

Uno degli aspetti più notevoli della musicologia contemporanea è la particolare forma d'osmosi che si sta verificando sul piano metodologico nei rapporti tra le varie branche della disciplina. Le distinte compartimentazioni che nel corso del Novecento hanno dato vita alla ricerca storica, sistematica (con le afferenti discipline della sociologia musicale, psicologia, acustica, semiotica, estetica, teoria musicale), ed etnomusicologica, sembrano cedere il passo ad una ritrovata concezione olistica, secondo l'originario intendimento di Guido Adler, che alla fine del secolo scorso indicò i lineamenti epistemologici della scienza musicologica allora *in fieri*.

Per fare degli esempi, oggi vediamo come studi di storia della musica occidentale siano condotti utilizzando metodologie mutuata dall'etnomusicologia, come pure ricerche etnomusicologiche cominciano ad orientarsi su repertori relativi ad un singolo musicista. D'altro canto, l'analisi musicale appare sempre più al servizio di questioni inerenti ad ascendenze stilistiche e/o formali, ermeneutiche in senso lato, ed è considerata sempre più come l'*humus* su cui gli altri approcci debbono basarsi per attingere un valore, se non di verità, almeno di oggettività. In questo quadro, la musicologia afroamericana (assieme ad una parte dei cosiddetti *popular music studies*) è esattamente il risultato di quest'interscambio di approcci, in cui materiali soggetti ad un interesse etnomusicologico sono trattati come composizioni eurocolte da esaminare con la lente analitica della teoria musicale, senza, però, prescindere dai salienti e specifici aspetti socioantropologici che danno loro senso.

Una conseguenza non secondaria di questa riformulazione degli approcci e delle metodologie si verifica sul piano dei contenuti: le certezze su cui si fondavano vecchie acquisizioni cedono il passo a nuove visioni critiche e problematiche.

In questo numero di *Ring Shout - Rivista di Studi Musicali Afroamericani* vi sono esempi tangibili di tali processi. Dal punto di vista della riformulazione delle acquisizioni comunemente accettate, il lettore potrà così constatare che il Ragtime non è solo quella «musica pianistica scritta e senza improvvisazione e senza lo swing del jazz»,¹ ma che presenta, invece, il fenomeno improvvisativo alle sue origini e in varie correnti stilistiche che hanno disegnato un proprio percorso storico; che il compositore "colto" Darius Milhaud, nel 1917 in Brasile quasi per caso, si dedicava, senza sapersi etnomusicologo, allo studio di quei particolari aspetti formali della condotta

¹ Schuller 1996, p.175.

ritmica (che definiamo audiotattile) inerenti allo *swing* e al *groove* nell'accezione più contemporanea dei termini, mentre vedeva nascere il *samba*; che di Paul Whiteman, bistrattato nelle varie storie del jazz,² si possa dare una rilettura alla luce di un quadro estetico e sociostorico più ampio di quanto si sia fatto sinora. E infine, per chi ancora credesse che la musica cosiddetta "leggera", come oggetto di studio, non possa porre problematiche appena più elevate del cambio di posizione nel fatidico "giro di do", si dimostra quale ricchezza di prospettive ermeneutiche, di infrastrutture concettuali e di opzioni metodologiche siano implicate nella sua analisi.

Con l'interscambio e la molteplice rifrazione delle prospettive metodologiche si rivela un mondo affascinante. Abbiamo accennato che nello studio di Manoel Aranha Corrêa do Lago, *Fonti brasiliane in Le Bœuf sur le Toit di Darius Milhaud: una discussione e un'analisi musicale*, troviamo Darius Milhaud in Brasile durante la Prima Guerra Mondiale che scopre le canzoni scritte a Rio e São Paulo da compositori come Nazareth e Tupinambá, per editori che erano l'equivalente brasiliano dei newyorkesi di Tin Pan Alley. Con l'ascolto dei loro ritmi studia e cerca di capire la natura delle caratteristiche inflessioni microritmiche che oggi sappiamo categorizzare con le nozioni di *swing* e *groove*. Tornato in Francia compone *Le Bœuf sur le Toit*, balletto sinfonico poi adattato anche per pianoforte a quattro mani, in cui intesse un collage con le citazioni di questi brani utilizzando la tecnica del *ready-made*, a delineare stilisticamente una via oggettiva che s'incunea tra le correnti dell'espressionismo e del neoclassicismo; in questo contesto sperimenta moduli costruttivi politonalità, che gli offrono la possibilità di un attacco oggettivo alternativo alla deregolamentazione atonale.

Ma nel *milieu* culturale che Milhaud incontra in Brasile s'innesta un ulteriore importantissimo evento: la nascita del *samba* come fenomeno di massa. Proprio nel 1917, infatti, col brano *Pelo Telefone* il *samba* trapassa dalla ristretta dimensione folklorica afrobrasiliiana a quella di un genere universalmente riconosciuto e, in qualche modo, "nazionale". Lo stesso Milhaud ricorda che alle origini dell'ispirazione del balletto sinfonico vi fosse «un *samba* suonato quella sera [del 1917], mentre delle donne nere danzavano in abiti blu». Come se non bastasse, per quest'opera Jean Cocteau imbastì uno scenario surrealistico dal titolo *Il Bar del dolce far niente*, che andò in scena come pantomima nella prima rappresentazione, data nel 1920. Possiamo, quindi, immaginare quale coacervo d'influssi incrociati e ascendenze culturali polimorfe si sia sedimentato in quest'opera.

