



LA VOCE STRUMENTO PERSONALE PER ECCELLENZA

di Georges Bloch

Dopo la premessa pubblicata nel precedente numero, prosegue l'approfondito e documentatissimo saggio di Bloch dedicato alla evoluzione della voce nella musica, a partire dalla seconda guerra mondiale. In questa prima parte si esaminano l'evoluzione delle tecniche vocali in Occidente, la scoperta delle tecniche orientali, l'invenzione del microfono ed altro. La seconda e conclusiva parte, sul prossimo numero

HERRY PARTCH E LA CORPORALITÀ

Nel 1949, nel testo sulla musica probabilmente più provocatorio del XX secolo [PA49], il musicista americano Harry Partch (1901-1974) proponeva la sua definizione della storia della musica occidentale. Ciò che secondo lui la caratterizzava era una lotta impari tra due idee, il "corporalismo" da una parte e l'espressionismo astratto dall'altra. Se - con - do Partch, il secondo principio era diventato così preponderante in Occidente da diventare pericoloso per la musica.

La principale debolezza della musica occidentale era secondo lui il risultato dell'importanza primaria - che giudicava eccessiva - che la nostra cultura attribuiva all'espressionismo astratto. Anche se si tratta di una tendenza generale nelle nostre culture, la musica occidentale avrebbe particolarmente sofferto di due geni malvagi: Bach e Schoenberg e perso il suo rapporto ontologico e originario con la voce, il corpo e la percussione. Se Partch si fa mentore di un ritorno al vocale, è certamente perché la voce è il veicolo della lingua, ma non perché sia particolarmente interessato al linguaggio. Per lui, la lingua è soprattutto suono incarnato; il suo carattere significante non ha a priori nessuna particolare importanza.

Partch, nella sua pratica musicale, è rimasto fedele al suo ragionamento sino alla fine. E' dunque andato lontano, molto lontano (troppo lontano?): costruiva i suoi strumenti, lavorava a lungo con gli allievi per scoprire il giusto modo di suonarli. Molto prima della moda della musica barocca «autentica», Partch era un seguace dei diversi temperamenti "giusti" (ovvero di diversi modi di accordare gli strumenti basati su rapporti interi di frequenze). I membri della sua équipe realizzavano delle opere uniche che consistevano in una realizzazione nel tempo di gestualità frutto di lungo lavoro per assemblare i suoni più



inauditi, a partire da strumenti inventati ex novo. Il nome «opera» applicato alle opere di Partch alludeva più o meno alla tradizione lirica: non perché Partch pensasse al termine nel senso primario di opera; bensì perché voce e testo erano quasi sempre presenti¹.

Si può essere o meno d'accordo sulla diagnosi di Partch sulla storia della musica, ma non credo che questo tolga qualcosa alla pertinenza della sua analisi. Con il suo concetto di corporalità, Partch tocca con mano un aspetto fondamentale della musica, quello che sfugge alla composizione. Detestava le registrazioni, anche se aveva accettato di farne qual-

¹ La storia ha un finale amaro e ironico quando, alla morte di Partch, il suo fedele aiutante creerà un museo con gli strumenti del maestro. Faceva suonare ogni tanto, (in modo identico), da un gruppo di studenti, le opere i cui strumenti erano ancora esistenti. E' il tranquillo e assoluto tradimento di una musica il cui stesso principio - un paziente lavoro di scoperta del suono che comincia dalla messa a punto dei suoni stessi - vieta ogni ripetizione identica alla prima. Sembra che le cose si siano recentemente evolute in senso buono con l'Istituto Harry Partch dell'Università di Montclair in New Jersey. <http://www.harrypartch.com/>.

cuna per far conoscere la sua musica. Quel che colpisce, in queste registrazioni, è proprio il modo con il quale sono accordati gli strumenti. Si può ritenere che Partch sia un musicista tra i più importanti del XX secolo, ma non in quanto compositore: non è tanto l'organizzazione dei suoni che impressiona, quanto il suono stesso degli strumenti. Più tardi, altri musicisti come Giacinto Scelsi (1905-1988) hanno avuto analoghe preoccupazioni².

