

Stefano Oliva
(Università degli Studi di Roma Tre)

A. ARBO, P.-E. LEPHAY
QUAND L'ENREGISTREMENT
CHANGE LA MUSIQUE

Come scrive Lydia Goehr, con la comparsa delle tecniche di registrazione del suono il concetto di opera musicale «abbandonò le sue origini borghesi per riferirsi totalmente a uno status di merce tardo-capitalista». Così, ad esempio, «fu data licenza alla Sony corporation di decidere come la musica sarebbe stata confezionata da quel momento in poi»¹.

Pur senza condividere *in toto* la radicale posizione di Goehr, non si può negare che l'invenzione di Thomas Edison abbia profondamente modificato tanto la produzione quanto la distribuzione e la fruizione musicale. Da questa constatazione prende avvio la raccolta di saggi a cura di Alessandro Arbo e Pierre-Emmanuel Lephay, dedicata appunto all'indagine intorno ai cambiamenti apportati dall'affermarsi della registrazione nei diversi ambiti del mondo della musica.

La raccolta copre un'area di interessi molto vasta, sondando la natura e la funzione della registrazione (parte 1), il ruolo – ambiguo, per non dire paradossale – giocato dalle tecniche di registrazione nell'ambito delle 'interpretazioni storicamente informate' del repertorio di musica antica (parte 2) e il legame costitutivo tra la registrazione, i generi e le tecniche musicali che proprio grazie alle nuove tecniche hanno visto la luce negli ultimi decenni (*popular music, sampling, dub*, oltre a un interessante focus sulla musica giapponese, parte 3).

Le altre sezioni si concentrano poi su aspetti specifici, come il rapporto tra registrazione e improvvisazione (in particolar modo nell'ambito del jazz: parte 4), la resa delle opere elettroniche e miste, in cui il deterioramento dei supporti pone in discussione la stessa determinazione di *che cosa sia* l'opera (parte 5), la relazione

¹ L. Goehr, *Saggio introduttivo a Il museo immaginario delle opere musicali*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 55.

– via via sempre più simbiotica – tra film e musica (parte 6) e infine il panorama di ricerca in campo musicologico dischiuso dalle tecniche di registrazione (parte 7).

Impossibile rendere conto sinteticamente di un così ampio spettro di questioni. Ci si concentrerà dunque su alcuni aspetti teorici, legati all'importanza della registrazione nell'ambito della comprensione e della valutazione estetica, e su alcuni aspetti relativi alle pratiche musicali apparentemente meno dipendenti dalle tecniche di registrazione.

In primo luogo, bisogna operare una distinzione: ciò che viene fissato su nastro (o su altro supporto) può presentarsi sotto le due specie della 'registrazione-documento' o della 'registrazione-opera'. A queste due possibilità corrispondono da un lato le 'fotografie sonore' di eventi musicali realmente accaduti in un certo momento e in un certo luogo, dall'altro le produzioni che, lungi dal presentarsi come mere ri-produzioni, si giovano delle tecniche di registrazione per la composizione stessa dell'opera. In altri termini, utilizzando la classificazione proposta nel contributo di Lephay, si ha a che fare con una 'registrazione-testimonianza' quando l'intervento sull'evento musicale si presenta come una semplice trascrizione, il più possibile fedele alla realtà, mentre si ha a che fare con una 'registrazione-oggetto' quando le risorse tecnologiche adoperate (prima fra tutte il microfono, seguito poi dal nastro magnetico e dalla stereofonia) hanno l'obiettivo di produrre un risultato sonoro innovativo, non realizzabile appunto senza l'utilizzo delle tecniche di registrazione. Del primo gruppo fanno parte le prime registrazioni orchestrali (fino alla metà degli anni Venti, sebbene a partire dagli anni Novanta si noti un ritorno alla 'registrazione-oggetto'), così come i famigerati *bootleg* che nel rock e nel jazz nutrono il mercato pirata. Del secondo gruppo fanno parte invece tutte le registrazioni «déconnecté[e]s de la réalité sonore d'un concert» (p. 48): le produzioni dell'epoca d'oro di Gould e von Karajan, certo, ma anche la maggior parte delle produzioni discografiche contemporanee (dall'elettronica più innovativa al più ovvio disco pop, senza dimenticare quella che Roger Pouivet ha denominato «opera rock»², letteralmente inconcepibile fuori dalla sala di registrazione).

