

Fine tavola rotonda e presentazione progetti Fonoteca Nazionale Svizzera

Partecipanti che intervengono:

Paolo Zavagna	Pio Pellizzari
Matteo Notari	Rocca Lorena
Mainardi Tommaso	Marina Santi

File: ZOOM0004_TrLR_Notari_Zavagna

Notari Matteo manda i soldati alle frontiere, li mobilita in caso di attacco, quindi l'esposizione è stata un'esposizione molto tradizionalista, legata a dei valori anche stereotipati della Svizzera, e quella del '64 invece si voleva come innovativa, che andava a mostrare una Svizzera più moderna, più aperta al mondo e quindi qualche anno fa Enrico (? 00:28.6) aveva l'anniversario e abbiamo provato a vedere se avevamo dei suoni nei nostri archivi che ci permettevano di ricreare dal punto di vista sonoro quello che era questa esposizione. Quindi questa è stata ricreata a partire dalla mappa con diversi padiglioni, poi a seconda di cosa cercate, potete andare a vedere sul sito un padiglione a caso, questo è l'entrata, con un treno che arrivava apposta per l'esposizione nazionale, potete poi ascoltare quello che è l'annuncio. 1:17.2

(Si sente voce da altoparlante in tedesco-italiano)

Notari Matteo questo è un esempio, oppure se andiamo su un'altra zona ad esempio ecco qui vedete sono proprio, quello che avevo fatto era anche quello di chiedere a dei privati che erano nelle fotografie quando loro da bambini erano stati a visitare l'esposizione, le cartoline gliel'avevo fatte avere per abbinare poi il suono alle immagini di quello che poi era stato il padiglione, questa era la macchina molto celebre di XX (? 02:03.0) che fa queste macchine che sono pitturate in puro soundscape e era stato incaricato da parte dell'esposizione di creare una macchina che portasse il simbolo, così provi ad ascoltare cos'era la macchina in funzione

(Suoni meccanici, rumori vari)

Notari Matteo o un bambino che visita

(Suono di voci, adulti o bambini, intervista a bambini da Detroit)

Notari Matteo voilà, sul sito della Fonoteca, potete trovare questa parte, si chiama Expo64 e è un po' proprio la ricostruzione di quello che erano tutti i padiglioni che si potevano visitare.

Pellizzari Pio e abbiamo messo su un esempio di rumore di macchine, c'è il compositore svizzero Leemann che è stato incaricato di fare una composizione per l'Expo, una composizione che il governo ha chiesto, un po' moderna che registra la meccanizzazione dell'industria Svizzera, e ha fatto un concerto puramente di macchine di officine. Però composto.

(Suono di varie macchine, da scrivere, casse, etc.)

Notari Matteo qui vedete la fotografia di com'era l'installazione dove è poi stata creata la performance

Pellizzari Pio è stato uno scandalo eh! Oggi è piacevole da ascoltare, ma ci si chiede come l'ha fatto perché è scritto bene. E l'ha fatto con un nastro perforante all'epoca. Questo nastro perforante che dà l'ordine alla distribuzione degli impulsi elettrici a diverse installazioni 05:33.6

Zavagna Paolo e l'avete anche?

Pellizzari Pio l'installazione no, non l'abbiamo

Zavagna Paolo e queste informazioni ci sono?

Pellizzari Pio non so dov'è finito il nastro...Abbiamo solo l'incisione.

Notari Matteo È molto interessante dal punto di vista acustico proprio perché la scelta anche di questi padiglioni aveva creato un sacco di dibattito politico e c'erano stati anche diversi politici che avevano cercato di mettere il naso nella scelta dei contenuti dell'esposizione che era un putiferio. Era stato pensato un enorme Gulliver che aveva già una specie di sistema informatico all'interno, mi sembra progettato dall'IBM, che permetteva di porre delle domande di tipo sociale, politico, ambientale, eccetera ai visitatori. Quindi rispondevano alle domande ma già ad esempio su se erano d'accordo all'interruzione della gravidanza, se erano d'accordo alla fine dell'esercito svizzero, domande di questo tipo, e poi alla fine l'idea era che in tempo reale questo enorme Gulliver poi mostrava quelli che erano i risultati di questa statistica. Quindi si poteva vedere quanti erano d'accordo con l'interruzione di gravidanza, c'è stato il veto e tutto il materiale che era finito negli archivi della Confederazione era secretato fino all'anno scorso. 07:17.8

Mainardi Tommaso erano troppo d'accordo con l'interruzione di gravidanza?