VOCE E PERCUSSIONI

E' significativo che Partch, nel suo testo, prenda la voce a modello. Ancora più significativo che metta in atto una rivoluzione musicale fondata sulla voce e la percussione: a partire dal XVIII secolo, se non ancora prima, lo sviluppo della musica in occidente privilegia tutto ciò che può essere parametrabile, e quindi essenzialmente altezze e ritmi. Ancora oggi, in alcuni dizionari di musica si può trovare questa definizione di timbro, interessante sotto diversi aspetti: il timbro è ciò che, in un suono, non è né l'altezza né la durata. E' dunque una definizione per difetto, ciò che resta, una volta tolto quello sul quale è possibile veramente lavorare ... quello cioè che non può essere trattato come parametro. [JCF91].

Non si deve sottovalutare la rivoluzione che provoca, nel XX secolo, una vera considerazione del timbro. Ed è la voce, assieme alla percussione, che gioca il più grande ruolo in questa liberazione. L'insegnamento musicale aveva, in precedenza, la tendenza ad unificare i suoni, a favorire il "bel" suono. Anche se questo bel suono variava a seconda del luoghi e dei tempi (anche il fonografo favorisce una unificazione della pratica strumentale), una certa omologazione accademica inizia con l'invenzione dei Conservatori. Questa omologazione si costruisce sulla base - bisogna ammetterlo - di solisti indiscutibili ... ma la bellezza sonora è anch'essa sempre indiscutibile? Ma soprattutto, cosa c'è di più differente delle voci di due cantanti? Eppure anche la voce, nonostante il suo carattere eminentemente personale, non è sfuggita alla omologazione del timbro. Le ragioni sono tuttavia altre, ed essenzialmente orchestrali: le orchestre (in particolare quelle dell'opera e dell'oratorio) aumentano enormemente di dimensioni nel XIX secolo. Come conseguenza, l'insegnamento vocale privilegerà sempre di più la potenza vocale e la proiezione (a discapito, soprattutto, della velocità). Una tendenza simile si manifesta nel teatro (in modo più o meno caricaturale) perché, grazie anche alla democratizzazione, le dimensioni delle sale teatrali aumentano e, dunque, occorre avere una voce potente.

LA MIA VOCE, LA TUA VOCE, LA SUA VOCE

Anche se irrobustita per aderire agli standard lirici dell'opera drammatica del XIX secolo, la voce resta tuttavia uno strumento personale, al punto che si ha la tendenza ad identificare il suono della voce con l'individuo che la possiede. Questa caratteristica, ripetiamo, va contro la pratica generale tradizionale di uniformare il suono. Se la tecnica lirica uniforma, in un certo qual modo, i timbri, è però anche vero che i grandi cantanti lirici hanno sempre una voce molto particolare e immediatamente riconoscibile: certi interpreti storici come la Callas o Scialipin avevano un timbro che, di primo acchito, risultavano scioccati rispetto alle abitudini. La voce non è solo il suo timbro: è anche un rapporto con il linguaggio e con la sua prosodia che resta un fattore personale e che, anche in una lingua straniera, resta propria di ciascun parlatore.

Si è presa rapidamente coscienza della dimensione erotica della voce: Casanova, ad esempio, vi allude alla fine del XVIII secolo. Una delle costanti della letteratura libertina a partire dal XVI secolo è quella di definire i seduttori dal tono della loro voce. Bela Lugosi, il leggendario Dracula del film di Tod Browning, era un attore che, prima di emigrare negli Stati Uniti, aveva sostenuto in Ungheria, sua patria, parti da



giovane prim'attore. Si attribuisce spesso il successo nel ruolo di Dracula al suo accento ungherese (oltre naturalmente al suo notevole talento di attore). Anche se non sbagliata, l'analisi è semplicistica: non si tratta solamente di una voce con strano accento, è anche una voce di straordinaria sensualità. Va da sé che nessuno è vittima dei sottintesi erotici della parte. A mio giudizio, i successi del film di Tod Brow-

² Per saperne (e vederne) di più su Partch: <http://www.youtube.com/watch?v=mOHBqFevy0k&NR=1>

³ (Pagina accanto) E' questa senza dubbio la ragione per la quale Lugosi rifiutò la parte del mostro in *Frankenstein. La mitologia*

⁴ (Pagina accanto) Sembra che questo fosse il modo in cui Beethoven, la cui sordità era sicuramente legata ad una patologia dell'orecchio esterno, poteva ascoltarsi al pianoforte. L'esperienza è molto interessante con dei tappi alle orecchie.

ning nel 1930 (e di Lugosi, che egli aveva notato nella stessa parte in un adattamento per Broadway del celebre testo di Bram Stoker) dipendono in gran parte dal fatto che Lugosi aveva la voce e il fisico più del seduttore che di una creatura mostruosa, rafforzando in questo modo la paura deliziosamente erotica che il personaggio³ evoca. (Browning avrebbe voluto Lon Chaney nella parte di Dracula. Chaney aveva un aspetto piuttosto mostruoso, ma morì prima dell'inizio delle riprese). La dimensione erotica della voce spiega l'attaccamento a volte delirante dei fan per i grandi cantanti, quale che sia il loro stile.

