



LA VOCE STRUMENTO PERSONALE PER ECCELLENZA (seconda parte)

di Georges Bloch

Modelli linguistici e drammatici

La decostruzione del linguaggio

LA POESIA SONORA

Si fa, in genere, risalire la nascita della poesia sonora all'inizio del XX secolo. E, in genere, si cita il futurismo di Marinetti (1914), e il famoso cabaret 'Voltaire' di Zurigo, animato tra gli altri da Tristan Tzara e Hugo Ball. Perché no? Esiste, oltretutto, un'abbondante letteratura al riguardo. Ma la poesia sonora è, probabilmente, antica quanto il linguaggio ... E' vero che le poesie di Hugo Ball come Karawane o Piffalamozza (vedi sotto) sono poesie sonore, proprio perché il suono vince sul senso, o meglio, lo esprime: si deduce un senso più dal suono che dal linguaggio, anche se ci sono allusioni al linguaggio e queste allusioni fanno proprio parte del gioco assieme al suono. Si noterà anche l'aspetto tipografico delle poesie che, oltre l'aspetto visivo, suggerisce delle indicazioni per l'interpretazione. Quest'attenzione 'tipografica' arriva fino ai nostri giorni, soprattutto nei famosi Mesostics (mesostici) di John Cage⁹ (1912-1992); e si iscrive anche in una tendenza per le partiture grafiche che inizia prima di Satie continua ancora.

Questa genesi vale quanto qualunque altra, ma dimentica tre cose: la prima, evidente, è che la poesia è sempre stata sonora, al punto che certi poeti hanno dopo molto tempo accettato di sacrificare un po' il senso al suono. Da questo punto di vista, le poesie di Hugo Ball non rappresentano che un piccolo passo ulteriore. La seconda è che il melologo è già poesia sonora: molto prima del Pierrot Lunaire di Schoenberg, si intona il testo sulla musica nei melologi, spesso a scapito della comprensione del testo, perché non è questo che importa.

La terza è che la poesia sonora, così come ne scrive assai bene Henri Chopin [CHO79], è una pratica musicale. Ha bisogno di un talento per la scrittura (composizione) ma, soprattutto, dipende molto dal talento degli interpreti. Un testo come Seepfer-

dchen und Flugfische di Hugo Ball (1886-1927) è un pretesto per notevoli sonorità, ma non per un lettore qualsiasi. Il lavoro vocale che richiede la poesia sonora è particolarmente arduo.

POESIA SONORA DI HUGO BALL

DA ASCOLTARE

Esempio 7 : Seepferchen und Flugfische («Ippocampi e pesci volanti», 1916), di Hugo Ball (1886-1927). Interpretazione seguita da una improvvisazione di Jaap Blonk. Blonk utilizza il testo come pretesto per dei suoni della bocca diversificati, sui quali poi lui improvvisa.

indirizzo

http://www.ubu.com/sound/blonk_flux.html

Ecco il testo originale di Ball

tressli bessli nebogen lei-	fasch kitti bimm	zack hitti zopp
la	zitti kitillabi billabi billabi	tressli bessli nebogen grügrü
flusch kata	zikko di zakkobam	blaulala violabimini bisch
ballubasch	fisch kitti bisch	violabimini bimini bimini
zack hitti zopp	bumbalo bumbalo bum-balo	fusch kata
zack hitti zopp	bambo	ballubasch
hitti betzli betzli	zitti kitillabi	zick hitti zopp
prusch kata		
ballubasch		

Altro esempio, e altra opera emblematica: la famosa Ursonate (titolo che potremmo tradurre in «Sonata primaria») di Kurt Schwitters (1887-1948). Schwitters risolve brillantemente il problema compositivo imitando, perfino parodiando, la forma di una sonata in quattro movimenti dell'epoca di Mozart, sonata i cui temi sono solamente testuali e, nella tradizione

⁹Un mesostico è una poesia le cui lettere, in mezzo ad ogni verso, formano un nome sul quale si vuole attirare l'attenzione. Cage ne ha scritti durante tutta la sua vita. I più celebri sono senz'altro i 62 Mesostics for Merce Cunningham del 1971, ma un testo come la lezione su Marcel Duchamp, James Joyce è un immenso mesostico dove i nomi dei tre eroi di Cage appaiono verticalmente in ciascuna strofa.

classica, molto differenziati e riconoscibili. Ha grande fiducia nella sua forma, e nel fatto che da sola possa condurre ad un risultato interessante; ed ha senza dubbio ragione, dato che quest'opera è diventata quasi l'inno della poesia sonora. Gli eredi di Schwitters hanno peraltro sistematicamente impedito qualsiasi registrazione e tentato di ostacolare o impedire qualsiasi interpretazione in concerto fino al 2002. Il pezzo è però stato comunque eseguito. Possiamo confrontare tre registrazioni del terzo movimento (scherzo-trio-scherzo). Quella di Schwitters ha solo lo scherzo, in una registrazione d'epoca, dunque di pessima qualità.