Notari Matteo E era ancora un problema di parlare di quello. Ecco qui avete proprio la presentazione del progetto che si chiama progetto Gulliver

(Audio voce che parla in francese)

Notari Matteo Ecco questo progetto è anche interessante perché abbiamo visto nei nostri archivi come probabilmente l'ultimo grosso avvenimento di carattere nazionale che è stato seguito dal punto di vista sonoro. Quelli che arrivano dopo è piuttosto la televisione, quindi c'è video e suono assieme, qui ancora c'erano addirittura delle collane di dischi che si chiamavano collana Expo64 con delle registrazioni che seguivano poi diversi padiglioni, e di quello abbiamo ancora tantissimo. Poi negli avvenimenti che vengono dopo c'è piuttosto la copertura televisiva e meno soltanto audio se non per la radio ecco. Un ultimo progetto che vi faccio vedere invece, piuttosto nell'ottica di un altro aspetto che penso avete discusso molto, l'educazione all'ascolto, in particolare il mio collega Stefano Cavaliere che si occupa in Fonoteca di tutti gli aspetti tecnici, ha inaugurato un progetto che si chiama Nuovo (? 10:58.6) in collaborazione con l'iniziatore del progetto XX (?) del college di Chicago, e si tratta di affrontare il tema dell'educazione all'ascolto cercando di evitare quello che si è fatto spesso anche in Svizzera semplicemente di andare nell'ottica del parlare con i ragazzi e dire non dovete ascoltare la musica troppo forte perché altrimenti vi rovinare le orecchie, ecco. E quindi si va a affrontare il tema da altre angolazioni anche dal punto di vista proprio tecnico e ci sono dei laboratori di elettroacustica, di psicoacustica, con anche degli esercizi, dei test che si possono fare. In certi aspetti sono piuttosto dei contenuti per ragazzi del liceo o comunque del secondario, altre cose sono un pochino più semplici. E questo lo trovate anche sul nostro sito. Per il resto, sul sito avete accesso a tutto il catalogo, diciamo che abbiamo più o meno 5 milioni di titoli, sono una parte sono già stati digitalizzati, rimane ancora tanto da fare e la maggior parte di quelli che sono digitalizzati sono a disposizione in queste postazioni di ascolto, alcuni li trovate già liberi direttamente in ascolto da casa vostra, dal vostro computer. 12:50.0

(Ringraziamenti ed applausi)

Santi Marina io avevo una curiosità. Quanto in una realtà come la vostra è percepita la pressione inclusiva dal punto di vista di chi non sente. Io userei ad esempio questa necessità di porsi il problema di fare accedere a chi non vede, inizia ad avere una gravidanza forte dal punto di vista delle sinestesie, o della traduzione tattile. Mi domandavo se questo tipo di sollecitazione o comunque di questione esiste oppure se è solo fonte dell'iniziativa magari dalle varie realtà, quella di preoccuparsi di questa questione

Pellizzari Pio è piuttosto fonte di diverse iniziative che esistono già. Abbiamo una stretta collaborazione con i non vedenti, abbiamo trasformato le cose in acustica abbiamo diversi archivi che abbiamo ricevuto anche da parte di biblioteche che preparano materiale acustico per chi non può vedere. Il contrario, qualcuno che non sente, lì siamo molto limitati e ci sono dei tentativi di rendere il suono via la vibrazione, accessibile così, però non ci siamo ancora e per noi non è ancora una realtà, non esiste ancora, perché è in stato di ricerca completamente altrove. Il problema è che la vibrazione in sé, la stessa vibrazione può avere diverse fonti dunque come distinguere o riconoscere una vibrazione, o posso immaginare che è questo e non l'altro. Quello che esiste però è medicale, non riguarda noi, i sistemi di trasformazione del suono acustico in segnale elettrico legato al cervello, è quello che comincia a funzionare, però è medicale. Una volta che funziona, daremo a disposizione il suono 15:22.3

Santi Marina sì c'è un'esperienza di jazzisti di fiati che hanno proprio fatto loro l'esperienza del comporre in modo tale da sfruttare certi elementi della vibrazione per far sì che i concerti fossero fruibili alle persone che non sentono proprio perché avevano una particolare cura, non ho la competenza tecnica, però spiegavano che si poteva lavorare sulla persistenza di alcune vibrazioni, sull'uso maggiore di vibrazioni, dell'uso dello strumento in alcuni modi che potevano far sì che l'esperienza sonora fosse accessibile e anche diversa per quelli che sentono, perché c'è un'attenzione diversa ad alcuni passaggi. Mi aveva intrigato questa cosa, poi ovviamente ci sono state altre esperienze di traduzione, concerti in lingua dei segni piuttosto che di lavoro sulla vibrazione delle casse ai concerti. Finardi per esempio ha lavorato molto su questa questione di rendere i suoi concerti accessibili posizionando le casse in certi punti che potevano consentire a una persona non udente di ballare a ritmo come gli altri. Quindi questa è una cosa che è intrigante, la ponevo lì come la giornata sul sonoro 16:53.9

