

Cosa "aspettarci" dall'ascolto della musica acusmatica?

(...breve riflessione...)

di Roberto Zanata

Come spiegare la musica acusmatica¹? Nel corso della mia esperienza didattica di docente di musica elettronica è il primo interrogativo che mi sono dovuto porre operando all'interno di un contesto in cui la musica strumentale e l'esecutore hanno da sempre un ruolo storicamente primario. Grazie anche a stimolanti argomentazioni intrattenute con alcuni colleghi docenti di strumento è saltata immediatamente ai miei occhi la consapevolezza che nonostante l'esistenza di una grande quantità di studi che esaminano la nozione di "aspettativa" nella musica tonale occidentale, pochissima attenzione è stata dedicata al ruolo che essa svolge nella musica acusmatica. La ricerca finora intrapresa negli ambiti della psicologia musicale e della teoria della musica elettroacustica mi ha fornito allora un punto d'appoggio fondamentale per provare a dare un quadro esplicativo circa il concetto di *attesa* nel contesto della musica acusmatica.

Il discorso sull'aspettativa di David Huron (2006)² è uno dei più significativi nel campo della psicologia della musica. L'aspettativa gioca un ruolo centrale nelle nostre vite e si intreccia con fattori biologici e culturali. La capacità di formulare aspettative accurate sugli eventi futuri ha evidenti benefici. È necessario per la sopravvivenza poiché consente a un organismo di prevedere ed evitare situazioni pericolose. I "sentimenti" più spesso associati all'aspettativa sono gli amplificatori emozionali dell'anticipazione o della sorpresa. Questi amplificatori emozionali ci incoraggiano a perseguire comportamenti con esiti positivi ed evitare quelli avversi. Huron osserva che le aspettative evocano "stati di sensazione", che implicano cambiamenti psicologici e fisiologici. Mentre alcuni di questi sono risposte automatiche, inconsce, altri richiedono una consapevolezza e una valutazione cosciente di un evento. I risultati emotivi di queste aspettative possono essere raggruppati in tipi positivi e negativi e sono, quindi, "valutati".

Huron propone una teoria psicologica dell'attesa e la applica alla musica. Le emozioni create dall'aspettativa evolvono da cinque sistemi distinti: immaginazione, tensione,

1 **Acusmatico** è un aggettivo riferito al suono che si sente senza individuarne la causa originaria. Il vocabolo è di origine greca, riconducibile a Pitagora: si racconta infatti che questo tenesse le sue lezioni nascosto dietro a una tenda. Nei suoi studi Pierre Schaeffer ha utilizzato tale concetto per poter analizzare il suono senza i vincoli semantici o linguistici legati alla fonte. Il suo scopo era quello di fornire al suono la condizione di oggetto a sé stante: l'oggetto musicale. Per l'ascolto del suono svincolato dalle proprie cause, è indispensabile uno strumento di registrazione e riproduzione.

2 HURON, D. (2006) *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

previsione, reazione e valutazione (ITPRA). ITPRA è un'analisi del corso del tempo di eventi che possono essere previsti o inaspettati, che si occupano delle dimensioni psicologiche dell'aspettativa e di come noi l'esperiamo.

L'individuo valuta i suoi criteri di previsione. I sentimenti positivi sono innescati quando la previsione è corretta e sentimenti negativi quando la previsione non è corretta, ma si dà anche il caso in cui il risultato effettivo sia sorprendente. Allo stesso tempo viene attivata una risposta di reazione difensiva, il cui scopo è quello di assumere uno scenario peggiore. Infine, la risposta alla valutazione fornisce una valutazione della situazione e tiene conto di elementi aggiuntivi come fattori sociali che influenzeranno le aspettative future.

La questione che si pone è, dunque, la seguente: in che modo l'analisi ITPRA può essere applicata al genere di musica acusmatica? Direi che l'effetto della modellazione del gesto nel tempo³ all'interno della musica acusmatica è riconducibile alle cinque fasi di ITPRA.