Pertanto, nonostante la nostra voce sia così importante nella definizione della nostra personalità, essa ci è virtualmente sconosciuta. Chi non è rimasto stupefatto, o altamente sorpreso, la prima volta che ha ascoltato la propria voce registrata? La ragione è semplice: dato che la voce è piuttosto direttiva, la propria la si sente poco e, soprattutto, la si sente più per conduzione ossea (ovvero attraverso la vibrazione diretta delle ossa del cranio) che attraverso l'amplificazione della vibrazione dei timpani attraverso le orecchie. Ci si ascolta dunque soprattutto interiormente. La conduzione ossea è un fenomeno interessante, soprattutto e proprio perché è così che si ascolta la propria voce. Un'esperienza interessante: infilate un regolo sotto il coperchio di un pianoforte verticale, e mordetelo (con forza); suonando il pianoforte (non è necessario essere dei virtuosi, basta premere un tasto) vi ascolterete in modo strano⁴. Ai cinefilì segnaliamo che gli Indiani non appoggiavano l'orecchio sulle rotaie o sulla pista, per sentire arrivare il treno o la diligenza (anche se questo è quel che si vede nel classico cliché dei western): ma l'osso posteriore del cranio, che è particolarmente sensibile alle vibrazioni, dato che appartiene alla parte fissa del cranio e non alla mascella.

L'EVOLUZIONE DELLE TECNICHE VOCALI IN OCCIDENTE

I REGISTRI VOCALI

Nella voce umana si distinguono quattro registri:

1. Il meccanismo 0 ovvero il "fry" (vocal fry) è il registro più grave. Il suono prodotto è molto basso, sotto alla voce parlata. Dal punto di vista fisiologico, corrisponde ad una chiusura incompleta della glottide durante la fonazione, che lascia così passare l'aria: si potrebbe parlare di una sorta di schiocco sonoro. Ne risulta una sorta di suono a frequenza molto bassa. Le corde vocali non sono implicate, (e si può dunque aggiungere la voce, cosa che provoca un effetto multifonico).

2. Il meccanismo I è il registro detto "di petto" (chest voice register). E' quello più utilizzato per il parlato (uomini e donne) ed è quello usato più spesso per il canto, dai maschi. E' caratterizzato da una grande ampiezza delle corde vocali, che sono corte e spesse. L'aumento dell'altezza genera una tensione e un assottigliamento delle corde vocali. Una parte della tecnica vocale occidentale (soprattutto per gli uomini) consiste di fatto nell'imparare a cantare più alto seguendo il contesto musicale sia tendendo le corde (in potenza), sia allungandole (in leggerezza) dove, ben inteso, la potenza è più faticosa per il meccanismo vocale ma, appunto, come dice lo stesso termine, più ... potente.

3. Il meccanismo II, ovvero il registro "di testa" (per le donne), o il "falsetto" (uomini) (falsetto register). Consiste nel produrre il suono a frequenze superiori rispetto al meccanismo I. L'ampiezza della vibrazione è debole e le corde si affiancano e prendono la forma di due lame sottili. E' il registro lirico abituale delle cantanti e dei contotenori.

4. Il meccanismo III : registro "di fischio" (whistle register). E' il registro più alto. Dà accesso all'acuto estremo.

Le corde vocali sono tese al massimo, con pochissimo spazio tra loro.

Nella maggior parte degli stili lirici, si utilizzano solo i registri I e II, e la tecnica vocale punta, tra le altre cose, ad ottenere una combinazione armoniosa dei registri. Come già segnalato, la tecnica lirica occidentale, che punta ad una sorta di uniformità del timbro, vuole che il passaggio da un registro all'altro sia il più possibile impercettibile. La ricerca della potenza ha inoltre favorito essenzialmente il meccanismo I per gli uomini e il II per le donne.

