

Oltre a dischiudere possibilità finora impensabili nella composizione, educazione e diffusione musicale i mezzi elettroacustici hanno profondamente modificato anche il paesaggio sonoro in cui ci muoviamo quotidianamente, con effetti positivi e negativi. Cominciamo da questi ultimi, sovente lamentati ma raramente esaminati sistematicamente e vediamo alcuni aspetti salienti.

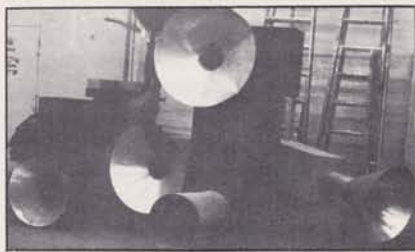
- invasione degli spazi acustici privati: chiunque abita in una casa sprovvista di adeguato isolamento acustico e si trova accanto un vicino stereofilo o chi abita accanto a un bar con juke-box ne sa qualcosa.

- dilagare di deleterie situazioni d'ascolto: malgrado il persistente boom dell'alta fedeltà è facile constatare che gran parte della popolazione — pur di non privarsi del background di «easy listening music» — accetta di procurarselo con radioline e mangiacassette di infima qualità. Pare che neanche un'educazione musicale tradizionale prepari ad esigere un minimo di qualità 'elettroacustica' dalla musica riprodotta. Vorrei citare a questo proposito un'esperienza personale: in una località di villeggiatura nella camera d'albergo attigua alla mia alloggiava una giovane signora che, per tutto il santo giorno, ascoltava canzonette da un'orribile radiolina, con l'immane condimento di distorsioni e ronzii. Un supplizio. Dopo qualche giorno, parlando del più e del meno, scoprii che la signora in questione era diplomata in pianoforte.

Qui va anche ricordata l'indecorsa situazione d'ascolto imposta tuttora a insegnanti di educazione musicale e scolaresche in moltissime scuole medie, fornite (si fa per dire) solo di giradischi vecchi e semidistrutti. Il rovescio della medaglia, cioè il culto fine a se stesso dell'hi-fi ha arricchito la fauna musicale della specie degli audiofili per i quali il godimento nell'ascolto può benissimo prescindere dalla sostanza della musica riprodotta purchè la qualità della riproduzione raggiunga determinati standards.

- appiattimento dell'ambiente

MEZZI ELETTRACUSTICI E AMBIENTE/ SONORO



sonoro: dovendo competere con il crescente livello sonoro dei mezzi da trasporto e dei macchinari industriali anche le musiche riprodotte in luoghi aperti raggiungono ormai spesso delle intensità notevoli. Questo risulta in un ambiente sonoro composto da eventi tutti, per così dire, in primo piano, senza più quella dimensione di profondità spaziale che caratterizza gli ambienti a basso inquinamento acustico. Tale appiattimento contribuisce a distruggere le identità acustiche di aree geograficamente e culturalmente diverse. Infatti, non solo l'industria subculturale tende per sua natura a uniformare i suoi prodotti ma anche gli agenti diffusori — citiamo pure di nuovo i juke-boxes — che con il loro livello sonoro imperialista sommergono gli eventi sonori meno aggressivi ma più specifici rendono quasi indistinguibili, sul piano acustico, p.es. un paesello marino e la periferia di un grande centro urbano.

- decontestualizzazione: un pericolo spesso sottovalutato consiste nella diffusione indiscriminata — sia dal punto di vista spaziale che da quello temporale — di musiche, specie del passato, destinate a situazioni d'ascolto ben definite; ciò può generare e consolidare, nel fruitore sprovvisto, un distorto comportamento d'ascolto e, lungi dall'avvicinarlo in modo adeguato

a tali musiche, può anzi diventare un ostacolo per la loro comprensione reale.

Vediamo ora invece in quali modi i mezzi elettroacustici possono essere utilizzati per un miglioramento e arricchimento dell'ambiente sonoro.

