alla voce: «The oboe, for me, is the instrument that is closest to the human voice – it has that same direct, expressive power of declamation, and the entire spectrum of the oboe's sound resembles that of a soprano»⁴.

Nella sua tesi di dottorato, Healy affronta il discorso in merito alla vocalità strumentale partendo da tre affermazioni. La prima è che:

Vocality is polysemic: it is constructed according to the social context and action-orientation of the discourse in which it is embedded. The second is that vocality is linked

² Luciano Berio: *Un ricordo al futuro: lezioni americane*, Torino 2006.

³ K. A. Healy - G.R. Ribbs, *Voicelikeness as discursive strategy: An instrumental masterclass case study*, in *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, Vol. 26, Issue 1, Marzo 2022.

⁴ Davis Peter G., « Heinz Holliger refutes thesis that the oboe is an ill wind », *New Yorker*, 10 Aprile 1981. <https://www.nytimes.com/1981/04/10/arts/heinz-holliger-refutes-thesis-that-the-oboe-is-an-ill-wind.html>

to the reproduction and naturalization of normative musical practices. The third is that in musician's talk and texts, the construction of the musical idea is entangled with the construction of identities⁵.

A partire dalle teorie di musicisti e teorici come Theodor W. Adorno e Hans-Georg Gadamer, che hanno discusso della relazione tra musica e significato, la vocalità è diventata un tema di riflessione critica sulla capacità del suono di comunicare significati profondi e complessi. Per Adorno, la musica è espressione di una dialettica tra individuo e società, e la vocalità, con la sua capacità di collegare il soggetto alla propria interiorità, si rivela un potente mezzo di esplorazione della condizione umana. La riflessione sulla vocalità, dunque, diventa centrale non solo per comprendere l'evoluzione della musica contemporanea, ma anche per esplorare i modi in cui gli strumenti possono essere utilizzati per "parlare" un linguaggio che è al contempo universale e profondamente personale.

Nel corso del XX secolo, una crescente attenzione è stata rivolta alla ricerca di un linguaggio che integrasse l'estetica del corpo e del gesto fisico nella musica. In questo senso, la vocalità è divenuta un punto di riferimento centrale per i compositori, che hanno cercato di trasporre la gestualità vocale all'interno della musica strumentale. In particolare, il pianoforte, pur essendo uno strumento per sua natura percussivo, ha sviluppato una nuova forma di interazione con il corpo del pianista, richiedendo una maggiore sensibilità nell'uso del timbro e della dinamica.

Nel contesto della musica strumentale, la vocalità non si limita più alla sola produzione di suoni attraverso la voce, ma viene trasferita e reinterpretata attraverso l'utilizzo degli strumenti. La voce, infatti, non è solo fonte di timbro, ma diventa anche veicolo di espressione corporea, emotiva e comunicativa, implicando una connessione profonda tra l'artista e il gesto musicale.

⁵ Healy, *Imagined vocalities*, op. cit. pag.3.

2. Case study: Eliodoro Sollima, il *melos*, le *Evoluzioni*

Nell'estetica sollimiana, tutto ciò che ho precedentemente approfondito in merito all'espressività con riferimento all'emulazione del gesto vocale, viene riassunto con il termine *melos*. Nella pubblicazione per «Palindromo: pionieri di idee», la musicologa Annamaria Sollima scrive:

Un altro tratto peculiare dello stile di mio padre è quello che definirei il suo gusto per il *melos*, quella dimensione del canto che in lui era spiccatissima e che però non si traduce mai in banale effusione melodica, ma come sottolinea Danilo Dolci – voglio nuovamente citare le sue parole – è

