

L'INSOSTENIBILE LEGGEREZZA DEL POP.

RECENSIONE DI *ANALISI DELLA POPULAR MUSIC* (A CURA DI ROBERTO AGOSTINI E LUCA MARCONI), «RIVISTA DI ANALISI E TEORIA MUSICALE» [PERIODICO DELL'ASSOCIAZIONE "GRUPPO DI ANALISI E TEORIA MUSICALE"], VOL. 2, 2002, LUCCA, LIM, PP. XXIX-184.

VINCENZO CAPORALETTI

Lo studio della cosiddetta *popular music* ha avuto negli ultimi anni un notevole sviluppo in quanto a paradigmi interpretativi, prospettive metodologico-analitiche, proposte operative. Il raggio d'azione in cui circoscrivere i generi e stili musicali formanti l'oggetto di studio è argomento controverso ed in costante discussione; in primo luogo sembra identificarsi con la cultura delle comunicazioni di massa nelle società postindustriali: quindi, il rock, la cosiddetta musica leggera, la world music ecc.¹ L'International Association for Study of Popular Music riunisce studiosi in tutto il

¹ La difficoltà nell'identificare un corpus univocamente riconducibile ad una specifica attribuzione categoriale è testimoniata dalla genericità della stessa denominazione di *popular music*, una formula curiosamente utilizzata anche in Italia nell'originale lingua inglese. Tale situazione, per cui si trova difficoltà nel discriminare con metodi obiettivi (e per ciò stesso trasponibili da una lingua all'altra) l'oggetto dello studio scientifico, è indice di una problematicità che potrebbe inficiare l'impalcatura epistemologica di tutto l'ambito disciplinare. Anche per questo, partendo da una prospettiva fenomenologica focalizzata sul funzionamento poetico-estesico, semiotico e linguistico di tali tipologie di messaggi musicali, abbiamo proposto la denominazione, in Caporaletti 2000, di "musiche audiotattili". Tale formulazione presenta il vantaggio di costituire un riferimento motivato da criteri rigorosamente intrinseci al fattore musicale, e non legati a connotazioni improntate, più che altro, a considerazioni d'ordine sociologico. In questa trasposizione interlinguistica della denominazione dell'oggetto disciplinare, senza dubbio, ciò che desta maggiore preoccupazione è che in inglese il termine *popular* – che, se riferito a contesto musicale, si oppone semanticamente a *folk* – offre connotazioni di significato differenti rispetto all'aggettivo [popolare]. Per la rappresentazione epistemologica dell'ambito di studi, con la formulazione [popular music] sembra, quindi, valere maggiormente l'opposizione tutta sociologica che si stabilisce tra cultura rurale/tradizionale e cultura urbana/di massa, rispetto a criteri coinvolti con la dimensione più propriamente sintattico/processuale del fenomeno sonoro, considerato sia in senso poetico che esteso, privilegiati con la qualificazione [musica audiotattile].

mondo che operano nell'ambito della ricerca sulla *popular music*, in ambito storico o sistematico-analitico, e della sua sezione italiana fanno parte i curatori di questo numero dell'autorevole periodico del GATM di Bologna, Luca Marconi e Roberto Agostini.

Il volume, dedicato all'analisi della musica *popular*, rappresenta, in qualche modo, il riconoscimento in ambito italiano di tutto un settore di studi che sta entrando a pieno titolo nel novero delle discipline con radicamento accademico. I curatori hanno svolto l'encomiabile compito di selezionare e proporre in traduzione italiana sei articoli rappresentativi di diversificati approcci analitici di siffatti repertori, provvedendo, inoltre, in un calibrato saggio introduttivo, ad un inquadramento delle problematiche più rilevanti per questo settore di studi. Al saggio introduttivo è stato affiancato anche un Glossario dei termini tecnici, e la Bibliografia orienta il lettore sui fondamentali testi di riferimento, riservando particolare attenzione alle pubblicazioni in lingua italiana.

Diamo di seguito i titoli degli articoli e delle selezioni da monografie tradotti, tutti di autori d'area nordamericana e anglosassone (ma i valenti musicologi italiani della IASPM dove sono?): Rob Bowman, *Il 'sound Stax': un'analisi musicologica* [1995]; Allen Forte, *Armonia, melodia e forma nella canzone americana dell'Età dell'Oro (1924-1950)* [1995]; Walter Everett, *Sistemi tonali nelle musiche pop/rock: un'introduzione* [2000]; Richard Middleton, *Analisi della popular music e musicologia: gettare un ponte?* [1993]; John S. Cotner, *Il ritmo testurale in "Careful With That Axe, Eugene"* [2002]; Serge Lacasse, *Messa in scena vocale e funzione narrativa in "Front Row" di Alanis Morissette* [2002].

La vastità degli orizzonti aperti da tale pubblicazione, con un concentrato così denso di prestigiosi riferimenti, su un terreno musicologico ancora, per vari versi, tutto da dissodare, ci spinge ad alcune riflessioni.

Prendendo in esame prioritariamente l'articolo di Walter Everett, notiamo che, accanto all'evidenza di un'indiscussa padronanza da parte dell'autore dello strumentario analitico-teorico, esso desta una serie di perplessità inerenti sia al metodo sia al merito della trattazione.

Everett dimostra un'indubbia conoscenza dei repertori pop/rock, e procede sottoponendo il lettore ad un fitto fuoco di fila: arriva a citare, in un contesto analitico, fino a 23 (p. 99) o 28 (p. 93) brani diversi per esemplificare determinati costrutti teorici. E tutto questo con una scelta che, per quanto attiene ai generi e agli stili, va, praticamente, da Aristotele a Zappa: l'autore non pare mostrare,

tuttavia, interesse al problema della diversità dei mondi e delle culture cui gli stessi brani rimandano.

Ciò che ci appare particolarmente problematico, inoltre, è che ad affermazioni come: «Si noti il contrasto schubertiano della dura realtà del modo minore con i sogni del modo maggiore in *That's the Way I've Always Heard It Should Be* e *Anticipation* (entrambe del 1971)...» [p. 102], oppure «Non siamo colpiti dal 3 [sic] non risolto del vibrafono, sovrapposto alle armonie del IV e V in *Stop! In the Name of Love* (1965) delle Supremes?» [p. 90], non fa seguito nessun tipo di riferimento concreto – un esempio oggettivo – per mezzo del quale verificare la sostanza dell'asserzione. (Everett, a volte, indica, per quel che può essere utile, la localizzazione cronologica all'interno del brano, ma nella stragrande maggioranza dei casi cita solo il titolo, accompagnato dall'anno d'edizione).

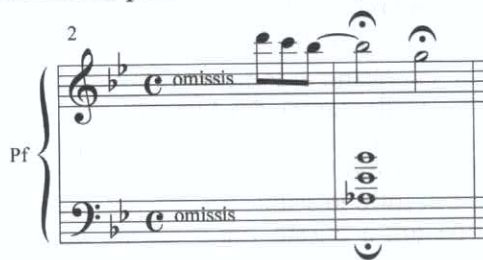
Lo studioso americano argomenta in un modo che presuppone la fideistica adesione alle parole del Maestro: ma questo *principium auctoritatis* era utilizzato nei commentari medievali, e non ci risulta, invece, nel quadro del moderno metodo scientifico. La disinvoltura con cui ci si avvale di tutto lo scibile teorico-analitico applicandone gli strumenti operativi ora a questo ora a quello, accostando materiali eterogenei e, per forza di cose, appena scalfiti dagli strumenti d'indagine utilizzati, preclude, per propria specifica natura discorsiva, la possibilità di un approfondimento cognitivo. La stessa modalità argomentativa, col mobile dislocarsi da un tema all'altro con repentini guizzi e spigliata *nonchalance* – senza la minima preoccupazione, però, per questioni metodologiche o inerenti ai paradigmi conoscitivi su cui innestare i criteri analitici – dà, giocoforza, la netta impressione di una libertà spregiudicata d'azione in cui sembrano mancare – non diciamo i controllori, nel senso d'istanze normative epistemologiche – ma, più semplicemente, gli interlocutori scientifici.