Prima di tutto va detto che l'impiego di parametri fisici nella descrizione di eventi sonori contribuisce molto positivamente a risolvere un problema che da sempre ha dato del filo da torcere agli studiosi e appassionati del mondo dei suoni: quello della mancanza di una terminologia efficace per la definizione di fatti sonori non codificabili, o difficilmente codificabili, mediante la notazione musicale tradizionale. Ed è facile rendersi conto che la maggior parte degli eventi sonori che compongono l'ambiente quotidiano rientrano in questa categoria. Certo, in molti casi può essere anche sufficiente una definizione approssimativa basata sull'indicazione della sorgente, reale o presunta, del suono, corredata da qualche precisazione (una campana grave, il fischio di un treno in lontananza, un miagolio acuto, ecc.). Questo presuppone naturalmente che si tratti di sorgenti universalmente conosciute. (Tralasciamo qui l'espedito, purtroppo ancora caro a alcuni critici musicali, di ricorrere a categorie emotive: un rullio lugubre, sonorità di trasparenza agghiacciante, ecc.). Il primo tentativo di sviluppare una terminologia al di là della nomenclatura musicale tradizionale fu fatto da Luigi Russolo.

Nell'«Arte dei Rumori» propose una catalogazione dei suoni ambientali in sei 'famiglie di rumori', usando in parte criteri onomatopeici, in parte indicando

come riferimento le sorgenti: 1. famiglia: rombi, tuoni, scoppii, scrosci, tonfi, boati. 2. famiglia: fischi, sibili, sbuffi. 3. famiglia: bisbigli, mormorii, borbottii, brusii, gorgoglii. 4. famiglia: stridori, scricchiolii, fruscii, ronzii, crepitii, stropiccii. 5. famiglia: rumori ottenuti a percussione su metalli, legni, pelli, pietre, terrecotte, ecc. 6. famiglia: voci di animali e di uomini: gridi, strilli, gemiti, urla, ululati, risate, rantoli, singhiozzi. Gli 'intonarumori' da lui costruiti

(ronzatore/gorgogliatore, crepitatore, ululatore, ecc.) costituiscono anche un'esemplificazione pratica della sua terminologia la cui importanza storica pensiamo debba essere rivalutata pur senza ignorarne i limiti.

È solo con lo sviluppo dei vari mezzi elettroacustici (nelle categorie: amplificazione, diffusione, registrazione, misurazione, trasformazione) che la fisicità del suono diventa più facilmente e più direttamente analizzabile e descrivibile. Infatti le apparecchiature e gli strumenti usati dai ricercatori in epoche più o meno remote (da Pitagora fino a Helmholtz), oltre a essere spesso ingombranti e fragili, erano di applicabilità abbastanza limitata.

Ora invece la possibilità di assegnare ad un gran numero di parametri percettivi una grandezza fisica ben identificabile permette un approccio più rigoroso e completo anche verso le sonorità dell'ambiente. Pierre Schaeffer, l'iniziatore della 'musique concrète', ha cercato, col suo 'Solfège de l'objet sonore' di creare una terminologia che unisse una plasticità d'espressione alla precisione delle nuove metodologie tecniche di analisi. La sua proposta comunque non ebbe molta diffusione. Per quanto gli strumenti tecnici fossero disponibili da qualche decennio uno studio sistematico dell'ambiente sonoro, da un'angolazione musicale oltre che scientifica, è iniziato solo recentemente. I musicisti della già citata 'musique concrète' avevano sì registrato i suoni del mondo quotidiano per trasformarli e montarli in studio ma questa

decontestualizzazione, caratteristica delle loro musiche, spogliava appunto gli elementi sonori raccolti delle loro connotazioni ambientali. Il suono registrato di una fresatrice, p. es., potrà rimanere identificabile come tale anche dopo essere stato filtrato, tagliato, sottoposto a modulazione ad anello e cambiamento di velocità ma chiaramente non ci permetterà più di renderci conto del tipo di



situazione acustica esistente in un posto di lavoro in cui una tale macchina viene usata.

