



MINISTERO DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA SCIENTIFICA – ALTA FORMAZIONE ARTISTICA E MUSICALE
CONSERVATORIO DI MUSICA "A. BOITO" – PARMA

Biennio sperimentale di II livello – A. A. 2006-2007

STORIA DELLA MUSICA

(30 ore – 5 crediti formativi)

prof. Giordano Montecchi

Generi musicali e avanguardie in una società industriale
avanzata. Stati Uniti: i primi cinquant'anni del XX secolo

APPUNTI DELLE LEZIONI

Indice	pag.
1. Premessa. Questioni terminologiche	2
2. La musica negli Stati Uniti prima del XX secolo	9
3. La musica di Charles Ives	19
4. La musica afroamericana: folklore, jazz, <i>popular music</i>	26
5. Il blues	32
6. La canzone e il musical fra Broadway e Tin-Pan Alley	35
7. Il musical	38
8. Caratteri e struttura del <i>song</i>	42
8.1 <i>On the Sunny Side of the Street</i>	45
8.2 <i>Embraceable You</i>	46
9. Fra Hollywood e la musica sperimentale	49
10. Theodor W. Adorno. Musica, estetica e società di massa.	51

1. Premessa. Questioni terminologiche

Il titolo di questo corso di Storia della musica e alcune parole chiave che in esso sono presenti richiedono un approfondimento preliminare. La Storia della musica è indubbiamente un ambito disciplinare di portata molto vasta. In genere un libro o un corso universitario, quando devono suddividere questo ambito o delimitarne una porzione, adottano un criterio cronologico oppure geografico. Così abbiamo la Storia della musica dell'Ottocento, oppure la Storia della musica medioevale, oppure la Storia della musica italiana, eccetera. Questo duplice, tradizionale tipo di delimitazione è presente anche nel nostro titolo nel quale ci viene detto che il nostro campo di interesse è la musica degli Stati Uniti nella prima metà del XX secolo.

Tuttavia nella prima parte del titolo sono utilizzate alcune parole chiave che sollevano qualche problema degno di nota.

Il riferimento è innanzitutto ai *generi musicali*, una categoria che apparentemente è di evidenza immediata (chiunque ad esempio sembrerebbe in grado di distinguere la musica jazz dalla musica classica, l'opera lirica dal canto gregoriano) ma che se viene approfondita si rivela estremamente difficile da definire (una delle discussioni più approfondite e autorevoli di questo tema si deve a uno studioso italiano, Franco Fabbri: *A Theory of Musical Genres: Two Applications* (in "Popular Music Perspectives", 1, a cura di D. Horn e P. Tagg, Göteborg e Exeter, 1982).

La storiografia musicale dei secoli passati è solita individuare i diversi generi all'interno di un campo relativamente omogeneo: la musica tout court. Abbiamo quindi la musica sacra, l'opera, la musica sinfonica, la musica da camera eccetera. Ma nel XX secolo questa prospettiva unitaria diviene problematica. In effetti, in una storia della musica del Settecento presumiamo di trovare tutti i generi musicali di quell'epoca, o per lo meno tutti i generi dei quali siamo a conoscenza. Diversamente, in una storia della musica del XX secolo, sappiamo in partenza che di norma vi troveremo illustrata esclusivamente o quasi la musica comunemente definita "colta" o, con un termine abusato e sempre più inutilizzabile "musica contemporanea", nella quale viene inclusa anacronisticamente anche musica composta nei primi decenni del Novecento da autori scomparsi ormai da decine d'anni. Oggi si usa frequentemente anche il termine di "musica d'arte" al quale, evidentemente, si contrappone una musica che arte non è.

Proviamo a scorrere gli indici di qualche storia della musica del Novecento, ad esempio gli ultimi volumi della *Storia della musica* edita dalla Edt, oppure l'ultimo volume della ormai vecchia traduzione italiana della *Oxford History of Music*, oppure ancora i manuali in uso presso Conservatori e Università come quelli di Elvidio Surian (ed. Rugginenti) o di Cimagalli-Carrozzo (ed. Armando), o, ancora, un testo come *La musica del XX secolo* di Jean-Noël von der Veid recentemente tradotto in italiano per Ricordi/Lim. In essi non

troveremo alcuna notizia, o tutt'al più troveremo notizie estremamente sommarie della cosiddetta "musica extracolta", di quella galassia estremamente variegata per la quale si utilizzano una quantità di definizioni anch'esse più o meno imprecise e improprie quali "musica di consumo", "musica leggera", "musica popolare contemporanea", eccetera. Tralasciando le questioni di ordine estetico, sotto il profilo strettamente storiografico una storia della musica del XX secolo comunemente intesa ci si presenta dunque quantomeno incompleta in quanto si occupa di un certo tipo di musica, mentre tralascia altri generi musicali largamente diffusi e popolari.

In realtà generi di musica popolare, per lo più di tradizione orale (ossia tramandati senza l'ausilio della notazione scritta), sono esistiti anche in passato, ma la storiografia, per tante ragioni, se ne è sempre ampiamente disinteressata. Di essa pertanto abbiamo scarsissime notizie e pochissime testimonianze (fonti) dirette, nonostante gli storici contemporanei abbiano maturato la consapevolezza della vasta influenza che questa musica ha costantemente esercitato sulla musica d'arte dei secoli passati. Per la storiografia musicale, la musica popolare dei secoli passati in pratica non esiste, o tutt'al più esiste come realtà latente, avvolta nell'ombra. Se questa rimozione della musica popolare dalla rappresentazione della musica del passato è giocoforza accettata in sede storiografica, molto più difficile da accettare è una narrazione della storia musicale più recente nella quale vengano ignorati fenomeni musicali che sono ben presenti a chiunque e che oggettivamente hanno profondamente influenzato il costume e la cultura del Ventesimo secolo.

Le motivazioni di una certa scelta di campo sembrerebbero relativamente chiare: si sceglie di trattare la storia della musica d'arte, erede della grande musica del passato, mentre si esclude dal proprio campo di interesse l'altra musica, quella musica governata dalle regole del mercato, pensata per essere venduta e consumata e dunque non autonoma in sé, ma sottoposta ad innumerevoli valutazioni di ordine economico e di marketing alla stregua di qualsiasi altra merce. Una musica del genere sembrerebbe non avere nulla a che fare con l'arte, in quanto dal romanticismo in poi l'arte è concepita come una realtà necessariamente autonoma, che deve essere sottratta a qualsiasi condizionamento di ordine materiale, economico o ideologico. Ebbene questa visione sufficientemente manichea della musica del XX secolo si basa su un concetto di "genere musicale" sensibilmente diverso rispetto al passato, quando le distinzioni fra generi si operavano principalmente in base a caratteri stilistici, di organico e di pratica sociale (ambienti, destinatari ecc.). Adesso invece i generi musicali sono concepiti e distinti principalmente dal punto di vista del valore estetico, e quindi disposti lungo una scala gerarchica: al livello superiore i generi della musica d'arte, per l'appunto (la cosiddetta "musica classica") e al livello inferiore i generi della musica di consumo" (il rock, il pop eccetera), mentre a livelli

intermedi si collocano generi particolari o ibridi quali il jazz, la canzone d'autore, la musica da film ecc.

In altre parole, mentre in passato la classificazione dei generi musicali era una questione interna a un ambito musicale relativamente unitario e assolutamente egemone rispetto ad altri tipi di pratiche musicali popolari o folkloriche, oggi queste altre pratiche con annessi i loro meccanismi produttivi, i loro valori, i loro ambiti di fruizione, hanno viceversa preso il sopravvento sulla grande tradizione della musica d'arte. In termini di produzione e di mercato (dischi, radio, concerti, ecc.) attualmente nei paesi industrializzati solo il 5% della musica ascoltata dagli uomini rientra nella categoria della "western classical music" (dal canto gregoriano a Mozart a Ligeti per intenderci), mentre il restante 95% è musica di altro tipo. In qualche paese europeo (l'Austria ad esempio) questa percentuale sale fino a sfiorare il 10%, ma in molte altre parti del mondo questa quota si riduce ulteriormente (anche in virtù della presenza di tradizioni "classiche" totalmente altre – vedi i paesi arabi, l'India, la Cina ecc.).

In un quadro del genere una storia della musica del XX secolo che decida di occuparsi solo della "musica d'arte" implicitamente si assume una grossa responsabilità: classificare come musica estranea all'arte il 95% della musica in circolazione da cent'anni a questa parte. Sotto il profilo estetico questa scelta può essere certamente discussa, sostenuta e difesa con argomentazioni di varia natura, più o meno valide. Ma sotto il profilo storiografico una scelta del genere collocherebbe inevitabilmente la nostra storia fra le "storie speciali": non più "storia della musica del XX secolo", bensì storia limitata a un determinato tipo di musica, analoga ad esempio a testi quali *A History of the Oratorio* di Howard Smither o oppure la *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* di Willi Apel o, ancora, le numerose Storie dell'opera lirica che si trovano in circolazione.

Indipendentemente da considerazioni circa l'inadeguatezza di giudizi estetici formulati in termini di arte/non arte, spesso gratuitamente discriminatori e fondati su presupposti discutibili anche dal punto di vista storico, il nostro intento è quello di fornire un resoconto complessivo della vita musicale statunitense della prima metà del XX secolo: generi, tendenze, opere, protagonisti principali, contesto socio-culturale. Per questo ci baseremo fondamentalmente su un testo quale *Music in the New World* (1983) di Charles Hamm, tradotto in italiano con il titolo *La musica degli Stati Uniti* (Ricordi-Unicopli, 1990, 2 volumi). Si tratta di un testo importante che esemplifica al meglio l'orientamento ormai consolidato della storiografia anglosassone a narrare e interpretare la storia della musica nelle sue diverse manifestazioni e generi. Tutte le maggiori storie della musica statunitense apparse degli ultimi decenni, infatti, da quella di Wiley Hitchcock (*Music in the United States*), a *Music in a New Found Land* di Wilfrid Mellers, dalla *Cambridge History of American Music* curata da David Nicholls ad *America's Musical Life* di Richard

Crawford hanno regolarmente adottato questa impostazione così diversa rispetto ai corrispondenti testi italiani o europei.

Tornando al nostro titolo, esso colloca la categoria dei generi musicali all'interno di ciò che chiamiamo "società industriale avanzata". Il nostro punto di vista non è dunque tanto quello di indagare i diversi generi sotto un profilo puramente stilistico o estetico, bensì di osservare le caratteristiche e lo sviluppo dei diversi tipi di musica anche in relazione al loro contesto sociale. Nel nostro caso si tratta di un contesto decisamente speciale se non addirittura eccezionale: gli Stati Uniti d'America ossia, come ben sappiamo, il luogo che nel XX secolo ha anticipato molte delle trasformazioni tecnologiche, sociali e culturali intervenute poi in altri paesi e continenti, e dal quale si sono diffuse numerosissime innovazioni musicali che hanno profondamente influenzato il resto del mondo.

In realtà tracciare un quadro organico e sistematico di un contesto talmente articolato è impresa ardua. Proviamo, ad esempio, a scorrere l'indice della voce *Stati Uniti* (20 colonne di testo) sul Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (Utet):

A) *Musica popolare:*

I. Strato culturale amerindio

[la musica delle comunità autoctone, dagli indiani delle grandi pianure, ai Navajos, ai Pueblos].

II. Strato culturale anglosassone

[la tradizione dei pionieri inglesi: ballads, square dances, broadsides ecc.].

III. Strato culturale afro-americano

[cenni sul carattere del blues, del gospel, dello spiritual].

IV. Strato culturale euroamericano

[presenza di caratteri italiani, balcanici, slavi all'interno della musica tradizionale bianca].

B) *Musica colta:*

I. Le origini

[dalle 39 melodie dell'innario dei padri pellegrini, ai primi compositori statunitensi].

II. Il periodo dal 1790 al 1865

[la diffusione delle musiche di Handel, di Haydn ecc., le prime società concertistiche, compositori quali Heinrich, Bristow, Gottschalk].

III. Il periodo dal 1865 al 1900

[MacDowell, H. Parker ecc., il ruolo di Dvořák].

IV. Il secolo XX

[rapida carrellata su Ives, Varèse, Gershwin, Bernstein, Cage, Feldman, Glass, ecc.].

Esaminiamo ora l'indice della voce *United States* (59 colonne di testo) nell'edizione più recente del monumentale *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, l'enciclopedia musicale più autorevole e aggiornata oggi disponibile insieme alla tedesca *MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart)*.

I. Art Music

1. 18th Century
2. 19th Century
3. 20th Century

II. Traditional Music

1. European American

- i. Introduction
- ii. Western [a) British: instrumental, vocal; b) French: North-eastern, Cajun; c) German: History, Distribution, Musical organizations, German American music in multicultural and post-ethnic America; d) Irish; e) Italian; f) Scandinavian; g) Swiss]
- iii. Eastern [a) Albanian; b) Armenian; c) Baltic; d) Bulgarian and Macedonian; e) Czech and Slovak; f) Greek; g) Hungarian; i) Rumanian; j) Russian; k) South Slavic; l) Ukrainian]

2. African American

- i. African cultural traditions and musical aesthetics
- ii. Secular and sacred textual themes
- iii. The fusion of oral and written traditions
- iv. Secular-sacred musical interactions in the 20th century

3. Hispanic American

- i. Mission and colonial contributions
- ii. Contemporary traditional music
- iii. Latin urban popular music

4. Amerindian

- i. Pan-Indian movement
- ii. Inuit

5. Asian American

- i. Introduction
- ii. East Asian
- iii. South Asian
- iv. South-East Asian

Come si può notare i due indici presentano una sostanziale analogia. La suddivisione principale fra Musica popolare e Musica colta che incontriamo nel Deumm corrisponde a quella fra *Art music* e *Traditional music* proposta dal Grove. Ed entrambi gli indici mostrano come questi due ambiti vengano affrontati in modo totalmente diverso, come due sfere aventi poco o niente in comune. Mentre la trattazione della musica colta è organizzata unitariamente secondo quello schema cronologico che resta il modello indiscusso della storiografia tradizionale, la parte sulla Musica popolare (*Traditional music*) rientra nella giurisdizione dell'etnomusicologia ed è suddivisa in modo molto più articolato, con un criterio squisitamente antropologico che distingue le diverse aree geografiche di origine. A margine potremmo osservare che questa distinzione rappresenta un criterio di suddivisione piuttosto malsicuro. Infatti, secondo il pensiero di molti studiosi e antropologi contemporanei, le tradizioni nazionali e linguistiche nonché le identità che esse implicano sono quanto di più mobile e mutevole, soprattutto se sottoposte a marcati fenomeni di *acculturazione* (cioè di “contaminazione” per usare un termine tanto inflazionato quanto improprio), come per l'appunto accade negli Usa.

Ma ciò che più sorprende in questi due indici e nelle relative voci non è tanto la loro impostazione disomogenea, bensì le vistose lacune che le caratterizzano. In entrambi i casi notiamo l'assenza di tutte le realtà musicali più significative degli Stati Uniti venute alla ribalta nel corso del XX secolo. Qui non si parla, se non molto di sfuggita, di jazz, di musical, di rock; musicisti quali Duke Ellington, Miles Davis, Elvis Presley, Bob Dylan o James Brown non vengono neppure nominati.

Tanto più forte e significativa suona quindi l'affermazione che Charles Hamm pone a conclusione del suo libro sulla musica americana, sintetizzando nel modo più chiaro questo scenario così difficile da trattare eppure così emblematico delle vicende musicali del XX secolo: «Like it or not, most of the rest of the world regards American popular music and jazz as the most successful and important musical product of the New World» (p. 654): piaccia o meno, gran parte del resto del mondo considera la *popular music* e il jazz americani come il prodotto più importante e riuscito del Nuovo Mondo.

Ben sappiamo quanto il valore estetico di questi generi musicali, specialmente in un paese musicalmente tradizionalista come l'Italia, sia materia ampiamente discussa sia in ambito musicologico, sia presso il pubblico. L'opinione che la storia della musica non debba occuparsi di Elvis Presley o di Jimi Hendrix, pena il suo scivolare in una sfera che nulla ha a che fare con l'arte, è tuttora assai diffusa. Eppure sul terreno della storia il ruolo di questi musicisti e della loro musica nell'influenzare la cultura e l'arte del nostro tempo è tanto innegabile quanto decisivo.

Su questi argomenti, nonché sulla definizione di un termine complesso e intraducibile in italiano quale *popular music* torneremo in seguito. Per il momento, onde completare quest'ampia premessa, ci resta ancora da definire il termine – anch'esso molto problematico – di *avanguardia* che il nostro titolo propone però al plurale. In campo artistico (facciamo qui riferimento non solo agli Usa, ma all'intero panorama dell'arte novecentesca) questo termine è entrato nell'uso comune proprio all'inizio del XX secolo, di pari passo con una progressiva perdita del suo significato letterale, derivante dal lessico militare. *Avanguardia* è il reparto – in genere un reparto “d'élite” come oggi si usa dire – mandato in avanscoperta per consentire al grosso delle truppe una successiva avanzata senza correre rischi.

Il primo Novecento, in musica e non solo, viene spesso indicato come l'epoca delle “avanguardie storiche”, dove l'aggettivo *storiche* sta a indicare un'epoca in qualche modo conclusa (che arriva grosso modo fino all'avvento dei regimi nazifascisti) e cui ha fatto seguito una ulteriore fase – diciamo dal secondo dopoguerra in poi – caratterizzata dal fiorire di nuovi movimenti di avanguardia. Le idee e le ricerche venute alla ribalta in questa nuova fase, fra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, sono in varia misura ancora operanti presso le giovani generazioni di compositori, e quanto ai protagonisti di quegli

anni, in qualche caso (ad es. Boulez, Stockhausen) sono tuttora attivi. Nella nostra prospettiva è importante sottolineare il fatto che l'avanguardia non deve essere considerata uno specifico genere musicale, bensì come una particolare modalità di produzione e comunicazione che può verificarsi in seno a diversi contesti, epoche, generi o stili musicali. Con musica di avanguardia indicheremo dunque quell'attività che ha di norma (almeno inizialmente) una fortissima identificazione con un gruppo di musicisti o addirittura con singoli autori i quali, in modo più o meno volontario e consapevole, elaborano concezioni e prassi musicali inedite, inconsuete, anticonformiste. Queste pratiche sono talvolta radicalmente sperimentali, antagonistiche o traumatizzanti rispetto agli usi e alle attese predominanti. Si tratta di musica che parte da una condizione di diffusione limitata o limitatissima che, in quanto *avanguardia*, nei casi storicamente più significativi esercita un'influenza più o meno marcata sulla musica circostante o successiva, al punto da delinarsi come tendenza pionieristica, come premessa allo sviluppo di generi o stili o tecniche destinati a diventare di uso comune e di larga diffusione. Si pensi ad esempio ai primi esperimenti dei futuristi con il rumore, oppure alla musica atonale e dodecafonica fiorita a Vienna nei primi decenni del Novecento; o ancora alle performances di John Cage, ai primi esperimenti di musica elettronica, alle controverse operazioni di Miles Davis che mirava a coniugare jazz e rock o, infine, in epoca più recente, a pratiche quali il plagiarismo o il *deejaying*.

L'avanguardia propriamente intesa sarebbe dunque un gruppo ristretto di artisti coraggiosi e inizialmente isolati che anticipano una prassi o una tendenza la quale in seguito avrà ampia diffusione fino a diventare di uso comune. Tutta la storia della musica è costellata di "avanguardie" del genere: si pensi all'ambiente fiorentino che sul finire del Cinquecento diede il via al melodramma, oppure si pensi a Beethoven o a Berlioz e alle loro innovazioni così sconcertanti per i contemporanei, oppure in epoca più recente, ai pionieri della musica elettronica e al loro intento di includere il rumore nella sfera musicale (come già provocatoriamente sostenuto dai futuristi). Altre avanguardie invece (soprattutto nel Novecento) non hanno svolto un vero e proprio ruolo di anticipazione di una tendenza generale, ma hanno compiuto esperimenti che sono rimasti tali, senza conquistarsi un largo seguito e generando piuttosto quel fenomeno che il compositore statunitense Morton Feldman ha definito con un eloquente ossimoro *Academic Avantgarde*, ossia una musica che continua a dirsi sperimentale eppure viene insegnata in Conservatori, Accademie e Università; che viene indicata come l'espressione artisticamente più elevata della musica del nostro tempo e tuttavia non entra nel repertorio concertistico, restando circoscritta a un ristretto pubblico di rassegne e festival specializzati.

2. La musica negli Stati Uniti prima del XX secolo

Prima che gli europei sbarcassero nel Nord America, il territorio corrispondente agli attuali Stati Uniti era abitato da un numero imprecisato di nativi stimato attorno ai due milioni e indicati comunemente come indiani o pellerossa (non per il colore della loro pelle, bensì in ragione della loro abitudine di dipingersi il viso e il corpo prima di affrontare una battaglia).

Fig. 1

La popolazione degli Usa dal 1492 al 2005 [cifre x 1000]

[nel XX secolo il tasso annuale di incremento demografico degli Usa si è aggirato attorno all'1%.

La tabella risulta dall'assemblaggio di dati provenienti dall'United States Census Bureau

	nativi	[*] bianchi	neri	ispanici	asiatici	popolazione totale
1492	3.000					3.000
1790			757			3.900
1850			3.600			23.200
1890	250		7.500			63.000
1900			8.800			76.200
1950			15.000			151.300
1960			18.800			179.300
1980			26.500			226.500
2000	2.500	176.200	34.700	35.300	10.200	281.400
2005	2.900	195.000	37.900	42.700	12.700	296.400

[*] bianchi non ispanici

Quattro secoli dopo, alla fine del XIX secolo, gli indiani sopravvissuti alle devastanti epidemie portate dagli occidentali e a secoli di massacri da parte degli eserciti coloniali prima, e dell'esercito degli Stati Uniti poi, erano sul territorio statunitense appena 250.000 su una popolazione complessiva che superava ormai i 70 milioni di abitanti.

La tabella di Fig. 1 è uno specchietto riassuntivo della composizione etnica della popolazione degli Stati Uniti nel corso dei secoli, in particolare per quanto riguarda i nativi e gli afroamericani.

La musica tradizionale dei nativi americani sia per le sue caratteristiche profondamente diverse rispetto alla musica europea e afro-americana, sia per l'esiguità della popolazione che ne ha mantenuta in vita la tradizione, sia per la tragica sorte delle popolazioni indiane che hanno rischiato l'estinzione a seguito delle sanguinarie campagne condotte contro di esse dal governo statunitense, è rimasta ampiamente isolata rispetto al panorama musicale della nazione e il suo peso nelle vicende storiche della musica nordamericana è pressoché nullo, ben diversamente da quanto accaduto per altre culture musicali di tradizione.

Dove sono, oggi, i Pequot? Dove sono i Narragansett, i Mohican, i Pokanonet, e tante altre tribù un tempo potenti del nostro popolo? Sono svaniti davanti all'avidità e all'oppressione dell'Uomo Bianco, come la neve sotto il sole estivo» (Hamm: 33).

Così si esprime il capo indiano Tecumseh, capo degli Shawnee già all'inizio del XIX secolo. Le differenze culturali fra indigeni e colonizzatori erano così profonde, e tali rimasero per secoli, da ostacolare per lunghissimo tempo quasi ogni forma di acculturazione. Come ha scritto Charles Hamm, in apertura della sua storia della musica americana: «la musica dell'Americano indigeno non avrà dunque quasi alcun ruolo nella storia che segue» (Hamm: 38).