Rocca Lorena io mi aggancio immediatamente, come diceva Alessandro nella presentazione, Alessandro Fagioli che suonerà stasera per i Donatori di musica, lavoriamo dal 2012 sulle cartoline sonore e quindi sull'usare musica e brani di repertorio per avvicinarsi ai luoghi. Allora normalmente io presento un quartetto d'archi a lezione, da me, a Scienze della formazione primaria a Padova e presento la cosa, dico, guardate ci avvicineremo all'ambiente lago attraverso i suoni. Mi si avvicina una studentessa e dice, professoressa posso portare 4 amici non udenti? Io la guardo così e dico: "ma te l'han chiesto loro?" "Sì sì, sono 4, vorrebbero partecipare all'esperienza". Chiamo Alessandro e lui mi dice, secondo me gli spritz svizzeri hanno un brutto effetto sulla tua mente, ma secondo te come facciamo a coinvolgere 4 persone che non ci sentono? Allora ci siamo messi al lavoro, abbiamo trovato tutte le immagini possibili inimmaginabili sui laghi, abbiamo usato, Giovanni mi ha aiutato, per vedere lo spettro del suono, insomma, un sacco di immagini. Al che siamo arrivati a lezione e questi dicono "avete un palloncino in lattice?" Per fortuna io ho una figlia piccola, avevo dei palloncini dentro la borsa, ci mettiamo a gonfiare i palloncini, Alessandro mette la cassa di amplificazione sul banco e loro erano lì con il palloncino tra le gambe e con le mani sul tavolo in legno che chiaramente amplificava le onde della cassa. Dopo di che loro le immagini non se le sono proprio filate perché guardavano la proscenia dei musicisti e continuavano a ringraziarci perché dicevano non abbiamo mai l'occasione di partecipare a un concerto dal vivo, e a noi le immagini che tu ci hai messo è una tua interpretazione che a noi non interessa, io percepisco attraverso i movimenti del musicista e attraverso le vibrazioni che io sento, la musica a modo mio, e lasciamelo così perché questa è l'immagine che io voglio del lago. Poi siamo riusciti a fare uno studio trasversale nel senso che c'erano ragazzi con l'impianto, ragazzi senza, e da lì insomma, è un mondo che si apre 19:10.1

Santi Marina puoi mettere il palloncino agli udenti diventa un altro modo ancora per fare un'esperienza anche per gli insegnanti che devono fare esperienze alternative.

Pellizzari Pio per questo qua però esiste adesso, hanno sviluppato dei tecnici che lavorano per i musei ticinesi, che hanno sviluppato una cosa come questa, che si mette su qualsiasi superficie e fa vibrare la superficie dove si mette questa cosa, e dunque è come un amplificatore ma senza fare il rumore, cioè non è il suono che è amplificato, è l'onda che è amplificata che fa vibrare la superficie dove si possono mettere la

mani sopra. È una cosa semplice e fa un effetto incredibile. Si può anche utilizzare come amplificatore naturale al posto di fare con le casse, che si sente in principio il suono attraverso il tavolo

Zavagna Paolo gli attuatori in musica elettronica vengono utilizzati per fare appunto risuonare gli strumenti acustici che interagiscono con la composizione elettronica

Pellizzari Pio però è ancora tutto a livello di ricerca, di sviluppo, non è che esiste. Però sicuramente arriveranno. Abbiamo però il problema che noi non possiamo sapere che cosa sentono veramente, ha ragione lei quando dice, ma lasciateci la nostra sensazione, questa rimane quella lì, non è paragonabile con quello che sentiamo noi con le orecchie

Rocca Lorena bene. Grazie molte, altre cose che terremo a punto per lo sviluppo. Io invece mi sono assentata perché sono andata a prendere altri tre ospiti del workshop, oltre a Roberto Tettamanti che si è unito a noi, lui rappresenta il Dipartimento del Territorio quindi tutta la dimensione normativa legata alla legge svizzera in materia acustica, lui ce l'ha presente. Avevamo pensato insieme di proporvi una passeggiata sonora ma la temperatura si è abbassata tantissimo quindi non riusciamo a farlo fuori. 20:03.5

Ascolti commentati tra soundscape composition ed ecologia acustica

Relatore principale: Paolo Zavagna

Zavagna Paolo buonasera, ci siamo già presentati più e più volte. Già dal titolo traspaiono le scelte perché tradurre soundscape composition è un problema, è stato un problema perché ho dovuto tradurre un articolo per una rivista e ho avuto delle difficoltà.

(Entrano i tre nuovi ospiti e si presentano)

Rocca Lorena i nuovi ospiti sono l'altra parte del workshop che si apre poi stasera. Maurizio, cantore è medico oncologo. Ha fatto una cosa speciale e vi racconterà la storia stasera al Monte Verità, ma ha fondato un'associazione che si chiama Donatori di musica. L'ultima volta che sono andata a trovarlo a Mantova, il suo capo infermiere che è lì in fondo mi ha assistito perché ho perso sangue dal naso e gli ho chiesto se era tutto pronto e lei mi ha confermato che è pronta. Sono persone speciali perché abbiamo anche l'aiuto primario, Roberto. Ilenia Zanardi e Laura Corti (? 24:29.3). E ora siamo nelle tue mani, Paolo

