



CONSERVATORIO DI MUSICA "A. BOITO" – PARMA

Corso annuale speciale ex art. 2 comma 2

della Legge 4 giugno 2004 n. 143

Anno Accademico 2004-2005

Fenomenologia della comunicazione musicale

prof. Giordano Montecchi

titolo del corso:

La musica come messaggio

modulo: 20 ore – 3 cfa

INDICE

1. La comunicazione della musica. Uno sguardo introduttivo	3
2. Musica, estetica e ideologia	13
3. Musica e identità culturale	22
4. Storia, analisi, estetica, ermeneutica	27
Riferimenti bibliografici	34

Programma delle lezioni:

7 settembre h. 10.00-13.30

La prospettiva semiotica I. Significati e forme simboliche

9 settembre h. 10.00-13.30

La prospettiva semiotica II. La musica come forma simbolica.

13 settembre h. 10.00-13.30

La condizione mediatica: dall'oralità alla scrittura e ritorno.

14 settembre h. 10.00-13.30

Valori e identità: il punto di vista antropologico.

15 settembre h. 10.00-13.30

Gli strumenti dell'interpretazione. Ermeneutica e ricezione.

Bibliografia di riferimento:

- Dispense del corso (a cura del docente)
- Jean-Jacques Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, Edt, 1989, pp. 3-70
- Simon Frith, *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, in J.-J. Nattiez (ed.) *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 953-965

Letture integrative consigliate:

- Nicholas Cook, *Musica. Una breve introduzione*, Torino, Edt, 2005
- Tullia Magrini (ed.), *Universi sonori*, Torino, Einaudi, 2002
- Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986
- Maurizio Disoteo, *Antropologia della musica per educatori*, Milano, Guerini, 2001

1. La comunicazione della musica.

Uno sguardo introduttivo

Vediamo innanzitutto la definizione di *comunicazione* fornita da due autorevoli dizionari online.

DE MAURO il dizionario della lingua italiana

<http://www.demauroparavia.it/>

co|mu|ni|ca|zió|ne

s.f.

FO

1 il comunicare, il far conoscere, il render noto: *c. di notizie, di informazioni, di idee, di pensieri*

2 capacità individuale, personale di comunicare pensieri, sentimenti, ecc.: *avere capacità, incapacità di c.* | ciò che si comunica, l'insieme delle informazioni comunicate

3 messaggio: *c. scritta, orale; una c. urgente; il direttore mandò una c. a tutti i dipendenti* | *fare una c.*, comunicare rapidamente una notizia, spec. tecnica

4 relazione di argomento scientifico presentata a un convegno e sim.: *fare, presentare una c.*

5 il mettersi, il trovarsi in contatto con altre persone: *essere in c. con qcn.*; trasmissione e ricezione di messaggi telefonici, radiofonici e sim.: *c. telefonica, postale; la comunicazione si è interrotta*

6 collegamento, passaggio tra luoghi: *il Reno è un'importante via di c.*

7 spec. al pl., insieme di mezzi di trasporto, di strutture e sim. che realizzano un collegamento: *comunicazioni terrestri, marittime, aeree*

8 TS dir., nel diritto processuale, procedura con cui si dà notizia dei provvedimenti presi dal giudice

9 TS inform., ling., processo di trasmissione di dati con appositi segnali da un sistema all'altro | processo di trasmissione di dati tra sistemi

10 OB TS lit., comunione eucaristica

MERRIAM-WEBSTER online dictionary

<http://www.m-w.com/>

1 : an act or instance of transmitting

2 a : information communicated **b** : a verbal or written message

3 a : a process by which information is exchanged between individuals through a common system of symbols, signs, or behavior <the function of pheromones in insect *communication*>; *also* : exchange of information **b** : personal rapport <a lack of *communication* between old and young persons>

4 plural a : a system (as of telephones) for communicating **b** : a system of routes for moving troops, supplies, and vehicles **c** : personnel engaged in communicating

5 plural but singular or plural in construction a : a technique for expressing ideas effectively (as in speech) **b** : the technology of the transmission of information (as by print or telecommunication)

Tralasciando la discussione sul termine "fenomenologia" (che daremo per acquisito nella sua accezione più colloquiale come sinonimo di "possibili casistiche" o "aspetti" della comunicazione) l'espressione "comunicazione della musica" è estremamente vaga e rimanda a una amplissima gamma di circostanze e di modalità di "apprensione" dell'oggetto o fenomeno in questione: dal semplice meccanismo della trasmissione e quindi della percezione acustica di un evento sonoro definibile come musica, fino a più approfonditi gradi di conoscenza e di risposta che possono condurre alla formulazione di un giudizio estetico o, più in generale, di valore.

Col termine "comunicazione" in questo caso si indica dunque un insieme di fenomeni e di processi che vanno molto al di là della "semplice" comunicazione intesa quasi come sinonimo di trasmissione: udire, sentire, ascoltare, insegnare, imparare, ricordare, imitare, suonare, cantare, improvvisare, comporre, progettare, descrivere, comprendere, criticare, adorare, detestare, analizzare, interpretare, ecc. ecc. sono tutte azioni che in varia misura sembrano rientrare in questa nozione estensiva del comunicare. Azioni e condotte che evidentemente delineano un campo troppo vasto – possiamo dire l'intero campo di cui si occupa la musicologia – per potercene occupare in modo esauriente in questa sede.

artiamo quindi da alcuni rilievi empirici. Come avviene la comunicazione di un evento musicale? O, in altre parole: come avviene che si fa o si ascolta musica? Possiamo individuare come base di partenza tre modalità diverse:

A) la musica del villaggio, il cantastorie, la musica etnica:

c'è un contatto diretto fra musicista e ascoltatore, e magari non c'è neppure distinzione di ruoli. Non esiste musica scritta, la musica è

tramandata oralmente dai vecchi o dai maestri, e ogni volta rinasce al momento ad opera di musicisti che la eseguono a memoria e magari la trasformano estemporaneamente, improvvisando. In pratica ogni interprete è anche autore o quantomeno "arrangiatore" della musica (in realtà il più delle volte nessuno sa chi sia l'autore di quella musica).

B) un'orchestra o un solista eseguono la musica di un compositore classico: il compositore è assente o morto da chissà quanto tempo; compositore e interprete (ad es. Mozart eseguito da Abbado, Chopin eseguito da Zimerman) non sono la stessa persona e, il più delle volte, non si sono mai conosciuti in quanto appartengono a epoche storiche diverse. In questo caso c'è – ed è indispensabile – un testo scritto, ossia una partitura attraverso la quale l'interprete si sforza di realizzare il più fedelmente possibile le intenzioni del compositore. Talvolta capita che un solista suoni senza leggere la musica, ma solo perché l'ha studiata a memoria.

C) prendiamo un disco e lo mettiamo nel lettore stereo: c'è un supporto audio che, per un verso, possiede le caratteristiche di un testo "scritto" (si pensi ad es. alla terminologia usata nelle procedure di duplicazione tramite il masterizzatore del nostro personal computer: "scrivi disco"). Per altro verso, si tratta di un testo completamente diverso dalla partitura; un testo che viene letto da una macchina e che noi invece possiamo ascoltare in modo sostanzialmente analogo, salvo il diverso contesto, alla musica di tradizione orale eseguita nella festa del villaggio. In questo caso però i musicisti (compositore, interpreti, danzatori, ecc.) sono del tutto assenti. C'è solo l'ascoltatore che, a differenza di quanto accade nel villaggio, può scegliere di ascoltare un brano o una parte di brano un numero teoricamente infinito di volte, con la certezza che l'esecuzione sarà sempre identica.

Potremmo individuare quantomeno una quarta modalità: la musica alla radio. Anche in questo caso, nella scena che immaginiamo, c'è solo l'ascoltatore che attraverso il medium radiofonico riceve via etere un evento sonoro messo in onda dalla stazione radio. Tale evento può essere registrato o in diretta ma, di fatto, ci riporta alle tre precedenti modalità di produzione sonora. Naturalmente è possibile pensare a varie forme intermedie o miste di queste tre situazioni-tipo che abbiamo descritto. Ad esempio la musica in televisione, al cinema, in discoteca, nella sala d'attesa. Oppure pensiamo al

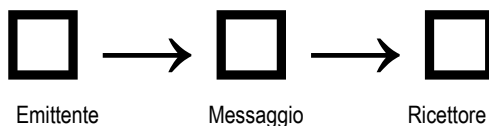
dj che "suona" i suoi giradischi dal vivo dando origine a un risultato sonoro nuovo sebbene costituito di musiche già incise su disco.

Questa particolare condizione mediatica della musica riprodotta unisce e combina in vario modo aspetti propri sia della comunicazione scritta sia della comunicazione orale. Per questi motivi essa riveste un particolare interesse per gli studiosi del linguaggio che per descrivere questa particolare modalità della comunicazione hanno elaborato concetti quali ORALITÀ SECONDARIA oppure ORALITÀ MEDIATA, coniati rispettivamente da Walter Ong (Ong 1982) e Paul Zumthor (Zumthor 1983). Al di là delle mille possibili interazioni, sul piano della comunicazione le differenze fra musica di tradizione orale, musica scritta e musica riprodotta sono piuttosto nette, nonostante vari studiosi siano inclini all'idea che sia problematico o sbagliato tracciare una linea di demarcazione fra scritto e orale. Questo suggerisce di pensare alla musica come un prodotto culturale nel quale aspetti di oralità e di scrittura sono quasi sempre compresenti e interagiscono fra loro determinando una inesauribile diversità di esiti.

Per ragioni che non c'è bisogno di sottolineare la nostra nozione di musica è ormai fortemente, se non inscindibilmente, connessa e condizionata dalla scrittura. Espressioni come "scrivere musica", "testo musicale", "filologia del testo" sono estremamente comuni, ma ancor più significativo a riguardo è il senso che diamo a un'altra espressione molto comune. Quando chiediamo a qualcuno «sai la musica?» in realtà intendiamo: «sai leggere la musica? », ovvero: «sai leggere le note? ». Evidentemente nel mondo ci sono persone che "sanno" la musica anche se non sanno leggere ed eseguire le note su un pentagramma.

