

IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione
DISCOGRAFIA E VIDEOGRAFIA MUSICALE
prof. Giordano Montecchi

APPUNTI DELLE LEZIONI - A.A. 2001-2002

Identità locale e fattore mediatico: l'impatto dell'industria discografica
sulle musiche di tradizione orale del Mediterraneo.
Un esempio: l'Egitto

I MODULO

Oralità, scrittura, mediatizzazione.

Musiche di tradizione e mediamorfosi nell'area mediterranea.

Indice

p.	2	I.01	Discografia. Una precisazione terminologica per una nuova disciplina
"	3	I.02	Oralità e scrittura in musica
"	5	I.03	Lingua scritta e lingua orale
"	6	I.04	"Capire" l'oralità
"	7	I.05	Da Omero alla <i>world music</i>
"	9	I.06	Psicodinamica dell'oralità
"	11	I.07	Prassi orale, scrittura, musica riprodotta
"	12	I.08	Musica riprodotta e semiologia
"	14	I.09	Musica riprodotta e società di massa
"	16	I.10	Il testo e la performance
"	18	I.11	Testo e contesto
"	19	I.12	L'estetica della musica di fronte al mercato globale
"	21	I.13	Musiche di tradizione orale e mercato globale: la <i>world music</i>
"	23	I.14	Una prima ricognizione sonora
"	26	I.15	Identità locale e globalizzazione
"	29	I.16	L'esproprio dei tratti culturali. L'industria della <i>world music</i> .
"	31	I.17	Aspetti della produzione discografica
"	34	I.18	Il sufismo e la musica
"	35	I.19	Il Mediterraneo. Una ricognizione musicale
"	42	I.20	Fra identità locale, diaspora e modernizzazione. Tradizione e meticcio nella musica del Mediterraneo.
"	45	I.21	La canzone urbana del Novecento
"	50		Lista degli ascolti del I modulo
"	58		Riferimenti bibliografici d'esame

Oralità, scrittura, mediatizzazione. Musiche di tradizione e mediamorfosi nell'area mediterranea.

I. 01 Discografia - Una precisazione terminologica per una nuova disciplina

La discografia e, collegata ad essa, la videografia, costituiscono una disciplina di studio relativamente nuova che, anche se ha già una consistente letteratura, nel momento in cui diviene materia di insegnamento in ambito universitario, pone una quantità di problemi.

Con "disco" possiamo provvisoriamente intendere in modo generico, la varietà dei supporti audio attualmente utilizzati per la riproduzione e la trasmissione della musica. Le tecnologie della riproduzione hanno una storia che ormai oltrepassa il secolo; una storia ricca di sviluppi e perfezionamenti: si va dalla registrazione fonografica su cilindri, al disco destinato al grammofoono (il "78 giri"), poi al microsolco, al long playing, al nastro magnetico (bobine o cassette), per arrivare alla riproduzione digitale, al cd e ai diversi sviluppi indotti dall'informatica e dal web.

La storia di questa tecnologia e le sue sempre più importanti implicazioni industriali e commerciali costituiscono un capitolo importantissimo della storia generale del XX secolo. In quanto storia particolare questa materia concerne inoltre in pari misura la storia dei mezzi di comunicazione di massa e la storia della musica.

Il termine "discografia" è fortemente ambiguo, o meglio per dirla in termini linguistici, "polisemico". Il musicologo (figura in cui potremmo già distinguere lo storico della musica e lo studioso dell'età contemporanea), il sociologo della comunicazione, l'ingegnere elettronico, lo storico della scienza, il musicista, il collezionista, l'appassionato possono intendere questo termine in modi radicalmente diversi.

Sul piano generale, il riferimento obbligato è al succinto ma fondamentale testo pubblicato nel 1936 da Walter Benjamin (trad. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966) che mette a fuoco il decisivo mutamento di prospettiva estetica e storica legata all'avvento della riproducibilità di creazioni artistiche che in passato avevano un carattere di unicità (in particolare nel campo delle arti visive: vedi fotografia).

Inutile dire quindi che come campo di ricerca la discografia si presta a diverse impostazioni, sia metodologiche, sia di contenuti e di obiettivi. Questo richiede in linea di principio una definizione dello statuto di questa disciplina, o dell'insieme di indirizzi che questa disciplina può assumere. Nelle Università italiane si tengono alcuni corsi di Discografia e videografia musicale, ciascuno dei quali presenta caratteristiche diverse per impostazione e tematiche.

Carlo Marinelli, che è stato il primo in Italia a tenere un corso di discografia (al DAMS di Bologna) ha svolto questa problematica in un saggio dal titolo *Prolegomeni ad una nuova disciplina scientifica: discografia e videografia musicale* (in: AA.VV., *Norme con ironia. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, a cura di Sergio Miceli, Suvini Zerboni, Milano 1998, pp. 131-51). In esso, in linea con un orientamento già consolidato nel mondo anglosassone (ad es. L. Foreman, *Systematic Discography*, London 1974), la discografia viene presentata come ricerca storica e sistematica sul disco come fonte e come testo dotato di caratteristiche inedite rispetto alle fonti scritte tradizionali. Marinelli propone una distinzione fra "discografia documentale" e "discografia storica", con ulteriori differenziazioni interne, proponendosi come obiettivo dello studioso la realizzazione di "discografie", ossia la ricerca e la catalogazione secondo una precisa metodologia di tutto il materiale discografico inerente un certo soggetto musicale (artista, genere, ecc.).

In questi termini "discografia" assume un significato che corrisponde a ciò che il termine "bibliografia" rappresenta nel campo letterario o più in generale della comunicazione scritta. Si tratta di un compito gigantesco, data l'entità della produzione discografica esistente (o esistita), e di fatto imprescindibile.

Tuttavia questo corso assume un taglio diverso che rimanda a un'altra accezione del termine discografia e implica un approccio di tipo storico-sociologico, più che bibliografico. In parole povere diciamo che questo corso intende la discografia come emergere di un nuovo tipo di prassi musicale - sia a livello di produzione, sia a livello di pratica sociale e quindi di consumo - che ha fornito il contributo più decisivo nella trasformazione, ma potremmo dire rivoluzione, del mondo musicale contemporaneo.

Il corso integrativo tenuto da Roberto Agostini che si affianca al corso principale affronta proprio alcuni degli aspetti principali di questa trasformazione.

Nella nostra prospettiva, assegniamo dunque al termine "discografia" nei riguardi della musica, un significato corrispondente grosso modo a ciò che la fotografia rappresenta nel campo delle arti visive. Ossia l'emergere di una nuova tecnologia che stimola lo sviluppo di un nuovo ambito creativo, di una nuova partizione delle arti, con tutto ciò che ne consegue sul piano dell'estetica, della sociologia, della storia ecc.

Il titolo di questo corso è esplicito nel dichiarare questa impostazione. Si tratterà quindi dell'"impatto dell'industria discografica" esaminandone le conseguenze su un terreno specifico, nel nostro caso le musiche di tradizione orale (quelle che comunemente vengono chiamate musiche "etniche") nell'area del Mediterraneo, con particolare attenzione alla musica dell'Egitto e del mondo arabo in genere.

In una prospettiva analoga l'americano Evan Eisemberg (*L'angelo con il fonografo: musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar libri, Torino, 1997) ha indicato il delinearsi di una nuova arte avente come materia il suono: la *fonografia* che va ad affiancarsi alla musica tradizionalmente intesa, fondata sul rapporto diretto fra musicisti che eseguono e pubblico che presenza. E' una ulteriore mediazione che va a sommarsi a un'altra mediazione, tipicamente occidentale, ossia la consuetudine di "scrivere la musica". Diversamente da quanto accade generalmente nelle restanti culture musicali, nella tradizione musicale d'Occidente, da secoli, a partire dal Medioevo, la musica viene fissata e tramandata per iscritto, in forma di "partitura", ricorrendo al pentagramma e alla notazione, al punto che nel pensiero musicale occidentale il riferimento alla scrittura è diventato imprescindibile. Chiunque possieda una adeguata competenza può "fare sua" la musica di qualsiasi compositore ed eseguirla: la scrittura genera così un passaggio intermedio (e quindi una separazione) fra compositore ed esecutore.

I. 02 Oralità e scrittura in musica

In tempi recenti la musicologia, ossia la disciplina scientifica che studia la musica come fenomeno fisico, tecnologico, storico, linguistico, ideologico, estetico e quant'altro si è trovata di fronte alla necessità di prendere coscienza del fatto che lo studio della musica non può più essere limitato alla sua veste scritta. A ciò ha contribuito lo sviluppo dell'antropologia culturale e della sua branca più specificamente musicale, l'etnomusicologia, che ha posto in luce con sempre maggior forza la rilevanza culturale e storica di tradizioni musicali che prescindono completamente o quasi da ogni mediazione del segno scritto.

Per "musica di tradizione orale" intendiamo una pratica musicale molto diversa da come noi siamo abituati a concepirla in Occidente. Per noi la musica si apprende, si studia, si esegue in una dimensione prevalentemente scritta. Si studia il solfeggio per imparare a "leggere" la musica e quindi a eseguirla. Il leggio con lo spartito o la partitura è un po' l'icona di questa pratica che è diventata una mentalità profondamente radicata (i due termini non sono esattamente sinonimi: lo spartito è destinato all'esecutore e riportata la musica che io, strumentista o cantante, devo eseguire, la partitura invece è destinata al direttore d'orchestra, oppure allo studioso e contiene le parti musicali di tutto il gruppo, complesso, coro, orchestra, ecc.). La scrittura è un tratto essenziale della musica colta occidentale: il compositore seduto al tavolo che scrive la musica sulla carta pentagrammata, l'orchestra con i suoi leggii, il direttore che legge la partitura per dirigere l'orchestra, ecc.

Tuttavia anche in Occidente, col diffondersi di una musica di consumo, musica *popular* come la si definisce con un termine inglese che è forse il più onnicomprensivo, si sono sviluppate e hanno acquistato importanza pratiche musicali che prescindono largamente dalla scrittura. Si pensi al jazz, oppure al rock, o anche al folklore (che è da sempre il depositario per antonomasia della tradizione orale): tutti generi fortemente caratterizzati dall'improvvisazione e da musicisti che fanno scarso uso della musica scritta o addirittura non la sanno leggere affatto. In realtà questa musica, specie in epoca recente, viene anche scritta, ma si tratta più che altro di una scrittura successiva, ovvero di una "trascrizione" legata al fatto che per i musicisti e gli studiosi occidentali abituati a leggere la musica è quasi indispensabile averne disponibile una versione scritta (a questo proposito accenniamo di sfuggita alla sostanziale differenza che corre fra "notazione prescrittiva" e "notazione descrittiva").

