

**FIAT LINGUS: GENESI E FORMALIZZAZIONE DI UN'OPERA PER SAXOFONO CONTRALTO SENZA BOCCHINO E AMPLIFICAZIONE****FIAT LINGUS: GENESIS AND FORMALIZATION OF A WORK FOR ALTO SAXOPHONE WITHOUT MOUTHPIECE AND AMPLIFICATION****DOMENICO VELLUCCI**

**Abstract (IT):** L'articolo analizza la genesi e la formalizzazione di *Fiat lingus*, opera per saxofono contralto senza imboccatura e amplificazione. Partendo da un atto di "scarnificazione" timbrica, l'autore indaga gli aspetti sonori residuali e marginali dello strumento prodotti grazie a una particolare tecnica senza imboccatura. Il contributo descrive il passaggio dall'intuizione sonora alla scrittura, basata su un monogramma che codifica parametri quali la pressione pneumatica e la posizione della lingua nel trapezio vocalico, aprendo nuove frontiere didattiche nell'estensione della tecnica. L'indagine è avvalorata dall'analisi spettrografica e morfologica della cellula generatrice  $O_1$ , intesa come il DNA della composizione. L'amplificazione funge da lente d'ingrandimento acustica e da elemento compositivo strutturale, spazializzando i micro-suoni naturalmente emessi dai camini dello strumento. L'analisi, condotta attraverso lo sguardo del compositore e dell'esecutore, è volta a far emergere e a condividere le strategie utilizzate per tradurre in notazione grafica i timbri inusuali e le ragioni che hanno portato alla realizzazione della composizione.

**Parole chiave:** saxofono, suono residuo, soffio, amplificazione, spazializzazione.

**Abstract (EN):** This article analyses the genesis and formalization of *Fiat lingus*, a work for mouthpiece-less alto saxophone and amplification. Starting from an act of timbral "stripping", the author investigates the residual and marginal sonic aspects of the instrument produced through a specific mouthpiece-less technique. The paper describes the transition from sonic intuition to notation, utilizing a monogram that encodes parameters such as pneumatic pressure and tongue position within the vocalic trapezium, opening new pedagogical frontiers in the extension of technique. The investigation is supported by the spectrographic and morphological analysis of the generating cell  $O_1$ , understood as the DNA of the composition. Amplification acts as an acoustic magnifying glass and a structural compositional element, spatializing the micro-sounds naturally emitted from the instrument's tone holes. The analysis, conducted through the dual perspective of composer and performer, aims to highlight and share the strategies used to translate unusual timbres into graphic notation, as well as the reasons that led to the creation of the piece.

**Keywords:** saxophone, residual sound, air sound, amplification, spatialization.

**FIAT LINGUS: GENESI E FORMALIZZAZIONE DI UN'OPERA PER  
SAXOFONO CONTRALTO SENZA BOCCHINO E AMPLIFICAZIONE**

DOMENICO VELLUCCI

**1. Premessa**

Comporre *Fiat lingus* ha significato in primo luogo un atto di scarnificazione e provocazione: ho voluto liberarmi del significante timbrico del saxofono, rendendomi indipendente dal fardello di una tradizione sonora e culturale che naturalmente induce ad associare un oggetto sonoro al corpo specifico di uno strumento. L'operazione di decostruzione è iniziata sotto forma di scoperta e di infatuazione del limite. L'obiettivo è stato dunque quello di pormi come un tramite tra il pensiero e la sua realizzazione, sottraendomi quasi al processo creativo cosciente, alla stregua di un genitore perfetto che, scevro da giudizio, osserva neutralmente la genesi e l'evoluzione di una forma di vita senza che la propria volontà e i propri condizionamenti influenzino la spontaneità del processo di crescita, bensì, sapientemente, ne incoraggino lo sviluppo. Il titolo del brano non è altro che una volontaria storpiatura della citazione biblica *Fiat lux*, alludendo all'intrinseca agilità che la lingua deve possedere per eseguire il brano e dunque per dargli vita. Nonostante la traduzione corretta latina della parola lingua sia *lingua*, ho coscientemente deciso di utilizzare la desinenza in *-us* per ragioni puramente fonetiche e di gusto, conferendo al titolo una sonorità più arcaica e percussiva.

**[divulgazione audiotestuale]**

## 2. Breve inquadramento storico della tecnica utilizzata

*Fiat lingus* è un lavoro che indaga e organizza formalmente e graficamente le diverse declinazioni di una specifica tecnica saxofonistica che si configura come il risultato artistico di movimenti storico-politici di protesta caratteristici degli anni '60 dello scorso secolo. Se da un lato il ripensamento delle pratiche strumentali di stampo improvvisativo e la ricerca parallelamente condotta in ambito colto abbiano parimenti contribuito all'emancipazione della dissonanza e del rumore, la scelta di utilizzare il saxofono senza bocchino è figlia di un atteggiamento che ha ragioni più politiche che strettamente estetiche. Nello specifico la tecnica in questione prevede l'utilizzo del saxofono non come amplificatore di una vibrazione prodotta da un'ancia, bensì come un tubo capace di articolare rumori bianchi e impulsi sonori di matrice percussiva. Tale attitudine performativa contempla una componente di indeterminatezza e dunque di rischio che da un lato rende ardua la classificazione dei materiali, dall'altro consente di aprire di volta in volta nuove strade espressive in relazione al contesto in cui avviene l'atto performativo.

Questa tecnica mi è stata presentata per la prima volta diversi anni fa dal saxofonista salernitano Mario Gabola, il quale ha contribuito alla diffusione e al suo sviluppo inserendola nel suo linguaggio. Tra i musicisti che si sono avvalsi dell'utilizzo dello strumento a fiato senza imboccatura è inoltre doveroso menzionare la saxofonista di origine libanese Christine AbdelnourAbdelnour, la saxofonista slovacca Michaela Turcerová e Xavier Charles (clarinettista dello storico gruppo di improvvisazione *Dans Les Arbres*) il quale nel disco *Invisible* esplora la medesima tecnica sul clarinetto.

### 3. La gestazione: epifania d'un "ascolto ridotto"

La genesi di *Fiat lingus* non risponde a una pianificazione a tavolino, bensì ad un'esigenza di rottura resasi manifesta attraverso una specifica epifania sonora. Per molto tempo la mia pratica improvvisativa è stata terreno di scontro tra un atteggiamento volto all'emancipazione del pensiero e una memoria armonica e muscolare che puntualmente tendevano a riportarmi verso *cliché* involontari e retorici, sintomi di quel "fardello della tradizione" che limita il processo compositivo.