Ciò che ci preme notare è che la polivalenza di un tale organismo artistico si rivela refrattaria ad un'indagine monorientata, frutto di vetuste compartimentazioni disciplinari che la vitalità dei fenomeni estetici, in realtà, mai rispecchia: fenomeni che solo con una notevole dose di superficialità ci si può illudere di conoscere, o solo di accostare, attraverso strumenti dati dalle specializzazioni parcellizzate tradizionali.

² A torto intese come studi settoriali di etimi gergali in cui vige un "protezionismo" metodologico: in controtendenza, come si può desumere dalle fugaci osservazioni iniziali, con tutto un interattivo sommovimento globalizzante e inclusivo della musicologia contemporanea in generale.

Conscio di tutto ciò, nel suo studio su *Le Bœuf sur le Toit*, Corrêa do Lago ci offre, da una parte, un minuzioso saggio di storia della musica, con precisi riferimenti ad aspetti della biografia di Milhaud; sciogliendo, inoltre, questioni dubbie riferite ad attribuzioni autoriali. Nel contempo, opera da etnomusicologo nello sceverare le dipendenze in fatto di ritmica, forma e aspetti processuali-esecutivi delle musiche folkloriche coinvolte, e guidandoci nell'apparente ginepraio dei generi e sottogeneri popolari del Brasile. Infine, magistralmente, ci introduce all'analisi teorico-musicale dell'opera, indicandoci le fonti già individuate e quelle ancora non identificate, e illustrandoci la magnifica architettura basata su elementi morfologici (sezioni dei brani) e sintattico-linguistici (tonalità e rapporti politonalità) utilizzati in funzione costruttiva dal musicista francese.

Riteniamo che la traduzione italiana di questo studio sia di grande rilevanza non solo per le valenze conoscitive intrinseche ma anche in funzione delle qualità di modello operativo e metodologico per la ricerca musicologica.

Il tema della ricerca di un'identità nazionale nella fenomenologia stilistica musicale, presente nello studio di Manoel Aranha Corrêa do Lago, diventa centrale in quello di Gianni M. Gualberto, *Fra Gershwin e il jazz: Paul Whiteman e il sogno di una musica americana*: ciò non ci stupisce, in questi tempi in cui la dialettica locale/globale diviene sempre più cruciale, sotto tutti i punti di vista.

Gualberto parte da una constatazione, che consuona con le tematiche che ci siamo sforzati sin qui di illustrare: le "storie del jazz" (o, almeno gran parte di esse) sono tendenziose, proprio perché si ostinano a coltivare un orticello separato dal più ampio orizzonte culturale in cui inquadrare i fenomeni storici della comunicazione sociale. E mette in gioco quest'ipotesi verificandola in una collocazione spaziotemporale cruciale: gli stati Uniti degli anni Venti. Basta ampliare la prospettiva, ed ecco che il particolare assume un ruolo ed una funzione nuovi; constatiamo quanto banali e insulse siano le valutazioni e i luoghi comuni spesso formulati quasi per inerzia.

In realtà, in quel periodo la società americana subisce un impatto che non è esagerato definire epocale, quello della capillare tecnologizzazione. È ciò che McLuhan descriveva come "fare il surf sull'onda tecnologica", tra l'Ottocento e l'elettrizzante contemporaneità, questa sì *jazzy*. Ciò che spesso sfugge anche ai più attenti studiosi della musica e cultura afroamericana è il fatto che il termine *[jazz]* in quei primi decenni del secolo servisse ad indicare, in musica, con tutto il peso semasiologico del gergo sportivo da cui pure derivava, quella stretta differenza che si avvertiva tra l'identità sonora così come tramandata dalla tradizione occidentale colta e il nuovo suono fisicamente animato da quel *quid* che noi chiamiamo Principio audiotattile, e mediato dai mezzi di riproduzione fonografica.

Questo piccolo particolare, se appena approfondito, sgombrerebbe il campo da tante ombre ed ambiguità nella stessa costituzione concettuale del repertorio di riferimento. Con ogni evidenza, *[jazz]* connotava lo stesso vitalismo dell'approccio antipassatista che animava di qua dell'Atlantico il fervore dei futuristi: e vediamo che su questo piano, la tensione al superamento dei vecchi modi di comunicare e di istituire novità nei linguaggi della contemporaneità culturale non era certo un'esclusivo appannaggio della

Original Dixieland Jazz Band o di Louis Armstrong, ma qualcosa che riguardava anche, d'ufficio, i compositori di musica accademica, i pittori, i letterati e quant'altro. Nel confronto di queste diverse istanze, e comparando le differenti soluzioni date al problema, ecco delinearsi l'orizzonte che faceva da sfondo al dibattito artistico del tempo: qui possiamo scorgere in controtuce Whiteman assumere una posizione di mediazione tra il mondo della cultura musicale audiotattile, veicolata dal medium fonografico, e quello dei compositori che consegnavano al medium tradizionale della notazione la delega a rappresentare le forme dei processi sonori.