Nella tradizione orale primaria invece la musica si impara e si suona attraverso un apprendistato che sfrutta soprattutto la memoria, che dipende dagli insegnamenti di un maestro che mostra come una certa musica deve essere eseguita mentre gli allievi si sforzano di imitarlo e di ricordare l'insegnamento del maestro. Evidentemente nella pratica orale la possibilità di eseguire un brano di musica che non si è mai ascoltato, mediante la lettura di uno spartito, non è neppure concepibile. L'unica possibilità di apprendimento e di riesecuzione è invece l'ascolto e l'imitazione di ciò che si è ascoltato, col sussidio di una memoria per forza di cose ben allenata.

A ciò si è aggiunta poi la musica riprodotta - il disco, la radio ecc. - che ha posto il mondo musicale di fronte a un oggetto musicale nuovo, una condizione di esistenza della musica che, pur sviluppatasi in Occidente, all'interno di una cultura letterata e tecnologicamente avanzata, sembra riportare la musica a uno status in grado di fare a meno dalla scrittura, una nuova forma di "oralità/auralità" che si innesta in un quadro culturale dominato dalla scrittura e ripropone modi di creazione, veicolazione, fruizione, apprendimento indipendenti dalla padronanza del linguaggio musicale scritto. Walter Ong in *Oralità e scrittura*, il testo al quale facciamo soprattutto riferimento per indagare questo fenomeno, ha coniato per questo il termine di "oralità secondaria": all'interno di una cultura letterata si verificano situazioni che ripropongono modalità di trasmissione del sapere (la musica nel nostro caso, ma il discorso vale per tutto ciò che può essere trasmesso attraverso i media audiovisivi: radio, tv, cinema, disco, ecc.) che non richiedono l'uso della lettura o della scrittura. Qualcosa che per l'appunto accadeva e accade tuttora nelle culture non letterate e che, nel caso della musica, acquista come vedremo una particolare rilevanza.

E' evidente che se focalizziamo la nostra attenzione sul modo in cui i mass media influenzano oggi la musica e in particolare la musica di tradizione orale, ci collochiamo in uno dei punti nevralgici di questo fenomeno complessivo. Tuttavia, come è intuibile, c'è una grande differenza fra "oralità primaria" propria di una cultura che ignora totalmente la scrittura e "oralità secondaria" propria di una cultura alfabetizzata e tecnologica.

I. 03 Lingua scritta e lingua orale

Il padre della linguistica moderna, Ferdinand de Saussure (1857-1913) è stato forse il primo a porre una distinzione fra linguaggio orale e linguaggio scritto che in precedenza erano considerati come accezioni indifferentemente simili del linguaggio considerato come fenomeno unitario. Per Saussure "la scrittura è linguaggio reso visibile" e dunque l'oralità si pone come fenomeno primario rispetto al quale la scrittura rappresenta un gradino successivo. Ma Saussure, pur se afferma questo primato dell'oralità nel linguaggio, ancora non approfondisce le differenze fra le due dimensioni orale e scritta. Successivamente è emerso con sempre maggiore evidenza il fatto che queste diverse "tecnologie della parola" (Ong) presentano profonde differenze e producono ulteriori mutamenti al livello della forma mentis, ossia del pensiero e dell'ideologia.

Ci si può interrogare sul perché di questo crescente interesse a indagare queste differenze. Certamente una possibile risposta sta nello sviluppo dei media audiovisivi e, in parallelo, l'aumento delle conoscenze relative alle culture orali primarie prodotto dallo sviluppo degli studi di antropologia culturale. Oggi per esempio non ci può lasciare indifferenti il sapere che su decine di migliaia di lingue parlate dall'umanità nel corso della sua storia, solo un centinaio hanno raggiunto un livello di elaborazione scritta tale da consentirci di parlare, in riferimento ad esse, di "letteratura". Attualmente, riferisce Ong, su tremila lingue conosciute, sono solo un'ottantina quelle che possiedono un sistema alfabetico che consenta di metterle per iscritto.

Una lingua si costituisce con un processo che inizialmente possiamo pensare come spontaneo, o addirittura inconscio. Con l'uso si sviluppano delle convenzioni, delle regole e la lingua viene via via sempre più codificata a fini di comunicazione, ma non necessariamente in forma scritta. L'emergere della scrittura rappresenta un evento cruciale che trasforma la lingua e anche la mentalità, la vita, i costumi, l'assetto sociale della comunità che ne fa uso. La scrittura secondo J. Lotman è un "sistema secondario di modellizzazione" che dipende cioè da un sistema primario (l'oralità). Alla scrittura, in quanto tecnologia, si associa un potere, un progresso della conoscenza, anche attraverso il moltiplicarsi del vocabolario. Una lingua parlata utilizza e conosce un certo numero di parole (diciamo qualche migliaio). Un "grafolletto" invece, cioè una lingua scritta, può arrivare a includere, come la lingua inglese, oltre un milione di vocaboli.

Possiamo dire che le radici remote del lungo dominio culturale, politico ed economico dell'Occidente sul resto del mondo rimandano allo sviluppo e all'uso sistematico della scrittura. Una lingua orale si fonda sulla memoria, sull'utilizzo di formule fisse, facilmente memorizzabili e adattabili. La lingua scritta invece instaura un pensiero di natura diversa, più strutturato, più preciso e raffinato, soggetto a una razionalità di ordine logico. La nascita della scienza ha come preconditione la scrittura. Il concetto stesso di "studio", ossia l'esercizio di un pensiero prolungato, articolato, analitico e complesso su un determinato argomento, richiede la scrittura. In una cultura orale si impara, ma non si "studia" nel senso che noi attribuiamo a questo termine. Lo strutturarsi del pensiero logico connesso alla scrittura va di

pari passo con la progressiva esautorazione e indebolimento della memoria. Nell'oralità non esistono gli appunti, gli archivi, i contratti scritti, le istruzioni, i manuali, nè tantomeno i dizionari. Ricordare è essenziale, a volte è questione di vita o di morte. Nella cultura scritta la memoria è alleggerita di questa responsabilità in quanto ci sono mille modi, sempre nuovi e più efficaci di soccorrerla.

[Si pensi ad esempio a come oggi funzionano i sistemi per migliorare la memoria. Solitamente per facilitare la memorizzazione di una sequenza di parole o di numeri si fa ricorso al un escamotage logico, a qualche strattagemma basato sul ragionamento che ci consente di ricostruire la sequenza che ci interessa].

La scrittura nel suo sviluppo, si presenta in origine come tecnologia al servizio dell'oralità, di cui viene ribadito e legittimato il primato. *L'ars rhetorica* non è altro che l'elaborazione in forma scritta di virtù che competono all'arte oratoria. I testi antichi - sia religiosi sia letterari - si propongono solitamente come trascrizione di storie e argomentazioni pronunciate oralmente. Nella Bibbia ad esempio il libro del *Qohèlet* (o Ecclesiaste) ha un titolo che significa "scrivere detti". Ma basti pensare anche ai Vangeli che altro non sono se non il resoconto della predicazione di Cristo. E quanto all'Islam anch'esso fonda la sua fede, oltre che sul Corano, sugli *Hadith*, ossia la raccolta delle frasi che la tradizione vuole pronunciate da Maometto.

La scrittura tuttavia, una volta affermatasi e consolidato il suo potere, si è proposta via via come modello primario, autocentrico, tendente a considerare l'oralità come "testo non scritto", come versione grezza, incompleta e imperfetta di un pensiero linguistico che si concepisce essenzialmente come scritto. La scrittura ha elaborato a proprio uso e consumo il concetto di "letteratura" (l'insieme dei testi scritti), mentre non ha elaborato un concetto corrispondente per l'oralità. Ong sottolineando il carattere aberrante del termine "letteratura orale", osserva come la scrittura tenda a proiettare sulla lingua orale il proprio modello di pensiero, rovesciando l'oralità da condizione primaria, archetipica quale essa è, ricca di valori originali e diversi, a qualcosa di anomalo, bizzarro, avvertendola addirittura come una minaccia. In effetti l'oralità viene studiata (e può essere "studiata") solo in seno a una cultura scritta che la descrive a partire dal proprio sistema di pensiero e di valori.

I. 04 "Capire" l'oralità

Per certi aspetti potremmo dire che la scrittura costituisce l'antesignana di quel fenomeno che oggi definiamo globalizzazione. Potremmo anche avanzare l'ipotesi che molte delle incomprensioni o dei conflitti esistenti fra civiltà occidentale e il resto del pianeta, possono essere ricondotte proprio a questa visione del mondo profondamente diversa fra società dominate dalla cultura del segno scritto e società dove è ancora operante una cultura fortemente legata all'oralità.

Determinante oggi appare sul piano culturale e anche antropologico (e quindi sociale e politico) "capire" l'oralità, ossia coglierne la diversità sostanziale, anziché pensarla - in termini per così dire imperialistici - come stadio primitivo della civiltà, proiettato inevitabilmente verso la scrittura, quasi fosse il suo destino. Sul terreno musicale questa affermazione acquista un senso tutto particolare. Se infatti l'oralità della lingua e della cultura ci rimanda al passato, dal momento che il mondo guarda ormai alla scrittura come valore indiscusso e come strumento indispensabile di progresso ed emancipazione (pensiamo alla locuzione "paesi in via di sviluppo", o alla "piaga dell'analfabetismo"), la musica di tradizione

orale continua invece a proporsi come mondo alternativo, altro rispetto alla musica che si scrive, spesso difendendo con orgoglio e con indiscutibili motivazioni la propria condizione, rifiutando cioè la scrittura in quanto incompatibile, in quanto elemento che minaccia di snaturare la ricchezza d'arte e di tradizione sedimentatasi nel corso dei secoli in civiltà musicali di altissimo profilo - pensiamo ad es. alla musica indiana o alla musica araba.

