

LELIO CAMILLERI

Loop, trasformazioni e spazio sonoro

Introduzione

Affermare che ci sia un forte legame fra la tecnologia e il *progressive rock* è come asserire che la terra è rotonda, un'ovvietà che ha però bisogno di un'analisi approfondita per verificare quale siano stati i legami fra tecnologia e produzione musicale nel periodo preso in esame, andando oltre la superficie della tecnologia strumentale. Infatti, a parte i pochi gruppi che usavano strumentazione acustica, adeguatamente amplificata però, il rock è una musica "elettrica" per eccellenza. Non a caso ci sono alcuni strumenti, in modo particolare, che la rappresentano: prima fra tutti la chitarra elettrica. Inoltre, nel periodo che va dal 1966 al 1976, gli strumenti elettrici - organo, basso, in alcuni casi violino e viola - vengono integrati da altra strumentazione la cui origine risale alle esperienze musicali elettroacustiche degli anni Cinquanta: i sintetizzatori, fra cui quello realizzato da Robert Moog, e il mellotron, un antesignano del campionatore odierno. E' indubbio, che questo tipo di tecnologia musicale contrassegni questo periodo del rock e alcuni gruppi in particolare: Emerson Lake and Palmer per l'uso del sintetizzatore Moog, i King Crimson e i Genesis per quello del mellotron, per fare solo alcuni esempi.

Oltre a questo tipo di allargamento della tavolozza strumentale, la tecnologia musicale ha conseguenze che vanno al di là del semplice, si fa per dire, arricchimento dell'orchestrazione, influenzando in diversi modi l'immaginazione creativa dei musicisti. In primo luogo, la musica rock, nonostante la stagione dei memorabili concerti, vive nel *formato registrazione*. I Beatles, antesignani dell'impiego della tecnologia per ampliare gli orizzonti compositivi, lo capiscono subito esistendo, a partire dal 1967, solo come gruppo che produce dischi e non suona più dal vivo. Il fissaggio sonoro in un supporto (Chion, 2004; Camilleri, 2005), la possibilità di *catturare*, mediante la registrazione, il suono, manipolarlo e diffonderlo in un secondo tempo, diventa una potenzialità che amplia le possibilità compositive dei gruppi musicali. La realizzazione del disco fa diventare lo studio di registrazione come un vero e proprio strumento compositivo (Henry Cow, 1991). Lo studio di registrazione come strumento compositivo implica anche l'esplorazione delle tecniche di manipolazione del suono registrato, l'articolazione dei suoni in uno spazio a metà strada fra l'immaginario e il reale, la possibilità di includere nel discorso musicale tutti gli eventi sonori che ci circondano, compreso quelli che normalmente venivano definiti rumori (Camilleri, 1999). Una delle tecniche che ha caratterizzato varie esperienze del rock di quel periodo è il loop. Anche se la valenza del loop va ben al di là del periodo preso in esame e si estende a quasi tutti i generi musicali che utilizzano il formato registrazione come mezzo di diffusione, essa ha una particolare rilevanza per alcuni gruppi di *progressive rock*. Pertanto la mia analisi dei rapporti fra tecnologia e musica nel *progressive rock* del decennio 1966-1976 prenderà in esame i seguenti aspetti:

- impiego della tecnica del loop;
- trasformazioni sonore;
- inclusione dei suoni del mondo reale;
- lo studio di registrazione come mezzo di composizione;
- la gestione dello spazio sonoro.

Questi aspetti sono legati fra di loro, ma in modo più diretto gli ultimi tre: la manipolazione degli elementi sonori, anche tratti dalla realtà, e la loro gestione all'interno di uno spazio multidimensionale come quello del fissaggio in un supporto non sono altro che un impiego dello studio di registrazione come mezzo per la composizione della musica.

Il loop

La tecnica del loop è strettamente legata all'avvento dei mezzi di registrazione e riproduzione audio e trova la sua applicazione musicale nei primi lavori dell'esperienza della

musique concrète di Pierre Schaeffer. Si può anzi affermare che la scoperta del loop, chiamato da Schaeffer (1966) *sillon fermé* (il solco chiuso del disco in vinile), sia alla base della *musique concrète* e una causa dell'allargamento della tavolozza sonora a tutti i suoni della realtà che ci circonda. Infatti il loop consiste nella ripetizione meccanica di un frammento registrato, sia esso una sequenza di suoni di strumenti musicali oppure un qualsiasi altro elemento sonoro non strumentale. In quest'ultimo caso, l'effetto che si ottiene è quello di far emergere le qualità musicali di questo elemento sonoro, dato che, il suo ascolto ripetuto fa gradualmente dimenticare le sue origini e il suo contesto reale. La ciclicità del loop si collega in modo molto stretto alle influenze della musica extraeuropea, soprattutto orientale, che venivano recepite da alcune sperimentazioni musicali sia nella musica contemporanea – Steve Reich, Terry Riley, Philipp Glass - che in ambito popular, soprattutto in riferimento al fenomeno della ciclica ripetizione di frammenti sonori. Due esempi di ripetizioni cicliche ma non meccaniche si possono trovare nell'ostinato sottostante tutto il brano *Baba O'Riley* degli Who, titolo non casuale, e nella struttura ripetitiva di *We Did It Again* nel *Volume One* dei Soft Machine.

Alcune esperienze fatte da Riley - alle quali aveva assistito Daavid Allen, fondatore dei Soft Machine e successivamente dei Gong - hanno sicuramente spinto i musicisti di questa area ad approfondire le possibilità di impiego musicale del loop. Prima di illustrare queste esperienze, si può tentare una parziale classificazione dell'impiego musicale del loop. Senza avere la pretesa di esaurire le molteplici applicazioni musicali che questa tecnica può avere, possiamo individuare le quattro seguenti tipologie di loop:

- Loop elaborazione;
- Loop testurale;
- Loop strumentale;
- Loop gestuale.

Il *loop elaborazione* è un tipo di loop che viene utilizzato per realizzare un intero brano o una parte di esso attraverso ripetizioni di frammenti più o meno lunghi con vari gradi di sovrapposizione. Nell'area dei musicisti della cosiddetta *Canterbury Scene* si possono trovare tre esempi pertinenti. Il primo è un breve brano che chiude la prima facciata del primo disco dei Gong, *Camembert Electrique*, intitolato *Wet cheese delirium*. [Ex. Sonoro 1] La figura 1 rappresenta in modo esauriente la struttura del brano che è formata da tre loop, di cui uno sicuramente eseguito in retrogrado, sovrapposti con tre *punti di entrata* successivi. In questo caso, tenendo conto che comunque si tratta di un brano molto breve, il loop forma la struttura del pezzo.