Se, ad esempio, nell'enumerazione di casistiche all'interno di uno specifico contesto analitico ci si chiede, con interrogazione retorica e gettando lì la frase: «E gli accordi alla Copland costruiti per quarte in *Every Little Kiss* (1986) di Bruce Hornsby sarebbero semplicemente un accordo stabile dietro l'altro?» (pp. 89-90), ognuno può ben vedere come quest'osservazione non acquisisca nessun serio senso musicologico-analitico, se non quello di una chiacchierata distensiva con i colleghi nel corridoio del dipartimento di facoltà. Dove sarebbero questi accordi, all'inizio, alla fine? E poi, ci sono veramente? Ricordiamoci che si sta discettando di brani realizzati attraverso il medium della registrazione fonografica, solo in secondo

tempo, eventualmente, trascritti in notazione per le pubblicazioni a stampa, *più o meno* correttamente.²

E ancora, gli accordi, in che posizione sono, in quale contesto appaiono, come si succedono? Se non si circoscrive, non si localizza, se non si offrono al lettore le coordinate per verificare l'assunto e per formarsi un proprio convincimento – che può o non coincidere con quanto argomentato dall'autore – non si procede scientificamente, ma si trapassa nel *mythos*, o, per lo meno, nella critica ideologica.

Ben diversa impostazione avrebbe il discorso,³ invece, se alla frase di cui sopra si facesse seguire l'esempio di pertinenza (cfr. es. 1) che abbiamo come di seguito trascritto (riteniamo che Everett si riferisse all'introduzione pianistica del brano):



Es.1. Bruce Hornsby, *Every Little Kiss*, batt. 2-3, [1986].

Da questo punto di partenza potremmo cominciare a verificare se la proprietà in discussione, ossia la "stabilità" della formazione armonica, sia più o meno effettiva. Dalla trascrizione potremmo trarre gli elementi per capire il motivo per cui Everett non sente stabile l'accordo per quarte: perchè il Bb_4 che va a G_4 erode la compattezza dell'accordo, indirizzando il costruito armonico nella tonicizzazione di Eb magg., verso una quadriade di quarta specie su quarto grado senza la terza e con la nona (triade sul primo grado con la quarta al basso).

Ma l'aspetto meno convincente del saggio riguarda l'assunzione di fondo, programmaticamente enunciata nel titolo. Everett propone un'interpretazione del repertorio cosiddetto *popular* attraverso il

² Per inciso rileviamo che l'esperienza ci fa propendere, per le edizioni in commercio, statisticamente, per il "*meno*".

³ Non ci riferiamo, in questa sede, alla nota problematica dell'attendibilità della trascrizione per la strutturazione formalizzata dei reperti audiotattili, che si avvalgono di parametri fenomenici non coincidenti con quelli per la cui codifica si è costituito il sistema semiografico, dopo un lungo processo evolutivo (cfr. Caporaletti 2000). In ogni caso, dato il riferimento puramente armonico, consideriamo l'esempio probante.

modello categoriale schenkeriano: una delle fondamentali implicazioni di quest'opzione metodologica è che tale coacervo di stili e generi vada ricondotto essenzialmente all'interno di un'ottica tonale. Corollario non meno importante è l'assunto per cui, conseguentemente, si possa dare una storia comune delle musiche del XX secolo. Ora, a nostro avviso, queste condizioni non si rivelano né necessarie né sufficienti ai fini di un corretto inquadramento analitico di siffatti repertori: una sistemazione che, anzi, mostra soffrire di un'angolazione così restrittiva.

Non è questa la sede per una discussione sul metodo analitico di Heinrich Schenker, e sugli sviluppi che il suo magistero ha assunto specie negli svolgimenti americani, in alcuni casi trasformandosi in qualcosa di molto prossimo ad un'ideologia. Noi per primi riteniamo che molte risorse metodologiche proposte da Schenker si rivelano di notevole efficacia, e che un loro uso appropriato conferisca una potente capacità di notomizzazione dell'oggetto musicale tonale. Ma ai nostri fini presenti vale sottolineare che se si accoglie, appunto, in termini ideologici pervasivi l'opzione tonale implicata nel metodo di Schenker, è palese che s'intenda una continuità tra la linea maestra della musica tonale eurocolta e la musica cosiddetta *popular*. Ora questa visione è in totale contrasto con quella di chi scrive (e non solo),⁴ il quale, come già ricordato, per designare tutto il complesso di generi e stili, di cui la *popular music* è un sottoinsieme, ha addirittura coniato il termine di "musiche audiotattili", proprio al fine di certificarne la fattiva estraneità costitutiva e fenomenologica rispetto alla musica d'arte occidentale degli ultimi trecento anni. Vale riproporre alcuni fondamentali passaggi teorici del nostro modello esplicativo, il cui misconoscimento può indurre, qualora si discuta di siffatte questioni musicali, drammatiche aporie.

Nel nostro studio sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili [Caporaletti 2000] abbiamo lungamente discusso del processo attraverso cui il sistema tonale – come proiezione della

⁴ Gianmario Borio, nel suo studio *Una storia unitaria delle musiche del XX secolo?* [di prossima pubblicazione nel «Saggiatore Musicale»] si mostra scettico nei confronti della possibilità di una storia comune delle musiche della tradizione d'arte occidentale e di quelle che riconduciamo alla categoria "audiotattile", proprio riconoscendo le intrinseche specificità e i divergenti caratteri epistemici ad esse soggiacenti. Secondo l'autore, solo nel caso in cui si considerino «tali fenomeni [musiche rock, pop] come vere e proprie composizioni» [*ibid.*], e quindi, passibili d'analisi oggettiva e oggetti di una storia delle tecniche compositive – noi suggeriamo, per le musiche audiotattili, "tecniche creativo-performative" – i portati delle musiche che definiamo "audiotattili" potranno essere assimilati nel contesto di una scientifica metodologia musicologica. Su questa linea, ne condividiamo pienamente l'impostazione.

cogenza mediologica implicata nel plesso diacritico «scrittura notazionale/teoria musicale moderna» – ha generato conseguenze permeanti tutti gli aspetti formali del linguaggio musicale occidentale. Abbiamo insistito sulla funzione storica di omologazione formale dei parametri sonori, in specie relativi al timbro e alla conduzione ritmica, che diventavano funzionali alla conservazione delle valenze epistemiche di sequenzialità, omogeneità, linearità, ripetibilità uniforme, espresse *in nuce* dalle qualità specifiche del medium semiografico. Quindi, il “bel” suono, l’eufonia di determinate complessioni timbriche, evitando il più possibile le combinazioni sonore strepitanti e stridenti, oltre alle frequenze indeterminate e alle sonorità metalliche e materiche delle funzioni percussive, tipiche di culture estranee al sistema tonale, e sostanzialmente a base modale. Questo, in primo luogo, proprio perché tali combinazioni timbriche corrodonano la chiarezza dei rapporti puri su cui si basa la teoria tonale. Ci si perdonerà la citazione personale, che riteniamo possa essere di una qualche utilità per gli sviluppi della nostra critica a Walter Everett.

La serie degli armonici costituenti lo spettro timbrico si doveva assoggettare alla norma del sistema imperante, ed evitare configurazioni non conformi al principio tonale. Il timbro assumeva così la precipua funzione di rendere chiara ed intelligibile la frequenza fondamentale, con attacco della nota morbido, evitando inflessioni microtonali o sonorità stridule e strepitanti, che avrebbero minato dall’interno l’integrità del sistema stesso, pregiudicando l’intelligibilità delle relazioni tonali, come abbiamo già notato nel caso dei timbri multifonici. Quelle sonorità, darwinianamente espunte dalla linea di sviluppo principale della musica eurocolta, nelle culture extraeuropee sono diffusissime, ed alla base di sistemi musicali non fondati sul sistema tonale. [Caporaletti 2000, pp. 155-156]

In ragione di questi fattori, vale sottolineare come il Principio audiotattile (PAT), che agisce come *medium* (nell’accezione che McLuhan dà a questo termine) all’interno di una logica completamente differente da quella indotta dalla qualità epistémica della semiografia, favorisce la personalizzazione del suono, che assume valenze espressive di tipo inflessivo sia nel timbro sia nella condotta ritmica.

Ricondurre alla costituzione tonale un linguaggio dotato di idiosincratice specificità come il rock,⁵ estrapolando alcune

⁵ Un etimo, il rock, soprattutto, di derivazione africana-americana, ricordiamolo: la batteria, tanto per citare, presente in tutte le centinaia di riferimenti

combinazioni accordali in astratto, senza calarle nella contestualità organica del *sound* – ma ci si è chiesto veramente perché quest'ultima è una categoria così cruciale per queste musiche? – ci sembra francamente un *monstrum* argomentativo, oltre che tipico esempio di ragionamento *etic*, curiosamente assonante con l'atomismo psicologico del positivismo ottocentesco.