Prendiamo in esame come esempio la composizione di T.Wishart *Vox 5*⁴. L'opera si apre con una sorta di respiro ventoso che contiene al suo interno, leggermente mascherato, una serie di doppi "creaks" che ricordano il cigolio di una finestra poi ascoltati in maggiore evidenza fino ai primi 20 secondi. Sempre fino a circa 20 secondi le frequenze più alte sembrano essere leggermente filtrate. Il fischio del vento compare poi circa 4 secondi dopo. Tutto ciò innesca l'*immaginazione* di una casualità fisica. Poco prima del primo minuto si verifica un crescendo dinamico che coincide con un'esclamazione vocale (la prima del brano) che porta alla creazione di uno stato di *tensione*. All'esclamazione di tipo voce campana (phase vocoder) segue immediatamente una sorta di ululato che può condurre l'ascoltatore a *prevedere* quando e cosa accadrà per rilanciare la tensione nello svolgersi della composizione. Il climax si raggiunge poco dopo con l'ascolto di un turbinio del vociare di una folla che poi viene poi frenato di colpo per fare entrare nuovamente la "supervoce" che intona un nuovo fonema e che costituisce dal nostro punto di vista un punto di *reazione* (con probabile effetto sorpresa dello spettatore) insieme a una *valutazione* dell'evento e del suo rapporto con quanto si ascolterà successivamente.

La musica acusmatica, facilitata dalla mediazione della registrazione, presenta una vasta gamma di materiali sonori che possono essere associati attraverso schemi a situazioni applicabili alla nostra vita quotidiana. La libertà di registrare qualsiasi suono pone problemi per la comprensione degli eventi futuri e quindi delle

³ Intendendo per "gesto" la traiettoria di un movimento-energia che eccita un corpo risuonante, dandogli vita in modo che il suono che ne deriva subisca una variazione timbrica nel tempo.

⁴ Al seguente link è possibile ascoltare la composizione di T.Wishart dal titolo *VOX 5* (1986): <https://www.youtube.com/watch?v=y23kobWHs8M>

aspettative all'interno del genere. Per esempio, se ascoltiamo un uccello fuori dalla nostra finestra e poi lo ascoltiamo in un brano di musica acusmatica, che cosa interpretiamo da questo e quali risorse mentali utilizziamo per formare un'interpretazione della musica e del suo significato nella vita reale? È la nostra precedente esperienza musicale? Bagaglio culturale? Istinto di sopravvivenza? In che modo influiscono elementi fondamentali della musica acusmatica come il riconoscimento della sorgente, la modellazione spettromorfologica⁵ e la trasformazione del suono? Ascoltiamo nella musica acusmatica il canto degli uccelli registrato, il rumore del vento e un arpeggio in Do maggiore su un pianoforte come se abitassimo lo stesso "mondo" o li dividiamo, in realtà, in "realtà" concorrenti, mescolate o semplicemente incompatibili? Il fatto che qualsiasi suono possa formare una parte di un brano acusmatico pone dunque una sfida, o meglio un problema che si trova evidenziato nell'analisi di Denis Smalley⁶ su ciò che egli definisce come forma spaziale.

Nella musica acusmatica, in particolare, possiamo anticipare eventi futuri quando ascoltiamo suoni familiari di oggetti riconoscibili e costruiamo un significato dalle possibili conseguenze delle azioni con cui vengono manipolati. Esiste una cosa che potremmo chiamare una "geografia sonora" nella musica acusmatica che stabilisce una "sostanza" di dove siamo o di cosa ci troviamo di fronte in un'opera attraverso la considerazione della spettromorfologia e dei domini referenziali di questo genere di musica. Per esempio, potremmo trovarci di fronte a rumori, granulosi o trasparenti, che possono o meno muoversi nel tempo e in modi che, per mezzo di un senso vicario di fisicità, deduciamo direzioni future. Esiste quindi una biforcazione essenziale dell'ascolto tra suono spettromorfologico e referenziale.