La scintilla si è manifestata una sera di novembre del 2023, reduce da un concerto dell'Ensemble Modern presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma. Rientrato a casa mi misi a "giocare" con il saxofono senza l'imboccatura e per la prima volta iniziai a emettere suoni e gesti musicali non riconducibili a una mia pratica pregressa e dei quali mi innamorai all'istante. Il solo fatto che non riuscissi a trovare una relazione di causalità tra i suoni che sentivo e la sorgente (il saxofono), aveva istantaneamente creato un corto circuito alla stregua di ciò che Pierre Schaeffer definisce "ascolto ridotto" (*écoute réduite*), tale da conferirmi quella libertà tanto anelata e foriera di un cambio di prospettiva radicale.

Of course it is not easy to get out of your own material, and it can be painful; there is an insecurity aspect to it. This actually is probably the most experimental level. When do you think real innovation and experimentation are happening? Probably when people are insecure, probably when people are in a situation very new to them and when they are a bit uncertain and afraid. That is where people have to push themselves. People are innovative when they are outside of their warm shit, outside of the familiar and



#### 4. Disorientamento acustico e come ottenerlo

Chiunque ascolti l'incipit di *Fiat lingus* ignorandone i dettagli tecnici, molto probabilmente penserà che si tratti di materiale sonoro proveniente da un dispositivo elettronico o comunque non riconducibile a una sorgente acustica. A tal proposito Christine Abdelnour afferma che:

I was very impressed by saxophonists like John Butcher, Evan Parker, Peter Brötzmann or Mats Gustaffson. I learned some techniques, just by listening some of their solo on cds and trying to reproduce the same sounds. Then, I felt more attracted by electro-acoustic or purely electronic music and I tried to get rid of the specific sounds of the saxophone itself. The more I was playing, the more I got fed up with this instrument and tried to find ways to escape the instrument. I tried to develop my own techniques and now I hope that I don't sound at all like a saxophone. I'm trying to produce sounds that are close to those of electro acoustic music but on a purely acoustic instrument<sup>2</sup>.

Nonostante le informazioni circa la preparazione dello strumento siano già contenute nella partitura, vale comunque la pena soffermarsi brevemente sulle condizioni fisiche necessarie affinché si raggiunga esattamente il risultato timbrico desiderato. Il brano prevede che la campana del saxofono sia tappata per quasi tutta la sua durata al fine di esercitare una quantità di pressione sull'aria all'interno del tubo, così che al momento del rilascio di essa si generi un suono nitido e modulabile tramite l'apertura delle chiavette. La resistenza creata dall'occlusione della campana è infatti tale da permettere di governare le microvariazioni di suono di aria attraverso l'uso delle chiavette, più o meno con la stessa spontaneità con la quale si modula la vibrazione prodotta dall'ancia. La scelta di togliere l'imboccatura e di avere un contatto diretto

<sup>2</sup> Christine ABDELNOUR, *Interview for 06:00am blogspot*,  
<https://christineabdelnoursehnaoui.jimdofree.com/press/>.

## FIAT LINGUS

con il *chiver*<sup>3</sup> nasce dunque dalla necessità di dover gestire l'insufflazione con maggiore precisione, dal momento che ci si interfaccia con una colonna d'aria maggiore. Come si vedrà nei capitoli successivi, l'esatta risultante sonora è il prodotto di una serie di parametri che necessitano di essere gestiti contemporaneamente e con la dovuta attenzione. Affinché si ottenga esattamente il suono previsto per  $O_1$ , l'esecutore sarà chiamato a:

- osservare un'impostazione della bocca alternativa;
- controllare le coordinate della lingua all'interno del trapezio vocalico;
- gestire l'apertura e la chiusura delle chiavette esasperando alcuni gesti che appartengono alla tecnica tradizionale del saxofono.

Questi accorgimenti, necessari e sostanziali, rivelano una dimensione fisica che l'esecutore è invitato ad accogliere, accettando il rischio di provare un disorientamento non solo acustico ma anche fisico. Si richiede di interfacciarsi con uno strumento che è stato privato del suo corpo vibrante precipuo e che dunque necessita di essere approcciato con la consapevolezza che la privazione è indirettamente proporzionale all'estensione delle possibilità timbriche nonché tecniche ed espressive.

### 5. Peculiarità stilistiche: il soffio si fa linguaggio

Sebbene la scelta di concentrarsi sul suono residuo del saxofono non sia di certo una novità nel repertorio contemporaneo (si pensi a *Trauriges Kind* di Yiran Zhao, *Kairós* di Agostino Di Scipio o a *Sikuri I* di Juan Arrojo), in *Fiat lingus* prevale un'estetica che vede l'aria come un elemento che lotta verso la concretizzazione formale, più che imporsi come fine ultimo. Il costante gioco dialettico tra il pensiero e la materia sonora

<sup>3</sup> Collo dello strumento.

## FIAT LINGUS

rivela inoltre un *modus operandi* profondamente legato alla pratica dell'improvvisazione e dal cui atteggiamento trae ispirazione, generando il materiale da consegnare alla mano compositiva che ne plasma il senso e ne traccia la direzione sotto forma di eventi organizzati. Più che agli esempi sopracitati, l'attitudine strumentale e compositiva di *Fiat lingus* è infatti maggiormente aderente ad un pensiero legato all'estemporaneità: il materiale è infatti il risultato di una selezione accurata di frammenti sonori derivanti dalla pratica improvvisativa mediante l'utilizzo della tecnica in questione.

Storicamente, l'improvvisazione viene prima di ogni altra musica, dato che la prima esibizione musicale del genere umano non può essere stata che una libera improvvisazione; e io sono dell'avviso che sia ragionevole affermare che in quasi tutti i tempi, da allora, si è fatta della musica tale da poter essere definita, al meglio, come «libera improvvisazione»<sup>4</sup>.