La partita che si gioca tra 'registrazione-documento' e 'registrazione-opera' (o tra 'registrazione-testimonianza' e 'registra-

² R. Pouivet, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010.

zione-oggetto') chiama in causa il concetto di *autenticità*, alla luce del quale si attiva un certo tipo di ascolto, nutrito di aspettative e attento a determinate peculiarità sonore. L'importanza della distinzione tra i due tipi di registrazione emerge chiaramente nell'ambito della comprensione e della valutazione: *sapere* a quale tipo appartiene il brano che si sta ascoltando, scrive Arbo, «nous permettra d'activer un certain "entendre comme"»³ (p. 26), una percezione aspettuale più dipendente dalla conoscenza della storia e del contesto che dalla fenomenologia dell'ascolto. Come a dire che nell'ascoltare un disco *come se* fosse la testimonianza di un concerto o *come se* fosse il prodotto di un lavoro in studio, laddove il suono (talvolta indistinguibile nei due casi) non dovesse aiutarci, dobbiamo necessariamente fare riferimento alle coordinate del contesto storico-culturale della registrazione.

Il problema dell'autenticità, che non dovrebbe porsi per la 'registrazione-opera' (e dunque, come si è detto, per la maggior parte della produzione discografica contemporanea), diventa una questione cruciale per quei generi musicali che non nascono, almeno originariamente, nello studio di registrazione. In particolare, la riscoperta dei repertori di musica antica dà luogo a un paradosso dovuto all'estraneità della registrazione rispetto al panorama culturale e storico in cui quelle musiche nascevano e venivano eseguite. Ma il vero problema sorge allorché, come nota Samaa Sulaiman Marion-Gallois, gli interpreti che si ispirano a un «retour vers le passé» (p. 74), ovvero i musicisti che difendono un ideale di autenticità (a partire dalla scelta della strumentazione utilizzata), si trovano a dover ricorrere massicciamente alle tecniche di registrazione più sofisticate per ottenere un prodotto che 'suoni come' l'originale (o quello che si ritiene dovesse essere l'effetto d'insieme). La musica antica, infatti, soffre per «l'incompatibilité relative des performances à l'ancienne avec les lieux actuels de concert» (p. 90), motivo per cui lo studio diviene il luogo d'elezione per quella che appare in verità come una nuova creazione (discografica).

In modo simile, il rapporto tra registrazione e improvvisazione pone alcune questioni rilevanti, in particolare per quanto riguarda il jazz. Ciò non significa, come scrive Clement Canonne, che la registrazione sia «le frère ennemi de l'improvisation» (p. 217).

³ Per un approfondimento della nozione di *entendre comme*, basata sul concetto wittgensteiniano di *vedere come*, rimandiamo al volume di A. Arbo, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013.

Piuttosto, la possibilità di fissare un evento musicale, per sua natura effimero e impalpabile, permette all'ascoltatore di fare «une expérience au maoinis partiellement adéquate» (p. 204) dell'improvvisazione, che si viene così a trovare in un processo di 'mutazione ontologica', per cui da attività musicale nata in modo estemporaneo essa guadagna lo status di opera, assumendo così un ruolo normativo nei confronti di altre possibili esecuzioni.

È questo il caso, analizzato dettagliatamente da Stéphane Gasparini, del *Köln Concert* di Keith Jarrett, improvvisazione per piano solo svoltasi nel 1975 e registrata su disco, poi trascritta su spartito e dunque rieseguita da diversi interpreti, tra cui Tomasz Trzcinski, il quale nel 2006 ne ha registrato una sua versione.

Il caso della musica antica, così come quello della vicenda del *Köln Concert*, pone interrogativi interessanti per una riflessione estetica, prima ancora che ontologica. Perché l'interesse per ciò che la musica è non può esser tenuto separato dall'effettiva importanza che l'esperienza della musica ha nella vita dell'ascoltatore, dell'interprete, del compositore. Per questo motivo, tenendo presente – come sottolinea Arbo – la pluralità delle tecniche utilizzate nel corso della storia per dare permanenza a un fenomeno di per sé effimero (oralità, scrittura, fonografia), domandarsi cosa accade quando la registrazione cambia la musica vuol dire interrogarsi non tanto sulle tecniche o sullo statuto ontologico della musica registrata, quanto su una forma di accesso alla musica divenuta pervasiva e imprescindibile. Il che significa, ancora una volta, interrogarsi sul senso dell'esperienza musicale.

Quand l'enregistrement change la musique, sous la direction d'A. Arbo et de P.-E. Lephay, Paris, Hermann, 2017.