

# IL SUONO IMPRIGIONATO

## La registrazione sonora come opportunità espressiva

*Alessandro Giovannucci*

doi: 10.7359/762-2015-giov

La registrazione musicale si intende solitamente come una captazione di fenomeni sonori a scopo documentario, grazie alle quale si incide qualcosa nell'immediato per poterlo poi fruire *a posteriori*. Se tali affermazioni sono senza dubbio vere, è tuttavia altrettanto verò che fissare un suono su di un supporto coinvolge anche una serie di altre operazioni delle quali non sempre si ha una precisa percezione.

Tra tra le modificazioni che la registrazione ha apportato alla dimensione sonora una è particolarmente significativa: la tangibilità. Infatti i primi formati utilizzati per la fissazione di fenomeni acustici, benché rudimentali e poco affidabili, rappresentarono un nuovo ed inedito tipo di oggetto musicale, concreto e manipolabile, importante al pari degli strumenti musicali pre-esistenti. In quest'ottica la registrazione, come vedremo in seguito, contribuisce allo sviluppo dei codici musicali fornendo oggetti che sono allo stesso tempo prodotti – cioè contenitori di musica – e produttori, grazie al montaggio e alla manipolazione dei materiali sonori incisi. Queste nuove funzioni influenzarono la vita musicale tanto da un punto di vista artistico, quanto economico e sociale. Infatti prima dell'invenzione del fonografo, avvenuta nel 1877 ad opera di Edison, Karl Marx osservava come l'esperienza musicale era obbligatoriamente da intendersi come un servizio legato ad una *performance* di natura transitoria ed immateriale:

The service a singer performs for me, satisfies my aesthetic need, but what I consume exists only in an action inseparable from the singer, and as soon as the singing is over, so too is my consumption.<sup>1</sup>

Tale idea di musica come «servizio» è stata alla base della vita musicale di ogni epoca, giacché una parte consistente, quando non la totalità, dei mezzi

---

<sup>1</sup> In Blaukopf 1992, 176.

di sussistenza dei musicisti proviene dall'attività concertistica e performativa. Tuttavia il suono, una volta registrato e preservato, si svincola dalla dimensione dell'*hic et nunc* ed il suo consumo, da parte dell'ascoltatore, non si conclude al terminare della *performance*, poiché il suono si scinde dall'esecutore diventando riascoltabile a piacimento, anche senza il consenso del musicista. Dalla tangibilità dei prodotti musicali derivano altri fenomeni cruciali per il percorso della tecnologia applicata alla musica quali la portabilità e la ripetibilità del suono. La tangibilità infatti non è solo quello che Mark Katz definisce «meta-trait»<sup>2</sup>, ovvero qualcosa che nasce e si esaurisce nella sfera del suono stesso reso tangibile, bensì un processo in grado di modificare il consumo e la produzione della musica.

Come riportato anche da Barry Truax nei suoi studi sulla comunicazione sonora, sottoporre una vibrazione sonora ad una trasduzione, come nel caso della registrazione, permette una serie di operazioni di portata molto rilevante. Il poter trasformare una vibrazione in un oggetto tangibile, per quanto impalpabile come nel caso dei formati digitali, permette di conservare, manipolare e trasmettere messaggi sonori con una notevole facilità. Queste serie di operazioni è illustrata nel modello «Black Box» che Truax elabora in relazione alle conseguenze dei fenomeni di traduzione. Secondo tale modello il suono entra ed esce nella «Black Box» – che può essere qualsiasi contenitore tangibile o virtuale – sempre attraverso processi di trasduzione, ovvero conversioni di energia da acustica ad elettrica. All'interno della «scatola nera» il segnale può essere manipolato, conservato e trasmesso, fermo restando che ogni sistema di questo tipo ha come scopo principale il rispecchiamento – il più possibile fedele – tra il segnale in ingresso e quello in uscita. Se questo avviene siamo in presenza di un sistema ad alta fedeltà, ovvero che permette una chiara trasmissione di quanto registrato senza interruzioni o disturbi. Da questo punto di vista si potrebbe affermare che, in ultima analisi, ogni tecnologia di registrazione e di riproduzione sia animata da un intento illusionistico, teso a duplicare la realtà nel modo più efficace possibile.