Curt Sachs, uno dei padri fondatori dell'etnomusicologia, ha colto perfettamente questa complessa dialettica di oralità e scrittura in seno alla musica. La scrittura ha consentito progressi straordinari. La polifonia, la fuga, l'armonia, il contrappunto, la sinfonia, il melodramma, tutta la musica d'arte occidentale non esisterebbe senza la scrittura. Tuttavia come afferma Sachs

osservare e valutare la differenza tra due mondi musicali può aiutarci a comprendere che il nostro guadagno è al tempo stesso una perdita, che la nostra crescita è anche un declino. Può aiutarci a comprendere che non abbiamo progredito, ma siamo semplicemente cambiati. E dal punto di vista della cultura, non sempre siamo cambiati in meglio.

[C. Sachs, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino 1962, p. 238]

La musica occidentale per edificare il suo straordinario monumento d'arte, ha pagato un prezzo molto alto; ha smarrito col tempo una quantità di tratti, di conoscenze e di virtù che invece sono state custodite gelosamente in seno alle musiche orali, sia folkloriche, sia d'arte. Oggi - in epoca di *world music*, in presenza del dilagare delle musiche etniche e meticce, frutto dei più svariati sincretismi e *cross-over* - questi caratteri ci si ripresentano in tutta la loro prepotente originalità. Una presenza non più soltanto alla portata degli etnomusicologi e degli studiosi, bensì gettata in pasto alla moda, al consumo di massa, con tutta la corolla di problemi che vi sono implicati. Per questo possiamo affermare che per la musicologia odierna "capire l'oralità" è una questione particolarmente rilevante e urgente, ancor più che per altre discipline.

I. 05 Da Omero alla *world music*

Un passo decisivo e rivelatore circa le profonde differenze fra oralità e scrittura è rappresentato dalle ricerche compiute da Milman Parry (1902-35) sulla poesia omerica e pubblicate postume nel 1971 col titolo *The making of Homeric Verse*. Sulla scia di Parry si sono mossi altri studiosi, come Albert P. Lord che ha indagato la cultura orale dei cantori serbo-croati e Eric Havelock che approfondito il rapporto fra età omerica e il pensiero di Platone, un rapporto per vari aspetti antagonistico, nel quale si rispecchia il passaggio dall'oralità alla cultura scritta.

Il nocciolo delle scoperte di Parry è l'aver appurato che i poemi omerici (*Iliade* e *Odissea*) nascono da un processo di tradizione orale durato almeno un paio di secoli, durante il quale questi poemi erano affidati a cantori (*aedi*) che li intonavano a memoria, con inevitabili continue varianti e trasformazioni. Solo successivamente essi sono stati trascritti nella forma che noi oggi conosciamo, conquistando una posizione di indiscussa preminenza fra i capolavori della letteratura occidentale. Ebbene, Parry paradossalmente ci dimostra che il valore, la bellezza di queste opere che la storia e la critica letteraria indicano come capolavori supremi della poesia epica, dipendono da meccanismi linguistici di tipo orale che sono antitetici ai valori della cultura scritta, in quanto si fondano su uno stile cosiddetto

"formulaico", ossia uno stile di versificazione costruito in gran parte su stereotipi, epiteti fissi, frasi fatte ricorrenti e largamente prevedibili.

Tale struttura basata su formule prefabbricate è lo strumento essenziale per aiutare la memoria a conservare e tramandare la traccia di una narrazione così articolata e complessa, agevolando il cantore nella propria performance e consentendogli di concatenare estemporaneamente e senza sforzo versi (esametri) soddisfacenti dal punto di vista del ritmo, della sintassi e dei contenuti. Anzi: quanto più la fattura del verso è raffinata, quanto più il tono poetico è elevato - e dunque richiede maggiore controllo e pregnanza del contenuto verbale - tanto maggiore è la presenza di queste formule.

L'aspetto più sorprendente e sconcertante sta nel fatto che la concezione estetica e poetica propria della cultura scritta, e in modo particolare in epoca moderna, ripudia senza mezzi termini le frasi fatte, le espressioni prefabbricate, considerandole come indice di scarsa immaginazione e originalità. L'epoca moderna ha radicalizzato questo giudizio negativo nei confronti del linguaggio stereotipato soprattutto a partire dalla fine del Settecento, cioè dal momento in cui *Sturm und Drang* e poi Romanticismo hanno edificato l'idea di "genio" inteso come un autore che si caratterizza per la sua assoluta individualità e originalità di linguaggio. Passaggio chiave di questa concezione romantica dell'estetica e della poesia - in gran parte conservata e approfondita nel corso del Novecento - è la lotta senza quartiere condotta contro la retorica del Barocco e del Classicismo, ossia su quell'insieme di "figure" (similitudini, metafore, traslati, iperboli, ecc.), di costrutti standard utilizzati a fini espressivi e stilistici su cui in precedenza si fondava la poesia e che, in effetti, erano la sopravvivenza di un'antica cultura legata all'oralità e all'arte oratoria.

Oggi, senza dubbio, lo spregio per le frasi fatte è un giudizio familiare anche all'opinione comune. E se ci riferiamo al campo musicale, possiamo interpretare in termini di oralità/scrittura la profonda divaricazione, accentuatasi in epoca moderna, fra musica popolare (legata all'oralità) e musica colta (legata alla scrittura). Possiamo affermare che gran parte della severa critica che il mondo della musica colta, della musica d'arte indirizza alla musica di più largo consumo, si incentra proprio sulla "banalità", sul fatto che la *popular music* sfrutta a ogni piè sospinto costruzioni prevedibili, rime obbligate (ad es.: cuore, amore...), frasi fatte per l'appunto, giri armonici standardizzati ecc. Tutti aspetti che, confrontati con la faticosa ricerca di originalità propria dei compositori colti, appaiono incredibilmente volgari, regressivi, segnali di povertà inventiva, mancanza di idee o, peggio ancora, ricerca dell'applauso, concessione a un gusto facile, capace di apprezzare solo ciò che gli è in qualche modo largamente familiare.

Senonché la *popular music*, così come tutte le musiche che per le quali la scrittura è più una risorsa accessoria che una condizione obbligata, tutte quelle musiche che si basano in primis sulla performance, sull'improvvisazione o sull'ornamentazione (e in special modo il jazz, la musica folklorica, le musiche extraeuropee colte o popolari) hanno tutte questa caratteristica: il fatto di essere in gran parte legate a una dimensione orale (primaria o secondaria) e quindi di fare ricorso abituale a formule, a canovacci melodici, ritmici, armonici o architettonici da elaborare più o meno estemporaneamente e, comunque, prescindendo in larga parte da una veste codificata preventivamente per iscritto. Pretendere che la musica *popular* non ricorra a formule fisse significa in certo modo negarne la natura fondamentale orale. Il che non toglie evidentemente che essa, per le più varie ragioni, sia spesso e volentieri affetta da avvilita banalità e povertà di elaborazione, limitandosi magari al ricalco puro e semplice o esibendo apertamente una pura finalità mercantile.

I. 06 Psicodinamica dell'oralità

L'oralità, la lingua parlata è legata per un verso alla dimensione temporale, per altro verso alla dimensione sonora. La scrittura trasferisce invece la parola in una dimensione spaziale, visiva e grafica, trasformandola in "segno". La lingua scritta è un sistema di segni, dunque di simboli (che fanno riferimento per un verso a suoni e per altro verso a cose) e la disciplina che si occupa di studiarne e analizzarne l'organizzazione e il funzionamento è la semiotica (o semiologia).

Eppure in origine, osserva Walter Ong, le parole non sono segni, bensì eventi, concernono l'udito (oralità/auralità) e non la vista, hanno a che fare col tempo e non con lo spazio.

Questa considerazione si applica con particolare pregnanza anche alla musica, dove il confronto fra oralità e scrittura non si registra tanto in una dimensione storico-diacronica, cioè in un "prima" e un "dopo" (in un "primitivo" e in un "evoluto"), ma si registra già a partire dalla presenza concomitante delle due dimensioni dell'ascolto e della lettura: da un lato l'attuarsi del fenomeno sonoro, dall'altro la consistenza spaziale/visiva della pagina scritta.

La scrittura ha prodotto un mutamento non solo del pensiero, della visione del mondo, ma anche un mutamento del funzionamento della psiche umana. L'oralità in altre parole presenta una sua specifica "psicodinamica" che Ong descrive in dettaglio nel capitolo centrale del suo libro. I tratti essenziali che secondo Ong si contrappongono nelle due sfere dell'oralità e della scrittura sono riassunti schematicamente nella successiva Tabella A.

La lingua orale è fortemente legata all'inconscio, non richiede ulteriori mediazioni per la sua comunicazione se non la conoscenza della lingua stessa. La lingua scritta, affidata allo spazio visivo, richiede invece una mediazione supplementare - la capacità di decifrarne la raffigurazione grafica. Questo rafforza il contenuto razionale, attenua il ruolo dell'inconscio, sostituisce a un flusso comunicativo continuo, un insieme di elementi discreti, quantificabili, analizzabili, modificabili ponderatamente.

Inoltre la comunicazione orale primaria è necessariamente interpersonale, necessita di un attore e di un astante, o meglio ancora di un interlocutore che diventa indispensabile se si vuole articolare un discorso complesso. Non per caso Platone e molti altri autori dell'antichità scrivono i loro testi più impegnativi in forma di dialogo, una veste che rivela il residuo di una cultura di tipo orale nella quale, per l'appunto un ragionamento lungo e complesso può scaturire solo dal dialogo fra due o più persone.

La scrittura infine incoraggia l'individualismo. Il rapporto diretto con l'interlocutore non è più necessario. Per iscritto si può comunicare da qualsiasi distanza di spazio e di tempo.

Una volta scritto, il discorso diventa un oggetto firmato da un autore, su cui si esercita un diritto di proprietà, un copyright. Il continuo interscambio proprio dello stile formulaico viene meno, esso diventa problematico in quanto viola una proprietà privata e dimostrabile. L'imitazione, l'emulazione proprie dell'oralità, con la scrittura diventano facilmente una violazione, un reato di plagio. L'oralità, in ragione del suo carattere formulaico, propone discorsi che, proprio in quanto basati sulla memoria, sul tramandare e rielaborare discorsi già detti e basati su costrutti già pronti. L'oralità ha cioè un carattere congenitamente "intertestuale", ossia ci presenta discorsi che fanno riferimento in modo esplicito e addirittura necessario a cose già dette, innestandosi su di esse. E' bene tuttavia sottolineare che il concetto di "intertestualità" usato in semiotica si applica all'oralità in modo improprio, in

quanto ci rappresenta il discorso orale come "testo", ossia guarda l'oralità da un punto di vista tipicamente letterato, secondo quell'atteggiamento mentale cui già si è accennato.