E, per di più, non si rende nemmeno un gran servizio alla civiltà tonale se non si coglie un fondamentale portato tra gli elettivi componenti della sua mappatura genomica: il principio visivo-articolatorio, che non può prescindere dal medium della notazione, che solo consente un controllo quantitativo dei rapporti matematici intervallari posti alla base del sistema. La condotta delle parti in una composizione scritta è soggetta a questo banco di prova, a questo fattore pro-gettuale, che rappresenta il cardine epistemologico dell'ordinamento.

Tutti gli esempi citati da Everett allignano, invece, per loro stessa natura, in una fluttuante dimensione fenomenologica che prescinde da questa procedura di razionalizzazione visiva: anche per questo le intendiamo basate su un altro principio, di tipo audiotattile. Per esso, anche se una progressione armonica sembra ricondursi a gradi tonali, questi lo sono solo apparentemente, distinguendosi ontologicamente; la realizzazione delle parti polifoniche non soggiace al controllo del medium visivo, nello spazio "altro" della partitura, nel tempo congelato e indefinitamente prolungato dell'atto compositivo. Essi si danno nel qui-e-ora della fenomenologia interattiva, e vivono della contestualità organica d'interventi vitalistico-gestuali esistenzialmente connotati, non riconducibili ad una causa prima efficiente che le informa a priori nella loro interezza, come avviene nel *logos* del dettato compositivo per le opere della modernità occidentale. Di fatto, non vi è una conduzione normativa delle parti ma un loro affastellarsi, omologo al modo in cui si agglomerano le capanne di un villaggio tribale o gli edifici nell'urbanistica medioevale: questi, in larga parte, non sono soggetti ad una pianificazione preventiva, ossia a quel progetto visualizzabile e trasponibile sulla carta che conduce all'ortogonale intersecarsi di strade e viali. Tali fenomeni, nel contesto sonoro, hanno implicazioni dirette che inficiano l'attribuzione tonale, indicizzando la formalizzazione sistematica dei complessi linguistico-musicali cui ci riferiamo in direzione dei modelli d'ordinamento sonoro propri delle culture extraeuropee.

musicali dell'articolo, non è mica rubricata nella *Musurgia Universalis* [1650] di Athanasius Kircher (che pure annovera, però, per essere precisi, uno strumento africano).

In questo senso, la dimensione categoriale in cui essi si radicano è quella di tutte le musiche che insistono sul cardine del PAT, comprese quelle etniche, basate sulle entità e funzionalità modali. Ma abbiamo tutti i motivi per credere che Everett, con la brillante foga annessionistica che lo contraddistingue, non avrebbe difficoltà a ricondurre pure le varie tipologie di tassonomie scalari del *pélog* della tradizione di Surakarta alla logica tonale (con la concessione, magari, di qualche *mescolanza* modale).

A dimostrazione di tutto ciò, evidenziamo come il punto in cui la problematicità del complessivo impianto argomentativo di Everett raggiunge il proprio acme sia quando, esplicitamente, egli svela i propri presupposti ideologici, radicati in un fondamentalismo tonale, asserendo che «nel rock (e un po' meno nel pop) le cadenze misolidie, eoliche e doriane alterano quello che sarebbe altrimenti un normale modo maggiore» [p. 103], il quale sarebbe eroso dalla settima minore «perché il settimo grado abbassato di questi modi costituisce nei confronti del modo maggiore una sorta di schiaffo ribelle, in marcato contrasto con la sensibile diatonica accompagnata dalla dominante, che risulta troppo garbata e subito sottomessa» [*ibid.*]. Da qui, Everett si produce in generalizzazioni di psicologia sociale, rinvenendo proprio in tale contingenza la motivazione per cui «gli adolescenti degli anni Cinquanta si [sono] inconsapevolmente identificati col *rhythm and blues*» [*ibid.*]. Infatti, il «*rhythm and blues*...era un linguaggio in modo maggiore con inflessioni melodiche provenienti o dalla pentatonica minore o da altri modi dotati di settima minore» [*ibid.*].

Ora, queste affermazioni si commentano da sole, tradendo la prospettiva smaccatamente eurocentrica – e cronostatica, dimorante nell'astoricità di un Empireo – in cui certa musicologia si muove, pretendendo di ridurre ai propri presupposti forme culturali che hanno diversificati e alternativi statuti.

In questo tipo d'analisi, soprattutto, si cade in un errore fondamentale. Ferme restando le acquisizioni della grande cultura armonica europea, con in testa il primato della sensibilità tonale, Everett non tiene conto che nel frattempo (negli ultimi tre secoli) si sono verificati alcune mutazioni epocali, come l'avvento dell'ibridazione culturale nelle Americhe a causa dei noti eventi diasporici; l'originarsi, rimanendo al solo settore musicale, di sincretismi linguistici che hanno trovato simpatetiche risonanze epistemiche con la trasformazione tecnologica del pianeta: l'invenzione dell'elettricità; la scoperta e le applicazioni dell'energia nucleare; le applicazioni telematiche e cibernetiche; la biotecnologie ecc. ecc. Orbene, si converrà che queste innovazioni hanno mutato l'assetto – oltre che della più generale organizzazione socioantropologica della realtà – delle condizioni socioculturali

rispetto al tempo in cui si sviluppava la teoria musicale armonica di J.Ph. Rameau [1683-1764] (rispecchiando fedelmente, in quel caso, lo *Zeitgeist* d'allora). Di conseguenza, può sorgere più di un fondato dubbio sul fatto che la realtà culturale (musicale) contemporanea possa essere efficacemente interpretata facendo ricorso a strumenti cognitivi e visioni teoretiche (la teoria tonale) originatesi in quel lontano mondo.⁶

Ponendo tutta questa complessa problematica in altri e ben più stringati termini, diremo semplicemente che ad Everett sfugge che non è la settima minore (ipostatizzata in un *vacuum* astorico, come metaforico «schiaffo ribelle») ad originare la scala blues, ma è la scala blues (che ha specifiche origini, motivazioni e radicamenti culturali) a dare luogo alla «sensibilità» nei confronti della settima minore: che poi settima minore non è, avvalendosi di microtoni inflessivi non riconducibili al sistema temperato (come pure la terza minore, che Everett non cita affatto, in quanto scombinerebbe ulteriormente l'assetto di un ragionamento che ci appare già di per sé alquanto scombiccherato).

Per chiudere quest'argomento, consideriamo sufficiente affermare, in questa sede, di non ritenere affatto che, da un'ottica specificamente teorica, il rock possa essere ricondotto nella totalità delle sue manifestazioni ad un «normale modo maggiore», bensì asseriamo recisamente la sua attribuzione modale (il modo maggiore, quando appare, è nella stragrande maggioranza dei casi da intendersi semplicemente come modo ionio).⁷

Affermiamo ciò, naturalmente, basandoci su precisi dati di fatto.

⁶ Non bisogna interpretare quest'osservazione come se s'intendesse semplicisticamente il sistema tonale un arcaico retaggio d'altri tempi, e, come tale superato: le implicazioni soggiacenti si sostanziano di ben precisi assunti antropologici. Se ci si pone in una prospettiva socioantropologica basata sulla cogenza mediale, d'ascendenza McLuhaniana, il «fondato dubbio» cui ci riferiamo diventa, addirittura, un presupposto. Per McLuhan, infatti, vi è una diretta relazione deterministica tra media primari-tecnologici e secondari-ideazionali: e tra questi ultimi possiamo senz'altro annoverare il sistema tonale. (In ogni caso, tale assunzione aprioristica è da noi dimostrata *a posteriori* nella presente discussione mediante i concreti riferimenti agli aspetti più strettamente teorico-musicali, testuali e linguistici).

⁷ Il fatto che concordiamo pienamente con Everett quando ironizza sulla comune opinione per cui «il quarto grado [in]nalzato di solito assume[rebbe] qualità lidie, che invece esso non ha quasi mai» [p. 99], non cambia assolutamente il nostro quadro interpretativo (quest'argomento riservandolo per una disamina articolata delle meccanicistiche applicazioni di certa teoria musicale in uso anche nel jazz, derivante da riflessi di fraintendimenti hindemithiani).

Ad es., riteniamo che una spiegazione in base al principio modale sia più proficua e semplice, ed eviti i pericolosi avviticchiamenti discorsivi in vari esempi presi in esame dallo studioso americano, come nel caso della cadenza bVII/IV/I [p. 100] che, a nostro avviso, è sufficiente identificare come armonia misolidia, anziché ricorrere al bizantinismo delle note di volta pur di ricondurla all'impianto tonale. Everett insiste particolarmente nel ricondurre l'accordo bVII al contesto tonale («l'accordo di bVII sembra avere le sue radici tonali nella musica in modo maggiore» [p. 105]), e questo ci sembra sommamente infondato. Soprattutto, tale posizione rivela un'incomprensione radicale del processo di trasmutazione genetica della settima minore nel rock (dalla scala pentatonica minore, d'origine africana, passando per il blues).