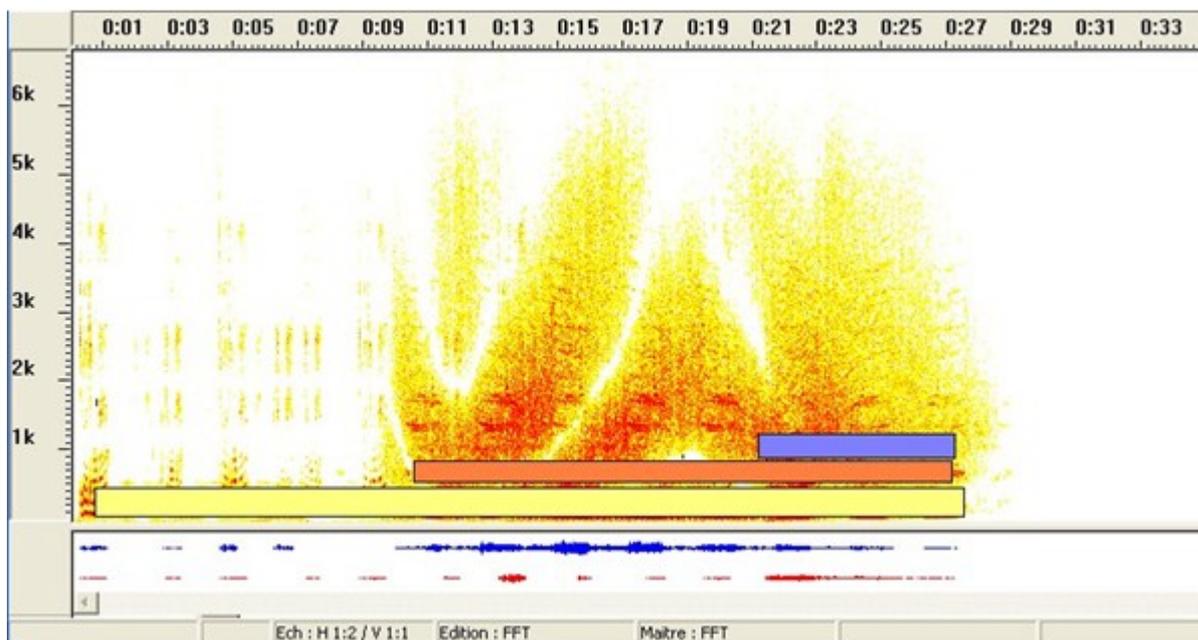


Fig. 1. Sonogramma della struttura di *Wet Cheese Delirium*.

Un esempio più complesso viene da un brano dei Soft Machine tratto da *Third* (1970), *Out-Bloody-Rageous*. L'introduzione e la parte finale di questo lungo brano sono formate da strutture sonore

realizzate mediante la sovrapposizione di loop. E' interessante soffermarsi sull'introduzione che, con la sua durata, rappresenta quasi un quarto del brano, non è quindi da considerarsi un semplice effetto decorativo ma una sostanziale introduzione della parte strumentale del brano con la quale condivide degli elementi musicali. Mike Ratledge descrive le modalità di realizzazione della parte introduttiva del brano:

“La lunga introduzione di organo a *Out-Bloody-Rageous* si basa in realtà sulla prima frase del basso eseguita al contrario. Il finale è la stessa parte suonata al pianoforte a velocità differenti più vari altri effetti che potemmo aggiungere sul momento. Ne ero molto soddisfatto allora. Non so che diavolo mi frullasse per il capo.” (King, 1994)

La linea del basso, suonata in retrogrado da piano e organo, viene trasposta mediante accelerazione o rallentamento; così si generano linee sonore che, in fase di montaggio, vengono sovrapposte e articolate nel tempo in modo da creare un processo di accumulazione, una stratificazione che porta al riff iniziale del pezzo. Nella figura 2 viene evidenziata con un sonogramma l'accumulazione degli strati attraverso la messa in sequenza di alcune istantanee sonore tratte dai quasi cinque minuti dell'introduzione. [Ex. Sonoro 2). Durante il convegno di Cremona, Hugh Hopper mi ha confermato che l'intenzione era di rendere omaggio a Riley. Ed è interessante notare come la ripetizione e l'accumulazione siano anche le proprietà salienti di *Rainbow in a Curved Air*, l'album che Riley pubblicò nel 1969.

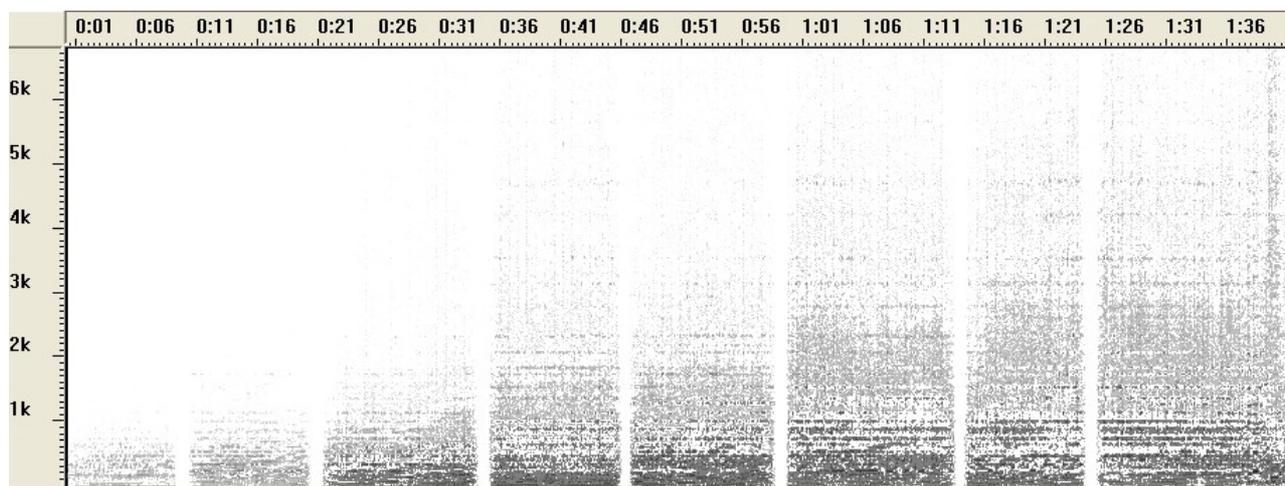


Fig. 2 Un sonogramma di alcune istantanee sonore tratte dall'introduzione di *Out-bloody-rageous*.

L'ultimo esempio di impiego del loop come elemento che articola la struttura di un brano è sempre legato ai Soft Machine e più precisamente al bassista Hugh Hopper, che nella fase finale della sua permanenza con il gruppo, realizzò un album, *1984*, in cui il loop è il fondamento di quasi tutti i brani. Soprattutto *Miniluv* e *Miniplenty*, i brani più lunghi dell'album, si basano interamente su loop di frammenti di suoni strumentali, di suoni ambientali o di elementi artificiali. In *Miniluv* i loop vengono sovrapposti e stratificati per creare sia strutture sonore con un lento sviluppo (testurali) sia movimenti direzionali che tendono a fare aumentare la tensione musicale. In alcuni punti la ripetitività propria del loop viene nascosta dal numero delle sovrapposizioni e dalle caratteristiche specifiche dell'evento che viene fatto ripetere ciclicamente. [Ex. Sonoro 3].