DA ASCOLTARE

Esempio 1 : vocal fry. Jaap Blonk, nella sua seconda variazione su Geen Krimp, passa da una voce grave normale (registro I) al registro fry (registro 0), qui senza voce aggiunta. Il passaggio è tratto dal disco Vocalor (1998). L'album è reperibile all'indirizzo web (pista 5, a partire da 0:30)

http://www.ubu.com/sound/blonk_vocalor.html

Esempio 2 : Naturträne di Nina Hagen. In questa parodia di un lamento barocco, Hagen mostra in successione i successivi tre registri. E' divertente e di un virtuosismo sbalorditivo. Va da sé che questo tipo di canto sia molto usurante per la voce (Nina Hagen non ha conservato a lungo il registro sopraccavo). Indirizzo:

<http://www.youtube.com/watch?v=9xi4O4RvlnQ>

UNA TRADIZIONE CHE PRIVILEGIA LA POTENZA

Come abbiamo detto, in Occidente la tecnica vocale, a partire dal XIX secolo, privilegia la potenza. Precisiamo l'affermazione: di primo acchito, una delle definizioni più banali della tecnica strumentale (indipendentemente dallo strumento musicale e, per estensione, dallo strumento tout court), è quella di poter suonare veloce, forte e a lungo senza stancarsi. Se lo strumento si presta, in generale si aggiunge «su di un registro ampio» (sempre senza stancarsi). In numerose culture il virtuosismo vocale è basato sul melisma (o vocalizzo), il quale privilegia la velocità. E' questo, del resto, il caso della musica occidentale del Rinascimento e dell'epoca barocca: la velocità è la cosa più importante. L'opera, fino a Mozart, sarà il luogo prediletto per le voci di grande estensione e veloci. Le dimensioni dell'orchestra tuttavia aumenteranno, così come quelle delle sale. Contrariamente a quanto si crede spesso, le dimensioni delle sale creano meno problemi di quelli prodotti dalle dimensioni dell'orchestra; ma molto spesso ad una grande sala corrisponde una grande orchestra. Poco alla volta, si deve cantare sempre più forte, e dunque meno veloce e su un registro di minore estensione. L'aumento delle dimensioni delle sale (e delle orchestre) è diretta conseguenza della democratizzazione della cultura a partire dalla Rivoluzione francese. Ai giorni nostri, il microfono e l'amplificazione permettono di presentare spettacoli in sale ancora più grandi, perfino in luoghi prima riservati ai circhi (stadi, ecc.). Questo è però un altro discorso, che affronteremo più avanti. Prima dell'invenzione del microfono, l'insegnamento vocale privilegiava sempre di più la potenza a scapito della velocità. La stessa democratizzazione è in atto nell'arte drammatica: le dimensioni delle sale teatrali aumentano e l'insegnamento si concentra sulla potenza di proiezione della voce.

UN ESEMPIO EMBLEMATICO

DA ASCOLTARE

Esempio 3 : Richard Wagner (1813-1883), *Götterdämmerung*, atto II.

L'orchestrazione di questa scena (che si potrebbe soprannominare come la battaglia contro i tromboni) l'ha resa celebre nella storia della musica. Hagen (basso) annuncia ai cittadini della sua tribù che Gunther, suo fratello e loro Re, ha appena preso moglie, mentre suona l'allarme come si trattasse di una grande disgrazia. Non contento di fare urlare il solista contro otto tromboni, Wagner aggiunge poi un

coro maschile che canta nel medesimo registro. Si dovrebbe citare questa scena in tutti i trattati d'orchestrazione come esempio di ciò che non si deve fare: è un passo impossibile da cantare, a meno che non lo cantino veri e propri mostri accompagnati da direttori d'orchestra comprensivi e competenti. Si può ascoltare la scena in qualsiasi versione, ma è preferibile una versione live (anche se questa non impedisce di arrangiarsi un po' con il bilanciamento). Ho personalmente un debole per la versione di Stuttgart, con Roland Bracht nella parte di Hagen, diretto da Lothar Zagrosek. La messa in scena di Peter Konwitschny è celebre per la sua scenografia unica – una casa girevole, aperta come una bancarella. Mette anche in evidenza la difficoltà di questa scena: lui sembra esaurirsi rapidamente, un effetto questo della messa in scena, dato che nessuno può credere che aprire la camicia possa aiutare a cantare più forte. Siamo a Stoccarda e non a Bayreuth (dove il golfo mistico è coperto proprio per diminuire la potenza dell'orchestra): quando si ascolta il cantante, una gran parte del merito va al direttore d'orchestra, qui Lothar Zagrosek, che è riuscito a trattenere i suoi strumentisti perché non coprano il cantante. E' evidente che se il direttore lo vuole (o non riesce a trattenere l'orchestra), nessuno riuscirà a sentire il cantante, anche se dotato di una voce mostruosa come quella di Bracht.