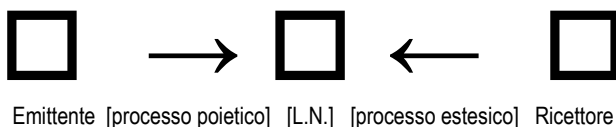
Questo (Fig 1) è lo schema classico tripartito della teoria della comunicazione che possiamo applicare anche alla musica. Le frecce indicano che c'è un passaggio, un movimento, una trasmissione di informazioni (il messaggio).

FIG 1



Molti però sono gli studiosi che hanno sottolineato, ad di là degli aspetti in comune, la irriducibile differenza che c'è fra un sistema meccanico, elettrico o elettronico di comunicazione e il modo di comunicare fra esseri viventi. Fra questi, il semiologo Jean Molino (Molino 1975), indagando da un diverso punto di vista il fenomeno della comunicazione umana, ha proposto una versione assai più raffinata di questo schema (Fig. 2), recependo e sistematizzando efficacemente un insieme di considerazioni che hanno acquistato sempre più importanza nel XX secolo:

FIG. 2



Molino sposta l'attenzione sui *processi* di creazione (processo poetico) e di ricezione (processo estesico), studiandone le modalità e le funzioni. Il risultato della sua riflessione è che la direzione di una delle due frecce viene invertita. Il ricettore non è più il destinatario diciamo così "passivo" del messaggio, ma al contrario egli opera sul messaggio una sua azione tutt'altro che marginale. Detto in parole semplici: il soggetto nel momento stesso in cui riceve un messaggio in qualche modo lo fa suo e inevitabilmente lo trasforma. Per questo motivo la freccia si muove dal Ricettore al Messaggio. Molino tuttavia non utilizza il termine Messaggio ma lo sostituisce con l'espressione *Livello neutro* (L.N.). Il Livello neutro non è altro che il Messaggio inteso in quanto oggetto *immanente*, cioè dotato di certe caratteristiche intrinseche, che si possono considerare come indipendenti da tutto ciò che è esterno ad esso (inclusi i processi di comunicazione), caratteristiche che si possono esaminare, descrivere, studiare, analizzare in quanto tali.

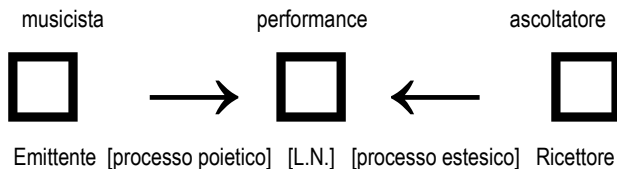
Se, partendo dallo schema di Molino, cerchiamo ora di delineare una sommaria tipologia della comunicazione musicale nei diversi contesti che abbiamo descritto risulta presto evidente che questo schema è alquanto sommario.

La comunicazione musicale in seno alla cultura di cui facciamo parte presenta infatti ulteriori passaggi di vario tipo legati al fatto che, in genere, la musica viene scritta dal compositore come spartito o partitura ed è poi attraverso la mediazione di altri musicisti interpreti o esecutori che l'opera musicale (o meglio una determinata esecuzione di quell'opera) giunge

finalmente al destinatario finale, ossia l'ascoltatore. Questo evidentemente non accade con altri tipi di messaggi e di comunicazione: ad esempio una lettera inviata per posta, oppure – per restare al campo dell'arte – con la pittura. La pittura come ci insegna Nelson Goodman (Goodman 1968) è infatti una tipica arte "autografica" nella quale l'opera creata è un unicum, riproducibile quante volte si vuole, ma il cui valore risiede nel solo e unico originale conservato in qualche museo o collezione o magari andato distrutto ecc. La musica [o quantomeno la musica scritta, per essere più precisi] secondo Goodman è invece un'arte "allografica" che può essere eseguita e riprodotta infinite volte per il semplice fatto che l'autore mentre compone e scrive la musica, mediante la notazione, fornisce al tempo stesso le istruzioni ad altri musicisti per una fedele esecuzione della sua opera. Dovremo quindi differenziare le modalità in cui avviene la comunicazione della musica di tradizione orale dalle modalità della musica in forma scritta, che fa uso della notazione.

Lo schema di Molino è senza dubbio applicabile alla musica di tradizione orale o in generale alla musica intesa come performance nella quale la musica viene creata al momento, estemporaneamente ed eseguita alla presenza dell'ascoltatore.

FIG. 3 – COMUNICAZIONE MUSICALE (TRADIZIONE ORALE)

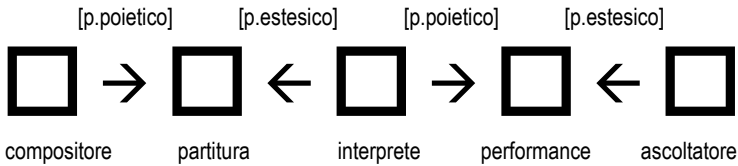


Per la musica fondata sulla scrittura il meccanismo invece è diverso, nel senso che c'è in gioco una molteplicità di messaggi, di destinatari e anche di emittenti. In altre parole la catena della comunicazione si allunga e si complica. In realtà se la comunicazione si limita al compositore che "scrive" una partitura e ai destinatari musicisti che la leggono o la eseguono personalmente, lo schema della fig. 3 può considerarsi ancora valido. Ma se la comunicazione si prolunga fino al destinatario finale, sappiamo bene che il messaggio che giunge all'ascoltatore non è la partitura in quanto tale, bensì l'esecuzione di essa: qualcosa che concettualmente potremo identificare come la stessa cosa, ma che in termini fisici concreti (e quindi nel senso del livello neutro), è sicuramente tutt'altro. La partitura che ho in

mano è carta, pentagrammi, inchiostro ecc. L'esecuzione che io sento sono onde sonore di varia frequenza e intensità.

Nel nostro processo c'è dunque un destinatario intermedio, un musicista il quale opera una trasformazione del messaggio per far sì che esso giunga all'ascoltatore e che, per questa ragione, diventa a sua volta emittente. Questo musicista lo possiamo chiamare *esecutore* (sottolineandone così l'assoggettamento alle intenzioni del destinatario originale, ossia il compositore), oppure *interprete*, sottolineandone in questo modo il ruolo attivo e in qualche misura autonomo (la freccia rivolta a sinistra...)

FIG. 4 – COMUNICAZIONE MUSICALE (TRADIZIONE SCRITTA)



Ci resta ora da prendere in esame la terza situazione che abbiamo considerato: la musica riprodotta. Anche in questo contesto, anzi a maggior ragione come vedremo, è opportuno sottolineare la diversità fra riproduzione della musica scritta e riproduzione della musica di tradizione orale.

FIG. 5 – RIPRODUZIONE DELLA MUSICA SCRITTA

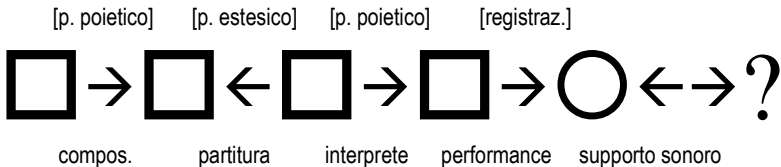
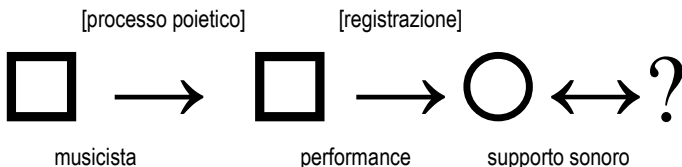


FIG. 6 – RIPRODUZIONE DELLA MUSICA DI TRADIZIONE ORALE



Come si vede in entrambi i casi il percorso si interrompe al momento della realizzazione del supporto sonoro (disco) di seguito al quale abbiamo collocato un punto interrogativo. A differenza delle precedenti modalità di comunicazione che prevedevano comunque un rapporto diretto e reciproco fra musicista e ascoltatore, nel caso del disco questo rapporto necessario non c'è più. Il disco in altre parole può avere la destinazione e l'utilizzo più diversi. Può essere ascoltato oppure no, in tutto o in parte, a casa o in discoteca o al supermercato, può essere usato come commento per un film, rimixato da un dj che magari lo renderà irriconoscibile, ecc. ecc. Lo schema può dunque completarsi così:

FIG. 7 – COMUNICAZIONE DELLA MUSICA RIPRODOTTA



L'interrompersi del rapporto diretto fra performance e ascolto, l'impossibilità da parte del musicista di prevedere che cosa accadrà della musica da lui eseguita e registrata si riassume nel concetto di SCHIZOFONIA, introdotto dallo studioso canadese Murray Schafer (Schafer 1977). La schizofonia sta a indicare che il suono riprodotto, una volta separato dal suono originariamente eseguito, può essere rielaborato e trasformato in un prodotto sonoro completamente diverso, a seconda delle finalità che quella registrazione si prefigge. Tale trasformazione e quindi la realizzazione del disco stesso prevede, oltre all'interprete ed eventualmente all'autore, una figura specifica e specializzata: il *produttore artistico*, ossia colui che decide che carattere dovrà avere la registrazione, il tipo di arrangiamento, il sound, ecc. A volte succede che sia l'interprete o l'autore stesso a svolgere il ruolo di produttore, ma il più delle volte si tratta di un terzo soggetto che – non di rado del tutto autonomamente dal musicista – sovrintendendo al lavoro in studio, dal missaggio alla cosiddetta “postproduzione”, fino a ottenere le caratteristiche desiderate. In generale possiamo affermare che, in quanto oggetto modificabile teoricamente all'infinito per via tecnologica, la musica riprodotta si presta all'intervento di “mediatori” che si intromettono nel tradizionale ménage della coppia interprete-ascoltatore e ne rivoluzionano il rapporto. È precisamente in questo ambito che ha preso corpo in anni recenti la nozione di FONOGRAFIA (Eisenberg 1997), termine col quale si indica oggi un tipo di arte del suono che possiede uno statuto,

delle competenze, un sistema di valori (e dunque un'estetica) ormai del tutto autonomi rispetto alla musica tradizionalmente intesa. Per sommi capi, potremmo schematizzare la questione affermando che nel campo delle arti sonore, la fonografia sta alla musica così come nel campo delle arti visive la fotografia sta alla pittura.

