

Editoriale

Paolo Zavagna

Nella prima edizione della *Storia della tecnologia* pubblicata dalla Oxford University Press nel 1958¹ non si parla – se non in qualche riga del capitolo dedicato a *Tecnologia e conseguenze sociali* – dei rapporti tra musica e tecnologia. Vi sono invece due capitoli dedicati a *Le arti fotografiche*, di cui uno a *La fotografia* e uno a *Il cinematografo*. Nell'edizione del 1978², alla quale sono stati aggiunti due volumi, il secondo dei quali in due tomi, troviamo, nel capitolo intitolato *Comunicazioni elettriche*, un paragrafo – il penultimo –, dedicato a *Registrazione e riproduzione del suono*. Solo l'inserimento nel capitolo succitato giustificava la presenza dell'argomento all'interno di questi nuovi volumi e non in quelli della prima edizione, che arrivavano, nella loro ricognizione storica, fino al 1900; infatti la data ufficiale in cui si fa nascere la registrazione *elettrica* è il 1926³. L'estensore dell'articolo stesso, tuttavia, rileva che «i primi cinquant'anni di vita di queste tecniche non ebbero quasi nessuna connessione con l'elettricità»⁴. Alle arti grafiche e alle arti plastiche, per non parlare dell'architettura, è invece dedicato molto spazio fin dall'antichità. Eppure i primi strumenti musicali si fanno risalire al paleolitico⁵; forse non sono da considerarsi una tecnologia in rapporto alla musica ma una tecnologia della lavorazione dei materiali? A questa domanda possono rispondere solo i curatori oxfordiani, anche se, in questa sede, una risposta non interessa. Interessano invece una serie di domande, elencate di seguito, che nascono dall'apparente disinteresse della letteratura specialistica per i legami tra musica e tecnologia:

¹ Charles Singer, Eric John Holmyard, A. Rupert Hall, Trevor I. Williams (eds.), *A History of Technology*, Oxford University Press, Oxford 1958; trad. it. *Storia della tecnologia*, Paolo Boringhieri, Torino 1965.

² Charles Singer, Eric John Holmyard, A. Rupert Hall, Trevor I. Williams (eds.), *A History of Technology*, Oxford University Press, Oxford 1978; trad. it. *Storia della tecnologia*, Paolo Boringhieri, Torino 1996. Ho potuto consultare, di entrambe le edizioni, solo la traduzione italiana.

³ In realtà il 1925, anche se i primi esperimenti si possono far risalire al 1919. Si veda Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph*, Collier-MacMillan, London 1977², pp. 219-228.

⁴ Singer *et al.*, *Storia della tecnologia*, cit., vol. 7, t. II, p. 563.

⁵ Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali* [1940], Mondadori, Milano 1980, p. 6.

- perché non c'è consapevolezza, se non in rari casi, dei rapporti tra l'arte dei suoni e le tecnologie che l'affiancano (o si sovrappongono ad essa)?
- perché la trattatistica musicale privilegia le tecniche e trascura, o tratta solo in parte, le tecnologie?
- le necessità dei compositori e degli esecutori non hanno forse spinto a modificare le tecnologie in uso?
- e, al contrario, le tecnologie in uso non hanno forse spinto compositori ed esecutori a cercare di modificare le proprie tecniche?
- esistono rapporti tra musica e tecnologia che possono essere esplorati da numerose discipline: estetica, poetica, fenomenologia, storia, composizione, esecuzione, sociologia, politica, musicologia in senso lato, psicologia... perché gli interventi in questi settori sono sporadici e, per lo più, poco pertinenti?
- ...

Se azzardiamo una definizione di *tecnologia come l'insieme comprendente tecniche che tramite strumenti modificano materiali*, notiamo anche semplicemente attraverso di essa le numerose 'interferenze' con l'ambito musicale.

«Il carattere incerto e poco esplicito delle idee attuali rappresenta, nel migliore dei casi, l'anticipazione embrionale di una coscienza che è necessario cominciare a manifestare, mostrando come si siano potute creare nuove categorie del pensiero musicale grazie all'invenzione di apparecchi e strumenti la cui incidenza sui nostri modi di apprendere e concepire il fenomeno sonoro è stata determinante»⁶. L'affermazione di Hugues Dufourt, senza ulteriori commenti, ci è sembrata adatta a descrivere il continuo influenzarsi fra le discipline artistiche e quelle tecnologiche.