L'ascolto naturale riguarda l'identificazione della fonte di un particolare suono mentre l'ascolto culturale è legato al suo contesto estetico o attribuzione di valore estetico. Il modo in cui l'ascolto è focalizzato può, quindi, evocare aspettative diverse sui suoni ascoltati e i suoni stessi

possono tendere a incoraggiare un tipo di ascolto o un altro. Consideriamo, per esempio, il seguente scenario immaginario che si svolge presso l'aeroporto di Fiumicino dove ogni "elemento" fornisce un "aggancio" a diverse concezioni basate su schemi per l'ascoltatore. Come luogo, contiene suoni che lo identificheranno come un aeroporto: il trambusto di persone che spostano bagagli e annunci di aerei in

⁵ **Spettro** → informazioni derivanti dallo spettro sonoro; **Morfologia** → il modo in cui lo spettro varia nel tempo.

⁶ D.Smalley. *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono*, in "Musica/Realtà" n. 50-51, LIM, Milano, 1996.

arrivo e in partenza. Mentre andiamo avanti sulle scale mobili ci aspetteremmo che i suoni dell'aeroporto ci travolgano. Tuttavia, siamo sorpresi quando sentiamo un accordo emanare da uno dei pianoforti in loco, attirando immediatamente la nostra consapevolezza su un'identità musicale distinta. Potremmo ascoltare una progressione di accordi di Do maggiore spostandosi verso il Sol maggiore e chiederci se sentiamo una progressione che va dalla tonica alla dominante. In questo contesto, sulla base del registro, delle voci e della trama, possiamo mettere in relazione questa progressione di accordi con brani di piano che conosciamo; ad esempio, ascoltiamo un'opera di Chopin? Quindi, cominceremo ad anticipare e a formare aspettative su eventi futuri basati su una comprensione acquisita culturalmente delle progressioni armoniche e sulla nostra esperienza di ascolto precedente della musica di Chopin. Tuttavia, potremmo anche notare che il piano in loco suonato da un viaggiatore in attesa è stonato e comincia a formulare altre aspettative. Sentiremo ancora Chopin o udiremo solo accordi stonati? Questi accordi stonati creeranno frequenze di battito che attraggono l'orecchio, o ci inducono a fare una supposizione sulla natura fisica del pianoforte, come se fosse in buone condizioni o fatiscente? Queste progressioni di accordi forniscono un'associazione formale con l'esperienza estetica perché il pianoforte viene ascoltato mentre suona al di fuori del suo normale contesto.

La breve analisi di un simile scenario ci fornisce l'idea di spazio creativo virtuale delineato dalla musica acusmatica come analizzata da Smalley, in cui ogni suono può verificarsi, divenire ed essere esperito. Ad esempio, il primo incontro con il pianoforte è molto inaspettato. Tuttavia, una volta che questo viene compreso e considerato una parte "normale" dell'ambiente, iniziamo ad apprezzare che il complesso tessuto del paesaggio sonoro stesso costituito da molti tipi discreti di suoni che stimolano diversi tipi di aspettative di ascolto.

Qualsiasi suono, indipendentemente dalla sua fonte, può essere pensato come un portatore di informazioni sonore su una possibile origine fisica [fonte] e un'energia generativa [causa]. Questi "messaggi" riflettono l'interazione tra il corpo del suono e l'energia a esso applicata per creare il suono e potenzialmente il contesto di vita in cui ci si può aspettare che un suono esista. La nozione di paesaggio sonico di Wishart, che descrive

come "la fonte da cui immaginiamo i suoni a venire", fornisce un modo per codificare le associazioni che possono essere ascoltate dagli ascoltatori e riconoscere l'impatto che queste possono avere come anticipazione di eventi futuri. Wishart sostiene che i paesaggi sonori proiettati verso un pubblico tramite altoparlanti consentono la costruzione di spazi acustici virtuali.