Data la mia doppia anima di compositore e performer, ho potuto seguire la stesura dell'opera avvalendomi in tempo reale del dialogo necessario tra compositore e interprete, verificando in prima persona la realizzabilità dei frammenti e l'efficacia degli stessi dal punto di vista sonoro, nonché tecnico-strumentale. Questo metodo di lavoro ha fatto sì che l'organizzazione formale fosse una conseguenza diretta del gesto, quasi un suo naturale prolungamento, da un lato introiettando il “soffio” nella pratica improvvisativa lasciandolo spontaneamente divenire linguaggio e dall'altro validandone progressivamente il significato e la coerenza nell'ambito della macrostruttura. Nonostante in *Fiat lingus* sia prevista una leggera preparazione dello strumento, restano invariate le caratteristiche gestuali fondamentali della tecnica

<sup>4</sup> Derek BAILEY, *L'improvvisazione*, Arcana Editrice, Milano, 1980, p. 162.

saxofonistica: il controllo circa l'emissione dell'aria e l'agilità digitale, entrambe componenti che consentono di controllare e determinare le microvariazioni timbriche di cui questo brano risente evidentemente e che al contempo costringono l'esecutore a una consapevolezza tecnica ancora più estrema.

Ma quando l'estensione di una determinata tecnica diventa linguaggio? Probabilmente questa transizione corrisponde con l'atto di formalizzazione di un gesto, per questo motivo ho ritenuto opportuno definire e indicare meticolosamente i parametri di gestione dell'aria e delle chiavette, che l'esecutore dovrà interpretare con altrettanta scrupolosità. La quantità di aria che fuoriesce è distribuita su tre livelli di apertura, come indicato in legenda [Fig. 1].

○	chiavetta aperta
◐	chiavetta semiaperta
●	chiavetta chiusa

[Fig. 1 – Grado di apertura delle chiavette – Legenda]

Sebbene la tecnica saxofonistica resti invariata dal punto di vista digitale, l'esecutore è chiamato ad osservare alcuni accorgimenti che possano consentirgli di centellinare alcuni micro movimenti, come quelli necessari per dosare la forza che solitamente esercita per gestire le chiavette nel gesto di apertura e occlusione, relazionandola in virtù del risultato richiesto nel passaggio specifico. Si potrà infatti optare per una manipolazione soggettiva della tecnica e dunque per un'estensione di essa. Ad esempio eseguendo il passaggio corrispondente ad  $O_1$ , che richiede di aprire per metà la chiavetta  $C_1$ , ci si potrà servire di due dita (preferibilmente pollice e indice) anziché del solo palmo della mano sinistra, che potrebbe altrimenti risultare inadeguato per

## FIAT LINGUS

gestire un gesto così microscopico. C<sub>1</sub> appartiene infatti alla zona del castelletto<sup>5</sup>, che per ragioni strutturali dello strumento oppone una resistenza maggiore rispetto ad altre chiavette che si trovano in posizioni diverse, resistenza che risulta inoltre essere un fattore d'ausilio dal momento che si vuole governare con estrema precisione il gesto in questione. Il soffio e la sua manipolazione non sono dunque da intendersi come mera tecnica estesa, bensì come estensione della tecnica:

The difference is not what is done, but how it is understood. Extended techniques are often treated as discrete items, almost like entries in a catalog. You select a specific multiphonic or gesture and place it at a certain moment. The technique appears as a fixed effect. The extension of technique starts one step earlier. It looks at how these techniques function physically. Air, pressure, speed, resistance, density. Instead of composing named effects, these forces are treated as parameters that can be shaped and combined independently. The technique stops being an object and becomes a continuous field<sup>6</sup>.

E se la tecnica diventasse realmente un campo continuo, si potrebbe al contempo ritenere possibile qualsiasi scenario estetico derivante dall'intersezione tra il gesto compositivo e la pratica esecutiva? Forse sì, ma con rispetto. Indirettamente in *Fiat lingus* infatti non viene richiesto all'esecutore di eseguire soltanto dei timbri e di farlo secondo un certo ordine prestabilito, bensì di servirsene "teatralmente" al fine di condurre una narrazione credibile e aderente sia al pensiero compositivo così come alla propria ed unica capacità di estendere il campo della tecnica.

<sup>5</sup> Struttura meccanica che raggruppa le chiavi azionate dal palmo della mano sinistra.

<sup>6</sup> Jacques ZAFRA, *contemporary\_music\_online*, 2026:

[www.instagram.com/p/DUgN6rjDRNw/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DUgN6rjDRNw/?img_index=1)

## 6. Sulla notazione

L'operazione di trasformazione di un oggetto sonoro in notazione è probabilmente la fase più critica e al contempo interessante nella stesura di un brano che utilizzi materiale non convenzionale. Una volta terminata la fase di infatuazione, si è subito manifestata la necessità di trovare la soluzione grafica ideale che meglio condensasse le caratteristiche timbriche, gestuali e ritmiche. Per far fronte a questa problematica, sono state attraversate diverse fasi che hanno visto svariati tentativi prima di arrivare a un risultato finale che potesse soddisfare da un lato la chiarezza del gesto compositivo e dall'altra la necessità di trasmettere il messaggio all'esecutore con inequivocabile trasparenza:

Gentile esecutore, il presente lavoro vuole essere un percorso dettagliato di eventi sonori che necessitano di particolare attenzione circa la corretta emissione del fiato e dunque della risultante sonora. Ho cercato, per quanto possibile, di tradurre e sintetizzare in segno l'effetto desiderato, di recuperare il maggior numero di simboli consolidatisi nella prassi e di introdurne di nuovi con chiarezza e parsimonia, al fine di agevolare e rendere stimolante la sfida nel ripercorrere il processo a ritroso<sup>7</sup>.

Sebbene ai fini di una catalogazione del materiale mi fossi potuto accontentare di una semplice registrazione audio e di una eventuale bozza grafica, insistere sulla scelta della notazione si è rivelata una mossa decisiva in quanto mi ha costretto ad osservare al microscopio l'oggetto sonoro, a sezionare i diversi parametri e a controllarne lo sviluppo nel tempo. La consapevolezza scaturita da questa analisi mi ha fornito i mezzi atti ad imprimere graficamente gli eventi sonori, favorendone così lo sviluppo e la naturale germinazione da  $O_1$ , conferendogli contestualmente un'identità visiva che

<sup>7</sup> Domenico VELLUCCI, *Fiat lingus*, Roma, 2014 – Note introduttive alla partitura.