Nel corso del XX secolo, la riproducibilità, la commerciabilità, la miniaturizzazione, le innovazioni tecnologiche hanno determinato in ambito musicale (più ancora che per altre forme d'arte) una serie di effetti a cascata, al punto da rivoluzionare le condizioni di esistenza della musica e quindi la nostra stessa concezione di musica. Si deve al sociologo Kurt Blaukopf l'applicazione al campo musicale del concetto di *MEDIAMORFOSI*, un termine che riassume l'insieme delle metamorfosi di natura mediatica che in pratica interessano ogni aspetto dello sviluppo tecnologico e della vita degli uomini. Gli effetti della mediamorfosi in campo musicale vengono riassunti dal sociologo tedesco nei seguenti punti (cfr. Blaukopf 1992: 248-9):

1. Assoluta supremazia della riproduzione elettronica della musica rispetto alla musica dal vivo.
2. Radicale trasformazione del meccanismo del *copyright* (diritto d'autore) in direzione di una progressiva distribuzione collettiva anziché individuale dei proventi.
3. Perdita dell'"aura". Per Walter Benjamin (Benjamin 1955) l'aura è il valore determinato dall'unicità e dall'irripetibilità proprie dell'opera d'arte tradizionalmente intesa.
4. Separazione fra suono e sorgente musicale, fra suono e performance (schizofonia). Un suono prodotto da qualcuno viene fissato su un supporto audio e poi inizia il suo viaggio non si sa per dove.
5. Tecnologizzazione del processo creativo in musica: molte musiche grazie alle nuove risorse tecnologiche nascono senza più passare per la scrittura (pop, rock, jazz, deejay, ecc.)
6. Musica applicata: crescente uso della musica in applicazione a media diversi (cinema, televisione, video-clip, ecc.).
7. Tecnologizzazione della composizione colta: anche la musica d'arte, accademica, si indirizza a ricerche e sperimentazioni che fanno sempre più uso di tecnologie elettroniche e a volte abbandonano la scrittura tradizionale.

[cfr. K. Blaukopf, *Musical Life in a Changing Society*, Amadeus Press, Portland, Or, 1992, pp.248-9]

Potremmo aggiungere un ottavo punto. Nella rosa possibile delle modalità di ricezione della musica riprodotta da parte di un fruitore, infatti, rientra anche l'apprendimento, ossia una modalità nella quale evidentemente si compenetrano processo estetico e processo poetico. E' infatti ormai diffusissimo un modo di apprendimento musicale (non solo di tipo amatoriale) condotto mediante l'ascolto di musica registrata e la successiva esecuzione di ciò che si è ascoltato e memorizzato. Ebbene, questo tipo di apprendimento risulta essere molto più simile a quello della tradizione orale e sensibilmente diverso dal modo di apprendimento attraverso la lettura e lo studio della musica scritta. Il disco in un certo senso svolge una funzione analoga a quella del maestro in una cultura orale, il quale ripeterà la sua musica fino a che la memoria e l'abilità dell'allievo saranno in grado di riprodurla adeguatamente. Col disco si ha un rapporto in parte analogo: se si vuole imparare quella musica si ascolterà il disco più e più volte fino ad impararlo a memoria. Ci troviamo in una dimensione di oralità (o meglio di auralità), nella quale viene ripristinata la funzione della memoria e dell'imitazione in luogo della lettura e dello studio. Naturalmente non sfugge il fatto che ci troviamo in condizioni ben diverse rispetto agli appartenenti di qualche comunità non letterata che ignora totalmente la scrittura. La nostra non è più una condizione di *oralità primaria* – ossia totalmente estranea all'utilizzo e agli influssi culturali della scrittura – bensì corrisponde a quella che a partire da Walter Ong (Ong 1982) è stata definita *oralità secondaria*.

Il disco rivaluta certamente una comunicazione di tipo puramente uditivo e mnemonico, dunque sostanzialmente orale e aurale. Ciononostante il disco è a suo modo una particolare forma di testo scritto. Esso infatti appartiene a tutti gli effetti a una cultura che non può fare a meno della scrittura e dove l'oralità può essere solo di natura secondaria. Il disco potrà venire a sua volta analizzato, sezionato trascritto e, di fatto, trasformato nuovamente in testo scritto, visivo, leggibile, studiabile.

Numerose testimonianze (Cfr. Sorce Keller: 98) riferiscono che in quelle regioni del mondo (paesi arabi ad es.) dove l'apprendimento musicale non si svolge su testi scritti, bensì oralmente, parecchi musicisti della nostra epoca hanno appreso e affinato la loro arte interpretativa non più dal maestro come in passato, ma proprio attraverso l'ascolto dei dischi. Il fenomeno si registra anche in Occidente, dove molto spesso la formazione dei musicisti di jazz o di rock è avvenuta proprio attraverso l'assimilazione di tecniche esecutive mediante il riascolto e la memorizzazione di musiche su disco (in anni recenti tuttavia anche su questo terreno si sono moltiplicati a dismisura i metodi scritti di jazz, rock, improvvisazione, che hanno reso l'apprendimento più celere e standardizzato).

2. Musica estetica e ideologia

La musica come realtà economica e industrializzata, soggetta a leggi di mercato e a strategie di marketing è in stridente conflitto con la tradizionale e predominante concezione estetica propria della musica d'arte occidentale delineatasi negli ultimi due secoli, sulla scia dell'idealismo e del romanticismo. Valore fondante e largamente condiviso dell'estetica musicale (e dell'estetica in genere) è il principio che l'arte e gli artisti devono essere *autonomi*, ossia liberi da ogni condizionamento, sia ideologico sia materiale, inclusa naturalmente una totale estraneità a ogni finalità di lucro. L'artista o il musicista nelle sue creazioni non può farsi condizionare dal desiderio di avere successo o di far quattrini.

Nella seconda metà dell'800, succedendo all'epoca romantica, il positivismo ha posto le fondamenta della musicologia (*Musikwissenschaft*), ossia della disciplina che si propone da un lato di studiare la musica con severi criteri storiografici, dall'altro di elaborare le metodologie per affrontare l'indagine scientifica dei suoi vari aspetti e fenomeni (dalla psicologia alla sociologia, dalla fisica acustica alla teoria dell'armonia, delle forme, ecc.)

In Occidente – e non poteva essere diversamente – i saperi musicali sono stati edificati sulle fondamenta della tradizione scritta, elaborando quindi criteri concepiti specificamente per opere musicali scritte. Tuttavia, dapprima con l'avviarsi della ricerca etnomusicologica (che aveva a che fare con musiche di tradizione orale per le quali la scrittura non è neppure concepibile), e in seguito con l'avvento della musica riprodotta e per gli effetti della mediamorfosi, questo modello di sapere è andato incontro a un processo di profonda discussione e di critica dei suoi principi originari, un processo che è verosimilmente solo all'inizio.

Gran parte delle attività e delle competenze connesse alla realizzazione di un disco, o se vogliamo l'arte della fonografia tout court, vengono in genere liquidate come non artistiche non solo per motivazioni estetiche – cioè in virtù del fatto che avvengono spesso su scala industriale e sono quindi finalizzate al commercio – ma anche per il fatto che non hanno nulla o quasi nulla a che fare con le competenze proprie della musica e della composizione scritta. Certamente tutti possiamo capire l'origine di certe obiezioni di stampo tradizionale secondo cui, ad esempio, l'abilità del dj che manipola musiche già realizzate da altri, non avrebbe niente di artistico, in quanto è alla portata di tutti e, inoltre, racchiude qualcosa di disonesto (in quanto per così dire il dj “ruba” la musica ai suoi legittimi autori). Ma soprattutto si sente obiettare che il dj non è un vero musicista, in quanto, si dice, non “conosce la musica” (nel senso che non sa leggere uno spartito),

non sa suonare uno strumento, né tantomeno sarebbe capace di comporre un brano di musica originale rispettando le regole dell'armonia e della forma. In queste obiezioni scatta certamente un pregiudizio ideologico di arte/non arte: «la musica da discoteca è solo roba di consumo, che non ha nulla a che fare con la musica d'arte, prodotta da gente che non sa nulla di musica». Ma al fondo di giudizi del genere – dei quali non ci occuperemo in questa sede – circola forse un disagio più profondo e meno appariscente: il fastidio di un sapere “accademico”, di una disciplina scientifica che, formatasi sulla musica scritta e sui suoi protocolli, si trova di fronte a fenomeni e creazioni sonore per i quali non dispone di strumenti di indagine e di riflessione adeguati. Di fatto, nel linguaggio corrente, l'espressione “conoscere la musica” nel senso di saper solfeggiare, corrisponde a una sempre più stridente limitatezza di visuale, in un mondo che sempre più sembra farsi beffe del sapere accademico, che ha scoperto le mille altre culture musicali esistenti sul pianeta (trasformandole addirittura in articoli di successo), e che vive una quotidianità di musiche realizzate senza che una sola nota venga scritta su un pentagramma.

La critica musicale, l'estetica, la sociologia hanno a lungo proposto una visione catastrofista e apocalittica di queste trasformazioni nel loro insieme, viste come tramonto di un'arte illustre e antica, via via sopraffatte da una barbarie crescente collegata a fenomeni giudicati devastanti quali il mercato, il consumo di massa, l'omologazione e la regressione del gusto derivanti dalla produzione industriale.