Lo sviluppo della musica sul territorio nordamericano è invece inevitabilmente influenzato dalle vicende della colonizzazione da parte degli europei, dapprima spagnoli e francesi e, a partire dal '600, inglesi. I coloni di origine anglosassone formavano comunità la cui coesione e identità era affidata in gran parte alla fede religiosa. Particolare importanza infatti assunsero i gruppi di coloni di religione puritana in fuga dall'Inghilterra per sottrarsi alle persecuzioni da parte della chiesa Anglicana. Fra questi celeberrimi sono i 102 "Padri pellegrini" che nel 1620 con la loro nave Mayflower approdarono sulle coste dell'odierno Massachusetts. Nel giro di pochi anni alcune migliaia di coloni di umili origini si stabilirono nei territori affacciati sull'Oceano Atlantico. Questi coloni, per lo più di fede puritana e aderenti alla confessione *battista*, costituirono il nucleo delle 13 colonie che un secolo e mezzo più tardi si ribellarono infine alla corona inglese e, sotto la guida di George Washington, il 4 luglio 1776 si proclamarono indipendenti dando origine agli odierni Stati Uniti.

I riti religiosi rivestivano una grande importanza nella vita dei coloni giunti nel Nuovo Mondo e, come di consueto, il canto liturgico (soprattutto inni e salmi) era un insostituibile strumento di coesione spirituale e sociale. I colonizzatori portarono in America alcune raccolte di salmi appartenenti ai rituali delle loro chiese d'origine. Tuttavia il repertorio dei canti e la loro prassi esecutiva subirono una graduale e profonda trasformazione dovuta all'esigenza di rendere più aderenti i contenuti e il carattere dei canti ai nuovi ideali e alle nuove condizioni di vita dei fedeli. Nel 1640 il primo libro in lingua inglese stampato nel Nord America fu per l'appunto *The Whole Booke of Psalms Faithfully Translated into English Metre*, una nuova versione dei salmi puritani adattata alle esigenze delle nuove comunità. Il volume ebbe un'enorme diffusione e, con il titolo di *Bay Psalm Book*, venne adottato praticamente da tutte le congregazioni. Oltre ai testi vennero modificate via via anche la veste musicale e la prassi esecutiva, in quanto gran parte dei fedeli erano analfabeti e totalmente privi di ogni conoscenza musicale. In pratica si trattò di insegnare ex novo un repertorio di canti che erano scritti, ma che vennero insegnati e appresi con le modalità di una rinnovata forma di tradizione orale. In

particolare per agevolare l'esecuzione dei canti da parte di tutti si sviluppò la tecnica cosiddetta del *lining out*, una sorta di stile responsoriale in base al quale un solista intonava la melodia di un verso che i presenti ripetevano poi in coro. Stando alle descrizioni dell'epoca, la risposta del coro era molto spesso piuttosto approssimativa e in essa venivano spesso inserite delle colorite varianti individuali estemporanee. Lo stile così sviluppatosi era più eterofonico che polifonico, caratterizzato da una vocalità tanto spontanea e calorosa quanto sregolata e dissonante, con risultati certamente molto diversi rispetto alla tradizione dell'innodia liturgica a più voci di tradizione europea (anglicana o luterana che fosse). Il diffondersi di questa prassi suscitò accese controversie che toccarono il loro apice nella prima metà del Settecento, fra quanti difendevano la tradizione orale dell'*usual way of singing*, ossia il *lining out*, e quanti invece la trovavano inaccettabile per la sua rudimentale volgarità, giungendo al punto di sostenere che essa era contraria all'insegnamento delle Sacre Scritture.

Probabilmente, come ha suggerito Charles Hamm, questo scontro racchiudeva una questione culturale assai più profonda:

il canto dei salmi, nel passare dalla tradizione scritta a quella orale, e nell'assumere nel corso di questo processo un carattere diverso, era diventato musica americana: era diventato una cosa diversa da quella trapiantata dall'Inghilterra, plasmato dalla realtà della vita nel Nuovo Mondo. (p. 53)

Di fatto, la mobilitazione degli ambienti più letterati della società per arginare e rimuovere la pratica del *lining out* dai riti delle congregazioni battiste e di diffondere una prassi innodica e vocale più disciplinata (*regular singing* o *singing by notes*), basata sulla lettura e sull'educazione della voce, diede impulso una notevole attività di didattica musicale rivolta al popolo. Queste iniziative volte a insegnare la musica alla popolazione più umile si incentrò sull'innodia ed ebbe il suo centro soprattutto a Boston, il centro culturalmente più vivace del New England (si noti che il New England non è uno stato degli Usa, bensì un ampio territorio del Nord-Est che comprende gli stati del Maine, New Hampshire, Massachusetts, Connecticut, Vermont e Rhode Island).

L'esemplificazione forse più significativa e originale di questo intento didattico è costituita dal diffondersi all'inizio dell'Ottocento di raccolte di canti religiosi congregazionali scritti con un particolare sistema di notazione denominato *shape-note* (note-forma). Nel corso dell'Ottocento questa notazione venne riproposta in diverse versioni, ma nella sostanza si trattava di una forma di solmisazione in cui la scala era divisa in due gruppi di note: I-II-III, e IV-V-VI formati entrambi dalla successione di due intervalli di seconda maggiore. Le note di entrambi i gruppi venivano chiamate sempre fa-so-la, associandole inoltre a una precisa forma (rispettivamente triangolare, rotonda e

quadrata) in modo da renderle riconoscibili e intonabili facilmente anche da analfabeti (Fig. 2). La sensibile (pronunciata mi) aveva invece una forma diversa dalle altre, a diamante.

Fig. 2

(fa)	(sol)	(la)	(fa)	(sol)	(la)	(mi)	(fa)	(sol)	
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	do	re	ecc.
▴	○	□	▾	○	□	◇	▾	○	

Numerose e fortunatissime furono le raccolte di musica *shape-note* che includevano brani polifonici e monodici, inni, salmi, ma anche melodie tratte da repertori popolari e folklorici di tradizione orale, inclusa la tradizione anglo-celtica (quale ad esempio il celebre *New Britain* più noto come *Amazing Grace*). Le più celebri e diffuse di queste raccolte, tuttora in uso, furono *The Southern Harmony* pubblicata nel 1835 e *The Sacred Harp* (1844) di cui la figura n. 3 ci mostra alcune battute di un'edizione pubblicata nel 1860.

Fig. 3

68 SALEM. L. M.

He dies, the Friend of sinners; dies! Lo, Salem's daughters weep and

Nella storia della musica americana le raccolte di inni e di salmi pubblicati nel XVIII e XIX secolo formano un corpus vastissimo. I primi importanti compositori americani quali William Billings (1746-1800) e Lowell Mason (1792-1872) si dedicarono quasi interamente alla composizione e alla diffusione di inni e musiche religiose. Mason, in particolare, fu il più ardente sostenitore della necessità di “riformare” la musica religiosa.

Dedicò le sue energie alla diffusione dell'educazione musicale fra i giovani, fondando scuole e lanciando vere e proprie campagne di alfabetizzazione musicale. Presidente della Handel and Haydn Society di Boston e fondatore della Boston Academy of Music, l'obiettivo di Mason era quello di affermare i valori della musica scritta e dell'arte musicale europea, superando l'eredità di Billings la cui musica fortemente radicata nella tradizione popolare e patriottica (ma al tempo stesso legata al modello handeliano) conservava un che di irregolare per la sua originale convivenza con le licenze e gli "arbitrii" dell'antica tradizione orale e della mai tramontata prassi del *lining out*. In questo confronto fra l'irrequieta originalità di Billings e la musica riformata di Mason si profila così il tema dominante di tutta la storia musicale americana che percorre e caratterizza anche l'emergere e poi l'affermazione della musica afro-americana: una continua sfida e interazione tra generi e pratiche musicali legati alla tradizione orale da una parte, e sostenitori della supremazia della musica scritta dall'altra, desiderosi di mettere il proprio paese al passo con gli sviluppi dell'arte musicale del Vecchio Continente.

Questi appunti non ambiscono certo a tracciare un quadro storico complessivo della musica americana nei suoi sviluppi multipli e intrecciati. Tuttavia il dualismo oralità/scrittura ci consente di schematizzare sommariamente gli elementi in gioco. Sul versante delle musiche di tradizione orale il fattore più gravido di futuro è certamente lo sviluppo impetuoso della musica afro-americana, specialmente in seguito alla fine della schiavitù, su cui ritorneremo in seguito. Ma altrettanto importanti sono anche le tradizioni musicali popolari e folkloriche importate dalle isole britanniche: sia le musiche strumentali per danza (*country dances*) con forti influenze celtiche (soprattutto irlandesi e scozzesi), sia la musica vocale. In questo secondo settore spicca decisamente il genere della ballata, un componimento strofico cantato da un solista il cui testo in versi, spesso molto lungo, racconta o si ispira a storie di vita vissuta. Le numerosissime ballads in circolazione negli Stati Uniti attirarono l'attenzione degli studiosi di letteratura e di folklore che cominciarono a raccogliere e catalogare prima i testi e in seguito anche le musiche di questo grande patrimonio popolare. La maggiore raccolta di testi è quella curata dal filologo e folklorista Francis James Child (1825-1896) e pubblicata in cinque volumi fra il 1882 e il 1898 col titolo *English and Scottish Popular Ballads*.

La più importante raccolta di brani musicali si deve invece a Cecil James Sharp (1859-1924), un compositore e didatta inglese che dopo essersi dedicato allo studio del folklore musicale britannico compì una lunga ricerca negli Usa individuando nelle vaste regioni montagnose degli Appalachi l'esistenza di una ricchissima tradizione di musica folklorica di origine britannica. La sua opera principale, pubblicata nel 1917 e ripetutamente ampliata e aggiornata, è *English folk songs from the southern Appalachians*.

Le canzoni e le ballate raccolte da Child, da Sharp e da altri studiosi di folklore (fra i quali nel XX secolo spiccano G. Malcolm Laws Jr., John e Alan Lomax) hanno costituito e costituiscono ancora oggi il fondamento del repertorio di tutti i maggiori folksingers statunitensi, da Woody Guthrie, alla Carter Family, fino a Bob Dylan.

Di seguito forniamo il testo di una delle più celebri ballate della raccolta di Child, *Barbara Allen* risalente forse al XVII secolo (una registrazione è presente nell'antologia audio). Il testo è tratto da: <http://www.contemplator.com/child/>

Barbara Allen

In Scarlet town where I was born,
There was a fair maid dwellin'
Made every youth cry Well-a-day,
Her name was Barb'ra Allen.

All in the merry month of May,
When green buds they were swellin'
Young Willie Grove on his death-bed lay,
For love of Barb'ra Allen.

He sent his servant to her door
To the town where he was dwellin'
Haste ye come, to my master's call,
If your name be Barb'ra Allen.

So slowly, slowly got she up,
And slowly she drew nigh him,
And all she said when there she came:
"Young man, I think you're dying!"

He turned his face unto the wall
And death was drawing nigh him.
Good bye, Good bye to dear friends all,
Be kind to Barb'ra Allen

When he was dead and laid in grave,
She heard the death bell knelling.
And every note, did seem to say
Oh, cruel Barb'ra Allen

"Oh mother, mother, make my bed
Make it soft and narrow
Sweet William died, for love of me,
And I shall of sorrow."

They buried her in the old churchyard
Sweet William's grave was neigh hers
And from his grave grew a red, red rose
From hers a cruel briar.

They grew and grew up the old church spire
Until they could grow no higher
And there they twined, in a true love knot,
The red, red rose and the briar.

There are countless versions of *Barbara Allen* (Child Ballad #84) also known as Barb'ry Ellen and Barbara Ellen. It is over three centuries old. Its origins are somewhere in the British Isles, Scotland and England both claim it. Versions are found as far afield as Italy and Scandinavia. And, of course, the U.S. According to one source, there are over 98 versions of the tune in Virginia alone.... Samuel Pepys refers to the "little Scottish tune" in his Diaries in 1666.

Sull'altro versante, quello della musica scritta, l'orientamento predominante dei compositori statunitensi fu rivolto all'Europa e alla sua insigne tradizione. Molti furono i musicisti e i compositori americani che studiarono e si perfezionarono in Europa e che, al loro ritorno nella madrepatria, si adoperarono per lo sviluppo di una scuola nazionale americana. Fra i compositori statunitensi più originali merita di essere ricordato Louis Moreau Gottschalk (1829-1849), figlio di un banchiere di origine ebrea e di una creola haitiana. Questo pianista e compositore che studiò a Parigi e fu molto noto anche in

Europa (in effetti visse forse più all'estero che in patria), divenne celebre per i suoi brillanti pezzi pianistici nei quali evocava con un gusto esuberante e colorito le atmosfere coloniali ed esotiche della sua città natale, New Orleans, dove ritmi caraibici, meloee afroamericane, influssi francesi e spagnoli si intrecciavano in una miscela che di lì a poco avrebbe prodotto frutti straordinari. Fra i suoi pezzi più celebri *La Bamboula*, *Le Bananier*, *Souvenir de Portorico*, *The Banjo* (cfr. Antologia audio – sez. B).

L'orientamento predominante dei compositori americani restava tuttavia piuttosto lontano dall'idea di illustrare musicalmente quel colore locale e quel mix di identità ibride che forniva invece un ricchissimo alimento alla fioritura della musica popolare. L'aspirazione dei più era l'edificazione di una scuola di composizione che potesse confrontarsi con i più recenti sviluppi della musica europea. Può sembrare strano che mentre in molte nazioni d'Europa – dalla Spagna alla Boemia, alla Russia – si andavano ricercando i fondamenti di una identità musicale nazionale capace di diversificarsi e rendersi autonoma dall'eredità classica, negli Stati Uniti si inseguisse invece l'obiettivo di assimilare l'insegnamento della tradizione strumentale austro-tedesca. Ma non si tratta di una stranezza. Anche in Europa la stagione delle cosiddette “scuole nazionali” non si esaurì certo in un unanime proposito di “emancipazione”. Nelle nazioni fino ad allora musicalmente periferiche si coltivò ugualmente il proposito di migliorare il livello artistico della vita musicale fino a renderlo paragonabile a quello delle maggiori capitali e di far crescere una nuova generazione di compositori capaci di misurarsi ad armi pari con chiunque sul terreno della musica strumentale e operistica.

Fu questo l'ambiente col quale dovette confrontarsi Antonín Dvořák, quando nel 1892 divenne direttore del Conservatorio di New York. Dal suo soggiorno negli Stati Uniti e dal suo impulso a valorizzare il patrimonio della musica folklorica come risorsa per lo sviluppo di una moderna scuola di composizione prende avvio idealmente la stagione novecentesca della musica d'arte statunitense che costituisce l'argomento del cap. 15 del libro di Charles Hamm e al quale rimandiamo.

Proporre una distinzione fra tradizione orale/musica scritta significa assumere una prospettiva diversa (di carattere linguistico piuttosto che estetico) rispetto alla più consueta distinzione fra musica d'arte e musica popolare, quel dualismo alto/basso comune anche in Italia e per il quale negli Usa si usa spesso il binomio *highbrow–lowbrow* (letteralmente: fronte alta – fronte bassa), a indicare un carattere o un linguaggio intellettuale contrapposto a un carattere più facile e alla portata di tutti. In ogni caso è bene guardarsi dal considerare queste diverse suddivisioni del campo musicale e culturale nei termini di un dualismo che non corrisponde a una realtà molto più articolata nella quale sono presenti e non di rado assolutamente centrali fenomeni e generi musicali nei quali il popolare e il colto, la scrittura e l'oralità (intesa in questo caso come abilità improvvisativa

o come arte della performance, ossia qualità che si incentrano su elementi non scritti) si mescolano nei modi più vari producendo risultati in continua evoluzione e di difficile collocazione in uno schema dualistico.

Insieme alla musica degli schiavi afroamericani, la canzone popolare, sia sentimentale sia patriottica, e le diverse forme di teatro musicale e di varietà sono fra gli elementi che più hanno contribuito allo sviluppo di una complessa rete di interazioni fra generi musicali diversi. Il genere di teatro popolare principale e più caratteristico dell'America ottocentesca fu il *minstrel show*, uno spettacolo musicale di varietà che si sviluppò a partire dai primi decenni del XIX secolo. Ne erano interpreti compagnie di attori-cantanti truccati in *blackface* (la faccia tinta di nero e le labbra dipinte di rosso) i quali impersonavano schiavi neri, caricaturizzandoli in chiave sentimentale o grottesca. La prima celebrità del *minstrel show* fu Thomas Dartmouth ("Daddy") Rice (1808-1860), autore e protagonista di quel *Jim Crow* che egli portò al successo anche in Europa e che fu forse il primo esempio di musica americana a raggiungere una vasta notorietà nel vecchio continente.

A lungo andare il *minstrel* ha alimentato quegli stereotipi dei modi e della parlata degli afroamericani che hanno resistito per lungo tempo. Connaturata ad esso è un'ambiguità razziale di fondo che oscilla fra una rappresentazione del nero buono e sottomesso (sostanzialmente felice nella sua condizione di schiavo) e una violenta deformazione caricaturale di stampo razzista. Da un lato il *minstrel* si sviluppa quindi in parallelo con il movimento abolizionista e la sensibilizzazione alla condizione degli schiavi neri (all'uscita di *Uncle Tom's Cabin* di Harriett Beecher Stowe, nel 1852, il soggetto del libro venne spesso accolto negli spettacoli di *minstrel*). D'altro canto invece, il *minstrel* coltivò l'intolleranza razziale, sfociando in espressioni scopertamente razziste come accadde ad esempio nelle *coon songs* di fine Ottocento (il termine *coon* che significa letteralmente "procione", era un epiteto offensivo per indicare i neri)

Un punto di svolta e di maturazione profondamente traumatico per tutta la cultura americana, inclusa la musica fu rappresentato dalla Guerra di secessione (1860-1866) che contrappose il Nord industriale e abolizionista (gli stati dell'Unione) al sud latifondista e sostenitore della schiavitù (stati Confederati). Fra i risultati della guerra il più significativo fu la fine della schiavitù in tutto il territorio degli Stati Uniti decretata nel 1864 dal presidente Abraham Lincoln. La fine della schiavitù non significò tuttavia la fine della segregazione razziale che venne superata soltanto un secolo dopo, nel 1964, grazie anche alla politica del presidente John F. Kennedy (assassinato nel 1963), ma soprattutto a seguito della coraggiosa lotta non violenta condotta dal Movimento per i diritti civili guidato da Martin Luther King, premiato col Nobel nel 1964 e assassinato a sua volta nel 1968.

Gli anni della Guerra di Secessione corrisposero a un'ampia diffusione e rielaborazione in chiave attualizzata di numerose canzoni popolari nuove e del passato, specie di ispirazione patriottica e sociale (celebre fra tutte fu la canzone abolizionista *John Brown's Body* la cui melodia fu utilizzata poi in *The Battle Hymn of Republic*). La liberazione dei neri segnò inoltre una decisa accelerazione del processo di interazione e ibridazione fra musica bianca e musica afroamericana. Anche il *minstrel show* fu toccato da questa presenza crescente e nella seconda metà del secolo ebbe grande successo e diffusione il *black minstrel*, i cui interpreti erano neri truccati da neri e le cui musiche si avvicinavano maggiormente allo stile vocale pentatonico e ai ritmi caratteristici della musica degli afroamericani.

Disprezzato dai ceti intellettuali (e in particolare dagli ambienti più colti della popolazione di colore) il *minstrel show* fu il capostipite di una spettacolarità votata all'intrattenimento popolare che fra il XIX secolo e il XX secolo, quando salirono alla ribalta nuovi generi quali *vaudeville*, *burlesque*, *revue* e, soprattutto *musical comedy* (o più brevemente *musical*), segnò l'affermazione di una sempre più fiorente imprenditoria dello spettacolo, il cosiddetto *show business*, che diede al sistema produttivo dello spettacolo e della musica statunitensi le dimensioni di una vera e propria industria.

Riportiamo di seguito il testo di una tipica canzone da minstrel show, Dr. Ginger Blue così come si ascolta nella registrazione inclusa nell'Antologia audio – sez. C). L'interprete è Arthur Tanner, uno degli ultimi esponenti del minstrel show.

Always used to sing,

My name is Ginger Blue and I'll tell you what I'll do,

I'm a darky from the state of Alabama.

"Yesterday morning in the afternoon there came a little hungry boy down the street. He bought a custard for a living. He got mad and threw it plumb through a brick wall, jumped over into dry millpond and got drowned. You know, that'd make anybody..."

Chorus

Walk, talk, Ginger, and hire double trouble,

Always used to sing,

My name is Ginger Blue and I'll tell you what I'll do,

I'm a darky from the state of Alabama.

"You know, I was off down in the pasture this morning and the bird nests they was a-whistling all over the limbs. I got scared and run up a black gum poplar, about five foot above the top of it, run out on a dead pine limb. That thing broke and I fell right straddle of a barb wire fence with both feet on the same side of it. And you know that'd make anybody..."

(Chorus)

"We was off down on Decatur Street last night a-havin' a little free-for-all. All the scared darkies you never did see 'cept me and Samson. We'd been to the boxing school; we thought we'd entertain 'em a little bit. You know, the first time hit him I clear like missed him and the next time I struck him right center in the same place. And you know that nigger made me..."

(Chorus)

"You know I stole on off down the street there and I met old Granny Whimpledimple. She had a nose like a stovepipe and ears like a tobacco leaf. And you know out of her mouth come a pitchfork of lightning and that'd make anybody..."

(Chorus)

“I stole on off uptown, I met Uncle John up there. I says, ‘Hello, Uncle John, how’s Aunt Dinah?’ He says, ‘Why, Aunt Dinah was unconscious last night all night long.’ I says, ‘What in the world was the matter with Aunt Dinah?’ He says, ‘Aw, you fool, you, she was just sound asleep.’ That’d make anybody...”
(Chorus)

Oltre a costituire la prima occasione per i neri di fare il loro ingresso nello *show business*, il *minstrel show* fu anche uno dei principali veicoli di diffusione della canzone popolare, altro genere fortunatissimo e precoce, che già a partire dal Settecento aveva sviluppato uno stile tipicamente americano e il cui principale esponente nel XIX secolo fu senza dubbio Stephen Foster (1826-1864) autore delle canzoni forse più celebri di tutto il secolo, buona parte delle quali furono scritte per spettacoli di *minstrel* e, in particolare, per la compagnia dei Christy Minstrels con la quale Foster collaborò per alcuni anni. Assurte quasi a emblema stesso della musica popolare americana, le canzoni di Foster, fra le quali *Oh Susanna!*, *My Old Kentucky Home*, *Old Folks at Home*, *Camptown Races*, mostrano un’inconfondibile carattere americano nel quale non di rado si percepisce il segno della musica nera come nella celebre *Old Black Joe* la cui melodia e il cui impianto pentatonico si avvicinano allo stile dello *spiritual*.

È precisamente dall’intreccio e dal reciproco interagire e compenetrarsi di tutti questi elementi che deriva lo scenario musicale americano del XX secolo: lo *show business*, l’industria della canzone, il musical, Broadway, lo *spiritual*, il blues, il jazz e poi Hollywood, la musica da film, i ballabili, la musica country e ancora: rock&roll, soul music, rock, dance music, hip hop... Tutti questi termini corrispondono ad altrettanti generi coi quali tutti noi volenti o nolenti abbiamo qualche familiarità, non foss’altro perché non appena accendiamo la radio o la televisione nel 95% dei casi ne escono musiche di questo genere. Ma questa galassia di prodotti musicali che vanno dall’articolo meramente industriale creato con pura la logica del marketing, fino alle creazioni di musicisti sperimentali, profondamente coinvolti in una travagliata ricerca artistica e in aperta sfida all’industria discografica delle multinazionali, si può riassumere sotto quella denominazione di *popular music*, cui già abbiamo accennato. Le sue caratteristiche ne fanno un territorio “trasversale” rispetto alle categorie usuali, nel quale si incontra musica di puro consumo, ma anche musica d’arte indirizzata a un pubblico d’élite e caratterizzata da complesse problematiche estetiche. Vi troviamo musiche estranee alla scrittura, legate a una tradizione di oralità e incentrate sulla performance e l’improvvisazione. Ma vi troviamo anche musiche che utilizzano la scrittura, la sintassi e gli strumenti propri della musica colta europea. Per queste ragioni la *popular music* non trova una collocazione nello schema dualistico (ma in realtà tripartito) della musicologia tradizionale che, come nelle due voci enciclopediche citate in premessa, divide il mondo in musica d’arte e

folklore e tratta tutto il resto come una zona d'ombra, come anomalia da trattare a parte, oppure come materia priva di ogni valore, da ignorare tout-court.