È il merito del compositore canadese R. Murray Schafer (che del resto è anche stato il fondatore dello studio di musica elettronica alla Simon Fraser University di Vancouver) di aver posto l'accento sul lavoro di documentazione di ambienti acustici reali. L'équipe del 'World Soundscape Project' (da lui iniziato e diretto) da anni raccoglie materiale fonico e descrittivo relativo ad ambienti sonori in varie parti del mondo. Questo materiale registrato — che ormai ammonta ad alcune decine di ore — corredato di notizie storiche e dati tecnici permette un raffronto immediato tra ambienti sonori di diverse zone geografiche e può dare indicazioni essenziali per uno studio dei nessi esistenti

tra organizzazione sociale e ambiente acustico. Inoltre funge da archivio per ambienti, o elementi di ambienti, minacciati ormai da estinzione.

Schafer ha introdotto il parametro 'rapporto segnale/disturbo' (molto usato in elettroacustica) nello studio dell'ambiente sonoro. Ciò lo ha portato a distinguere tra «low-fidelity soundscape» e «high-fidelity soundscape»; li caratterizza così: «la prima cosa che notiamo nell'ambiente acustico naturale o rurale è che ovviamente esso è molto più quieto di quello della città moderna. Ma questo non è dovuto all'assenza di manifestazioni di vita. Piuttosto è dovuto al fatto che tutti i suoni emessi sono soggetti a cicli di presenza e di pausa. Gli emittenti sembrano sappiano quando farsi sentire e quando rimanere silenziosi...

Ambienti di questo tipo, non contaminati dall'affollamento di suoni competitivi, li definiamo ad alta fedeltà, cioè in essi vi è un favorevole rapporto segnale/disturbo. Ogni suono è informativo. Ogni suono ha un suo scopo ed è complementare agli altri. Lo stesso può dirsi della vita nei piccoli paesi che sono inseriti in cicli sonori periodici. Il passaggio da una vita rurale a quella cittadina comporta generalmente un passaggio da un ambiente ad alta fedeltà acustica ad un altro a bassa fedeltà.

In quest'ultimo, informazione acustica triviale o contrastante copre i suoni che vorremmo o dovremmo sentire. Per attirare la nostra attenzione un suono deve essere mostruosamente forte o insistente... Tutto funziona contemporaneamente con enorme spreco di energia acustica e susseguente distruzione di timpani e nervi... Lo spazio acustico non corrisponde a quello visivo o fisico. Non può essere posseduto, nè i suoi limiti tracciati su una mappa.

E uno spazio comune, una proprietà comune dalla quale tutti gli abitanti ricevono segnali vitali. Può essere facilmente distrutto da una produzione sonora irresponsabile.»

Il deterioramento preoccupante del rapporto segnale/disturbo nel mondo contemporaneo rispetto a



epoche precedenti induce Schafer a rivolgere una precisa esortazione ai musicisti, quella cioè di considerare come loro campo d'azione non solo la sala da concerto ma tutto l'insieme dei fenomeni sonori che ci circondano.

Effettivamente ci auguriamo di vedere i compositori appropriarsi, oltre che dei ferri del mestiere tradizionali, di fonometri, frequenzimetri, analizzatori di spettri e usarli nelle strade e piazze delle nostre città, sui posti di lavoro, nei mezzi da trasporto. Se Schafer indica una strada per un miglioramento dell'ambiente acustico da intraprendersi in collaborazione tra musicisti, studiosi di scienze sociali, amministratori vediamo che da qualche tempo alcuni compositori hanno indirizzato il loro lavoro verso spazi esterni.

Una prima — purtroppo molto sommaria — notizia di una manifestazione di questo tipo ci proviene dalla Russia post-rivoluzionaria: l'esecuzione, avvenuta il 7 novembre 1922 a Baku, sotto la direzione di Gastjef e Majakowski, di una 'sinfonia per sirene di fabbrica' a cui parteciparono i nautofoni dell'intera flotta del Caspio, tutte le sirene di fabbrica, due batterie d'artiglieria, alcuni reggimenti di fanteria, una divisione di mitragliatrici, vari idroplani e alcuni cori.