## FIAT LINGUS

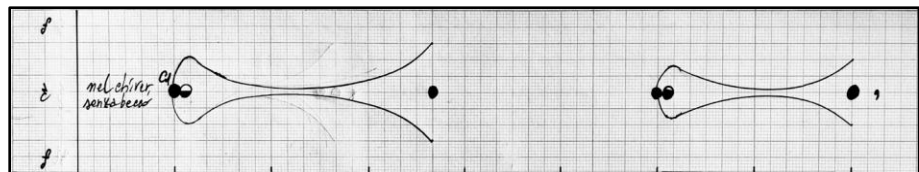
avrebbe colmato quel vuoto lasciato dal disorientamento causato dall'*ascolto ridotto* di cui si è precedentemente parlato.

Per meglio comprendere la natura di questo procedimento, ritengo opportuno e interessante per il lettore ripercorrere insieme le fasi che mi hanno gradualmente condotto alla formalizzazione grafica del gesto musicale in questione. Sin dai primi ascolti il comportamento di  $O_1$  mi aveva istintivamente suggerito l'immagine di un mantice, il cui andamento nel tempo poteva essere diviso in tre fasi: attacco, sgonfiamento e rigonfiamento, alla stregua di quanto accade in un attacco **sfz** > **p** < **f** caratteristico degli ottoni. In virtù di ciò avevo inizialmente optato per una rappresentazione grafica del brano che descrivesse il fenomeno acustico in termini visivi attraverso un disegno posto al di fuori del rigo musicale, da leggere orizzontalmente in termini di durata temporale e verticalmente per interpretare l'escursione di dinamica [Fig. 2]. Sebbene sembrasse la scelta più spontanea e allettante dal punto di vista visivo, era evidente che fosse manchevole di quei parametri che avrebbero reso il segno inequivocabile. Nel tentativo successivo avevo mantenuto l'aspetto grafico, ma avevo recuperato il pentagramma al fine di indicare le posizioni da utilizzare, ponendovi al di sotto alcuni segni più stilizzati che fungessero da guida timbrica [Fig. 3]. La presenza del rigo musicale si è rivelata subito inefficace dal momento che le indicazioni non avrebbero dovuto riguardare le posizioni tradizionali, bensì le chiavette da utilizzare. Sono quindi arrivato ad un terzo prototipo di scrittura, molto vicino a quello definitivo in quanto avevo recuperato il rigo in forma monogrammatica, le figure e il tempo musicale (4/4) e soprattutto avevo introdotto le indicazioni relative alle chiavette da utilizzare, il loro grado di apertura e il posizionamento della lingua durante l'emissione [Fig. 4]. Restava ancora l'indicazione grafica riferentesi alla pressione e dunque all'andamento dell'aria nel tempo. Ciò che ha permesso di arrivare alla forma definitiva di notazione, è stato il realizzare che l'indicazione che stavo cercando di esprimere graficamente sin dall'inizio (quella appunto relativa al disegno del fenomeno acustico), poteva essere

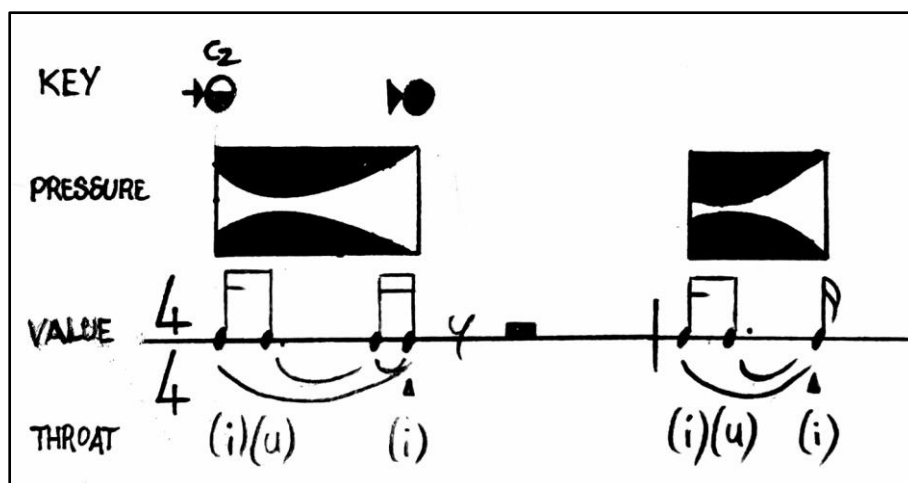
[divulgazione audiotestuale]

## FIAT LINGUS

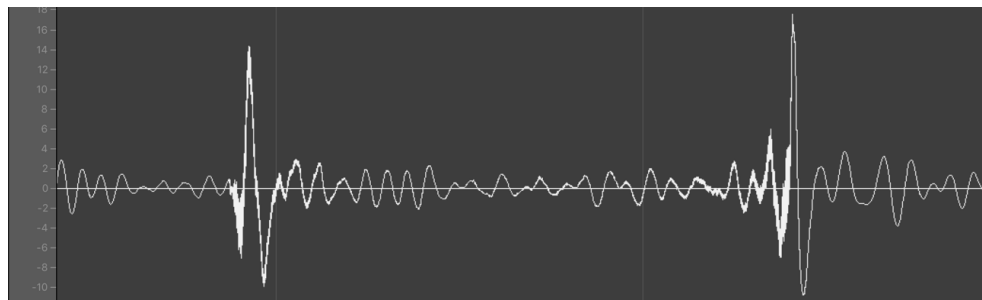
descritta semplicemente fornendo le informazioni circa l'impostazione del cavo orale secondo il trapezio vocalico e la dinamica. Questi due parametri, se letti contemporaneamente, concorrono infatti a determinare esattamente le caratteristiche che deve assumere il flusso di aria per eseguire correttamente il brano. La notazione definitiva avrebbe al contempo consentito di indicare tutte le diverse declinazioni del gesto, facilitandone al contempo l'interpretazione futura da parte dell'esecutore. Naturalmente la lente di ingrandimento è stata messa su  $O_1$  in quanto cellula generatrice e dunque predominante e protagonista, ma è bene precisare che una ricerca altrettanto minuziosa è stata condotta per rendere quanto più efficace la corrispondenza tra tutti gli altri timbri utilizzati e la loro relativa notazione, avendo sempre come obiettivo primario la massima chiarezza comunicativa e l'aderenza sia alla tradizione che al repertorio contemporaneo. Un segno semplice e inequivocabile ha la precedenza assoluta su una notazione artificiosa e di dubbia interpretazione.