«URSONATE» DI SCHWITTERS

DA ASCOLTARE

Esempio 8 a, b et c: Kurt Schwitters (1887-1948), Ursonate (1922-1932). Terzo movimento: Scherzo-trio-scherzo. Corrisponde al terzo movimento (con la ripresa dello scherzo) di una sonata classica di Haydn, Mozart o Beethoven. Ne diamo tre interpretazioni successive: quella di Schwitters (una lettura piuttosto diretta del solo scherzo) indirizzo:

<http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>

Quella del giovane Jaap Blonk (una registrazione vietata apparsa nel 1986, distribuita per un po' in K7 con Reverek Zvrom come nome dell'interprete) su

http://www.ubu.com/sound/blonk_ursonate86.html quella del collettivo Ensemble Ordinaire (del 2004), un ensemble multilinguistico, con una utilizzazione episodica di elettronica su http://www.ubu.com/sound/ensemble_ordinaire.html

La poesia sonora è un universo che ha toccato la maggior parte delle forme musicali. Abbiamo citato i Mesostics di Cage. Il concerto Five Men Singing che raggruppa Jaap Blonk, Koichi Makigami, Paul Dutton, Phil Minton e David Moss mostra che l'argomento interessa musicisti di ogni genere.

IL PERIODO LINGUISTICO DEGLI ANNI '60.

Un'altra tendenza – non necessariamente indipendente – riguarda la scoperta della linguistica. Gli anni '60 vedono la riscoperta dell'opera linguistica di Ferdinand de Saussure come una nuova filosofia e si appassionano per quello che costituisce certamente un grande successo della linguistica strutturale: la fonetica. Si riuscì a creare, a partire dall'analisi dei movimenti della bocca, una categorizzazione di tutti i

suoni possibili della voce umana.

Alcuni compositori si impadroniscono del progetto: Luciano Berio (1925-2003), per esempio, in Circles per voce, arpa e due percussioni, farà corrispondere la fonetica del testo con le sue modalità esecutive: per esempio, le sandblock e le maracas (strumenti con della sabbia che si muove in un recipiente) corrispondono alle sibilanti, l'arpa suonata vicino alla tavola corrisponde alle dentali, i rullanti alle vibranti, ecc.

Bisogna dire che le tre poesie di E. E. Cummings scelte da Berio si prestano bene. Sono presentate in forma circolare (da qui il titolo), nell'ordine palindromo I-II-II-II-I. Ecco qui la terza poesia, intitolata n(o)w.

n(o)w	(we(are like)dead)Whoshout(Ghost)atOne(voiceless)
the	O ther or im)
how	pos
dis(appeared cleverly)world	sib(ly as leep)
iS Slapped:with;liGhtninG!	But !look-
at	s
which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps	U
ofTHuNdeRB	n:starT birDs(IEAp)Openi ng
loSSo!M iN	t hing ; s (-sing
-visiblya mongban(gedfrag-)all are aLI (cry aLL See)o(ver All)
ment ssky?wha tm)eani ngl(essNessUn	Th (e grEE n ?earth)N,ew
rolli)ngl yS troll s(who leO v erd)oma insCol	
Li de!!high	
n , o ;w:	
theralIncomIng	
o all the roofs roar	
drownInsound(
&	

Si nota che non solo si tratta di una poesia che tiene conto dei suoni, ma soprattutto che decompone il linguaggio in funzione delle sonorità.

Berio aveva composto precedentemente (1958) un'opera emblematica della musica elettroacustica, il celebre Tema : Omaggio a Joyce, dove la voce di Cathy Berberian (alla quale sono dedicati anche Circles), mentre recita un estratto dello Ulisse di Joyce in diverse lingue, viene elaborata elettroacusticamente. Le elaborazioni (si tratta di un'opera su nastro magnetico) tengono ancora una volta conto delle somiglianze fonetiche del testo e delle sue traduzioni. Joyce, Beckett, Berio, Cage: quando il testo è già suono, quello con la voce è un gioco infinito.

«STRIPSODY» DE CATHY BERBERIAN

Si possono anche riscoprire dei testi: è quello che fa lo stesso Berio in Sinfonia. Una riscoperta più divertente è però quella fatta dalla stessa Cathy Berberian nel suo pezzo Stripsody. Ricordiamoci che comic

¹⁰(Pagina accanto) Una breve dimostrazione si trova in <http://mediatheque.ircam.fr/sites/voix/creer/locus.html>

¹¹(Pagina accanto) Il film di Kagel del 1966 su questa (e altre) pièce è visibile in: <http://www.ubu.com/film/kagel.html>



strips significa "fumetti" ...