Per non dire dei *power chord*, nella cui analisi, tutta tesa alla disamina del valore dei *chord* intesi ancora all'interno di una logica tonale, Everett pure raggiungerebbe punte d'elevata perspicuità ermeneutica – anche se si discute di quinte vuote, che tanto tonali già di per sé non sono affatto – se non fosse per il piccolo particolare che dimentica... il *power*. Ma non sarà, invece, che l'esasperato sinolo timbrico-dinamico (con le saturazioni frequenziali che qualsiasi utilizzatore di chitarra Gibson Les Paul – collegata con amplificatore Marshall con potenziometro *Volume* a livello almeno 7 – ha avuto agio di sperimentare sin nelle più intime venature sonore) induca l'eclissi delle valenze melodico-intervallari? E questo stesso processo – per inciso – non era stato già intuito, per altre vie ed altri motivi, da Schoenberg nel terzo numero dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909), per cui tali valenze sono poste in una dimensione in cui la sintassi cede il passo alla pura matericità dell'impatto fonico? E in una regione in cui la tonalità diventa *quid* remoto ed immemore, proprio come il famoso remo di Ulisse?

(Tra l'altro, *en passant*, ci spieghi Everett dove l'ha pescato quel *power chord* fuori registro di C₁G₁, riportato nell'esempio 10 [p. 111], che esula da ogni possibilità realizzativa della chitarra elettrica, e non solo elettrica: anche di quella di Hendrix accordata un semitono sotto).

Il fatto che Everett riconduca alla logica tonale brani su un solo accordo è di per sé sommamente indicativo della sua posizione, considerando che la rarefazione della sintattica articolazione funzionale dei gradi armonici appare come uno dei più sicuri marcatori d'ambientazione modale: «A volte il contrappunto è responsabile dell'intera attività tonale come avviene nei pezzi con un unico accordo spesso orientati al *funk*» [p. 87]. Così pure quando interpreta la cadenza bII/I come dipendenza della sostituzione di tritono derivante dall'uso jazzistico [p.109], evitando accuratamente di

ipotizzare la ragione più semplice: l'armonia frigia. Ma già, questa scombinerebbe tutto l'impianto teorico dell'autore americano.

Ogni tipo d'argomentazione, poi, prescinde da un fattore fondamentale che non sembra destare interesse in Everett. Questo suo perscrutare la dimensione armonica come se fosse una struttura asettica ed autofondata, capace di sussistere in una propria soggettiva valenza – com'è per un aggregato scritto su una partitura – deve fare i conti col fatto che nella musica audiotattile questo fenomeno, semplicemente, non ha luogo. Infatti, anche una sequenza armonica completamente tonale – ipotizziamo realizzata attraverso un controllato uso di scuola della condotta delle parti – va a confrontarsi, quanto meno, con una vocalità o con linee melodiche eseguite con chitarre con saturazione del suono più o meno accentuata che si servono di inflessioni *microtonali* in misura massiva. Queste ultime indirizzano *l'insieme composito del sound*, l'olistica immagine sonora della musica audiotattile – quella che dovrebbe essere presente nella sua globalità all'analista, senza tentazioni parcellizzanti e "astrattive" proprie di altre modalità d'approccio analitico, tipiche del repertorio tonale eurocolto – in direzioni non tributarie della caratterizzazione tonale.

Non sarà sfuggito che tutto il nostro ragionamento implica una sottesa assunzione, nemmeno, poi, tanto nuova: non è all'interno di criteri inframusicali (per di più etnocentricamente connotati) che si può tentare di venire a capo, o, quanto meno, di gettar luce su complessi eventi linguistico-formali appartenenti a dipendenze antropologiche diversificate, senza preventivamente indagarne le attribuzioni sui piani di senso di tipo socioantropologico. Questo è vero – anzi, è ancora più valido – sin nell'apparentemente asettico laboratorio dell'analisi musicale. Pertanto, proprio in qualità di studiosi ed estimatori delle musiche audiotattili non possiamo certo sottoscrivere affermazioni come questa: «Gran parte del repertorio pop/rock regge abbastanza bene il confronto in termini di complessità se lo si mette in relazione con le *chansons* di Debussy, i *lieder* di Mahler e le composizioni vocali di Stravinskij» [p. 85].

Ora, questo tipo di enunciato rivela, quanto meno, una superficialità argomentativa priva di ogni attracco dimostrativo, oltre ad una certa confusione nei riferimenti concettuali, dimostrando, l'autore, di non aver appieno inteso la dimensione estetica in cui le opere audiotattili si situano. Proprio prendendo atto della diversità dei distinti repertori, audiotattile ed eurocolto [cfr. Caporaletti 2000, pp.140-200] si potranno valorizzare le reciproche peculiarità estetiche dei due complessi culturali, irriducibili e non rapportabili. I portati visivo-articolatori intrinseci alla modalità d'elaborazione compositiva

eurocolta, con la tipica qualità operativa epistemica "per file interne" da essi promossa, non possono essere sfidati nel loro stesso campo d'azione dalle valenze operative promosse dal PAT, che si fa promotore di alternative attestazioni formali/processuali e indica altri territori da esplorare, con gli opportuni strumenti poetici ed ermeneutici. Se manca questa consapevolezza, allora si finisce per rappresentare il rovescio della medaglia disegnata dai detrattori "storici" della cultura musicale audiotattile (Adorno, Stravinskij in parte, Hindemith), che commettevano il banalissimo errore (storicamente indotto) di utilizzare (nel migliore dei modi) strumenti inadatti ad inquadrarla categorialmente. Solo che, nel caso presente, il segno è rovesciato, e il giudizio di fondo si fa positivo: ma il disconoscimento dell'intima complessione fenomenologica e strutturale dell'oggetto finisce per rivelarsi della stessa, identica, natura.

Per quanto attiene, infine, alla colorita espressione "modulazione da camionista", ripresa nel Glossario [p. XXVI], con la quale è tradotta la folcloristica formulazione di Everett «truck driver's modulation» (per designare la meccanica trasposizione di tono o semitono della tonalità del brano, senza preparazione armonica), vorremmo precisare che dissentiamo abbastanza recisamente. E questo non certo per ragioni di snobismo teorico, ma in base a considerazioni puramente semantiche. Infatti, la ragione per cui Everett ha utilizzato tale dicitura si basa sull'assunto che, considerando la tonalità/modalità del brano in modo – diremmo noi – "audiotattile", e quindi privilegiandone gli elementi materico-fonici più che le peculiarità logocentrico-combinatorie, il fatto di innalzare o abbassare meccanicamente la tonalità/modalità risulta come il materiale spostamento di un oggetto: un oggetto (sonoro) rappresentato, appunto, con un'immagine caratterizzata dall'imponente consistenza del *truck*.

Va da sé, con riferimento semantico all'albero componenziale di *truck driver*, che la marca cruciale per la comprensibilità della metafora è «spostamento» (con, in subordine, «in modo meccanico»), e non il fatto di essere guidatori di camion. Per questo, la traduzione più vicina al senso che l'autore vuole suggerire è quella di [*modulazione da autotrasportatore*], col che si capisce che l'accento semantico è nel fatto di trasportare un oggetto da un punto all'altro, nel senso di "traslazione di una massa" (nello spettro sonoro). O, anche, nel significato specificamente musicale di "trasposizione", col sottinteso che il processo si attua senza imbastire una rete di collegamenti per file interne di tipo articolatorio-sintattico, volta a connettere la particolarità alla totalità per tramite di una rete di processi improntati a normativa coerenza. La presupposizione è quella di trovarsi di fronte ad un oggetto sonoro dotato di una precisa caratterizzazione fonico-

materica, anziché di un sistema di relazioni (la condotta delle parti) visivamente e cognitivamente identificabili.⁸ Un oggetto, di conseguenza, implicitamente non-tonale.

Detto questo, vorremmo auspicare, altresì, con altrettanta chiarezza, che né l'una né l'altra formulazione entrasse, nel futuro, a far parte stabilmente del lessico analitico (più o meno riferito alla *popular music*).