«un canto che non evade, essenziale ma non secco [...] aperto alla ricerca di vita nuova». Questa costante dimensione del canto accomuna tutte le composizioni di mio padre e ne costituisce l'essenza, rendendole sempre accessibili al sentimento anche quando il linguaggio si fa più sperimentale. In lui, infatti, era profondamente radicata la convinzione che la musica non potesse mai esprimersi come negazione di se stessa; il compositore – era solito dire – deve sempre scrivere “musica musicale”, affermazione che evidentemente non va banalizzata né fraintesa, ma deve intendersi nel senso della capacità di riuscire a mantenere sempre il rapporto di comunicazione con l'ascoltatore. Paradigmatici in tal senso sono per esempio la *Sonata* per pianoforte e i *Tre movimenti* per pianoforte, violino e violoncello, ancora oggi fra le composizioni di mio padre più frequentemente eseguite; entrambi i lavori si inquadrano nella seconda metà degli anni Sessanta, decennio decisivo per la maturazione del linguaggio di mio padre, e sono fortemente rappresentativi della sua visione del “nuovo” intesa non nel segno del radicale rifiuto della tradizione –atteggiamento che invece, proprio in quegli anni, si manifestava in tutta la sua virulenza negli indirizzi compositivi della neo-avanguardia – bensì come personalissima sintesi di tradizione e modernità. Pur non rinunciando alla solidità delle forme classiche, infatti, queste pagine rivelano un linguaggio assolutamente moderno, pieno di urti e di durezza ma al tempo stesso anche capace di offrirsi al canto⁶.

⁶ A. Sollima, Eliodoro Sollima: una lezione di rigore e libertà, il Palindromo pionieri d'idee, Agosto 2013 anno III n.10.

L'etimologia della parola “melos” deriva dal greco antico. La parola “melos” (μέλος) significa letteralmente “canto” o “melodia”. Questa radice è alla base di termini come “melody” in inglese, “mélodie” in francese e “melodía” in spagnolo, che conservano tutti il significato originale di una sequenza armonica di suoni o note. In generale, “melos” è associato alla musica, al canto e alla melodia nelle tradizioni greche antiche, in particolare nel contesto della tragedia greca come discusso da Aristotele.

Secondo Aristotele, il concetto di *melos* si riferisce alla componente musicale di una tragedia greca. Nella sua opera “Poetica” si discute riguardo la struttura e gli elementi che compongono la tragedia, tra cui il *melos*, che si riferisce alla componente musicale, al canto e alla melodia. Aristotele considerava il *melos* come uno degli elementi fondamentali della tragedia insieme alla “lexis” (parola) e al “opsis” (spettacolo). Il *melos* era utilizzato per accentuare l'espressione emotiva e il significato delle parole pronunciate dagli attori, contribuendo così alla comprensione e all'impatto della rappresentazione teatrale nel suo complesso.

Nel contesto del case-study dedicato alle Evoluzioni n.6 di Eliodoro Sollima, emerge un elemento di particolare rilievo che contribuisce ad ampliare e articolare ulteriormente il significato del termine *melos*. La collocazione geografica e culturale del compositore – nato e vissuto in Sicilia – risulta determinante in questo senso. L'isola, infatti, è caratterizzata da una tradizione musicale profondamente radicata nei canti popolari, la cui origine può essere ricondotta a pratiche rituali antiche, come gli inni in onore della dea Demetra, testimoni di una continuità espressiva che attraversa i secoli.

L'estetica sollimiana, infatti, si fonde con l'esperienza popolare, dove la musica diventa un linguaggio universale, capace di esprimere le complessità emotive e le sfumature culturali di una comunità. La vocalità popolare siciliana, con i suoi rimandi alle nenie ed alle cantilene popolari, ispira la scrittura musicale di Sollima, creando un contesto che rimanda a un linguaggio che non è solo musicale, ma anche antropologico. Questa connessione tra l'estetica musicale e la tradizione vocale siciliana si riflette nell'interpretazione, dove l'esecutore è chiamato a prendere

coscienza di questi legami, non solo come performer, ma anche come portatore di un linguaggio che va oltre la tecnica, diventando una sorta di “trasmittente” di una cultura musicale condivisa.

Evoluzioni è il nome di dieci composizioni per diversi strumenti che Eliodoro Sollima scrisse tra il 1969 e il 1981 qui riportate in ordine cronologico: n.1 per flauto dolce (1969), n.2 per flauto dolce, archi e percussioni (1969), n.3a per flauto dolce e pianoforte (1972), n.4 per clavicembalo (1973), n.3 per flauto e orchestra (1974), n. 2 bis per flauto dolce e violoncello (1975), n. 5 per violino e pianoforte (1976), n.6 per flauto dolce, clarinetto, violino, violoncello, clavicembalo, pianoforte e percussioni (1976), n.7 per clavicembalo/pianoforte e orchestra (1977), n.5 bis per violoncello e pianoforte (1981).