[Fig. 2 – primo prototipo grafico di *Fiat lingus*]

[Fig. 3 – secondo prototipo grafico di *Fiat lingus*]

[Fig. 4 – terzo prototipo grafico di *Fiat lingus*]

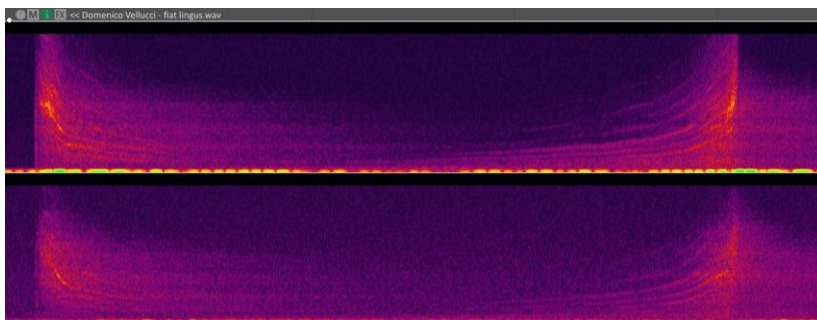
Prima di passare all'analisi della notazione definitiva, è interessante gettare un rapido sguardo sul fenomeno acustico dal punto di vista tecnico. L'immagine dell'involuppo di  $O_I$  evidenzia come il parametro dell'ampiezza non sia statico, ma segua proprio un andamento che possiamo definire a fuso rovesciato o a clessidra, sovrapponibile dunque al primo prototipo di notazione grafica [Fig. 5].

[Fig. 5 – Involuppo di  $O_I$ ]

La scala sull'ordinata sinistra misura l'escursione dell'onda rispetto a una condizione di equilibrio in corrispondenza dello 0: i picchi che raggiungono i valori massimi della

## FIAT LINGUS

scala indicano le fasi di massima compressione pneumatica, confermando visivamente la dinamica “a mantice” dell'oggetto sonoro. Si noti come anche da un'indagine spettrografica risulti evidente lo svuotamento nella sezione centrale e il rigonfiamento in corrispondenza delle estremità dell'evento sonoro [Fig. 6].



[Fig. 6 – Spettrogramma di  $O_1$ ]

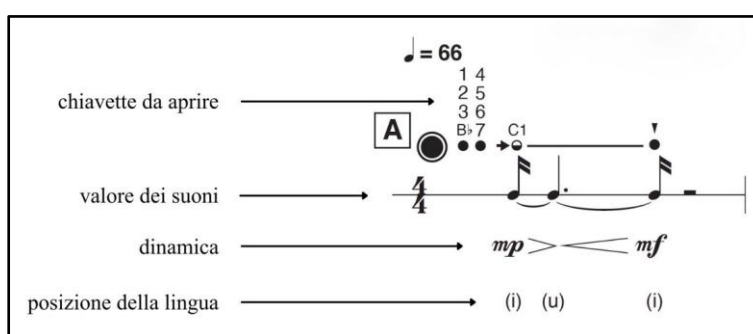
Tengo a precisare che in fase di scrittura non mi sono avvalso di queste rappresentazioni del suono, bensì dell'anzidetta opportunità di potermi identificare nella doppia veste di esecutore e compositore che mi ha concesso di suonare e dunque osservare  $O_1$  con la maniacalità necessaria affinché ne sezionassi le fasi di trasformazione, sia dal punto di vista sonoro che tecnico strumentale. Mi sono quindi accorto che alla realizzazione di  $O_1$  concorreva un altro elemento fondamentale: la posizione della lingua all'interno del cavo orale. Analizzando il frammento si evidenziano tre fasi, a cui corrispondono le seguenti coordinate della lingua nel trapezio vocalico:

anteriore [i]                      →                      posteriore [u]                      →                      anteriore [i]

Questa analisi risulta determinante in quanto ha permesso di interrogarmi sull'articolazione del suono anche in termini di formanti, dunque di variazione timbrica in un lasso di tempo. Se dunque  $O_1$  altro non è che un evento sonoro

## FIAT LINGUS

descrivibile attraverso una compressione pneumatica, dinamica e timbricamente articolata nel tempo, la soluzione che potesse esaustivamente descrivere questo evento mi è parsa immediatamente quella di suddividere graficamente questi parametri. In virtù di ciò e del suo carattere spiccatamente percussivo, la partitura di *Fiat lingus* si presenta come un monogramma a cui sono applicati quattro parametri che l'esecutore deve leggere contemporaneamente affinché si ottenga esattamente il suono desiderato [Fig. 7]:

[Fig. 7 – Parametri di emissione di  $O_1$ ]

In ordine: la prima indicazione suggerisce quali chiavette utilizzare e il loro grado di apertura, la seconda indica il valore dei suoni in un dato tempo musicale o cronologico (nei passaggi **Senza tempo**), segue l'indicazione di dinamica e infine i fonemi tra parentesi suggeriscono la posizione della lingua nel trapezio vocalico. La scelta di indicare i fonemi tra parentesi tonde e non quadre risiede nel fatto che essi non vengono realmente pronunciati, bensì solo immaginati al solo fine di suggerire il posizionamento della lingua. Nel corso del brano vengono invece pronunciati dei veri e propri suoni con la voce e in tal caso sono indicati tra parentesi quadre. L'esecutore dovrà prestare molta attenzione circa la presenza o meno di una freccia che precede il simbolo di apertura della chiavetta, come accade ad esempio in  $O_1$ . Tale presenza concorre alla produzione di un determinato timbro piuttosto che un altro, parimenti ai

## FIAT LINGUS

parametri sopracitati [Es. 2].

→○ →○	un attimo prima di aprire la chiavetta indicata soffiare nello strumento senza produrre suono, l'aria verrà rilasciata improvvisamente e fuoriuscirà dal foro corrispondente creando una sorta di <i>sibilo</i> (come aprendo la valvola di sfogo di una pentola a pressione); per gli eventi immediatamente successivi a tale indicazione, dunque non separati da una pausa, ho ritenuto superfluo ripetere il segno in quanto la condizione di pressione sopracitata sarà una naturale conseguenza; sarà molto importante seguire questa indicazione con la massima attenzione per assicurare l'esatta risultante timbrica che caratterizza e da cui prende vita questo lavoro
←○ ←○	inspirare dallo strumento senza produrre suono un attimo prima di aprire la chiavetta indicata; aprendo il foro corrispondente, l'aria creerà una sorta di <i>risucchio</i> . (fare attenzione a non utilizzare mai questo espediente quando non indicato, se infatti venisse usato in corrispondenza dei tasti 4,5,6 o 7, la pressione interna allo strumento non permetterebbe alla chiavetta di aprirsi, con conseguente impossibilità di produrre alcun suono)

[Es. 2 – *Fiat lingus* – Frammento dalla legenda]

Nonostante la partitura sia «un percorso dettagliato di eventi sonori»<sup>8</sup> e, per quanto mi sia preoccupato di essere il più possibile preciso nel trasferire il suono in notazione, non essendo consolidata per ovvi motivi una prassi esecutiva, ritengo che il lavoro si presti comunque a ulteriori interpretazioni del segno che possano evidenziare nuovi aspetti musicali e conferire al brano una luce diversa e inaspettata.