Gualberto ci offre un quadro denso e straordinariamente ricco di riferimenti della vita culturale negli Stati Uniti nel periodo considerato, proponendo una rilettura del ruolo di Paul Whiteman nel contesto, più generale, di una ricerca dell'identità nazionale nella musica americana. A questa ricerca si dedicarono, in modi e forme diverse, giovani musicisti che volevano liberarsi dalle strettoie impressioniste e che nel jazz vedevano un elemento tale da supportare la formazione di un linguaggio univocamente americano. Accanto a questo filone primario, venivano, a volta a volta, innestate la tradizione accademica europea filtrata dalla sensibilità armonica di Tin Pan Alley, la *salonmusik* tardo ottocentesca, l'innodia protestante, la tradizione ebraica.

Riccardo Scivales ne *L'improvvisazione nel Ragtime*, incrociando intendimenti storico-analitici con finalità didattico-musicali, va à la *recherche* del Ragtime perduto, e si sforza di offrirci un quadro che lo sottragga alla natura quasi imbalsamata e un po' legnosa, per la verità, conferita a questo genere musicale in esecuzioni musicali cui ci capita spesso di assistere.

Detto per inciso, e offrendo tale elemento di riflessione a possibili indagini future, chi scrive ha sempre avuto la sensazione che molti passaggi in brani del cosiddetto *Classic Ragtime* dei Joplin, Scott, Lamb, totalmente consegnato alla partitura, soffrissero di errori (o almeno, di improprietà) di trascrizione ritmo-metrica delle idee compositive stesse degli autori. Questo è un problema che non riguarda solo il Ragtime, ma tutta la musica occidentale di tradizione scritta: molti passi di Schumann, in particolare – ma il discorso si può estendere a numerosissima letteratura colta – rivelano maggiore coerenza se ritrascritti con diverso intendimento metrico.

Tutto ciò si complica ancor più se si considera, come ci documenta inoppugnabilmente Scivales, che il Ragtime aveva origini – e ha generato filoni stilistici – in cui vigeva incontrastata la prassi improvvisativa. Alla fenomenologia improvvisativa si connetteva la presenza di una pluralità di stratificazioni metriche di origine africana: nella riduzione monometrica notazionale queste istanze hanno dovuto cercare una mediazione i cui effetti si propongono come un campo d'indagine tutto ancora da percorrere.

Ma la differenza – e il centrale problema – rispetto alla musica occidentale scritta sta nel fatto che il Ragtime, come riscontrato dallo stesso Scivales, è un genere di musica audiotattile. Di conseguenza, acquistano primaria rilevanza per esso quei fondamenti che danno senso e spessore estetico a tale fenomenologia musicale, non ultimi i fattori di *swing* e *groove*. Le contraddizioni che si originano, almeno per il *Classic Ragtime*, sono esponenziali: partiture scritte (probabilmente con dubbie interpretazioni trascrittive ritmo-metriche) in cui si echeggiava una libertà vitalistica ritmico-

improvvisativa che si scontrava con una "obituarità" della resa quantificata e misurata, logocentrica, della notazione (la «costante falsificazione del mondo mediante il numero» di Nietzsche): in ciò consiste, a nostro avviso, l'enigma di questa musica.

Ad ogni buon conto, l'autore, dopo una serrata disamina delle varie sfumature che tratteggiano la mappa delle tipologie stilistiche del Ragtime improvvisato, enumera una panoplia di moduli performativi – nell'articolo "pattern per la mano destra" – che si offrono come un minuzioso formulario paradigmatico. Al di là all'intrinseco valore documentario rivestito da questi pattern esecutivi, essi sono proposti alla fine del saggio in chiave pedagogico-didattica (*Applicazioni*) per una possibile ricreazione di una prassi improvvisativa rag. Questi elementi di "paleontologia esecutiva" si offrono, quindi, nel contesto della musica Ragtime, come riferimenti per una prassi esecutiva filologica, analogamente a quanto accade, con altri modi e forme, con gli indirizzi performativi storici nella musica barocca, o cosiddetta "antica", della tradizione europea.

Nello studio che conclude il volume, *L'insostenibile leggerezza del pop*, chi scrive prende spunto dalla pubblicazione della raccolta di saggi analitici *Analisi della popular music* per esplicitare, in un saggio-recensione, una serie di questioni paradigmatiche, metodologiche e epistemologiche che afferiscono a questo ambito di studi. In particolare, proprio nel confronto con le posizioni dei vari autori, si è cercato di porre in evidenza alcuni nodi teorici e proposte metodologiche che, letti in filigrana, disegnano le fondamentali qualificazioni estetiche che attribuiamo alla fenomenologia delle musiche audiotattili, cui è ricondotta, come sottocategoria, la cosiddetta *popular music*.

Vincenzo Caporaletti