Lo studio di Allen Forte *Armonia, melodia e forma nella canzone americana dell'Età dell'Oro (1924-1950)* solleva questioni simili a quelle discusse in relazione allo studio di Everett, benché l'analisi venga condotta, in questo caso, su di un *corpus* circoscritto in un venticinquennio, ed attraverso modelli tradizionali di procedure analitiche. Di fatto, il *corpus* popular è considerato alla stessa stregua delle composizioni eurocolte, e come tale sottoposto a notomizzazione, non ponendosi affatto il problema delle alternative valenze sul piano estetico-formale offerte da queste creazioni audiotattili.

In un certo senso, tale opzione metodologica è quasi giustificata dal fatto che le composizioni oggetto d'analisi sono nate, in gran parte, come produzioni scritte, in cui gli autori si sono avvalsi delle modalità tradizionali di scrittura musicale, con le implicazioni d'ordine mediale (nel senso McLuhaniano) o relative a *brainframe* (de Kerckhove) che ne conseguono. Fatto sta, però, che gli stessi reperti hanno ricevuto la loro reale configurazione attraverso la mediazione tecnologica dei mezzi di registrazione/riproduzione fonografica, quello che definiamo *medium RRF*, e attraverso la diffusione nel contesto dei *mass media*: fattori, questi, che ne hanno cambiato completamente la complessione estetica. La scrittura, in questi autori, presuppone nell'esecuzione un trattamento totalmente differente da quello dell'interpretazione del *corpus* canonico eurocolto. Il testo scritto, in questo caso, possiede un grado potenziale elevatissimo di informatività (nel senso che il termine assume nella teoria dell'informazione) che riconduce l'ambito delle

⁸ Si noti con quanta perspicuità Marco de Natale ne *L'armonia classica e le sue funzioni compositive* descrive un modello di fattualità armonica assolutamente assimilabile all'argomento della presente discussione. «Ci si svela qui che i passaggi tonali non sono debitori delle classiche "linee di forza" offerte dalle risonanze armoniche, quelle "idealizzate" dal sistema classico; quei passaggi sono invece segnati da trascinamento di masse accordali per i quali torna a manifestarsi qualcosa della percorribilità dello spazio diastematico per via di spostamenti toposensitivi (ossia: vivendo quegli spostamenti con reazioni, si direbbe, propriocettive, quasi "muscolari": distanziandosi, dunque, da quelli quasi solo "contemplati", vissuti "visivamente", tipici delle trasformazioni o dei percorsi in area tonale)» [de Natale, 2000 (ried.), p.162].

scelte possibili a livello interpretativo ad una regione *qualitativamente* diversa – non solo, quindi, differenziata nei margini *quantitativamente* misurabili degli scarti normativi – rispetto alla prassi esecutiva eurocolta.

Ma non reiteremo le critiche rivolte ad Everett, per soffermarci su altri nodi problematici, intrinseci agli stessi criteri utilizzati nella trattazione dall'illustre teorico della musica. L'impressione dominante, leggendo il saggio – come pure dallo studio del volume da cui l'articolo, come assemblaggio di parti di vari capitoli, è tratto – è quella di un "addomesticamento" di determinate tematiche ad uso di un lettore che si presuppone non eccessivamente acculturato, e di cui sembra paventarsi la reazione di rigetto nell'eventualità di un orientamento discorsivo indirizzato a riferimenti più impegnativi e approfonditi.

In base a cosa lo asseriamo? Tanto per cominciare, in relazione alla rimozione sistematica di qualsiasi riferimento alla musica di tradizione eurocolta del Novecento, che nel corso della trattazione non viene punto nominata, anche quando, in ragione degli stessi strumenti utilizzati dall'autore, ce ne sarebbe – eccome – bisogno. Proprio l'ideatore di una delle metodologie più raffinate di formalizzazione di aggregati sonori, con importanti applicazioni alla musica post-tonale – l'analisi insiemistica, con il *Pitch Class System* – sembra quasi frenato, rimuovendo tutti i rimandi al proprio ambiente culturale d'elezione quando si occupa di musica *popular*, e divenendo più realista del re. Leggendo il volume da cui il saggio è estrapolato si ha come la sensazione che incomba un pregiudizio editoriale per cui, in un testo sulla cosiddetta musica di consumo (*ergo*, si suppone, per associazione entimematica da parte degli editori, destinato al consumo), i nomi di Schoenberg, Stravinskij, Skrjabin, Ravel, ecc. siano da evitarsi come la peste⁹ (in termini crudi: allontanano l'acquirente medio). Le prove?

Iniziando dall'armonia, Forte esordisce con questa dichiarazione lapidaria: «Nella canzone americana classica ...si sono generati...tre processi ...creando una nuova categoria d'accordi molto diffusi, che sono diventati la lingua franca degli autori delle canzoni dell'Età dell'Oro» [p. 45].

Ora, non è nemmeno ipotizzabile che un teorico della levatura di Forte possa in qualche modo disconoscere il fatto che i processi cui si riferisce sono proprio quelli che si sono verificati tra i secoli XIX e

⁹ In effetti, in tutto il volume di Forte da cui il presente articolo è tratto, Schoenberg e Stravinskij sono citati solo due volte ciascuno, in contesti accuratamente inaffermanti a questioni teoriche: il primo, per dire che era (guarda caso!) *autodidatta* come Gershwin, il secondo, citando i polemici attacchi da parte di Vernon Duke.

XX nel contesto dell'armonia eurocolta – come il docente di Yale, in realtà, sa perfettamente – nell'iter di progressiva dissoluzione sistematica dei vincoli dell'armonia tradizionale. Qui, ovviamente, non si sta discutendo delle differenze tra armonia eurocolta e uso audiotattile di quelle stesse sonorità: Forte non si pone nemmeno il problema, e noi non lo solleviamo in questa sede.

Ma dalla sua stessa prospettiva di analista eurocolto, come attribuire alla lingua franca della *popular music* il «processo di assimilazione degli abbellimenti» [p. 45], senza notare che questo procedimento di integrazione di tetracordi su basi triadiche è alla base delle conquiste linguistiche già a partire da Mahler per giungere a Skrjabin (si pensi al *Prelude* op. 74 n. 4), senza dire di Hindemith, che vi ha costruito sopra tutto un sistema teorico? E quando afferma: «Nella canzone americana classica l'accordo di settima maggiore rappresenta una sonorità assai tipica» [p. 51], come non sottolinearne l'uso che ne ha fatto Stravinskij? E ancora, trattando dell'emancipazione dalla funzionalità diatonica dell'accordo semidiminuito (la quadriade di terza specie), che Forte trova «diffuso in tutto il repertorio della canzone americana...una delle sue caratteristiche espressive principali» [*ibid.*], perché non citare, senza risalire alle implicazioni enarmoniche del *Tristan akkord*, il ribattuto in secondo rivolto di Eb semidiminuito sulla perentoria asserzione «Tauben von Gurre!» della schoenbergiana *Stimme der Waldtaube* nei *Gurrelieder*?¹⁰ E ancora, per l'accordo minore settima (quadriade di seconda specie nell'armonia tradizionale) perché non riferirsi al precedente dato dall'ambientazione modale dell'arpeggio di Eb min 7 in *La fille aux cheveux de lin* di Debussy? E ci sembra madornale far apparire che il moto di parti parallele scenda dall'alto di un *vacuum* culturale, con la considerazione che «questo estremo parallelismo è una caratteristica che contraddistingue la musica di Ellington ed è tipica del suo stile orchestrale» [p. 53] senza far riferimento almeno a Debussy, fallendo, peraltro, proprio nell'intento divulgativo in cui l'autore si pone.

(Ripetiamo, a scanso di fraintendimenti: qui non si discute delle dipendenze della condotta delle parti in Ellington rispetto alla così designata «polifonia»¹¹ africana; ribadiamo che Forte non presuppone gli studi di Kubik e non è in discussione il problema della diversità

¹⁰ A proposito della distinta funzionalità dell'accordo semidiminuito, quando Forte scevera «le occasioni in cui possiede una funzione decorativa, come nell'esempio 12» [p. 52], va segnalato che l'esempio di riferimento non è il 12, come indicato nella traduzione italiana a differenza del testo originale, bensì l'es. 11 [p. 51].

¹¹ Gli afromusicologi contemporanei rifiutano il termine «polifonia» se applicato alla musica africana, preferendogli il termine autoctono *kutengezana*.

effettiva dell'armonia audiotattile rispetto a quella eurocolta. Stiamo solo cercando di evidenziare delle omissioni inspiegabili – a meno di non considerarle *ad usum delphini* – proprio a partire dalla specifica prospettiva eurocolta in cui l'autore si pone).