DA ASCOLTARE

Esempio 9 : Cathy Berberian (1925-1983), *Stripsody* (1966). Si riconoscono Charlie Brown, Superman, ma anche dei brani della *Traviata*, e tante altre cose ancora. E' però comunque musica, e forse anche teatro musicale che rappresenta una cosa diversa rispetto alle storie alle quali allude. indirizzo (playlist 2) <http://www.cathyberberian.com/>

LA TENDENZA SPETTRALISTA

L'influenza della linguistica avrà inoltre un'altra conseguenza: fin dai primi anni '60, François-Bernard Mâche si interessa alla struttura dei suoni per servirsene come base del suo lavoro musicale [MA91]. Si occuperà del suono degli uccelli, ma utilizzerà anche le forme fonologiche delle poesie (ad esempio in *Kengir*, cinque canti d'amore sumeri, per voce femminile e campionatore, del 1991). Si interesserà da vicino soprattutto, tuttavia, alle componenti spettrali del suono, ancor prima dell'esplosione della musica cosiddetta «spettrale», con lo scopo di fondare il vocabolario (e anche la grammatica) delle sue composizioni sull'analisi di un suono di riferimento e della sua evoluzione nel tempo. Oltre a Mâche, un certo numero di compositori di questo tipo di musica si interessarono alla voce, come Gérard Grisey (1946-1998), del quale si deve almeno citare l'ultima opera, *Quatre chants pour franchir le seuil* (1998).

Locus (1997) di Claudy Malherbe (nato nel 1950) si spinge ancora oltre proponendo l'analisi di una frase con diverse realizzazioni musicali e la definizione di una topologia per poter navigare in questo spazio sonoro ¹⁰.

Questa tendenza, come vedremo, sarà promettente. Agli avanzamenti tecnologici degli strumenti di analisi spettrale e vocale corrisponderanno nuove idee sull'uso della voce.

IL TEATRO MUSICALE E LA VOCE

Il teatro musicale non ha a priori niente a che vedere con la voce. Quando si usa il termine «teatro musicale» per parlare di fatto di una pratica diversa dall'opera, dall'operetta e dalla commedia musicale (che sono, in tutta evidenza, teatro musicale dato che si tratta di rappresentazioni drammatiche in musica), si parla in effetti di qualche cosa (che si trova talvolta nell'opera o anche altrove) che è stato chia-

mato «teatro strumentale». Questa pratica vuole costruire un'azione drammatica con il solo fatto di suonare della musica. Si può considerare come un archetipo di questo tipo di teatro musicale la pièce *Match* di Mauricio Kagel (1964), che descrive una partita di calcio con una partita tra due violoncellisti, arbitrata da un percussionista¹¹. Non si tratta qui, propriamente, di voce: la si lascia a priori all'opera. Salvo il fatto che il fondamento di *Match* e di diverse pièce simili consiste nel creare un'espressione drammatica con la sola relazione tra interprete e partitura. E' un mezzo espressivo che è già stato proprio dell'Opera: la Regina della notte fa paura ANCHE perché rischia di non farcela a prendere i suoi fa sovracuti. E' però anche vero che l'interprete della Regina della notte interpreta un personaggio (quello della Regina della notte, appunto!) mentre i violoncellisti di *Match* non interpretano affatto dei giocatori di pallone: suonano dei violoncelli e, inoltre, non interpretano altro che la loro partitura. Se ne potrebbe dunque dedurre una definizione (un po' dogmatica) di teatro musicale: una rappresentazione drammatica fatta con la musica e i musicisti (definizione di Opera) senza che questi interpretino altri personaggi oltre se stessi.

Con la voce, il tutto diventa presto problematico, soprattutto se c'è un testo: questo esprime in generale il pensiero di qualcun altro rispetto all'interprete.

Questa definizione, lo ripetiamo, è dogmatica. Sottolinea però un punto fondamentale: spesso chiedere ai musicisti una interpretazione drammatica porta a risultati deplorabili. O almeno, se non deplorabili (ci sono musicisti che sono attori di talento), molto al di là del loro virtuosismo di strumentisti o di cantanti ... Stessa cosa accade quando si chiede agli attori di suonare della musica. Mauricio Kagel

Mauricio Kagel, nel raccogliere la sfida di un teatro musicale vocale, ha barato un po'. *Phonophonie* mette in scena un cantante. Bara perché l'interprete interpreta un cantante alla fine della carriera (non solo nella musica). La partitura sottolinea tuttavia questa decadenza in modo schizofrenico. Il cantante interpreta quattro parti di se stesso, quattro fasi del suo declino: cantante, imitatore, ventriloquo, poi sordomuto. Le quattro rappresentazioni dialogano o meglio "trilogano". Si sente un'altra voce da dietro le quinte, diversi rumori (un tamburo a corde che imita il respiro, suoni preregistrati, soprattutto di percussioni). Nello spettacolo ci sono proiezioni su dei libri sulla voce, ecc. E' un po' da incubo e la cosa un po' si percepisce nella registrazione. William Pearson (1934-1995), per il quale *Phonophonie* è stata composta, era un cantante straordinario.