Tuttavia una dimensione di fedeltà perfetta non è tecnicamente raggiungibile poiché ogni trasduzione, per quanto realizzata con materiale di alta qualità, aggiunge una porzione di rumore o di distorsione al suono di origine. A questo proposito Truax sostiene che:

Thus, like the «true satisfaction» of the advertisement or the promises of other types of slogans, fidelity is unattainable, hence safe and unquestionable. What is significant, however, is that if true fidelity were attainable, the technology

---

<sup>2</sup> Katz 2010, 13.

would become *transparent*. That is, if there were no difference between the original and reproduced signals, the result would be the same as if there had been no technological intervention at all. The technology would therefore be neutral, in the sense of being independent of, and therefore not responsible for, the content of the material it process or the implications of its uses.<sup>3</sup>

Ovviamente la totale «trasparenza» alla quale Truax si riferisce non solo non è raggiungibile da un punto di vista tecnico, benché sempre più vicina, ma non è neanche tra gli obiettivi di chi opera nel settore della comunicazione. Ogni emittente, ogni comunicatore, è ben conscio del fatto che una serie di messaggi sonori perfettamente neutrali comporterebbero l'elisione dell'identità di chi li invia. Tenere in mano le redini dei mezzi di comunicazione permette non solo di lasciare la propria traccia, compromettendo volutamente la «trasparenza» del mezzo, ma anche di esercitare influenza sulla dimensione spazio-temporale.

Tra i primi autori ad occuparsi di queste problematiche è da segnalare André Moles, che nel suo *Teoria della informazione e percezione estetica* rileva che:

Un fatto essenziale condiziona uno studio fenomenologico del messaggio musicale: il fatto che esso, con la trasmissione della musica in canali spaziali e temporali, in particolare con la radio diffusione e con le tecniche di registrazione, si è imposto nella sua natura materiale [...] il giorno in cui il suono ha cominciato a circolare nei fili e nei circuiti, a essere trasmesso, immagazzinato, ricevuto, acquistato e venduto la sua natura materiale è divenuta concreta e si manifesta con effetti concreti [...] l'influenza reale della registrazione sulla concezione stessa della musica risale al 1936, epoca in cui le registrazioni di musica classica di qualità ragionevole hanno cominciato a diffondersi su vasta scala, permettendo una trasformazione dei punti di vista sulla musica stessa [...]. La registrazione oltre a esser finalizzata alla conservazione nel tempo è una applicazione del tempo sullo spazio. La registrazione, l'applicazione del tempo sullo spazio, rendono il suono reversibile, cioè permettono di contraddire lo scorrimento del tempo nella sua direzione di marcia.<sup>4</sup>

Tale trasformazione del tempo in spazio si è innescata esclusivamente in conseguenza dell'insorgere delle tecnologie di registrazione. Come notano Galante e Sani:

La trasformazione del tempo in spazio, e quindi del suono in spazio lineare, è una condizione straordinariamente inedita che si è innescata con la fissazione

---

<sup>3</sup> Truax 2001, 10.

<sup>4</sup> Moles 1969, 19.

tecnologica dell'informazione acustica su di un supporto opportuno: disco, nastro magnetico o memoria digitale.

La registrazione ha trasformato queste categorie in oggetti collegati: da una materia fisica, nel caso del magnetofono, o da uno stato elettrico nel caso del calcolatore. Di conseguenza, possiamo operare fisicamente su di esse: sezionare lo spazio per sezionare il tempo, frammentare il suono, divenuto spazio lineare, e ricomporlo secondo un criterio specifico di sperimentazione; di ridurre il tempo in segmenti spaziali talmente piccoli da poter raggiungere la soglia della non percettibilità dell'informazione acustica. [...] Quanto questa condizione esaminata da Moles sia incredibilmente attuale è testimoniata da alcuni campi della odierna ricerca musicale informatica, nei quali si sperimentano processi morfologici sulla materia sonora e sulla forma musicale, che partono dall'aggregazione massiccia di elementi infinitesimali di suono.<sup>5</sup>