Sebbene vi siano già pubblicazioni – e di prestigio, come il «Computer Music Journal» o il «Journal of New Music Research»⁷ – che si occupano sistematicamente di aspetti concernenti i rapporti tra musica e tecnologia, ci siamo spesso interrogati, e speriamo vorranno farlo i nostri lettori e i nostri collaboratori, anche in modo non 'ortodosso', esplorando dimensioni della musica meno accademiche ma pur sempre degne, su alcuni dei quesiti sopra proposti senza trovare risposte, e i puntini di sospensione invitano tutti ad estendere ed aumentare gli interrogativi e tradiscono un'incompletezza che noi stessi percepiamo.

Il rapporto fra musica e tecnologia non è mai stato così presente a coloro che operano nell'ambito musicale come dopo l'avvento dell'elettricità (meglio: delle applicazioni strumentali dell'elettricità), tuttavia una dimensione tecnologica della mu-

⁶ Hugues Dufourt, *L'ordine del sensibile*, in *Musica, Potere, Scrittura*, Ricordi-LIM, Milano 1997, p. 176; ed. or. *L'ordre du sensible*, in T. Machover (éd.), *Quoi? quand? comment? La recherche musicale*, Christian Bourgois, Paris 1985.

⁷ L'elenco potrebbe essere più lungo, se pensiamo anche a tutte quelle riviste che si occupano sporadicamente, e non sono poche, di questo aspetto. Abbiamo voluto citare solo le due più 'anziane'. In questi ultimi anni sono uscite alcune monografie che trattano secondo differenti prospettive della questione; ne ricordo due, segnalatemi da Angela Ida De Benedictis, che ringrazio: Michael Harenberg, *Neue Musik durch neue Technik? Musikcomputer als qualitative Herausforderung für ein neues Denken in der Musik*, Bärenreiter, Kassel et al. 1989; Ollie D. Powers, *Interactions between Composers and Technology in the First Decades of Electronic Music, 1948-1968*, PhD Diss., Ball State University Muncie, Indiana 1997.

sica c'è sempre stata, sebbene mai esplorata consapevolmente. Anche quelle opere che potrebbero sembrare illustri eccezioni – come la *Lehre* di Helmholtz⁸ – non colgono appieno le implicazioni che le loro trattazioni potrebbero avere nel mondo musicale, privilegiando particolarmente l'aspetto scientifico e quasi mai quello tecnologico, nel cui *humus* sono tuttavia venute alla luce⁹. Consapevoli comunque delle difficoltà di individuare in maniera chiara ragioni e rapporti tra il mondo musicale e il mondo tecnologico, sia cronologici¹⁰ sia ambientali, cercheremo di esplorare un territorio che, a nostro avviso, è ancora in parte inesplorato; la nostra volontà è alimentata inoltre dall'urgenza di comprendere i meccanismi produttivi in cui la musica si colloca, al fine di non venirne inconsapevolmente sopraffatti e senza aver avuto la possibilità di riflettere su di essi ed eventualmente di replicare.

Accogliendo in parte una tesi ormai diffusa¹¹ nella quale si afferma che la tecnica e la tecnologia, soprattutto nel secolo appena trascorso, sono state oggetto di numerosi fraintendimenti, incomprensioni ed esagerazioni, vorremmo ridimensionare la tecnologia e le sue 'complicazioni' – più che le sue implicazioni – musicali. Esplorare i percorsi che intrecciano musica e tecnologia è «altrettanto fugace quanto un gioco di luce su una sottile pellicola di petrolio sulla superficie dell'acqua. La corrente del tempo potrebbe spostare gli uomini come l'acqua trascina con sé una macchia di petrolio deformandola, ma la cosa più sensibile sarebbe un riflesso inafferrabile che correrebbe su molecole praticamente immobili»¹². Sebbene la metafora trovata da Leroi-Gourhan si riferisca in maniera specifica alle migrazioni di uomini e tecniche (in ogni caso aspetto non indifferente dei rapporti tra musica e tecnologia¹³) e alla difficoltà di trovare un filo conduttore cronologico di queste migrazioni, l'immagine ci può aiutare a scoprire percorsi – nascosti, divergenti, paralleli, intersecantisi, convergenti – nel panorama della rivista.

Fra i tanti percorsi da rilevare ve n'è uno che forse merita una particolare attenzione, in quanto potrebbe comprenderne molti altri, ed è quello che vede la storia della musica passare dall'oralità (ascolto) alla scrittura (visione) ed oggi tornare in un ambiente che molto ha a che vedere con l'oralità, con l'ascolto. Se ci è concessa un'annotazione a margine, questa tendenza nel privilegiare l'ascolto in senso lato, dopo anni (secoli?)