TABELLA A *

Oralità e scrittura secondo Walter Ong (*Orality and Literacy*)

Oralità	Scrittura
<p>paratattico</p> <p>sintassi basata sulla successione di frasi coordinate (cfr. l'incipit della <i>Genesi</i>)</p>	<p>ipotattico</p> <p>sintassi basata sull'uso di frasi subordinate</p>
<p>aggregativo</p> <p>discorso che tende a fissare predicati e attributi in modo stabile, secondo formule sintetiche, costanti, riconoscibili e riproponibili.</p>	<p>analitico</p> <p>discorso che sottopone a discussione i giudizi consolidati, li disgrega per sottoporli a verifica (è il fondamento del pensiero scientifico)</p>
<p>ridondante</p> <p>arte oratoria, retorica, accumulo espressivo mirato a intensificare l'efficacia del discorso</p>	<p>[conciso]</p>
<p>conservatore/tradizionalista</p>	<p>[innovatore]</p>
<p>vicino all'esperienza</p> <p>discorso a partire dall'esperienza, dal caso concreto, che prescinde da norme astratte o elaborazioni concettuali (cfr. situazionale)</p>	<p>[teoretico]</p> <p>discorso che tende a elaborare concetti e a individuare regole, leggi secondo una logica non contraddittoria</p>
<p>agonistico/enfatico</p> <p>discorso psicologicamente partecipe, volto a suscitare coinvolgimento, reazioni emotive</p>	<p>oggettivo</p> <p>resoconto obiettivo, emotivamente distaccato</p>
<p>omeostatico</p> <p>la descrizione del mondo e la memoria degli eventi accaduti (storie, genealogie) è funzionale al mantenimento di un equilibrio stabile, che non metta in pericolo il sapere condiviso, il sistema di valori, la consuetudine del rito</p>	<p>[storico-filologico]</p> <p>tendenza a fornire descrizioni oggettive, ricostruzioni puntuali e verificate degli accadimenti passati o delle cose, accettando l'eventualità di smentire le credenze acquisite</p>
<p>situazionale</p> <p>si indica il fatto, l'oggetto singolo e non la classe (es. una forma circolare è indicata come "sole", "buco", non come "cerchio")</p>	<p>[classificatorio]</p> <p>si individuano tratti comuni, definizioni, tipologie, classi, specie</p>

* i termini fra parentesi quadra non sono di Ong, ma sono stati introdotti a integrazione dello schema

Può essere utile porre a confronto le dicotomie individuate da Ong con quelle evidenziate da Daniel Chandler in *Biases of the Ear and Eye: "Great Divide" Theories, Phonocentrism, Graphocentrism & Logocentrism* (1994) da cui è tratta la Tabella B.
 [cfr: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/litoral/litoral.html>]

TABELLA B

Oralità e scrittura secondo Daniel Chandler (*Biases of the Eye and Ear*)

Spoken Word	Written Word
aural	visual
impermanence	permanence
fluid	fixed
rhythmic	ordered
subjective	objective
inaccurate	quantifying
resonant	abstract
time	space
present	timeless
participatory	detached
communal	individual

I. 07 Prassi orale, scrittura, musica riprodotta

L'avvento della scrittura in campo musicale - prassi che in Occidente si è andata diffondendo inizialmente nella musica della liturgia cristiana a partire dal X secolo - ha prodotto effetti profondi e del tutto particolari.

ASCOLTI

A-01 Kantores 96 *Ave Maria* (repertorio gregoriano)

A-02 Ensemble Organum *Domine audiivi auditum tuum* (repertorio romano antico)

Mettiamo a confronto un canto del repertorio gregoriano eseguito secondo l'interpretazione corrente (A-01), basata su un testo redatto in notazione neumatica e un canto del repertorio romano antico (A-02) eseguito secondo un'ipotesi interpretativa che cerca di ricostruire la prassi vocale dell'alto Medioevo, risalente a un'epoca precedente all'introduzione della scrittura e alla unificazione delle liturgie imposta in epoca carolingia. Il confronto è molto eloquente. La melodia basata sulla notazione scritta si presenta articolata in "note" dall'intonazione precisa, unità discrete che rimandano al modo in cui esse vengono scritte, ossia una successione di segni distinti che si susseguono sul rigo musicale. In questo modo viene meno quel flusso melodico continuo, ricco di inflessioni microtonali e di sfumature nel quale è molto più difficile distinguere "note" singole, entità discrete. Questa prassi vocale ha

un carattere spiccatamente "orientale", ricorda ad esempio la musica araba, anche per l'utilizzo di intervalli diversi rispetto a quelli entrati stabilmente nell'uso in seguito alla scrittura e alla parallela codificazione del sistema musicale ecclesiastico. Ma questo melodizzare così sinuoso e raffinato, dall'altezza continuamente modulata costituisce un carattere tipico della tradizione popolare (basti pensare alle melodie del folklore italiano o alla canzone napoletana), la cui prassi esecutiva non si fonda sulla lettura delle note, ma dalla riproduzione mnemonica di una melodia appresa oralmente. E' proprio questo uno degli aspetti principali cui si riferisce Curt Sachs quando sottolinea che il progresso - la scrittura ad es. con le trasformazioni che ne derivano - comporta sempre anche una perdita.

Da un secolo a questa parte, l'avvento della musica riprodotta ha prodotto e sta producendo una nuova serie di effetti di grande portata le cui conseguenze sono ancora difficilmente valutabili nel loro insieme. Il disco, e in generale qualsiasi suono fissato su un supporto sonoro riproducibile, si presenta anch'esso come un oggetto, non molto diversamente da una partitura. Tuttavia il disco non necessita della mediazione legata alla scrittura. Seppure in assenza dell'esecutore, e quindi della performance dal vivo, dell'interazione fra più soggetti, il disco ci offre la musica immediatamente ascoltabile. Il disco in un certo senso fa le veci del maestro in una cultura orale, il quale ripeterà la sua musica fino a che la memoria e l'abilità dell'allievo saranno in grado di riprodurla adeguatamente. Col disco si ha un rapporto in parte analogo: se si vuole imparare quella musica si ascolterà il disco più e più volte fino ad impararlo a memoria. Ci troviamo in una dimensione di oralità (o meglio di auralità), nella quale viene ripristinata la funzione della memoria e dell'imitazione in luogo della lettura e dello studio. Diremo che si tratta di una condizione di oralità secondaria, in quanto, ad esempio, il disco può venire a sua volta trascritto e quindi trasformato in testo scritto, visivo, leggibile, studiabile.

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

Una differenza importante fra oralità primaria e secondaria è che il disco, così come il testo scritto, non necessita di quel rapporto interpersonale che è imprescindibile nella comunicazione orale primaria e quindi, pur "bypassando" la scrittura, non contraddice la tendenza tipica della scrittura di fare dell'apprendimento un fatto individuale, privato.

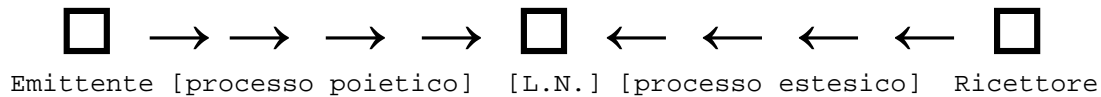
I. 08 Musica riprodotta e semiologia

Anche in termini semiotici esistono profonde differenze fra musica di tradizione orale, musica scritta e musica riprodotta e che cercheremo di rappresentare schematicamente.

Lo schema classico della teoria della comunicazione viene rappresentato in questo modo:



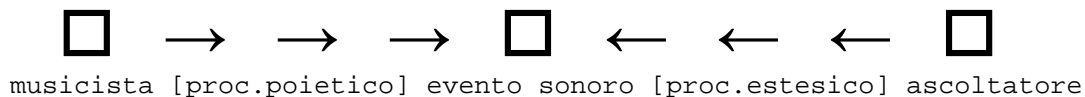
Il semiologo Jean Molino, indagando il fenomeno della comunicazione umana, ha però proposto una versione assai più raffinata di questo schema recependo un insieme di considerazioni che hanno acquistato sempre più importanza nel XX secolo:



Molino sposta l'attenzione sul processo di creazione (processo poietico) e di ricezione (processo estesico), differenziandoli fra loro e, soprattutto, invertendo la direzione di una freccia. Il messaggio non viene più considerato come inviato al ricettore che lo riceve per così dire automaticamente. La freccia ora va ricettore dal ricettore al messaggio. Come dire che siamo in presenza di un processo nel quale il ricettore si appropria del messaggio, lo interpreta e gli attribuisce un senso. Ma c'è dell'altro. Il messaggio in quanto oggetto immanente, dotato di certe caratteristiche intrinseche, viene definito come "livello neutro" (L.N.). Qualcosa che, all'occorrenza, sia possibile estrapolare dai processi che lo determinano e analizzarlo in modo oggettivo e scientifico come entità in sé, alla pari di un minerale o di un composto organico.

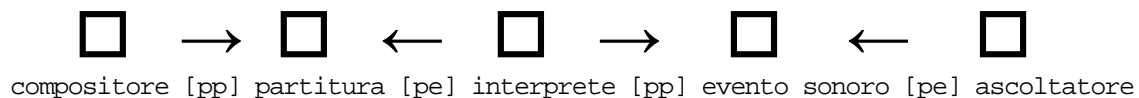
Partendo da questo tipo di schemi possiamo delineare una sommaria tipologia della comunicazione musicale nei diversi contesti.

Tradizione orale:



Ci troviamo in una situazione in cui la musica si manifesta in una performance. In essa la musica prodotta è il tramite diretto fra esecutore (che in linea di principio coincide col creatore di quella musica) e ascoltatore. L'ascoltatore in realtà è un interlocutore che con la sua presenza e la sua risposta (processo estesico) condiziona la performance del musicista e quindi interviene in qualche modo nel processo poietico.