Nel XX secolo il punto più alto di questa critica spietata della musica “massificata” (una critica sorretta dalla concezione della società capitalista come realtà alienante, che manipola la coscienza individuale) è rappresentato dall'esponente di punta della Scuola di Francoforte, il filosofo, e sociologo della musica Theodor W. Adorno. Uno dei concetti chiave di Adorno è sicuramente ciò che lui chiama il REGRESSO DELL'ASCOLTO, un imbarbarimento della capacità di percezione e di apprezzamento risultante da un processo di feticizzazione della musica in quanto merce; una merce che si è obbligati a desiderare e a fruire in modo totalmente acritico:

Per chi si trova circondato da merci musicali standardizzate, valutare è diventata una finzione; egli non può sottrarsi alla loro strapotenza, né scegliere tra quello che gli viene presentato: tutto è talmente simile che la preferenza è legata solo al dettaglio biografico o alla situazione particolare in cui avviene l'ascolto. Le categorie dell'arte intesa come un fatto autonomo sono, per quanto riguarda la ricezione attuale della musica, fuori corso. [...] Aldous Huxley si è chiesto in un saggio, chi in realtà si diverta ancora in un luogo di divertimenti; con lo stesso diritto

ci si potrebbe chiedere a chi la musica leggera dia ancora sollievo: sembra piuttosto che essa sia direttamente complementare all'ammutolarsi dell'uomo, all'estinguersi del linguaggio inteso come espressione, all'incapacità di comunicazione. [...] Insieme alla libertà della scelta e della responsabilità, i soggetti perdono non solo la capacità di riconoscere coscientemente la musica [...] ma negano con ostinazione addirittura la possibilità di questo riconoscimento cosciente. [...] Il **modo d'ascolto regressivo** coincide tangibilmente con la produzione a causa del meccanismo di diffusione, che è quanto dire la *réclame* [...]: le masse fanno di una merce loro raccomandata l'oggetto della propria azione, usano ed esigono ciò che vien loro appioppato, superano il senso di impotenza che le coglie di fronte alla produzione monopolistica identificandosi con il prodotto ineluttabile. (Adorno 1938: 10-35)

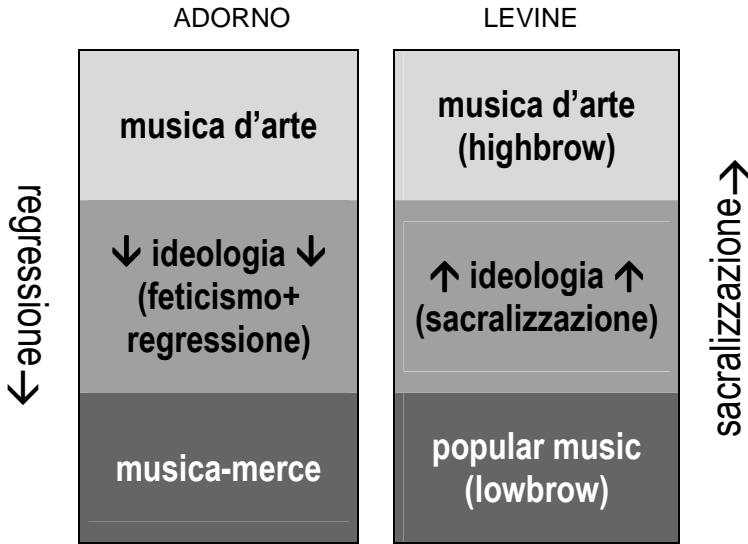
Come molta critica musicale di ieri e di oggi, Adorno accentua fortemente la dicotomia fra musica d'arte e musica di consumo (più banalmente: musica colta e musica leggera), dove tutto il valore viene assegnato alla prima e nessun valore alla seconda. Questa dicotomia viene spesso rappresentata facendo riferimento al suo presunto contesto sociale di produzione e fruizione, per cui la musica d'arte viene considerata appannaggio dei ceti di élite (non dimentichiamo che il mercato discografico della "classica" è pari oggi in Italia al 5% circa del totale: una quota che non si discosta molto dalla media dei paesi occidentali), mentre la musica di consumo viene associata a un non meglio identificato pubblico "di massa" (sarebbe interessante ma troppo complesso indagare la fondatezza o meno di tale identificazione che, a parte l'innegabile aspetto quantitativo, risulta piuttosto opinabile non foss'altro per il fatto che fra questo pubblico rientrano anche quelle élites culturali che insieme alla "musica classica" risultano essere anche forti consumatrici di musiche *popular*).

I complessi meccanismi sociologici e culturali alla base di questo dualismo gerarchico sono stati acutamente analizzati da Lawrence Levine in relazione alla cultura americana e ricondotti alle due categorie dello *Highbrow* e del *Lowbrow* (Levine 1988). Levine, contrariamente ad Adorno, pone l'accento non sul "regresso", cioè un processo di abbassamento del valore, bensì su ciò che egli definisce un processo di "sacralizzazione", ossia di incremento del valore degli oggetti e dei generi culturali, fino al raggiungimento di quel livello culturale o artistico giudicato canonico e indiscutibile.

Ci troviamo, per così dire, di fronte a due modelli di costruzione socio-culturale del valore estetico il cui funzionamento viene descritto come speculari in termini ideologici (Fig. 8): la medesima società ci viene

mostrata da Adorno come produttrice di un imbarbarimento della coscienza, mentre Levine la coglie intenta a costruire una solida gerarchia di valori sacri e inviolabili.

FIG. 8



Sulla falsariga di questo dualismo alto/basso, nei discorsi sull'arte e la cultura incontriamo un'intera serie di diadi (arte/consumo, élite/massa, ecc.) dalle forti implicazioni di carattere ideologico, sociale e anche politico.

È stato il sociologo francese Pierre Bourdieu a mettere a fuoco le profonde implicazioni sociali del gusto, i modi in cui i giudizi estetici diventano strumenti della nostra strategia di "distinzione" (nostra in quanto individui o in quanto gruppo), rispetto ad altre persone o gruppi dai quali intendiamo differenziarci e prendere le distanze. Il giudizio di gusto, afferma Bourdieu, racchiude sempre un giudizio nei confronti di un diverso modo di vivere e di pensare, dunque un giudizio ideologico, di ordine sociale. E spesso è un giudizio intollerante:

[...] l'atteggiamento estetico è anche una *espressione distintiva* di una posizione privilegiata nello spazio sociale, il cui valore distintivo si determina *oggettivamente* nel rapporto con altre espressioni, risultanti da condizioni diverse. Come ogni altra specie di gusto, esso unisce e

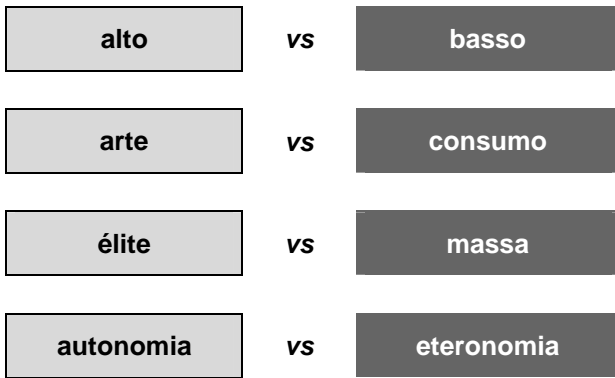
separa: dato che è il risultato dei condizionamenti connessi ad una classe particolare di condizioni di esistenza, unisce tutti coloro che sono il prodotto di condizioni analoghe; ma distinguendoli da tutti gli altri [...]. I gusti (cioè le preferenze espresse) rappresentano l'affermazione pratica di una differenza necessaria. Non a caso, quando debbono giustificarsi, si affermano in forma tutta negativa, attraverso il rifiuto opposto a gusti diversi: in materia di gusti, più che in qualsiasi altra, ogni determinazione è negazione; ed indubbiamente i gusti sono innanzitutto dei *disgusti*, fatti di orrore o di intolleranza viscerale («fa vomitare») per gli altri gusti, cioè per i gusti degli altri. [...] L'intolleranza estetica conosce violenze terribili. L'avversione per gli stili di vita diversi rappresenta senza dubbio una delle barriere più solide fra classi [...]. (Bourdieu 1979: 56-7)

Il valore estetico nella sua accezione moderna, come abbiamo già osservato, ha come sua premessa una condizione di libertà e di autonomia dell'artista. Seguendo Bourdieu possiamo affermare che la libertà dell'estetica ha il suo corrispettivo sul piano sociale nella condizione di libertà delle classi di élite, libertà dal bisogno, dalla costrizione, una condizione che determina una sorta di affinità elettiva fra posizione sociale di élite e atteggiamento estetico. Sul terreno dell'estetica ufficiale si può dire che vige tuttora un modello implicitamente ispirato alla società aristocratica per cui in materia di giudizio estetico, di gusti raffinati, di apprezzamento del bello non vale alcuna democrazia ma, al contrario, vige quella strategia di distinzione che è intrinsecamente elitaria, spinge a deprezzare il gusto degli altri e, in modo particolare, il gusto di massa come plebeo o “regredito” nel senso di Adorno. Arnold Schönberg ha riassunto la questione in una frase pronunciata nel 1932 e che lascia spazio a pochi dubbi: «Se è arte non è per tutti, se è per tutti non è arte» (Schönberg 1975: 55).

Sul piano ideologico dunque estetica e democrazia non vanno certo d'accordo, ed è precisamente da tale questione che derivano le maggiori difficoltà per accreditare esteticamente la *popular culture* e in particolare la *popular music*, consentendole, per così dire, di mettere piede nel “regno dell'arte”, un riconoscimento, o una parità di diritti, se vogliamo continuare con la metafora sociale, che in ambito accademico (specie nel nostro paese) è tuttora fortemente controverso e spesso apertamente osteggiato.

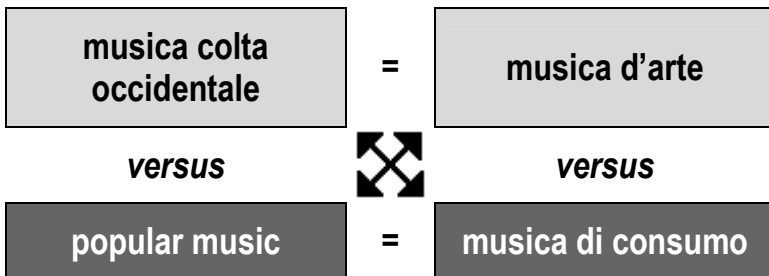
Il dualismo di cui abbiamo trattato si potrebbe dunque schematizzare (Fig. 9) in una serie di categorie contrapposte:

FIG. 9



Seguendo questa impostazione, sul piano musicale questo dualismo si potrebbe rappresentare in uno schema (Fig. 12) che corrisponde a un'opinione piuttosto radicata in ambito musicologico e accademico: la musica popular, cioè di massa, in quanto musica di consumo non è autonoma (poiché condizionata dalla sua natura di merce) e dunque non può essere considerata musica d'arte che è invece autonoma per definizione.

