

Michel Chion, *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Edizioni interculturali, Roma 2004, (ed . orig. *L'arte du son fixé*, Fontaine, Editions Metamkine, 1991)

scheda a cura di Romina Marciante

INDICE

- 1) Una musica del suono
- 2) Al di là delle fonti
- 3) Dieci comandamenti per un'arte dei suoni fissati
- 4) Il materiale in questione
- 5) Tecnica e tecnologia nella musica dei suoni fissati
- 6) I due spazi
- 7) ascoltatela come volete (questo capitolo non è stato schedato)
- 8) un cinema per le orecchie? Il paragone e le sue lezioni
- 9) Non ne facevano tutti ...
- 10) Suoni incisi dentro se stessi (questo capitolo non è stato schedato)

TEMI TRATTATI

Nella premessa è lo stesso Chion ad indicare lo scopo di questo saggio che è quello (p. 7) «*di far concepire la musica su supporto come arte dei suoni fissati senza concessioni al "tempo reale"*». Quest'opera – dice- "*vuole essere un mezzo per far uscire la musica dei suoni fissati dagli schemi e dalle nostalgie del passato e restituirle l'orgoglio necessario per affermarsi*". (p. 9) La motivazione ideologica dello scopo è invece quella di rifondare la musica su supporto ricontestualizzandola, situandola, cioè, nel proprio tempo e nello spazio sociale che le compete. Chion si rende infatti conto che il contesto in cui questa musica opera è sfavorevole e per ovviare a questo problema avanza due possibili soluzioni: quella di nobilitarla, accomunandola con l'espressione radiofonica e le arti acustiche e quella di ridefinirla linguisticamente, riprendendo sia espressioni già usate (per esempio il termine "musica concreta" ideato da Schaeffer) che conandone di nuove. (p.10) La peculiarità del saggio ruota proprio intorno all'invenzione di questi termini nuovi ("*fixation sur support*", "*sono-fixation*", "*tournage sonore*", "*trace*") tradotti in italiano con le parole fissazione su supporto, fono-fissaggio, ripresa sonora, tracciato, essi significano rispettivamente:

- **(suoni fissati)** termine proposto come preferibile a quello di suoni registrati per designare i suoni stabilizzati e iscritti nei loro dettagli concreti su un supporto di registrazione qualsiasi, quale che sia la loro origine e il modo in cui sono stati ottenuti.
- **Ripresa sonora** "termine preso in prestito dal linguaggio cinematografico per indicare la regia sottostante la ripresa di suoni o di sequenze di suoni a fini creativi
- **Tracciato** il suono fissato diventa personale grazie al tracciato ossia la manipolazione di studio sui segnali registrati nel quale la mano del musicista agisce come la mina di una matita per sentire e toccare il suono per imprimervi la propria volontà.

Cap.1 UNA MUSICA DEL SUONO

Le conseguenze derivate dall'avvento del fonofissaggio sono essenzialmente due

- 1 (p.17) *“per il musicista diventa possibile ascoltarsi sentirsi, cioè dall'esterno (p.18) in maniera dissociata dal proprio gesto emittente un suono (cosa che fino a quel momento gli era interdotta)”*
- 2 *“al musicista viene concessa la possibilità di fissare la sua creazione su un supporto”*.