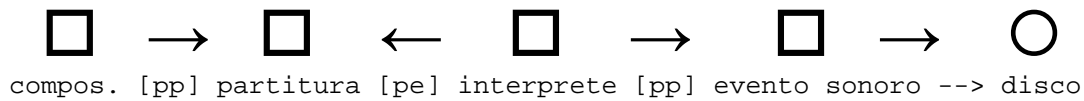
Tradizione scritta:



Come si vede la catena è assai più articolata. Intervengono due ulteriori passaggi che si collocano fra il compositore e l'evento sonoro, passaggi determinati essenzialmente dalla presenza di una musica in forma di testo scritto (la partitura) e dalla presenza di un interprete che ha il compito di decifrarla e di trasformarla in evento sonoro. Di norma l'interprete non è il compositore stesso, anzi, il più delle volte esso non ha alcun rapporto diretto col compositore, che come oggi accade di regola, è morto da parecchio tempo (nella vita concertistica odierna l'esecuzione di musiche di autori viventi costituisce una piccolissima percentuale del repertorio).

Vediamo ora come possiamo rappresentarci questi processi nel quadro della musica riprodotta che, evidentemente, coinvolge sia la musica di tradizione scritta, sia quella di tradizione orale.

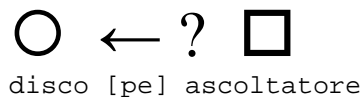
a) musica scritta:



b) musica di tradizione orale:



Abbiamo interrotto la nostra catena col disco, termine convenzionale col quale indichiamo l'evento sonoro riprodotto su un qualsiasi supporto audio. Alla nostra catena manca dunque il destinatario finale, ossia l'ascoltatore. Questa interruzione enfatizza il fatto che fra interprete e ascoltatore non c'è più nessuna comunicazione interpersonale. Si tratti di musica scritta o di tradizione orale, ora l'ascoltatore ha un rapporto diretto unicamente col disco:



Diversamente dalla scrittura (partitura) che si inseriva fra compositore ed evento sonoro, il disco va a inserirsi fra interprete e ascoltatore che, in precedenza, erano comunque in diretto contatto tramite la performance musicale dal vivo. La partitura spersonalizzava il rapporto fra autore ed esecutore, il disco spersonalizza (almeno in linea di principio) il rapporto fra esecutore e ascoltatore.

Il disco ha però una natura fortemente ambivalente: per un verso produce un evento sonoro che si esplica nel tempo come una performance, ma al tempo stesso è anche un testo in quanto, proprio come una partitura, possiede una veste definitiva - dunque a suo modo "scritta" e, anzi, ancora più rigida e imm modificabile. Poiché al contrario della partitura un disco non è soggetto all'interpretazione soggettiva da parte di un musicista, ma produce un evento musicale che si ripete in modo sempre identico e invariabile (in realtà non è più così: da tempo, con lo sviluppo della tecnologia del suono e dell'elettronica, la musica riprodotta viene essa stessa coinvolta in un processo poetico di trasformazione da parte di compositori, tecnici, deejay ecc. che spesso compiono queste operazioni nel corso di una performance).

I. 09 Musica riprodotta e società di massa

L'effetto forse più sostanziale che in ultima analisi il disco produce è una definitiva perdita di controllo da parte del musicista (compositore o esecutore) circa l'uso che verrà fatto del suo lavoro, del prodotto della sua attività poetica. Una volta spezzato il legame fra esecutore e ascoltatore entrano in gioco una quantità di altri fattori. La musica riprodotta può essere utilizzata in contesti e per scopi totalmente altri rispetto a quelli originari. Inoltre l'ascoltatore è lasciato solo di fronte al disco - alla musica - che potrà utilizzare nei modi più diversi, mettendo in atto processi estesici assolutamente non prevedibili (è questa la ragione per cui abbiamo inserito un punto interrogativo lungo il percorso estesico concernente il disco).

La critica musicale, l'estetica, la sociologia hanno a lungo insistito su una visione catastrofista e apocalittica di questi fenomeni presi nel loro insieme, fenomeni nei quali il mercato, il consumo di massa, l'omologazione e la regressione del gusto derivante dalla produzione industriale vengono visti giocare un ruolo preponderante. Nel XX secolo il punto più alto di questa critica spietata della musica nell'epoca dei mass media (una critica sorretta dalla concezione della società capitalista come realtà alienante, che manipola la coscienza individuale) è rappresentato dall'esponente di punta della Scuola di Francoforte, il filosofo, e sociologo della musica Theodor W. Adorno, al quale, su un piano meno specificamente musicale, si può aggiungere anche la voce di Marshall McLuhan.

Tuttavia negli ultimi decenni le interpretazioni di carattere apocalittico - che mettevano sotto accusa l'industria della *popular music* indicandola tout court come il prodotto aberrante e antiartistico di una società dominata dalla logica mercantile - si sono se non attenuate, quanto meno modificate di fronte all'emergere di consapevolezze nuove, che prospettano il quadro contemporaneo in termini sempre meno ideologici, e sempre più problematici e articolati.

La descrizione fornita dal sociologo della musica Walter Wiora nel 1961 che teorizza una "quarta età della musica" caratterizzata da un mercato globale dominato dall'Occidente, nel quale qualsiasi genere di musica viene trasformato in prodotto, obedisce ancora alla tendenza, a lungo predominante, che vede la nostra epoca come un momento di massificazione e di omologazione. Gli studi recenti hanno invece messo in luce, attribuendo loro sempre più rilievo, fenomeni di differenziazione che, al di là dei giudizi di natura estetica - sembrano contrastare l'idea di una progressiva omogeneizzazione che, peraltro, è oggi largamente dominante nell'accezione usuale del termine "globalizzazione".

Di fatto, la riproducibilità, la commerciabilità, il formato tascabile, favoriscono un effetto di "de-funzionalizzazione" e "ri-funzionalizzazione" della musica (cfr. Sorce Keller: 97). Il distacco fra performance ed evento sonoro, ossia il fatto che oggi una musica possa essere "suonata" in assenza di esecutori (di fatto è ciò che avviene nel 99% dei casi), per iniziativa di un destinatario generico che accende un apparecchio di riproduzione sulla spinta delle più diverse motivazioni, è stato definito da Murray Schafer come "schizofonia". Kurt Blaukopf ha coniato invece il concetto di *Sekundärmusik*, "musica secondaria" (in contrapposizione a "musica primaria"), ossia di musica utilizzata per funzioni diverse da quelle per la quali era stata concepita in origine. Il fenomeno rappresenta insieme un processo di snaturamento della musica, ma al tempo stesso è il punto di partenza per ulteriori imprevedibili sviluppi, all'interno di un processo complessivo di trasformazione che Blaukopf definisce col termine di "mediamorfosi".

Blaukopf riassume gli effetti della mediamorfosi in sette punti:

1. Assoluta supremazia della riproduzione elettronica della musica rispetto alla musica dal vivo.
2. Radicale trasformazione del meccanismo del *copyright* (diritto d'autore) in direzione di una progressiva distribuzione collettiva anziché individuale dei proventi.
3. Perdita dell'"aura" (Per Walter Benjamin - in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* - l'aura è il valore determinato dall'unicità e dall'irripetibilità proprie dell'opera d'arte tradizionalmente intesa).
4. Separazione fra suono e sorgente musicale, fra suono e performance (schizofonia). Un suono prodotto da qualcuno viene fissato su un supporto audio e poi inizia il suo viaggio non si sa per dove.

5. Tecnologizzazione del processo creativo in musica: molte musiche grazie alle nuove risorse tecnologiche nascono senza più passare per la scrittura (pop, rock, jazz, deejay, ecc.)
6. Musica applicata: crescente uso della musica in applicazione a media diversi (cinema, televisione, video-clip, ecc.).
7. Tecnologizzazione della composizione colta: anche la musica d'arte, accademica, si indirizza a ricerche e sperimentazioni che fanno sempre più uso di tecnologie elettroniche e a volte abbandonano la scrittura tradizionale.

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

Potremmo aggiungere un ottavo punto. Nella rosa possibile delle modalità di ricezione della musica riprodotta da parte di un fruitore, infatti, rientra anche l'apprendimento, ossia una modalità nella quale si compenetrano processo estesico e processo poetico. Questo apprendimento sarà simile a quello della tradizione orale e radicalmente diverso da quanto in passato accadeva in Occidente. Nel Settecento o nell'Ottocento, riprodurre un certo brano musicale richiedeva la presenza di musicisti capaci di suonare uno strumento musicale, capacità acquisita di norma attraverso lo studio e la lettura della musica scritta. Se in casa mia avessi voluto fare musica avrei dovuto essere io stesso musicista, per quanto mediocre dilettante. Oggi invece la musica eseguita dai complessi e dagli interpreti più valorosi, può raggiungere il nostro orecchio senza il bisogno di nessun esecutore. Se sono musicista o voglio diventarlo e ho a disposizione nient'altro che uno strumento (al limite la mia voce) e un disco, la strada è una: ascoltare e riascoltare fino a quando riuscirò a produrre una esecuzione più o meno approssimativa ma accettabile di quel brano.

Come abbiamo detto questo modo di apprendimento richiama in gioco l'oralità (secondaria) e le sue dinamiche, nei cui confronti la musica colta occidentale, cioè scritta, ha sempre diffidato. La mia esecuzione a orecchio potrà riuscire magari molto bella e affascinante, ma sarà in qualche modo approssimativa, inesatta, arbitraria, rispetto alla precisione e fedeltà che sarebbe assicurata dalla lettura di uno spartito. Per la stessa ragione la memoria orale è sempre apparsa inaffidabile alla mentalità letterata (e lo è in effetti dal suo punto di vista, proprio perché in quanto omeostatica e formulaica essa ha una diversa concezione della riproduzione - senza contare che, per ovvie ragioni, non può neppure concepire una ripetizione "alla lettera"). La insormontabile diversità fra musica colta dell'Occidente da un lato e musiche *popular*, folkloriche ed extraeuropee risiede per l'appunto in questo carattere "approssimativo" che per le une è un valore essenziale, congenito, da custodire gelosamente (riproposizione di una formula che rielaborata e adattata viene fatta propria dall'esecutore in relazione anche al contesto, alla circostanza, al pubblico), mentre per l'altra è un difetto in gran parte inaccettabile.

I. 10 Il testo e la performance

Per approfondire questa questione può tornarci utile la distinzione proposta originariamente da Charles Morris, uno dei padri della semiotica, fra *semantica*, *sintassi* e *pragmatica*. Per Morris la semantica è la disciplina che si occupa dei rapporti dei segni con i loro referenti (il mondo delle cose); la sintassi concerne i rapporti dei segni fra loro, mentre la pragmatica studia i rapporti dei segni con i loro "utenti", ossia gli uomini: interpreti e destinatari.