FIG. 10



È relativamente facile constatare come l'identificazione fra *popular music* e *musica di consumo* e la conseguente opposizione tra sfera dell'arte e sfera del *popular* goda tuttora di un largo credito nel mondo musicale (certamente più in Italia che all'estero). Tuttavia questa doppia equazione si fonda su alcuni assunti di fondo che sono quantomeno discutibili se non storicamente

falsi. Per esempio, non risponde al vero l'affermazione che la *popular music* sia congenitamente eteronoma, ossia condizionata dal mercato. In realtà negli ultimi decenni molte delle sperimentazioni più radicali e violentemente antagonistiche allo *show business* si sono manifestate proprio in seno alla *popular music* (dal jazz, al rock, all'elettronica, ecc). E, soprattutto, non risponde a verità l'affermazione che la musica d'arte, oggi come ieri, sia del tutto autonoma dai condizionamenti del mercato. Al contrario, quella che noi oggi veneriamo come la musica d'arte occidentale era in origine musica alla moda, che veniva rapidamente rimpiazzata ed era destinata al divertimento (balli, feste, passatempi, ecc.) delle antiche élites sociali. Opere, cantate, suites, concerti erano la musica d'intrattenimento delle corti aristocratiche; musica che nasceva spesso in contesti produttivi squisitamente imprenditoriali, come nel caso dell'opera, per la quale il calcolo dei costi, dei ricavi e dei rischi era assolutamente vitale e che, di regola, restavano in circolazione per poche stagioni, a volte anche una sola, venendo poi completamente dimenticate.

L'eventuale condizione eteronoma della musica – e quindi la sua condizione di “non-arte”, secondo l'assunto estetico dell'ideologia corrente – non può tuttavia essere ricondotta unicamente ai condizionamenti economici di un sistema produttivo. C'è un altro meccanismo, forse ancora più importante, che interviene in questo “andirivieni” della musica dai piani alti ai piani bassi, ed è legato alle diverse funzioni svolte dalla musica stessa. Heinrich Bessler (Bessler 1959) ha individuato nella storia della musica occidentale (o meglio nella storia dell'ascolto musicale, secondo il titolo del suo saggio) due modalità principali della musica in rapporto alla sua funzione. In passato, osserva Bessler, la musica ha svolto in prevalenza una funzione di relazione fra gli uomini. Musica liturgica, musica per danza, musica per le feste, musica teatrale, musica da tavola, musiche cerimoniali come marce, inni, ecc. rientrano nella categoria che Bessler chiama della *UMGANGSMUSIK* (musica di relazione). A partire dal Settecento, con l'affermazione del concerto pubblico su base impresariale come nuovo paradigma della pratica sociale borghese della musica, si è invece delineata una nuova categoria destinata poi a trionfare con la concezione romantica: la *DARBIEUNGSMUSIK*, ossia la “musica-rappresentazione”. Sinfonie, sonate, quartetti e in generale qualsiasi genere di musica del passato o contemporanea eseguita in una sala da concerto dove il pubblico osserva un religioso silenzio: questa è la *Darbietungsmusik*, musica concepita unicamente per l'ascolto, che esibisce e rappresenta unicamente se stessa in quanto tale e rifiuta idealmente di assogettarsi a qualsiasi altra funzione, ravvisandovi un abbassamento di rango. Consolidatasi in epoca romantica, questa idea della musica come arte che non si abbassa a un rango di servizio

è stata ereditata dall'estetica musicale contemporanea, la quale tende a considerare musica d'arte solo la musica pura, destinata all'ascolto e, per contro, a qualificare come esteticamente inferiore (anche a prescindere dal suo eventuale valore intrinseco) la musica funzionale o "applicata", dalla musica da film, a quella televisiva, alla musica da ballo e, più in generale, la musica di tutti i giorni, che viene riprodotta, commercializzata, utilizzata come sottofondo e che spesso non si ascolta per davvero, ma si sente distrattamente, in modo "regredito" (su questi argomenti vedi anche in questa dispensa il capitolo *L'orecchio emancipato. L'ascolto musicale fra storia e ideologia*).

Il prevalere dell'idea di una musica di puro ascolto ha determinato, per dirla con Levine, un processo di sacralizzazione della musica del passato che, nata per i più diversi intrattenimenti dell'aristocrazia, anche i più quotidiani, da *Umgangsmusik* qual era è stata promossa al rango di *Darbietungsmusik* che oggi essa occupa trionfalmente, musica venerata come arte destinata al puro ascolto, che guarda dall'alto in basso la marea di musica funzionale che inquina il paesaggio sonoro dei nostri giorni, risuonando nei televisori, nei cinema, nelle discoteche, ecc. (il tema dell'inquinamento sonoro è un altro capo d'accusa che spesso viene rivolto contro la *popular music*).

Certo, nei secoli scorsi il pubblico della musica, l'aristocrazia dell'*ancien régime*, era innegabilmente molto più colto e raffinato rispetto alla media dei destinatari dell'odierna pop music. Sul terreno sociale e politico la civiltà europea scaturita dall'Illuminismo borghese ha ripudiato l'assolutismo e ha scelto di affidare le proprie sorti alla democrazia e al suffragio universale, ossia alle scelte di un "pubblico" assai meno fornito di competenze culturali e di strumenti e critici. Sul piano dell'estetica le cose stanno diversamente e ciò che è considerato un valore per la società non risulta invece accettabile per l'arte e per la musica. Il terreno dell'estetica, come ci conferma Bourdieu, continua infatti a essere il dominio di un'aristocrazia del gusto che per le più diverse motivazioni, è ancora fortemente restia a prendere in considerazione l'ammissione della popular music nella cerchia dell'arte...

Simon Frith, uno dei più autorevoli studiosi di popular music e in particolare delle problematiche estetiche ad essa connesse, in *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, ha affrontato con grande acutezza molti di questi temi che riguardano non solo le questioni della popular music, ma toccano aspetti di più vasta portata in merito alla comunicazione e alla fruizione della musica nell'era tecnologica e industriale. Il suo discorso si può sintetizzare in alcuni punti fondamentali:

a) Il giudizio negativo sulla "bassezza" della musica *popular* in quanto sottoposta a leggi di mercato si fonda sull'idea che la musica del passato si sia sviluppata autonomamente da ogni condizionamento di questo tipo. Tuttavia questa supposta autonomia è in gran parte illusoria e l'immagine di incontaminata "sacralità" di questa musica ignora che in ogni epoca il sistema materiale di produzione ha esercitato un forte influsso sulla musica e sugli artisti.

b) Il modello critico alto/basso (arte/non arte, valore/disvalore) applicato abitualmente nel confronto fra musica colta e musica pop è riscontrabile anche in seno alla musica extracolta. Chi si occupa di rock o di pop ha anch'esso familiarità con un giudizio che distingue la buona musica da quella cattiva in rapporto alla maggiore o minore concessione al gusto commerciale di questo artista o di quel gruppo. Nel mondo del rock, del jazz o di altre musiche la critica al sistema del mercato è spesso altrettanto severa della critica accademica. Inoltre nell'ambito di queste musiche si incontrano artisti che "fanno ricerca", che sfidano le regole del mercato e si sforzano di sviluppare o raffinare il proprio linguaggio in modi che sono talvolta apertamente in contrasto con ciò che la logica commerciale suggerirebbe: «all'interno di entrambi i mondi musicali, classico e popular, i musicisti si sforzano di raggiungere una credibilità come artisti a dispetto delle condizioni commerciali in cui operano» (Frith 2001: 959).

c) Rispetto alle modalità di produzione e di riproduzione potremmo distinguere tre stadi di sviluppo della musica: 1) la tradizione orale in cui la musica "risiede" unicamente nell'esecutore; 2) la musica scritta in cui la musica tramite la notazione è affidabile a terzi; 3) lo stadio industriale in cui la musica è riproducibile a piacimento e quindi assume una collocazione nel quadro dell'esistenza umana del tutto diversa. La musica può essere concepita ora non più necessariamente per la performance dal vivo, ma direttamente per il disco, dove è possibile ottenere risultati, inseguire una perfezione esecutiva o creare sonorità che sono precluse all'esecuzione dal vivo.

d) L'industrializzazione non è necessariamente un processo di corruzione (Charles Keil), ma può essere all'origine di sviluppi e fenomeni nuovi, e spesso favorisce la scoperta e l'apprezzamento di patrimoni musicali altrimenti condannati ad essere ignorati.

e) La *schizofonia* (Murray Schafer) insita nella musica riprodotta - ossia il fatto che ciò che si ascolta in disco non corrisponde a ciò che è stato effettivamente suonato, ma è frutto di un'elaborazione - fa del disco un

"falso" solo apparente; in realtà il disco corrisponde a un ideale sonoro che è ottenibile solo su disco (cfr. il concetto di *fonografia* di Evan Eisenberg).

f) L'idea che il disco implichi un ascolto "passivo" a fronte di un ascolto "attivo" proprio della musica dal vivo è tutta da discutere. Charles Keil chiama piuttosto in causa la distinzione fatta da Nietzsche fra arti apollinee e dionisiache. Il disco anziché una lontananza, può produrre un senso di vicinanza, di intimità, di ascolto profondo, meditativo, trascendente; ossia un atteggiamento apollineo che si differenzia dal coinvolgimento dionisiaco proprio del concerto dal vivo. Inoltre il "possesso" della musica, attraverso il disco consente di instaurare con essa un rapporto di interazione molto più ricco e variabile (vedi: cooperazione testuale), al punto che l'ascoltatore può identificarsi nella "sua" musica sviluppando emozioni, affettività, un senso di identità e di autoespressione che certo non sviliscono la musica, ma anzi ne delineano una nuova condizione estetica nella quale sono possibili nuove forme di sublime, di trascendenza, di spiritualità.

3. Musica e identità culturale

In anni recenti, un'altra grande questione ha assunto un forte rilievo nel campo dei *cultural studies* concernenti la musica, e in particolare da quando i fenomeni del cross-over e delle musiche transculturali hanno assunto dimensioni decisamente macroscopiche; fenomeni legati sì a fattori di natura musicale, ma anche a mutamenti di ordine sociale e politico: emigrazione, meticcio, tensioni fra etnie, ecc. Si tratta dell'*identità culturale* – uno dei temi portanti dell'antropologia culturale – diventata terreno di ricerca e di dibattito vivacissimo fra sociologi della musica e studiosi di popular music.