Zavagna Paolo allora per loro tre invece mi presento, mi chiamo Paolo Zavagna, insegno Esecuzione e interpretazione alla musica elettroacustica in conservatorio a Venezia e però insegno anche Storia della musica elettroacustica e Analisi della musica elettroacustica. Qui sono per parlare appunto di questo anche problema perché appunto come stavo iniziando a dire, tradurre soundscape composition non è facile, già in italiano soundscape, come in francese, spagnolo, portoghese abbiamo visto durante il seminario non si traduce con una parola sola, ma con due, si traduce con paesaggio sonoro. Il in un'edizione di un po' di anni fa, un dizionario inglese, traduce soundscape come panorama musicale, non si sa bene perché e quindi già soundscape è un problema. Tradurre soundscape composition è un problema doppio perché implica capire che cosa la composition è nei confronti del soundscape e quindi capire soprattutto che cosa si deve comporre e con che cosa. Allora, nel tradurre come dicevo prima l'articolo di Barry Truax io ho tradotto con composition con i paesaggi sonori. Però, ovviamente la traduzione che viene più immediata è composition *di* paesaggi sonori, in realtà entrambe le cose stanno bene, nel senso che nell'accezione inglese quello che possiamo dedurre da quella che è la produzione del soundscape composition è che i compositori utilizzano materiali tratti dai paesaggi sonori, che vedremo appunto ahinoi questa cosa non è così semplice da definire, per fare dei nuovi paesaggi sonori. Ci sono però vari livelli in questo tipo di composition ed è per questo motivo che soprattutto i primi compositori di soundscape composition ci tengono ad avere uno statuto abbastanza definito e a darsi anche dei limiti proprio per

evitare che sotto la rete di soundscape ci sia anche più o meno tutto, come per altro sarebbe anche legittimo. E quindi ho voluto aggiungere il problema dell'ecologia acustica perché in origine soprattutto era ed è tutt'ora un problema molto molto sentito. La soundscape composition parte attorno a un progetto che inizia alla fine degli anni '60 a Vancouver e ruota attorno alla figura di questo Murray Schafer. Il progetto si chiama World Soundscape Project e nasce in un contesto molto particolare. Il contesto è quello di un fortissimo inquinamento acustico molto più di oggi, a quanto raccontano quella volta, soprattutto nell'area di Vancouver dove c'è un aeroporto da cui partivano vari voli durante il giorno e la notte. Grazie anche al lavoro proprio del gruppo che si è riunito attorno a Schafer che è incominciata una normativa a livello internazionale sulla tutela del paesaggio sonoro dal punto di vista dell'inquinamento. Per cui sono cominciate, in Canada sicuramente, a uscire delle normative abbastanza specifiche e così un po' alla volta anche in altri paesi, più o meno rigida, fino ad arrivare a una normativa europea cioè proprio che tutela l'ambiente acustico. Hanno fatto un'opera molto forte di sensibilizzazione quindi il contesto in cui nasce questa esperienza è un contesto di tipo ecologico. Però la cosa potrei dire strana, in realtà anche no, che notiamo immediatamente è che il gruppo che si riunisce attorno a un World Soundscape Project è un gruppo sostanzialmente, soprattutto in prima battuta, di musicisti. Sono tutti musicisti. In particolar modo musicisti di estrazione anche tradizionale che compongono per strumenti acustici per orchestra, poi ovviamente vedremo che la cosa si amplierà decisamente, però insomma hanno una formazione musicale. La loro vocazione tuttavia sarà immediatamente, proprio perché si accorgono che pur essendo persone sensibili nei confronti dell'ambiente, essendo persone sensibili nei confronti della musica, quello che gli mancava per poter dare una forma di statuto disciplinare, perché il Project è un po' in discussione, avevano bisogno di altre competenze. E quello che fanno immediatamente è riunire proprio alla Simon Fraser University un gruppo di ingegneri, di fisici, di tecnici, di sociologi che potessero in qualche modo dare anche una terminologia a quelli che erano tutti i problemi legati al soundscape. In effetti una delle prime pubblicazioni che è curata proprio da Barry Truax in una collana che alla fine degli anni '60 il World Soundscape Project dà vita, sotto la curatela proprio di Schafer, riguarda una sorta di glossario che tutt'oggi ha una sua valenza anche se è abbastanza limitato come ampiezza scientifica, però ha una sua valenza diciamo di riferimento per tutte quelle discipline che afferiscono al mondo dei suoni. Quindi ci sono terminologie relative all'acustica, relativa alla psicoacustica, relativa all'ambiente, alla musica, e in qualche modo si è cercato per la prima volta di capire perché questo mondo o questo panorama, soundscape, poteva in qualche modo essere considerato una disciplina a sé stante. Io vi farei vedere immediatamente un breve video perché è un video che ci dà la... beh non vi dico niente 31:43.5

(Parte il video)

Zavagna Paolo ecco, in questo brevissimo documentario vengono messi in campo quelli che erano i problemi che anche musicalmente vennero immediatamente affrontati dal gruppo del World Soundscape Project. Le cose che vorrei sottolineare sono l'aspetto di attenzione. Ha detto più volte "listen carefully", cioè il fatto che chi compone, chi scrive musica ma non solo, deve essere consapevole, deve fare l'operazione dell'ascolto con estrema attenzione per poter distinguere, per poter essere in grado di cogliere le differenze. Fra l'altro se abbiamo ascoltato attentamente tutti quanti all'inizio, abbiamo sentito l'ambulanza che non era nel documentario, però questo fa parte dell'ascolto appunto. E l'altra cosa abbastanza eclatante è di metterci di fronte al suono riprodotto, al fatto che il suono riprodotto in determinate condizioni dà una certa inclusione (? 38:03.3) perché prima era la voce fuori campo, poi lo abbiamo visto che parlava, poi abbiamo visto che in realtà era una proiezione, la ripresa di un documento... insomma metterci di fronte a tutti questi problemi di mediazione del suono che per un musicista, soprattutto elettroacustico, sono fondamentali perché la composizione in scala acustica passa attraverso una serie di mediazioni molto forti e quello che ci vuole dire è che il mondo è un enorme composizione musicale, per cui noi ne siamo responsabili. E possiamo incrementare i rumori che ci sono oppure possiamo introdurne di nuovi, poi dà il suo suggerimento ecologico, anche molto retorico se vogliamo, di dire come prima mossa possiamo ridurre, toglie la testina del giradischi, la presenza di suono.