DA ASCOLTARE

Esempio 10 : Mauricio Kagel (1931-2008), *Phonophonie* (1963-1965), William Pearson (baritono), Irmhild Batzing (narratrice), diretto da Kagel con le registrazioni realizzate dal Kölner Ensemble für Neue Musik, RCA Read Seal 74321 73533 2.

Georges Aperghis (nato nel 1945) trae vantaggio anche lui dal virtuosismo vocale per creare una tensione drammatica. In *Récitations* (1978) o in *Jactations* (2001) siamo ai limiti della poesia sonora. Anche questo è teatro, perché l'aspetto visuale (dato che il carattere testuale è evidentemente presente) è presente nella partitura, anche se sempre sotto forma di indicazioni musicali. E' anzitutto la forma compositiva di "Récitation 11" che crea la tensione drammatica. Il pezzo è a forma di piramide: a una espressione ("Comm'ça!") se ne aggiunge un'altra a sinistra ("Faut-il vous appeler?") e a destra ("Va lui demander, toi"), poi ancora una a sinistra e una a destra, ecc.

Benché ripetuto ad ogni riga, "Comm'ça!" finisce per dissolversi nel resto. Le altezze sono annotate con molta precisione (come altezze relative della voce parlata, ma su scale precise). Vieni fuori una specie di psicodramma, dove l'intonazione e la forma indotta dalle ripetizioni sono responsabili, almeno quanto il senso del testo, della tensione drammatica. Il rapporto con l'opera, della quale Aperghis è un appassionato, e della quale conosce tutte le corde, è particolarmente interessante.



DA ASCOLTARE

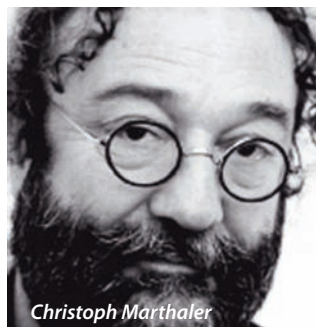
Esempio 11 : Georges Aperghis (nato nel 1945), *Récitations*, "Récitation 11", Jaap Blonk, voce.

Indirizzo (pista 3)

http://www.ubu.com/sound/blonk_vocalor.html

Il teatro musicale ha ispirato numerosi lavori scenici e audiovisivi; possiamo in particolare citare i lavori due autori di formazione musicale ma passati alla regia, Christoph Marthaler (nato nel 1951) e Heiner Goebbels (nato nel 1952).

Marthaler, in particolare, s'interessa molto alla voce (ha inoltre messo in scena molte prime assolute di opere); uno degli spettacoli che l'ha fatto conoscere: *Murx den Europäer, murx ihn, murx!* (Cala l'Europeo, calalo, calalo!, 1992) metteva in scena una di quelle serate chiamate nel mondo tedesco "serate patriotti



Christoph Marthaler



Heiner Goebbels

che", nelle quali si canta una miscela di canzoni tradizionali e di altre musiche. E' vero teatro musicale dato che i personaggi fanno ben poco oltre che cantare (ancora una volta, non si ritiene che debbano interpretare un personaggio) ma, in tutta evidenza, ogni attore acquisisce una personalità nel corso della serata. Anche se in Marthaler c'è sempre della musica, alcuni suoi spettacoli utilizzano più apertamente il linguaggio del teatro musicale. Sono con tutta evidenza delle vere e proprie messe in scena di opere¹² o delle serate di *Lieder* (in specie il suo *Pierrot lunaire* a Salisburgo nel 1996); uno spettacolo come *Largo Winch* è nella tradizione del teatro musicale.

Goebbels si interessa meno alla voce, ma due sue recenti produzioni, *Eraritjaritjaka - musée des phrases* (2004) e *I went to the house but did not enter* (2008), si basano su di un lavoro vocale, la prima opera con André Wilms (su di un testo di Elias Canetti) e la seconda con lo Hilliard Ensemble. *Eraritjaritjaka* utilizza un dispositivo originale con video. All'inizio, una scenografia astratta, una scena quasi vuota, occupata da Wilms e dai componenti del quartetto Mondrian.

Appare poi una scenografia molto astratta, la sezione di una casa. Wilms prende in seguito il suo mantello, esce dal teatro e prende un taxi, seguito dal video proiettato sul muro bianco della casa. Ritorna a casa. Lo si vede nel suo studio, ecc. Solo alla fine lo spettatore si rende conto che Wilms non ha mai lasciato il teatro, che la parte in taxi fino alla porta di casa è stata girata prima, e che il resto è girato in tempo reale nella casa, la cui scenografia, molto realista, si trova dietro la sezione astratta in bianco e nero. E' l'occasione di un magnifico duetto tra l'attore e il "videoartista" Bruno Deville. E' la musica che ci fa scoprire la soperchieria: i membri del quartetto di fatto non hanno mai smesso di suonare e, ad un certo punto, vanno dietro le quinte per poi apparire nella scenografia dello studio ingombro, con le parti posate su pile di libri; le finestre poi si aprono e li si intravede attraverso di esse.