Il loop definito *testurale* è un evento sonoro, solitamente di lunga durata, che viene utilizzato come sfondo su cui articolare eventi sonori che invece mutano il proprio comportamento. Troviamo un impiego testurale del loop in *Deluge*, un brano degli Henry Cow pubblicato nell'album *Unrest* (1974). Assistiamo qui a una sorta di ripetizione subliminale, che non viene percepita consciamente ma funziona come un punto scome elemento sonoro di riferimento. Infatti il contenuto del loop è una struttura, articolata sia ritmicamente che melodicamente, della durata di 41 secondi, struttura che rappresenta lo strato di base su cui si inseriscono le successioni armonico-melodiche, in parte improvvisate, della composizione. Sebbene la durata del loop non faccia percepire nettamente la ripetizione, un ascoltatore attento scopre che il suo fascino risiede

proprio nella relazione fra elementi che si ripetono uguali a se stessi, e che tendono a creare il fraseggio del pezzo, e altri che invece si sviluppano gradualmente. [Ex. Sonoro 4].

L'uso di loop *strumentali* si riscontra in *Spaced*, un'opera dei Soft Machine concepita per uno spettacolo audiovisivo nel 1969 che è stata recentemente pubblicata su disco. Riff estratti da loro composizioni vengono ripetuti meccanicamente senza alcuna trasformazione delle sorgenti sonore. Il loop strumentale è in relazione stretta con l'uso del *sequencing* nei sintetizzatori; la creazione di sequenze sonore, perlopiù di carattere ritmico-melodico, che vengono ripetute in modo ciclico. [Ex. sonoro 5] Il loop *gestuale* è invece una modalità di impiego della ripetizione ciclica che vuole perturbare una struttura sonora statica o in sviluppo. In alcuni casi esso può avere una funzione decorativa; in altri casi può essere invece impiegato come elemento che emerge dalla superficie sonora. Un esempio musicale che può contenere in qualche modo entrambi gli impieghi è la parte intitolata *All sorts of unmentionable things* del brano *The Dabsong Conshirtoe* contenuto nell'album *Cunning Stunts* (1975) dei Caravan. La sezione conclusiva di questo brano è basata su un riff che viene ripetuto in modo ossessivo il cui unico elemento di sviluppo è una progressione armonica suonata da una tastiera. I loop sono di varia natura, voci, frasi parlate comprensibili, campane, rumori di vario genere. I loro intereventi tendono a disarticolare la struttura ripetitiva e ossessiva delle sequenze del riff principale; disarticolare la ciclicità attraverso elementi ciclici. [Ex. sonoro 6]

Trasformazioni sonore

La definizione di trasformazione sonora acquista nel contesto del *progressive rock* una valenza diversa rispetto a quello che ha comunemente nell'ambito della musica elettroacustica. Un elemento sicuramente importante è la trasformazione di sorgenti sonore strumentali con modalità inusuali. Il suono dell'organo con distorsore e *wha-wha* è un elemento che altera l'immagine sonora dello strumento in modo a quei tempi inusuale; basti pensare che l'organo Hammond con l'aggiunta del Leslie (un complemento di altoparlanti rotanti) era il suono per antonomasia dello strumento in quel periodo. Un'altra interessante applicazione timbrica a uno strumento è l'uso del distorsore al basso elettrico. Anche se Hopper afferma che il primo impiego del *fuzz bass* risale a Paul McCartney (nell'album *Rubber Soul*), è innegabile che un impiego diffuso lo si trova nei brani dei Soft Machine, nei quali viene inserito per rinforzare le linee melodiche dell'organo o per fungere esso stesso come strumento che suona la voce principale. La modificazione timbrica di un suono che ha un'impronta ben precisa può fungere come segnale di un certo gruppo o di un certo tipo di musica. [Ex. sonoro 7] L'organo distorto è in qualche modo un marchio sonoro dei gruppi che fanno parte della cosiddetta *Canterbury Scene*, specialmente i Soft Machine, i Caravan e gli Hatfield and the North. Anche un suono di chitarra particolare può diventare, oltre al marchio sonoro del suo esecutore, l'indicatore sonoro di un certo gruppo. Basti pensare alla chitarra quasi-slide di Roger Gilmour dei Pink Floyd per avere un esempio evidente. Le altre trasformazioni che possiamo trovare in questo periodo sono quelle "classiche" della musica elettroacustica; suoni al contrario, variazioni di velocità, riverberazioni e filtraggi. In *End of an Ear* (1970), un disco solista di Robert Wyatt, si trovano molte trasformazioni di questo tipo. È interessante notare come il pattern ritmico della batteria viene spesso sottoposto a variazioni modificando la velocità di scorrimento del nastro. [Ex. sonoro 8] Il gesto sonoro iniziale di *Roundabout* degli Yes, dall'album *Fragile* (1970), è un tipico esempio di suono rovesciato: un accordo di pianoforte riprodotto al contrario in modo che il suo inviluppo crescente crei un gesto sonoro antecedente all'arpeggio che forma il motivo iniziale del brano. [Ex. sonoro 9]

Suoni del mondo reale

La possibilità di fissare il suono in un supporto permette l'accesso alla totalità del mondo sonoro, inclusi i suoni naturali e artificiali che ci circondano. Il fatto di potere includere questi suoni nella composizione su disco non è solamente importante per l'ampliamento dei materiali e della tavolozza timbrica ma anche perché permette di introdurre elementi di narrazione extramusica e di creare strutture sonore con vari gradi di transcontestualità (Smalley, 1996). Quando abbiamo parlato del loop, una delle caratteristiche sottolineate è stata quella della decontestualizzazione; il ripetersi ciclico di un evento sonoro che, qualsiasi esso sia, perde l'appartenenza al suo contesto

naturale. Questo fenomeno si limita però a casi specifici, poiché nessun suono naturale, soprattutto quelli che hanno un potere maggiormente evocativo (mare, vento, ecc.), perde totalmente il riferimento al suo contesto originale. E' vero che il suono viene decontestualizzato, viene estratto dal suo contesto originale; tuttavia l'effettivo risultato è l'acquisizione di un contesto ulteriore, quello della struttura sonora in cui viene articolato. Pertanto il suono ha due contesti: il contesto originario e il contesto attuale, un contesto naturale e uno 'musicale'. Per questo motivo si parla di "transcontestualità", una definizione che evidenzia come un suono naturale inserito in una struttura sonora presenti due significati, quello originale e quello relativo al suo impiego specificamente sonoro.

In molti brani di musica rock i suoni naturali possono acquisire un significato musicale, stabilendo relazioni con gli altri eventi sonori all'interno di un pezzo, ma non perdono completamente il loro significato derivante dal contesto naturale. Un determinato tipo di impiego di questi suoni in un contesto musicale permetterà di sottolineare maggiormente il significato relativo ad uno di questi due contesti. Se immaginiamo un asse con agli estremi i due tipi di contesti, possiamo assumere che dare risalto alle loro caratteristiche naturali, impiegarli come eventi aneddotici, farà emergere il loro significato naturale, mentre evidenziare le loro caratteristiche musicali o il loro inserimento in strutture prettamente musicali, sottolineeranno il significato di tipo musicale.