Wishart sviluppa il suo principio del paesaggio avvalendosi dell'aiuto di scenari concettuali, suggerendo il caso di un ascoltatore che ha iniziato a percepire un

diverso paesaggio sonoro attraverso la graduale sostituzione di fonti sonore riconoscibili (come il canto degli uccelli) con una varietà di oggetti sonori incongrui. Mentre le caratteristiche degli oggetti rimangono realistiche, nel senso che l'ascoltatore percepirà ancora l'acustica di un luogo particolare (una foresta per esempio), le sorgenti sonore all'interno del luogo necessiteranno una risoluzione immaginaria. Questo perché nella musica acusmatica i diversi contesti che si vengono a creare implicano la coesistenza di quelli che sarebbero normalmente oggetti incompatibili e che invece diventano intrinsecamente enigmatici. La giustapposizione di suoni riconoscibili e presenti in natura con altri irricognoscibili può dare vita a nuovi contesti di imprevedibilità.

In conclusione, queste brevi considerazioni ci suggeriscono che durante l'ascolto della musica acusmatica da un lato facciamo riferimento a precedenti schemi plasmati da esperienze musicali e culturali, e dall'altro, invece, alle nostre esperienze dirette dell'ambiente circostante. Entrambe queste dimensioni partecipano al modo in cui interpretiamo e valutiamo i suoni non familiari che vengono inevitabilmente creati attraverso l'elaborazione del segnale che è comune al genere acusmatico. I fattori che influenzano la creazione o la negazione delle aspettative, dipendono dalla precedente esperienza dell'ascoltatore e del compositore. Le implicazioni portate dai suoni acusmatici, in definitiva, sono il prodotto dell'immaginazione dell'ascoltatore ma sono anche modellate dal contesto creato dal compositore.

Bibliografia

- Chion, M., *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*. Edizioni Interculturali, 2004.
- Emmerson, S., *La relazione tra linguaggio e materiali nella musica elettroacustica*, in Agostino Di Scipio (a cura di) "Teoria e prassi nella musica dell'era dell'informatica", Roma-Bari, Laterza 1995;
- Huron, D., *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.;
- Schaeffer, P., *Traite des Objets Musicaux. Essai interdisciplines*. Parigi, Editions du Seuil, 1996;
- D.Smalley. *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono*, in "Musica/Realtà" n. 50-51, LIM, Milano, 1996.

Roberto Zanata

Nato a Cagliari – Italia - Roberto Zanata si è laureato in Filosofia (Università di Cagliari) e diplomato in Musica Elettronica (Conservatorio di Cagliari). Attivo dalla metà degli anni '90 ha realizzato in Italia e all'estero composizioni per musica da camera, allestimenti teatrali, computer music, arte elettronica, acusmatica e opere multimediali. Vanta pubblicazioni scientifiche sia in ambito musicale che filosofico. Collabora attivamente con l'Associazione Spaziomusica e l'Associazione Spaziomusica Ricerca di Cagliari.

Negli anni '90 ha seguito diversi seminari di composizione e analisi musicale organizzati all'interno del corso di Storia della musica, coordinati dal Prof. Antonio Trudu, tenuti tra gli altri dal M° Franco Oppò, dal M° Fabrizio Casti, dal M° Giorgio Tedde, dal Prof. Gianluigi Mattietti e dal Prof. Giammario Borio. Ha partecipato nel 1996 con una borsa di studio dell'Università di Cagliari agli Internazionali Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt dove ha studiato tra gli altri con K.Stockhausen e M.Spälinger. Ha partecipato nel 1999 ai Seminari di composizione organizzati in occasione dell'Internazionale Bartók Festival a Szombathely (Ungheria) dove ha studiato composizione con M.Jarrell e M.Stroppa e ha seguito i corsi di Csound con A.Szigetvári e di Max/Msp con J.Kretz.

Attualmente insegna Musica Elettronica presso il Conservatorio di Foggia e Multimedialità presso il Conservatorio di Cesena.