Però quello che conta, quello che per lui è importante di dire, di far passare come messaggio, è che noi siamo responsabili. Cioè se il nostro soundscape è questo è perché l'intervento dell'uomo è determinante. Noi possiamo migliorarlo oppure anche renderlo molto più rumoroso. Ed è per questo che in un'altra intervista lui ribadisce, come ha ribadito in parecchie altre occasioni, come la traduzione del suo testo fondamentale che è uscito nel 1977 che in italiano è tradotto Il paesaggio sonoro, il titolo originale è Tuning of the world intendendo il tune, cioè accordare, una delle illustrazioni che c'è in questo libro è proprio un'illustrazione seicentesca, di una tradizione di armonia molto diffusa all'epoca, in cui si vede dio che con il monocordo tra le nuvolette accorda proprio in armonia tutto l'universo. Il senso è quello che comunque siamo responsabili di quello che succede dal punto di vista sonoro. Ecco il compositore di soundscape composition per certi aspetti ha un compito anche formativo diciamo, pur facendolo attraverso un prodotto artistico. Allora, non vi leggo l'articolo ma vi introduco subito la figura di Barry Truax perché è il primo che in un certo qual modo cerca appunto di definire l'ambito di questo chiamiamolo genere musicale. Quello che può essere interessante capire è il percorso, possiamo vedere alcune operazioni particolari, è stato in Europa a imparare determinate tecniche tipiche della musica elettronica pura, della sintesi, che non avevano molto a che fare con la registrazione, con il file-recording, con l'utilizzo di suoni della natura, nasce in un contesto proprio più musicale diciamo, anche se relativo alla musica elettroacustica, però più legato alla sintesi dei suoni, a determinati modelli, a determinate tecniche, che per altro dopo utilizzerà nella sua soundscape composition. E dopo questa parentesi europea, chiamiamola così, torna a Vancouver, si unisce nel '73 del World Soundscape Project, cura alcune delle pubblicazioni e incomincia a lavorare su questo progetto anche compositivo la prima parte appunto della sua composizione è tutta relativa alla musica elettronica chiamiamola pura, cioè tutta basata sulla sintesi dei suoni, però incomincerà a interessarsi a quella che è la soundscape composition, proprio una decina di anni dopo aver fatto questo percorso con Schafer e soprattutto dopo aver raccolto tantissimo materiale, non solo canadese ma in tutto il mondo, sonoro relativo alla popolazione, al mondo della natura, insomma una fonoteca veramente eccezionale. E sarà appunto grazie a queste prime esperienze che incomincerà a dare una qualche forma anche teorica proprio alla soundscape composition e in particolare quello che interessa noi dirà quali sono le caratteristiche fondamentali che la musica della soundscape composition deve avere per poter essere tale. Allora, una cosa fondamentale è che quello che si fa sentire dev'essere riconoscibile come tale e soprattutto dev'essere riconoscibile nel suo contesto. Questa cosa collocata nell'ambito della storia della musica elettronica non è una cosa da poco, perché la forte tradizione della musica elettronica che c'era diceva quasi il contrario cioè diceva, l'oggetto sonoro è una cosa totalmente decontestualizzata anzi, questa è la scuola francese degli anni '40 in Schaeffer, un altro compositore, aveva fatto uno studio proprio sull'oggetto sonoro, diceva, guardate noi dobbiamo studiare i suoni indipendentemente dalla sua sorgente perché il suono registrato sta diventando nuovo materiale per la composizione, però senza sapere da dove veniva. Invece per i compositori della soundscape composition questo diventa una cosa fondamentale soprattutto per una scelta di tipo etnico (? 44:47.2). Per cui questo è il suono della campana di Vancouver, perché ho registrato questo suono? Perché mi serviva per mettere in evidenza come a Vancouver, adesso non vi faccio un esempio specifico, però l'importante era la riconoscibilità. Ora, i compositori stessi si rendevano conto che questa cosa ovviamente aveva un certo limite, nel senso che alcuni suoni, la sorgente di suono sono evidentemente riconoscibili da un limitato gruppo di persone però quello che viene ribadito più e più volte è che ciò che genera il suono doveva in qualche modo riconoscibile, cioè io so che quello lì è il suono del treno, io so che quello lì è il suono di una campana. Almeno in una fase della composizione. Dopo di che l'altra cosa che invece viene esplicitamente dichiarata è che ovviamente per dei fini compositivi espressivi e qui entriamo in un mondo abbastanza grigio che era più difficile anche capire se una cosa era da un alto o dall'altro, però diciamo che voleva essere messo in evidenza da Truax è che ai fini espressivi il suono che era stato risposto, era stato tematizzato può essere ovviamente lavorato per poterne fare qualcosa di più e quel qualcosa di più è legato XX (? 46:22.1) del compositore ed è legato anche, però, questo per Barry Truax, ma soprattutto per altri compositori e in particolar modo per la compositrice di cui adesso ascolteremo alcuni bravi, Hildegard Westerkamp, è molto legata invece alla