3. La musica di Charles Ives

Il multiforme e ricchissimo background musicale degli Stati Uniti (e in particolare del New England) è il fondamento su cui Charles Ives (1874-1954), certamente il più importante fra i compositori statunitensi della prima metà del XX secolo, basa la sua affascinante e originalissima produzione. Per l'esame del carattere e dell'opera di questo compositore si rimanda al cap. 15 del libro di Charles Hamm. In questa sede ci limiteremo ad illustrare con alcuni esempi l'uso della citazione in Ives, un aspetto della sua poetica che è stato indagato da vari studiosi e in modo particolarmente approfondito da J. Peter Burkholder nella sua fondamentale monografia: *All Made of Tune. Charles Ives and the Uses of the Musical Borrowing*, Yale University Press, 1995.

Burkholder, attuale presidente della Charles Ives Society, è anche l'estensore della voce *Borrowing* (prestito, debito) per la nuova edizione del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). Inserita nell'ultima edizione del Grove, questa ampia voce compie una sistematica ricognizione di tutti quei fenomeni riconducibili alla pratica compositiva della citazione e della riscrittura: dai *contrafacta* medioevali, alle messe parodia del Rinascimento, agli innumerevoli ricercari, capricci, partite costruiti sopra *cantus firmi* o soggetti preesistenti; dalle variazioni su tema altrui, alle infinite citazioni presenti nelle musiche di ogni epoca e autore, fino ai rifacimenti, trascrizioni, *Bearbeitungen* e, in generale, ai possibili modi di riutilizzare musiche già esistenti (una prassi ritornata di estrema attualità in questi ultimi anni sia nel campo della musica sperimentale, sia nel campo della musica pop).

Di fatto la musica di Charles Ives è caratterizzata da un uso frequentissimo, quasi onnipresente della citazione, spesso citazioni multiple nelle quali si susseguono, si sovrappongono o si combinano anche decine di brani diversi, tratti per lo più dal patrimonio della musica folklorica e popolare, dalle marce ai canti patriottici, dalle musiche per danza, alle *minstrel songs*, alle canzoni di Stephen Foster. Pressoché assente è invece il repertorio del folklore afroamericano.

Questa caratteristica della musica di Ives fa del compositore americano un precursore straordinariamente in anticipo rispetto a tendenze musicali e artistiche tipiche delle avanguardie più radicali e sperimentali, quali le poetiche dell'*objet trouvé* (Marcel Duchamp, dadaismo), del *ready made* (Man Ray, John Cage), del "plagiarismo" (John Oswald, *Negativland*, Christian Marclay), ma anche del gusto per la citazione e il remake

che potremmo genericamente definire “post-moderno” (B. A. Zimmerman, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Paolo Castaldi, Alfred Schnittke, ecc.), un gusto che negli ultimi decenni del XX secolo, grazie alla tecnica del campionamento e alla pratica del remix, è diventato uno degli elementi caratterizzanti delle tendenze più radicali della *popular music*, dall’hip hop, al cosiddetto “dj-style” e a certe tendenze della musica techno o dell’elettronica.

L’analisi di Burkholder delle procedure compositive di Ives individua una tipologia di modi diversi di riutilizzare materiale preesistente che, al di là delle risultanze più specificamente analitiche, rivela come per Ives il *borrowing*, la citazione genericamente intesa, si traduca invece in una sorprendente varietà di approcci, motivazioni poetiche, procedure e logiche compositive, in una parola: una straordinaria risorsa poetica.

Sono ben quattordici le diverse tipologie di composizioni individuate da Burkholder in base alle modalità con le quali Ives riutilizza musiche preesistenti:

- 01) *Modeling* (modellazione) su di un brano preesistente assumendone la struttura e imitandone il carattere
- 02) *Variazione* di una melodia data
- 03) *Parafrasi* di una melodia preesistente per formarne una nuova
- 04) *Setting* (versione, stesura) di una melodia con un nuovo accompagnamento
- 05) *Cantus firmus*: melodia a note lunghe inserita in una tessitura più veloce
- 06) *Medley* (miscela): esposizione consecutiva di due o più motivi completi nello stesso brano
- 07) *Quodlibet*: combinazione di più motivi o frammenti di motivi in rapida successione, in modo spesso scherzoso (*Trio vl-vlc-pf*, II mov: *TSIAJ*)
- 08) *Allusione stilistica* a un certo tipo di musica più che a un singolo brano
- 09) *Trascrizione* di un brano per un nuovo organico
- 10) *Programmatic quotation* (citazione programmatica) per illustrare un contenuto extramusicale (*Yale-Princeton Football Game*; *Central Park in the Dark*; *Decoration Day*; *Concord Sonata*)
- 11) *Cumulative setting* (stesura cumulativa): tema che si snoda dapprima per frammenti o parafrasi e si svela compiutamente solo verso la fine del brano (*Fugue in Four Keys on “Shining Shore”*; *The Fourth of July*; *Symphony n. 3/I, III*)
- 12) *Collage*: susseguirsi di motivi diversi, anche parafrasati, sovrapposti a una struttura musicale autosufficiente o a sua volta basata su musica preesistente (*The Fourth of July*; *Washington Birthday*; *Putnam’s Camp*; *Symphony n. 4*;
- 13) *Patchwork*: frammenti di motivi diversi anche parafrasati cuciti insieme e interpolati con inserti originali (*Sonata vl-pf n. 2, II mov*; *The “St.Gaudens” in Boston Common*)

- 14) *Extended paraphrase* (parafrasi estesa): un intero brano basato sulla parafrasi di una melodia preesistente (*The Housatonic at Stockbridge*)

Com'è facile intuire si tratta di una classificazione nella quale i confini fra i diversi tipi di procedure sono molto frastagliati e sfuggenti. Questo significa che nel medesimo brano si possono individuare diversi procedimenti combinati fra loro e applicati a motivi diversi o in momenti diversi. A conclusione del suo studio Burkholder cerca di rispondere alla domanda chiave che, in fondo, più ci interessa: perché Ives utilizza la citazione in modo così esteso e sistematico? Qual è il significato o il fine di questa sua scelta?

In estrema sintesi, dopo avere sottolineato la presenza e l'importanza della prassi della citazione nella musica d'arte europea, la conclusione di Burkholder riconduce questo procedimento di Ives alla sua concezione del comporre come elaborazione e, al tempo stesso come incessante ricerca artistica di una identità originale per la quale è essenziale radicarsi nell'esperienza individuale e quindi nel proprio passato. Se per un verso il continuo riferimento alla musica americana consente ad Ives di emanciparsi dall'influenza dei modelli europei, per altro verso Ives seleziona rigorosamente i materiali musicali che entrano nelle sue pagine in ragione di quella sua ferma distinzione fra *manner* (maniera) e *substance* (sostanza), cioè fra generico manierismo, gusto accademico da un lato, e ispirazione interiore, necessità poetica dall'altra. Le scelte di Ives sono interamente riconducibili alla intima sostanza poetica e spirituale della sua creazione e rifiutano invece ogni cedimento alla maniera quale sarebbe a suo avviso il ricorso a melodie folkloriche dei neri o degli indiani: una scelta che egli giudica negativamente, dettata il più delle volte dal gusto accademico per un gratuito esotismo esteriore. Ives in effetti non ha fatto quasi mai ricorso a materiali di questo genere (e questo non certamente per ragioni di tipo razziale), ma ha fatto sistematicamente riferimento alle musiche più strettamente legate ai ricordi della sua infanzia e all'ambiente della sua formazione, nonché alla sua terra natale, il Connecticut, nel cuore della regione più antica e illustre degli Stati Uniti, il New England, culla dei più antichi e profondi sentimenti religiosi e patriottici che ispirarono i fondatori della nuova nazione.

Il costante riferimento alla memoria e al passato è dunque per Ives un modo di affermare con forza un'identità culturale e spirituale, anche sulla scorta dei suoi convincimenti ideali ispirati al trascendentalismo di Concord (il momento forse più significativo del pensiero americano dell'Ottocento).

Fig. 4

Charles E. Ives, **Trio** for vl, vc & pf, II (*TSIAJ* = This Scherzo Is a Joke)
Prospetto delle citazioni musicali utilizzate
 schema desunto da: J.P.Burkholder, *All Made of Tunes. Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, Yale Univ. Press, New Haven/London 1995

battute	1 - 15	16 - 42	00:50	43 - 46	47 - 64																
violino	A Band of Brother in DKE Marching through Georgia Few Days ("a Psi Upsilon song")																				
violoncello																					
pianoforte																					
batt.	65 - 67				68 - 83																
vl	variant of <i>The Worms Crawl In</i> (<i>Freshmen in Park</i>) cf. <i>Central Park in the Dark</i>																				
vlc	<i>That Old Cabin Home Upon the Hill</i>																				
pf	01:12 <i>My Old Kentucky Home</i>																				
batt.	84 - 86	02:05	87 - 92	93 - 99	100 - 106																
vl	<i>Sailor's Hornpipe (College Hornpipe)</i> Unidentified Tune (A) Unidentified Tune (A)																				
vlc	01:42	<i>Second Regiment March (Reeve)</i> Unidentified Tune (B)																			
pf	<i>In the Sweet Bye and Bye</i> Unidentified Tune (B)																				
batt.	107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117	118	119	120	121	122	123	124	124a	124b	124c	125	126	127	128	129					
vl	Unidentified Tune (B)																				
vlc	02:57 <i>The Campbells Are Coming</i>																				
pf	Unidentified Tune (B)																				
batt.	03:16	130 - 144	145	146	147	148	149 - 153	154 - 161	162 - 168	169	170	171	172	173	174	175	176	177			
vl	<i>Ta-Ra-Ra-Boom-de-ay</i> <i>Dixie</i> (distorted) <i>Pig Town Fling</i> <i>Saint Patrick's Day</i>																				
vlc	03:38 <i>Ta-Ra-Ra-Boom-de-ay</i> chromatic passage Unidentified Tune Unidentified Tune <i>Reuben and Rachel</i>																				
pf	Unidentified Tune pf(m.s.) <i>Hold the Fort, McClung is Coming</i>																				
batt.	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188 - 199	200	201	202	203 - 206	207	208	209	210	211	212
vl	Unidentified Tune																				
vlc	04:38 <i>Fountain</i> <i>In the Sweet Bye and Bye</i> (cadence) <i>The Worms Crawl In</i> (var.) <i>The Worms Crawl In</i> (var.)																				
pf	rhythm from <i>The Gods of Egypt Bid us Hail!</i> 05:08 <i>The Worms Crawl In</i> (var.) cadence																				

L'idea della creazione come frutto necessariamente intriso del proprio vissuto, così centrale in Ives, deriva da Ralph Waldo Emerson, il fondatore e maggiore esponente della comunità di Concord e, in particolare, dal suo saggio *Quotation and Originality* (1876), nel quale il filosofo di Boston sostiene il principio che tutto ciò che diciamo viene attinto e rielaborato da ciò che già è stato detto e che solo il vero creatore conosce a fondo l'arte della citazione.

A titolo di esemplificazione del modo in cui le citazioni si dispongono nella musica di Ives si forniscono lo schema analitico dello Scherzo *TSIAJ—This Scherzo Is A Joke* (Fig. 4) che costituisce il secondo movimento del Trio per violino, violoncello e pianoforte (1904-07), e tre sintetici elenchi dei brani citati in *Central Park in the Dark* (1906, Fig. 5), in *Washington Birthday* (1909) e *The Fourth of July* (1911-13), rispettivamente primo e terzo movimento di *A Symphony: New England Holidays* (Figg. 6 e 7). L'elenco dei brani si basa sulle indicazioni combinate del già citato testo di Burkholder e di James B. Sinclair, *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*, Yale University Press, New Haven and London, 1999. Il catalogo è interamente consultabile online all'indirizzo:

<http://webtext.library.yale.edu/xml2html/music/ci-d.htm>

Per le citazioni più facilmente identificabili all'ascolto viene fornita l'indicazione del minutaggio e degli strumenti utilizzati. Le melodie citate sono raccolte per la quasi totalità nell'Ives Tunebook incluso nei materiali integrativi su cdrom. Le registrazioni di questi brani sono a loro volta incluse all'antologia audio

Fig. 5

Central Park in the Dark

Borrowing: *Ben Bolt*; *Hello! Ma Baby*; *The Campbells are Comin'*; *Violets*; Sousa: *Washington Post March*.
Possible borrowing: *Freshmen in Park* (variant of *The Worms Crawl In*).

00:54	cl	b. 12 sgg	<i>Ben Bolt</i> (parafrasi)
01:45	cl	b. 24 sgg	“ “ “
03:02	vl solo con sord.	b. 44 sgg	<i>Violets</i>
04:01	cl	b. 59 sgg	<i>Ben Bolt</i> (parafrasi)
04:22	pf	b. 67 sgg	<i>Hello! Ma Baby</i>
04:40	cl mib	b. 80 sgg	“ “
05:07	tr, tbn, pf	b. 103 sgg	“ “

Fig. 6

Washington Birthday

Borrowing: *The Campbells are Comin', Camptown Races, Fisher's Hornpipe, For He's a Jolly Good Fellow, Garryowen, Goodnight, Ladies, Home! Sweet Home!, Irish Washerwoman, Massa's in de Cold Ground, Money Musk, Old Folks at Home, Pigtown Fling, Sailor's Hornpipe (College Hornpipe), St. Patrick's Day, Turkey in the Straw, The White Cockade.*

prima parte: <i>Slow</i>			
00:00	vl I	b. 1 sgg	<i>Home! Sweet Home!</i>
00:58	cr	b. 7 sgg	<i>Old Folks at Home</i>
01:48	vl I	b. 15 sgg	“ “
seconda parte: <i>Barn Dance</i>			
06:50	vl, fl	b. 80 sgg	<i>Sailor's Hornpipe + Camptown Races</i>
07:20	vl I, jews harp*	b. 109 sgg	<i>White Cockade</i>
07.48	vl	b. 133 sgg	“ “
terza parte: <i>Andante</i>			
08:23	vl solo		<i>Pigtown Fling + Turkey in the Straw</i>
08:50	archi		[Schubert: <i>Ave Maria (?)</i>]**
09:25	fl, cl, archi, etc.		<i>Goodnight, Ladies</i>

* *jews harp*: scacciapensieri

** questo motivo appare come sezione “b” di una melodia più ampia che inizia negli archi a 08:22. Sia Sinclair, sia Burkholder la indicano come non identificata tuttavia l’affinità con la celeberrima melodia di Schubert è piuttosto sensibile.

Fig. 7

The Fourth of July

Borrowing: *Assembly, The Battle Cry of Freedom, Battle Hymn of the Republic, Columbia, the Gem of the Ocean, Cuckoo's call, Dixie's Land, Fisher's Hornpipe, Garryowen, The Girl I Left Behind Me, Hail! Columbia, Irish Washerwoman, Katy Darling, Kingdom Coming, London Bridge, Marching Through Georgia, Reveille, Sailor's Hornpipe (College Hornpipe), St. Patrick's Day, Street beat, Tramp, Tramp, Tramp, Yankee Doodle.* Possible borrowing: *The Star Spangled Banner, The White Cockade.*

00:00	vl,	b. 1 sgg	<i>Columbia, the Gem of the Ocean</i>
00:57	tba,	b. 8 sgg	“ “
01:38	ott, fl,	b. 18 sgg	“ “
01:49	archi,	b. 22 sgg	“ “
02:05	vlc,	b. 27 sgg	<i>The Battle Cry of Freedom</i>
02:25	tr,	b. 34 sgg	<i>Marching Through Georgia</i>
03:02	archi,	b. 49 sgg	<i>Battle Hymn of the Republic</i>

03:12	cr,	b. 53	sgg	<i>The Battle Cry of Freedom</i>
03:32	tbn,	b. 62	sgg	<i>Columbia, the Gem of the Ocean</i>
03:37	cl, fg,	b. 64	sgg	<i>Hail! Columbia</i>
03:42	fife*, ott.,	b. 66	sgg	<i>The White Cockade+</i> <i>Tramp, Tramp, Tramp+</i> <i>The Girl I Left Behind Me</i>
04:11	cr, tr,	b. 81	sgg	<i>Hail! Columbia</i> [quasi inudibile]
04:54	ottoni,	b. 99	sgg	<i>Columbia, the Gem of the Ocean</i>
04:54	xyl,	b. 99	sgg	<i>Yankee Doodle</i> [quasi inudibile]

* *fife*: piffero, piccolo flauto traverso militare

Nella scelta e nell'utilizzo delle musiche preesistenti Ives si dimostra estremamente rigoroso sotto il profilo stilistico e poetico e, insieme, genuinamente sperimentale per la libertà e l'arditezza con cui sa ignorare le linee di demarcazione fra tonalità, modalità, politonalità o atonalità movendosi con assoluta disinvoltura da un ambito all'altro, oppure combinando simultaneamente linguaggi diversi. Al cuore della sua poetica c'è un costante, profondo sentimento etico in materia di autenticità e identità, ben riassunto in questa sua riflessione nella quale Ives probabilmente allude al compositore Henry F. Gilbert:

Un compositore nato in America che non si è mai interessato alla causa degli Schiavi Liberati, può essere interessato alle melodie dei neri fino a scrivere una sinfonia su di esse e augurandosi in buona fede che essa sia "musica americana". Ma se questo compositore non si è mai curato della causa, diversamente da Wendell Phillips [leader degli abolizionisti] quando lottò per aprirsi un varco tra una folla di anti-abolizionisti a Faneuil Hall, la sua musica rischia di essere assai meno americana di quanto egli desideri.

(Ives, *Essays Before a Sonata*, 1920, p. 79)

C'è in queste parole un'idea del valore estetico di estrema attualità, un valore il cui fondamento imprescindibile è nell'esperienza e il cui senso poetico coincide con la piena rivelazione dell'identità del soggetto e dell'artista. Valori e significati per il cui raggiungimento la maestria tecnica dell'arte, la padronanza della sintassi compositiva restano insufficienti, arretrano a *manner*, maniera; strumenti di pura exteriorità che da soli non sono in grado di dare all'opera una propria *substance*, un'identità e un'autenticità profonde.

4. La musica afroamericana: folklore, jazz, popular music

È un importante e imprescindibile compito per gli storici della musica valutare il contributo che le popolazioni di origine africana, deportate nel Nuovo Continente a partire dal XVI secolo e vissute in schiavitù per più di tre secoli fino oltre la metà dell'Ottocento, hanno dato allo sviluppo della musica contemporanea, dapprima indirettamente e in seguito in prima persona. È verosimile l'affermazione che quasi nessun genere musicale del XX secolo abbia potuto sottrarsi a qualche influenza delle musiche degli africani americani. Questa influenza non va ricercata soltanto e non tanto nella pur vasta diffusione di certi stilemi armonici, melodici o ritmici derivati dalla musica dei neri, quanto piuttosto nella rivelazione del ruolo che nella musica possono (o forse devono) avere certi elementi che la musica d'arte occidentale era andata via via sempre più trascurando a favore di altri. Il riferimento è inanzitutto alla dimensione ritmica che nella musica africana e poi afroamericana ha un ruolo molto più importante ed è assai più mutevole e complessa rispetto alla musica d'arte europea. Diversamente dalla musica europea che dal Medioevo in avanti ha sviluppato una concezione divisiva del ritmo, concezione sostanzialmente grafica, legata alla tradizione della notazione scritta, in base alla quale l'unità di tempo (l'intero) è un contenitore raffigurato sulla pagina come uno spazio corrispondente a una certa durata. Questa durata viene frazionata in porzioni più piccole ed eguali fra loro corrispondenti a durate più brevi entro le quali si dispongono suoni la cui diversa durata è anch'essa indicata con una frazione il cui denominatore è sempre un multiplo di due e il cui numeratore (la somma delle singole porzioni) deve essere pari alla capienza dell'intero.

La concezione ritmica della musica africana è invece additiva, il che significa che un ritmo si compone come una formula risultante dalla combinazione di un certo numero di membri in genere binari o ternari, formati cioè da due o tre unità ritmiche (pulsazioni) di egual durata. Si può così avere un ritmo in due, oppure in tre, oppure $2 + 2$, oppure $2 + 3$, $2 + 2 + 3$, e così via combinando e aggiungendo elementi fino a comporre formule molto articolate che possono essere stratificate su più linee ritmiche simultanee.

Un efficace esempio di questa diversa concezione viene fornito da Charles Hamm alle pagg. 471-73 del suo libro, in merito al ritmo sincopato dei ragtimes di Scott Joplin. In *Original Rags* per esempio (cfr. fig. 8), la raffigurazione in 2/4 (two-step) del ritmo di una frase di quattro battute si presenta come un continuo spostamento di accenti determinati da un uso assai ricercato delle sincopi.

Fig. 8



Tuttavia la stessa frase può essere intesa in modo concettualmente molto più lineare come il regolare susseguirsi di due formule ritmiche di eguale struttura e durata pari a 16 semicrome ciascuna (fig. 9): $(3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2) + (3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2)$.

Fig. 9



Naturalmente – come si verifica nello stile pianistico del ragtime e, in genere, nell'intelaiatura ritmica della musica jazz e delle cosiddette musiche afro-cubane – se queste formule si sovrappongono a un costante diverso ritmo di accompagnamento (ad esempio un ritmo binario), il risultato si configura già come una poliritmia.

In realtà ritmi di tipo additivo non sono affatto esclusivi della musica afroamericana. Essi rappresentano invece una delle caratteristiche peculiari delle musiche di tradizione orale, ossia di quelle musiche che per la loro esecuzione non fanno uso di alcuna notazione, ma vengono eseguite dopo essere state adeguatamente memorizzate. Tipicamente additive, per esempio, sono le formule del cosiddetto “ritmo bulgaro” che si incontra nelle musiche per danza dell'area balcanica (musiche studiate a fondo da Béla Bartók) e che per l'appunto si basa su una ricca combinatoria di elementi binari e ternari che vanno a comporre formule ritmiche di danze ben conosciute alla popolazione quali *Rachenitsa* ($2+2+3 = 7/16$); *Kopanitsa* ($2+2+3+2+2 = 11/16$); *Petrunino horo* ($3+4+2+3 = 12/16$, oppure $4+4+2+3 = 13/16$); ecc.

Più in generale, la tradizione orale caratterizza la totalità delle musiche folkloriche europee o extraeuropee. La si riscontra per esempio nelle musiche di culture e comunità non letterate (cioè che ignorano la scrittura: ad es. le comunità africane dalle quali provenivano gli schiavi), oppure delle musiche contadine presenti in contesti culturali letterati (ad es. le musiche balcaniche). Ma la tradizione orale, spesso custodita come una preziosa prerogativa, vige anche nelle musiche d'arte extraeuropee di più antica tradizione, espressioni di culture e civiltà millenarie quali la musica indiana o la musica araba o la musica cinese. Queste ultime sono musiche che, pur appartenendo a culture letterate e pur essendo praticate in ambito accademico, non fanno uso di alcuna notazione,

secondo una tradizione di cui viene rivendicato il valore e per la quale la scrittura musicale è semmai un espediente che snatura l'autenticità della performance musicale.