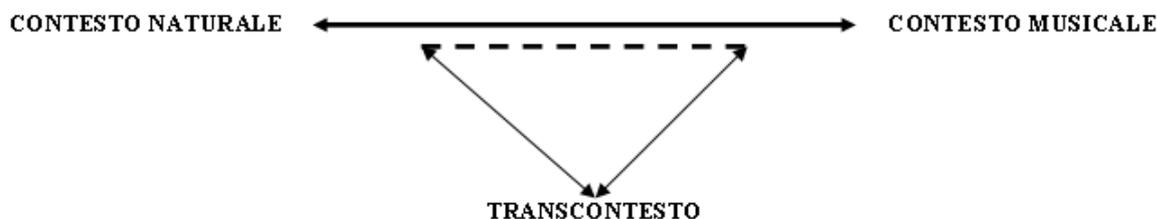


Fig.3. Il continuum fra contesto naturale e musicale. La linea tratteggiata evidenzia la zona di maggiore sovrapposizione fra i due contesti.

L'impiego dei suoni della natura o della nostra realtà quotidiana può avere differenti funzioni. Ad esempio, l'introduzione con cinguetti di uccelli e dello stormire delle fronde in *Across the Universe* dei Beatles ha una funzione eminentemente *decorativa*, serve a rafforzare l'argomento della canzone ma non ha un legame profondo con la musica che introduce. Riscontriamo invece un impiego diverso di alcuni suoni del mondo reale, non riferiti alla natura, porte che si aprono e rumore di passi, nel primo disco degli Hatfield and the North (titolo omonimo). Citazioni sonore degli incipit dei brani che compongono il disco vengono fatte "apparire" attraverso l'apertura di alcune porte; un immaginario personaggio si muove correndo, indicato dal rumore dei passi, da una porta all'altra scoprendo il contenuto di ogni "stanza sonora" fino a aprire quella con il pezzo successivo. In questo caso il legame con gli elementi musicali è più forte, una funzione di ricordo e di collegamento con il brano successivo. [Ex. Sonoro 10] Un impiego dei suoni del mondo reale con una modalità che tende a sovrapporre i due contesti, musicale e narrativo-naturale, si trova nel pezzo *Alan's Psychedelic Breakfast* dei Pink Floyd. Le caratteristiche di questo brano, non solo in riferimento all'impiego di suoni del mondo reale, vengono analizzate nell'appendice analitica alla fine di questo articolo.

Lo studio di registrazione come strumento compositivo

Nella musica rock, ma si dovrebbe dire in tutta la musica che usa il disco come mezzo non solamente a scopo documentario, lo studio di registrazione non è solo il luogo dove viene registrato un brano ma anche il luogo nel quale esso viene *composto*. In questo contesto il termine non riguarda solamente la composizione in senso tradizionale ma la messa in scena sonora del brano e dell'intero album. Lo studio diventa un ambiente in cui si sviluppano le idee compositive e

si impiegano tutte le tecniche di montaggio, missaggio e manipolazione dei suoni. Questo modo di impiegare lo studio di registrazione diventa gradualmente prevalente rispetto alla funzione di sola registrazione, “quasi dal vivo”, che aveva agli inizi della produzione discografica. Le note di copertina dell'album *Unrest* degli Henry Cow informano su alcune procedure di composizione in studio:

“All'inizio delle sessioni di *Unrest* non avevamo sufficiente materiale composto per un intero album quindi dovevamo farci venire delle idee nello studio. Avevamo ascoltato i Faust ma ora dovevamo usare lo studio come uno strumento compositivo. Dopo aver lavorato sul nostro materiale già composto, abbiamo iniziato a registrare delle improvvisazioni su un nastro multipista. Queste registrazioni multitraccia diventava il materiale grezzo da manipolare, usando processi come sovrapposizioni, editing, loop, missaggi [...] spesso con il materiale che veniva eseguito a velocità differenti del nastro.” (Henry Cow, 1991).

Il brano di cui ho parlato nel capitolo dedicato al loop, *Deluge*, è composto utilizzando questo tipo di strategie. In una versione di *Unrest* pubblicata su CD sono disponibili due estratti di queste sedute di registrazione. Ascoltandole attentamente si possono individuare alcuni materiali che verranno ripresentati, seppure in forma diversa, all'interno dei brani della seconda facciata dell'album. [Ex. Sonoro 11]

L'uso dello studio come strumento di registrazione non è un'esclusiva di gruppi rock sperimentali come gli Henry Cow. I Beatles, negli ultimi anni della loro produzione, hanno lavorato esclusivamente in studio rinunciando alle esibizioni dal vivo e hanno impiegato creativamente le risorse messe a disposizione dagli strumenti di registrazione e trasformazione sonora per la produzione dei loro brani. Non è un caso che George Martin, il loro produttore, è stato spesso chiamato il “quinto Beatles”. Due esempi per indicare come il disco, e quindi il lavoro in studio, diventa di assoluta importanza per i Beatles: *Revolution 9*, un collage di eventi sonori non replicabile dal vivo, se non nel formato registrato; *Stg. Peppers Lonely Hearts Club Band*, i cui brani, come quelli degli album seguenti, non sono mai stati eseguiti dal vivo dal gruppo. Un altro caso evidente è l'album *Close to the Edge* degli Yes. Covach (1997) fornisce un'ottima analisi di questo album e della sua genesi. Di fatto, tutti i pezzi dell'album sono stati non solo composti in studio, ma, si potrebbe dire, assemblati, in modo tale che gli Yes per suonarli dal vivo hanno dovuto studiarli e impararli così come fa una *cover band*.

Lo spazio sonoro

Il fissaggio sonoro in un supporto rende la registrazione (su nastro, LP o CD) un artefatto autonomo per la diffusione delle composizioni dei gruppi rock. Per molti di essi il disco è infatti qualcosa di diverso dall'esecuzione dal vivo. Ogni album di un gruppo è generalmente caratterizzato da un suono (*sound*) particolare, dovuto non tanto ai possibili cambiamenti nella formazione ma all'impronta sonora che si vuole legare al contenuto del disco.; prendiamo ad esempio il suono ruvido di *Larsk's Tongues in Aspic* dei King Crimson. Negli ultimi anni (Camilleri 2005) ho sviluppato un concetto particolare di spazio sonoro, articolato in tre dimensioni, ciascuna delle quali ha specifiche caratteristiche: spazio localizzato, spazio spettrale e spazio morfologico. Lo spazio localizzato viene utilizzato per rappresentare la disposizione dei suoni all'interno della finestra stereofonica. L'articolazione dei suoni all'interno dello spazio stereofonico passa da una pura rappresentazione della posizione degli strumentisti sul palco (le prime registrazioni dei Beatles) a uno spazio composto in cui i suoni sono localizzati e si muovono (*Summer '68* dei Pink Floyd). Lo spazio spettrale riguarda l'occupazione dell'ambito frequenziale da parte degli eventi sonori. L'insediarsi in una precisa banda di frequenza, una dispersione in più bande o altri tipi di distribuzione degli eventi in questo spazio può dare risultati sia di caratterizzazione timbrica che di saturazione o svuotamento. Come spazio morfologico, invece, intendo uno spazio definito dal tempo, in cui si articolano le traiettorie dei vari eventi sonori. Singolarmente, nella loro unione sequenziale o nella loro sovrapposizione, gli eventi sonori formano dei *gesti* che, spesso, caratterizzano l'andamento di una struttura sonora. Lo spazio morfologico è il “teatro” in cui questi gesti, più o meno marcati, si articolano, conferendo un'identità ben definita a un brano musicale. Il compositore inglese Trevor Wishart (1986) chiama lo spazio sonoro *paesaggio*, proponendo

un'evidente analogia con quello naturale. Dato che questo termine potrebbe confondersi con quello che comunemente viene chiamato "paesaggio sonoro" (*soundscape*), una rappresentazione reale o immaginaria dei suoni di un determinato luogo, penso che una definizione più neutra sia preferibile. Allan Moore (1993) usa invece la metafora della "scatola sonora" (*sound box*) per indicare lo spazio tridimensionale in cui si svolgono le azioni sonore.