Questa stessa prospettiva eurocolta, poco attenta ai valori audiotattili, lo induce a rubricare diversamente, interpretandolo alla lettera (si dovrebbe dire, per la verità, data la cifratura degli intervalli negli accordi, "al numero"), il secondo accordo dell'es. 2 [p. 46] rispetto al quarto, quando in realtà essi risultano, nella stessa disposizione delle voci, considerando la proprietà fisionomica attraverso cui sono impiegati, identici (due accordi di settima con quinta – data l'equivalenza enarmonica di *Fa* e *Mi#* – eccedente). Nel contesto specifico della fattualità materico-fonica in cui l'armonia audiotattile si dispone, questo è un dato altamente pertinente. Ma lasciamo le considerazioni armoniche, e veniamo ad un altro nodo cruciale della trattazione dello studioso americano, specificamente riferito alla strutturazione della forma nella musica *popular*.

Forte [p. 62] utilizza la denominazione di "*chorus*", nella struttura della forma-canzone, per designare le prime due sezioni di 8 miss. (*chorus 1*) di una canzone di forma AABA, riferendola nuovamente all'ultima sezione A (*chorus 2*) (la parte B è il *bridge*): in questo senso il vocabolo è pure definito nel glossario [p. XXIV] approntato dai curatori. Ora, tale opzione pone problemi sia d'uso linguistico sia concernenti la tradizione storica.

Da quest'ultimo punto di vista, sappiamo che già Stephen Collins Foster, a metà Ottocento, indicava con "*chorus*" l'intera parte del *song* (in genere a 4 voci) che seguiva il *verse*, e non un suo singolo elemento sezionale. Spostandoci nel 1936, *Hot Jazz: A Guide to Swing* riporta a p. 17: «Tunes used in jazz generally comprise a "chorus" and a "verse", like many folk songs. Most often hot musicians use only the chorus. Hence, the expression, "to take a chorus" meaning that a musician is to do a solo on the tune». Negli anni Cinquanta, l'italiana *Enciclopedia del Jazz* di Testoni, Polillo, Barazzetta, Leydi e Maffei, è ancora più dettagliata. «La moderna canzonetta, che costituisce la base del repertorio dei "ballabili" delle orchestre di jazz e da ballo in genere, è costituita da una o due strofe e da un ritornello (in francese *couplet* e *refrain*; in inglese *verse* e *chorus*). Nelle esecuzioni viene spesso omessa la strofa [...]» [1954, p. 33]. Tale accezione è rigorosamente mantenuta, più di quaranta anni dopo, nel *Glossario* approntato da Marcello Piras nella versione italiana della storia del jazz di Schuller [1996, p. 187].

Come si può facilmente desumere, senza nemmeno citare le centinaia di pubblicazioni sul jazz che hanno invaso il mercato su scala internazionale negli ultimi decenni, questa designazione semantica si è

notevolmente radicata, tanto che una sua riformulazione solleva quelle questioni di pragmatica linguistica cui ci riferivamo. Sappiamo bene che il gramo destino cui sono andati incontro tutti i vari esperanto, e similari forme di lingue artificialmente costruite, è dovuto allo scoglio della concreta adattabilità dell'uso, ossia nel passaggio dalla *langue* alla *parole*. Non staremo qui a ripetere la solfa che il linguaggio è un organismo vivo, e che nessun uso imposto può averla vinta con i concreti processi attraverso cui la *competence* si trasforma in *performance*. Purtroppo, come abbiamo visto, l'utilizzo generale del termine *chorus*, nel senso di riferimento formale, si pone in patente controtendenza con quello suggerito da Forte e dal *Glossario* del volume.

Tale espressione ha avuto, come abbiamo visto, una diffusione capillare veicolata dal contesto musicale di derivazione africano-americano, che, per motivi legati alla stessa funzionalità operativa, con le tecniche di formalizzazione finalizzate all'improvvisazione e/o esecuzione, è costantemente orientato a "nominare" le parti dei brani, compresi quelli della tradizione *popular*, su cui si esercita l'attività creativa (questo in sede d'interazione con altri musicisti, in ambito didattico, ecc). Orbene, qualsiasi studente, musicista, didatta o critico di musica di derivazione africana-americana, ossia il 99% degli utilizzatori della particolare unità linguistica di cui ci stiamo occupando, intende con "*chorus*" la *totalità della forma* di un brano – nel caso specifico, riferita alla forma-canzone, escluso il *verse* – eventualmente soggetta a ripetizioni improvvisate e/o variate, e non una sua singola parte. Bisogna notare, però, che i curatori si mostrano consapevoli di quest'*impasse* [p. XII], pur tuttavia accogliendo nel *Glossario* l'opzione semantica proposta da Forte, sulla scorta di manuali di *song composing* di area anglosassone, e prescindendo dalle presenti considerazioni di pragmatica linguistica.

Poniamo che uno sfortunato utente provi, in una *jam session* o anche in un contesto musicale più strutturato, in qualsiasi parte del mondo, ad utilizzare l'accezione proposta di "*chorus*", magari in occasione delle negoziazioni per l'audiotattile arrangiamento del brano (*head arrangement*): prepariamoci ad assistere, in tal caso, alle inenarrabili catastrofi cui la riunione musicale andrà inevitabilmente incontro. Ci sembra opportuno richiamare l'attenzione sul fatto che non si può tentare di cambiare le regole di un così radicato e pervasivo uso linguistico dai circoli (benemeriti, ma, ahimè, pur sempre "circoli") degli acculturati analisti di musica *popular*.

Ci auguriamo, infine, che a nessuno venga in mente di sollevare l'eccezione per cui l'analisi della musica *popular* avrebbe le proprie specifiche convezioni, distinte da quelle della musicologia afroamericana, ché in tal modo si avallerebbe un relativismo metodologico sommamente improduttivo: i principi della scienza

sono tesi a ridurre complessi visibili mediante invisibili semplici, ossia, nel nostro caso, a formalizzare la numerosità degli auscultabili mediante poche e semplici categorie esplicative – e questo, *praeter necessitatem* di scomodare gli *entia* di Guglielmo da Occam.

Con l'articolo di Richard Middleton, *Analisi della popular music e musicologia: gettare un ponte?*, ci spostiamo su altri territori tematici e, soprattutto, verso differenti approcci metodologici, più consoni alle nostre personali visioni rispetto a quelli sinora esaminati. Ma proprio per questo il saggio ci offre anche il destro per chiarire la diversa impostazione teoretica che ci caratterizza, pur su di un piano di apparentemente comune orientamento.

È indubbio che Middleton ha il giusto merito di impostare la ricerca sulla musica *popular* su basi non eurocentricamente connotate, come fanno invece Forte e Everett, cercando nuovi approcci alla materia, che tengano conto delle intrinseche peculiarità dell'oggetto di studio. La centralità che l'autore annette al gesto, nel delineare il proprio impianto argomentativo, sembra avvicinarlo ad acquisizioni che ci sono familiari, tangenti alla teoria del Principio audiotattile.¹² Ma proprio per l'indipendente proiezione delle rispettive ricerche, all'interno di un orizzonte comune, vale in questa sede evidenziarne gli elementi costitutivamente divergenti, al fine di recare un ulteriore contributo chiarificatore alla discussione.

Entrando direttamente *in medias res*, diciamo subito che la teoria del gesto quale presentata da Middleton pecca, a nostro avviso, in ciò che potremmo definire meccanicismo metodologico o fisicalismo *tout court*. Ma procediamo con ordine. L'autore intuisce il basilare punto di partenza, per cui, fenomenologicamente, si è consapevoli del fatto – *appare che* – nella musica *popular* «il "movimento" è fondamentale» [p. 117]. Specifica inoltre che «questa musica è radicata nelle strutture, nei processi interiori e nelle configurazioni operative del corpo umano in modo più evidente di quanto lo siano la musica sinfonica o cameristica» [*ibid.*] Da qui il passaggio successivo è individuare nella chiave parametrica musicale il correlato formale di questo "movimento", ossia nel ritmo: «che è una chiave di lettura, ma...esistono anche ruoli vitali nei ritmi che governano la fraseologia, i cambiamenti degli accordi e nella tessitura,

¹² Per la verità (e ci si passi ancora l'inevitabile riferimento personale, al fine di chiarire l'indipendenza delle linee di ricerca), tale orientamento metodologico che scrive l'aveva intrapreso almeno una decina d'anni prima della pubblicazione del testo di riferimento di Middleton [1990], in studi confluiti nella tesi di laurea *La definizione dello swing* discussa presso l'Università di Bologna nell'A.A. 83-84.

l'andamento degli accenti e dell'intensità, del "respiro", del vibrato e dei suoni tenuti vocali per non parlare dei micro-ritmi...» [*ibid.*]. In qualche modo, Middleton riassume le difficoltà cui va incontro il proprio approccio nella frase seguente: «È difficile mantenere quel tipo di distacco, che l'analisi tradizionale spesso pretende di assumere, se l'esperienza del movimento somatico è la guida nelle decisioni analitiche stesse» [p. 119].