Non abbiamo notizie di imprese altrettanto colossali in epoche più vicine; comunque negli ultimi anni si sono svolte alcune manifestazioni dedicate alla musica ambientale. Ricordiamo i cicli 'Suono/Ambiente', Firenze e Milano, 1977, il festival 'Music/Context', Londra 1978, la

serie 'Urbofest' nell'ambito della Biennale di Zagabria del 1979.

Nel contesto di questo scritto vorremmo parlare specialmente di alcuni di quegli esponenti della 'environmental music' nel cui lavoro i mezzi elettroacustici assumono un ruolo centrale.

Citiamo subito Alvin Lucier con le sue esplorazioni delle caratteristiche acustiche di spazi, tra cui l'ormai famoso 'I am sitting in a room' di cui riportiamo la traduzione della partitura verbale che fornisce anche il materiale di partenza del pezzo:

«Siedo in una stanza differente da quella in cui tu ti trovi ora. Sto registrando il suono della mia voce mentre parlo e manderò in ascolto questa registrazione nella stanza ancora e ancora finché le frequenze risonanti della stanza si rinforzeranno al punto di disintegrare il suono della voce con l'eccezione, forse, del ritmo. Allora voi sentirete le frequenze naturali risonanti della stanza articolate dalla mia voce.»

Oppure Max Neuhaus con le sue installazioni all'aperto o negli sfiatatoi della metropolitana newyorkese, installazioni che a volte durano per dei mesi; i pezzi «telefonici» dello stesso Neuhaus, nei quali i partecipanti, a volte lontani migliaia di chilometri, contribuiscono i loro eventi sonori per telefono, sostituendo così allo spazio acustico 'naturale' quello fornito da A.G. Bell.

Il tedesco Michael Fahres invece ha costruito un veicolo particolare, il 'Mobilodrom', i cui sensori raccolgono, durante il percorso, dati ambientali come temperatura, luminosità, direzione del vento, suoni ambientali; questi dati vengono elaborati da un minicalcolatore il quale poi

determina gli eventi musicali provenienti dagli strumenti elettronici pure essi installati sul veicolo.

In Italia opera p.es. Guido Breaola che ha realizzato, tra l'altro, 'Suite per 4 ambienti' (in collaborazione con Mario Piatti) dove le registrazioni di 4 ambienti urbani fungono da riferimento formale e 'ambiente' appunto per altrettante improvvisazioni per viola e 'bidoncelli'. Lo scrivente ha al suo attivo installazioni come 'Ritmi' e azioni nella città come 'Segnali' e 'Amplificazione disponibile' la cui partitura verbale viene qui riportata a modo di conclusione:

Attrezzatura: microfono, amplificatore alimentato da batteria, altoparlanti.

«Scegli un posto adatto (p.es. una piccola piazza) nel contesto urbano.

Stabilisci la periodicità e la durata degli interventi.

Porta l'attrezzatura sul posto e rendila funzionante.

Annuncia che metterai il tuo impianto di amplificazione a disposizione di chiunque voglia dare un contributo all'ambiente acustico della zona.

Esegui ciò che hai annunciato •

Cenni bibliografici:

- 'MUSICS' no. 20 (dedicato a 'Music/Context'), London, 1978
- Mayr, A. 'I mezzi elettroacustici nel sociale', in 'Musica e politica' La Biennale di Venezia/Marsilio, Venezia 1977
- Russolo, L. 'L'Arte dei rumori', ed. futuriste di «Poesia», Milano, 1916
- Schaeffer, P. 'Traité aux objets musicaux', Paris Du Seuil, 1968
- Schafer, R.M. 'The Music of the Environment', UE, Wien, 1973
- Schafer, R.M. 'The Tuning of the World', Dnopf, New York, 1976

Dischi:

- The World Soundscape Project 'The Vancouver Soundscape', ARC, Vancouver
- Alvin Lucier 'Bird and Person dying', Cramps, Milano
- Cassette:
- Guido Breaola/Mario Piatti 'Suite per 4 ambienti', A3, Firenze
- Albert Mayr 'Suono/Ambiente' Harpos Bazaar, Bologna.