Parliamo della voce: all'inizio, l'amplificazione della voce dell'attore è sorprendente, per non dire fastidiosa. La sola giustificazione che si può dargli è che l'attore deve parlare mentre il quartetto suona: si

¹² Alcuni direttori d'opera trovano ancora oggi molto chic utilizzare dei registi sordi. Marthaler non è evidentemente uno di questi.

¹³ (pagina accanto) Il lavoro di Bruno Clément [CL94] *L'Œuvre sans qualité: rhétorique de Samuel Beckett*, e il suo articolo, <http://www.ensembleinter.com/accents/Accents31GA.pdf>, parlano della questione in modo eloquente

tratta tuttavia solo di un quartetto d'archi e, soprattutto, la voce sembra troppo presente, a causa dell'effetto di prossimità del microfono, ma soprattutto troppo forte. André Wils ha, inoltre, una tecnica classica da attore e proietta la voce, quasi in contraddizione con la vicina intimità del suono microfonico. Sembra tutto più naturale quando lascia il teatro, perché si ritorna dentro un film; il film parla, e parla forte come spesso accade. Nel taxi, inoltre, Wilms parla meno forte. Si ha successivamente l'impressione di essere ancora nel film fino al momento in cui si scopre lo stratagemma, ma a quel punto ci si è abituati al suono cinematografico della voce. E' interessante osservare come questo pezzo si basi su di un certo tipo di suono vocale, quello della voce tradizionale del cinema; anche se fastidioso all'inizio, questo tipo di suono corrisponde molto bene a numerose situazioni dello spettacolo, in modo che alla fine lo spettatore lo accetti senza troppi problemi.

SEPARAZIONE DELLA VOCE DAL CORPO

Eraritjarkaja è uno di quei numerosi progetti contemporanei che riprende il progetto di Beckett di separare la voce dal corpo. Dato che la voce è la persona che la possiede, il progetto di Beckett è destinato al fallimento, è assurdo. Ed è per questo che è interessante.

SAMUEL BECKETT; LA TECNICA FINO ALL'ASSURDO

Un discreto numero di artisti, a partire dagli anni Cinquanta, avvieranno una vera esplorazione delle conseguenze dell'uso del microfono. Se tra di loro vi sono molti musicisti - in particolare Mauricio Kagel (1931-2008) - Samuel Beckett (1906-1989) sarà l'unico ad interessarsene seriamente nel mondo del teatro. E' pur vero che il teatro si picca di costituire l'universo della voce e che il progetto di Beckett di separare in qualche modo la voce dal corpo dell'attore era difficilmente accettabile se non per pezzi per la radio dove in ogni caso la voce resta invisibile agli ascoltatori. Beckett resta subito affascinato dalla tecnica e dalle sue possibilità, appunto, di separare la voce dal corpo. E' evidente che questo si iscrive all'interno del suo progetto teatrale, del suo universo dove i personaggi soffrono spesso per la loro stessa esistenza. Il divorzio tra voce e corpo diviene più che una metafora della loro condizione. Tutta la produzione di Beckett dagli anni Sessanta in poi è segnata da questa idea: in *Pas moi* (1972) non si vede che una bocca, mentre il resto della scena affonda nel buio. Si potrebbe parlare, facendo riferimento a Partch, di de-corporalizzazione, ma non si

dovrebbe dimenticarne il carattere ironico. Se Beckett allontana la voce dal corpo non è, come in altri casi, per costruire un'espressione astratta; al contrario, sottolinea a qual punto la tecnologia, riflesso della società, partecipa ad un processo di astrazione che allontana l'uomo da se stesso. Nel dramma televisivo *Eh Joe* (1963), la telecamera mostra in primissimo piano il viso del personaggio principale, salvo quando ... non è lui a parlare, ma un altro che commenta quel che fa, che ha fatto o sta per fare. Una pièce senza dubbio emblematica di questo periodo è *Krapp's Last Tape* (1958, scritta inizialmente in inglese per l'attore Patrick Magee, al contrario della maggior parte delle opere di quel periodo, e tradotta in francese nel 1960 con il titolo *La Dernière Bande*). Un vecchio scrittore un po' barbone ascolta da un nastro magnetico la sua stessa voce che ricorda un amore finito male, diversi anni prima. Sarebbe sciocco far notare che, vent'anni prima del 1958 non c'erano registratori a nastro magnetico, dato che la scena si svolge "nel futuro, di sera molto tardi"; sarebbe più corretto constatare che, dal 1958, Beckett già scopre l'effetto della registrazione sulla memoria. La pièce è stata recitata molte volte (oltre a Patrick Magee, John Hurt l'ha recitata del film di Atom Egoyan *Beckett on Film* realizzato nel 2001, così come Harold Pinter - un Nobel che ne recita un altro! - nel 2006); tutte queste grandi interpretazioni ci fanno tuttavia dimenticare che l'opera era stata inizialmente concepita per la radio e che solo dal suono era possibile distinguere i due Krapp: quello che parla adesso e quello che, vent'anni prima, aveva registrato il nastro. La coesistenza delle due voci, stessa messa in scena, è tuttavia problematica, dato che non solo Krapp ascolta, ma anche si registra; la voce del nastro non parla che di ricordi. Le prime parole di *Compagnie* (1980, traduzione di Company, 1978) pongono tutti i problemi della voce e del corpo: "una voce arriva a qualcuno nel buio. Immaginare". Nel buio, non si conosce il numero dei personaggi, anche se si percepiscono tre voci [CL94]¹³