Ora, una discreta serie di riflessioni svolte in vari anni di ricerca su questo stesso tipo d'argomento ci consente di affermare almeno due cose:

- 1) se si considera il "gesto" nella maniera meccanicisticamente fiscalista in cui l'intende Middleton, si va incontro ad una certa quantità di aporie;
- 2) se non si salda quest'impianto ad un modello esterno socioantropologico "forte", esso perde di efficacia euristica.

La radice fiscalista che attribuiamo a Middleton nella rappresentazione della gestualità in relazione alla produzione musicale gli deriva, da una parte, dalla prospettiva semiotica, per cui il gesto "significa" qualcosa, disponendo quindi di un'evidenza concreta; in quest'ottica esso si mostra poco disponibile ad identificarsi con l'energia incorporata, o come metafora epistemologica. Di qui l'attenzione ai gesti scenici, ai modi di atteggiarsi ecc., che, francamente, non mostrano di rivelare granché di specifico sugli intrinseci fattori musicali.

Dall'altra, come cinesica dell'interpretazione strumentale, la nozione è tributaria degli studi di John Baily, che sono da ricondursi per lo più all'uso idiomatistico degli strumenti per tramite d'attitudine digitomotoria: un fattore, questo, che presenta – chiariamolo, per inciso – una minima e periferica attinenza col Principio che noi diciamo audiotattile. È pacifico che tale aspetto della questione metta in crisi determinate assunzioni semiotiche, come ben nota Middleton [1990, p. 331], ponendosi essa «vicino ai limiti di un approccio semiotico...[avendo] meno a che fare con il significato che con i processi stessi, meno con i segni che con le azioni».

Fatto sta che Middleton, proprio in ragione di una concezione della gestualità, nella produzione sonora, di tipo oggettivamente semio-morfico, pone forzatamente tra le attestazioni culturali della civiltà eurocolta e quelle della musica *popular* (ma si potrebbe fare lo stesso discorso per il jazz) una differenza non ontica ma di grado, in relazione al diverso radicamento del fenomeno musicale sul corpo umano (posto in essere nella *popular music* «in modo più evidente [rispetto alla] musica sinfonica o cameristica»). È chiaro che così si

presuppone una sostanziale omogeneità tra le diverse forme di produzione culturale, ammettendo implicitamente di non scorgerne le peculiarità distintive, salvo, appunto, una certa e generica diversità d'enfasi posta sul movimento (qui probabilmente comincia a maggiormente evidenziarsi il senso in cui ci riferiamo alla radice pragmaticamente fisicalista dell'interpretazione della gestualità in Middleton).¹³ Col che si spiana la strada, ad es., all'equivoco in cui è incorso Everett, interpretando la musica *popular* con gli stessi impianti concettuali (e applicando i medesimi paradigmi analitici) della musica eurocolta.

Ora, la diversità del nostro approccio teoretico nei confronti di questa dimensione gestuale sta nel fatto che noi intendiamo il Principio audiotattile non nei suoi aspetti puramente fisico-materiali, ma nei risvolti simbolico-epistemologici, come un modello strategico che si organizza attraverso criteri basati sulla metafora della tattilità anziché sulla visività. Proprio questa trasposizione speculativa ci permette di quintessenziare l'approccio fisico-materico, ed estrapolarne le valenze epistemiche: le quali, in questo processo di "prosciugamento" teoretico possono, di conseguenza, venir messe a confronto con il corrispondente modello di funzionalità epistemologica "tratto", per così dire, dal diverso approccio eurocolto.

Ma come avviene in pratica tutto ciò? Solo presupponendo – punto 2 di cui sopra – una teoria della cogenza mediale, attraverso cui la notazione musicale, nelle sue qualità semiografiche specifiche, ci appare come un medium che influenza la percezione nei termini in cui McLuhan e De Kerckhove parlano rispettivamente di "narcosi culturale" [McLuhan 1964] e di "brainframe" [De Kerckhove 1991]. Allora – e qui siamo ad un passaggio cruciale – ciò che Middleton chiama dimensione gestuale, lasciandolo in un'improduttiva situazione speculativa – ché di gesti è fatta pure, eccome, la musica eurocolta – diventa un *assetto mediale*, un vero e proprio medium

¹³ Middleton [1990] è esplicito su questo punto: «Sottoscrivere questi atteggiamenti significa presupporre che la *popular music*, specialmente i generi più recenti, sia completamente diversa dalla musica accademica e ne rappresenti un'antitesi...punti di vista così totalizzanti...si fondano...su una nozione non dialettica di campo musicale» [p.170]. Ribadiamo, invece, come lungamente argomentato in varie sedi, che i presupposti epistemici del PAT non sono in alcun modo riconducibili a quelli che hanno presieduto all'impianto teorico e linguistico alla base della musica d'arte occidentale. E ancora, proprio quell'invocata concezione dialettica del campo musicale ci porta a delineare lo scenario oppositivo di reperti audiotattili trattati attraverso una logica visiva, fattore soggiacente a gran parte della fenomenicità inerente al *corpus* musicale in discussione. (Cfr. un nostro articolo in pubbl. in «Musica Theorica Spectrum», "Musica audiotattile e musica di trazione orale", in cui affrontiamo questa complessa problematica).

(come è, del resto, la semiografia), un modo d'inerenza uomo-mondo che influenza la psicologia umana, proprio nel senso della *biopsicologia* di de Kerkhove [*ibid.*], caratteristico di uno specifico insieme di fenomeni musicali. A questo punto, ecco che col Principio audiotattile ci si presenta un diverso modo (rispetto al modello occidentale colto) – non di produrre i suoni – ma di *conoscere* la musica, di pensarla, e di viverla. Un modo che agisce quindi nelle stesse configurazioni cognitive che precedono la pura matericità fonica e il movimento che la crea concretamente.

Quest'ultimo, come condizione di ricezione, quindi, si presenta come un prodotto secondario, un *by-product* delle musiche audiotattili, e ciò è dimostrato da un'altra importante acquisizione che volentieri giriamo a Middleton. In una comunicazione personale¹⁴ il neurofisiologo Vittorio Gallese ci ha informato, su nostra precisa richiesta, sulla possibilità – in relazione alle recenti scoperte del suo gruppo di ricerca volte a identificare un *senso dell'azione*, in base all'individuazione di tipologie di neuroni specializzati in funzionalità motorie che mostrano di rispondere contemporaneamente a stimoli visivi – di una capacità di attivazione di questi *mirror neurons* in base a sollecitazioni auditive, così come accade per quelle visive. La risposta del neurofisiologo è stata che proprio alcuni mesi prima¹⁵ si era avuta l'evidenza sperimentale che tali complessi neuronali, presupposti a funzionalità motoria, rispondevano *contemporaneamente* a sollecitazioni uditive.

Il motto che il gruppo di lavoro dei proff. Rizzolatti-Gallese ha utilizzato al simposio neurofisiologico della American Society for Neuroscience, in cui si presentavano gli esiti di tale ricerca nel novembre 2001, è quanto di più icastico, se lo si considera riferito ad un "senso dell'azione": *I hear what you are doing*. Quest'acquisizione è della massima rilevanza, in quanto la ricerca scientifica, trovando la prova di risposte uditive in neuroni motori, pone le premesse per una riformulazione di una serie di istanze epistemologiche relative alle distinte compartimentazioni classiche tra facoltà cognitive, percettive e motorie con cui è stata modellata, tradizionalmente, la "mente".

Col che stiamo a dire, ritornando al nostro orticello, che la mente umana può percepire il movimento incorporato nel suono anche attraverso una pura esperienza cerebrale che non coinvolga

¹⁴ 13 febbraio 2002.

¹⁵ Novembre 2001. La comunicazione al *meeting* della American Society for Neuroscience è la seguente: Gallese, V. et al., *Auditory Mirror Neurons in the Ventral Premotor Cortex of the Monkey*, «Society of Neuroscience Abstracts», Vol. XXVII, 2001, p. 129. 9.

l'aspetto somatico, con genuine facoltà che, una volta, si sarebbero dette contemplative – fatto di cui chi scrive può attestare plurima esperienza personale. E con questo si supera quella *impasse* metodologica presente in Middleton relativamente a «quel tipo di distacco, che l'analisi tradizionale spesso pretende di assumere» nei casi in cui, come per la musica audioattile, pop/rock, «l'esperienza del movimento somatico è la guida nelle decisioni analitiche stesse» [cfr. *supra*].