I recenti sviluppi di cui parlano Galante e Sani, favoriti dalle tecnologie digitali, hanno avuto impulso all'inizio del Novecento con le prime manipolazioni in ambito creativo dei supporti sonori, intesi come strumenti-ponte capaci di allargare l'orizzonte timbrico del linguaggio musicale. Tra i pionieri di questa corrente figura l'artista ungherese László Moholy-Nagy, il quale nel 1922 già sosteneva l'importanza di una rilettura in chiave produttiva del fonografo:

[...] we must strive to turn the apparatuses (instruments) used so far only for reproductive purposes into ones that can be used for productive purposes as well. [...] So far it has been the job of the phonograph to reproduce already existing acoustic phenomena. The tonal oscillations to be reproduced were incised on a wax plate by means of a needle and then retranslated into sound by means of a microphone.

An extension of this apparatus for productive purposes could be achieved as follows: the grooves are incised by human agency into the wax plate, without any external mechanical means, which then produce sound effects which would signify without new instruments and without an orchestra – a fundamental innovation in sound production (of new, hitherto unknown sounds and tonal relations) both in composition and in musical performance.<sup>6</sup>

Il fonografo, il grammofono e il giradischi suscitarono un vivo interesse nel mondo artistico e musicale costituendo, in virtù della loro facilità di manipolazione, un primo significativo passo verso l'abbattimento delle barriere tra macchine musicali ed esseri umani, scrittura e voce, suono e rumore. L'utilizzo delle tecnologie di registrazione e riproduzione per scopi

---

<sup>5</sup> Galante - Sani 2000, 45.

<sup>6</sup> In Cox - Warner 2004, 331-332.

espressivi venne riconosciuto da molti artisti come centrale per la storia e lo sviluppo delle avanguardie artistiche, come nel caso del cineasta sovietico Dziga Vertov e dei suoi esperimenti fonografici, svoltisi nel primo decennio del Novecento a Pietrogrado. È lo stesso Vertov a testimoniare il proprio

enthusiasm for editing shorthand records [stenographs] and gramophone recordings. Into a special interest in the possibility of documentary sound recording. Into experiments in recording, with words and letters, the noise of a waterfall, the sounds of a lumbermill, etc., a «Laboratory of Hearing».<sup>7</sup>

I tentativi di costruire un «laboratorio per l'ascolto» si orientarono verso l'idea, piuttosto nuova per l'epoca, di utilizzare le tecnologie di registrazione non solo per scopi musicali ma anche verso orizzonti di documentazione del paesaggio sonoro. L'idea di Vertov era di realizzare fotografie sonore, incidendo su lacche di vinile frammenti estrapolati dalla realtà, a scopo documentativo ma anche espressivo, cercando di allargare la rosa dei suoni da utilizzare per comporre musica. A questo scopo realizzò, all'interno di una segheria, alcune incisioni tramite un registratore *Pathéphone*:

I had the original idea of the need to enlarge our ability to organize sound, to listen not only to singing or violins, the usual repertoire of gramophone disks, but to transcend the limits of ordinary music. I decided that the concept of sound included all audible world. As part of my experiments, I set out to record a swamill.<sup>8</sup>

Il risultato di tali esperimenti non fu particolarmente soddisfacente, a causa della scarsa qualità sonora, e Vertov abbandonò l'idea. Tuttavia questa continua tensione tra i desideri degli artisti e il progresso tecnologico non impedì lo sviluppo di altri esperimenti orientati all'elaborazione di nuovi metodi di ascolto, produzione e organizzazione del suono, come nel caso di Paul Hindemith e della *Grammophonmusik*, genere interamente basato sull'utilizzo della registrazione musicale come tecnica compositiva. La prima attestazione della *Grammophonmusik* risale al 18 giugno 1930, quando durante il Festival *Neue Musik Berlin* vennero eseguiti alcuni *Originalwerrke für Schallplatten*: due *Trickaufnahmen* di Hindemith e tre *Gesprochene Musik* di Ernst Toch.

I brani di Hindemith sono costruiti sfruttando due principi: modificare la voce umana alterando la velocità di riproduzione dei giradischi e sovraincidere diversi suoni, eseguiti in tempi e spazi diversi. Tali espedienti,

---

<sup>7</sup> Vertov 1984, 40.