Identità è in larga parte sinonimo di valore: significato e un valore del tutto particolari. Ciò in cui ci riconosciamo, che sentiamo nostro, che esprime e riassume la nostra identità assume ai nostri occhi un valore insostituibile: mi identifico in ciò che sento mio, vicino, espressione del mio mondo. Il senso di appartenenza è uno dei valori più forti e operanti in campo culturale. Ma affermare la propria identità è al tempo stesso differenziarsi, distinguersi da altre identità. A ben vedere, la *distinzione* di cui parla Bourdieu, se trasferita sul piano antropologico, non è altro che un'affermazione di identità.

Da questo punto di vista la musica è uno strumento potentissimo, capace come forse nessun altro codice espressivo di interpretare, catalizzare e

rafforzare il sentimento di identità, sia individuale sia collettivo. Come scrive Marcello Sorce-Keller, il nostro modo di far musica, i nostri gusti e le nostre condotte musicali «costituiscono un ulteriore modo di chiarire a noi stessi e a chi ci osserva chi siamo (o perlomeno chi pensiamo di essere o desidereremmo essere), con chi ci identifichiamo e con chi invece non desideriamo confonderci». (Sorce-Keller 2002: 188)

Il testo di una celebre canzone di Pino Daniele, nella sua apparente gratuità, svolge una ingenua ma penetrante riflessione sul problema dell'identità in una fase della nostra storia in cui le identità culturali ed etniche vengono messe a dura prova da continui processi di "delocalizzazione", ossia quei fenomeni di sradicamento dalla propria terra e dalla propria comunità, di migrazione – il più delle volte forzata – che caratterizzano la nostra epoca in modi così macroscopici e sempre più drammatici.

'O scarrafone (Pino Daniele, *Un uomo in blues*, 1991)

*'O scarrafone 'o scarrafone
ogni scarrafone è bello a mamma soja*

*Ho scoperto che Pasquale
forse è nato a Cefalù
si è sposato a Novedrate
è un bravo elettricista
fuma ppoco e ascolta i Pooh [...]*

*E se hai la pelle nera
amico guardati la schiena
io son stato marocchino
me l'han detto da bambino
viva viva 'o Senegal*

Il testo della canzone fa riferimento al processo di acculturazione, cioè di ibridazione o di meticcio fra culture diverse cui sono inevitabilmente sottoposte le identità delocalizzate, obbligate a ricostruire la propria esistenza in un contesto totalmente altro da quello di origine e nel quale si pone come centrale la questione di far convivere la propria cultura e identità originaria all'interno di un diverso contesto e di un diverso costume di vita: senza dover essere costretti a cancellarla o a snaturarla e, al tempo stesso, evitando che essa diventi fonte di conflitto e di lacerazione.

Proprio in quanto veicolo privilegiato di identità, la musica è la forma espressiva che più di ogni altra ha risentito delle trasformazioni della società contemporanea in senso multiculturale.

Il tema dell'identità musicale chiama in causa discipline quali sociologia, antropologia, psicologia, estetica, analisi. Il fatto che una musica esprima, rispecchi, "dia voce" a un'identità, ossia a una cultura, un'epoca, un gusto, un'etnia, un *sound group*, come direbbero gli antropologi della musica, è quasi un luogo comune. Tuttavia Simon Frith in un suo articolo su musica e identità (Frith 1996) osserva che il punto cruciale non è tanto il consueto e ormai vecchio interrogativo di come, in quali modi la musica rispecchi l'identità, bensì di come e perché una certa musica contribuisca a sollecitare e a ridestare una certa identità.

In pratica Frith sposta l'attenzione dall'*oggetto* musicale all'*esperienza* musicale: l'identità dice Frith è un flusso, essa è mobile, continuamente in trasformazione. Non essendo una realtà statica e definibile stabilmente, non la si può cogliere interrogandosi sulla musica in quanto oggetto. Analizzare il testo musicale secondo un approccio immanente o essenzialista, sforzandosi di definirne una volta per tutte i caratteri intrinseci in quanto espressione di una certa identità, quasi come una sorta di sua "certificazione", è un esercizio che conduce a scarsi risultati. Si tratta invece di considerare la musica come fattore costitutivo ed essenziale dell'esperienza, e di analizzare quindi i processi attraverso i quali è la musica stessa in quanto momento essenziale dell'esperienza a generare valori che concorrono a costruire e a cementare l'identità. Detto in parole povere: la musica non è solo il prodotto di un'identità, essa è soprattutto una produttrice di identità.

Sorce Keller cita la musica dei pigmei Mbuti dello Zaire, la cui la polifonia collettiva, nella quale nessun solista emerge, può leggersi come metafora della struttura sociale egualitaria di quella comunità (Sorce Keller 2002: 199). Questo carattere di rispecchiamento è relativamente facile da individuare nel "livello neutro" della struttura musicale, ed è alquanto suggestivo contrapporre questo carattere a quanto accade in Occidente nel confronto fra solista e orchestra. Ma il punto, sembra suggerirci Frith, è un altro. Si tratta di capire attraverso quali esperienze si determinino le caratteristiche della musica dei pigmei Mbuti e se, e in che modo, gli appartenenti alla loro comunità si identifichino in queste caratteristiche. Ma quel che più conta è il riuscire a capire come questi caratteri si traducano in un valore capace di rafforzare, nei musicisti e nella comunità, l'identità, e la coesione sociale.

A conclusione di questa introduzione, come riflessione ulteriore su questi temi, ci pare interessante rileggere una celebre pagina di Marcel Proust *l'Eloge de la mauvaise musique*, "Elogio della cattiva musica", tratto dalla sua prima opera letteraria, *Les plaisirs et les jours*, pubblicata nel 1896. Nel sottolineare il rapporto delle persone con la musica amata, indipendentemente dal suo valore artistico, Proust accenna a una "storia sentimentale delle società" nella quale la musica ricopre un ruolo di assoluto rilievo. Al di là della sua straordinaria poeticità, la pagina è una riflessione di straordinaria attualità nella quale sembra anticiparsi l'idea che i valori e i giudizi di gusto si fondino prima ancora che sul contenuto intrinseco della musica, sull'esperienza vissuta e quindi sulla capacità della musica di risvegliare la memoria e il sentimento della propria identità.

Eloge de la mauvaise musique (1896)

Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas.

Comme on la joue, la chante bien plus, bien plus passionnément que la bonne, bien plus qu'elle elle s'est peu à peu remplie du rêve et des larmes des hommes.

Qu'elle vous soit par là vénérable. Sa place, nulle dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés. Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler la charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique. Combien de mélodies, de nul prix aux yeux d'un artiste, sont au nombre des confidentes élus par la foule des jeunes gens romanesques et des amoureuses. Que de "bagues d'or", de "Ah ! reste longtemps endormie", dont les feuillets sont tournés chaque soir en tremblant par des mains justement célèbres, trempés par les plus beaux yeux du monde de larmes dont le maître le plus pur envierait le mélancolique et voluptueux tribut, - confidentes ingénieuses et inspirées qui ennoblissent le chagrin et exaltent le rêve, et en échange du secret ardent qu'on leur confie donnent l'enivrante illusion de la beauté.

Le peuple, la bourgeoisie, l'armée, la noblesse, comme ils ont les mêmes facteurs, porteurs du deuil qui les frappe ou du bonheur qui les comble, ont les mêmes invisibles messagers d'amour, les mêmes confesseurs bien-aimés. Ce sont les mauvais musiciens. Telle fâcheuse ritournelle, que toute oreille bien née et bien élevée refuse à l'instant d'écouter, a reçu le trésor de milliers d'âmes, garde le secret de milliers de vies, dont elle fut l'inspiration vivante, la consolation

toujours prête, toujours entrouverte sur le pupitre du piano, la grâce rêveuse et l'idéal. Tels arpegges, telle "rentrée" ont fait résonner dans l'âme de plus d'un amoureux ou d'un rêveur les harmonies du paradis ou la voix même de la bien-aimée. Un cahier de mauvaises romances, usé pour avoir trop servi, doit nous toucher comme un cimetière ou comme un village.

Qu'importe que les maisons n'aient pas de style, que les tombes disparaissent sous les inscriptions et les ornements de mauvais goût. De cette poussière peut s'envoler, devant une imagination assez sympathique et respectueuse pour taire un moment ses dédains esthétiques, la nuée des âmes tenant au bec le rêve encore vert qui leur faisait pressentir l'autre monde, et jouir ou pleurer dans celui-ci.

[tratto da:

http://www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/foire_aux_textes/]

[Detestate la cattiva musica, ma non disprezzatela. Così come è suonata e cantata molto più appassionatamente della buona, così molto più di questa si riempie a poco a poco dei sogni e delle lacrime degli uomini. Rispettatela per questo. Il suo posto, nullo nella storia dell'Arte, è immenso nella storia sentimentale della società. Il rispetto, non dico l'amore, per la cattiva musica non è soltanto una forma di ciò che si potrebbe chiamare carità del buon gusto o scetticismo, ma è anche coscienza dell'importanza del ruolo sociale della musica. Quante melodie di nessun pregio agli occhi dell'artista sono nel numero delle confidenti scelte dalla folla dei giovani romantici e degli innamorati. Quanti «anelli d'or», quanti «Oh, rimani a lungo addormentata» su fogli ogni sera voltati con tremito da mani giustamente celebri, bagnati dagli occhi più belli del mondo con lacrime di cui il più puro maestro invidierebbe il malinconico e voluttuoso tributo! Confidenti ingegnosi e ispirati che nobilitano il dolore, esaltano il sogno e, in cambio del segreto ardente che viene loro confidato, danno l'inebriante illusione della bellezza! Il popolo, la borghesia, l'esercito, l'aristocrazia, come hanno dei fattorini che portano il lutto che li abbatte o la felicità che li soddisfa, hanno anche degli invisibili messaggeri d'amore, degli amati confidenti. Sono i cattivi musicisti. Quel pessimo ritornello che qualsiasi orecchio fine ed educato rifiuta subito d'ascoltare, ha ricevuto il tesoro di migliaia d'anime, custodisce il segreto di migliaia di vite di cui esso fu l'ispirazione viva, la consolazione sempre pronta ed aperta sul leggio del pianoforte, la grazia sognante e l'ideale. Quegli arpeggi, quella «ripresa» hanno fatto risuonare nell'anima d'infiniti innamorati e sognatori le armonie del paradiso o la voce stessa della donna amata. Uno spartito di cattive romanze, usato per avere troppo servito, deve commuoverci come un cimitero o come un villaggio. Che importa se le case non hanno stile, se le tombe scompaiono sotto le iscrizioni e gli ornamenti di pessimo gusto. Per una

immaginazione abbastanza simpatica e rispettosa da far tacere un momento i suoi disdegni estetici può elevarsi da quella polvere la nuvola delle anime che hanno sulla bocca il sogno ancora verde che faceva loro intuire l'altro mondo e godere o piangere in questo.]