Ricordiamo infine che, indipendentemente dalla versione ascoltata, si tratta di una registrazione! Se si vuole, si può correggere il bilanciamento tra voci e orchestra!

La scoperta di altre tradizioni vocali

Il XX secolo è anche il secolo della scoperta di altre tradizioni vocali. Tale scoperta, evidentemente, scuoterà la coscienza occidentale. Si sa bene dello shock che produrrà su Debussy l'ascolto del Gamelan indonesiano (che ha probabilmente ascoltato per la prima volta all'Esposizione universale del 1889, ma potrebbe anche averlo forse ascoltato fin dal 1887 quando il Governo olandese fece dono di un Gamelan al Conservatorio di Parigi). Quel che colpisce Debussy, oltre alla bellezza di questa musica, è il suo aspetto colto: si tratta evidentemente di una musica molto elaborata e complessa. La musica classica dell'India è un altro meraviglioso esempio di una tradizione ultra colta che i paesi occidentali hanno riconosciuto solo il secolo scorso.

CANTO DHRUPAD

Si tratta di una tradizione di canto colto dell'India del nord che risale al XVI secolo, e, da allora, tramessa di famiglia in famiglia. La famiglia Dagar è una delle più celebri, e questa registrazione fa mostra del virtuosismo dei fratelli Nasir Zahiroddin e Nasir Faiyazuddin Dagar. C'è qui un controllo dell'al-

⁵ (Pagina accanto) Vogliamo qui azzardare un'iconoclastia: sistema che permetteva inizialmente di liberarsi di tradizioni stupide, il «barocchismo» ha la tendenza a diventare oggi una forma di accademismo.



DA ASCOLTARE

Esempio 4 : Raga bhatiyar per Nasir Zahiroddin e Nasir Faiyazuddin Dagar
Indirizzo:
http://avaxhome.ws/music/ethnic_world/dagar_brothers_chant_dhrupad.html

tezza semplicemente perfetto (ben oltre le capacità di un cantante occidentale), unito a un totale rilassamento. I due cantanti sono accompagnati da un tanpura (strumento a corde che fornisce l'altezza di riferimento) e, nella seconda parte, da un pakhawaj (strumento a percussione a doppia pelle, più antico del tabla), su un ritmo ciclico a dodici tempi (chau taal). Il testo è un poema dedicato a Shiva:

Oh Shiva, dispensatore di felicità
e di conoscenze senza limiti
guida del gregge, dio del Gange
sposo della madre divina

La maestria degli strumentisti è evidente; ma non ha niente a che fare con la circostanza che la musica sia colta, perché il virtuosismo esiste in tutti gli stili di musica. Perché si parla dunque di musica colta? Perché si tratta di una musica la cui trasmissione avviene, anche se non con la notazione, per mezzo della trasmissione di elementi astratti. Per tutta la durata del suo lungo apprendistato, l'allievo pratica tutta una serie di esercizi che gli permettono di apprendere le scale delle altezze e le cellule ritmiche fondamentali, e si tratta di esercizi preparatori all'apprendimento della musica stessa. Anche se tutta la trasmissione si fa per mezzo di esercizi pratici, e senza l'uso della notazione, si può parlare di astrazione perché quegli esercizi non sono la musica che si suonerà successivamente. E' interessante notare che la trasmissione orale non esclude l'esistenza di un processo di astrazione: si estraggono degli elementi musicali, come ad esempio le altezze di un raga, che sono considerati come fondamentali per la comprensione della musica, anche se, in sé stessi, non fanno necessariamente parte del pezzo suonato.

L'interessante di questo esempio è il fatto che mostra una tecnica vocale estremamente raffinata (risultato di anni di apprendistato) molto diversa dalla tecnica occidentale. Ci sono anche dei punti in comune: la sensazione di facilità, l'orecchio, il controllo e, in questo tipo di musica, la ricerca di un unico timbro su tutta l'estensione del registro.