Quando Walter Ong afferma che l'oralità "è orientata alla pragmatica più che alla sintassi", coglie il nocciolo di una questione critica che è fondamentale in campo musicale. La musica scritta ha sviluppato una disciplina accademica della scrittura tanto raffinata ed evoluta quanto auto-referenziale. Il compositore occidentale viene formato da secoli a rispettare prima di tutto una precettistica inerente al linguaggio musicale (armonia, contrappunto, forma ecc.) o, comunque, a darsi delle regole da rispettare poi con uno scrupolo e una coerenza di natura squisitamente sintattica. Le questioni inerenti la pragmatica vengono solo in un secondo momento (oppure non sono contemplate del tutto, come accade in certa musica sperimentale).

Anche l'oralità tramanda di generazione in generazione una precettistica, un corpus di regole e di formule, ma queste regole e queste formule sono fatte per essere piegate e adattate estemporaneamente nel momento della performance in relazione al contesto. In questa situazione tanto maggiore è l'arte quanto più efficace e convincente è questo adattamento, questa trasfigurazione del bagaglio di competenze in possesso del *performer* che le reinterpreta in senso squisitamente pragmatico.

Civiltà musicali come quella indiana o quella araba, generi quali il blues, il jazz, la musica folklorica, il rock, il recital del cantautore condividono questa nozione di valore legato alla pragmatica. Invece nella musica colta questo valore viene relegato a un ruolo assolutamente marginale (la storia della scrittura musicale occidentale potrebbe riassumersi nel progressivo affinarsi delle prescrizioni normative della partitura fino al punto di ridurre al minimo il possibile arbitrio dell'interprete in nome di una sempre più assoluta fedeltà al volere del compositore).

Senonché il XX secolo ci presenta in parallelo una serie di fenomeni concomitanti che è difficile non porre in qualche relazione fra loro: l'esplosione della musica riprodotta e della connessa tecnologia si accompagna alla "scoperta" delle altre culture musicali, al dilagante successo della musica *popular* e, infine, al radicalizzarsi della concezione sperimentale ed elitaria della musica colta occidentale. Un radicalismo quest'ultimo che, forse non per caso, è arrivato al punto di sovvertire la tradizionale tendenza della musica accademica (rivolta, come si è detto, a un sempre più rigido controllo per iscritto delle scelte interpretative), scoprendo a sua volta l'improvvisazione, l'aleatorietà, la cosiddetta "opera aperta" nella quale la vecchia partitura diviene un codice elastico o addirittura indefinito, da manipolare liberamente, da violare, stimolando performances imprevedibili, *happenings*, ecc. Un nome basta per tutti: John Cage. Inutile sottolineare il fatto che scelte di questo tipo rivelano nelle avanguardie musicali d'Occidente la consapevolezza e la curiosità (magari dissimulata dietro un atteggiamento intellettualistico) per universi e pratiche musicali che nascono da presupposti e si muovono lungo strade profondamente diverse.

Opera aperta, musica elettronica, improvvisazione hanno dunque fatto irruzione nella sperimentazione colta, delegittimando la scrittura tradizionale e riallacciando in qualche modo un legame con una perduta oralità che, viceversa, sembra proporsi come la risorsa più potente e feconda per molte delle tante musiche venute alla ribalta nel XX secolo. La possibilità di utilizzare liberamente qualsiasi musica riprodotta come materiale per creare nuove composizioni musicali (prassi entrata nell'uso popolare con i *deejays*) ha minato alla base l'idea romantica dell'originalità assoluta, rilanciando con forza l'idea dell'intertestualità, del fatto che ogni opera (ogni testo) si riferisce (proprio come nello stile formulaico dell'oralità) ad altre opere (ad altri testi), in modo implicito o esplicito. Talmente esplicito a volte da dare luogo al cosiddetto "plagiarismo" musicale che teorizza il saccheggio di musiche altrui per comporne di nuove, all'infinito.

L'intertestualità, l'opera aperta, la performance aleatoria mettono dunque in discussione l'idea di un testo scritto portatore di un significato immutabile e dato una volta per tutte, a favore di un testo il cui significato viene ridefinito ogni volta che lo si pronuncia, spostando quindi l'attenzione al contesto, al processo estesico o meglio ancora alla pragmatica, a ciò che Umberto Eco ha definito "cooperazione testuale" da parte del fruitore, il quale ogni volta interviene a rinnovare e trasformare il senso del messaggio col quale entra in relazione.

I. 11 Testo e contesto

Abbiamo di fronte un'epoca musicale che, anziché racchiudere nel consueto dualismo "arte *vs* mercato", "pubblico d'élite *vs* pubblico di massa", si può forse meglio comprendere se la si considera come il risultato di una forte spinta verso nuove forme di oralità. Le maggiori difficoltà nell'affrontare e interpretare in tal senso questo scenario molteplice e mutevolissimo sembrano riguardare proprio le discipline musicologiche e la critica musicale. Queste discipline vengono fortemente sollecitate dalla sociologia e dall'antropologia della musica a rivedere i propri statuti epistemologici e apparati concettuali, ma ciononostante sembrano faticare alquanto a ripensare una concezione che resta fortissimamente ancorata all'idea di una musica scritta, l'unica che può essere fatta oggetto di studio scientifico, storico, filologico ed estetico. Non a caso nel corso del XX secolo, in ambito musicologico è andata assumendo un rilievo crescente l'analisi musicale, ossia una disciplina che si rivolge a per l'appunto a ciò che Jean Molino ha definito "livello neutro" (vedi sopra), vale a dire il testo considerato come pura scrittura, da analizzare nelle sue qualità intrinseche, sintattiche e strutturali.

Sia la sociologia, sia l'etnomusicologia - ovvero, come preferisce chiamarla Alan Merriam, **l'antropologia della musica** - considerano invece il fenomeno musicale all'interno del quadro sociale e culturale, prestano cioè attenzione innanzitutto al contesto prima che al testo. Ma una prospettiva analoga si è manifestata anche in seno alla storiografia musicale, in particolare al seguito della scuola francese degli "Annales" e alla *nouvelle histoire* di Jacques Le Goff, oppure sulla scia dei teorici della ricezione, avviando una riflessione storica che mira a una definizione del senso e del valore della musica non tanto come "opera in sé", come testo di livello neutro, bensì la colloca all'interno di un quadro globale della realtà, tenendo in forte considerazione il contesto, i meccanismi della ricezione, i fattori materiali della produzione, e quindi il mercato, il pubblico, le ideologie eccetera.

La sociologia dal canto suo concepisce il valore della musica come "costruzione sociale", come frutto del rapporto e dell'interazione fra creazione artistica e contesto socioculturale. E quanto all'etnomusicologia, essa si sviluppa dal proposito di compiere uno studio e un'analisi comparata di musiche di tradizione orale, appartenenti a culture non letterate. Questa impostazione iniziale dell'etnomusicologia, che considerava come oggetto della propria ricerca l'analisi comparata di qualsiasi musica ad eccezione della musica colta occidentale, era focalizzata anch'essa sulla musica in quanto testo (e in realtà la *vexata quaestio* della "trascrizione" è tuttora uno dei temi cruciali dell'etnomusicologia). Tuttavia questa prospettiva di ricerca si è rivelata via via troppo limitante e condizionante, così che l'etnomusicologia è andata col tempo modificando il proprio orizzonte e i propri obiettivi.

Da disciplina chiamata a occuparsi solo di certe musiche, l'etnomusicologia ha preso gradatamente consapevolezza del fatto che ciò che la caratterizza non è tanto l'oggetto dei suoi studi, bensì il suo metodo, consistente nello studio della musica come fenomeno culturale. Secondo una prospettiva oggi largamente condivisa, Alan Merriam assegna

all'antropologia della musica il compito di studiare "la musica nella cultura in quanto cultura", occupandosi di "**sounds, behaviors and concepts**", questioni nelle quali evidentemente è implicata anche la musica dell'Occidente. Oggi etnomusicologia, sociologia, nuova storiografia percorrono cammini paralleli, spesso incrociandosi fra loro e occupandosi delle musiche più diverse, colte o *popular*, europee o non. Di fatto, esse mettono in campo le metodologie e gli strumenti conoscitivi più efficaci e fecondi per cogliere in tutta la sua complessità la realtà musicale di oggi. Luogo d'incontro privilegiato delle loro ricerche è proprio il terreno della *popular music* sia in Europa sia negli altri continenti. Su questo terreno, oralità secondaria, mass media, globalizzazione, identità locale, sottoculture, nuove tecnologie, tradizioni, innovazioni, multiculturalismo e sincretismi linguistici sono i fattori che interagiscono senza sosta nel disegnare i tratti di un mondo in profonda trasformazione; un mondo che agli occhi della musicologia tradizionale era diventato progressivamente estraneo e indecifrabile.

I. 12 L'estetica della musica di fronte al mercato globale

Passeremo ora a esaminare più da vicino il fenomeno dell'industrializzazione della musica che tanto trambusto ha suscitato in seno a un'estetica e a una musicologia tradizionalmente avvezze ad occuparsi della musica come arte. La musica come prodotto industriale, che nasce e si diffonde a partire da motivazioni almeno in parte diverse da quelle di un compositore guidato esclusivamente dalla sua "ispirazione", solleva come si è visto non pochi interrogativi - se non addirittura un rifiuto aprioristico, in quanto oggetto commerciale che non rientra nella sfera dell'arte e col quale l'estetica non ha nulla a che fare.

Questo rifiuto tendenziale viene accentuato dal fatto che questa musica anziché sotto forma di partiture, un testo scritto quindi, circola in forma riprodotta, attraverso radio, tv, dischi, cassette ecc., ossia formati che non consentono un'analisi e un giudizio condotto con gli strumenti abituali dell'indagine musicologica. A conferma del fatto che si tratterebbe di musica indegna di essere presa in considerazione come oggetto estetico, c'è anche la sua diffusione di massa, la sua vocazione a essere consumabile da un pubblico più vasto possibile (un requisito che è congenito alla sua natura di prodotto industriale immesso sul mercato).

