

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

Acoustical Arts and Artifacts

AAA · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

AN INTERNATIONAL JOURNAL

3 · 2006

ESTRATTO



PISA · ROMA

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

MMVII

Direttore / *Editor*

GIOVANNI MORELLI

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

MAURIZIO AGAMENNONE · Università di Firenze

NICOLAS COLLINS · Art Institute of Chicago, Sound Department

PASCAL DECROUPET · Université de Liège

SIRO FERRONE · Università di Firenze

PASQUALE GAGLIARDI · ISTUD, Milano; Fondazione Giorgio Cini, Venezia

CARLO PICCARDI · «Ricerche musicali nella Svizzera Italiana», Bellinzona

Coordinamento editoriale / *Associate Editor*

VENIERO RIZZARDI · Università Ca' Foscari, Venezia

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004 (ordini a: iepi@iepi.it).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

PAOLO MAGAUDDA

LE MOLTEPLICI CONVERGENZE DEI *SOUND STUDIES*:
TRA CULTURA SONORA, ARTEFATTI TECNICI
E USI SOCIALI DELLA MUSICA

A PARTIRE dalla invenzione del fonografo nel 1887 la musica si è profondamente trasformata a partire da ciò che può essere definito come «effetto fonografico», vale a dire l'effetto prodotto dalle differenti tecnologie di registrazione e disseminazione rese disponibili nel campo sonoro. Porre in primo piano la considerazione degli effetti della tecnologia sonora sulla socialità del suono – senza comunque ricadere in prospettive deterministiche – richiede dunque, in primo luogo, il voler considerare che «il suono riprodotto è un suono mediato. Ed è mediato attraverso una tecnologia che richiede ai propri utilizzatori di adattare le proprie *pratiche* musicali e i propri *habitus* in una varietà di modi» (KATZ 2004, p. 2).

Attorno a questo nesso – l'incrocio tra suono, cultura e tecnologie – stiamo assistendo in questi ultimi anni nel campo socio-antropologico a stimolanti convergenze tra differenti discipline e ambiti tematici. Ciò appare giustificato dall'inestricabile nodo gordiano che lega insieme elementi tra di essi eterogenei, in parte tecnici, in parte sociali e in parte culturali che caratterizzano le questioni legate al suono e alla musica. Il mondo sonoro ci appare dunque sotto le sembianze di una «rete eterogenea» (LATOURE 1987) all'interno della quale artefatti materiali, idee e attori in carne e ossa contribuiscono nel modellarsi reciprocamente e nello strutturare le pratiche sociali legate all'uso della musica.

Gli artefatti tecnici e i loro usi diventano dunque elementi centrali nella vita sociale del suono e della musica. Se pensiamo ai tempi recenti, in particolare l'ultimo quarto di secolo, il suono è stato caratterizzato dal processo di digitalizzazione, tutt'ora in corso, ma che ha già profondamente ridefinito i modi di produrre, scambiare e consumare musica. Tra le voci autorevoli che hanno posto l'accento su questa fase della vita sociale della musica, troviamo per esempio Timothy Taylor, che ha sostenuto, in un libro incentrato sull'impatto del «paradigma» digitale in musica, come tale cambiamento «rappresenti la più fondamentale trasformazione nella storia della musica occidentale almeno dall'invenzione della notazione musicale nel secolo diciannovesimo» (TAYLOR 2001, p. 3). D'altronde, anche un libro di JACQUES ATTALI, *Bruits*, prevedeva alla fine degli anni settanta, una nuova epoca della musica ancora da venire: l'epoca della «composizione». Essa – quarta epoca dopo quella *riutale*, *rappresentativa* e *ripetitiva* era descritta come «un nuovo modo di fare la musica, piuttosto che una nuova musica [...]. La composizione rimette dunque in causa, al di là della musica, la distinzione tra lavorare e consumare, tra fare e distruggere [...] essa diventa godimento degli strumenti, degli utensili di comunicazione, del tempo d'uso e di scambio vissuto e non più accumulato» (ATTALI 1977, pp. 201 e 203). Non possono che riecheggiare in queste frasi le recenti diffusioni dei software per fare musica come pure le tecnologie di scambio musicale attraverso la rete.

A partire dagli anni ottanta, infatti, i formati digitali hanno prodotto innumerevoli cambiamenti sul suono. A livello dell'ascolto, l'introduzione del *compact disc* nel 1982 ha avviato un processo di trasformazioni che ha inciso in modo sostanziale sulle abitudini di ascolto e sulla risistemizzazione della cultura sonora a disposizione degli ascoltatori (cfr. CHRISTIANEN 1995). A livello produttivo, una delle più evidenti conseguenze del nuovo formato digitale è stata la possibilità di «campionare» il suono, permettendo così nuove forme di produzione attraverso l'uso del campionatore al posto di veri musicisti (GOODWIN 1990). In questi ultimissimi anni, inoltre, la diffusione del formato mp3, delle reti telematiche a banda larga