LA SCOPERTA DI ALTRE PRATICHE LIRICHE

L'Occidente scoprirà inoltre nel XX secolo pratiche che il XIX secolo aveva occultato. Tutti sanno della ri-

scoperta delle pratiche barocche, iniziata dagli anni '60 da un piccolo gruppo di musicisti olandesi e svizzeri, prima di diventare il boom del «barocchismo» che tutti conosciamo⁵. Oggi, in effetti, è difficile, salvo che in certi paesi dell'est, ascoltare Bach suonato come Brahms, cosa che era invece la regola una quarantina di anni fa. Un po' meno banale la riscoperta del repertorio belcantistico delle opere dell'inizio del XIX secolo, periodo cerniera nel quale si cantava ancora un po' come nel secolo precedente, mentre le orchestre iniziano a crescere di dimensioni. Le opere serie di Rossini, per esempio, sarebbero cadute nell'oblio senza la loro riscoperta iniziata negli anni '60.

LE OPERE SERIE DI ROSSINI

DA ASCOLTARE

Esempio 5: Rossini (1792-1868), Semiramide, aria di Arsace «In si barbara sciagura» nella versione concertante di Marylin Horne e Claudio Abbado
Indirizzo:
http://www.youtube.com/watch?v=8_yN5qyOemc&feature=related

Le opere di Rossini presentano ancora il virtuosismo del secolo precedente, facendosi però già forza di un'orchestra ben fornita, capace di quei famosi crescendo che hanno reso celebre il compositore. L'aria è in tre parti: Arsace (parte di mezzosoprano 'en travesti'), giovane guerriero di origini sconosciute, ha saputo dal sommo sacerdote Oroes, di essere figlio di Semiramide, imperatrice di Babilonia; ed anche che è stata lei, con la complicità del suo amante Assur, ad assassinare l'imperatore suo padre. Ne resta dapprima sbalordito (parte lenta con abbellimenti, detta 'cantabile'). Il coro di sacerdoti, successivamente, in una parte intermedia, lo incoraggia ad agire e ad uccidere Assur e Semiramide, porgendogli solennemente la spada del padre. Arsace si decide, infine, ad agire, in un movimento rapido e pieno di assordanti vocalizzi, ma già di un certo vigore per via della presenza del coro (cabaletta). Di questo repertorio ci sono fino dagli anni '60 un certo numero di grandi interpreti. Marylin Horne, una delle mie cantanti favorite, ha interpretato questa parte per più di 25 anni ed è senza ombra di dubbio una delle grandi voci della riscoperta rossiniana. Noterete il modo con il quale ella rende mascolina la voce giocando abilmente sui passaggi tra i meccanismi I e II. E' una voce potente, se non potentissima, ed insieme vocalizzante, cosa questa eccezionale. Questo documento è una versione concertante diretta nel 1985

da Claudio Abbado in occasione di una serata di gala all'Opera di Versailles.

SPRECHSTIMME E SPRECHGESANG

Prima della radio e del microfono, i compositori di musica colta occidentale si sono rivolti alla pratiche popolari. Celebre è l'esempio del *Pierrot lunaire*, composto nel 1912 da Arnold Schoenberg (1874-1951). Ispirato a poemi accademici del poeta belga Albert Giraud, tradotti in tedesco da Otto-Erich Hartleben, il *Pierrot lunaire* avrà un destino importante nella storia della musica occidentale. Una delle ragioni è il suo organico: la cantante è accompagnata da un pianoforte, un flauto (ma anche l'ottavino), un clarinetto (ed anche il clarinetto basso), un violino (ed anche la viola) ed un violoncello. Questa orchestra in miniatura avrà poi un grande avvenire nel XX secolo, quando ragioni economiche impediranno ai compositori di poter disporre di grandi orchestre. Questo organico è così però non solo per ragioni economiche: è anche un organico da cabaret. Schoenberg mescola due tradizioni popolari della sua epoca, il cabaret (con un organico ridotto) e il melologo, pratica molto diffusa tra la borghesia del XIX consistente nella recitazione – recitazione, non canto – di poemi sopra la musica. Era una pratica così diffusa che la maggioranza dei compositori del XIX hanno composto del melologhi. E' il melologo che Schoenberg vuole rinnovare (*Pierrot lunaire* ha, giustamente, il sottotitolo: melologo), proponendo, ispirato dal cabaret, una forma di canto ibrido, che chiama semplicemente *Sprechstimme* (voce parlante). L'interprete deve parlare (lo specifica bene: parlare) rispettando le altezze scritte. L'altezza, naturalmente, non è tenuta come nel canto per tutta la durata della nota, semplicemente la si attraversa. Dato però che il compositore non può impedirsi di richiedere alla sua recitante una tessitura enorme (due ottave e mezza), risulta impossibile sia parlare, sia prendere le note. E' senza dubbio questo dilemma che rende l'opera così affascinante per così tanti musicisti e cantanti. Quanto al cabaret, esso era il luogo ove le cantanti si esibivano in un registro grave (meccanismo I), e dunque di voce parlata, ma con una buona tecnica di proiezione per poter essere sentite al di sopra del brusio dell'ambiente. Si ascolta ancora questo tipo di tecnica nelle voci di Edith Piaf⁶ o di Hejen Weigel e in certe voci della radio, prima della Seconda Guerra mondiale.