4. Storia, analisi, estetica, ermeneutica

Messe una di fianco all'altra queste quattro parole chiave che figurano nel titolo di questo capitolo sembrano coprire l'intera gamma delle possibilità di articolare il "discorso sulla musica" come lo chiamerebbe Jean-Jacques Nattiez. In realtà non è così. Ci sono molti altri possibili approcci allorché ci si appresta a "parlare di musica". La musica può essere considerata sotto l'aspetto di un sistema, codice o linguaggio che possiede determinate caratteristiche e quindi può essere oggetto di studio di discipline come la semiologia, la teoria della comunicazione, la linguistica. Oppure può essere considerata come un evento, un atto creativo, un oggetto che scaturisce da esseri umani e si rivolge a esseri umani, interessando quindi la psicologia, l'antropologia, la musicoterapia – addirittura oggi si parla di biomusicologia. Ma la musica è anche il frutto di una pratica che ha luogo in un determinato contesto sociale e culturale e chiama dunque in causa sociologia, antropologia, eccetera. La musicologia sistematica – coniata nelle sue fondamenta disciplinari da Guido Adler nel 1885 (Adler, viennese, fu grande amico e sostenitore di Gustav Mahler) – si occupa per l'appunto di classificare la vasta gamma delle discipline in cui si può articolare lo studio della musica secondo una prospettiva scientifica, ossia metodologicamente rigorosa, basata cioè su affermazioni fondate e plausibili.

La musicologia – *Musikwissenschaft* (letteralmente "scienza della musica") – viene suddivisa da Adler in musicologia sistematica e in musicologia storica e, data l'epoca in cui essa vede la luce, presenta nella sua formulazione originaria una marcata accentuazione positivista, ossia orientata a sottolineare l'importanza del carattere scientifico-esatto degli studi musicali. Via via, nell'opinione comune (un'opinione largamente condivisa nell'ambiente musicale italiano legato a una formazione accademica svolta per lo più nei Conservatori) si è affermata così, in modo relativamente acritico, l'idea che la storia della musica e l'analisi musicale ci dicono le cose come stanno o come stavano. Da esse ci si aspettano descrizioni e giudizi "veri", circa i quali, analogamente a ciò che si pensa

delle discipline scientifiche, non abbiamo dubbi - o quasi. E comunque il fine di queste discipline è di togliere di mezzo questi dubbi quanto più possibile.

In relazione alla storia e all'analisi quindi si è portati per lo più a pensare in termini di vero o falso (è storicamente falso che Mahler sia morto nel 1912 poiché è morto nel 1911), oppure di giusto o sbagliato (sbaglia chi afferma che il madrigale *Il bianco e dolce cigno* di Arcadelt ha una forma strofica) e così via. La concezione comune della storia e dell'analisi musicale si fonda sulla convinzione che queste discipline articolino discorsi le cui condizioni di veridicità possono e debbono essere sempre soddisfatte secondo un modello molto elementare, per lo più binario (0/1, vero/falso, acceso/spento, bello/brutto, ecc.).

In realtà le cose sono molto più complesse. Nel campo scientifico e filosofico il problema della verità delle teorie, delle affermazioni e dei giudizi viene indagato da una apposita disciplina, l'epistemologia, la quale si occupa di appurare quali sono le condizioni in base alle quali un qualsiasi enunciato può dirsi vero oppure falso. Sotto questo aspetto ogni disciplina ha una sua diversa natura legata all'oggetto di studio, al metodo e agli obiettivi che la contraddistinguono. In altre parole ogni disciplina ha un suo diverso statuto epistemologico nel quale il problema della verità è sempre una questione aperta che si presenta ogni volta con modalità diverse. In particolare questa diversità acquista rilievo nel distinguere le scienze naturali o scienze esatte come la matematica, la geologia, l'astrofisica, ecc., dalle cosiddette scienze umane (o "scienze dello spirito") quali la storia, la filosofia, la retorica, ecc.

Per quanto riguarda il campo musicale le discipline storiche hanno un loro particolare statuto epistemologico che le differenzia dalle discipline di tipo analitico che indagano le caratteristiche di un testo. Proprio per questo la musicologia, fin da Guido Adler, ha tenuto a distinguere le discipline storiche da quelle sistematiche fra le quali rientra evidentemente la già citata analisi musicale.

Tuttavia, come dicevamo poco fa l'analisi non è certamente l'unico modo di studiare e sviscerare un testo nelle sue componenti intrinseche e nelle sue implicazioni. Oltre all'analisi ci sono altre discipline che si occupano di indagare le caratteristiche e i contenuti di un testo (come è fatto, che cosa dice, che cosa significa...). Fra queste figurano certamente discipline quali l'estetica, la critica, la semiologia, la psicologia, l'ermeneutica.

Fra le numerose discipline del campo musicale quella che più inclina allo statuto di scienza esatta è probabilmente l'analisi, nel cui campo ci si avvale di metodi e di tecnologie che trovano applicazione anche in altri tipi di ricerca scientifica (statistica, spettrografia, ecc.). In quanto tale l'analisi

tende ad avvalorare un'idea di scientificità che viene spesso interpretata come risposta univoca, assoluta, in termini di vero/falso. Senonché l'analisi proprio per queste sue caratteristiche si rivela inadeguata o impotente nel momento in cui si tratta non più di indagare e rappresentare le caratteristiche strutturali intrinseche di un brano musicale, bensì di compiere delle valutazioni di diversa natura qualitativa, di esprimere dei giudizi di valore, oppure di dire qualcosa in merito alle intenzioni dell'autore o ancora in merito alle risposte o ai giudizi dell'ascoltatore. È in questo terreno che si collocano le altre discipline già citate, per le quali, oltre al testo in sé, è altrettanto importante tenere conto delle circostanze da cui esso nasce (ciò che Nattiez chiama "processo poetico") e in cui viene fruito ("processo estesico"). Senza questi ulteriori apporti, l'analisi resta mera descrizione, protocollo, radiografia più o meno dettagliata di come un testo è fatto e organizzato, del suo carattere "immanente", ossia intrinseco. D'altra parte, come ha osservato Carl Dahlhaus, è difficile accettare come plausibile un discorso o un giudizio estetico o critico che non sia sorretto da qualche riscontro analitico.

La musica, almeno così come essa è concepita nell'epoca moderna, è un fenomeno o un'attività che rientra nel campo della comunicazione umana e da questo punto di vista, seppure in termini molto larghi, la musica può essere considerata un linguaggio. Nello schema di Jean Molino – e con lui Jean-Jacques Nattiez che ne ha ripreso e sviluppata l'impostazione – come già abbiamo visto l'attenzione si sposta sui *processi* di creazione (processo poetico) e di ricezione (processo estesico), mentre il testo musicale, il corpo del messaggio, viene considerato in quanto oggetto immanente, e denominato *livello neutro* (L.N.).

Diciamo che l'analisi – anche se non esclusivamente e non necessariamente – ha come oggetto il livello neutro: nel nostro caso un testo musicale quale una partitura, un abbozzo, ma anche una registrazione audio. La semiologia presta invece attenzione soprattutto alle condizioni e alle modalità della semiosi - ossia del processo o dei processi comunicativi in quanto generatori di significati. Così facendo la semiologia raccoglie e fa propria l'idea, cara a molte correnti artistiche e di pensiero del XX secolo, che il significato di un testo e quindi il suo valore – anche a prescindere dalla sua oggettività immanente – non è una cosa immutabile ed eterna, data una volta per tutte, ma può variare a seconda di come viene generato e comunicato.

Da Walter Benjamin a Paul Valéry, da John Cage ai teorici dell'opera aperta, dalla teoria della ricezione a Umberto Eco e alla teoria della cooperazione testuale, questa attenzione alla molteplicità, e dunque all'ambiguità, alla mutevolezza e quindi alla ricchezza inesauribile del

significato di un testo, di un'opera o anche di un evento storico ha riportato in primissimo piano l'importanza dell'interpretazione, ossia dell'*ermeneutica*, quella disciplina che ha appunto per oggetto l'interpretazione dei testi al fine di rendere chiaro e intelligibile ciò che in essi appare di primo acchito confuso, di difficile lettura o addirittura contraddittorio. L'ermeneutica, che prende nome dal termine greco *hermeneutes* (= interprete), è una disciplina sviluppatasi come "ars interpretandi" soprattutto in ambito giuridico, dall'esigenza di interpretare correttamente, in modo fondato e inoppugnabile le norme della giurisprudenza, e nell'ambito della teologia e degli studi biblici, al fine di fornire un'interpretazione il più possibile veritiera e condivisibile delle sacre scritture. Nel XX secolo l'ermeneutica filosofica ha il suo padre indiscusso in Hans Georg Gadamer, il quale nella sua fondamentale opera *Verità e metodo. Lineamenti di ermeneutica filosofica*, riallacciandosi in parte al pensiero di Heidegger, ha dato all'ermeneutica un valore nuovo di teoria generale della comprensione, cioè della conoscenza del mondo.

Per approfondire il concetto, possiamo leggere alcuni passi di un'intervista a Gadamer pubblicata online da RAI Educational nell'Enciclopedia delle scienze filosofiche [<http://www.emsf.rai.it/aforismi/aforismi.asp?d=76>]:

Il titolo *Verità e metodo* è stato spesso frainteso; addirittura è stato compreso nel senso opposto. Molti hanno pensato ad un nuovo metodo per raggiungere la verità, altri hanno affermato che per raggiungere la verità non è in generale necessario alcun metodo. Entrambe queste interpretazioni sono insensate. Mi sembra invece giusto interpretare il titolo in questo modo: non tutta la verità è raggiungibile percorrendo il cammino del metodo scientifico. Un esempio ne è l'arte.