La trasmissione (ossia l'insegnamento, l'apprendimento, l'esecuzione) della musica in un quadro di oralità determina sostanziali differenze rispetto alla tradizione scritta. La ricchezza e la complessità della dimensione ritmica è solo un aspetto di questa diversità che può riassumersi nel primato assoluto della *performance*, termine anch'esso intraducibile in italiano, il cui senso non viene reso interamente né con "esecuzione" né con "interpretazione". In questa prospettiva, ogni performance, individuale o collettiva, rappresenta un atto creativo di vera e propria composizione estemporanea, ovvero di reinvenzione di una musica o di una formula (un ostinato, un ritmo, un modo, una struttura formale, ecc.) della quale non esiste nessun "testo" scritto da assumere come originale. Ciò che esiste è invece un ben preciso insieme di indicazioni, frutto di una lunga e ricca tradizione esecutiva depositata nella memoria dei musicisti e degli ascoltatori, con tutte le innumerevoli potenziali varianti che essa contempla. In questo contesto, l'improvvisazione assume un significato assai diverso da quello che comunemente le si attribuisce. Fondata su schemi o riferimenti strutturali e stilistici ben precisi, essa richiede una vasta gamma di conoscenze acquisite e interiorizzate grazie alle quali la musica oggetto della performance risulta tanto più onorata quanto più viene sapientemente reinventata e trasfigurata, quanto più grandi e autorevoli sono l'abilità e soprattutto il carisma dell'interprete o degli interpreti.

L'importanza e l'influenza della musica afroamericana, al di là dello straordinario contributo di creazioni musicali, risiedono forse ancor più nell'aver fatto riscoprire all'Occidente la concezione e la pratica dell'oralità in musica. Una pratica che, beninteso, era ed è tuttora presente nelle tante musiche tradizionali e folkloriche disseminate per il mondo che proprio sul finire dell'Ottocento diventarono oggetto di una nuova disciplina scientifica come l'etnomusicologia e che oggi incontrano un notevole favore del pubblico, venendo commercializzate sotto l'etichetta molto discussa e ambivalente di *world music* (Un autorevole etnomusicologo, Steven Feld, ha sintetizzato il concetto della *world music* in questi termini: «musica di tutto il mondo da vendere in tutto il mondo»).

Rispetto alle musiche di tradizione e folkloriche, la musica afroamericana ha tuttavia una sua caratteristica precipua che la proietta in uno scenario culturale nuovo e più avanzato. Come la denominazione stessa ci suggerisce, la musica afroamericana è infatti il risultato di una complessa acculturazione, ossia dell'ibridazione fra culture e tradizioni diverse: la cultura africana delle origini da un lato e l'insieme delle culture e delle pratiche presenti nel Nuovo Mondo dall'altro. Sotto questo profilo la musica afroamericana è indiscutibilmente il modello più rilevante di tutte le *world music* sviluppatasi in uno scenario mondiale caratterizzato da una sempre più forte interculturalità. Per sintetizzare il

meccanismo, diciamo che gli africani prima di arrivare negli Stati Uniti non cantavano né gli spiritual e neanche i blues, e neppure suonavano nulla di simile al jazz. E tantomeno nel Nuovo Mondo esistevano musiche del genere prima che i neri cominciassero a eseguirle e divulgarle. Ma dal lungo processo di acculturazione, cioè di innesto e di interazione di tratti culturali appartenenti ai diversi contesti coinvolti è scaturita una musica nuova: africana e americana insieme, ma anche, per vari aspetti, europea. Ecco dunque che i ritmi africani e le melodie pentatoniche fanno il loro ingresso negli spettacoli di teatro popolare, si mescolano alla tradizione delle bande di ottoni e alle musiche per danza di tradizione britannica; intanto gli ex schiavi fanno proprie le pratiche musicali della chiesa battista; e poi nascono nuovi modi di suonare il pianoforte; le canzoni popolari acquistano inflessioni nuove, ecc. ecc.

La musica afroamericana, in qualità di apripista nella riscoperta dell'oralità e delle sue prerogative, ha destato in tutto il mondo un'ondata di interesse fra i compositori americani ed europei per i suoi ritmi "sincopati" e per la forza espressiva del pentatonismo e delle *blue notes*. Ma questo impatto è stato moltiplicato all'ennesima potenza in quanto la musica dei neri si è trovata per così dire nell'occhio del ciclone, coinvolta nel rapido sviluppo di una nazione che fra Otto e Novecento è andata polverizzando uno dopo l'altro tutti i primati di sviluppo industriale, civile e tecnologico. In particolare, la musica afroamericana si è trovata al centro del più travolgente fenomeno mediatico dal quale ha avuto inizio la nuova era delle telecomunicazioni con la nascita e lo sviluppo negli Stati Uniti dell'industria discografica, del cinematografo e, dagli anni Venti in poi, della radio. In questo contesto, la novità e il fascino della musica degli ex-schiavi ha incontrato un successo e una diffusione infinitamente maggiori rispetto alle pur ben note tradizioni di musica popolare e folklorica care ai compositori dell'epoca. In sostanza, proprio nel momento in cui nasceva l'industria musicale, mentre l'offerta e il consumo di musica raggiungevano livelli mai conosciuti in precedenza, la musica afroamericana ha rappresentato il fattore più nuovo ed entusiasmante e ha impresso il suo marchio indelebile ai nuovi ritmi ballabili, alle canzoni, e ai successi che dai grammofoni e dalle radio si diffondevano in tutto il mondo raggiungendo milioni e milioni di persone. Possiamo dire che all'inizio del XX secolo la musica afroamericana ha fatto da levatrice alla nuova musica di massa, quella musica che più esattamente si definisce *popular music*.

L'uso frequente anche in lingua italiana di questo termine inglese deriva dal fatto che la sua traduzione letterale, *musica popolare*, ha un significato diverso. L'espressione inglese *popular music* designa semplicemente una musica che ha un carattere di popolarità, ossia una musica che ha una vasta diffusione nei diversi strati sociali e culturali, indipendentemente dalle sue caratteristiche intrinseche di epoca, nazionalità, stile, funzione, ecc. In italiano invece l'espressione *musica popolare* rimanda essenzialmente

alla musica legata a tradizioni folkloriche, oppure a tradizioni patriottiche, civili o religiose. In italiano, per esempio, il rock non rientra nella comune accezione di *musica popolare*. Al contrario, trattandosi di musica di vastissima diffusione, il rock rientra pienamente nella nozione anglosassone di *popular music*. In inglese per designare la musica della tradizione folklorica e popolare si usa invece l'espressione *traditional music*, un ambito che in italiano viene comunemente indicato col termine anch'esso discutibile di "musica etnica" («Qualsiasi musica è musica etnica» ha affermato a questo proposito il compositore Steve Reich).

Nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* la voce *Popular music* è firmata da Richard Middleton, uno dei massimi studiosi di questa materia, il quale esaminando questo termine individua tre possibili accezioni di *popular music* in relazione per l'appunto ai fattori di questa popolarità:

a) popolarità connessa a un'attività di produzione su larga scala: *popular music* quindi come attività industriale e commerciale la cui entità si misura soprattutto in fatturato, quote di mercato, numero di dischi venduti, ecc.

b) popolarità connessa a una prevalente diffusione mediatica: la storia e lo sviluppo della *popular music* sarebbero dunque strettamente connessi allo sviluppo dei mass media e delle tecnologie della riproduzione sonora.

c) popolarità connessa al contesto sociale, sia di massa, sia relativo a determinati gruppi o classi sociali (ovviamente un contesto prevalentemente popolare, ossia subalterno rispetto alle varie élites sociali e culturali). La relazione col contesto sociale può essere vista in due modi: o come destinazione («music for the people») per cui abbiamo ad esempio la musica destinata a un pubblico di massa, oppure abbiamo la musica prodotta in seno a un determinato contesto o gruppo sociale («music by the people»), ad es. gli schiavi neri, le mondine, gli ebrei della diaspora, i giovani del Bronx, i chicanos, ecc. Se nel primo caso ci si prospetta una musica il cui consumo obbedisce a logiche puramente imprenditoriali e di marketing (un fenomeno cui si attribuisce in genere una valutazione negativa in termini estetici), nel secondo caso, al contrario, il carattere *popular* ci si prospetta in una connotazione positiva, collegato a una produzione musicale che veicola un senso di appartenenza alla comunità e quindi delinea una propria identità culturale, con i suoi ideali e il suo sistema di valori.

Middleton conclude però affermando che queste tre accezioni sono

troppo parziali, troppo statiche, troppo sottomesse a una concezione essenzialista. Molti studiosi di musica sono più propensi ad accettare il fatto che la nostra comprensione del 'popular' è indelebilmente segnata da un'idea di fluidità. Da questa prospettiva la *popular music* non ha caratteristiche musicali o connessioni sociali permanenti; piuttosto il termine

si riferisce a uno spazio socio-musicale che è pur sempre in qualche modo subalterno, ma i cui contenuti mutano in relazione al contesto storico.

(Middleton, *Popular music*, voce del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001)

Questa affermazione equivale a dire che la *popular music* non è tanto un genere o uno stile, ma piuttosto una particolare condizione della comunicazione musicale (produzione+diffusione+fruizione), per cui, ad esempio, anche la *Bohème* di Puccini cantata da Pavarotti in mondovisione, oppure un brano di Mozart reso celebre dalla pubblicità televisiva, si possono considerare *popular music*; mentre per contro può accadere che, nel circuito della comunicazione, certo rock sperimentale, certo jazz radicale, oppure una rarissima musica folklorica di una minuscola comunità in via di estinzione, si traducano in una musica tutt'altro che *popular*, anzi, come viene talvolta definita, *unpopular music*, ovvero apprezzata da una élite o all'interno di un certo gruppo, ma ignorata o addirittura rifiutata dal grande pubblico.

È accaduto ripetutamente anche in passato che nell'ambito della *popular music* si siano sviluppati generi d'élite, tendenze estetizzanti, ricerche sperimentali: fenomeni non riconducibili o addirittura apertamente antagonisti alle logiche dell'industria culturale e del consumo di massa. Se ciò conferma ancora una volta quanto sia inopportuna una aprioristica distinzione di ordine estetico fra *popular music* (o musica di consumo come qualcuno preferisce chiamarla) e musica d'arte, va sottolineato il fatto che proprio le musiche afroamericane (e in particolare il jazz) abbiano fornito gli esempi artisticamente più significativi di come all'interno di una musica *popular*, apparentemente governata dalle regole del mercato e dell'intrattenimento, possano sorgere artisti e movimenti fortemente innovativi, vere avanguardie sperimentali capaci di esercitare un impatto anche traumatico sulle convenzioni e sul gusto dominante.

Lo sviluppo novecentesco delle musiche afroamericane è una vicenda estremamente complessa e ramificata, sia per le sue origini legate alle vicende della democrazia e della questione razziale negli Stati Uniti, sia per i suoi rapporti spesso conflittuali con l'industria della musica e della canzone, additata a più riprese dagli artisti e dagli intellettuali afroamericani come responsabile di un vero e proprio sfruttamento dei musicisti neri e della loro geniale creatività. Per un quadro riassuntivo di tali vicende si vedano i capitoli 14 e 17 de *La musica degli Stati Uniti* di Charles Hamm. In queste pagine ci limitiamo a fornire alcune esemplificazioni relative a due forme in qualche modo speculari fra loro in ragione della loro evoluzione storica: il blues e la canzone (*song*). Il blues, che rappresenta in un certo senso il genere paradigmatico della musica afroamericana, è stato adottato largamente nella *popular music*, dal rock & roll alla musica pop. A sua volta, la canzone (in lingua inglese il termine *song* è di genere neutro) è invece la forma più tipica della *popular music* americana, ma al tempo stesso è diventata la

struttura fondamentale su cui il jazz ha sviluppato il proprio repertorio, trattando la canzone come una struttura, ovvero come una formula (nel gergo jazzistico la canzone intesa come base per l'improvvisazione viene per l'appunto indicata con il termine di *standard*) cui applicare la propria arte dell'improvvisazione e della performance, ossia una prassi di natura squisitamente orale.

5. Il blues

Nato dall'espressione forse più originale e autentica dalla musica nera americana (per le origini e i primi sviluppi si veda il cap. 14 di Hamm), i primi blues cominciarono a essere registrati su disco all'inizio degli anni Venti (cfr. Antologia audio – sez. A). Da allora il blues è diventato un genere musicale diffusissimo, forse il più diffuso internazionalmente, al punto da trasformarsi in un idioma, o stilema prediletto da tantissimi musicisti delle più svariate provenienze, indipendentemente dal colore della pelle, dalla nazionalità o dal genere musicale praticato. Nella sua accezione più stretta di genere *popular*, radicato negli *slums* delle grandi città degli Stati Uniti o nel sud rurale, ed eseguito da un solista o da un piccolo gruppo secondo la tradizione di Chicago o di Memphis con strumenti quali la chitarra, l'armonica a bocca o il pianoforte (cui, tutt'al più, si possono aggiungere la batteria e il basso), il blues da ottant'anni a questa parte ha subito ben poche trasformazioni, a parte la sonorità dovuta all'uso di strumenti elettrici. Tuttavia, da Ornette Coleman a Springsteen, da Gaslini a Guccini, il blues figura oggi nel repertorio di qualsiasi interprete di jazz o di *popular music*, il più delle volte totalmente sradicato non solo dal suo contesto culturale o di genere, ma anche dai suoi originari contenuti espressivi. E poiché nonostante questi innumerevoli cambiamenti il blues resta tuttora un genere (o se si preferisce una forma) inconfondibile, esso deve evidentemente possedere dei precisi caratteri che lo rendono identificabile come tale.

Innanzitutto c'è la cosiddetta *scala blues* (vedi fig. 10; cfr. Hamm, p. 463) con le sue *blue notes*. In realtà al di là di un impianto modale pentatonico che privilegia i gradi I-III-IV-V-VII^m, ma che usa liberamente le note intermedie aggiungendovi abituali inflessioni cromatiche, la scala blues è in larga parte una convenzione libresco più che uno stilema concreto. La caratteristica che si apprezza particolarmente nel blues – presente però in tutta la musica afroamericana come tratto saliente di una tradizione che risale verosimilmente all'Africa – sono le cosiddette *blue notes*, vale a dire una caratteristica instabilità del III, V e VII grado che vengono intonati quasi sempre con una inflessione semitonale ascendente, dal grado minore verso il grado maggiore (III min → III magg – VII min → VII magg) ovvero dal grado abbassato verso il grado perfetto (V^b → V^{perf}).

Fig. 10



Le *blue notes* corrispondono tuttavia a uno stilema melodico vocale e strumentale ormai standardizzato, comunemente applicato alle musiche più diverse dell'ambito jazz & *popular*, indipendentemente da ogni loro effettiva parentela col blues. In effetti le *blue notes* non sono specifiche del blues, ma sono la naturale tendenza intonativa della pentafonia che caratterizza tutta la musica afroamericana e che in un impianto armonico modale dà luogo all'uso del modo mixolidio (III grado maggiore e VII grado minore). Sarebbe dunque problematico individuare un blues dalla presenza di queste note che si incontrano anche negli spirituals o nelle canzoni di Tin-Pan-Alley interpretate da Billie Holiday, Sarah Vaughan o tantissimi altri interpreti indipendentemente dal colore della pelle.

Il carattere che invece rende immediatamente riconoscibile il blues ai musicisti e agli appassionati, dopo pochi secondi dall'inizio di un brano, è la sua forma caratterizzata da una ben definita struttura armonica. In realtà nonostante sia diventata il carattere più immediatamente riconoscibile del blues, questa struttura armonica è forse l'elemento che si è definito per ultimo e con un'evoluzione di cui si sa molto poco, a partire da una originaria completa libertà formale, verso una formula sempre più regolare, diventata infine, all'inizio degli anni Venti, quel vero e proprio stereotipo universalmente noto (anche se il blues di tradizione rurale anche in seguito si è mantenuto estremamente libero dal punto di vista formale).

Prendete dei musicisti di jazz o di *popular music* ai quattro angoli del pianeta e dite loro di suonare un blues in una determinata tonalità. Se sono dei professionisti o dei dilettanti con una certa esperienza, si troveranno immediatamente a loro agio senza bisogno di provare anticipatamente. Questo è possibile perché quei musicisti sanno tutti che il blues ha una particolare struttura di dodici battute che si susseguono secondo un preciso schema di accordi (Hamm: 461-2). Per quanto rielaborata e variata questa struttura consente comunque ai musicisti di fare riferimento sicuro ad alcuni momenti obbligati e quindi di poter suonare insieme e improvvisare con estrema libertà e sicurezza. Le dodici misure, di solito in quattro tempi (4/4 oppure 12/8), formano un *chorus* (in italiano si usa dire "giro" con riferimento a un ciclo armonico costantemente ripetuto) che si articola in tre frasi di quattro battute ciascuna, schematizzabili con le lettere *a a b* in quanto nel tradizionale

blues vocale a ogni *chorus* vengono intonati tre versi di cui i primi due sono uno la ripetizione dell'altro e il terzo verso è differente. Armonicamente i pilastri del blues stanno all'inizio delle tre frasi, per cui alla 5a e 6a battuta c'è sempre il IV grado, mentre alla 9a e 10a battuta troviamo la successione V-IV (blues tradizionale), oppure la successione II-V (jazz).

Lo schema di Fig. 11 raffigura a grandi linee l'evoluzione armonica del blues in dodici misure. Dapprima la più semplice veste tradizionale limitata ai tre gradi I-IV-V, utilizzata da sempre dai grandi *bluesmen* neri (da Robert Johnson a John Lee Hooker, Muddy Waters, Albert Collins ecc.), nonché nel boogie-woogie e nella musica rock. Quindi le armonizzazioni via via più complesse e ricche di progressioni cromatiche tipiche del jazz, del *be-bop* anni '40 e in particolare di Charlie Parker, che fu uno straordinario interprete e rivoluzionario del blues.

Per alcuni esempi di blues jazzistici si vedano i materiali integrativi e l'antologia audio dove sono riportati alcuni brani di importanza storica. Fra questi figurano *Saint Louis Blues* e *West End Blues* nelle versioni incise rispettivamente nel 1925 e nel 1928 dagli Hot Five di Louis Armstrong (di *West End Blues* si può leggere la trascrizione degli assolo di Armstrong).

Tipico dello stile di blues urbano che resterà sempre autonomo rispetto agli sviluppi del jazz e che avrà poi una fortissima influenza sulla nascita della musica rock, è *Sweet Home Chicago* (1936), uno dei brani più celebri di Robert Johnson (1914-1938), uno dei bluesman più ammirati e influenti, nonostante la sua vita brevissima.

Sul versante jazzistico, un brano particolarmente significativo dell'evoluzione del blues è *Blues for Alice* di Charlie Parker di cui viene fornita anche la trascrizione dell'assolo. Vi si può apprezzare l'esteso uso del cromatismo sia nella realizzazione armonica, sia nella linea melodica dell'improvvisazione.

Fig. 11

Alcune successioni armoniche (*chord changes*) del blues in 12 misure dalla forma tradizionale a Charlie Parker

blues tradizionale	1	2	3	4
	F	F	F	F7
	5	6	7	8
	Bb7	Bb7	F	F
	9	10	11	12
	C7	Bb7	F	F
jazz (anni '20-30)	1	2	3	4
	F7	Bb7	F7	F7
	5	6	7	8
	Bb7	Bb7	F7	D7alt
	9	10	11	12
	Gm7	C7	F7	C7
<i>be-bop</i> (anni '40)	1	2	3	4
	F7	Bb7	F7	Cm7 F7
	5	6	7	8
	Bb7	Bdim	F7	Am7b5 D7alt
	9	10	11	12
	Gm7	C7alt	F7 D7alt	Gm7 C7alt
C. Parker, <i>Blues for Alice</i>	1	2	3	4
	Fmaj7	Em7b5 A7b9	Dm7 G7	Cm7 F7
	5	6	7	8
	Bb7	Bbm7 Eb7	Am7 D7	Abm7 Db7
	9	10	11	12
	Gm7	C7	Fmaj7 D7alt	Gm7 C7

6. La canzone e il musical fra Broadway e Tin-Pan Alley

La canzone (*cantio, canso, chanson, canción, Lied*, in inglese: *song*) intesa come unione di un testo poetico per lo più strofico a un accompagnamento musicale è una delle forme musicali più antiche, rintracciabile da millenni nelle culture più diverse. Negli Stati Uniti la canzone, a parte le tradizioni anche molto importanti di provenienza europea (ad esempio la *ballad*) attraverso una lunga fase di sviluppo, fu forse il primo genere musicale

ad assumere una connotazione tipicamente americana in repertori quali la canzone da *minstrel show* e naturalmente le canzoni di Stephen Foster. Ma il grande sviluppo della canzone che trasformato questo genere musicale in qualcosa di molto simile a un vero e proprio prodotto industriale si registra a partire da fine Ottocento quando gli editori di musica che avevano sede nelle grandi città del nord quali Boston, Filadelfia, Chicago, Cincinnati trovarono più conveniente trasferirsi a New York City. Gran parte degli editori fissarono la sede dei loro uffici a Manhattan lungo la 28a strada all'altezza dell'incrocio con Broadway, la lunga *avenue* che ospitava un gran numero di teatri grandi e piccoli. Quel tratto di 28a strada, successivamente designato come Tin-Pan Alley (letteralmente "vicolo delle padelle di stagno"), divenne così il luogo dove il *song* ha avuto il suo centro di massima fioritura e irradiazione.

Fra i materiali integrativi figura una mappa di Manhattan nella quale sono evidenziati i luoghi musicali più significativi di questa nostra ricognizione musicale. Si tenga presente che nella rigorosa disposizione perpendicolare delle strade che caratterizza l'assetto urbanistico di Manhattan, le vie raffigurate orizzontalmente sulle mappe (da Est a Ovest) sono designate come *streets* (ad es. 28th street), mentre le strade verticali (da Nord a Sud) sono indicate come *avenues* (es. 5th avenue).

Gli editori di Tin-Pan Alley pubblicavano soprattutto le canzoni degli spettacoli di *minstrel-show*, *music-hall*, *vaudeville*, *burlesque* e in genere tutto il repertorio della musica vocale per il teatro musicale "leggero" di quegli anni. Il soprannome dato a quella zona, deriva dal fatto che passando per strada si udiva il suono metallico dei numerosissimi pianoforti verticali che, nei vari uffici, venivano suonati incessantemente dai *song-pluggers*, ossia da quei musicisti al servizio dell'editore che suonando e cantando avevano l'incarico di presentare le nuove canzoni a una clientela di cantanti, impresari, discografici, ecc., convincendoli ad acquistarle. Molti celebri artisti americani, da Gershwin a Fletcher Henderson a Jerome Kern hanno iniziato la loro carriera di musicisti come *song-pluggers*.

Un impulso prepotente e decisivo per lo sviluppo dell'industria della canzone venne all'inizio del XX secolo, momento nel quale si concentrarono alcune novità tutte di portata rivoluzionaria. La prima di queste fu, nei teatri di Broadway, l'avvio folgorante di un nuovo, più pretenzioso genere teatrale, la *musical comedy* che ben presto venne chiamata semplicemente *musical* e il cui enorme successo ha segnato indelebilmente il carattere e le sorti della *popular music* americana fino a tutta la prima metà del XX secolo e anche oltre. Decisivi, naturalmente, furono anche fattori già ricordati in precedenza come l'avvento del disco, della radio e, infine, del cinema sonoro. Già negli anni Venti, Tin-Pan Alley era sinonimo di produzione musicale su vasta scala; in pratica una vera e propria industria con le sue strategie di marketing, spesso molto aggressive, costantemente impegnata nel lancio

delle nuove canzoni sul mercato nazionale e internazionale. L'attività degli editori si svolgeva in stretto collegamento con i produttori di Broadway. La grandissima parte delle migliaia e migliaia di *songs* pubblicati dagli editori newyorkesi proviene infatti dai musical di maggior successo andati in scena nei teatri di Manhattan, spettacoli che potevano restare in cartellone anche per migliaia di repliche (un fenomeno che si verifica tuttora: si veda a questo proposito l'allegata cronologia del *musical*) generando un meccanismo di promozione vicendevole di straordinaria efficacia nel quale erano coinvolti i produttori teatrali e di lì a poco cinematografici, gli editori di musica a stampa, i discografici, le stazioni radio, ecc. Ancora oggi le canzoni legate a questo sistema di produzione e diffusione che ha toccato l'apice del successo negli anni fra le due guerre e fino alla metà degli anni Cinquanta, ossia fino all'esplosione del rock & roll, costituiscono uno dei repertori più vasti e frequentati della *popular music*, indicato tradizionalmente col termine complessivo di *evergreens*, "sempreverdi" e, in anni recenti, raccolto idealmente sotto la denominazione di *Great American Songbook*, termine che segnala il delinearsi di un "canone", cioè di un repertorio di brani assunti come modello di classicità e di perfezione artistica, giudicati e destinati a entrare nella storia di quel genere musicale. I compositori di maggior rilievo (o per meglio dire i *songwriters*) ai quali, fra i tanti, si devono le canzoni più ammirate ed eseguite sono Jerome Kern, Irving Berlin, Cole Porter, George Gershwin, Richard Rodgers e altri ancora. Di seguito ne forniamo un breve elenco corredato da alcuni dei loro titoli più celebri.