Per riassumere, lo spazio localizzato è uno spazio reale-immaginario in cui si collocano le sorgenti sonore, quello spettrale è metaforico e quello morfologico è legato allo sviluppo temporale. La mia definizione dello spazio sonoro implica che l'articolazione dei tre spazi avvenga secondo due modalità: l'impostazione e il comportamento. L'impostazione dello spazio sonoro determina una particolare *scenografia* musicale, relativa al messaggio che si vuole veicolare. L'impostazione sonora è un po' l'*impronta sonora* del brano, una veste sonora che vuole svelare il carattere del brano e, nel caso del *progressive rock*, dell'album intero. Pur tenendo conto delle possibili variazioni e sfumature che tali impostazioni possono possedere, possiamo identificare alcune tipologie principali, analizzando le proprietà dei tre spazi. La classificazione seguente presenta i cinque principali tipi di impostazioni con le relative caratteristiche e i riferimenti a alcuni brani musicali esemplificativi.

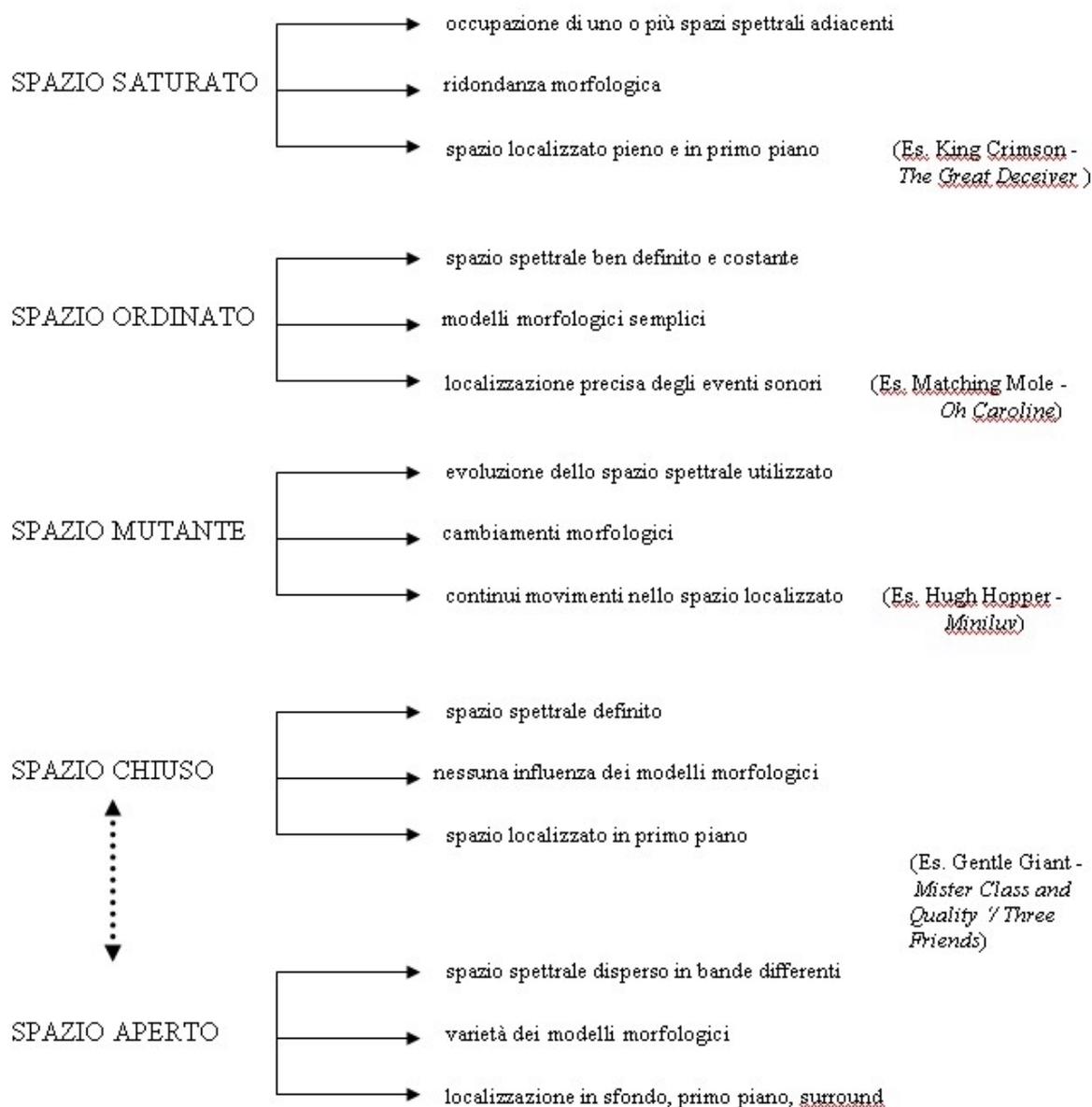


Figura 4. Impostazioni dello spazio sonoro

L'esempio che si riferisce allo spazio aperto/spazio chiuso è particolarmente interessante e evidente. Nell'album *Three Friends* dei Gentle Giant, si passa, senza soluzione di continuità dal penultimo brano *Mister Class and Quality ?* e quello conclusivo *Three Friends*; una cosa che cambia in modo radicale è lo spazio, immaginario, in cui si muovono gli strumenti. Uno spazio chiuso quello del brano precedente, uno spazio aperto o almeno molto vasto, quello di una cattedrale, quello del brano finale. La sensazione comunicata, quella di un ingrandimento dello spazio sonoro, serve a far risaltare maggiormente la conclusione del disco che, essendo un concept album, è anche la fine della storia su cui esso si basa. La scenografia sonora è, in questo caso, funzionale al discorso sonoro complessivo. [Ex. Sonoro 12] Se il termine *scenografia* è relativo alla cornice sonora in cui gli eventi si articolano, la *drammaturgia* riguarda la modalità della loro organizzazione nel tempo. Per definire gli elementi che controllano il passaggio da un impostazione all'altra e articolano dinamicamente i tre tipi di spazio sonoro viene utilizzato il termine *comportamento*. I comportamenti sono dinamici e articolano nel tempo le proprietà dello spazio sonoro attraverso coppie di stati opposti. Il comportamento dello spazio sonoro può essere, quindi, suddiviso in quattro coppie di definizioni, illustrate nella figura seguente:

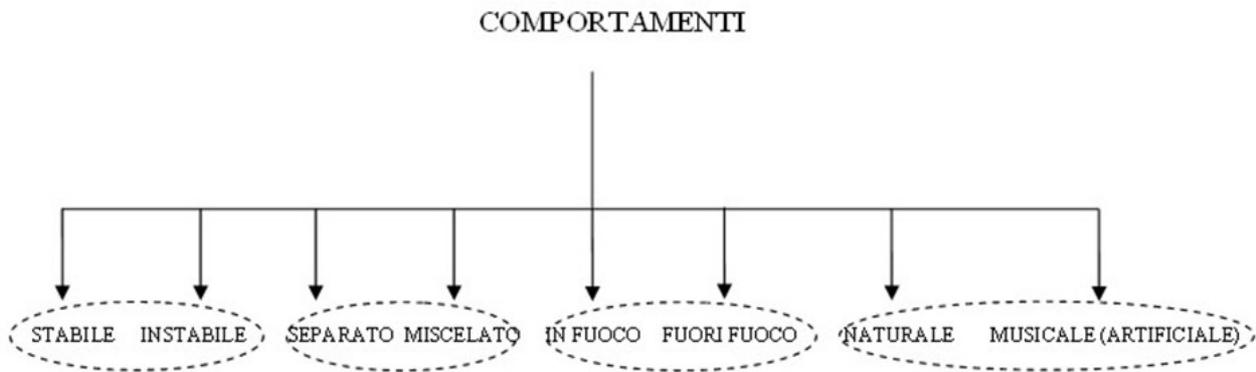


Figura 5. Comportamenti dello spazio sonoro.

Anche nel caso dei comportamenti, ossia come le impostazioni dello spazio sonoro vengono articolate dinamicamente nel tempo, possiamo riferirci a un esempio preso dai Gentle Giant, il brano *River* dall'album *Octopus*. Dopo una breve introduzione si ascoltano tre strofe seguite da una ripetizione del motivo iniziale che funge da sezione conclusiva: INTRO – STROFA – STROFA – STROFA – INTRO (da 0" a 1'47"). A partire da 1'48", senza una cesura netta, viene introdotto un altro motivo articolato in uno spazio sonoro che si comporta in maniera molto diversa da quello precedente. Se infatti, nella parte iniziale, l'articolazione degli eventi sonori metteva in risalto un comportamento *stabile* dello spazio sonoro, nel motivo seguente viene introdotto un certo grado di instabilità nel comportamento dei suoni; la voce, riverberata, non è più localizzata e in primissimo piano, alcuni suoni hanno una natura oscillante e vagano da un canale all'altro, il suono della batteria non è così ripetitivo come all'inizio e possiede un timbro leggermente diverso. Anche in questo caso, l'introduzione di un comportamento instabile dello spazio sonoro è funzionale a anticipare lo spazio in cui si muove la sezione in cui avviene l'assolo di chitarra. [Ex. Sonoro 13] Il brano può essere, quindi, segmentato proprio in funzione del comportamento dello spazio sonoro, mettendo in evidenza una struttura simmetrica.

INTRO – I MOTIVO - INTRO – II MOTIVO - INTRO – ASSOLO – INTRO – I MOTIVO – INTRO

0" -----1'47" 1'48"-----3'28" 3'29"--4'37" 4'38"-----5'52"

STABILE

INSTABILE

INSTABILE

Figura 6. Articolazione dei comportamenti sonori in *River* dei Gentle Giant.

Un altro elemento interessante è il motivo dell'introduzione che nella parte centrale viene alterato attraverso un comportamento instabile dello spazio sonoro.

Come abbiamo potuto vedere, l'impostazione e il comportamento sonoro sono una messa in scena degli elementi funzionale al discorso musicale che il musicista o gruppo musicale vuole condurre in quel tipo di brano o di album. Il *progressive rock* è una musica che basa la comunicazione musicale sul fissaggio sonoro in un supporto ed è quindi naturale che sviluppi le strategie per connotare con un impronta sonora il suo messaggio e utilizzi lo spazio sonoro come ulteriore elemento compositivo. Le caratteristiche della tecnologia musicale che abbiamo analizzato hanno un vario grado di interdipendenza fra di loro. Lo spazio sonoro ha legami stretti con l'uso dello studio di registrazione come strumento compositivo e con le trasformazioni sonore. L'impiego dei suoni del mondo reale ha un legame con il loop, se si vogliono decontestualizzare questi elementi, e con lo spazio sonoro. Possiamo quindi affermare che il *progressive rock*, essendo una musica basata sul fissaggio del suono in un supporto non fa altro che metabolizzare questi elementi, dovuti alla sperimentazione della musica elettroacustica, nel suo linguaggio musicale e nei differenti approcci stilistici dei vari gruppi. Tutte queste tecniche di articolazione degli elementi sonori non sono da considerare come produttrici di effetti o eventi decorativi bensì come strumenti funzionali alla composizione. Sono elementi che entrano in gioco nelle strategie compositive di un brano così come le altri componenti (armonia, melodia, ritmo). Il rock è una musica che viene "messa in scena a livello sonoro"; il suo palcoscenico è spesso quello immaginario ma quanto mai concreto della finestra stereofonica delle cuffie o del nostro impianto audio.

Analisi di *Alan's Psychedelic Breakfast*

Alan's Psychedelic Breakfast, pubblicato nell'album *Atom Earth Mother* (1970), si apre con i suoni di un'immaginaria colazione: rumori di piatti, voci, tè che viene versato nelle tazze, il tutto creato attraverso un montaggio "musicale" dei vari eventi. [Ex. Sonoro 14] Dopo alcune ripetizioni cicliche di questi suoni, il rumore di un cerino sfregato dà avvio alla successione di accordi che introduce il tema musicale affidato agli strumenti. La "colazione immaginaria" verrà successivamente ripetuta, con alcune variazioni sonore, anche in altre sezioni del pezzo. Il titolo si riferisce a Alan Stiles, uno dei *roadie* (tecnico addetto al trasporto, montaggio e smontaggio delle apparecchiature) dei Pink Floyd: sua è la voce elaborata elettronicamente che fa da *trait d'union* dell'intera composizione. Il pezzo è firmato da tutti i componenti del gruppo: Roger Waters, David Gilmour, Richard Wright e Nick Mason. I suoni reali sono stati registrati nella cucina del batterista Mason, e successivamente sottoposti a un montaggio che altera il flusso originale della scena sonora: tra le principali tecniche di trasformazione dei materiali, l'ascolto evidenzia il ricorrente uso dei *loops*.

I suoni del mondo reale non vengono utilizzati in senso decorativo come accade, ad esempio, in *Across the Universe* dei Beatles, in cui il cinguettio degli uccelli viene impiegato come cornice sonora per introdurre il pezzo e non acquista alcuna funzione strutturale di rilievo. Se non sono elementi di semplice decorazione sonora, qual è dunque la funzione dei suoni concreti in *Alan's Psychedelic Breakfast*? La funzione dei suoni che evocano la colazione immaginaria è duplice: rinviare a un contesto extramusicale e articolare i suoni reali in un contesto musicale. L'impiego di eventi sonori che possono "abitare" più contesti è definito da Dennis Smalley transcontestualità: i suoni acquistano un particolare significato musicale all'interno del pezzo senza però smettere di rinviare anche al loro contesto originale; la prevalenza di uno dei due contesti è determinata dalle modalità di strutturazione dei materiali.