<sup>8</sup> In Feldman 1977, 13.

oggi facilmente realizzabili con un qualsiasi computer, furono realizzati in maniera piuttosto difficoltosa e solo grazie alla possibilità, per Hindemith, di utilizzare i macchinari in possesso della *Hochschule für Musik*. L'entusiasmo verso il giradischi come strumento creativo è legato alla possibilità di realizzare effetti sonori mai uditi in precedenza, quando il suono era esclusivamente legato alla volatilità della vibrazione, senza la possibilità di un'esistenza materiale slegata dalla presenza di un esecutore.

Ernst Toch lo spiega molto chiaramente in uno dei pochi scritti prodotti all'epoca sulla *Grammophonmusik*:

Über meinen Beitrag zur Original-Grammophon-Musik möchte ich sagen: dem Versuch liegt der Gedanke zurgrunde, die Maschine, die bisher der möglichst getreuen Reproduktion von original ausgeführter Musik galt, erweiternd dahin auszunützen, daß sie durch die Besonderheit ihrer Funktion und durch die Auswertung jener Abfall-Zone ihrer Möglichkeiten, welche für ihren eigentlichen Zwecke (eben die getreue Reproduktion) wertlos, weil verändern ist, eine ihr typische, arteigene Musik hervorbringe.<sup>9</sup>

Il lavoro di Toch è indirizzato verso la varietà timbrica che si esplica attraverso la manipolazione di dischi in vinile contenenti registrazioni realizzate *ad hoc*. Benché sia Hindemith che Toch interromperono presto i loro esperimenti in questa direzione l'accoglienza del pubblico del *Neue Musik Berlin* fu piuttosto positiva, portando diversi musicisti a realizzare composizioni nello stesso stile, come riportato in una testimonianza di Lilly Toch, moglie del compositore:

Musicians found it an enormously interesting experiment, and they went further it that experiment: they made records at the normal spoken speed, and afterwards they played the records twice as quickly and three times as quickly.<sup>10</sup>

È dunque lecito immaginare che la *Grammophonmusik*, benché di breve durata, abbia lasciato una qualche eredità artistica? Di certo si è trattato di uno dei primi tentativi, secondo solo al rumorismo futurista, di espandere la tavolozza sonora a disposizione dei compositori. Un altro aspetto importante è senza dubbio quello di rendere la *performance* musicale meno dipendente dalla figura dell'esecutore, che può essere rimpiazzata dal compositore stesso. L'idea di una musica intangibile, data una volta per sempre e consegnata ad una dimensione a-storica definitiva accomuna diversi

---

<sup>9</sup> Toch 1930, 221-222.

<sup>10</sup> Katz 2010, 13.

compositori lungo tutta la storia della musica. La registrazione musicale rappresenta un'attività intrinsecamente archivistica, in grado di immortalare un momento fissandolo su un supporto ed eliminando i fattori esterni che potrebbero modificarlo. Secondo quest'ottica si colgono facilmente le differenze tra la registrazione di un brano e la sua trascrizione su carta, in quanto lo spartito rappresenta lo stato potenziale del suono mentre il supporto tecnologico è un oggetto ibrido a metà tra la documentazione fedele di un momento musicale passato e il suo ritornare presente non appena ne viene attivata la riproduzione.

Seguendo tale logica, allo stesso tempo conservativa e creativa, alcuni compositori e teorici arrivarono ad immaginare la registrazione come processo di scrittura *ex novo* di suoni non esistenti in natura. In particolare Alexander Dillmann nel 1910 ipotizza l'utilizzo della lacca di vinile allo scopo di incidervi solchi non rispondenti a suoni naturali e quindi interamente escogitati dall'incisore, secondo quello che potrebbe essere definito come una sorta di *sound design ante-litteram*.