## 7. Circa il suono e il silenzio

Le indagini condotte finora sulla dimensione sonora e grafica di  $O_I$ , hanno evidenziato alcuni aspetti microscopici caratteristici della composizione, allo stesso modo vale la pena soffermarsi brevemente sulle conseguenze e sul significato che essi assumono nella macrostruttura. Osservando la gestione degli eventi sonori che costituiscono la prima frase, si noti come l'alternanza regolare tra momenti di suono e di silenzio segua la medesima struttura evidenziata dall'analisi spettrografica di  $O_I$ , quasi come se ne volesse ricalcare il disegno ad un livello di grandezza superiore [Es. 3]. L'immagine evidenzia con due colori diversi questi due eventi di pari importanza, confermandone

<sup>8</sup> *Ibidem*.

## FIAT LINGUS

l'andamento a clessidra dove il silenzio rappresenta una sorta di restringimento figurato del suono, ricordando quanto accade nella zona centrale di  $O_1$  in corrispondenza della (u).

The image shows a musical score for 'Fiat lingus' in 4/4 time, with a tempo of 66. The score is divided into four measures, each with a red background. The first measure starts with a piano (mp) dynamic and a crescendo to mezzo-forte (mf), with notes (i) (u) (i). The second measure starts with piano (p) and a crescendo to mezzo-piano (mp), with notes (i) (u) (i). The third measure starts with mezzo-piano (mp) and a crescendo to piano-pianissimo (pp), with notes (a) (a). The fourth measure starts with piano-pianissimo (pp) and a crescendo to sforzando (sfz), with notes (a) (a). The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks (accents, slurs, and a fermata).

[Es. 3 – *Fiat lingus* – Prima frase]

*Fiat lingus* è un momento musicale da eseguire e da ascoltare in silenzio e non solo perché i suoni utilizzati sono sottili e necessitano di un ambiente pulito acusticamente, ma anche perché i silenzi assolvono a una funzione propriamente narrativa nella struttura sintattica del brano. Le pause fungono da interlocutore silente degli eventi sonori, creando durante l'ascolto lo spazio d'intelligibilità necessario affinché i gesti vengano adeguatamente introiettati. Si può parlare di una vera e propria punteggiatura del silenzio, considerando questi momenti come dei catalizzatori di attenzione che, se adeguatamente enfatizzati, possono conferire all'esecuzione qualità teatrali ed espressive che aggiungono valore alla composizione e ne esaltano lo spirito. La giusta articolazione dei silenzi determina una vera e propria gestione del vuoto che, unita agli altri elementi evidenziati finora, contribuisce a quella sensazione di disorientamento a cui il brano indirettamente tende. In quest'ottica gli eventi sonori diventano degli appigli a cui l'orecchio si aggrappa per seguire la narrazione, mentre le pause sospendono apparentemente l'azione scenica, dando il tempo all'ascoltatore di prefigurarsi il carattere del prossimo suono. Data la natura percussiva della composizione, non vi è presenza di suoni ad altezza determinata, fatta eccezione di

## FIAT LINGUS

quanto accade in due momenti che assumono un significato particolare, proprio in virtù della loro unicità nell'arco del brano. Scegliere di scarnificare il timbro di uno strumento, fino ad arrivare ad usare il suono residuo come materiale compositivo, non vuol dire rinnegarne la natura primaria, bensì esaltarne i contorni sfumati rendendoli vividi e protagonisti; vuol dire concentrarsi su un dettaglio, che magari è sempre stato presente nel suono originale ma al quale non si è mai dato importanza (il soffio ad esempio), o che addirittura è stato considerato un errore, e dargli totale credibilità narrativa; vuol dire accorgersi che avvalersi di un suono piuttosto che un altro significa comunque scegliere un suono. In *Fiat lingus* il suono residuo del saxofono sembra fare capolino nel silenzio e al contempo timidamente lottare verso una maggiore concretizzazione timbrica. Per questo in corrispondenza di **C** compare per la prima volta un frammento ad altezza definita e dunque notato su pentagramma [Es. 4]. Una sorta di slancio vitale veicolato dal suono che attraverso “*uno sforzo con tanta energia*” cerca di manifestarsi sotto forma di vibrazione periodica, come se per un attimo volesse uscire dal sistema dell'indeterminatezza per diventare *melos*, ma che non riesce ancora a tramutarsi in canto e resta poco più che un *barrito*.

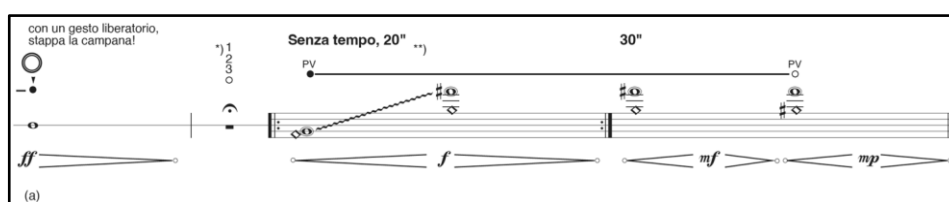
The image shows a musical score for a saxophone. It consists of two measures. The first measure begins with a box containing the letter 'C'. Above the staff, there is a fermata over a whole note. Below the staff, the word 'barrito' is written. The second measure also features a fermata over a whole note. Above the staff, the instruction 'come uno sforzo con tanta energia' is written. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *sff* (sforzando fortissimo) for the first measure, and *mf* (mezzo-forte) and *sff* for the second. Fingerings '7' and '5' are indicated above the notes in both measures.