DA ASCOLTARE

Esempio 12 : la prima interpretazione americana di *Krapp's Last Tape*
indirizzo
http://www.ubu.com/sound/beckett_krapp.html
Il testo di Beckett su <https://www.msu.edu/~sullivan/BeckettKrapp.html>



L'EFFETTO "ROSA PURPUREA DEL CAIRO"

Si può ritrovare l'idea di corpo-realtà e, più esattamente, il fatto di (ri)mettere in contatto il corpo e la musica, in tutti i dispositivi informatici in tempo reale che vengono oggi sviluppati. E' questo il caso dei dispositivi che danno l'impressione agli ascoltatori di partecipare alla esecuzione della musica: sistemi che permettono di riorchestrare mentre si ascolta la musica, o di dirigere della musica registrata, ecc. Anche se questi sistemi sono ancora in corso di sviluppo, esiste già un certo numero di installazioni sonore che forniscono già oggi delle situazioni interattive, a volte con delle immagini.

UN CASO DI SCUOLA: COESISTENZA DI REALE E VIRTUALE.

Un caso particolare d'interazione musicale particolarmente interessante è la coesistenza di un vero personaggio e della sua immagine. Lo si potrebbe chiamare "effetto Rosa Purpurea del Cairo", dal titolo del film di Woody Allen (1985), nel quale un personaggio del film, Tom Baxter (interpretato da Jeff Daniels), esce dallo schermo per vivere una storia d'amore con Cecilia, l'eroina (interpretata da Mia Farrow). Woody Allen sfrutta l'idea fino alla fine, dato che mette in scena Gil Shepherd (anche lui interpretato da Jeff Daniels), l'attore che interpreta Tom Baxter. Al contrario del sempliciotto Baxter, Shepherd è un carrierista con un gigantesco egoismo. Ma siamo in un film, non dimentichiamolo! Tom Baxter non fa altro che passare da un film-nel-film al film! Ci si avvicina alle vicende sovrapposte nella letteratura: nelle Mille e una notte, ad esempio, Shéhérazade racconta le sue storie per salvarsi la vita e, nelle storie che racconta, altre storie si sovrappongono. Il secondo volume del Don Chisciotte è puro virtuosismo della comicità: ci troviamo Don Chisciotte e Sancho discutere con il baccelliere Samson Carrasco a proposito della verosimiglianza dei personaggi del primo volume (cioè loro stessi) e, in un altro capitolo, deplorare l'assoluta inverosimiglianza del Chisciotte dipinto nel secondo volume, apocrifo, pubblicato nel settembre 1614 per la firma d'un certo Alonso Fernández de Avellaneda (la cui

identità resta ancora oggi un autentico mistero). La coesistenza del reale e dell'immaginario o virtuale non risale certamente né a Woody Allen né al nouveau roman, ma risale semplicemente alle origini dell'arte ¹⁴.

Come può un caso particolare di rapporto tra reale e immaginario essere applicato ad uno spettacolo audiovisivo, in particolare musicale? Un semplice esempio ci permette di rispondere: immaginiamo un dispositivo grazie al quale un cantante (o una cantante) canta davanti ad un film musicale dove lo si vede cantare. Per semplificare, distinguiamo due personaggi, il cantante e il "muscischiermo", ovvero l'immagine del cantante sullo schermo. Eviteremo, inoltre, per quanto possibile, partendo dal presupposto che il mestiere del cantante è anzitutto fare musica, situazioni nelle quali lo si faccia lavorare come un attore. Ci si interesserà soprattutto, evidentemente, alle diverse situazioni relative al suono. Ci troviamo davanti ad una tabella con quattro entrate: dal punto di vista visivo, si può vedere il cantante o il muscischermo (dato che è fondamentalmente questo che il film ci presenta); dal punto di vista sonoro si può ascoltare il cantante o il suono del film. Sottolineiamo che nelle affermazioni precedenti, "o" significa l'uno, l'altro o tutti e due.