Es ist doche etwas Selsames um diese rätselvolle Gravierung der schwarzen Platte vor uns. Gravierung: Ja, das ist's, wenn auch niemals ein Graveur diese Schallwllengravierung wird nachmachen können. Wirklich niemale? Ein toller Gedanke: Warum solle wir denselben Weg, den wir vorwärts geschritten sind, nicht auch rückwärts gehen können? Durch die Eindrücke der Schallwellen ist dem warmen Wachs eine Form gegeben worden, ie sich durch den Apparat und seine Schalldose in tönendew Leben übersetzt. Die Stimme ist «Materialisiert» worden. Wir können ihr Bild mit dem Mikroskop sehen, so gut wie etwas anderes, was Menschenkunst geschaffen hat. Was bischer ungreifbar im Raume schwebte, hat Form gewonnen. Wie, wenn wir dieselbe oder eine ähnliche Form, ohne Schallwellen, auf rein mechanischem Wege, erzielten? Wäre dann nicht die Möglichkeit erschlossen, auf solcher Platte eine Sänger von einem unbegrenzten Stimmumfang mit beliebigem Timbre zu konstruieren?<sup>11</sup>

La musica realizzata con il giradischi ha rappresentato un momento di aggregazione nel quale musicisti e teorici hanno percepito chiaramente le caratteristiche proprie della registrazione sonora e della sua manipolabilità in chiave creativa, tuttavia lo slancio dei primi esperimenti è stato ben presto interrotto da un progresso tecnologico che non andava di pari passo con le aspirazioni dei compositori. Per tali ragioni il giradischi come strumento creativo è stato riportato in auge solo una cinquantina di anni dopo, in virtù della creazione di macchinari più precisi e di più larga diffusione.

---

<sup>11</sup> Dillmann 1910, 11.

Ciò che si è cercato di dimostrare, anche con l'esempio della *Grammophonmusik*, è che il termine «registrazione» viene spesso interpretato in maniera parziale. Infatti nella sua accezione comune l'atto del registrare è spesso legato esclusivamente alla preservazione di un'informazione, si tratta quindi di un atto passivo che non esercita alcuna influenza sul materiale che viene registrato. Invece la fissazione dei suoni su un supporto rappresenta un'azione multilivellare, in grado di influenzare diversi aspetti della vita musicale e non solo, come sostiene Katz:

I have claimed for sound recording what the French poet, essayist, and philosopher Paul Valéry asserted for «great innovations» in general – a role not so much in the *preservation* of art as in the *transformation* of art. Recording has been at the center of far-reaching changes in modern musical life, affecting each facet of artistic endeavor Valéry identified: technique, invention, and aesthetics.<sup>12</sup>

I compositori hanno trovato nuovi spunti di ispirazione musicale grazie alla registrazione, escogitando nuove possibilità timbriche, ritmiche e contrappuntistiche, trattando il suono registrato come materiale di partenza e le tecnologie di riproduzione come strumenti musicali, potendo inoltre toccare – tramite la vendita dei dischi – nuovi ascoltatori altrimenti irraggiungibili.

In conclusione si può evidenziare come il suono «imprigionato» su supporto riesca a «liberare» un potenziale creativo secondo un processo che è a tutt'oggi in corso e che garantisce al suono registrato di esplicitarsi attraverso diversi livelli intercomunicanti – tecnico, fruitivo, creativo – contribuendo allo sviluppo della realtà musicale.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- |                   |  |
|-------------------|--|
| Blaukopf 1992     | K. Blaukopf, <i>Musical Life in a Changing Society</i> , Engl. transl. by D. Martinelli, Portland, Amadeus, 1992.                                  |
| Cox - Warner 2004 | C. Cox - D. Warner (eds.), <i>Audio Culture. Readings in Modern Music</i> , New York - London, The Continuum International Publishing Group, 2004. |
| Dillmann 1910     | A. Dillmann, «Das Grammophone», <i>Die Stimme</i> 1 (1910), 11.  |

---

<sup>12</sup> Katz 2010, 213.



- Feldman 1977 S. Feldman, *Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov*, New York, Arno Press, 1977.
- Galanti - Sani 2000 F. Galanti - N. Sani, *Musica espansa. Percorsi elettroacustici di fine millennio*, Lucca, LIM, 2000.
- Katz 2010 M. Katz, *Capturing Sound. How Technology Has Canged Music*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 2010.
- Moles 1969 A. Moles, *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Roma, Lerici, 1969.
- Toch 1930 E. Toch, «Über meine Kantate Das Wasser und meine Grammophonmusik», *Melos* 9 (1930), 221-222.
- Truax 2001 B. Truax, *Acoustic Communication*, Westport - London, Ablex Publishing, 2001.
- Vertov 1984 D. Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Engl. transl. by A. Michelson, Berkeley, University of California Press, 1984.