⁸ In particolare nella traduzione inglese di Ellis corposamente annotata. Hermann Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a physiological basis for the theory of music*, Dover, New York 1954.

⁹ Lo testimoniano i numerosi 'strumenti' utilizzati da Helmholtz nei suoi esperimenti, da quelli da lui realizzati come i risuonatori, a quelli utilizzati per la visualizzazione del suono come il *phonautograph*.

¹⁰ Si veda al proposito Agostino Di Scipio, *Musica tra determinismo ed indeterminismo tecnologico*, «Musica/Realtà», n. 54 (1997), pp. 111-141, dove alcuni esempi di migrazione di contenuti avvengono laddove le due discipline percorrono strade apparentemente indipendenti. Agostino Di Scipio, inoltre, è uno dei pochi autori che si sia occupato dell'argomento musica/tecnologia in maniera diffusa e consapevole.

¹¹ Si veda, ad esempio, Michela Nacci, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*, Laterza, Roma-Bari 2000.

¹² André Leroi-Gourhan, *L'uomo e la materia*, Jaca Book, Milano 1993, p. 12; ed. or. *L'homme et la matière* [1943], Albin Michel S.A., Paris 1971.

¹³ C'è un bel libro di 'divulgazione' musicale, riccamente illustrato, che tratta delle migrazioni dei musicisti e, di conseguenza, delle loro tecniche (e tecnologie) compositive e/o interpretative: Alberto Basso, Luciano Berio, *Sui sentieri della musica*, Idealibri, Milano 1985.

di cultura dell'immagine, si nota anche in altri ambiti disciplinari¹⁴. L'assenza di testo scritto nei repertori elettroacustici, in quasi tutta la musica diffusa fonograficamente¹⁵, nella musica tradizionalmente improvvisata o di tradizione da sempre orale e oggi diffusa e imbrigliata nel sistema della registrazione, in tutti quegli eventi musicali che lasciano un segno solo in quanto tali e che anche le 'registrazioni' ci restituiscono solo parzialmente, l'assenza di testo scritto, dicevamo, tende sempre di più a diffondersi, e questa diffusione, fra i tanti quesiti che porta con sé, ne porta uno anche relativo alla proprietà dell'opera, sia intellettuale sia artistica sia tecnologica.

Quando si trattò di che nome dare alla rivista, fra le tante fantasiose ipotesi ve n'era una che suonava così: «Calliope e Prometeo nella casa di Solomone». L'uso di metafore radicate in miti dell'antichità più (Grecia antica) o meno (Francis Bacon) lontana che lasciassero un margine di interpretazione ci sembrava un buon modo di affrontare un argomento tanto vasto; tuttavia, proprio a causa della vastità dell'argomento da trattare, abbiamo ritenuto che il nome della rivista doveva essere – invece – essenziale. Dovendo trattare dei rapporti tra musica e tecnologia la soluzione era sotto i nostri occhi: «Musica/Tecnologia». Dietro a questo nome si cela però un problema di definizioni. Possiamo infatti genericamente definire Musica *arte dei suoni* o *suono organizzato* e appoggiarci alla definizione di Tecnologia data sopra. Tuttavia ci troviamo a nostra volta a dover definire arte, suono, organizzare, tecniche, strumenti, modificare, materiali. Con il suo nome la rivista vuole tenere sospesi anche questi termini e vuole cercare risposte in ordine alle loro definizioni. La tecnologia, ad esempio, tende oggi ad essere molto di più di quanto sopra definito; tende ad essere ambiente, centro di organizzazione didattica e di potere, strumento a sua volta di una tecnocrazia dilagante. Così come la musica può essere l'arte di *dominare* o *selezionare*, oltre che organizzare, i suoni. Insomma, temi e termini sono in corso di definizione e ci auguriamo, con il nostro contributo, di poter in qualche modo chiarirli o, quantomeno, affrontarli consapevolmente.

¹⁴ Si vedano ad esempio gli scritti di Jean-Luc Nancy, in particolare *À l'écoute*, Galilée, Paris 2003; trad. it. *All'ascolto*, Cortina, Milano 2004. Di Nancy, in Italia, si è occupato il numero monografico 316-317 (luglio-settembre 2003), della rivista «aut aut», dedicato a *L'orecchio di Nancy*.

¹⁵ Si usa qui il termine fonografia nell'accezione e con tutte le implicazioni descritte in Evan Eisenberg, *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar, Torino 1997; ed. or. *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, Picador, London 1988. Si veda in particolare il capitolo 6, *La fonografia*, pp. 151-218, dove viene sottolineata l'importanza della 'registrazione' anche in repertori tradizionali.