Tra tutti i musicisti quelli a cui i compositori su nastro magnetico assomigliano di più sono i musicisti jazz. Come loro i compositori che lavorano per e sul supporto cioè i “foniurghi” (p.18) “sono degli autori di suoni; come loro non lasciano a nessun altro la responsabilità di creare la sostanza sonora.” C'è però anche una grande differenza (p.18) *“contrariamente ai musicisti jazz il compositore di musica concreta rischia tutto nel suono fissato e non ha un'alternativa “live” al suo lavoro. Il foniturgo non è soltanto responsabile del suono emesso, come il musicista jazz, ma anche della maniera in cui questo suono è inciso. Le sue registrazioni non sono solo la traccia di una live performance ma sono l'opera, la cosa stessa.”* In un certo senso si potrebbe dire che il foniturgo (p.19) *“è colui che riprende per i propri scopi e che mette nella propria creazione, per farne parte integrante dell'opera, tutto quello che nell'altra maniera di comporre, cioè nella composizione strumentale classica, è lasciata all'interprete”*. Ciò significa che fanno parte integrante dell'opera anzi ne costituiscono la dimensione spesso più importante anche (p.18) *“il più piccolo fremito, il più piccolo sfioramento sonoro il più piccolo scarto d'altezza ecc”* (p.20). Nella musica del suono infatti - ed è questa la particolarità specifica di questo tipo di musica - qualsiasi cosa può diventare un significante fondamentale dell'opera (perfino un'interruzione, un contraccollo nel tracciato del suono, una convessità sulla sua superficie) e questo perché il fonofissaggio considera il suono come un oggetto vero e non “come l'incarnazione aleatoria di un'intenzione” che è la nota. Altra caratteristica principale di questa musica che non dipende da una partitura ma da un inventario sensoriale che come avviene per ogni oggetto concreto è inesauribile e infinito, p. 21 è il fatto che non può essere trascritta. Per tutti gli altri musicisti *“il concetto di suono è un'estensione della nozione di timbro. Questo rappresenta tutto quello che viene in più dalla nota, una nota che resta definita prima di tutto dalla sua altezza”*. Chion si rende conto che tutti gli autori di musica, dai suonatori di musica barocca fino a molti dei musicisti contemporanei, non riescono a non qualificare il suono indipendentemente dalle note, persino quegli artisti che pretendono di ricercare una musica del suono p. 21 *“la pensano come semplice ipertrofizzazione della nota”*. Si pensi, per esempio, ad opere come Atmospheres di LIGETI o Repons di BOULEZ che sono costruite con mega-note, cioè con note giganti che possono durare interi minuti, o a XENAKIS che neutralizzava il suono impiegandolo come p. 21 *“materia neutra da filare per fare delle trame, degli intrecci, dei reticolati”*.

Cap.2 AL DI LÀ DELLE FONTI

Il primo tentativo di definire questo tipo di musica è stato fatto da PIERRE SCHAEFFER che nel 1948 la denominò con il termine di “musica concreta” la definizione data da S. è questa: (p. 25) *“io applico (...) la qualifica di astratta alla musica abituale per il fatto che è prima di tutto concepita dalla mente, poi notata teoricamente e infine realizzata in una esecuzione strumentale ho invece chiamato la mia musica “concreta” perché è costituita a partire da elementi preesistenti mutuati da qualsiasi tipo di materiale sonoro, che si tratti di rumore o musica abituale, poi composti sperimentalmente con una costruzione diretta”*. Il termine concreto indica che non ci si trova più di fronte ad astrazioni sonore ma a suoni concreti che vengono presi come degli oggetti.

Un possibile limite di questa definizione potrebbe essere la sua ambiguità; il fatto che essa includa qualsiasi tipo di fonte ha generato il malinteso che se si vuole definire questa musica lo si debba fare a partire dalle fonti, cioè dai mezzi con cui essa si origina, e non in rapporto alla sua natura che è quella di essere un'arte che fissa i suoni. Ma Nel 1975 fu lo stesso Schaeffer a rimettere i puntini sulla i specificando che (p. 27) *«la parola “concreta” non designava una fonte. Voleva dire che si prendeva il suono nella totalità dei suoi caratteri. Così un suono concreto è per esempio un suono d violino, ma considerato in tutte le sue qualità sensibili e non soltanto nelle sue qualità astratte che sono notate sulla partitura. Riconosco che il termine “concreto” è stato velocemente associato all'idea di “suoni di casseruole”, ma nella mia mente questo termine voleva dire prima di tutto che erano presi in considerazione tutti i suoni, non riferendosi alle note della partitura , ma in rapporto a tutte le qualità che contenevano.»*