IL MICROFONO E L'ELETTRICITÀ

QUALCHE NOTA STORICA

Non ritorneremo sull'invenzione del microfono da

parte di Berliner nel 1877, e poi da parte di Bell del telefono. Chi è interessato a documentarsi, ha a disposizione parecchi testi, ma può rivolgersi anche a Wikipedia, i cui articoli scientifici sono in genere notevoli.

DEFINIZIONE

Parliamo piuttosto di cosa sia un microfono: esso è un trasduttore elettroacustico, e dunque un apparecchio che, per l'esattezza, trasforma le vibrazioni dell'aria (il suono) in corrente elettrica. E' questo ciò che chiamiamo microfono, e null'altro. Per esempio, un microfono (coil) per chitarra elettrica non è un microfono, perché è sensibile alla vibrazione delle corde e non al suono che le corde producono. Allo stesso modo i trasduttori piezoelettrici, come le pasticche che si incollano sulle chitarre (acustiche) non sono dei microfoni (ed in effetti, non è così che le si chiama). Il principio del microfono è quello di trasformare il suono in elettricità.

Il fonografo di Edison (o del resto anche il grammofono di Berliner) non includevano un microfono: la vibrazione dei suoni della tromba incideva direttamente la lastra di cera. C'era una trasformazione del suono, ma non in elettricità quanto piuttosto in spostamento meccanico (della puntina d'incisione) per incidere il disco. In modo analogo durante la lettura del disco è la vibrazione della puntina che viene amplificata dalla tromba. Si passava direttamente dal suono alla sua codifica (sul disco) senza utilizzare l'elettricità. Le tecniche di registrazione consistono nel fissare il suono – una vibrazione dell'aria – su di un supporto.

Quando si parla di registrazione (sonora) si ha la tendenza a mescolare due tappe distinte di questo processo di presa del suono:

- La trasduzione, in genere realizzata dal microfono, che permette di trasformare il suono in elettricità (nel caso di Edison, come abbiamo visto, in uno spostamento meccanico).
- L'amplificazione eventuale del segnale elettrico.
- La codifica (analogica o digitale) che permette di salvaguardare l'informazione – a volte al solo scopo di inviarla su di una rete ed eventualmente di inciderla su di un disco, nastro, disco rigido, ecc.

e i loro equivalenti per la ritrasduzione del suono:

- La decodifica, che trasforma il codice in elettricità (la puntina del grammofono, il convertitore digitale-analogico nel CD, ecc.)
- L'amplificazione eventuale di questo segnale elettrico
- La diffusione, che contiene la trasduzione inversa realizzata dagli altoparlanti, che tra

sformano l'elettricità dell'amplificatore in suono.

LA CODIFICA NON HA NIENTE A CHE VEDERE CON IL MICROFONO

E' significativo che le prime esperienze di codifica sonora pervenute fino ai giorni nostri siano state realizzate senza lo scopo di riascoltare le registrazioni. Si è recentemente riusciti a rileggere, grazie a strumenti informatici, una delle registrazioni al nero-fumo effettuate il 9 aprile 1860 da Édouard-Léon Scott de Martinville grazie alla sua invenzione, il fonografo. Possiamo così ascoltare una voce del 1860 cantare *Au clair de la lune*⁶! Scott de Martinville non prevedeva di rileggere le sue registrazioni, pensava solamente di rimpiazzare col suo sistema la notazione musicale con una notazione acustica, ottenuta trasformando direttamente il suono in tracce di nerofumo. La codifica era la traccia lasciata dal fumo sulla carta, ed è questa codifica che i calcolatori elettronici del XXI secolo sono riusciti a decifrare e ritradurre in suono, cosa che prova che la cosa funzionava (più o meno)!