[Es. 4 – Fiat lingus – barrito]

Analizzando ritmicamente il frammento, si può notare come i suoni e i silenzi occupino esattamente lo stesso spazio dei primi due eventi sonori della composizione di cui si è

## FIAT LINGUS

pocanzi discusso, dimostrando che altro non è che una diversa manifestazione sonora di  $O_I$ . È interessante inoltre notare come le dinamiche seguono invece una gradazione diversa rispetto alla prima frase (si veda Es. 3), ad indicare che la timidezza con cui si era originariamente presentato  $O_I$ , si è trasformata nella volontà di affermarsi con maggiore sicurezza. Il motivo per cui non ho sentito l'esigenza di insistere e sviluppare questa nuova dimensione della cellula primordiale, risiede nel fatto che la composizione di cui si sta parlando in questo articolo vuole essere la prima di un ciclo di lavori per saxofono in cui il suono tradizionale viene gradualmente raggiunto e svelato. Questa "finestra intonata" rappresenta dunque una sorta di esortazione epifanica che rivela timidamente ciò che nei lavori successivi verrà esplicitato. A conferma di quanto detto il brano si conclude con un "gesto liberatorio" e catartico che rappresenta un altro atto di ribellione e che ci avvicina ancora di poco verso un suono più definito, come quello ordinario del saxofono. A questa azione, che al contempo conserva e porta con sé una buona dose di teatralità e comunicatività extra musicale, seguono una serie di suoni intonati e altrettanto sbiaditi che gradualmente svaniscono nel nulla come allontanandosi lentamente e che concludono il brano [Es. 5].



[Es. 5 – Fiat lingus – finale]

Curiosità: l'evento sonoro presente nelle ultime due misure mi è stato suggerito da un suono che ho ascoltato passando nella galleria del sottopasso di via Trionfale a Roma e che è sempre presente ogni volta che si attraversa quel punto, probabilmente perché

[divulgazione audiotestuale]

## FIAT LINGUS

generato dagli aeratori. Quando l'ho ascoltato la prima volta ho immediatamente creduto che sarebbe stato perfetto per il finale di *Fiat lingus* e che sarei dovuto assolutamente riuscire a trovarlo sul saxofono. Quel suono, che nasce dal nulla e che piano piano diventa fortissimo, quasi assordante, per poi di nuovo svanire, rappresenta per me l'immagine che avrebbe la vita di un essere vivente se potesse essere compressa e racchiusa in un suono che ne condensasse tutta l'energia in un istante.



## 8. Amplificazione e spazializzazione

In *Fiat lingus* la presenza dell'amplificazione ha ragioni necessarie nonché strutturali. La scelta di lavorare con il soffio e con le sue possibili declinazioni presuppone infatti la volontà di focalizzarsi su una determinata componente di suono residuo del saxofono che, in quanto tale, necessita di essere trattata con la dovuta attenzione. Nello specifico mi riferisco a quel materiale sonoro che potremmo definire di scarto o di contorno, a tratti impercettibile, ma che comunque concorre alla realizzazione del suono originale dello strumento recitando in secondo piano, come un'ombra.

In musical instruments this residual generally comprises the energy produced by the excitation mechanism (e.g., the bow in a string instrument) that is not transformed by the resonating body into stationary vibrations, plus any other energy component that is not sinusoidal in nature. The sum of the two components results in the original sound<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Serra XAVIER, *A System for Sound Analysis/Transformation/Synthesis Based on a Deterministic plus Stochastic Model*, Ph.D. Dissertation, Stanford University, Stanford, 1989.

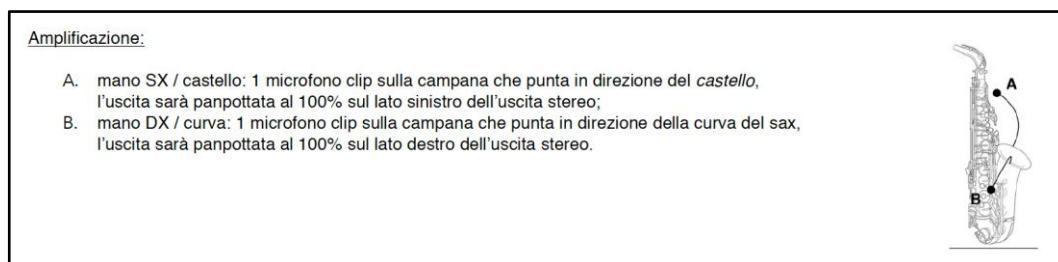
## FIAT LINGUS

L'amplificazione rappresenta dunque una condizione necessaria affinché tutti i suoni sottili possano essere adeguatamente uditi. Dal momento che la campana resta tappata per circa il 95% della durata del brano, la maggior parte dei suoni fuoriesce dai soli fori dello strumento (precisamente dai camini<sup>10</sup>). Ne consegue che all'atto sonoro viene a evidenziarsi una naturale spazializzazione del materiale: da un lato i suoni provenienti dai fori del castelletto, corrispondenti alle chiavette della mano sinistra, dall'altro i suoni provenienti dai fori della regione grave, in corrispondenza della curva dello strumento e gestiti dalla mano destra. Si noti dunque come viene ad esasperarsi una caratteristica strutturale del saxofono, che anche se suonato in modo ordinario prevede già una sorgente sonora distribuita lungo il corpo dello strumento, a differenza ad esempio degli ottoni in cui il suono fuoriesce solo dalla campana. All'esasperazione di questa qualità corrisponde l'estensione della tecnica che normalmente viene utilizzata per azionare le chiavette che aprono e chiudono i fori, rendendo protagonista del timbro quella che tradizionalmente era una componente meramente digitale. In quest'ottica l'amplificazione non è più solo un bisogno acustico, bensì diventa parte integrante del processo compositivo, suggerendo e incoraggiando soluzioni estetiche che altrimenti sarebbero rimaste una conseguenza indiretta e inosservata del gesto. In virtù di ciò e della volontà di garantire una restituzione fedele e pulita del suono acustico, sono state sperimentate diverse soluzioni di ripresa, scegliendo infine di utilizzare due microfoni a condensatore clip per saxofono da applicare sul bordo della campana e da rivolgere l'uno verso il castelletto e l'altro verso la curva dello strumento. I segnali vengono distribuiti rispettivamente al 100% sul canale sinistro al 100% sul canale destro. Nello specifico per la registrazione e per l'esecuzione dal vivo

<sup>10</sup> Sporgenze cilindriche che si innalzano lungo il fusto del saxofono, la cui funzione primaria è quella di ospitare i tamponi (ossia le guarnizioni delle chiavi) che, chiudendosi sul bordo del camino, sigillano il foro.