I grandi *songwriters* di Tin-Pan Alley:

George M. Cohan (1878–1942)

Hello, Ma Baby!; Yankee Doodle Boy; Give My Regards to Broadway

Jerome Kern (1885-1945)

Old Man River; A fine Romance; Yesterdays; Smoke Gets in Your Eyes; All the Things You Are

Irving Berlin (1888-1989)

Alexander's Ragtime Band; Let's Face the Music and Dance; White Christmas; Puttin' on the Ritz; How Deep Is the Ocean?; Cheek to Cheek

Hoagy Carmichael (1899-1981)

Georgia on my Mind; Stardust

Cole Porter (1891-1964)

Night And Day; I Love Paris; What is This Thing Called Love?; Love For Sale; Begin the Beguine; All of You

Jimmy McHugh (1894-1969)

On the Sunny Side of the Street; Don't Blame Me

George Gershwin (1898-1937)

But Not For Me; Embraceable You; Oh, Lady Be Good! ; Summertime; The Man I Love; I Got Rhythm; 'S Wonderful; Someone to Watch Over Me; A Stairway to Paradise

Vincent Youmans (1898-1946)

Tea for Two; I Want to be Happy

Kurt Weill (1900-1950)

September Song; Speak Low

Richard Rodgers (1902-1979)

Blue Moon; My Funny Valentine

Harold Arlen (1905-1986)

Stormy Weather; Over the Rainbow

I *songs* di Broadway e Tin-Pan Alley sono stati e sono tuttora oggetto di innumerevoli versioni: dalle registrazioni effettuate dai cantanti più celebri del Novecento (Billie Holiday, Bing Crosby, Frank Sinatra, Barbra Streisand, Rod Stewart, Anne Sofie von

Otter, ecc.) alle numerosissime versioni jazzistiche designate genericamente *standards* oppure *ballads* (niente a che fare con le *ballads* della tradizione britannica), fino ai più recenti revival che in alcuni casi stanno rilanciando questo repertorio con un occhio anche a un interessante recupero della prassi esecutiva d'epoca. In questa particolare longevità per cui una canzone di Gershwin o di Richard Rodgers sembra non invecchiare ("evergreen" per l'appunto), ma resta a disposizione di generazioni di musicisti come materia prima, come formula sempre disponibile a divenire nuovamente inedita e attuale in virtù di una nuova interpretazione o di un arrangiamento sorprendente, si radica quel carattere di "oralità secondaria" di oralità al quadrato, per cui in un'epoca in cui tutto viene scritto e riprodotto, il testo, inteso come "testo originale", proprio come accade nelle culture non letterate, tende a dissolversi o, per meglio dire, si modifica e prolifera incessantemente in quanto ogni nuova performance o registrazione è essa stessa a sua volta un nuovo originale.

7. Il musical

La quasi totalità delle canzoni sopra elencate nacque come numeri musicali di uno spettacolo teatrale. Potevano essere spettacoli di rivista (*revue*), *vaudeville*, *burlesque*; ma il più delle volte si trattava di *musical* che con l'andar del tempo, nei casi di maggior successo, cominciarono ad essere riproposti sempre più frequentemente in versione cinematografica. Dagli anni Trenta in avanti ci furono *musical* concepiti direttamente per lo schermo. Il primo grande successo del musical hollywoodiano fu, nel 1935, *Top Hat*, Cappello a cilindro, con le musiche di Irving Berlin (fra cui la celeberrima *Cheek to Cheek*) e come protagonista la coppia insuperata del musical cinematografico, Fred Astaire e Ginger Rogers.

Per una trattazione più organica della canzone di Tin-Pan-Alley e del musical di Broadway si rimanda al cap. 13 del volume di Charles Hamm. Qui ci limitiamo a qualche nota integrativa traendo spunto da alcune interessanti considerazioni svolte da Leonard Bernstein nel corso di una puntata della serie televisiva *Omnibus*, andata in onda negli Usa il 7 ottobre 1956 e intitolata *The American Musical Comedy*. In apertura di trasmissione Bernstein afferma:

Lo scintillante mondo del teatro musicale copre un campo vastissimo che va dal carosello musicale (presentato al liceo di vostro nipote) al *Crepuscolo degli Dei*. E nella grande massa di canti, balli e recite, ci si imbatte in ciò che viene chiamata la commedia musicale americana, cioè il *musical* [...] C'è una continuità che collega i due poli estremi: da un lato lo spettacolo di varietà, dall'altro l'opera. [...]

Ma che cosa separa a tanta distanza questi due estremi? Vi sono due differenze basilari. Prima, naturalmente, è la diversità di intenzioni. Uno spettacolo di varietà vuol divertire e niente più. L'opera, invece, ha una intenzione artistica, quella di arricchire e nobilitare lo spirito degli spettatori suscitando in essi emozioni elevate. Poi l'altra differenza: lo spettacolo di varietà consiste in un insieme di canzoni, balli, scenette, acrobazie, numeri eseguiti con cani ammaestrati e altro, che si susseguono senza un filo conduttore; l'opera invece racconta una storia, ha un intreccio e ambisce a dar maggior vita a questo intreccio *attraverso* la musica.

(Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, New York, Simon & Shuster, 1959; trad. it: Id, *La gioia della musica*, Milano, Longanesi, 1982: 134-5)

Da *The Black Crook*, che andò in scena a Broadway nel 1866 ed è considerato il primo spettacolo di teatro musicale americano di varietà basato su un libretto e dunque un precursore del musical, fino a *My Fair Lady* (1956), Bernstein prende in esame la storia del musical, la sua tensione verso una crescente dignità artistica, nonché le caratteristiche che lo differenziano da altri generi di teatro musicale quali l'opera o l'operetta. Il quadro che ne risulta, secondo Bernstein si può riassumere in tre capisaldi fondamentali.

Per un verso la *musical comedy* raggiunge la sua piena identità di teatro musicale americano quando incorpora stabilmente nella sua scrittura orchestrale e vocale quello che per Bernstein è «lo *slang musicale* di Broadway, cioè il jazz, che forma l'essenza della musica popolare americana» (Bernstein: 151).

Per altro verso il *musical* manifesta uno sviluppo progressivo che, dall'assemblaggio disinvolto di numeri musicali proprio della rivista, lo spinge via via a dotarsi di una forma sempre più coerente nella quale musica e drammaturgia sono sempre meglio integrate: una forma che avvicina il musical all'opera pur senza potersi confondere con essa.

Questa progressiva "integrazione" attuata da coreografi-registi quali Agnes De Mille (*Oklahoma!*, *One Touch of Venus*, *Carousel*, ecc.), Jerome Robbins (*The King and I*, *West Side Story*, *The Fiddler on the Roof*, ecc.), , Bob Fosse (*The Pajama Game*, *Chicago*, ecc.) e altri, conduce – ed è il terzo punto chiave – a un sostanziale mutamento del ruolo della musica e della danza che, da accessori o meri elementi decorativi, di attrazione e insieme di distrazione, vengono promosse a strumento drammaturgico essenziale, propulsore della vicenda e modellatore dei caratteri psicologici. Il compositore diviene egli stesso drammaturgo e il suo lavoro non si risolve più nello scrivere alcuni numeri di balletto da incastonare in modo più o meno disinvolto nel plot, più qualche canzone di circostanza, pensata soprattutto in previsione di un suo futuro successo come *hit song*.

Di fatto Bernstein vede nel musical l'alfiere di un nuovo e originale teatro musicale nazionale americano proteso al raggiungimento di una piena dignità linguistica ed estetica:

Oggi in America siamo in una situazione simile a quella della Germania col suo teatro musicale popolare prima di Mozart. nel 1750 la grande attrazione era il *Singspiel* [...]. Ma questa forma popolare di spettacolo fece un balzo in avanti per merito del genio di Mozart. Tutto sommato il *Flauto magico* è un *Singspiel* ma è di Mozart.

Noi oggi ci troviamo nella stessa situazione e anche noi abbiamo bisogno di un Mozart. Naturalmente, se e quando verrà non avremo nulla di simile al *Flauto magico*; avremo invece una nuova forma che, probabilmente, non potremo nemmeno chiamare "opera".

(Bernstein: 155-6)

Nelle parole di Bernstein traspare uno slancio creativo e intellettuale che lo riguarda in prima persona (nel 1956 in effetti va in scena la sua opera *Candide* e un anno dopo *West Side Story*, il suo capolavoro nonché pietra miliare nella storia del musical). Come ha sottolineato Geoffrey Block, uno dei massimi studiosi del teatro musicale americano, il musical nel suo sforzo di emancipazione artistica si era incamminato lungo una strada già percorsa dalla musica europea, lungo la quale in realtà successo di pubblico e plauso della critica tendevano sempre più a divergere. In effetti dopo *Oklahoma!* (1943), il musical di Rodgers e Hammerstein premiato da un enorme successo, i musical vennero sempre più pensati e giudicati in riferimento a un canone ormai delineato e, in particolare, valutati sulla base della loro aderenza a un "tipo ideale" di musical "integrato" nel quale traspariva l'influsso del modello operistico della tradizione europea:

Nel musical integrato, come nella sua controparte operistica, le diverse componenti del tutto – canzone, storia e movimento – non solo somigliano a un organismo nel quale ogni nuovo elemento scaturisce naturalmente dal suo precedente, ma insieme i diversi elementi formano un'unità correlata e omogenea.

(Block, Geoffrey, *The Broadway canon from Show Boat to West Side Story and the European Operatic Ideal*, «The Journal of Musicology», XI, 4, fall 1993: 538)

Una cronologia del musical

anno	titolo [*genere]	compositore	song hits	**repliche
1866	<i>The Black Crook</i>	George Bickwell		475
1904	<i>Little Johnny Jones</i>	George M. Cohan	<i>Yankee Doodle Boy</i> ; <i>Give my Regards to Broadway</i>	200
1919	<i>Ziegfeld Follies</i> [revue]	AA.VV.	<i>A Pretty Girl is Like a Melody</i> ; <i>Mandy</i> (Irving Berlin)	171
1924	<i>Oh, Lady be Good!</i>	George Gershwin	<i>Oh, Lady be Good!</i> ; <i>The Man I love</i>	656
1925	<i>No, No, Nanette</i>	Vincent Youmans	<i>Tea for Two</i> ; <i>I Want to Be Happy</i>	665
1927	<i>Funny Face</i>	George Gershwin	<i>Funny Face</i> ; <i>'S Wonderful</i>	250
1927	<i>Show Boat</i>	Jerome Kern	<i>Old Man River</i>	575
1929	<i>Wake Up and Dream</i>	Cole Porter	<i>What is This Thing Called Love</i>	136
1930	<i>Girl Crazy</i>	George Gershwin	<i>But not for Me</i> ; <i>Embraceable You</i> ; <i>I Got Rhythm</i>	272

1930	<i>International Revue</i>	Jimmy Mc Hugh	<i>Exactly Like You; On the Sunny Side of the Street</i>	95
1933	Roberta	Jerome Kern	<i>Smoke Gets in Your Eyes; Yesterdays</i>	295
1934	<i>Anything Goes</i>	Cole Porter	<i>Anything Goes; I Get a Kick Out of You</i>	681
1935	Top Hat [movie]	Irving Berlin	<i>Cheek to Cheek</i>	
1935	Porgy and Bess [opera]	George Gershwin	<i>Summertime; It ain't Necessarily So</i>	124
1936	<i>Born to Dance</i> [movie]	Cole Porter	<i>Easy to Love</i>	
1936	<i>On Your Toes</i>	Richard Rodgers	<i>On Your Toes; Quiet Night</i>	315
1936	<i>Follow the Fleet</i> [movie]	Irving Berlin	<i>Let's Face the Music and Dance</i>	
1937	<i>Babes in Arm</i>	Richard Rodgers	<i>My Funny Valentine</i>	289
1937	<i>The Cradle Will Rock</i>	Marc Blitzstein		108
1938	<i>Knickerbocker Holiday</i>	Kurt Weill	<i>September Song</i>	168
1940	<i>Pal Joey</i>	Richard Rodgers	<i>Bewitched; I Could Write a Book</i>	374
1941	<i>Lady in the Dark</i>	Kurt Weill	<i>Jenny; My Ship</i>	367
1942	<i>This is the Army</i> [revue]	Irving Berlin	<i>God Bless America</i>	113
1942	<i>Holiday Inn</i> [movie]	Irving Berlin	<i>White Christmas</i>	
1943	Oklahoma!	Richard Rodgers	<i>Oh, What a Beautiful Mornin'!</i>	2212
1943	<i>One Touch of Venus</i>	Kurt Weill	<i>Speak Low</i>	567
1945	<i>Carousel</i>	Richard Rodgers		890
1946	<i>Annie Get Your Gun</i>	Irving Berlin		1147
1948	<i>Kiss Me Kate</i>	Cole Porter	<i>So in Love; Kiss Me Kate</i>	1077
1949	<i>South Pacific</i>	Richard Rodgers	<i>Some Enchanted Evening</i>	1925
1951	<i>The King and I</i>	Richard Rodgers		2195
1954	<i>The Pajama Game</i>	Richard Adler & Jerry Ross	<i>Hernando's Hideaway</i>	1063
1955	<i>Silk Stockings</i>	Cole Porter	<i>All of You</i>	478
1956	<i>My Fair lady</i>	Frederick Loewe		2717
1956	<i>Candide</i> [opera]	Leonard Bernstein		73
1957	West Side Story	Leonard Bernstein	<i>Maria; Tonight</i>	732
1959	<i>The Sound of Music</i>	Richard Rodgers	<i>My Favorite Things</i>	1443
1964	<i>Hello Dolly!</i>	Jerry Herman	<i>Hello Dolly!</i>	2844
1964	<i>The Fiddler on the Roof</i>	Jerry Bock		3242
1966	<i>Cabaret</i>	John Kander	<i>Cabaret</i>	1166
1967	<i>Hair</i>	Gal MacDermot	<i>Aquarius</i>	1750
1970	<i>Company</i>	Stephen Sondheim		705
1971	<i>Jesus Christ Superstar</i>	Andrew Lloyd Webber		720
1972	<i>Grease</i>	Jim Jacobs & Warren Casey		1750
1975	<i>A Chorus Line</i>	Marvin Hamlisch		6137
1975	<i>Chicago</i>	John Kander		936
1977	<i>New York, New York</i> [movie]	John Kander	<i>Theme from "New York, New York"</i>	
1978	<i>Evita</i>	Andrew Lloyd Webber	<i>Don't Cry for Me Argentina</i>	2900
1981	<i>Cats</i>	Andrew Lloyd Webber	<i>Memory</i>	7485
1986	<i>Phantom of the opera</i>	Andrew Lloyd Webber		***6869
1993	<i>Sunset Boulevard</i>	Andrew Lloyd Webber		977

* se non diversamente indicato si tratta di un musical "on stage" messo in scena a Broadway.

** il numero delle repliche riguarda la prima produzione, non le riprese successive.

*** ancora in scena

Dopo la seconda guerra mondiale, scrive Block, «l'ideale operistico europeo sembra ormai alla portata di Broadway». È il frutto di un lungo percorso fra le cui tappe più significative figurano *Show Boat* (1927), *Porgy and Bess* (1935: in realtà un'opera vera e propria musicata da cima a fondo), *One Touch of Venus* (1943), *Oklahoma!* (1943), *The King and I* (1951), *My Fair lady* (1956) e, infine, *West Side Story* che «probabilmente sorpassa tutti i suoi antecedenti per la ricchezza di movimenti coreografici altamente espressivi, nonché per la sua organica integrazione e le dense e ingegnose metafore musicali a supporto dei significati drammatici» (Block: 541)

Questo progressivo avvicinamento al modello drammaturgico dell'opera lirica corrisponde tuttavia un parallelo affievolirsi del ruolo innovativo del musical che, nonostante continui a registrare un lusinghiero successo di pubblico, con spettacoli replicati ininterrottamente per anni e anni (*Cats* di A. Lloyd Webber è rimasto in cartellone al Winter Garden Theatre di New York dal 1982 al 2000), mostra in modo sempre più evidente i caratteri di un genere ormai stereotipato, incapace di esprimere momenti di autentica novità e originalità, divenendo invece sempre più manierato e orientato ad autoriprodursi per una platea attratta soprattutto dalla spettacolarità, dalla magnificenza *hi-tech* dell'allestimento e dal virtuosismo delle coreografie.

La sintetica cronologia riportata nelle pagine precedenti elenca alcuni degli spettacoli più significativi o di maggior successo andati in scena a Broadway dal 1866 a oggi. Accanto alla data del debutto e al titolo, sono indicati gli autori delle musiche e i titoli delle canzoni più famose. Di ciascun musical (ad esclusione ovviamente dei film) viene fornito anche il numero di repliche della produzione originale.

8. Caratteri e struttura del *song*

Il testo in versi di un *song* (in inglese il testo si indica con il termine di *lyrics*), nella sua originaria versione teatrale, presenta un'articolazione chiaramente pensata in chiave drammaturgica. Di norma esso è diviso in due parti che hanno un carattere e una funzione ben differenziati: il *verse* (in italiano "strofa") e il *chorus* (refrain, ritornello). Solitamente una canzone si apre con un *verse* introduttivo, sorta di breve prologo che inquadra il personaggio o la situazione. Sia per la funzione narrativa sia per lo stile vocale tendente a un declamato sillabico, il *verse* delle canzoni di Broadway presenta una certa analogia col recitativo operistico. Ad esso segue il *chorus* che, invece, ha uno spiccato profilo melodico, accattivante e orecchiabile quanto più possibile. Una canzone teatrale può prevedere anche due o tre *verses* regolarmente seguiti dal *chorus* il cui testo, diversamente dal *verse*, resta in genere invariato a ogni ripetizione (nel secondo chorus di *Embraceable*

You riportato più avanti ci sono però due sezioni con testo cambiato rispetto al primo *chorus*). Di regola è proprio la melodia del *chorus* quella che resta più impressa nella memoria e che si può cantare o fischiettare sovrappensiero. Il *chorus* coincide in genere con il motivo pensato per “agganciare” l’attenzione dell’ascoltatore e che, per l’appunto, nella terminologia analitica, viene chiamato con il termine assai eloquente di *hook*, gancio. Nel musical i testi delle canzoni hanno dunque un’articolazione lirica e narrativa relativamente ampia. Una volta però estrapolate dal loro contesto teatrale per essere incise su disco o trasmesse per radio, di norma queste canzoni risultano inadeguate e, soprattutto, troppo lunghe. Non si tratta solo di rientrare nei tre-quattro minuti di durata imposti dal disco a 78 giri. Il vero problema nasce dal fatto che il *verse*, svincolato dal contesto narrativo e quindi dalla sua funzione drammaturgica, ritarda inutilmente l’attacco del *chorus*, cioè del motivo da cui dipende il successo della canzone. Per questo, via via, i *verses* vengono eliminati e la canzone si riduce così alla successione di uno o più *chorus*. Per evitare la monotonia, le ripetizioni del *chorus* vengono variate nello stile interpretativo ricorrendo ad esempio al parlato o a un mix di cantato-parlato, o al canto *scat* (nel caso il brano sia affidato a un cantante jazz), oppure vengono inframmezzate da un assolo strumentale. Di fatto, a partire dagli anni Trenta le canzoni vengono sempre più spesso eseguite, registrate e spesso anche composte senza senza più il *verse* (specialmente se non sono destinate al teatro o al cinema).

È a questo punto che, ridotta al solo *chorus*, ripetibile più e più volte, la canzone di Tin-Pan-Alley diventa, accanto e forse ancor più del blues, il materiale prediletto dei jazzisti per le loro improvvisazioni. Nasce così ciò che nel lessico jazzistico viene chiamato *standard*, oppure, se ha un andamento lento (*slow*), *ballad*. Un *chorus* di una canzone è quasi sempre in 32 misure, suddivise in quattro segmenti di otto misure ciascuno. Lo schema formale predominante è A-A-B-A, ossia una frase ripetuta seguita da una frase diversa (B) chiamata *bridge* o *middle eight* (in italiano si usa anche il termine “inciso”), cui segue nuovamente la sezione A. Le varianti formali sono tuttavia numerose, con *chorus* formati da un diverso numero di battute, oppure schemi formali del tipo: A-A’, oppure: A-B-A-B, o ancora: A-B-A-C; ecc.

La storia della canzone americana nel suo percorso di emancipazione dalla scena teatrale di Broadway, oltre all’abbreviazione e semplificazione del formato per ragioni sia commerciali, sia di prassi esecutiva (nel caso del jazz), registra anche un’altra cruciale trasformazione connessa allo sviluppo tecnologico nel campo dei mezzi audiovisivi; una trasformazione che riguarda più specificamente la vocalità e le sue tecniche, segnando una svolta radicale in un’arte che aveva alle spalle secoli di tradizione. Decisivo, a cavallo fra gli anni ‘20 e ‘30, fu il combinarsi di due innovazioni tecnologiche a prima vista indipendenti una dall’altra: il microfono e il cinema sonoro.

Prima dell'introduzione del microfono e dell'amplificazione elettrica del suono avvenuta attorno al 1926, in concerto o in teatro o un cantante doveva possedere una tecnica vocale in grado di proiettare la voce a distanza e all'occorrenza di sovrastare un'orchestra alquanto rumorosa. Verso la fine degli anni '20 alcuni interpreti vocali seppero sfruttare in modo originale le nuove possibilità che il microfono metteva a disposizione e inaugurarono un modo totalmente nuovo di cantare, rilassato, sensuale, quasi sottovoce: l'ideale per canzoni che parlavano d'amore e nelle quali l'arrangiamento privilegiava gli archi al posto degli ottoni di impostazione jazzistica. Il successo dei *crooners* (letteralmente *crooning* significa canticchiare, sussurrare) fu una delle novità più rivoluzionarie degli anni '30, anche se il loro ruolo sembrava solo quello di una "retroguardia" un po' troppo sentimentale. Nell'antologia audio si possono confrontare ad esempio il modo di cantare di interpreti come Al Jolson o Harry Richman la cui voce timbrata viene "proiettata" con un'impostazione anteriore all'era del microfono, con altri interpreti quali Bing Crosby, Ginger Rogers, Harold Arlen, Conny Boswell, le cui voci si avvalgono di una presa del suono più ravvicinata e hanno un'impostazione più *crooning* (si veda in particolare il duetto Al Jolson – Bing Crosby in *Alexander's Ragtime Band*). La voce più fascinosa di quegli anni fu proprio quella di Bing Crosby, ma *crooners* famosi furono anche Nat King Cole, Mel Tormé, Doris Day, Frank Sinatra, Dinah Shore, ecc. Quel loro modo di cantare, oltre a sovvertire una concezione e un'impostazione vocale vecchia di secoli, era l'equivalente di ciò che al cinema era il primo piano o il primissimo piano: la metamorfosi del canto indotta dal nuovo medium tecnologico eliminava quella incolmabile distanza propria dello spazio teatrale che la tradizione vocale precedente si portava dietro (il sociologo Kurt Blaukopf per indicare le numerose e decisive trasformazioni prodotte dai nuovi mezzi tecnologici di riproduzione e di diffusione dei suoni e delle immagini ha introdotto l'efficace concetto di *mediamorfosi*). Il contesto migliore per apprezzare questo nuovo modo di cantare non era più il teatro o la sala da concerto, ma era casa propria, ascoltando la radio o il giradischi, in uno spazio cioè più intimo e raccolto rispetto al concerto, un contesto dove la voce del cantante non aveva più i toni concitati ed enfatici della performance teatrale, ma risuonava vicina, intensa, inconfondibile ed emozionante come e più che al cinema (molti dei cantanti *crooners* erano infatti anche star di Hollywood). La fonografia metteva a segno i suoi primi importanti colpi e gli effetti erano decisamente sorprendenti.