Uno dei punti decisivi che intendevo sottolineare in *Verità e metodo* è che nelle scienze della natura il linguaggio non è un vero linguaggio, bensì un sistema di simboli matematici, che non può pretendere di rappresentare l'unica forma di comunicazione. Nelle cosiddette scienze dello spirito, nelle scienze umane, accade l'opposto. Nella matematica lo schema simbolico è al massimo un ausilio, mentre il vero elemento è dato dalla capacità del linguaggio di render presente qualcosa. Questa è la funzione svolta dal linguaggio nella poesia. E' di questo tipo l'intimo rapporto tra l'arte e la filosofia, in primo luogo tra l'arte della parola - il linguaggio poetico - e la filosofia. Questo rapporto è stato indagato profondamente a

partire dal Romanticismo tedesco, al quale mi sono ispirato. Su questo tema è stata decisiva anche la potenza espressiva di Heidegger, pensatore geniale che usa il linguaggio con una nuova forza creativa [...].

In *Verità e metodo* ho cercato di dare fondamento all'idea che il linguaggio abbia una funzione evocativa anche per il pensiero e ho tentato di fare dell'ermeneutica una filosofia generale, un approccio generale al mondo e non una tecnica speciale per l'interpretazione dei testi [...]. E' nota a tutti la famosa espressione heideggeriana: "il linguaggio parla". Nel mio libro credo di aver correttamente sviluppato il senso di questa espressione provocatoria senza essere però così provocatorio. Se si pensa, come facciamo comunemente, che non è il linguaggio a parlare, ma che siamo noi a usare il linguaggio, non si comprende il significato della formula heideggeriana; non si capisce, cioè, che quando qualcuno parla è condizionato da un *orizzonte linguistico* che lo precede, cioè dalle possibilità offertegli dal linguaggio per esprimere i suoi pensieri. La funzione del linguaggio [...] è stata da me accentuata per chiarire la nostra esperienza del mondo. Come ho precedentemente affermato, la matematica non è un linguaggio poiché è un sistema convenzionale. Il *linguaggio autentico* è invece quello del *dialogo* sviluppato da tutti gli uomini nel loro reciproco rapporto, un linguaggio precostituito, dentro il quale gli uomini crescono ubbidendo ad esso.

Nell'applicazione concreta ai discorsi sulla musica – sia quelli quotidiani e comuni, sia le riflessioni filosofiche su di essa – il modello ermeneutico interviene ogni qualvolta la musica viene descritta facendo riferimento a qualsiasi concetto che non sia strettamente riconducibile al fenomeno puramente musicale inteso come agglomerato di suoni organizzati secondo certe regole. Questi riferimenti hanno evidentemente un grande margine di libertà individuale, ma sono in genere connessi all'esperienza, all'affettività o all'orizzonte culturale del soggetto. Una dissonanza, dal punto di vista immanente del livello neutro, è solo una dissonanza e consta di certe note poste fra loro secondo certe relazioni o funzioni. E lo stesso dicasi di un tema, o di una cadenza. L'affermare che questa dissonanza sia aspra o tagliente o demoniaca o quant'altro, oppure definire un tema virile o femminile, malinconico oppure appassionato ecc. sono tutti atti di interpretazione che fanno riferimento a concetti – o per dirla con Peirce

"interpretanti" – totalmente esterni ed estranei all'ambito musicale quali asprezza, tagliare, demonio, uomo, donna, malinconia, passione ecc.

Nel discorso che descrive una musica ogni ricorso a similitudini o analogie, siano esse semplici aggettivi, simbologie o traslati più o meno elaborati, oppure l'associare determinati eventi o oggetti musicali (temi, sonorità, architetture ecc.) a realtà altre, esterne rispetto alla musica – e questo indipendentemente dal fatto che ad attuare queste associazioni sia l'autore o un interprete o un ascoltatore – è frutto di un atto interpretativo che è più o meno arbitrario, fondato, banale, acuto, ecc. Lo statuto epistemologico dell'ermeneutica le assegna compiti quali l'interrogarsi sulla plausibilità o meno di questi atti e dei giudizi che essi implicano, indagare le motivazioni e i contesti che ne sono alla base, confrontare e valutare le diverse possibili interpretazioni, esplorare i limiti fino ai quali si può spingere un'interpretazione prima di scivolare nell'arbitrio o nello falsificazione. Ci sono dei limiti alla libertà interpretativa, come scrive Mario Baroni: «non si può facilmente giudicare lieve e aereo un *cluster* di quattro tromboni nel registro grave» (Baroni 2002: 640).

Tutta la musica di Gustav Mahler è dominata dal problema onnipresente di tradurre in parole contenuti e significati che lo stesso autore dichiara essere presenti nella musica e la cui presenza risulta tanto evidente quanto enigmatica. Detto in parole povere: tutti ci rendiamo conto che nella musica di Mahler "c'è qualcosa" di molto speciale e originale, che la sua musica "ci dice qualcosa" in un modo tutto suo, ma dare un volto e un nome a questo "qualcosa" è molto difficile. In questo senso la musica di Mahler rappresenta per l'ermeneutica uno straordinario caso di studio.

I compiti dell'ermeneutica evidentemente confinano e si sovrappongono a quelli della critica, dell'estetica, della storiografia, discipline rispetto alle quali l'ermeneutica si colloca come una sorta di metalinguaggio, svolgendo indagini su di esse e distinguendosene proprio in virtù di questo suo diverso statuto epistemologico.

Di fatto, l'approccio ermeneutico indaga il piano dei contenuti, si interroga sulla legittimità di attribuire a un testo certi significati piuttosto che altri e si contrappone a un approccio di tipo formalistico – per il quale l'unica realtà pertinente ai fini della comprensione e della valutazione della musica è l'aspetto strutturale (formale) immanente. Se e in quanto sensibile all'interazione fra l'opera (il testo), il processo poetico e il processo estesico – oppure, come direbbe Umberto Eco, al combinarsi di *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* – l'ermeneutica tende a rendere fluido e cangiante il senso di un testo e a moltiplicarne i significati possibili.

In questo senso l'ermeneutica si contrappone anche a un approccio di tipo essenzialistico, ossia all'idea che il significato e il valore di un testo o di un'opera sia una realtà assoluta, data e definibile una volta per tutte e, quindi, perenne e immutabile. Pur contrapponendosi in linea teorica al modello essenzialista, l'ermeneutica non sfocia necessariamente nel relativismo o nel decostruzionismo, modelli di pensiero secondo i quali qualsiasi significato e quindi qualsiasi interpretazione diventano possibili. Relativismo e decostruzionismo sono anzi modelli di pensiero che a ben vedere segnano il limite dell'ermeneutica, al di là del quale – se ogni interpretazione diviene possibile – questa disciplina non ha più ragione di essere.

Altra distinzione importante da operare è fra ermeneutica e critica, due ambiti strettamente confinanti eppure da considerare non sinonimi bensì semmai complementari. Come scrive Mario Baroni: «il problema epistemologico primario dell'ermeneutica è quello di sapere se un'interpretazione musicale fatta a parole possa essere considerata vera o falsa». A differenza dell'ermeneutica che si occupa del problema vero/falso, la critica si spinge in linea di principio su un terreno che non è più quello dell'ermeneutica. Il fine ultimo della critica è infatti la valutazione, cioè l'esprimere giudizi circa i “valori”, i quali sono connessi non alle categorie vero/falso, bensì alle categorie buono/cattivo (ad es. buona musica/cattiva musica): «Nel momento in cui un critico interpreta il senso del testo fa dell'ermeneutica, nel momento in cui lo apprezza [o lo deprezza, n.d.r.] fa un'opera di valutazione», e quindi esce dal campo ermeneutico in senso stretto. «In ogni caso, conclude Baroni, i confini fra critica ed ermeneutica sono assai labili. Anche nel caso dei procedimenti di valutazione, tuttavia, ci troviamo di fronte a domande nei confronti delle quali la musicologia è ancora priva di risposte attendibili» (M. Baroni, *Op. cit.*, p. 655).

Ritornando per un momento ai due testi su cui si basa il nostro discorso, diremo che il testo di Eggebrecht ha un carattere più specificamente ermeneutico – seppure non si esima da valutazioni di tipo critico – mentre il testo di Adorno è un testo di carattere più squisitamente critico (non va dimenticato che il pensiero filosofico di Adorno e della scuola di francoforte in genere, viene riassunto di norma con il termine di “teoria critica”).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CHARLES KEIL, *People's music comparatively: style and stereotype. class and hegemony*, «Dialectical Anthropology», X, 1985, pp.119-130
- GOODMAN, NELSON, *The Languages of Arts*, 1968 (trad. it. I linguaggi dell'arte, Milano, Il Saggiatore, 1985)
- ADORNO, THEODOR W., *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören (Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto)*, 1938; tr. it. in T. W: Adorno, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959
- M. BARONI, *L'ermeneutica musicale*, in J.-J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, vol. II, Torino, Einaudi, 2002, p. 633-658
- BESSELER, HEINRICH, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, 1959; tr. it. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1993
- BLAUKOPF, KURT *Musical Life in a Changing Society*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1992
- BOURDIEU, PIERRE, *La distinction*, Paris, 1979; tr. it. *La distinzione*, Bologna, Il Mulino, 1983
- EISENBERG, EVAN, *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Torino, Instar Libri, 1997
- FRITH, SIMON, *Music and Identity*, in Stuart Hall–Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London–Thousand Oaks–New Delhi, Sage, 1996, pp. 108-127
- FRITH, SIMON, *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, in J.-J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 953-965
- LEVINE, LAWRENCE W., *Highbrow/Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1988
- MOLINO, JEAN, *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en jeu», 17, 1975, pp. 37-62
- ONG, WALTER J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, 1982; tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986
- SCHAFFER, R. MURRAY, *The Tuning of the World*, Toronto, 1977; tr. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli, 1985

SCHÖNBERG, ARNOLD, *Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea*, in *Stile e idea*, Milano, Feltrinelli, 1975 (2a ed)

SORCE KELLER, MARCELLO, *La musica come rappresentazione e affermazione di identità*, in Tullia Magrini, *Universi sonori*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 187-210

ZUMTHOR, PAUL, *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983; tr. it.: *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna, 1984