Cap. 3 DIECI COMANDAMENTI PER UN'ARTE DEI SUONI FISSATI

(p.35) *i dieci comandamenti che fondano il “genere” della musica dei suoni fissati sono questi*

- **1 il compositore dei suoni fissati lavora con dei suoni e non con dei segni scritti, in un andirivieni costante tra il “fare” e “l'ascoltare”**
- **2 egli distingue completamente i suoni dalla loro fonte sonora** perché ha rinunciato a ricondurre il suono alla sua causa originaria e perché sa che dissociare l'oggetto sonoro dalla sua fonte reale 35 “per farvi ascoltare all'occorrenza delle fonti immaginarie o meglio per non vedere più nessuna fonte” è il presupposto stesso di quest'arte (per “fonte” qui si deve intendere (p.35)” non soltanto oggetti tangibili e apparecchi, ma anche tutta la storia delle registrazioni dei suoni, delle manipolazioni e delle correzioni da cui è generato l'essere sonoro che si ascolterà nell'opera terminata).
- **3 il compositore dei suoni fissati è, o diventa l'autore dei suoni sui quali lavora** sia che essi siano stati fatti con le sue mani sia che siano stati captati o fatti riprendere dalla realtà
- **4 la fissazione (la registrazione) del suono è un postulato del suo lavoro**
- **5 per il compositore dei suoni fissati ciascun suono nato da un altro, nel corso delle operazioni in studio, è un suono nuovo** 37 per il compositore dei suoni fissati ciascun suono nato da un altro deve essere un nuovo che fa dimenticare lo stadio precedente, e così di seguito fino al suono finale, l'unico ch conta.
- **6 la creazione del suono, nell'opera dei suoni fissati, avviene durante tutto il corso della composizione**
- **7 per la musica dei suoni fissati non ci sono suoni che non si possano chiamare a priori “naturali”** in questo tipo di musica che si rifiuta di valorizzare i suoni a priori per la loro causa non ci sono suoni naturali.
- **8 neanche la nozione di “trucco sonoro” è pertinente per la musica dei suoni fissati** *non ci si guadagna niente a mascherare l'autenticità del suono perché in questo caso che il suono provenga da una vibrazione metallica o da una macchina 4X non ha alcuna importanza*

- **9 Alle fonti reali sostituisce delle fonti immaginarie**
- **10 tra le sue macchine la musica dei suoni fissati distingue tra apparecchi di base e mezzi “ad libitum”**

CAP. 4) IL MATERIALE IN QUESTIONE (p.41)

Oggetto di questo capitolo è ricordare che nel caso di questo tipo di musica materiale e organizzazione non sono in contrapposizione essendo i due livelli “ *attività da condursi parallelamente . (...) L’una e l’altra sono strettamente legate , ma non nel senso univoco (..) in cui il materiale indicherebbe la china che da quel momento bisognerebbe seguire o, inversamente, in cui la composizione assoggetterebbe il materiale totalmente e senza scarto. Se si compone, è allo stesso tempo con e contro il suono*”. (p.53). “ *Si deve dunque accettare il fatto che il suono conserva fino alla fine una certa exteriorità rispetto al pensiero compositivo “. Il compositore “non deve pensare al proprio materiale sonoro come già esistente, né allentare la propria vigilanza uditiva, poiché è sempre nella condizione di produrlo, viverlo e scoprirlo, fino all’ultimo momento”*”. (p.54)