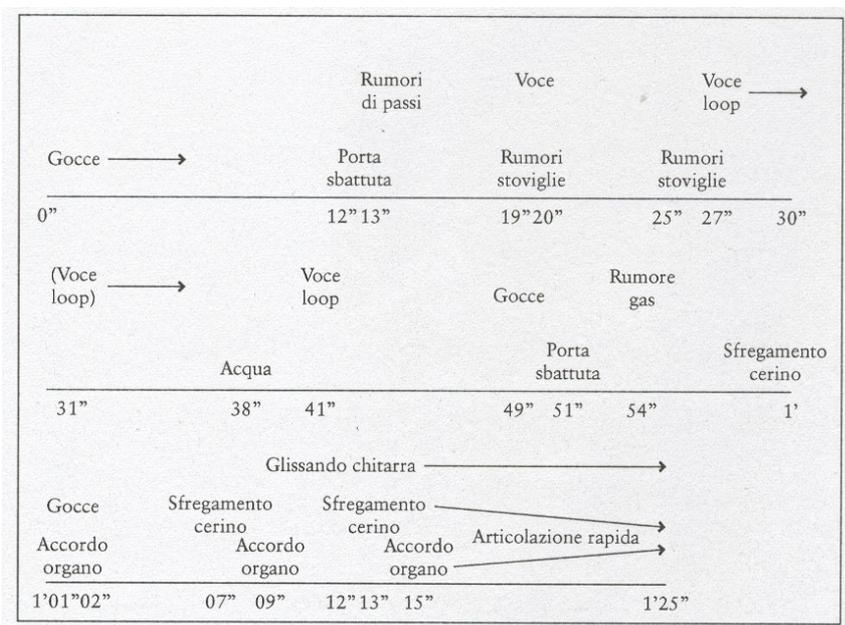
Il pezzo è articolato in tre movimenti che si susseguono senza soluzione di continuità, contraddistinti dai titoli *Rise and Shine*, *Sunny Side Up* e *Morning Glory*. L'inizio dei tre movimenti è indicato rispettivamente a 0", 4'20, 8'17". Dal momento che non esiste una cesura vera e propria fra movimento e movimento, ci troviamo di fronte ad un caso di possibile divergenza fra segmentazione poetica (quella concepita dagli autori) e segmentazione percettiva (quella attivata dagli ascoltatori). La cesura tra il primo e secondo movimento non è chiaramente percepibile all'ascolto, dal momento che a 4'20" non si verifica alcuna discontinuità evidente tra i suoni

concreti utilizzati prima e dopo la cesura. Il passaggio dal secondo al terzo movimento chiama invece in causa categorie percettive più complesse, che verranno discusse più avanti. In linea generale, occorre ricordare che la produzione di pezzi di dimensioni molto estese, basati sulla concatenazione di movimenti che si susseguono in un flusso ininterrotto, rappresenta uno dei principali filoni di ricerca del *progressive rock*: è l'idea del viaggio, del percorso sonoro continuo e improcastinabile, che troverà nell'idea di *concept album* la sua realizzazione compiuta. Questo non significa che l'ascoltatore che voglia immergersi in questo viaggio sonoro non sia stimolato a trovare dei punti di riferimento: considerando che la comprensione formale passa attraverso un processo di segmentazione determinato dal rilevamento delle discontinuità percettive, il nostro lavoro di analisi si concentrerà innanzitutto sulla definizione dell'immagine formale del pezzo che emerge dall'esperienza d'ascolto.

Alan's Psychedelic Breakfast si articola in otto sezioni di cui quattro, A – C – E – H (evidenziate dalle frecce), sono composte esclusivamente, o quasi esclusivamente, di suoni concreti. Dal punto di vista percettivo, la diversa tipologia dei materiali utilizzati (suoni concreti o suoni strumentali) rappresenta evidentemente un criterio di segmentazione di primaria importanza. Nel caso del passaggio dalla sezione F alla sezione G, ambedue strumentali, la segmentazione è determinata dall'inizio, a 9'53", di una nuova una nuova sequenza melodico-armonica che conduce progressivamente alla conclusione del pezzo.

A	0" - 1'25"	→
B	1'25" - 3'33"	
C	3'34" - 4'30"	→
D	4'31" - 7'43"	
E	7'44" - 8'45"	→
F	8'46" - 9'52"	
G	9'53" - 11'46"	
H	11'46" - 13'00"	→

In realtà, l'articolazione formale non è riconducibile a una mera alternanza tra sezioni con materiali concreti e sezioni con suoni strumentali: come si sottolineava in precedenza, i suoni del mondo reale che evocano la colazione immaginaria non sono semplici "siparietti" decorativi che intercalano gli interventi dei musicisti, ma acquistano una funzione strutturale di primaria importanza all'interno di tutto il pezzo. Per approfondire questo aspetto, occorre esaminare in dettaglio il contenuto delle singole sezioni: i principali eventi sonori della sezione A sono schematizzati in forma grafica nella figura 7.



La figura 7 evidenzia come i suoni della colazione immaginaria perdano progressivamente il loro carattere “naturale” per acquisire una funzione “musicale” fino a collegarsi, nella parte finale della sezione, con i suoni strumentali. Si osservi, in particolare, il rapporto ritmico battere-levare che si determina tra lo sfregamento del cerino e l'accordo di organo nel ponte che conduce alla sezione strumentale B. Si notino, inoltre, alcune evidenti relazioni fra determinati eventi sonori. La voce in loop viene spesso preceduta da eventi sonori articolati, rumori di stoviglie e acqua; il suono della porta sbattuta diventa un indizio di eventi importanti: a 12”, come inizio degli eventi sonori della colazione; a 51” segnala l’inizio del rumore continuo del gas che fa da sfondo all’alternanza tra sfregamento del cerino e accordo di organo che conduce alla sezione B. Ciascun evento, dunque, oltre a evocare il paesaggio sonoro della colazione attraverso un montaggio sonoro artificiale, possiede una sua precisa funzione strutturale in relazione al discorso complessivo. L’idea di attribuire ai suoni reali una funzione di levare ritmico verrà ripresa alla fine della sezione E, dove il ruolo assunto dallo sfregamento del cerino nella sezione A verrà espletato dallo scoppietto dell’olio che frigge: eventi reali diversi, dunque, ma utilizzati con una stessa funzione musicale. A 4’09” l’atto di versare, presumibilmente, dei *cornflakes* in una tazza, produce un suono che viene articolato ritmicamente, fino a collegarsi per analogia allo sfrigolio della padella che diventa il tappeto sonoro su cui si sviluppa il secondo intermezzo strumentale.

La sezione D rappresenta un altro caso interessante. È una sezione importante sia per la sua posizione centrale, sia per il fatto che la sua durata è maggiore delle altre, quasi un quarto dell’intero brano. In questa sezione, prevalentemente strumentale, i suoni reali vengono impiegati con funzioni differenti. In alcuni casi mettono in evidenza il contrasto fra i due contesti, quello musicale e quello naturale, mentre in altri casi acquistano un funzione musicale, sottolineando momenti strutturalmente importanti. Un interessante esempio si trova a 5’35”, quando un rumore di masticazione messo in primo piano sottolinea il passaggio da Re maggiore (protratto dall’inizio della sezione) a Sol6. [Ex. Sonoro 15] In questo caso, dunque, i suoni reali non evidenziano un aspetto ritmico (battere-levare), ma vengono utilizzati per sottolineare e anticipare un cambio di armonia.