consapevolezza e al comunicare qualcosa ed è per questo che possiamo parlare di ecologia acustica, che sensibilizzi l'ascoltatore nei confronti del tema del suono. Quindi vedremo il caso specifico, io voglio mettere in evidenza un problema di ascolto nei confronti di tal suono, lo ascolto, lo tematizzo, lo faccio sentire, e poi grazie a delle elaborazioni, grazie a un qualche criterio faccio in modo che l'ascoltatore ne sia sensibilizzato cioè ne esca arricchito, più consapevole, che è il termine che ricorre più frequentemente in questi musicisti, di quello che ha ascoltato. Consapevolezza e attenzione sono due termini che alla nausea, ci sono ovunque negli articoli che riguardano la soundscape composition. Quindi c'è un aspetto etico abbastanza spinto, e c'è un aspetto legato soprattutto al contesto. Fondamentale è far riconoscere, almeno in una parte della composizione, il contesto da cui sono tratti questi suoni. Diciamo che i quattro punti sono appunto questi qua (cfr. slide 6). Le altre due cose fondamentali è che l'ascoltatore e il compositore devono essere consapevoli, molto attenti, a quello che è tutto l'ambiente, non soltanto il suono. Io vado a registrare in un villaggio dell'India, è un po' un atteggiamento da etnologo. Il compositore ovviamente fa qualcosa di più dal registrare il suono che potrebbe essere quello che fa l'etnologo per documentazione. Però lo spirito dev'essere quello, cioè io vado là, capisco come funziona quel suono, capisco perché quel suono lì ha quella funzione, capisco che se è messo in un ambito antropico ha un suo valore magari sacrale, capisco che se è il suono di un uccello che per la popolazione che vive lì è importante per la sopravvivenza è un uccello totemico, allora gli do un determinato valore...Quindi il contesto non solo fisico ma anche sociale, culturale, religioso, è un contesto molto importante. Dopo di che come compositore io posso fare le mie scelte, posso dimenticarmi di questo contesto oppure posso enfatizzarlo, posso metterlo in evidenza. Ed ecco perché, e qua è un po' una mia visione, molto spesso molti etnomusicologi fanno delle operazioni che sono di documentazione però tante volte proprio perché o sono molto bravi o perché comunque quando uno fa un'operazione di documentazione che poi fornisce ovviamente in qualche modo, quindi c'è un cd allegato alla pubblicazione, anche se vuole essere una mera documentazione la scelta del microfono, la selezione dei materiali...c'è un famoso musicologo che si chiama Steven Feld che ha documentato questa popolazione dei Kaluli ad esempio, nella Papua Nuova Guinea, che ha registrato tutti questi suoni del bosco, dell'ambiente, che per quella popolazione lì hanno un fortissimo significato anche sul linguaggio, cioè si riscontrano certe sonorità relative a quello che è il canto degli uccelli, ecco lui ha registrato del materiale cercando anche di essere neutro. Però come sappiamo la tecnologia comunque implica delle decisioni e quindi ne ha fatto un montaggio, una selezione, ha usato una particolare tecnica fra l'altro che impone una forte soggettività alla ripresa, magari non è un compositore però siamo in un'area molto grigia. Le operazioni che fanno Truax e la Westerkamp sono molto più musicali ma diciamo che la linea fra la pura documentazione etnografica e la forte composizione spinta che però utilizza suoni dell'ambiente è molto lunga e può essere anche molto elastica, diciamo una cosa di questo genere. Però pensiamo a una delle caratteristiche del compositore del soundscape come a quella dell'etnologo. C'è anche un articolo che pone proprio questa relazione soprattutto nei nuovi modelli relativi alla ricerca etnografica, uno si immerge nella cultura che sta registrando in senso lato, l'etnografo registra, ascolta, eccetera. Quello che è importante tenere presente è proprio questo continuum fra il suono trovato (cfr. slide 7) e il suono manipolato, cioè fra quello che è il suono così com'è, sempre con una serie di puntini di domanda, al suono fortemente manipolato, vi farò sentire alcuni esempi di manipolazione per capire quanto può incidere la manipolazione sul suono così com'è e trasformato. Passiamo a qualche ascolto. Allora fra le primissime composizioni che lo stesso Truax classifica come soundscape composition c'è questo "Dominion". È una composizione del '91 e racconta un viaggio fra due estremi della costa canadese, cioè documenta attraverso tutta una serie di materiali raccolti sul campo una sorta di viaggio. Lui ha registrato questo 54:22.7

(Inizia audio, si sentono campane, trasporti...)