Nelle pagine successive sono riportati il testo e la musica di due celebri song di Tin-Pan-Alley (incluse ambedue nell'antologia audio): *On the Sunny Side of the Street* di McHugh-Fields e *Embraceable You* di George & Ira Gershwin, apparse entrambe nel 1930 in due diversi spettacoli musicali.

8.1 *On the Sunny Side of the Street*

musica: Jimmy McHugh

versi: Dorothy Fields

(from: *International Revue*, 1930)

testo poetico: <http://www.geocities.com/aequum/sunnyside.html>

testo musicale: *The New Real Book*, vol. II, p. 277

Verse 1

Walked with no one,
And talked with no one,
An I had nothing but shadows,
Then one morning you passed
And I brightened at last
Now I greet the day,
And complete the day,
With the sun in my heart,
All my worry blew away
When you taught me how to say:

Chorus

A – *Grab your coat, and get your hat
Leave your worry on the door step
Just direct your feet
To the sunny side of the street*

A – *Can't you hear that pitter pat?
And that happy tune is your step
Life can be so sweet
On the sunny side of the street*

B – *I used to walk in the shade
With those blues on parade
But I'm not afraid 'cause
This rover, crossed over*

A – *If I never had a cent
I'll be as rich as Rockefeller
Gold dust at my feet
On the sunny side of the street*

Verse 2

No use scheming,
And no use dreaming,
And no use chasing the rainbow;
There's no need to look glum,
Take things just as they come,
Life's a holiday,
Just a jolly day
Made for laughter and play;
If you'd have your share of fun,
There's but one thing to be done.

Chorus

A – *Grab your coat, and get your hat, ecc.*

Nella versione qui riportata il testo di questa canzone comprende 2 verse alternati ad altrettanti chorus ed è una delle più complete reperite su Internet (dove il più delle volte si trovano versioni abbreviate). Nel brano registrato nell'antologia audio, interpretato da Harry Richman con una prestanza e una vivacità vocale che è ancora tipica dei teatri di Broadway, si ascolta invece il solo *verse* iniziale seguito da due *chorus* (dei quali il secondo è in parte parlato anziché cantato). Oltre all'eliminazione del secondo *verse* si possono notare inoltre alcune differenze rispetto al testo scritto: adattamenti che nelle innumerevoli versioni incise dai più diversi interpreti erano all'ordine del giorno, al punto che a volte è quasi impossibile stabilire la versione "originale" del testo. Il *chorus* di *On the Sunny Side of the Street* è nella tipica forma in 32 battute, su schema A-A-B-A.

On the SunnySide of the Street

A Med. Swing
(G⁷) C⁶ E⁷ F^{MA} B^{Mi} E⁷
Grab your coat and get your hat, Leave your wor - ry on the door - step,
A^{Mi} D⁷ (E^b) D^{Mi} G⁷ E^{Mi} A⁷ D^{Mi} G⁷
Just di - rect your feet to the sun - ny side of the street. Can't you
A C⁶ E⁷ F^{MA} B^{Mi} E⁷
hear a pit - ter pat? And that hap - py tune is your step,
A^{Mi} D⁷ (E^b) D^{Mi} G⁷ C⁶
Life can be so sweet on the sun - ny side of the street. I used to
B G^{Mi} C⁷ F^{MA} C⁷ F⁶ (C⁷ E⁷ B⁷)
walk in the shade with those blues on pa - rade, But
A^{Mi} D⁷ D^{Mi} G⁹ G⁷
I'm not a - fraid, This Ro - ver crossed o - ver. If I
A C⁶ E⁷ F^{MA} B^{Mi} E⁷
nev - er have a cent, I'll be rich as Rock - e - fel - ler,
A^{Mi} D⁷ (E^b) D^{Mi} G⁷ C⁶ (G⁷)
Gold dust at my feet on the sun - ny side of the street.

Embraceable You

A G⁶ B^b A^{Mi} D⁷
Embrace me, my sweet em - bra - cea - ble you.
A^{Mi} A^{Mi}/G F⁷ D⁷ G⁶ F[#] A⁷
Embrace me, my sweet em - bra - cea - ble you.
B E^{Mi} E^{MA} E^{Mi} F[#] (B⁹) B^{Mi} B^b A^{sus} A⁷
Just one look at you, my heart grew tip - sy in me.
D^{MA} D[#] E^M A⁷ A^{Mi} D⁷
You and you a - lone bring out the sym - sy in me.
A G⁶ B^b A^{Mi} D⁷ A^{Mi} D⁷
I love all the ma - ny charms a - bout you.
A^{Mi} A^{Mi}/G F⁷ G D^M G⁷
I love all the ma - ny charms a - bout you.
C C^{MA} F[#] (B⁹) B⁷ (B⁹) E^{Mi} E^{Mi} A⁷ E^{Mi} A⁷
Don't be a naughty ha - by, Come to papa, come to papa, do.
G^M A^{Mi} A^{Mi} D⁷ (B⁹) G⁶ (A^{Mi} D⁷)
My sweet em - bra - cea - ble you.

8.2 Embraceable You

musica: George Gershwin

versi: Ira Gershwin

(from *Girl Crazy*, 1930)

testo poetico: www.fortunecity.com/tinpan/newbonham/6/embraceable.htm

testo musicale: *The Real Book* vol. II, p. 85

Nelle due versioni cantate di questa canzone incluse nell'antologia audio (sez. C) i due verses scritti originariamente da Ira Gershwin, fratello di George e suo fedele "paroliere" sono completamente spariti, e con essi il dialogo fra Danny e Molly previsto originariamente. La versione teatrale del testo reperita online include anche il testo di alcuni chorus alternativi da usarsi, ad esempio, nel caso di richieste di "bis" (in inglese "encore"). Il carattere della canzone, fin dal titolo, è quasi un manifesto del *crooning*, della *ballad* più intimista e sensuale. Questo carattere viene accentuato ancor di più dall'interpretazione di Sarah Vaughan e, soprattutto della coppia Frank Sinatra-Lena Horne che in duo ripristinano il nocciolo drammaturgico originale pur eseguendo solo il

chorus. Il chorus di di *Embraceable You* è anch'esso in 32 misure, suddivise in 4 sezioni da 8 battute ciascuna ma con un'articolazione di frasi meno consueta: A-B-A-C.

Verse 1:

Danny:
Dozens of girls would storm up;
I had to lock my door.
Somehow I couldn't warm up / To one before.
What was it that controlled me?
What kept my love life lean?
My intuition told me / You'd come on the scene
Lady, listen to the rhythm of my heartbeat,
And you'll get just what I mean.

Chorus:

A – *Embrace me, my sweet embraceable you
Embrace me, you irreplaceable you.*
B – *Just one look at you, my heart grew tipsy in you.
You and you alone, bring out the Gypsy in me.*
A – *I love all, the many charms about you
Above all, I want my arms about you.*
C – *Don't you be a naughty baby, come to papa,
come to papa do. My sweet embraceable you.*

Verse 2:

Molly:
I went about reciting,
'Here's one who'll never fall!'
But I'm afraid the writing
Is on the wall.
My nose I used to turn up
When you'd besiege my heart;
Now I completely burn up
When you're slow to start
I'm afraid you'll have to take the consequences;
You upset the apple cart.

Chorus:

A – *Embrace me, my sweet embraceable you
Embrace me, you irreplaceable you*
B – *In your arms I find love so delectable, dear,
I'm afraid it isn't quite so respectable, dear,*
A – *But hang it! Come on, let's glorify love!
Ding dang it! You'll shout 'Encore!' if I love,*
C – *Don't be a naughty papa, Come to baby -
come to baby - do! My sweet embraceable you.*

Encore refrain:

Danny:
Dear lady, my silk- and-lace-able you;
Dear lady, be my embraceable you,
You're the only one I love, yes, verily so!

Molly:

I'll try not to be so formal my dear.

Danny:

Am I not a man who's normal, my dear?
There's just one way to cheer me;
Come to papa, come to papa do
My sweet embraceable you

[Unused refrain]:

Molly:
You call me, your sweet embraceable you;
You call me, your irreplaceable you.
When you talk that way, it's so delectable, dear,
I'm afraid it isn't quite respectable, dear.
When you, sir, act so deliriously,
Then who, sir, could take you seriously?
There's no one I'm more fond of,
But I don't see any hurry to
Be your embraceable you.

L'antologia audio (sez. D) include anche una celeberrima versione strumentale di questo *standard*, una tipica *ballad* registrata da Charlie Parker nel 1947, nonché esempio estremamente raffinato di come il jazz si è appropriato della canzone di Tin-Pan-Alley. Dopo quattro battute introduttive del pianoforte, Parker improvvisa un chorus di 32 battute sullo schema A-B-A-C in cui la melodia originale della canzone è resa praticamente irriconoscibile. Il sassofonista lascia poi il posto alla tromba del giovanissimo Miles Davis (vent'anni appena) che improvvisa a sua volta un chorus abbreviato sullo schema A-A-C (la sezione B viene saltata per l'eccessiva lunghezza della registrazione). Sulle ultime 4 misure del chorus il sax e la tromba si uniscono infine in un fraseggio a due voci.

Nei materiali integrativi è inclusa la musica di alcune altre celebri canzoni di Tin-Pan Alley, quali *Blue Moon*, *Cheek to Cheek*, *Deep Purple*, *Stormy Weather*, *Night and Day*, *How High the Moon*, *Cherokee*, il cui confronto permette di apprezzare ulteriori varianti formali nell'articolazione dei *chorus*. La stesura dei brani musicali, come si vede, è limitata a linea melodica e accordi siglati, secondo una diffusissima consuetudine espressamente pensata per l'improvvisazione jazzistica. Le versioni melodia/accordi in circolazione degli standard jazzistici sono numerosissime, spesso con differenze di non poco conto soprattutto nell'armonizzazione che risulta talvolta discutibile. In realtà poiché è tradizione del jazz (e della *popular music*) rielaborare i brani sottoponendoli in particolare a ri-armonizzazioni anche molto ricercate, le indicazioni concernenti gli accordi di norma vengono sempre assunte dai jazzisti o dagli arrangiatori come schema di base da modificare secondo il proprio gusto o il proprio stile di riferimento. Le versioni più utilizzate sono raccolte nelle decine e decine di antologie, i cosiddetti *Fake Books* (letteralmente "libri contraffatti", alcuni di essi in effetti sono illegali), che da decenni circolano nel mondo del jazz e che, con migliaia di brani (canzoni, brani strumentali, musica latino americana, ecc.), costituiscono il repertorio di riferimento per tutti i jazzisti. Due delle canzoni incluse nei materiali integrativi *How High the Moon* e *Cherokee*, sono accompagnate dalle rispettive versioni altrettanto famose fatte da Charlie Parker: *Ornithology* (registraz. in studio del marzo 1946, settetto con Miles Davis tromba, Lucky Thompson sax ten.) e *Ko-Ko* (reg. in studio, settembre 1945, quartetto con Dizzie Gillespie alla tromba e Max Roach alla batteria). Sono alcuni esempi tipici del trattamento cui i musicisti di *be-bop* sottoposero le canzoni celebri di quegli anni, conservandone la struttura armonica e l'articolazione formale ma trasformandoli in brani totalmente diversi. Nel caso di *Ko-Ko*, basato sulle armonie di *Cherokee*, abbiamo a che fare con uno dei brani più virtuosistici ed estremi dell'intera produzione discografica di Parker. Per la trattazione complessiva dei rapporti fra la prassi jazzistica e il mondo di Tin-Pan Alley si rimanda al cap. 17 del libro di Hamm.

N.B. Nel suo testo Charles Hamm indica gli organici delle big bands con dei numeri che si riferiscono alle varie famiglie di strumenti disposte secondo la successione: trombe-tromboni-sax-ritmica. Ad es. 3-3-4-4 significa: 3 trombe, 3 tromboni, 4 sax, 4 ritmica (pianoforte, chitarra, contrabbasso, batteria).

9. Fra Hollywood e la musica sperimentale

Alle vicende della *serious music* statunitense del XX secolo, Hamm dedica il cap. 15 e il cap. 18 del suo libro al quale si rimanda per una trattazione complessiva dell'argomento. In questa sede ci limiteremo a fornire alcune sintetiche integrazioni relativamente ad alcuni aspetti che ci sembrano meritevoli di un approfondimento.

Numerosi furono i compositori che fra il XIX e il XX secolo presero la via degli Stati Uniti. A partire da Frederick Delius e Antonín Dvořák la lista fornita da Hamm comprende Gustav Mahler, Ernest Bloch, Edgar Varèse, Rachmaninov, Stravinsky e numerosi altri cui si aggiunge, naturalmente, quella vera e propria schiera di compositori e intellettuali che ripararono negli Stati Uniti fuggendo dalla Germania Nazista o dalla guerra. Fra questi ultimi Hamm omette tuttavia di citare alcuni autori che hanno avuto un ruolo diverso ma egualmente importante nello sviluppo della musica novecentesca, non solo americana. Si tratta di quei compositori europei che arrivati negli Stati Uniti iniziarono a collaborare con l'industria cinematografica di Hollywood come autori di musica da film. Fra questi compositori spicca la figura dell'italiano Mario Castelnuovo Tedesco (1896-1968) il quale dal 1938 lavorò per moltissimi anni a Hollywood pur firmando poche colonne sonore in quanto il suo ruolo fu quello del ghost writer, del consulente artistico il cui nome non compare anche se spesso si sobbarca il grosso della stesura musicale. L'importanza di Castelnuovo Tedesco tuttavia può essere misurata dagli allievi che studiarono con lui e che ripetutamente si sono dichiarati debitori dell'insegnamento del loro maestro. Fra questi figurano musicisti del calibro di André Previn, Henry Mancini, Jerry Goldsmith, Nelson Riddle, John Williams; nomi sufficienti a sottolineare l'influenza esercitata dal compositore italiano su un'intera generazione di autori di musica da film.

A parte qualche compositore statunitense, i più importanti dei quali furono Alfred Newman e Bernard Herrmann furono proprio i compositori europei immigrati (molti dei quali erano di origine ebrea) a contribuire alla nascita e ai primi grandi successi della neonata musica da film (ricordiamo che il cinema sonoro prese avvio nel 1927 con *The Jazz Singer* interpretato da Al Jolson).

Di seguito forniamo alcune sintetiche schede informative sui principali compositori di Hollywood attivi già nella prima metà del XX secolo.

(Le informazioni sono tratte da: www.wikipedia.org con alcune integrazioni)

Max Steiner

(1888 – 1971)

Born in Vienna, he was a child prodigy in composing. He was the godson of Richard Strauss. He received piano instruction from Johannes Brahms and, at the age of fifteen, enrolled at the Imperial Academy of Music, where he was taught by Gustav Mahler among others. His supernormal musical aptitudes enabled him to complete the school's four-year degree in only one. At the opening of World War I, Steiner arrived in New York in December, 1914. He worked for 15 years in New York as an arranger, orchestrator and conductor of Broadway operettas and musicals written by Victor Herbert, Jerome Kern, Vincent Youmans and George Gershwin.

In 1929, Steiner went to Hollywood. The score for *King Kong* in 1933 made Steiner's reputation. He conducted the scores for several Fred Astaire-Ginger Rogers musicals, including *Top Hat* and *Roberta*. He scored hundreds of Hollywood films, and was the most prominent composer in the music department of Warner Brothers Studios.

Max Steiner received 26 Academy Award nominations for his work, winning 3 Oscars. He did not win one for what is perhaps his most familiar score, that of *Gone with the Wind*.

King Kong (1933), *Gone with the Wind* (1939, nomination), *Casablanca* (1942, nomination), *The Big Sleep* (1946).

Alfred Newman

(1900 - 1970)

Newman was a major American composer of music for films. He received 46 Academy Award nominations (a record in the music categories, now shared with John Williams), winning 9 times; in 1940 he was nominated for 4 different films.

Alexander Ragtime Band (1938, Academy Award), *All About Eve* (1950, Eva contro Eva), *Love Is a Many-Splendored Thing* (1955, L'amore è una cosa meravigliosa Academy Award), *How the West Was Won* (1962, La conquista del West, nomination)

Dimitri Tiomkin

(1894 - 1979)

Tiomkin was born in Kremenchug, Ukraine and educated at the St. Petersburg Conservatory in Russia, where he studied piano with Felix Blumenfeld and harmony and counterpoint with Glazunov. He later moved to Berlin, where his father was practising as a doctor, and had some lessons from Busoni. He emigrated in 1925 to the United States and became an American citizen in 1937.

It's a Wonderful Life (1946, La vita è una cosa meravigliosa, Frank Capra), *High Noon* (1952, Mezzogiorno di fuoco, Fred Zinnemann), *Gunfight at the O.K. Corral* (1957), *The Guns of Navarone* (1961)

Miklós Rózsa

(1907 - 1995)

Miklós Rózsa was born in Budapest and exposed to classical and folk music through his mother, a classical pianist who had studied with pupils of Franz Liszt. Rózsa was introduced to film music in 1934 by his friend, the composer Arthur Honegger. In 1939 Rózsa went to Hollywood. He remained in California the rest of his life and scored over 100 films. The recipient of 17 Academy Award nominations, Rózsa won 3 Oscars: for *Spellbound*, *A Double Life*, and his magnum opus, *Ben-Hur* (1959).

Spellbound (1945, Io ti salverò, Hitchcock), *The Asphalt Jungle* (1950), *Quo Vadis?* (1951), *Ben-Hur* (1959)

Franz Waxman

(1906 - 1967)

Born in Poland, Franz Wachsmann orchestrated Frederick Hollander's score for the 1930 film *Blue Angel* (1930) and wrote original scores for several German films in the early 1930s. With the Nazis in power from 1933, arrived in the United States by 1935.

He received 12 Academy Award nominations, winning in consecutive years for *Sunset Boulevard* and *A Place in the Sun*.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1941, nomination), *Sunset Boulevard* (1950, Academy Award), *A Place in the Sun* (1951, Scandalo al sole, Academy Award), *Peyton Place* (1957)

Erich Wolfgang Korngold

(1897 - 1957)

Born in an assimilated Jewish home in Brünn (now Brno, Czech Republic), Erich studied music under Alexander von Zemlinsky and Robert Fuchs. Mahler, upon meeting the young Erich, called him a "musical genius." Richard Strauss also spoke very highly of the youth.

He had success in Europe with his opera *Die tote Stadt* (1920), among other pieces, before moving in 1934 to the United States.

Midsummer Night's Dream (1935, after Mendelssohn), *Anthony Adverse* (1936), *The Prince And The Pauper* (1937), *The Adventures of Robin Hood* (1938), *The Sea Hawk* (1940), *King's Row* (1942)

Bernard Herrmann

(1911 - 1975)

Born in New York City, Herrmann is particularly known for the scores he created for Alfred Hitchcock's films, most famously *Psycho*, he also composed notable scores for many other movies including *Citizen Kane*, *Cape Fear* and *Taxi Driver*. He penned the music for the original sensational radio broadcast of Orson Welles' *The War of the Worlds*, several fantasy films by Ray Harryhausen, and many TV programs.

Citizen Kane (1941, Welles), *The Magnificent Ambersons* (1942, Welles), *The Day The Earth Stood Still* (1951), *The Man Who Knew Too Much* (1956, Hitchcock), *Vertigo* (1958,

Hitchcock), *North by Northwest* (1959, Hitchcock), *Psycho* (1960, Hitchcock), *Fahrenheit 451* (1966, Truffaut), *Taxi Driver* (1976, Scorsese)

Un'altra personalità europea il cui ruolo è stato fondamentale nella storia della musica americana (ma anche per la storia della musica tout court) fu la compositrice francese Nadia Boulanger (1887-1979), nata e vissuta a Parigi, presso la quale, sia nei corsi da lei tenuti presso il Conservatoire Américain di Fontainebleau, sia nelle sue ambite lezioni private, studiarono una quantità di compositori americani e non. Una lista di alcuni dei suoi allievi più celebri è sufficiente a illustrare l'influenza di questa insegnante che per generazioni di compositori e di musicisti è stata un punto di riferimento imprescindibile:

Burt Bacharach	John Eliot Gardiner	Astor Piazzolla
Daniel Barenboim	Egberto Gismonti	Walter Piston
Leonard Bernstein	Philip Glass	Virgil Thomson
Marc Blitzstein	Quincy Jones	Henryk Szeryng
Elliott Carter	Dinu Lipatti	
Aaron Copland	Igor Markevitch	

Altra figura chiave per le sorti della musica d'avanguardia americana e mondiale fu ancora un compositore francese trasferitosi negli Stati Uniti nel 1916 e divenuto poi cittadino americano: Edgard Varèse (vedi Hamm: 695-701). Fondamentale nella poetica di Varèse, spavalda o addirittura provocatoriamente rivolta ad esaltare il fascino della società industriale e della metropoli come una nuova natura, è il richiamo al futurismo, almeno per quanto riguarda l'innamoramento per la tecnologia e per il rumore che Varèse introduce in vari modi nelle sue partiture. La posizione del compositore francese nei confronti del futurismo fu in realtà molto severa in merito al loro uso del rumore che Varèse giudicò ingenuo e rudimentale, con risultati musicalmente privi di qualsiasi interesse. Un punto centrale della concezione musicale di Varèse fu la sua instancabile ricerca di nuovi strumenti elettrici o elettronici capaci di realizzare il suo sogno di una musica nella quale rumori e suoni fossero combinati in un amalgama rigorosamente controllato.

Fu questo suo desiderio che spinse Varèse a mettersi in contatto con un ingegnere e inventore russo, un certo Léon Theremin (originariamente: Lev Termen, 1896-1993) che in realtà lavorava per i servizi segreti sovietici e che fu protagonista di vicissitudini mai del tutto chiarite (a lui si devono alcune invenzioni ancor oggi utilizzate nelle attività di spionaggio, ad esempio la cosiddetta "cimice"). Varèse si rivolse a Theremin essendo interessato a uno strumento di sua invenzione capace di generare e modulare all'infinito suoni sinusoidali puri. Lo strumento dopo vari stadi preliminari era stato brevettato nel 1929 e battezzato *theremin* dal nome del suo inventore. Costituito da un generatore di

campi magnetici e da due antenne attorno alle quali le mani dell'esecutore, muovendosi, alteravano il campo magnetico determinando una variazione modulabile di altezza e intensità, il *theremin* o *thereminvox* fu certamente uno dei primi strumenti elettronici ad avere un effettivo utilizzo musicale. Varèse lo utilizzò in *Ecuatorial* (1934), ma in seguito alla misteriosa scomparsa dell'ingegnere (costretto come si seppe solo molti anni dopo a rientrare in Unione Sovietica) e alla conseguente difficoltà di reperire esemplari dello strumento, dovette successivamente ripiegare su un altro strumento musicalmente assai meno seducente ma più versatile ed efficiente, l'*onde martenot*. Oltre a suscitare l'interesse di Varèse, il *theremin* legò la sua fortuna soprattutto alla musica da film – e in particolare ai film di fantascienza – dove il suo timbro etereo e “futuribile” trovò una vasta applicazione, trasformandosi nell'inconfondibile sonorità che evocava mondi lontani, che accompagnava apparizioni di extraterrestri o le metamorfosi di creature spaventose. Le colonne sonore di alcuni famosi film di fantascienza (cfr. Antologia audio – sez. E) sono divenute a loro volta celebri proprio per l'originale utilizzo del *theremin* e della sua sonorità: *The Day the Earth Stood Still* (Ultimatum alla terra, 1951, musiche di B. Herrmann), oppure *The Thing from Another World* (1951, musiche di Dimitri Tiomkin). Recentemente il *theremin* è stato nuovamente utilizzato da Danny Elfman nella colonna sonora del film di Tim Burton *Mars Attack* (1996) col preciso intento di ricreare l'atmosfera dei film di fantascienza degli anni Cinquanta.