E' stato il compositore Arnold Schönberg, negli anni attorno al 1930, a formulare nel modo più netto questo pensiero, con un aforisma che è rimasto celebre: «Se è arte non è per tutti, se è per tutti non è arte». Si tratta di un'affermazione che in effetti contiene un fondo di verità difficile da negare, nella quale traspare tutto il disgusto di un artista di avanguardia nei confronti di un mondo sempre più sordo alla musica di difficile comprensione e sempre più goloso di prodotti di facile consumo. I musicologi che in tempi recenti si sono occupati della *popular music*, come Richard Middleton, Philip Tagg, Simon Frith e altri, hanno per l'appunto dovuto superare questo ostacolo ideologico tendente a negare ogni credito alla musica di massa e a liquidare in blocco tutta la musica che non nasce all'interno di una pratica accademica di arte scritta, in quanto volgare, stereotipata, banale, dilettantesca, ignorante delle regole elementari della composizione, opera di musicisti che non di rado non sanno neppure *leggere* o *scrivere* una nota di musica.

In questo tipo di considerazioni il pregiudizio estetico si salda al pregiudizio proprio della cultura scritta che diffida dei linguaggi orali, come grezzi e inaffidabili. La nuova musicologia deve dunque prima di tutto affrontare il compito di elaborare delle metodologie capaci di aggirare l'inadeguatezza dei mezzi a disposizione della musicologia classica per studiare,

analizzare, valutare questa musica "eterodossa", sia nella sua consistenza intrinseca, sia nel quadro del suo contesto storico e culturale.

Uno degli studiosi che più a fondo ha affrontato il problema estetico, cioè la ricerca dei criteri su cui poter fondare giudizi di valore di questa musica è Simon Frith che in *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori* riassume efficacemente alcune delle questioni fondamentali di questo dibattito molto acceso. Possiamo schematizzarne brevemente alcuni passaggi cruciali:

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

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

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

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

e) La *schizofonia* (Murray Schafer) insita nella musica riprodotta - ossia il fatto che ciò che si ascolta in disco non corrisponde a ciò che è stato effettivamente suonato, ma è frutto di un'elaborazione - fa del disco un "falso" solo apparente; in realtà il disco corrisponde a un ideale sonoro che è ottenibile solo su disco (cfr. il concetto di *fonografia* di Evan Eisenberg).

f) L'idea che il disco implichi un ascolto "passivo" a fronte di un ascolto "attivo" proprio della musica dal vivo è tutta da discutere. Charles Keil chiama piuttosto in causa la distinzione fatta da Nietzsche fra arti apollinee e dionisiache. Il disco anziché una lontananza, può produrre un senso di vicinanza, di intimità, di ascolto profondo, meditativo, trascendente; ossia un atteggiamento apollineo che si differenzia dal coinvolgimento dionisiaco proprio del concerto

dal vivo. Inoltre il "possesso" della musica, attraverso il disco consente di instaurare con essa un rapporto di interazione molto più ricco e variabile (vedi: cooperazione testuale), al punto che l'ascoltatore può identificarsi nella "sua" musica sviluppando emozioni, affettività, un senso di identità e di autoespressione che certo non sviliscono la musica, ma anzi ne delineano una nuova condizione estetica nella quale sono possibili nuove forme di sublime, di trascendenza, di spiritualità.

Come riflessione ulteriore su questi temi, è interessante rileggere una celebre pagina di Marcel Proust tratta da *Les plaisirs et les jours: l'Eloge de la mauvaise musique*, scritta sul finire del XIX secolo. Nel sottolineare il rapporto delle persone con la musica amata, indipendentemente dal suo valore artistico, Proust accenna a una "storia sentimentale delle società" nella quale queste musiche hanno un posto di assoluto rilievo. Un discorso che presenta più di un'assonanza con le osservazioni svolte finora.

Eloge de la mauvaise musique

Détestez la mauvaise musique, ne la méprisez pas.

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

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

Le peuple, la bourgeoisie, l'armée, la noblesse, comme ils ont les mêmes facteurs, porteurs du deuil qui les frappe ou du bonheur qui les comble, ont les mêmes invisibles messagers d'amour, les mêmes confesseurs bien-aimés. Ce sont les mauvais musiciens. Telle fâcheuse ritournelle, que toute oreille bien née et bien élevée refuse à l'instant d'écouter, a reçu le trésor de milliers d'âmes, garde le secret de milliers de vies, dont elle fut l'inspiration vivante, la consolation toujours prête, toujours entrouverte sur le pupitre du piano, la grâce rêveuse et l'idéal. Tels arpèges, telle "rentrée" ont fait résonner dans l'âme de plus d'un amoureux ou d'un rêveur les harmonies du paradis ou la voix même de la bien-aimée. Un cahier de mauvaises romances, usé pour avoir trop servi, doit nous toucher comme un cimetière ou comme un village.

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

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

I. 13 Musiche di tradizione orale e mercato globale: la *world music*

Come abbiamo detto il fenomeno dell'industrializzazione assume un rilievo del tutto particolare in relazione alle musiche di tradizione orale. In questo caso l'industrializzazione produce un doppio effetto: la massiccia diffusione della musica occidentale nelle restanti

regioni del mondo da un lato e, dall'altro, lo sviluppo in Occidente di un consistente mercato delle musiche tradizionali ed extraeuropee. Questo settore del consumo musicale viene abitualmente indicato nel suo insieme con il termine tanto generico quanto controverso di *world music*.

L'etnomusicologia, cui si deve attorno agli anni Sessanta del secolo scorso, l'introduzione di questo termine nell'ambito degli studi accademici, è stata sollecitata nel segnalare i rischi dell'industrializzazione e dell'occidentalizzazione, visti come minaccia alla sopravvivenza delle tradizioni locali, sottoposte a processi indiscriminati di trasformazione e di acculturazione spesso traumatici.

Da parte degli etnomusicologi, l'introduzione del termine *world music* suonava tuttavia come un segnale beneaugurante: l'affermarsi di una prospettiva di relativismo culturale, nella quale la musica occidentale veniva vista non più come centro, vertice, termine di riferimento obbligato di ogni discorso sulla musica, bensì veniva collocata in un orizzonte più vasto, caratterizzato dalla presenza di altre culture musicali, portatrici con pari dignità, di sistemi, valori, linguaggi del tutto diversi e non riconducibili alla cultura musicale dell'Occidente. Proprio per questo, la consapevolezza che la crescente influenza dell'Occidente (quel processo che oggi viene riassunto nel concetto di "globalizzazione") minacciava di snaturare o addirittura di cancellare certe tradizioni, ha generato un crescente allarme fra gli studiosi, ridando slancio nel contempo alla ricerca etnomusicologica e in particolare alla ricerca sul campo. Si prospettava infatti un compito particolarmente urgente: quello di documentare attraverso la registrazione e di preservare queste culture, specialmente le cosiddette *endangered cultures*, le tradizioni minacciate di sparizione, adoperandosi per circoscrivere o addirittura impedire i contatti fra esse e gli "agenti inquinanti" di matrice occidentale.

E' evidente che l'impatto musicale dell'Occidente industrializzato sul resto del mondo si esplica innanzitutto attraverso la diffusione e il consumo globale della musica pop e rock di più largo successo. Questa circostanza non ha fatto che aumentare i capi d'accusa nei confronti della *popular music*, che oltre ad aver svilto l'arte musicale dell'Occidente trasformandola in un prodotto da supermercato, adesso appariva anche come la principale responsabile di un processo di corruzione delle tradizioni musicali su scala mondiale.

Nella seconda metà degli anni Ottanta si tennero i primi megaconcerti rock organizzati a fini di solidarietà internazionale (*Live Aid*, *Band Aid*, i concerti per Nelson Mandela, per Amnesty International, ecc.), in occasione dei quali per sottolineare il significato sovranazionale dell'evento comparivano accanto alle rockstar più celebri, anche artisti africani, asiatici o latino-americani. Fu in relazione a questi eventi che il termine *world music* fece il suo ingresso nel linguaggio della *popular culture*. Si profilava una musica rivolta al mondo intero, nella quale si realizzavano felicemente l'ibridazione e la fusione di etnie e di linguaggi diversi, rilanciando una prospettiva universalistica nella quale le differenze culturali, le barriere stilistiche e di genere venivano abbattute all'insegna di un "global sound" nel quale chiunque, ai quattro angoli del pianeta, poteva sentirsi come a casa propria.

A questa visione globalizzante corrispose l'introduzione, accanto alla genericità della locuzione *world music*, di termini più espliciti, quali ad esempio *world-beat* che, come ha osservato l'etnomusicologo Steven Feld, estende a tutto il mondo, a tutte le culture l'idea di un ritmo pulsante, di una danza tipicamente occidentale, immaginando una musica che comunichi a chiunque la gioia del muovere il proprio corpo in un certo modo, il piacere di una danza modellata sulla pratica del *dance floor*. Nel tono trionfalistico, tuttora ampiamente in uso, di questo frettoloso abbraccio interculturale, non sfugge l'eco di una industria

discografica che si congratula di fronte allo spalancarsi di un mercato senza confini ("musica di tutto il mondo da vendere in tutto il mondo", ha sintetizzato efficacemente Feld).

A questo proposito, sempre Feld individua una polarità di posizioni definibili come "anxious narratives" (specie da parte degli etnomusicologi), in contrapposizione alle "celebratory narratives" di quanti interpretano la *world music* come trionfo di una musica universale, senza steccati.

[Cito qui a memoria un'intervista rilasciata qualche anno fa a un quotidiano italiano da Simha Arom, forse il massimo studioso della musica centroafricana, il quale affermava testualmente: «la *world music* è merda»].

I. 14 Una prima ricognizione sonora

A questo punto è opportuno fare riferimento a qualche esempio musicale che ci consenta di gettare uno sguardo d'insieme sulle musiche tradizionali (orali) e sul trattamento cui le sottopone l'industria discografica in relazione alla loro immissione sul mercato.

ASCOLTI

A-03	Mohamed Khaznadij	<i>Nûba Ghrib: a) Kûrsi</i>
A-04		<i>b) M'cedder</i>
A-05	Esecutori anonimi	<i>Stornelli pugliesi</i>
A-12	Gnoua Brotherhood of Marrakesh	<i>Djemma el Fnah</i>
A-13	Hassan Hakmoun	<i>Banja</i>
B-04	David Byrne-Brian Eno	<i>Regiment</i>
B-03	Buddha Bar	<i>Le Duc Touareg</i>
B-01	Afro Celt Sound System	<i>Release</i>
B-02	Aisha Kandisha's Jarring Effects	<i>A Muey A Muey</i>

Mohamed Kazhnadij è uno dei massimi interpreti vocali della musica arabo andalusa algerina. L'esempio propone due estratti (A-03-04) di una *nawba* (o *nûba*), una lunga suite tipica di questa musica nella quale si alternano episodi strumentali e vocali. Si tratta di un esempio tipico di musica colta non europea di alto livello artistico, fedele a una tradizione che si tramanda da oltre un millennio. L'influsso occidentale in una musica del genere è minimo e può forse ridursi all'utilizzo dei violini di fattura occidentale in luogo della *kamanja*, l'equivalente arabo del violino la cui sonorità per altro è sensibilmente diversa. Comunque si tratta di una "corruzione" avviata già nel XIX secolo e non riconducibile alla situazione odierna.