## FIAT LINGUS

sono stati utilizzati un SD System LCD85 per il castelletto e un Ramsa WM-S2 per i fori della curva. L'esecutore dovrà preoccuparsi di posizionare i microfoni affinché tutti i suoni vengano adeguatamente ripresi, assicurandosi che non siano di intralcio per le dita [Fig. 9].



[Fig. 9 – Amplificazione – Frammento dalla legenda]

L'utilizzo delle clip consente di avere maggiore libertà di movimento durante l'esecuzione e dunque di percepire l'amplificazione come un'estensione dello strumento, assolvendo alla duplice funzione sia di portare alla luce i micro-suoni che di restituirne all'ascolto la naturale distribuzione acustica nel corpo del saxofono.

## 9. Disseminazione e possibili scenari futuri

«Spremi il limone fino alla fine e conserva le nuove idee per il prossimo pezzo», mi ripeteva spesso il mio Maestro di composizione Enzo Galdi, riportando le parole di Aldo Clementi, di cui a sua volta è stato allievo. A distanza di due anni dalla gestazione di *Fiat lingus*, l'invito a considerare la possibilità di trarre ulteriore narrazione dal materiale precedentemente utilizzato si presenta come una strada oserei dire necessaria affinché la speculazione sonora sul saxofono finora condotta non resti una meteora solitaria, bensì si inserisca in una più ampia veduta compositiva. Sin dal principio

**FIAT LINGUS**

infatti essa voleva essere la prima scena musicale di una serie dedicata al saxofono, in cui indagare le micro-possibilità sonore dello strumento, partendo dal suono residuo dell'aria per arrivare al timbro tradizionale. Nell'arco di questi due anni la mia ricerca sul saxofono ha portato alla luce nuove strategie performative e compositive, aprendo dunque il varco a due prospettive di realizzazione che prevedono la formalizzazione dei più recenti risultati:

- la realizzazione di un ciclo di composizioni per strumento solo, alla stregua di un percorso in cui si assiste alla genesi del verbo saxofonistico, attraversando le varie fasi di trasformazione del suono, partendo dal soffio per arrivare al suono originale;
- l'espansione del materiale tecnico-compositivo per un ensemble di strumenti, ad esempio un quartetto di saxofoni;

La ricerca condotta sullo strumento continua dunque a far emergere nuovo materiale residuale, rendendo quindi necessaria la prospettiva di collaborare con esperti del settore audio tecnico per esplorare nuove soluzioni di amplificazione più avanzate. Un risultato altrettanto auspicabile sarebbe infatti quello di ottenere una ripresa del suono residuo ancora più estrema, al punto da riuscire a isolare il più possibile i punti di distribuzione della sorgente, favorendo la possibilità di lavorare su più canali non interferenti. Ritengo inoltre di fondamentale importanza estendere a un orizzonte didattico l'oggetto di discussione di questo articolo e dunque i lavori contemporanei che prevedono un'estensione della tecnica saxofonistica e strumentale in genere. Troppo spesso infatti i programmi accademici limitano la proposta a un repertorio che non contempla una visione estesa del pensiero tecnico ed estetico del saxofono, laddove invece sarebbe possibile osare proprio grazie alla giovane età dello strumento, approfittando dell'assenza di una letteratura classica specifica che talvolta inibisce la

## FIAT LINGUS

sperimentazione. Nonostante sia un fervido sostenitore della tecnica classica sia in campo teorico che pratico, ritengo che non sempre possedere una tecnica infallibile su un dato repertorio sia la *conditio sine qua non* per eseguire composizioni che richiedono un cambio di prospettiva della visione tradizionale, come nel caso di *Fiat lingus*. Questa visione favorirebbe non solo una maggiore divulgazione del repertorio contemporaneo, ma conferirebbe ai concerti e ai momenti musicali in genere una sfumatura più misteriosa, calando il musicista e il pubblico in una dimensione più vicina all'improvvisazione, dunque più ignota, più viva. Così facendo ci si avvicinerebbe al gesto compositivo in senso fisico oltre che psicologico, dal momento che la prassi contemporanea chiede ai musicisti (e forse anche agli ascoltatori) di utilizzare strumenti e gesti non convenzionali, o quantomeno estensioni di essi, esortandoli a rimodulare le competenze tecniche tradizionali: la nozione stessa di controllo dello strumento viene oltrepassata e dunque «the unknown, the unpredictable or the unmastered, is exactly the place where a practice exists»<sup>11</sup>.

**Multimedia**

Domenico Vellucci, *Fiat lingus*, per saxofono contralto senza bocchino e amplificazione, 2024:

- [Audio](#)
- [Video](#)
- [Esempi clip audio](#)

<sup>11</sup> Norwegian Academy of Music, Performing Precarity:  
[www.researchcatalogue.net/view/2650755/2651075](http://www.researchcatalogue.net/view/2650755/2651075).

**Bibliografia**

Anthony ILES & MATTIN, *Noise & Capitalism*, Arteleku Audiolab (Kritika series), DONOSTIA-SAN Sebastián (Gipuzkoa), 2009 – Going Fragile – Conversation with Radu Malfatti, p. 20.

Derek BAILEY, *L'improvvisazione*, Arcana Editrice, Milano, 1980, p. 162

Jean-Marie LONDEIX, *Hello! Mr. Sax, ou Paramètres du saxophone*, Alphonse Leduc, Paris, 1989.

Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

Xavier SERRA, *A System for Sound Analysis/Transformation/Synthesis Based on a Deterministic plus Stochastic Model*, Ph.D. Dissertation, Stanford University, Stanford, 1989.

**Sitografia**

Charles XAVIER, *Invisible*, 2010.

[www.sofamusic.bandcamp.com/album/invisible](http://www.sofamusic.bandcamp.com/album/invisible)

Christine ABDELNOUR, *Interview for 06:00am blogspot*

<https://christineabdelnoursehnaoui.jimdofree.com/press/>

Norwegian Academy of Music, *Performing Precarity*

[www.researchcatalogue.net/view/2650755/2651075](http://www.researchcatalogue.net/view/2650755/2651075)

Jacques ZAFRA, *contemporary\_music\_online*, 2026.

[www.instagram.com/p/DUGN6rjDRNw/?img\\_index=1](http://www.instagram.com/p/DUGN6rjDRNw/?img_index=1).