Veniamo ora al passaggio tra il secondo e il terzo movimento, indicato nel disco a 8’17”, in corrispondenza della ricomparsa di alcuni elementi già utilizzati in precedenza: cerino sfregato, sfrigolio dell’olio nella padella e accordo strumentale. Nell’interpretazione formale che qui si propone, la cesura tra i due movimenti si verifica all’interno della sezione E: la scelta di non attribuire, a livello percettivo, una funzione segmentante a tali elementi, è determinata dall’analogia con la sezione A, in cui l’introduzione di questo tipo di suoni non scandisce l’inizio di una nuova sezione, ma viene piuttosto percepita come una fase preparatoria all’avvio della successiva sezione strumentale (B). Anche a 8’17”, dunque, la serrata articolazione ritmica dei suoni concreti non viene interpretata come una discontinuità che determina l’inizio di una nuova sezione, ma come un culmine della sezione E destinato a *risolvere* nella zona strumentale successiva, che comincia a 8’46” (F).

In tutte le sezioni del pezzo in cui compaiono i suoni del mondo reale si assiste a una continua modifica di quella che potremmo definire *tessitura referenziale*: un criterio di strutturazione dei suoni del mondo reale che vengono utilizzati in modo tale da evocare il loro contesto originale e rinviare a legami extramusicali. Si passa spesso, soprattutto nella sezioni A – C – E – H, ma anche nella D e nella G, da un struttura referenziale forte a una debole, da un discorso principalmente mimetico a uno che si basa sulle proprietà sonore intrinseche. Le tecniche di fissaggio sonoro hanno permesso al musicista di includere nel proprio universo tutti i suoni che è possibile registrare. I suoni provenienti dal mondo reale possono essere impiegati astraendoli dal contesto, ma anche per articolare un processo narrativo, non descrittivo. In riferimento all’articolazione narrativa, in questo brano assistiamo a un procedimento di “distacco temporale”: la possibilità di rappresentare una scena sonora astratta dal suo contesto originale e, quindi, temporalmente congelata.

BIBLIOGRAFIA

Camilleri, Lelio

1999 *Le Bruit Organisé*, in *Ouïr, Ecouter, Entendre, Comprendre d'Après Schaeffer*, Parigi, Buchet Chastel.

2005 *Il peso del suono*. Milano, Apogeo.

Chion, Michel

2004 *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma, Edizioni Interculturali.

Covach, John

1997 *Progressive Rock. Close to the Edge and the Boundaries of Style*, in *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, Covach J. e Boone G.M. (a cura di), Oxford, Oxford University Press, pp. 3-32.

Delalande, François

2001 *Le Son des Musiques*, Parigi, Buchet/Chastel.

Henry Cow

1991 Note di programma del CD, CD East Side Digital ESD 80492.

Hopper, Hugh

2005 Comunicazione personale.

King, Michael

1994 *Falsi movimenti. Una storia di Robert Wyatt*, Milano, Arcana Editrice.

Middleton, Richard

1990 *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press.

2000 *Reading Pop*, Oxford, Oxford University Press.

Moore, Allan F.

1993 *Rock. The Primary Text*. Buckingham, Open University Press.

Schaeffer, Pierre

1966 *Traité des Objets Musicaux*, Paris: Editions du Seuil.

Smalley, Denis

1996. *The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era*, "Contemporary Music Review", 13/2, pp. 77-107.

Wishart, Trevor

1986 *Sound Symbols and Landscape*, in S. Emmerson (a cura di), *The Language of Electroacoustic Music*, London, Macmillan, pp. 41-60.

DISCOGRAFIA

The Beatles (1968), *The Beatles (White Album)* – CD Emi Records 1108488.

The Beatles (1967), *Stg. Peppers Lonely Hearts Club Band* - CD EMI 1108486.

The Beatles (1988), *Past Master Vol. 2* - CD Parlophone CDP 7 90044 2.

Caravan (1975), *Cunning Stunts* - CD Deram 8829812.

Gentle Giant (1972), *Three Friends* – CD Columbia CK 31649.

Gentle Giant (1973), *Octopus* – CD Vertigo 842 694-2.

Gong (1971), *Camembert Electrique*. CD Charly 11.

Hopper, H. (1973), *1984* - CD Cuneiform Rune 104.

Henry Cow (1974), *Unrest* – CD East Side Digital ESD 80492.

King Crimson (1973), *Larsk' Tongue in Aspic* - CD EG EGCD 7.
Pink Floyd (1970), *Atom Earth Mother* - CD EMI 7243 8 31246 2.
Schaeffer, P. (1990), *L'Œuvre Musicale* - CD INA C 1006-1009.
Soft Machine (2004), *Volume One and Two* – CD Big Beat CDWIKD 920.
Soft Machine (1969), *Spaced* – CD Cuneiform Record Rune 90.
Soft Machine (1970), *Third* – CD Columbia CGK 30339.
Wyatt, R. (1970), *The End of an Ear* – CD Columbia COL 437005-2.
Yes (1971), *Fragile* – CD Atlantic 8122-73789-2.
Yes (1972), *Close to the Edge*. CD Atlantic 6134538.

ESEMPI SONORI

Ex. sonoro 1

Versione completa di *Wet Cheese Delirium* dei Gong

Ex. sonoro 2

Istantanee sonore della parte iniziale di *Out-bloody-rageous* dei Soft Machine

Ex. sonoro 3

Quattro estratti da *Miniluv* dall'album 1984 di Hugh Hopper

Ex. sonoro 4

I 41 secondi iniziali di *Deluge degli Henry Cow*

Ex. sonoro 5

Un esempio di loop strumentale da *Spaced* dei Soft Machine

Ex. sonoro 6

Due estratti della parte finale di *The Dabsong Conshirtoe* dei Caravan

Ex. sonoro 7

Un esempio di organo e basso distorti in un'esecuzione di *Moon in June* dei Soft Machine

Ex. sonoro 8

Tre trasformazioni del pattern della batteria nei brani di *End of an Ear* di Robert Wyatt

Ex. sonoro 9

Parte iniziale di *Roundabout* degli Yes. In coda viene presentato il suono iniziale non retrogradato

Ex. sonoro 10

Estratto da *Shaving is boring* degli Hatfield and the North

Ex. sonoro 11

Un estratto dalle improvvisazioni delle sedute di registrazioni di *Unrest* degli Henry Cow seguito da un estratto del brano *Linguaphonie*, dal medesimo album

Ex. sonoro 12

Il passaggio fra *Mister Class and Quality ?* e *Three Friends* dei Gentle Giant

Ex. sonoro 13

Due estratti da *River* dei Gentle Giant

Ex. sonoro 14

Un estratto dell'inizio di *Alan's Psychedelic Breakfast* dei Pink Floyd

Ex. sonoro 15

Passaggio armonico sottolineato da un rumore di masticazione in *Alan's Psychedelic Breakfast* dei Pink Floyd