10. Theodor W. Adorno. Musica, estetica e società di massa.

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 occidentale, delineatasi gradualmente a partire dall'epoca dell'assolutismo e poi sviluppatasi grandemente tra il XVIII e il XIX secolo in parallelo con l'affermarsi della società borghese e dell'estetica romantica. Al cuore di questa concezione estetica, tuttora predominante nel nostro panorama culturale e artistico, c'è l'assunto fondamentale che l'arte e gli artisti devono essere autonomi, ossia liberi da ogni condizionamento, sia ideologico sia materiale. In base a queste premesse, nella società industrializzata, dominata sempre più dalle comunicazioni di massa e dalle logiche del mercato e del profitto, è insita una insormontabile negazione di questo principio fondante per il quale la libertà creativa dell'artista è inconciliabile con qualsiasi finalità di lucro.

La critica filosofica alla cosiddetta società di massa (industriale, capitalista, ecc.) rappresenta uno dei cardini del pensiero del XIX e del XX secolo e, pur nell'amplicissima gamma delle posizioni teoriche, è largamente accomunata dalla sottolineatura di una

crescente disumanizzazione del sistema, all'interno del quale il principio stesso dell'Umanesimo, il libero arbitrio del soggetto, viene gravemente compromesso. L'individuo è visto come sempre più omologato, alienato, condizionato; ovvero, in parole semplici, sempre meno padrone di se stesso, sempre più impossibilitato a formarsi un'opinione autonoma e a decidere liberamente.

Se la formulazione più classica e radicale della critica alla società borghese e capitalista si può individuare del *Capitale* di Karl Marx e nel suo concetto di alienazione dell'individuo conseguente a una divisione del lavoro che gli sottrae il frutto della sua fatica, nel XX secolo i pensatori che hanno dedicato le loro riflessioni alla condizione dell'individuo nella società di massa sono innumerevoli e buona parte di essi non è riconducibile a posizioni marxiste e neppure materialiste. La sociologia, la disciplina sviluppatasi quasi in parallelo al pensiero marxista, rappresenta anzi nel suo lungo e ricchissimo svolgersi, una dialettica continua e a volte una critica serrata del marxismo e dei suoi presupposti epistemologici di natura più filosofica che scientifica.

Figura chiave in questo ambito del pensiero novecentesco è Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), filosofo, sociologo e musicologo la cui riflessione sulla società contemporanea si incentrò soprattutto sulla musica, sulla sua estetica e sul suo destino in un mondo nel quale l'arte e l'artista (e più ancora l'uomo e la sua coscienza) gli apparivano sempre più minacciati e condannati a un desolante silenzio. Nato a Francoforte da padre ebreo e da madre di origine genovese-còrsa (la madre era cantante), Adorno studiò composizione a Vienna con Alban Berg e si addottorò in filosofia a Francoforte iniziando quindi a insegnare e a collaborare con il neonato *Institut für Sozialforschung* (Istituto per la Ricerca Sociale) dove strinse un profondo e duraturo sodalizio col suo giovane direttore, Max Horkheimer. All'avvento del nazismo Adorno dovette lasciare la Germania, approdando infine negli Stati Uniti dove rimase dal 1938 al 1950 e dove insieme a Horkheimer continuò le sue ricerche. Ritornato in Germania nella sua città natale, divenne a sua volta direttore del sempre più attivo Istituto per la Ricerca Sociale attorno al quale si raccolse via via la cosiddetta "Scuola di Francoforte". Nucleo di questa scuola di pensiero è la "teoria critica" della società, elaborata inizialmente da Horkheimer e il cui metodo dialettico di derivazione hegeliana e marxista (ma severamente critico nei confronti del marxismo "ortodosso") diviene lo strumento per una critica implacabile oltre che delle dittature nazifasciste, dei guasti prodotti dalla società capitalista e dal comunismo sovietico. Oltre ad Adorno e Horkheimer gli esponenti più celebri della scuola di Francoforte sono stati studiosi quali Erich Fromm, Herbert Marcuse e Jürgen Habermas.

I primi scritti di Adorno sulla musica esprimono con veemenza una visione totalmente negativa della sua condizione attuale. In seguito tale prospettiva subirà aggiustamenti e

verrà in seguito approfondita e argomentata, ma nella sua sostanza essa continuerà a costituire l'impalcatura del pensiero musicale del filosofo:

Il ruolo della musica nel processo sociale è esclusivamente quello di una merce: il suo valore è quello determinato dal mercato [...]. Le isole dell'attività musicale precapitalistica – come quelle che il XIX secolo ancora poteva tollerare – sono state spazzate via [...]. Attraverso l'assorbimento totale della produzione come del consumo musicale nel processo capitalistico, l'alienazione della musica dall'uomo è divenuta completa.

(Adorno, *Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik* (Sulla condizione sociale della musica), «Zeitschrift für Sozialforschung», I, 1-2, 1932)

Il pensiero di Adorno concernente la musica abbraccia questioni di ordine filosofico, sociologico ed estetico al tempo stesso, e si incentra su un concetto chiave strettamente connesso alla società di massa e alla condizione della musica e dell'individuo in tale contesto sociale. Questa condizione viene sintetizzata da Adorno nel concetto di *Regression des Hören*, regresso dell'ascolto, ossia un progressivo imbarbarimento della capacità di percezione e di apprezzamento da parte dell'ascoltatore risultante da un processo di feticizzazione della musica ridotta a 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 [lo scrittore autore di *The Brave New World*, Il mondo nuovo, 1932, n.d.r.] 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.

(Th. W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören*, 1938; tr. it.: *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in Id, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959)

Al centro della riflessione di Adorno c'è una marcata 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. Questo in quanto la musica d'arte viene intesa come frutto di una libera ricerca e di un esercizio critico (precondizione di qualsiasi valore estetico), mentre la musica di consumo scaturisce da una volontà condizionata, il cui obiettivo è quello di creare e mettere in commercio un prodotto di successo, cioè una merce, qualcosa evidentemente incompatibile con un valore estetico inteso come frutto di un'autonoma attività creatrice.

In estrema sintesi il pensiero di Adorno sulla musica nella società di massa si incentra sul presupposto di ordine estetico che il valore dell'arte e quindi della musica, da quando si è instaurata questa società di massa alienante e sempre più disumanizzante, non si può più misurare in base ad una astratta bellezza, bensì occorre giudicarla in base al suo contenuto di verità, ossia al modo in cui il suo linguaggio incorpora in se stesso e ci svela la condizione dell'uomo e dell'artista in seno alla società.

L'espressione più cruda di questo atteggiamento di Adorno che ripudia arte poesia e musica intese come evasione e consolazione edonistica dalle brutture del mondo, imponendo loro di farsi invece carico del destino dell'umanità fino al punto di autonegarsi, è racchiusa in una delle sue affermazioni più celebri e discusse pronunciata alcuni anni dopo la fine del secondo conflitto mondiale:

Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.

[Dopo Auschwitz scrivere una poesia è un atto di barbarie e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché oggi è divenuto impossibile scrivere poesie]

(Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, 1951; tr. it. Id, *Prismi*, 1972, pag. 22)

Per Adorno, la verità della musica e della creazione artistica in generale non consiste neppure nella qualità del “rispecchiamento” (secondo quel concetto marxista fatto proprio da György Lukács per cui l'arte “rispecchia” la società), né tantomeno in una qualche posticcia intenzione descrittiva. Questo significa che la verità della musica non può derivare da elementi semantici extramusicali, né tantomeno da programmi poetici o contenuti verbali, per quanto impegnati o di denuncia, ma può solo essere interna, “immanente” alla musica, al modo in cui essa è concepita e composta. E poiché la società di massa è alienante e distrugge la coscienza dell'individuo, la sola musica vera, cioè depositaria di un valore estetico è quella che porta dentro di sé questa tragica condizione, questo profondo laceramento della coscienza che si traduce in lacerazione dell'opera stessa, del suo linguaggio e della sua forma. Come la società di massa distrugge la coscienza, così questa società disgrega la musica e il suo linguaggio e li condanna

all'ammutilamento. La grandezza dell'artista sta per l'appunto nel portare in luce questa drammatica realtà. Arnold Schönberg e Anton Webern e, in nuce anche Gustav Mahler, sono i compositori che secondo Adorno esprimono nel modo più alto e coerente questo intimo conflitto. La loro opera, nella quale il linguaggio tonale e la forma classica celebrano la loro fine, rappresenta il paradigma di una musica "moderna" il cui valore consiste nel trarre le estreme conseguenze di una dialettica che conduce all'alienazione e all'autodistruzione. All'opposto di questo atteggiamento, estetico ed etico insieme, si colloca quella musica nel cui linguaggio questo conflitto profondo viene invece dissimulato e mascherato, per quanto essa possa magari presentarsi addirittura come rivoluzionaria (vedi ad esempio Stravinsky). Indipendentemente dal fatto che essa riscuota successo o scandalizzi il pubblico borghese, se questa musica non mette in discussione il punto essenziale, ossia l'impossibilità della propria sopravvivenza in quanto oggetto estetico di godimento, essa diviene falsa e menzognera, facendosi complice di quella società che produce alienazione e annichilimento delle coscienze.

Spesso, osserva Adorno, per veicolare contenuti di critica sociale, si ricorre a musiche, a canzoni particolarmente orecchiabili o familiari cercando di trasformarle in messaggi di emancipazione e di progresso; musiche che, nonostante le intenzioni, sono invece irrimediabilmente prive di qualsiasi significato sociale, o addirittura intrinsecamente repressive e reazionarie: «L'uso di media musicali inesorabilmente *popular* è di per sé repressivo.» (Th. W. Adorno, *Sulla popular music*, a cura di Marco Santoro, Roma, Armando Editore, 2004, p. 111)

Quest'ultima frase di Adorno si riferisce al caso di un'associazione giovanile comunista americana che alla fine degli anni '30 aveva adattato un testo politicizzato alla celeberrima canzone di Irving Berlin *Alexander's Ragtime Band* (cfr. Antologia audio – sez. C). L'opinione di Adorno è che il testo impegnato non può in alcun modo trasformare questa canzone in musica "rivoluzionaria", ma è invece il carattere irrimediabilmente "reazionario" della canzone a svuotare di qualsiasi significato sociale il testo che le viene applicato. Queste considerazioni sono contenute in uno dei testi chiave del pensiero di Adorno, *On Popular Music*, pubblicato nel 1941, pochi anni dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti. Il testo venne pubblicato su un numero della rivista «*Studies in Philosophy and Social Sciences*» interamente dedicato alle comunicazioni di massa. La rivista era la prosecuzione in lingua inglese della «*Zeitschrift für Sozialforschung*», l'organo dell'Institut für Sozialforschung di Francoforte i cui componenti erano quasi tutti fuggiti negli Usa in seguito all'avvento del nazismo. Il testo di Adorno uscì come primo risultato del lavoro di ricerca che il "sociologo" (in realtà più filosofo che sociologo) svolgeva in quegli anni collaborando al *Princeton Radio Research Project* presso la Columbia University.

In esso Adorno, facendo seguito all'elaborazione dei suoi primi punti fermi quali la mercificazione della musica e la regressione dell'ascolto, prende in esame quella realtà musicale americana caratterizzata proprio in quegli anni dalla travolgente espansione dall'industria discografica e del mercato della canzone e dei ballabili. Mentre il mondo precipitava in una tragedia bellica senza precedenti, l'industria americana dell'entertainment, totalmente indifferente a quanto andava accadendo, sfornava senza posa i successi di Broadway, di Hollywood, di Tin-Pan Alley, delle orchestre jazz, mentre dai microfoni delle reti radiofoniche i disk jockey bombardavano senza tregua gli ascoltatori con i successi delle *hit parades* del momento. Uno scenario del genere dovette apparire ad Adorno come l'apoteosi della totale mercificazione capitalistica della cultura e dell'arte, il segnale di un totale abbruttimento spirituale, e dunque la negazione stessa di ogni possibile valore estetico su cui per secoli si era retta la civiltà musicale del vecchio continente. Per indicare questo sistema capitalistico di produzione e commercializzazione della cultura Adorno e Horkheimer in *Dialettica dell'Illuminismo*, la loro opera più importante scritta a quattro mani e uscita nel 1947, conieranno il termine di "industria culturale".

Come è facilmente intuibile, il saggio di Adorno sulla *popular music* è una dura requisitoria contro un modo di produrre e vendere musica che, a suo modo di vedere, azzerava l'intelligenza critica e la coscienza degli individui mediante la ossessiva riproposizione (*plugging*) di canzoni assolutamente standardizzate (anche se opportunamente "personalizzate") in modo tale che l'ascoltatore dopo averle subite, si trasformi in *fan* (ammiratore) e sia letteralmente costretto a desiderare di possedere quelle canzoni e farle sue.

La liquidazione inesorabile e senza appello che Adorno compie del modo capitalistico di produzione e di consumo della musica costituisce il motivo centrale e controverso del suo pensiero, quasi un tema conduttore di tutta la sua opera e, al tempo stesso, uno dei momenti cardine del pensiero novecentesco sui rapporti fra arte e società contemporanea. In anni recenti la rilettura di Adorno, anche alla luce di prospettive e valutazioni diverse fornite da pensatori suoi contemporanei quali Walter Benjamin o Marshall McLuhan in merito all'arte e alle comunicazioni nella società di massa, è divenuto un argomento frequentissimo della saggistica sociologica ed estetica nonché punto quasi imprescindibile dei *cultural studies*. In modo particolare Adorno e il suo pensiero occupano una posizione di scomoda centralità per il settore dei *popular music studies*, un terreno di ricerca ormai vastissimo, sviluppatosi soprattutto in area anglosassone.

Per gli studiosi di *popular music* Adorno è diventato una sorta di *terminus a quo*, ossia un punto di partenza imprescindibile le cui argomentazioni devono essere necessariamente affrontate per poterle superare e procedere oltre. Fra i numerosi testi che affrontano

problematiche del genere, si possono citare un paio di lavori esemplari quali: Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Open University Press, 1990 (tr. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, 1994); Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, 2000.

Senza qui ripercorrere dettagliatamente le tappe del ragionamento di Adorno esposte nel suo saggio sulla *popular music*, ci limiteremo ad analizzarne e metterne in discussione alcuni punti chiave per portare in luce alcuni presupposti non del tutto chiariti che, a nostro avviso, inficiano l'impianto argomentativo adorniano.

Ciò premesso, veniamo alla tesi centrale del saggio di Adorno, secondo il quale la *popular music* (e nello specifico le canzoni) è confezionata in modo assolutamente standardizzato al fine di offrire le migliori garanzie di successo ai prodotti immessi sul mercato. Questo obiettivo viene raggiunto mediante un'adeguata martellante propaganda pubblicitaria che stimoli negli ascoltatori reazioni prestabilite tali da far loro desiderare e ad amare queste canzoni, e facendo loro credere che si tratti di creazioni originali e sempre nuove, mentre in realtà esse sono tutte assolutamente uguali fra loro.

Fondamento e punto di partenza del ragionamento di Adorno è dunque il processo di standardizzazione, un dato a suo avviso generale e incontrovertibile: «l'intera struttura della *popular music* è standardizzata, anche laddove venga fatto il tentativo di aggirare la standardizzazione». (p. 67)

Il cuore di questa formula standardizzata della canzone *popular*, della *hit song*, consiste in un chorus di 32 misure al cui interno secondo Adorno vige un'assoluta intercambiabilità di dettagli, sostituibili a piacimento. La formula standardizzata, egli afferma, non è da confondere con la classica "forma" riscontrabile in qualsiasi opera musicale o poetica (il rondò, il sonetto ecc.). A differenza della forma classica, il modello standardizzato è puramente meccanico e imposto dall'alto a fini di vendibilità e non risponde ad alcuna intrinseca esigenza di ordine formale. Ciò che tradisce la totale funzionalità di questa formula (ossia la mancanza di una sua intima e autentica motivazione) è soprattutto il fatto che in essa tutti i dettagli, i vari componenti sono intercambiabili e sostituibili, senza che la formula ne soffra. Questo è il contrario di ciò che accade della forma compositiva classica dove invece i dettagli sono strettamente connessi con il "tutto", per cui se viene a mancare un tassello è tutto l'impianto formale che crolla.

Il ragionamento di Adorno si fonda su un principio fondante dell'estetica tradizionale: il valore di un'opera d'arte si misura in base alla ricchezza delle relazioni che intercorrono fra il tutto e le sue parti. La musica d'arte si distingue per questa ricchezza che conferisce coesione alla forma, la *popular music* no.

Quel che colpisce è il riferimento al "tutto" ossia a un'idea architettonica di grande forma (Adorno compie ripetuti rimandi alle Sinfonie di Beethoven) in concomitanza con

un'analisi condotta invece su un genere come la canzone che è una piccola forma. Si tratta di riferimenti che appaiono in qualche misura fuori luogo mentre sarebbe stato certamente più opportuno qualche confronto con opere del repertorio liederistico o vocale. Per Adorno nella *popular music* le relazioni sono accidentali, «il tutto non è modificato dall'evento singolo» in quanto «il dettaglio è mutilato» non essendogli «permesso di svilupparsi». Il senso che qui Adorno attribuisce a termini quali il “tutto” e lo “sviluppo” rimandano a una ben precisa idea di grande forma la quale non è solo estranea alla canzone di Tin-Pan-Alley, ma è altrettanto estranea alla logica compositiva di un *virelai* di Machaut, di un corale luterano o di un *Lied* di Schubert. Si tratta, in parole povere, di considerazioni inappropriate.

In realtà sostenendo l'intercambiabilità delle parti di una canzone *popular* Adorno non si riferisce mai a nessun caso concreto. La sua affermazione (che scivola nell'illusione) muove da un presupposto puramente teorico che racchiude una petizione di principio: un'opera le cui componenti non siano in qualche relazione fra loro non ha alcun valore estetico. Poiché Adorno intende dimostrare che la *popular music* non ha alcun valore estetico, dunque le sue parti *devono* essere liberamente sostituibili in quanto irrelate fra loro. Tuttavia, a quanto si sa (né Adorno ne fa menzione), non esiste nel repertorio di Tin-Pan-Alley e in generale della canzone novecentesca una pratica significativa di canzoni costruite a collage assemblando parti di *chorus* o di *middle-eight* prelevati da canzoni diverse. Ammesso che esistano esempi del genere, si tratterebbe di casi assolutamente isolati ed eccezionali. Esistono certamente casi di citazione ed esiste una pratica della citazione, ma si tratta di inserti sempre limitati e sostanzialmente non diversi da quanto accade anche nella musica d'arte (si pensi, per fare un solo celeberrimo esempio, alla caricatura del *Tristano* nel *Golliwogg's Cake-Walk* di Debussy). La pratica del *quodlibet* praticata per secoli nella musica europea dai trovatori al XVIII secolo (Obrecht, Bach, Mozart, ecc.), è piuttosto rara nella canzone *popular*, se non nella forma del *medley* nel quale si concatenano *chorus* o sezioni di *chorus* di canzoni celebri opportunamente adattate e trasposte, generando però un forma *durchkomponierte*, cioè aperta, instabile e non riconducibile formalmente ad alcun modello prefissato.

A prescindere da tutto ciò, sembra comunque azzardata l'affermazione di Adorno che una canzone possa conservare un equilibrato profilo melodico-armonico sostituendone disinvoltamente la sezione A oppure il *middle-eight* o qualche altro componente. Se ciò fosse concretamente possibile, non si capisce perché i jazzisti che hanno sottoposto a qualsiasi metamorfosi possibile gli standard del loro repertorio e che, quando ricorrono le condizioni, non perdono occasione per introdurre qualche citazione nelle loro improvvisazioni, non abbiano sperimentato questa via. Oggi in realtà il collage viene applicato abbondantemente nella *popular music* (dub, hip-hop, ecc.) così come nella

musica sperimentale (si pensi al cosiddetto “plagiarismo” di artisti o gruppi quali John Oswald, Resident, Negativland ecc.), ma non certo nell’ambito della canzone.

Semmai in materia di intercambiabilità di parti – e dunque di relazioni labili da un punto di vista formale – sembrerebbe proprio la musica d’arte a surclassare la *popular music* e proprio sul terreno della grande forma. Basti pensare all’opera lirica e a quanto a lungo sia rimasta in uso tra la fine del Seicento e i primi dell’Ottocento la pratica delle cosiddette “arie di baule” (per cui un cantante d’opera sostituiva una o più arie originali con altre tratte dal suo repertorio personale favorite arie che avessero qualche affinità di “affetto”) e del *pastiche*, ossia un vero e proprio assemblaggio di arie tratte da opere preesistenti di uno o più autori. Viceversa, scorrendo le cronache del musical, versione *popular* del melodramma, è facile rendersi conto che questa pratica a Broadway non ha mai preso piede.

In merito alla standardizzazione della sintassi che egli addita nella *popular music*, Adorno prevede egli stesso l’obiezione che anche nella musica del passato esistevano formule standardizzate, quali ad esempio il minuetto e in generale le musiche per danza. In risposta a questo genere di obiezione, Adorno tiene a precisare che la sua analisi si applica alla «buona musica seria in generale» e aggiunge: «non siamo interessati qui alla musica seria cattiva, che può essere rigida e meccanica come la *popular music*» (p. 73). A questo proposito Adorno ricorre all’esempio dello *Scherzo* della Quinta Sinfonia di Beethoven indicandolo come esempio di “buona musica” poiché manda a gambe all’aria il vecchio minuetto, sconvolgendo una «regola del gioco muta e priva di significato» (p. 72).

In realtà il riferimento allo *Scherzo* della Quinta, ovvero al paradigma stesso della sovversione del canone settecentesco del minuetto, è quantomeno capzioso. All’epoca del classicismo viennese, scherzi paragonabili a quello della Quinta sinfonia sono e restano traumi benefici, meravigliose eccezioni rispetto alle convenzioni che governano un genere o una forma e con le quali i compositori fanno quotidianamente i conti. Inoltre nell’ambito della *serious music* Adorno non si preoccupa di chiarire adeguatamente la distinzione tra “bad serious music” e “good serious music”, anche se tutto lascia pensare che “buona musica” per Adorno sia solamente quella capace di rivoluzionare le consuetudini, elevando quindi a regola, a criterio di valore estetico qualcosa come lo *Scherzo* beethoveniano che rappresenta indiscutibilmente uno strappo nei confronti della tradizione compositiva del tempo. Buona musica dunque sembrerebbe essere solo quella che rompe con le convenzioni formali. Col che forse si potrebbe concludere che centinaia di minuetti disseminati nelle suites, divertimenti, sinfonie, quartetti, sonate di Bach, Haydn, Mozart e dello stesso Beethoven, in quanto ossequianti a una formula “muta e priva di significato”, rientrerebbero nella “cattiva musica”.