Rispetto all’intera produzione, il ciclo delle *Evoluzioni* rappresenta un unicum, l’opera più sperimentale, intesa dal compositore come, appunto, *evoluzione* in quanto mutamento e trasformazione del materiale, in questo caso musicale, tramandato nel corso delle generazioni.

Durante l’intervista con Sergio Albertini intitolata *L’autobiografia mai pubblicata*⁷, Sollima espresse chiaramente la sua posizione in merito alle Settimane Internazionali di Nuova Musica a Palermo:

(...) quest’ondata di provocazione e di svecchiamento fu per me benvenuta, perché l’impatto non poté che essere positivo. Ma non fu certo la rivoluzione – ed il tempo ne ha dato conferma - bensì un episodio che doveva servire ad una evoluzione. Non è certo un caso se molte delle mie composizioni, seguite a quegli anni burrascosi, sono titolate “Evoluzioni”, numerate in ordine progressivo. Non la violenza e la rottura, non il gesto gratuito – come molte performances di allora – ma una presa di coscienza che consentisse uno sviluppo⁸.

⁷ Poi pubblicata per «Il Mediterraneo» nel marzo del 2000, a pochi mesi dalla scomparsa del compositore.

⁸ Albertini, *Eliodoro Sollima: l’autobiografia*, op. cit.

Per Sollima, dunque, le Evoluzioni rappresentano la possibilità di includere nella composizione il trasferimento di nuove informazioni e tecniche compositive e la conseguente trasformazione costante di esse, piuttosto che un punto di rottura con il passato.

La volontà di indagare gli orizzonti schiusi dalla Nuova Musica si è ampliata nella tecnica compositiva delle “Evoluzioni” già citate prima che riflette l’esperienza di acquisizioni più recenti con un inevitabile svolgimento semiografico. Nelle Evoluzioni n.6, ad esempio, del 1976, che per certi versi considero fra le mie composizioni tecnicamente e linguisticamente più avanzate, l’impiego di una tecnica fondata su un nucleo seriale - ma sempre trattato liberamente - si estrinseca in una struttura ad incastro, sostenuta da un crescendo ritmico e timbrico⁹.

3. Metodologia e sperimentazione

La presente sperimentazione si inserisce all’interno di un percorso di ricerca volto a indagare le modalità attraverso cui il concetto di *melos* si traduce in gesto strumentale, espressività e prassi esecutiva. L’indagine prende forma a partire da un approccio pratico al brano *Evoluzioni n.6* (1976), parte di un ciclo di dieci composizioni scritte tra il 1969 e il 1981, tutte contraddistinte da un’intenzione dichiarata di rinnovamento linguistico e di trasformazione del materiale musicale, senza però rinunciare alla componente melodica e comunicativa.

La metodologia della sperimentazione è stata concepita con l’obiettivo di verificare in che modo un approccio vocale emerga nei processi interpretativi, analizzare la

⁹ *Ibidem*. A tal proposito è opportuno accennare in merito alle critiche sollevate, nel corso delle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo, nei confronti della musica di Eliodoro Sollima, definita come «vecchia, anacronistica».

relazione tra qualità vocale e gesto strumentale all'interno del linguaggio sollimiano, valutare l'incidenza della conoscenza contestuale sulle scelte esecutive.

Per l'attuazione della sperimentazione, l'ensemble selezionato per l'esecuzione di Evoluzioni n.6 è stato suddiviso in due sottogruppi (Gruppo A e Gruppo B). L'organico richiesto dalla partitura include: flauto dolce, clarinetto, violino, violoncello, pianoforte, clavicembalo e percussioni.

L'attività è stata strutturata in quattro sessioni di prova, tutte videoregistrate, secondo un protocollo progressivo a doppio livello di consapevolezza interpretativa:

- Nella prima fase (Prova I), il Gruppo A ha ricevuto esclusivamente l'informazione relativa all'anno di composizione del brano (1976), senza alcun riferimento all'identità del compositore o al suo contesto culturale e geografico. L'intento era quello di osservare un approccio esecutivo neutro, non influenzato da fattori extramusicali, così da evidenziare le scelte interpretative generate unicamente dall'analisi interna della partitura.
- Successivamente, nella seconda fase (Prova II), sono stati progressivamente introdotti elementi relativi all'autore, alla sua poetica e alla centralità del concetto di *melos* nel suo linguaggio. Questa fase ha permesso di verificare in che modo tali informazioni contribuiscano a modificare l'approccio esecutivo, influenzando aspetti come fraseggio, dinamica, articolazione e caratterizzazione espressiva.