Questo tipo di osservazioni apre la strada, tra l'altro, ad un'effettiva riconduzione delle musiche audiotattili ad una sfera d'indagine formale cui è essenziale l'attenzione alle tecniche creativo-performative, ponendole così in una prospettiva, sul piano della scientifica ricerca musicologica, omologa a quella in cui sono collocate le composizioni eurocolte, che possono avvalersi di una identificazione "forte", fondata su criteri inerenti alla storia delle tecniche compositive, come evidenziava Borio [*cit.*]. Quella di «musica di danza» diventa allora una categorizzazione delle musiche audiotattili in una società che ancora non dispone dei mezzi culturali per individuarne gli aspetti epistemici, e le specifiche modalità privilegiate di fruizione estetica che stiamo sinteticamente enucleando.

Le ripercussioni di queste acquisizioni sono molteplici, riassumibili soprattutto in una considerazione individuata della musica audiotattile, che non è assolutamente riconducibile a funzionalità e modalità gnoseologiche connesse con la musica eurocolta, e tanto meno ad una concezione del gesto tributaria di un fisicalismo pragmatista.

Purtroppo, motivi di spazio non ci consentono in questa sede di approfondire le implicazioni degli studi di Bowman,¹⁶ Cotner, Lacasse, tranne che per osservare che i tre autori correttamente indirizzano la loro attenzione ad elementi peculiari delle musiche audiotattili: rispettivamente, il sound, la testura, la contestualità sonora.

Preme far notare che Bowman pecca, però, nel metodo, quando, invece di analizzare il corpus delle musiche del *Memphis Sound* dell'etichetta Stax con i criteri analitici oggettivi (non necessariamente formalisti) richiesti da perfette produzioni di musica audiotattile – che

¹⁶ Una sola osservazione in merito alla traduzione di termini tecnici di teoria musicale che spesso lascia a desiderare. Ad esempio, in luogo di "in levare" si è tradotto "fuori tempo" per ben quattro volte. «Dov'è udibile, Jackson ...suona [la grancassa] solitamente o sul primo e sul terzo tempo; oppure sul primo, fuori tempo prima del terzo e sul terzo; oppure sul primo, fuori tempo dopo il primo, sul terzo e fuori tempo dopo il terzo; oppure sui primi tre tempi, fuori tempo dopo il terzo e dopo il quarto...» (sottol. nostre) [p. 29].

esibiscono quelle specifiche qualità estetiche cui accennavamo sopra – ricorre, seguendo una metodologia della ricerca sul campo mutuata dal metodo etnografico, all'intervista degli "informatori", cioè, in questo caso, dei musicisti di *soul music*.

Abbiamo a più riprese, in altre occasioni, sottolineato come la musica audiotattile presenti, strutturalmente, caratteristiche differenti non solo rispetto alla musica eurocolta, ma diversificate anche dalle manifestazioni musicali di culture cosiddette tradizionali. Di conseguenza, una trasposizione meccanicistica di metodi d'indagine e di prospettive operative funzionali a queste ultime, con criteri di tipo etnografico, non è produttiva. Per le creazioni di musica audiotattile, in cui sono presenti riferimenti teorico-musicali e paradigmi estetici che, in parte, afferiscono alla cultura occidentale, utilizzare la funzione dell'"informatore", come si fa, ad es., con profitto per le società tradizionali, non è vantaggioso, in ogni caso, dal punto di vista del metodo scientifico. Per tali produzioni, la ricognizione testuale musicologico-analitica si rivela più utile e proficua, magari *affiancata* alle osservazioni degli *insider*.

I limiti di questo modo di procedere si evidenziano nell'articolo di Bowman, in special modo, quando si tratta di fenomeni come il *groove*, a proposito del quale l'autore si limita a riferire quanto asserito dai musicisti. Ora, questo tipo d'indagine basato sulle testimonianze o valutazioni degli *insider* si è generalmente rivelato nella musicologia afroamericana foriero di enormi abbagli, data la tendenza dei musicisti stessi (Jelly Roll Morton, tra tanti altri, *docet*) a creare mitografie e a manipolare date, luoghi e situazioni (in genere a proprio favore).

Al riguardo s'impone, quindi, una stretta notomizzazione dell'oggetto musicale, anziché riferirsi, come in maniera diligentemente notarile riporta Bowman, a testimonianze di ritardi e anticipi dell'unità di scansione temporale [cfr. p. 29] verbalmente concordati, cognitivamente valutati e coscientemente attuati. Abbiamo a più riprese indicato come le facoltà inerenti alla produzione di *groove* siano di competenza della memoria ecoica, che opera ad un regime cognitivo particolare, su base di linguaggio cinesico-corporeo, comunque non riconducibile alla consapevole quantificazione/valutazione temporale. Tale facoltà mnemonica si produce su scala inferiore rispetto alla memoria a breve e lungo termine, in cui sono attive alternative modalità cognitive, controllabili intenzionalmente secondo forme non riconducibili ai criteri delle affermazioni citate nel testo.

Eguale problematica – e qui ci ricollegiamo più specificamente a quegli aspetti teorico-musicali cui ci riferivamo – ci sembra la seguente asserzione del tenorista Andrew Love [citata a p. 19], che recita: «Mi è sempre piaciuto suonare la terza o la settima. Mi

è sempre piaciuto suonare nel bel mezzo dei fiati quel bel suono grasso di *mi, re, mi bemolle* [sic]». Vorremmo soltanto notare, come d'altronde ognuno può ben dedurre da sé, che il *cluster* di cui sopra sarebbe più appropriato, stilisticamente, ad un brano di Anton Webern anziché ad un pezzo di *soul music* in puro stile *Stax Sound* (in cui, ovviamente, il *mi bemolle* va sostituito col *sol#*, magari posponendo gli intervalli). Ma in questo caso la disavvertenza è presente alla fonte, nella versione originale dell'articolo (Bowman 1995, p. 301: «E, D, Eb»).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | | |
|-----------------------|----------------|--|
| BORIO, Gianmario | in pubbl. | <i>Una storia unitaria delle musiche del XX secolo?</i> , «Il Saggiatore Musicale». |
| CAPORALETTI, Vincenzo | 2000 | <i>La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili</i> , Teramo, Ideasuoni Edizioni, pp.302. |
| DE KERCKHOVE, Derrick | 1993
(1991) | <i>Brainframes. Mente, Tecnologia, Mercato</i> , Bologna, Baskerville. |
| MCLUHAN, Marshall | 1967
(1964) | <i>Gli strumenti del comunicare</i> , Milano, Il Saggiatore. |
| MIDDLETON, Richard | 1990 | <i>Studiare la popular music</i> , Milano. Feltrinelli. |
| SCHULLER, Gunther | 1996
(1968) | <i>Il Jazz—Le origini</i> , Torino, EDT. |
| TESTONI <i>et al.</i> | 1954 | <i>Enciclopedia del jazz</i> , Milano, Messaggerie Musicali. |

ABSTRACT

Title: THE UNSUSTAINABLE LIGHTNESS OF THE POP
Author: Vincenzo Caporaletti

The Italian translation of a series of analytic essays on popular music gives the author the opportunity to write this review essay. If one interprets the so-called popular music (a subgroup of the vast corpus that the author defines as "audio-tactile" in order to confirm its essential difference from European cultured music according to intrinsic criteria) as a result of assumptions based on melodic and harmonic parameters, one loses sight of the mainly supra-segmental specific aesthetic and formal assumptions of these linguistic and musical systems that have swing and groove among their most important formal/processual aspects.

This methodological approach questions the validity of Forte's and Everett's articles. Moreover, in very few words the following problems arise: in Forte's study the definition of chorus, and the lack of references to European cultured tradition for the linguistic assimilation, in Tin Pan Alley's composers, of dissonance in triadic tetrachords; in Everett, the issue of interpreting rock music by means of the tonal principle; in Bowman, the analytic application of the ethnographical method based on the evidence provided for by cultural informants, which if useful for the study of types of music based on oral tradition, it may not be applicable to repertoires that are different from the phenomenological viewpoint, such as the audio-tactile ones; in Middleton, a mechanistic notion of gesture, which is close to but does not coincide with the theory of Audio-Tactile Principle put forward by the author.