Da Edison in poi, noi però associamo sempre una tecnica di registrazione ad una tecnica di riproduzione: per esempio, una puntina traccia il solco del fonografo, e un'altra legge il disco per ritrasmettere le vibrazioni al cornetto acustico perché gli ascoltatori possano sentirle.

L'invenzione di Scott de Martinville è però molto più interessante perché permette di distinguere le diverse tappe di un processo nel quale tutto ci sembra legato, anche se per noi l'inventore non fa qui che la metà del lavoro: capta i suoni, li codifica sulla carta ... e si ferma lì.

IL MICROFONO FA EVOLVERE LA TECNICA VOCALE

L'invenzione del microfono è associata a quella del telefono. Per quel che riguarda la diffusione della voce, il microfono è tuttavia anzitutto associato alla radio, che si diffondono molto velocemente negli anni '20: è là soprattutto che si ascoltano delle voci proiettate attraverso un microfono, ed è proprio a causa della radio che si immaginerà un sistema di registrazione elettrico, divenuto realtà attorno al 1925.

I primi microfoni sono molto poco sensibili, cosa che costringe a collocarli molto vicino agli interpreti. Questo condurrà ad una trasformazione della voce: il microfono è anche un microscopio, e si sentono nella voce delle cose che prima non si ascoltavano. La tecnologia moderna dei microfoni si evolve molto rapidamente (a partire dal 1928 i microfoni migliori sono quasi altrettanto buoni di quelli di oggi⁷), ma si continua ad avere la tendenza a mettere il microfono vicino all'interprete per evitare di-

sturbi. Dal momento in cui il suono viene amplificato, diventa inoltre meno importante proiettare la voce: al contrario, un'emissione vocale intima dà all'ascoltatore una sensazione di vicinanza. Questa un'evoluzione la si riscontra nella voce dei presentatori radiofonici tra il 1920 e il 1970. L'evoluzione rallenta in seguito, semplicemente perché il suono del microfono diventa la regola.

Un effetto diretto del microfono sullo spettacolo dal vivo e sul cinema sarà l'emergere della commedia musicale, dove non c'è più bisogno di voci monosuonate. Fred Astaire è incontestabilmente uno dei più grandi danzatori di tutti i tempi ma, senza il microfono, non avrebbe fatto la stessa invidiabile carriera di cantante. L'ascolto di Astaire è interessante perché ha soprattutto capito che tipo di suono si può fare con un microfono: non forza mai, gioca sulla leggerezza e la vicinanza. È più moderno di numerosi presentatori radiofonici e cantanti di varietà della sua epoca.

LA VOCE DELLA COMMEDIA MUSICALE

DA ASCOLTARE

Esempio 6: Top Hat, « Cheek to cheek » (Guancia a guancia).

Indirizzo:

<http://www.youtube.com/watch?v=DyfqW6td-yA>

Top Hat è un film di Mark Sandrich (1935). «Guancia a guancia» è senz'altro uno dei passaggi più conosciuti della coppia Fred Astaire e Ginger Rogers. Astaire canta sulla musica di Irving Berlin orchestrata da Max Steiner, guru della musica da film ancora prima dell'avvento del sonoro. Quest'aria è stata oggetto di numerose riprese ed è citata tal quale, per esempio, nella Rosa purpurea del Cairo di Woody Allen. Astaire era, se non un grande cantante, un notevole musicista con notevole attitudine per la tecnica microfonica. (PRIMA PARTE. FINE)

(Traduzione dal francese di Lorenzo Seno)

*Georges Bloch, compositore, e ricercatore presso l'Ircam, è direttore del dipartimento 'Métiers du Son' del Conservatoire Nationale di Parigi.

⁶ Su internet, bisogna assolutamente ascoltarla! <http://www.tutorials-computer-software.com/2009/11/first-sound-recorded-premier-son.html>

⁷ Un'osservazione storica: la qualità dei microfoni statici (molto simili ai microfoni attuali) fabbricati in Germania dalla Neumann ha senz'altro avuto un suo ruolo nell'ascesa di Adolf Hitler.