4. Osservazioni

L'analisi delle videoregistrazioni delle prime due prove ha evidenziato differenze sostanziali nel trattamento del materiale musicale.

Durante la Prova I, l'esecuzione risulta più orientata alla resa strutturale e ritmica del brano, con un approccio interpretativo maggiormente analitico e meno orientato alla continuità del gesto melodico.

Nella Prova II, si rileva una maggiore attenzione alla cantabilità della linea, con un

fraseggio più coerente, un'intensificazione del carattere malinconico, un'enfasi particolare nell' "intonare" intervalli ampi e una gestualità espressiva più misurata. Tali elementi risultano coerenti con la visione sollimiana del "canto che non evade", ovvero di una melodia profondamente comunicativa, anche quando inserita in un contesto sperimentale.

Il metodo applicato si configura come una forma di sperimentazione osservativa, che integra elementi di prassi esecutiva, analisi interpretativa e ricezione estetica. Attraverso un modello comparativo tra esecuzioni condotte in assenza e in presenza di informazioni contestuali, è stato possibile rilevare l'influenza delle variabili extramusicali sull'interpretazione, evidenziare come la dimensione comunicativa della scrittura sollimiana tramite un approccio interpretativo differente.

In questa prospettiva, il ciclo delle *Evoluzioni* – e in particolare *Evoluzioni n.6* – appare rappresentativo di un'estetica in cui la sperimentazione non è intesa come rottura, ma come trasformazione continua e consapevole del linguaggio, in cui la tradizione si innesta nella modernità per generare forme nuove, ma radicate nella dimensione più espressiva e vocale del suono.

Nel caso di questo progetto, i risultati della sperimentazione hanno mostrato come l'approccio alla vocalità strumentale, supportato in questo caso specifico dal concetto di *melos*, possa rivelarsi un potente strumento per arricchire l'espressività dell'esecuzione.

Conclusioni e possibili sviluppi

Il percorso esplorato in questo lavoro ancora in corso, vuole mettere in luce l'importanza della vocalità strumentale nell'interpretazione della musica contemporanea, proponendo un nuovo approccio che consente al performer di ampliare il proprio vocabolario espressivo in un determinato repertorio.

Oltre agli aspetti performativi, il lavoro condotto apre a interessanti prospettive di sviluppo di una ricerca interdisciplinare, coinvolgendo ambiti quali le arti generative, l'intelligenza artificiale e la visualizzazione del suono in tempo reale. In questo contesto, la vocalità non è solo modello per l'imitazione strumentale, ma fonte generativa capace di produrre rappresentazioni visive che amplificano e riformulano l'esperienza sonora.

Sistemi interattivi sviluppati in ambienti come Max/MSP, Pure Data, TouchDesigner e Processing consentono oggi di analizzare parametri vocali (intonazione, timbro, dinamica) e di trasformarli in forme visive dinamiche. Tali strumenti regolati su parametri specifici, spesso integrati con algoritmi di machine learning, generano visualizzazioni che riflettono in tempo reale il suono nella sua complessità e specificità, instaurando un dialogo tra suono e immagine che si sviluppa in chiave performativa.

Il risultato è una possibile concezione di una performance artistica, in cui la vocalità agisce come principio unificante tra gesto, suono e immagine.

Bibliografia

BERIO, L. (2006): *Un ricordo al futuro: lezioni americane*, Einaudi, Torino

DAVIS, P. G. (1981), « Heinz Holliger refutes thesis that the oboe is an ill wind », *New Yorker*, 10 Aprile 1981. <https://www.nytimes.com/1981/04/10/arts/heinz-holliger-refutes-thesis-that-the-oboe-is-an-ill-wind.html>

HEALY, K. A. (2018) *Imagined vocalities: exploring voice in the practice of instrumental music performance*, PhD Thesis, The University of Huddersfield

HEALY, K. A.; Ribbs, G.R. (2022), *Voicelikeness as discursive strategy: An instrumental masterclass case study*, in *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, Vol. 26, Issue 1, Marzo 2022.

SOLLIMA, A. (2013), “Eliodoro Sollima: una lezione di rigore e libertà”, *il Palindromo pionieri d'idee*, anno III n.10.