CANTANTE	MUSCISCHERMO	SUONO DELLA VOCE	SUONO DEL FILM	Note	SORGENTI
X				Mimo	1
	X			Film muto	1
		X		Concerto nel golfo mistico	1
			X	Concerto all'oparianti	1
X		X		Concerto	2
	X		X	Film sonoro musicale	2
X	X			Duo silenzioso reale-virtuale	2
		X	X	Duo golfo / colonna sonora	2
X			X	Playback (più o meno riuscito)	2
	X	X		Anti-playback (più o meno riuscito)	2
X	X	X		Concerto davanti film muto	3
X			X	Concerto con nastro (misto)	3
X	X		X	Mimo davanti a film sonoro	3
		X	X	Film sonoro + musica da golfo mistico	3
X	X	X	X	Duo diretto/film	4

La tabella qui sopra riporta un possibile risultato. Facciamo notare che vi si ritrovano un certo numero di situazioni banali (concerto, film muto, film sonoro, ecc.). Queste non sono peraltro le meno interessanti dato che, intrecciate ad altre situazioni, possono risultare sorprendenti. Altre combinazioni, anche se usuali in trasmissioni televisive di proprietà di commercianti di cementi, sono meno banali, come il playback (più o meno riuscito), dove un cantante live fa finta di interpretare quello che si ascolta proveniente da una registrazione. Si potrebbe associare l'esempio del concerto davanti a film muto ai numerosi cine-concerti che si vedono oggi sbocciare in giro, dove dei musicisti suonano davanti ad un film muto. Ma usciremmo così dai nostri ambiti di interesse, che impongono che un film musicale rappresenti i musicisti che si vedono in scena. La messa in scena fatta da Robert Lepage della Dannazione di Faust di Berlioz, presentata la prima volta in Giap-

¹⁴ Il film di Woody Allen ha almeno un precedente, un cortometraggio francese della metà degli anni '10, il Noël d'Onésime di Jean Durand. L'attore Ernest Bourbon, che insegue la sua fidanzata per tutta Parigi, finisce per salire sui tetti, tra i quali quello del Palazzo Gaumont a Piazza Clichy. Ne ridiscende per uscire dallo schermo del suo ultimo film proiettato in quella sala. Lo conosceva Woody Allen? E' lecito dubitarne, perché si è espresso su questa idea, che gli era venuta solo a lui, in termini molto personali (ringrazio Mi-chel Cieutat per questa nota).

pone nel 1999 e poi ripresa al Metropolitan Opera di New York nel 2008 con una tecnologia ancora più consolidata, mostrava proprio tutto questo. Il cavallo di Mefistofele nella "corsa verso l'abisso", Faust



che sguazza nella fortuna, erano proiezioni che mescolavano immagini preesistenti a immagini catturate in tempo reale dei cantanti. La cosa tuttavia più interessante era che un certo numero di queste trasformazioni erano guidate dal canto. Il cavallo galoppava a tempo e, quando Margherita cantava "D'amor l'ardente fiamma", si vedeva una proiezione ingrandita del suo viso mentre cantava circondato da fiamme che andavano assieme al canto. Nella nostra versione di Blackmail di Hitchcock (rappresentata a Strasburgo nel 2003), si suonava della musica davanti a un film sonoro e, anche, una musica diversa da quella del film.

Mentre l'eroina si prova un vestito col quale l'artista ha promesso di ritrarla, lui canta una romanza sentimentale accompagnandosi al pianoforte.

Lui di fatto avrebbe l'intenzione di andare a letto con lei, che lei lo desidera o meno; sostituendo alla canzonetta un estratto del terzo atto del Tristano di Wagner, adattato per aderire perfettamente all'immagine, si crea una situazione insieme umoristica e agghiacciante. In qualche modo la voce esce dall'immagine perché si indovina dalla mimica facciale dell'attore che non sta cantando Wagner!

ALTRE VOCI

La voce ha dunque un ruolo fondamentale nella rivoluzione musicale dell'inizio del XX secolo. Anzitutto perché, in quanto strumento unico e personale di ognuno di noi, era riuscita in una certa misura a resistere a quella standardizzazione dei timbri che aveva segnato lo sviluppo musicale del XIX secolo. Secondariamente, perché evidentemente la tecnologia, e specialmente il microfono col suo ruolo di microscopio, ha permesso di scoprire risorse insospettate, moltiplicate dalla scoperta delle più diverse tradizioni vocali.