Zavagna Paolo la predilezione per le campane moltissimi compositori le utilizzano nei loro paesaggi sonori non solo, è uno dei modelli ad esempio più ricercati nelle tecniche di sintesi, pur essendo un suono particolare non è così complesso da fare. E poi questo

(Suono ancora di campane)

Zavagna Paolo ecco questi sono due dei, come vedete qua (*cfr. slide 8*), materiali chiamiamoli concreti che Truax ha utilizzato in questa composizione del 1991. In questo ipotetico viaggio che appunto lui fa lungo le coste del Canada, passa attraverso il Québec e l'Ontario. Vi faccio sentire soltanto questa piccola composizione per farvi capire fino a che punto si può arrivare con la manipolazione di un suono concreto per ottenere qualcosa che il compositore ritiene anche più musicale 56:20.4

(Suono di più campane, più eco)

Zavagna Paolo ecco capite che da un suono di campane che comunque in qualche modo durante la composizione è riconoscibile l'elaborazione crea un nuovo paesaggio sonoro molto più musicale. Ma quello che si può fare con l'idea di paesaggio sonoro che appunto in italiano in un contesto molto ampio quello che può essere un suono dell'ambiente, è molto vario. Fra le cose che sceglie soprattutto nelle composizioni un po' più recenti, di fare Truax, è utilizzare una particolare tecnica che vi spiego molto rapidamente come funziona. È la tecnica della convoluzione, e si registra quella che si chiama la risposta d'impulso, non so si va in una chiesa, si fa scoppiare un palloncino con un colpo di pistola, e si sente come risponde il dato ambiente a questo suono che è un suono molto rumoroso, poi si impone questa risposta all'impulso, questo riverbero, a un altro suono che invece è pulito. In pratica si fa cantare, suonare, uno strumento, una voce, o un suono registrato all'interno di uno spazio che è un altro. Lui utilizza questa tecnica in parecchie composizioni e lo fa soprattutto con un particolare suono che gli è rimasto molto impresso, qua ovviamente sono scelte anche molto arbitrarie nel senso che è una cosa che gli piaceva. Ha registrato la risposta d'influsso della basilica di Busseto, e nonostante lui scriva Busseto ma Busseto non è, e l'ha utilizzata per creare dei particolari riverberi in parecchie sue composizioni. 1:00:49.3

(Colpo)

Zavagna Paolo per mostrarvi quali sono i materiali di partenza, questa è la risposta all'impulso della cattedrale di Busseto

(Colpo)

Zavagna Paolo questo è un modo di misurare non solo il tempo di riverbero ma proprio come suona un ambiente, si può fare in qualsiasi posto

Mainardi Tommaso con questa tecnica poi hanno anche costruito dei XX (? 1:01:28.7) per fare dei riverberi da utilizzare

Zavagna Paolo certo questa è una tecnica utilitatissima per appunto fare i riverberi, si registra in un posto che non ha nessun riverbero, cioè camera anecoica e poi si utilizza questa tecnica della con la risposta all'impulso della cattedrale di Busseto, piuttosto che il tempio giapponese

Mainardi Tommaso quindi virtualmente puoi mettere la tua musica dentro a un certo ambiente

Zavagna Paolo esatto in pratica, e sta qui l'aspetto di soundscape, si crea un ambiente in questo caso tutto un ambiente artificiale ovviamente, grazie a un particolare artificio. E lui cosa fa? Registra tutta una serie di materiali, adesso vi faccio sentire da questo brano qua che è abbastanza recente rispetto ai primi esperimenti, registra dei materiali abbastanza semplici come appunto delle voci di cantanti che fanno delle note molto piane tipo qua. In questa composizione del 2004-05 cerca di raccontare appunto questa ascesa di uno sciamano durante una fase di meditazione. Registra tutta una serie di suoni di basso, tipo questi qua 1:03:32.0

(Voci basse)

Zavagna Paolo ecco qua si sentono, ci sono due suoni che sono uno all'ottava dell'altra

(Suona con il piano a diverse ottave)

Zavagna Paolo e però sono già due materiali sé stanti, lui li ha montati e li ha messi assieme e avete sentito, il suono era pulito e fa questa operazione appunto della convoluzione con la risposta all'impulso che abbiamo sentito prima

(Voci di basso)

Zavagna Paolo sentito così sembra un basso che canta a Busseto, di fatto è un artificio del compositore di scegliere di fare questa operazione. Ma con questa operazione qua lui può fare tantissime cose tipo moltiplicare il suono, sommarlo e filtrarlo

(Suono)

Zavagna Paolo ecco il materiale di partenza erano quei due re che abbiamo sentito cantare che però sono stati elaborati. In questa composizione lui utilizza altre tecniche che sono tutte funzionali all'idea narrativa che ha di simulare o comunque di rendere questa ascesa dello sciamano. Uno di questo è, tenete presente che è una composizione che andrebbe diffusa su 16 altoparlanti, che avvolgono il pubblico e quindi la collocazione dello spazio dei suoni è una parte integrante di queste scelte, noi sentiremo all'inizio un frammento che vi fa intuire che cosa si potrebbe sentire con 16 altoparlanti, e l'altra questa forma di estrazione di piccoli pezzi di questi campioni di bassi, di una durata brevissima, che rendono il suono abbastanza particolare 1:06:42.0

Mainardi Tommaso scusa solo una domanda, la tecnica della risposta all'impulso l'hanno sviluppata all'interno della loro diciamo cerchia di ricercatori o è una cosa che esisteva già?