E’ legittimo qui più che altrove porre la questione del suono come materiale dato che qui la realizzazione acustica dell’opera risiede nelle mani del compositore. Nella musica tradizionale si usano termini come note, temi, tratti, arpeggi, accordi. Tutti questi termini “*definivano delle unità di riferimento che concepivano il suono musicale come trasparente rispetto alla composizione.*” (p.44)Ma nel momento in cui la musica ha cominciato a riorganizzarsi (p.43)*“sia combinando diversamente i suoni degli strumenti classici (per esempio con l’invenzione del “cluster”), sia modificando le tecniche per suonarli oppure ricorrendo a delle nuovi fonti sonore,”* sono nati altri termini come per esempio “*blocchi sonori”, “complessi sonori”, “impasti sonori”*. Ciò che tutte queste espressioni hanno in comune è il (p. 44)*“caratterizzare l’elemento sonoro come qualcosa di materiale, di opaco, impossibile da risolvere in coordinate astratte di altezza e di durata . L’elemento sonoro (p.44) non è più l’elemento familiare che si credeva di poter nominare interamente " (..) una creta informe da plasmare, una potenza da dominare o una sostanza inerte. Insomma il termine materiale indica qualche cosa che sarebbe preesistente al pensiero creativo. Così mentre la musica classica non fa che combinare dei suoni preformati, la musica contemporanea sarebbe suscettibile di far penetrare la composizione all’ ”interno” del suono".* In essa, infatti, (p.44) *" non si comporrebbe più a partire da suoni con i timbri già fatti ma si compone il timbro"*. Questa formulazione fatta in rapporto al timbro come elemento capace di combinare all’interno del fenomeno sonoro le tre dimensioni (altezza, durata, intensità) – “*formulazione che gli adepti moderni della sintesi sonora con il computer continuano ancora a rivendicare*” – costituisce anche il punto di vista e la filosofia dei compositori moderni. Tale filosofia si occuperebbe infatti (p. 45) *“dell’esplorazione del mondo interiore degli oggetti sonori e dell’elaborazione della musica basata sulle sue particelle atomiche”* Tuttavia quando si tentò di applicare la formula *“ri-sintetizzare il suono a partire dai suoi atomi temporali (la più piccola durata udibile che la registrazione su nastro e ancora di più la registrazione numerica permettono di isolare)”, “ricostruire dei timbri complessi combinando della sinusoidi”(STOCKHAUSEN) – l’insuccesso fu totale: “i suoni ottenuti non avevano né colore né personalità. L’illusione era della stessa natura di quella che può condurre un pittore a credere che controllerà meglio la sua pittura, o potrà meglio ricostruire un materiale nuovo, se si serve di una regola e procede per piccoli*

quadrati o punti microscopici.” Le tecniche che sono venute dopo non hanno cambiato molto si sono soltanto limitate a sistematizzare questa forma di pensiero si tratta sempre del pointillisme Chion dice infatti *“nel caso della musica su supporto noi produciamo i suoni non come se fossero creta inerte, ma come frammenti di discorso di cui determiniamo in seguito il posto nel puzzle della nostra opera”*. (p.46) .

Un altro termine molto usato nel caso della musica dei suoni è il termine “registrato” I suoni fissati trovano nella registrazione cioè *“cioè nella “capacità data dall’apparecchio di fissare le più fugaci e intime vibrazioni del suono, (...) per farne gli elementi di una composizione”* (p.47) il principio stesso della loro esistenza. *« nelle opere dei suoni fissati, (...) non si tratta mai di suoni astratti, ma sempre di un fenomeno particolare e incarnato: un suono di violino o di sintetizzatore non è un suono di violino o di sintetizzatore in generale, è sempre quel suono, unico, emesso in un certo modo con il suo timbro e il suo vibrato, fissato in quella forma secondo dopo secondo. Ecco che cos’è un suono concreto – non nel senso dato a questa parola negli anni 50, che voleva dire suono di fonte acustica, ma concreto perché si tratta di una realtà sensibile, stabile e che può essere percepito con una inesauribile ricchezza di aspetti. (...) Il suono non è effettivamente notabile (...) sulla partitura, .. ma in compenso, essendo fissato, potrà essere ascoltato tutte la volte che si vuole, rivalutato e rifatto fino ad ottenere il risultato desiderato. La precisione che il compositore pensa di aver perduto, per non poter trascrivere astrattamente i fenomeni sonori”*, viene riconquistata da un’altra parte grazie alla specificità della tecnica.