Da ultimo, perché lo spazio tradizionale della voce, che ben definisce la scena italiana, stava per essere

rimesso in discussione da un'arte insieme ispirata dall'opera e da questa completamente diversa: il cinema. Un altro aspetto della tecnologia avrà un ruolo in rapporto alla voce: la riproduzione sonora, e poi la rete, che permette di ascoltare in cuffia la stessa voce anche per molte ore consecutive, creando nuovi rituali d'ascolto. La scoperta infine di nuovi modelli, soprattutto linguistici e post-fonetici, farà anche percepire diversamente l'organo vocale, permettendo una diversa drammaturgia ove il testo ha un ruolo diverso e dove il fatto che l'attore rappresenti un personaggio acquista una minore importanza. Questa rivoluzione non è che all'inizio: i modi di considerare la voce hanno fatto

recentemente un balzo in avanti grazie alla scoperta dei descrittori spettrali. Si comincia ad avere dei mezzi per descrivere il timbro dotati di (sia pur piccoli) riferimenti percettivi. Sono soprattutto questi descrittori ad essere utilizzati per quella che viene chiamata "sintesi concatenativa", un procedimento logico, dal momento che tanti suoni sono disponibili in rete.

Questa sintesi consiste nel raggruppare i suoni in funzione della loro somiglianza timbrica. È una cosa evidentemente di grande interesse industriale (possibilità di catalogare il repertorio e di determinare, anche questo in modo automatico, i gusti musicali di questo o quel cliente). È però anche uno strumento di creazione. Prendiamo il testo di Beckett, Ping (traduzione di Bing, 1966). Si può pensare di occuparsi del modo di scrittura di Beckett a tal punto da volerlo proseguire.

Il testo generato è uno pseudo-Beckett perfettamente plausibile, senza che Beckett l'abbia mai scritto. Questo tipo di trasformazione è stato utilizzato in teatro, in particolare da Jean-François Peyret nelle sue Variations Darwin (2004).

La concatenazione per l'improvvisazione si è giovata delle ricerche sul genoma per creare degli improvvisatori che dialogano con un musicista [BAD07]. Succederà anche con la voce, e succederà ancor di più nella misura in cui le ricerche sulla segmentazione e il riconoscimento vocale hanno fatto enormi progressi. Il progetto Omax, iniziato dal trio Gérard Assayag - Marc Chemillier - Georges Bloch (ovvero gli Omax Brothers), utilizza descrittori spettrali per ricreare uno pseudo-linguaggio, o anche una pseudo-vocalizzazione, proprio per concatenazione.

La sperimentazione vocale ha una lunga strada davanti a sé! @ FINE (Traduzione di Lorenzo Seno).

BIBLIOGRAFIA SINTETICA

[BAD07]

Bloch, Georges, Assayag, Gérard et Dubnov, Shlomo, « Introducing Spectral Descriptors in the OMax Improvisation System », International Computer Music Conference '08, Bel-fast, 2008

[CHA97] Chadabe, Joel, *Electric Sound : the past and promise of electric music*, Prentice Hall, NJ, 1997

Una riflessione enciclopedica su cosa l'elettricità ha apportato alla musica, fatta da uno dei pionieri della musica interattiva.

[CHO79]

Chopin, Henri, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979

Opera di riferimento sul tema, anche se risalente al 1979. Le opere più recenti ignorano gli sviluppi tecnologici, peraltro un importante fattore nei recenti sviluppi della poesia sonora.

[CL94]

Clément, Bruno, *L'Œuvre sans qualité : rhétorique de Samuel Beckett*, Le Seuil, Paris, 1994.

Un interessante punto di vista sulla voce in Beckett.

[JCF91]

François, Jean-Charles, *Percussion et musique contemporaine*, Klincksieck, Paris, 1991

Cosa la voce apporta al pensiero musicale a partire dall'inizio del XX secolo. Una riflessione, in particolare, sulla voce e la percussione e sul rapporto tra un meccanismo strumentale (come nel pianoforte e nell'organo) e il controllo del suono.

[MA91]

Mâche, François-Bernard, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991

Un pensiero originale, che parte dagli anni '60 e dall'origine della musica cosiddetta "spettrale". Le riflessioni di Mâche sul linguaggio vanno oltre la linguistica per proporre un trattamento specificamente musicale.

[PA49] Partch, Harry, *Genesis of a Music*, Da Capo Press, New York, 1978 (éd. orig. 1949)

Il primo capitolo esplicita l'idea di corpo-realtà. Questa parte del testo è un capolavoro, mentre il resto di questa opera monumentale è riservata agli specialisti.

[ST85] Stoianova, Ivanka (dir.) « Luciano Berio : chemins en musique », *Revue Musicale*, numéros 375-376-377 (1985)

I due articoli più interessanti sono quelli di Stoianova e di Eduardo Sanguineti, nei quali analizzano gli stretti rapporti tra alcune opere di Berio e un'analisi fonologica del testo.

[WB85]

Weis, Elisabeth & Belton, John (dir.), *Film Sound: theory and practice*, Columbia University Press, New York, 1985

Un'opera eccellente, che racchiude una serie di articoli uno più interessante dell'altro. Anche se caratterizzata da un'estetica anni '80, resta un'opera di riferimento senza eguali.