Zavagna Paolo allora la risposta all'impulso diciamo che durante questi studi multidisciplinari che erano stati fatti all'inizio, in ambito di psico-acustica, siccome la risposta all'impulso serve a fare delle misurazioni, era venuta fuori come tecnica "ingegneristica"

Mainardi Tommaso quindi sono stati un po' loro che poi hanno dato il la a invece a quelle cose che io conosco appunto come simulazione di ambienti che puoi caricare dentro al computer...

Zavagna Paolo diciamo che loro se ne sono appropriati propositivamente ecco. Per cui musicalmente.

Mainardi Tommaso sì appunto e dopo che loro se ne sono appropriati che è diventato un sistema poi utilizzato per esempio in questi plug-in (? 1:07:41.1) dei programmi per fare musica

Zavagna Paolo dopo è diventata una pratica diffusa, della musica elettronica proprio. Volevo fare sentire soltanto l'inizio

(Suono voci basse du-du-du)

Zavagna Paolo ecco questo era l'inizio. Diciamo che in quella linea di continuità fra il suono trovato, il found sound, cioè riproposto come molto astratto e manipolato, Truax si trova più vicino al suono molto manipolato. Diversamente da invece Hildegard Westerkamp che è molto legata a questo aspetto di ecologia acustica. Le sue sono tutte soundscape composition. Non solo, ma gran parte sono anche legate a questa pratica del soundwalking per cui viene raccontato non solo un suono particolare legato a un contesto ma tutto un territorio che in qualche modo è vasto, proprio grazie al movimento particolare. La Westerkamp ci tiene molto a dare anche delle indicazioni, cioè ci tiene a spiegare dov'è, che cosa sta facendo, in parecchie sue composizioni fa questa operazione di narrazione, per cui si sente un determinato soundscape che lei in qualche modo compone e illustra da un lato quello che sta facendo e anche certe modalità poetiche, anche certe tecniche con cui ha realizzato la sua composizione. Una delle composizioni anche fra le sue più famose che fa parte anche questa tecnica del soundwalking è questa che si intitola "Kits beach soundwalk". Riuscite a leggere? Questa è la trascrizione di quello che lei dice, racconta, durante

questa composizione. Onde concentrarsi molto sul suono gli diamo magari un'occhiata. Che cosa fa in questa composizione? Vuole in qualche modo dare un forte messaggio rispetto a quello che è il mascheramento di determinati suoni rispetto a altri, in particolare vuole far notare come sulle spiagge attorno a Vancouver ci siano quelli che si chiamano cirripedi che sono questi animaletti qua, si trovano a pelo dell'acqua e che fanno un loro suono. Diciamo che quello che vuole mettere in evidenza la Westerkamp è che i rumori della città ci distraggono da questo tipo di suono, cioè il messaggio è: "guardate che i piccoli non sopravvivono tanto dal punto di vista acustico visto che ci sono i grandi, oppure dovete stare molto attenti, dovete andare lì, concentrarvi su quel aspetto e io attraverso la mia composizione vi faccio notare che nel soundscape, in un particolare soundscape, esiste anche questo mondo, un mondo che dal punto di vista sonoro è particolare forte". E quindi il testo parte (legge il testo), "sono sulla beach a Vancouver" si sente questo suono, e va avanti e dice, "guardate qua c'è il mare calmo però si sentono i rumori della città e i rumori sono questi" e incomincia a fare delle operazioni di manipolazioni, aumenta il volume del suono della città, poi lo diminuisce, poi dice "però sentite che c'è questo rumore di fondo, questo è il rumore dei cirripedi, allora io cosa posso fare? Posso filtrare il suono della città" e incomincia a fare tutte queste operazioni di elaborazione, seleziona materiali, per farci capire che esiste tutto un mondo particolare e poi in questa narrazione racconta che ci sono tanti suoni di cui noi non siamo abituati, ci sono tanti termini anche relativi alla sonorità, in questi giorni per chi non era partecipe al seminario è venuto fuori questo problema come i termini legati alla vista siano metafore utilizzatissime in qualsiasi contesto, dal punto di vista, o il mio panorama è questo, o che prospettiva hai tu, son tutte legate alla vista, e la terminologia legata all'udito è molto debole o comunque non è così presente né in contesti metaforici né appunto come consapevolezza, e quanti termini ci sono legati a un determinato suono e ci racconta questa cosa contestualizzandola in questa composizione. Adesso ascoltiamo i primi minuti 1:17:54.0

(Audio, onde, città, voce che narra)

1:22:27.6

File: ZOOM0005_TrLR_Zavagna

Zavagna Paolo c'è anche questo aspetto non dico didattico nella soundscape composition però fortemente proprio legato alla consapevolezza. Il tempo è scaduto, però questi sono i due mondi in cui ruotano attorno queste composizioni poi ci sono tantissimi altri esempi, però sono due estremi quelli di Truax e della Westerkamp abbastanza significativi per capire anche quello che ci può stare in mezzo. Grazie

(Applausi)

00:37.6