Come già si è accennato, quello che su cui Adorno sorvola e che sarebbe invece il terreno più idoneo per un confronto, è proprio la forma canzone nel suo svolgimento lungo i secoli, dalla *chanson* trobadorica e trovierica, al *Lied* tedesco (sia nella sua veste popolare di *Volkslied*, sia nella sua forma artistica ottocentesca di *Kunstlied*), passando per le infinite varietà di generi quali *ballade*, *rondeau*, *virelai*, cantigas, laudi, ballata, *bergerette*, strambotti, barzellette, canzoni villanesche, villanelle, arie strofiche, lamenti, cabalette eccetera. Tutte forme vocali – diciamo pure: tutte canzoni – caratterizzate dall'aderenza a un modello prefissato (per lo più strofico) e ben definito, rispettato a volte fedelmente (per il Medioevo e Rinascimento si è ricorsi addirittura al termine esplicito di "formes fixes"), a volte modificato con varianti in tutto e per tutto analoghe a quelle che si incontrano nelle canzoni di Tin-Pan-Alley. Di fatto nelle canzoni di Gershwin come di Harold Arlen, di Richard Rodgers come di Jerome Kern, allo schema AABA in 32 misure, si affiancano continue e numerosissime varianti come si può constatare anche passando in rassegna gli esempi forniti nei materiali integrativi. E non si comprende per quale ragione la standardizzazione di questo modello e le sue varianti debba considerarsi tutt'altra cosa dalla standardizzazione della *Barform*, o della *chanson a rotundelo*, o del *rondeau* a otto versi, o della ballata trecentesca o della stessa aria col da capo. In realtà la sentenza di Adorno circa questa diversità si riduce all'affermazione che non sono da confondere «modelli meccanicamente intesi con la stretta organizzazione delle forme artistiche». Nella *popular music* infatti la standardizzazione è un «carattere imposto dall'alto, commerciale», i cui modelli «tendono a reazioni prestabilite o [...] all'*easy listening*». (p. 66).

A questo punto, paradossalmente, si vorrebbe però la prova di tutto ciò, la conferma che la forma AABA in 32 misure o la forma AAB in 12 misure del blues sono state imposte da qualche magnate dell'industria discografica oppure da qualche Big Brother intenzionato a irregimentare i sudditi del proprio impero mediatico.

Seguendo criticamente il filo delle considerazioni adorniane sulla *popular music* si giunge alla conclusione che alla base di esse operino pregiudiziali di vario genere. È una sensazione quantomeno imbarazzante considerato che quella di Adorno si presenta pur sempre come la formulazione più radicale della critica all'ideologia imperante. La prima pregiudiziale è per l'appunto di segno ideologico. Poiché la *popular music* è interamente inserita nei meccanismi della produzione capitalistica, essa *deve* esserne uno strumento docile e in quanto tale essa *deve* essere eterodiretta, governata o amministrata cioè dall'esterno e dunque priva di ogni autonomia estetica, quand'anche per esigenze di vendibilità si cerchi di camuffarne il carattere totalmente stereotipato.

«La composizione – dice Adorno con una delle sue espressioni più penetranti – ascolta per conto dell'ascoltatore [...] e promuove riflessi condizionati [...]. La costruzione schematica

detta le condizioni a cui egli deve ascoltare mentre, allo stesso tempo, rende inutile ogni sforzo nell'ascolto. La musica *popular* è "predigerita"». (p. 76) Verrebbe da osservare che anche la forma classica (la forma sonata ad es.) prescrive le condizioni del proprio ascolto. È proprio Adorno nella sua *Introduzione alla sociologia della musica* (1962) a coniare una tipologia dell'ascoltatore divenuta celebre e dove il livello più elevato di ascolto è quello "strutturale", quello cioè capace di apprezzare gli elementi fondamentali della forma così come è stata architettata dal compositore. Quel che viene meno nella *popular music* non è la prescrizione del modo di ascoltare, bensì lo sforzo di concentrazione, quella difficoltà connaturata alla possibilità di afferrare la forma classica. Senza sforzo, ci dice Adorno con una buona dose di moralismo estetico, non c'è alcun valore nell'ascolto. Una composizione che non implica uno sforzo per coglierne le relazioni interne non vale nulla. È in questo sforzo che risiede il valore e infatti molti di noi hanno fatto l'esperienza di quel sottile disagio, o senso di colpa addirittura, collegato a un ascolto "inadeguato" alla prescrizione, cioè al non aver saputo cogliere lo svolgimento formale di un brano.

Nel saggio di Adorno viene bene in luce una seconda pregiudiziale di carattere più sfuggente e meno appariscente (tanto che non mi risulta sia mai stata segnalata dagli studiosi del filosofo francofortese), ma forse più profonda e sostanziale nel limitare e in parte invalidare le sue conclusioni sulla *popular music*, sul jazz e su altri aspetti della musica intesa sia come pratica sociale sia come oggetto estetico. Il punto chiave di tale ulteriore questione è il concetto di *pseudo-individualizzazione* ossia, secondo Adorno, quell'insieme di espedienti che nella *popular music* così come nel jazz sono finalizzati a far apparire come unica, diversa, originale, ineguagliabile una canzone nonostante essa sia la monotona replica del solito modello standardizzato. In altre parole la pseudo-individualizzazione serve a far credere all'ascoltatore che egli stia compiendo delle scelte autonome e che stia esercitando liberamente il proprio gusto musicale, mentre di fatto gli viene somministrato un prodotto sempre identico a se stesso.

La forma più radicale di pseudo-individualizzazione sostiene Adorno sono le «cosiddette improvvisazioni» dei musicisti jazz (p. 81), prassi tanto reclamizzate e contornate di un'aura di eccezionalità quanto in realtà, a suo giudizio, così consuetudinarie da essere a loro volta standardizzate e quindi del tutto estranee alla «vera improvvisazione». (p. 82) L'improvvisazione jazzistica secondo Adorno è in realtà solo una pseudo-creatività in quanto deve rispettare lo schema armonico e formale entro il quale essa si svolge. A questo proposito viene però da chiedersi a quale tipo di improvvisazione Adorno pensi dicendo "vera improvvisazione", dal momento che per secoli e fino al Settecento, la storia dell'improvvisazione si è basata sulla realizzazione di invenzioni melodiche estemporanee su ostinati, ossia su schemi armonici o melodici prefissati e ripetuti regolarmente (follia, romanesca, passacaglia, ecc.). Da Beethoven e da Liszt in avanti l'improvvisazione

(trascritta poi in forma di variazioni su tema, parafrasi, fantasie, *réminiscences*, ecc.) ha assunto caratteri certamente più liberi e intraprendenti, basandosi non più su uno schema, bensì su un tema da rielaborare. Ciò però non implica la riduzione a pseudo-creatività di quell'immenso patrimonio di prassi improvvisativa (andato quasi del tutto smarrito per forza di cose) che dall'antichità al Settecento ha costituito l'ossatura stessa della pratica musicale in ogni sua manifestazione.

D'altronde, secondo Adorno, tutto il mondo della *popular music* si basa su una congerie di elementi accessori che vengono propagandati con toni sensazionalistici, ma che sono soltanto mascherature, involucri appariscenti di quella vera, banale e sempre uguale sostanza musicale che vi è racchiusa. Sono dettagli introdotti per creare un'impressione di varietà senza che nulla di nuovo e di diverso venga ad alterare lo schema di fondo.

[Questi] dettagli sono standardizzati non meno della forma generale, e per essi esiste una vera e propria terminologia, come *break*, *blue chords*, *dirty notes*. La loro standardizzazione, comunque, è in qualche modo diversa da quella dello schema generale. Non è esplicita come questa ma nascosta dietro una coltre di "effetti" individuali le cui regole sono gestite come fossero un segreto per esperti, per quanto noto possa essere questo segreto ai musicisti in generale. (p. 68)

Tutti questi elementi, nient'altro che "abbellimenti" secondo Adorno, vengono reclamizzati mediante il *plugging*, ossia la martellante e ripetitiva riproposizione dei nuovi brani o dei nuovi stili attraverso le stazioni radio e la pubblicità. Tipico esempio di pseudo-individualizzazione per Adorno è il successo decretato ai direttori delle big-band, specie di attori che attirano l'ammirazione del pubblico con la loro presenza scenica e la loro gestualità carismatica, mentre semmai chi meriterebbe gli applausi e il successo sarebbe l'arrangiatore che invece resta nell'ombra. Ma la mistificazione più clamorosa, un aspetto particolare di pseudo-individualizzazione indotta dal *plugging*, è forse rappresentata dalla diffusione del termine *swing*, un termine secondo Adorno privo di significato definito e il cui uso non è giustificato da alcuna oggettiva e concreta ragione musicale: «l'assenza di ragioni nel materiale che possano giustificare l'uso del termine fa sorgere il sospetto che il suo impiego sia interamente dovuto al *plugging* – allo scopo di rinverdire una vecchia merce dandogli un nome nuovo». (p. 92-93)

Per cogliere la natura di quella pregiudiziale cui abbiamo fatto riferimento poco fa merita segnalare un particolare piuttosto eloquente: nel suo saggio sulla *popular music*, incentrato sulla critica della canzone, Adorno non fa mai alcuna menzione, neppure di sfuggita ai cantanti che pure di questa scena musicale erano (e sono tuttora) gli indiscussi protagonisti. Viene da chiedersi come mai. Addirittura, nel testo originale in lingua inglese parole quali *singing*, *singer*, *voice* non ricorrono neppure una sola volta. Può sembrare

sconcertante, ma in realtà è l'indice dell'estrema coerenza teorica di Adorno e, insieme, il segnale di un suo pregiudizio profondamente radicato. Poiché non può trattarsi di una dimenticanza o di una svista casuale, è evidente che il contributo dei cantanti è deliberatamente ignorato. In buona sostanza Adorno non fa alcuna menzione dell'interpretazione vocale perché riconduce questo aspetto nella categoria della pseudo-individualizzazione, la stessa categoria nella quale rientrano lo swing, le *blue notes*, l'improvvisazione eccetera. In sintesi, tutta la sfera dell'interpretazione viene implicitamente liquidata da Adorno come pseudo-individualizzazione. Niente di nuovo, tutto sommato, se si considera che il pensiero musicale scaturito dal romanticismo e dall'idealismo (nella cui discendenza Adorno si colloca a pieno titolo) ha sempre manifestato una spiccata propensione a ridimensionare fortemente il ruolo dell'interprete a favore di una concezione ontologica dell'opera e del testo come essenza in sé perfetta e indifferente alle sue varie manifestazioni contingenti, più o meno aderenti alla sua verità ontologica e immanente.

Possiamo tuttavia andare oltre. Adorno non si limita a estromettere dal suo campo di interesse tutta la sfera legata all'interpretazione, ma pur senza affermarlo esplicitamente, tutto il suo argomentare delinea in modo assai chiaro il cardine del suo apparato teorico: l'unica realtà musicale di cui tenere conto è la partitura, ossia ciò che è leggibile e riscontrabile sulla pagina scritta in termini di battute, schema formale, successioni armoniche, melodia. Tutto il resto è irrilevante ai fini del giudizio, sia perché estrinseco alla vera sostanza musicale, sia perché introdotto a fini di marketing del prodotto.

Ben più in profondità della critica (o se si vuole della pregiudiziale) ideologica secondo cui la *popular music* è nient'altro che una merce prodotta e amministrata dal sistema capitalistico, nella valutazione di Adorno si riconosce una pregiudiziale di natura "grafocentrica", che riduce cioè la musica alla sua pura dimensione scritta, e nega qualsiasi significato o valore di ordine compositivo ed estetico a tutto ciò che non è riscontrabile (immanente) nella pagina scritta. La requisitoria di Adorno sulla *popular music* si può leggere dunque non soltanto, come si è soliti fare, nei termini di una condanna derivante dal suo essere ridotta a pura merce, bensì anche come il ripudio di un insieme di pratiche musicali legate alla performance giudicate irrilevanti o peggio mistificanti in quanto estranee alla scrittura musicale. In altre parole nella critica di Adorno si delinea il paradigma della diffidenza e del deprezzamento che la cultura e il pensiero fondati sulla scrittura tradizionalmente nutrono nei confronti delle culture e delle pratiche non scritte, dunque legate alla performance e alla tradizione orale. Ma come ben sappiamo performance e tradizione orale sono alla radice della musica afroamericana e delle musiche folkloriche; le musiche cioè che hanno costituito (e ancora costituiscono) il

presupposto e il nutrimento principale della *popular music* degli Stati Uniti e, via via, del mondo intero.

Giudicando la *popular music* coi criteri della musica scritta ed estromettendo dal giudizio tutti gli altri elementi, Adorno compie un'operazione in gran parte indebita. Riconduce cioè al paradigma della musica d'arte europea, concepita per essere scritta in partitura, una musica la cui natura è tutt'altra. Il dimostrare la pochezza di questa musica in quanto forma scritta, è in realtà una tautologia, in quanto per la *popular music* la veste scritta è, per sua stessa natura, solo uno schema di partenza, una formula da riempire di contenuto. In ultima analisi, il giudizio di Adorno fraintende e violenta la natura stessa di una musica il cui senso e il cui valore si costruisce non sulla pagina scritta ma nel modo in cui essa viene attuata e reinventata ogni volta nel corso della performance. L'idea di una musica come realtà in divenire, come flusso continuo che scaturisce da una comunità innumerevole e da una discendenza di contributi individuali o addirittura anonimi; l'idea di una musica estranea a ogni concetto di opera come essenza unica e irripetibile, come realtà immanente in cui si racchiude la testimonianza di una coscienza individuale: tutto ciò è semplicemente inconcepibile per Adorno, così come risulta tuttora difficile da concepire per la musicologia e la critica filosofica europee. In effetti questa prospettiva risulta assai spiazzante per una musicologia la cui lettura della realtà contemporanea si basa su un'epistemologia di natura estetica piuttosto che linguistica, e che pertanto ricade nella tradizionale dicotomia arte vs consumo, alto vs basso eccetera. La promozione della performance al rango di sostanza musicale, rientra piuttosto nel campo di interesse di discipline di tipo linguistico o antropologico: discipline lontane dall'orizzonte di Adorno e piuttosto distanti anche da una certa parte della musicologia odierna, in particolare di scuola europea.

Molti altri sono i temi che si potrebbero sviluppare da questa rilettura critica di Adorno e sui quali per ragioni di spazio e di tempo preferiamo soprassedere. In chiusura, come ulteriore approfondimento delle ricche e complesse problematiche inerenti il rapporto fra musica di tradizione orale e musica di tradizione scritta, possono risultare utili alcuni passi tratti da un testo che ho redatto qualche anno fa, intitolato *L'oralità ritrovata*, nel quale si affrontano più approfonditamente le questioni inerenti l'oralità e la scrittura in musica.

Come studioso delle avanguardie musicali del XX secolo [...], ho maturato la convinzione che l'insanabile conflitto ideologico fra musica d'arte occidentale e musica *popular* non si spieghi unicamente all'interno dell'inflazionato e consunto dualismo [...] di alto/basso, autonomia/eteronomia, arte/non arte, ecc. Sono convinto invece che la radice più profonda di questa contesa vada ricercata in tutt'altro ordine di ragioni, vale a dire nella sfera culturale e linguistica in cui ha luogo quel confronto/scontro fra scrittura e oralità che lo

sviluppo della riproduzione sonora e della comunicazione mediatica ha rivoluzionato. E' qui che si fonda verosimilmente l'alterità sostanziale fra musica colta europea e musica *popular*.
[...]

È sempre sul terreno dell'oralità, o meglio della comune estraneità alla tecnologia della scrittura, che si coglie, per contro, l'affinità fra le pratiche della musica occidentale esterne alla sfera colta-accademica, ossia la *popular music* nel senso più ampio del termine, le diverse pratiche fondate sull'improvvisazione compreso il jazz, nonché le musiche folkloriche e di tradizione orale del resto del mondo. Questa affinità è fondata sulla condivisione di linguaggi formulaici, pratiche improvvisative, arte della performance, aspetti che costituiscono le basi più che plausibili di un incontro e di una coalizione fra culture diverse che è semplicistico ridurre a moda neo-esotista o a fenomeno puramente governato dal mercato globale.

Ricorrendo a una terminologia introdotta da Jacques Derrida e ripresa da altri studiosi quali Walter Ong, Jack Goody e altri, certa sostanziale alterità fra musica colta e *popular music* si potrebbe sintetizzare nel fatto che la prima è fortemente *grafocentrica*, assegna cioè la preminenza alla scrittura, mentre la seconda è sostanzialmente *fonocentrica*, ossia assegna la preminenza all'evento sonoro.

E aggiungiamo che quanto più nel corso del XX secolo il fenomeno della *mediamorfosi* ha reso l'approccio aurale/orale alla musica sempre più facile, diffuso e immediato, tanto più in seno alla musica d'arte è parso accentuarsi quasi come reazione, un orientamento grafocentrico o testualista, e con esso l'affermazione dell'analisi del testo (inteso come partitura) quale modalità principe o addirittura quale modalità unica di accesso alla sostanza linguistica e strutturale dell'opera e quindi al suo valore estetico. Di pari passo si è accresciuta la diffidenza, la messa in guardia circa l'inadeguatezza dell'ascolto come strumento di conoscenza, promuovendo con forza un'idea di musica il cui senso si costruisce e si coglie unicamente nella dimensione della scrittura.

Si è trattato in realtà di una reazione a difesa di una egemonia culturale. Sono state infatti proprio la mediamorfosi e la riproducibilità sempre più agevole che hanno fornito alla *popular music*, dalla musica neroamericana, alla musica da ballo, al folklore, alla canzone, non solo il veicolo per una diffusione capillare, ma anche la dimensione largamente congeniale per una musica creata e praticata per lo più prescindendo dalla scrittura e dalla notazione, e per la quale la redazione in forma scritta è successiva alla creazione e alla performance, adottata in genere come promemoria e limitata spesso a una stesura schematizzata melodia/accordi. Oggi, di fatto, nel panorama della musica contemporanea, la musica di tradizione colta è ridotta ai margini di una scena dominata da una pratica musicale che, prescindendo dalle cause o dalle circostanze che possono essere all'origine di questa situazione, sul piano puramente linguistico ha drasticamente accantonato quella tecnologia della scrittura musicale che l'Europa e l'Occidente hanno elaborato nel corso dell'ultimo millennio.

[...]

Di sfuggita merita accennare al fatto che la storia millenaria della notazione potrebbe essere narrata come il progressivo imporsi di una scrittura corredata da indicazioni esecutive sempre più minute e vincolanti, attraverso le quali il compositore si è sforzato di imporre per iscritto un controllo assoluto sulla performance, riducendo tendenzialmente a zero i margini di arbitrio lasciati a un performer sempre più esecutore e sempre meno interprete. Possiamo

anche osservare come questa progressiva ipercodifica vada di pari passo con l'affermarsi di un sistema della musica borghese in cui una crescente divisione del lavoro fa sì che l'autore/compositore sia sempre più sistematicamente separato dal prodotto finale (la performance) della sua creazione (la partitura) e, via via, completamente estromesso da quella fase indiscutibilmente cruciale che consiste nel tradurre la partitura in una esecuzione pubblica o in una registrazione: eventi che avverranno verosimilmente a decine o a migliaia di chilometri o di anni di distanza. Non c'è dunque da stupirsi che, in questo frangente, il compositore tenda a enfatizzare il valore della partitura come testo intangibile e inappellabile, come identità unica e assoluta in cui si racchiude il fine della sua creazione, a scapito di una performance che resta estranea, lontana, inaffidabile.

[...]

È per l'appunto sul terreno a lei congeniale della scrittura che la musicologia accademica di più stretta osservanza è solita trascinare la *popular music*, accumulando a suo carico, per via analitica, le prove inconfutabili che ne dimostrerebbero l'inconsistenza estetica, additandone l'approssimazione, la sintassi grossolana, il carattere banalmente stereotipato, lo scarso spessore concettuale, l'incapacità di sottrarsi alle formule preconfezionate, la ripetitività, la mancanza di originalità. Caratteri che, per lo più, vengono indicati come la prova lampante di una subalternità alle esigenze del consumo facile, a un gusto prosaico che avvilito e degrada la qualità compositiva.

Mettiamo pure in conto che un giudizio liquidatorio di tal fatta sia originato anche da un disgusto pregiudiziale connesso a una strategia di distinzione nel senso di Bourdieu. Cionondimeno, sul terreno della composizione scritta, dell'organizzazione sintattica, cioè dei tratti costitutivi il "livello neutro", il dislivello fra musica *highbrow* e musica *lowbrow* è pressoché insormontabile e il confronto perso in partenza: complessità vs semplificazione, rigore costruttivo vs bricolage, mediazione stilistica vs rozzezza, eccetera.

[...]

Come Richard Middleton ci ha ricordato nel suo saggio sulla *popular music*, già alla fine degli anni Sessanta autori quali Charles Keil e Andrew Chester avevano indicato il carattere incongruo di un confronto fra generi condotto unicamente sul terreno della sintassi, della forma intesa nella sua dimensione estensionale, trascurando invece gli aspetti "intensionali", della performance, nonché l'orientamento alla pragmatica (ossia all'efficacia del discorso) anziché alla sintattica (ossia la coerenza della struttura discorsiva). Trascurando cioè proprio quegli aspetti che sono componenti essenziali e irrinunciabili del discorso musicale *popular* – nonché, aggiungiamo, della comunicazione orale in genere.

Molti altri studiosi, da Wilfrid Mellers, a Philip Tagg, a John Shepherd, hanno sottolineato il carattere unilaterale e inadeguato dell'indagine cui la *popular music* viene di regola sottoposta, ricorrendo a parametri di giudizio scelti unilateralmente e obbligatoriamente sulla base delle metodologie analitiche e dei criteri estetici convalidati dal canone della musica d'arte occidentale, quasi che non ne esistessero altri.

Non pare tuttavia che i rilievi di Keil, di Tagg e degli altri siano stati adeguatamente sviluppati nella prospettiva che essi indicano. In altre parole, il tentativo da parte dei fautori della *popular music* di accreditarla sullo stesso terreno della musica classica, ha messo in ombra almeno in parte la questione a mio avviso fondamentale e rimossa. La sistematica requisitoria che la musicologia accademica svolge nei confronti della *popular music* tende a mascherare il fatto che è in realtà la *popular music* con la sua stessa esistenza, la sua storia, i

suoi sviluppi globali e transculturali a mettere sotto processo l'ideologia grafocentrica della tradizione musicale occidentale. Il concetto forse più utile a decifrare il quadro complessivo è quello introdotto da Walter Ong: il concetto di "oralità secondaria", intendendo con essa sia l'oralità che sopravvive in un contesto letterato, sia la nuova oralità scaturita dalla mediatizzazione. In questo quadro, *popular music*, world music (sia quella "pura" sia quella "impura"), tecnologie della riproduzione e mediamorfosi, convergono nel disegnare il già descritto scenario contemporaneo in cui la musica accademica si trova a fronteggiare una inedita o forse ritrovata pratica musicale fonocentrica e fonografica, fondata su una trasmissione orale variamente mediata. In questo scenario la scrittura notazionale declassata da "sistema primario di modellizzazione" (Lotman) quale essa era nel quadro di un testualismo grafocentrico, sembra ritornare alla sua originaria funzione di sistema secondario, trascrittivo come accadeva secoli addietro.

E arriviamo così alla questione centrale. Non è difficile constatare come tutte le defaillances che l'analisi musicologica riscontra nella *popular music* in quanto prodotto di consumo, corrispondano puntualmente ai caratteri che, secondo l'opinione degli studiosi della comunicazione, del linguaggio e dei nuovi media, da McLuhan a Chandler, differenziano la comunicazione orale e neo-orale da quella scritta. Una differenza che non viene meno anche se teniamo nel dovuto conto le ricorrenti ammonizioni in merito ai rischi della troppa enfaticizzazione della dicotomia oralità/scrittura e alla idealizzazione dell'oralità come condizione edenica, di innocenza primigenia che la scrittura avrebbe via via corrotto. Quell'innocenza per cui – ad esempio – da quando esiste la scrittura, delle parole non ci si fida più e si richiede pertanto una garanzia nero su bianco.

Su un piano antropologico più generale, la diffidenza o addirittura l'ostilità preconcepita che la musicologia e la musica d'arte sembrano manifestare nei confronti della *popular music* rispecchiano fedelmente la diffidenza e la scarsa considerazione che l'ideologia della scrittura, da sempre, come ha osservato Ong, ha nutrito nei confronti dell'oralità in quanto condizione di inferiorità intellettuale connessa a un pensiero primitivo, prelogico e mitopoietico.

[...]

(G. Montecchi, *L'oralità ritrovata: paradigmi di una sfida globale*, «Musica/Realtà», XXIV, 71, luglio 2003, pp. 103-123)