Un’altra tecnica oltre a quella della registrazione che a torto non viene valorizzata a pieno è quella della ripresa sonora. In essa *“i suoni sono prodotti davanti ad un microfono in previsione della fissazione su nastro”* (p. 49).

p.51 *Un’altra tecnica è la manipolazione cioè «l’alterazione che gli elementi registrati subiscono»* durante l’intero arco del processo. L’alterazione può essere tale da cancellare ogni parentela con il suono di partenza. per questa musica *“la fabbricazione del materiale sonoro non termina che al momento in cui viene dato l’ultimo tocco alla realizzazione dell’opera. Il materiale non è già esistente all’inizio; come la materia visiva per il pittore, esso non è il punto di partenza bensì il punto di arrivo, lo scopo. Mentre simmetricamente la composizione comincia con il primo suono fissato”*. (p.52)

Tracciato: *“per dimostrare che la manipolazione è in un certo senso un atto di creazione sonora completa, basta prendere un frammento di nastro magnetico sul quale è fissato un suono sinusoidale: facendolo muovere manualmente contro la testina di un registratore analogico, si generano delle linee sonore spezzate di cui la mano dirige il tracciato e che una registrazione su un altro apparecchio permette via via di incidere. Si è allora utilizzato, in qualche maniera, il segnale registrato come la punta di una matita diretta dalla mano. Parlare in questo caso di suono sinusoidale manipolato sarebbe come dire “disegno di matita”* (p.51) .

CAP 5 TECNICA E TECNOLOGIA NELLA MUSICA DEI SUONI FISSATI

Esiste un preconcetto in rapporto al fono fissaggio ed è quello di considerare i compositori non come dei fonurghi ma come dei recuperatori di suoni e questo preconcetto deriva unicamente dal fatto che si tende ad usare al posto del termine legittimo che è **ripresa sonora** quello di registrazione di suoni la registrazione non rappresenta solamente un lavoro di captazione del suono

non è cioè solamente un' espressione *tecnica designante una presa in esterni o in studio*; la registrazione indica (p.59) *la tappa di fabbricazione della materia sonora iniziale*, p. 60 cioè qualcosa che è *“organizzata, scelta e inquadrata da una volontà nello spazio e nel tempo. La ripresa sonora non è infatti nient'altro che “ l'atto di fissare qualcosa di sonoro di cui si è l'autore parziale o totale”* (p.60) e la fonte da cui si origina questo materiale che poi viene fissato può essere di tipi diversi. Il compositore che vuole creare un pezzo di musica concreta può produrre personalmente i suoni, crearli da se stesso, per esempio frantumando degli oggetti di plastica, di legno di metallo suonando con acqua corrente (cioè p.60 *sfregando, urtando, agitando, smuovendo, soffiando ecc su e con materiali diversi*) oppure può produrli artificialmente, *“azionando i comandi di una fonte sintetica”*. Ma qualora volesse potrebbe anche appropriarsi della registrazione di un fenomeno già esistente e produrre una crono-inquadratura (*“questa inquadratura nel suono si effettua più sul tempo che sullo spazio”*). (p. 60)

Nel campo della musica dei suoni fissati gli strumenti tecnici più importanti sono essenzialmente due il nastro magnetico e il magnetofono il primo consente di *“conservare e trattare i suoni”* mentre il secondo *“di tagliare e ricombinare i suoni a volontà”* p.61 . Quando Schaeffer ha inventato la sua musica concreta disponeva solo del disco morbido che difficilmente permetteva il montaggio. Di fatto, oggi, i supporti del suono sono più numerosi che mai (nastro magnetico liscio o perforato, audiocassette standard, Digital-Audio-Tape, pista ottica di film, microsolco, compact-disc, floppy disk del computer, disco rigido, disco ottico ... *esistono anche degli analizzatori di spettro che traducendo delle grandezze acustiche e fisiche permettono di lavorare sul suono visualizzandolo.*

C'è però da sottolineare un fatto e cioè che la musica di suoni fissati è un'arte permessa dalle macchine e non un'arte meccanica. oltre che all'utilizzo degli strumenti, il compositore può ricorrere infatti anche ad una serie di tecniche manuali, dirette - come quelle del gesto che crea il suono o indiretta - come quando si maneggiano i comandi degli apparecchi e queste azioni sono uguali per importanza e dignità a quelle prodotte dalle macchine. *«D'altra parte, se questa musica vuole arrivare a quello che è in potenza, una pittura nel tempo fatto con dei suoni, (...)deve liberarsi da ogni costrizione di “alta fedeltà” e in generale dalle norme precostituite a proposito di quello che un suono deve essere».* p.64

CAP.6 I DUE SPAZI

In un brano di musica dei suoni fissati esistono due livelli di spazio uno che è interno all'opera stessa e l'altro che è invece esterno

- *Lo spazio interno cioè quello “fissato sul supporto di registrazione” è quello “caratterizzato da tratti come i piani di presenza dei diversi suoni, la ripartizione fissa o variabile degli elementi sulle diverse piste , i diversi gradi e le diverse qualità di riverberazione intorno a questi, che arrivano fino alla sua assenza totale”.*
- *Lo spazio esterno è “il profilo acustico del luogo di ascolto” lo spazio cioè “legato alle condizioni di ascolto, ogni volta particolari, dell'opera”. Esso indica “numero, natura e disposizione degli altoparlanti; uso o meno di filtri o correttori nel corso del concerto: intervento della regia del suono di un interprete umano o di un sistema automatico di diffusione.*

L'opera dei suoni fissati è un prodotto di studio (p.70) *per cui* quando l'opera viene data in pubblico (*per non snaturare la specificità di questo tipo di composizioni*) sarebbe giusto non aggiungervi niente e accontentarsi di regolare i livelli sonori in anticipo per poi diffondere il brano con un ascolto cosiddetto diretto, usando tanti altoparlanti e vie quante siano le piste sul nastro, né più né meno.

CAP.8 UN CINEMA PER LE ORECCHIE? IL PARAGONE E LE SUE LEZIONI

l'unica arte a cui la musica dei suoni fissati si può paragonare è quella del cinema muto. Entrambe usano dei supporti di fissazione: la pellicola, nel caso del cinema, il nastro magnetico, nel caso della musica concreta. Ma si potrebbe anche dire che musica concreta e cinema muto sono due arti perfettamente simmetriche perché se il cinema muto era un arte di immagini registrate alla quale mancava il suono sincrono, la musica concreta è *“un'arte dei suoni registrati alla quale sembra fare difetto la performance visibile”*. (p.83 Tuttavia se il cinema è riuscito ad acquisire il suo complemento sonoro senza rinnegare la sua natura, cioè rimanendo un'arte di simulacri fissati, la musica concreta non riuscirebbe a trovare il suo coadiuvante visivo che potrebbe per esempio essere un accompagnamento luminoso o la proiezione di diapositive (ed esperimenti di questo genere sono stati effettivamente fatti) senza rinunciare alla sua indipendenza dal tempo reale. Per cui anche se questo coadiuvante si impone teoricamente, la sua messa in atto non farebbe altro che sconfessare la vera sostanza di questa musica.

CAP. 9 NON NE FACEVANO TUTTI...

Qui viene ribadito ancora una volta il fatto che grazie alla musica concreta un'arte testuale è diventata un'arte concreta. Alla nascita della musica concreta nel 1948 sono emersi due fenomeni nuovi. Il primo è stato *“l'apparizione di suoni differenti, fabbricati al di fuori delle convenzioni strumentali; l'altro, più discretamente rivendicato, è stato il ricorso alla registrazione per fissare e assemblare questi suoni, cosa che ha instaurato una nuova modalità di esistenza dell'opera rendendola più vicina ad un film o ad un quadro che ad una partitura. Ma soprattutto, con la fissazione lo stesso concetto di suono ha cambiato senso, diventando un oggetto stabile che cessa di essere qualcosa di effimero”*. (p. 97).