Spostandoci sul versante della musica folklorica di tradizione genuinamente popolare, gli stornelli registrati in Puglia nel 1954 dagli etnomusicologi Alan Lomax e Diego Carpitella (A-05) sono un esempio tipico di "registrazione sul campo" e documentano una tradizione anch'essa estranea a influenze esterne e anteriore al fenomeno della *world music*. Ciò che è significativo è che queste registrazioni, uscite molti anni fa su long playing, vengano ripubblicate oggi dalla Rounder, una delle case discografiche più importanti nel panorama della *world music*, in una serie speciale affidata a un comitato di studiosi e particolarmente curata dal punto di vista della ricostruzione del suono e delle note informative accluse. Trascriviamo qui le note illustrative del cd a cura di Anna Lomax Chairetakis & Goffredo Plastino, seguite dal testo del brano.

Performed by two men accompanied by diatonic accordion. Recorded on August 16, 1954, in Martano (Lecce), Apulia [sic].

Here two farm laborers match wits in a bout of stornelli, me short, two- or three-line lyric form that in Italy is like me blues in its universal popularity and ironic comment. It often takes the form of a duel in song - *botta e risposta* - between two singers who tease or insult each other, or take opposite sides in an argument.

*Signurinella mia che cosa posso
Per una volta a sera posso cantare*

*Te pozzu cantare pozzu cantare
Porta Portese pozzu cantare*

*Fiore di tutt-i fiori, fiore di lotta
Baci ti voglio dare nella bocca
Oh nella bocca ma nella bocca*

*Bacio ti voglio dare nella bocca
Baci te voglio dare ma nella bocca*

Miezzu che viene a voglia [...]

[...]

*Fiore di tutt-i fiori, fiore delle more
Tre cose non le voglio mai scordare*

*Ohi non scordare ma non scordare
Tre cose non si ponno mai scordare*

*Tre cose non ne ponno mai mai scordare
[...] il primo amore*

*Col primo amore col primo amore
Dopo il fidanzat-e il primo amore*

*Sera so passato dico solamente
La porta [...] me parse vacante*

*Me parse vacante parse vacante
La porta [...] me parse vacante*

*Misi a domandare tutta alla gente
Se mai hanno visto chigli occhi galante*

*Chigli occhi galante gli occhi galante
Se l'hanno vista chigli occhi galante*

*Una me disse ca ca non l'ho veduta
L'altra me disse ca l'è bell'e sciuta*

*L'è bell'e sciuta l'è bell'e sciuta
L'altra mi disse ca l'è bell'e sciuta*

*Misi due tre volte ma non ci [...]
Voli' 'n baci da bocca saporita*

*E saporita bo' saporita
Voli' 'n baci da bucca saporita*

*Il mio compagno disse ma non lo fare
Chi bacia donne va 'n galera a vita*

*Va 'n galera a vita 'n galera a vita
Chi bacia donne va 'n galera a vita*

L'esempio seguente (A-12) è registrato nella piazza centrale di Marrakesh (Marocco), uno dei luoghi di ritrovo del turismo internazionale che in questa piazza affollatissima e multicolore trova un concentrato ineguagliabile di colore locale, di folklore pittoresco, dove la tradizione genuina convive con le attrazioni per turisti in un mix inestricabile. Gli *gnawa* costituiscono una minoranza etnica di colore presente soprattutto nel Marocco del sud, fra i quali è molto diffuso il sufismo islamico, praticato da confraternite che non di rado lo mescolano a superstiti credenze animistiche. La musica degli *gnawa*, legata a rituali di trance e di guarigione, è fortemente radicata nella tradizione di queste comunità, ma al tempo stesso viene proposta abitualmente come attrattiva turistica da gruppi itineranti, i migliori dei quali si esibiscono spesso in tournées internazionali. Strumenti tipici impiegati in questa musica sono il *ghnbri*, un liuto-tamburo la cui curiosa sonorità può ricordare quella di un basso elettrico e il *qraqéb*, un particolare tipo di nacchere di metallo dall'inconfondibile e incessante suono sferragliante.

Di origine *gnawa* è Hassan Hakmoun, uno dei protagonisti sulla scena internazionale della *world music*. Hakmoun, che vive attualmente a New York, qualche anno fa ha pubblicato un album per l'etichetta Real World di Peter Gabriel, etichetta che è la capostipite e detiene il primato nelle vendite in questo genere musicale. Si ascolti (A-13) come la sonorità del *ghnbri* e i tratti della vocalità etnica vengano incorporati in questo esempio di "ethno-rock" e siano

abilmente trasformati in icone sonore di uno stile tipicamente "afro". Nel panorama musicale del Marocco, in larga prevalenza arabo e islamico, gli *gnawa* hanno in effetti una tradizione musicale che discende dall'Africa nera e che - al contrario della musica araba che utilizza modi di sette note - fa uso di scale pentatoniche. E' proprio da esse che deriva l'immediato e inconfondibile colore africano.

Regiment (B-04) di Eno-Byrne è un brano che fa parte di un album ormai storico: *My Life in the Bush of Ghost* pubblicato nel 1981 dalla EG Records (etichetta del gruppo Virgin). Si tratta di un lavoro pionieristico in cui il duo britannico inserisce nelle proprie composizioni registrazioni divoci e materiali sonori vari provenienti dai più diversi contesti. In questo brano si ascolta la voce di Dunya Yusin, un cantante folklorico libanese. Il risultato è una sonorità paradigmatica di ciò che di lì a poco si svilupperà: una sonorità esotica e tecnologica insieme, un mix globalizzante che nei decenni successivi andrà incontro a una fortuna senza pari, trasformandosi in un vero e proprio stereotipo dello stile "global".

Interessante è confrontare *Regiment* con una composizione recentissima, *Le Duc Touareg* (B-03) di Claude Challe (1999), deejay di culto del Buddha Bar, celebre locale parigino divenuto famoso proprio per le fasciose miscele *world-ambient* proposte dai suoi dj alla clientela presente nel locale. Buddha Bar ha dato ora il nome a un'etichetta discografica di successo che pubblica questo genere di musica. Il brano in questione è naturalmente un remixaggio che rielabora *Touareg*, un lavoro di Le Duc (nome d'arte di Didier Mignot) che, a sua volta, aveva campionato e mixato la voce che si ascolta nella registrazione (I *tuareg* sono una popolazione nomade di etnia berbera che vive nel Sahara e di cui sopravvivono forse 200.000 persone, disperse in una area molto vasta e organizzate in numerose comunità tribali).

Un altro esempio significativo di quella musica che viene indicata di volta in volta col termine di "world-beat", "global-pop", "world-fusion", ecc. è offerto da Afro Celt Sound System (B-01), un gruppo britannico che pubblica anch'esso per l'etichetta Real World. In *Release*, dall'album omonimo del 1999, su una base pop tipicamente anglosassone con echi di *new-wave* e condita con abbondanti risorse elettroniche, si innesta dapprima un preludio denso di riferimenti africani, per lasciare poi spazio a stilemi tipici del folk irlandese (celtico) su cui spicca la voce della *guest-star* Sinéad O'Connor.

Sempre restando all'interno di quel genere di *world music* fortemente ritmata e orientata alla danza (*world-beat*), un carattere completamente diverso si apprezza in *A Muey A Muey* (B-02), brano tratto da un album del 1993, *Shabeesation* (gioco di parole che incorpora il termine *chaabi* o *shaabi* col quale nel Maghreb e in Egitto si indica il pop locale). Il brano è firmato da Aisha Kandisha's Jarring Effects, un gruppo formato prevalentemente da musicisti marocchini che fanno largo uso di tecnologia elettronica e nel quale entra anche il bassista, produttore e compositore britannico Bill Laswell, una delle figure più prolifiche e instancabili nel panorama del rock di avanguardia e del world-beat (nel sito di All Music Guide [www.allmusic.com] la lista delle sue apparizioni - senza dunque contare gli album come titolare - include quasi 350 album). Laswell viene indicato da qualcuno come la risposta "hard" a Peter Gabriel. In effetti, sebbene prodotta dallo stesso Laswell questa musica nasce e viene registrata in Marocco (anche se la postproduzione ha luogo a Brooklyn), ad opera di musicisti locali che, al contrario degli esempi precedenti, hanno un ruolo di assoluti protagonisti, pilotando la tecnologia musicale verso una realizzazione più avanzata, "sperimentale", metropolitana, rivolta quindi a un pubblico più esperto, di nicchia. Per quanto fortemente indebitata con la techno europea, questa musica esibisce un carattere intensamente e inconfondibilmente maghrebino, una sorta di trance-dub confinante con il *rai* algerino.

I. 15 Identità locale e globalizzazione

La manifesta avversione degli etnomusicologi nei confronti del connubio fra tradizioni etniche e *popular culture* di importazione, ripropone su scala planetaria il dualismo fra arte "pura" e logica di mercato già registratasi in Occidente nel conflitto fra musica di consumo e musica colta, con l'aggravante di culture subalterne che, contrariamente alla musica dotta europea, sembrano indifese e quindi tanto più esposte alla minaccia della globalizzazione.

Anche sul terreno musicale, la critica ha però maturato in tempi recenti una visione più articolata e meno monolitica del fenomeno della globalizzazione. Frequente in questa letteratura è il riferimento agli studi di Arjun Appadurai (cfr. *Modernity at Large*, trad. it.: *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001), lo studioso di origine indiana che ha fornito una lettura più approfondita e problematica della globalizzazione, sottraendola in buona misura allo schematismo di una visione secondo la quale i modelli culturali dell'Occidente tendono imperialisticamente a produrre una omogeneizzazione generalizzata a propria immagine. La critica a questa visione si incentra sul fatto che essa, in realtà, ribadisce implicitamente un ruolo attivo e quindi egemone dell'Occidente, a fronte di interlocutori sprovvisti di un'autonoma capacità di elaborare in proprio risposte culturali (e perpetuando quindi fra le righe l'idea di una indiscussa superiorità occidentale).

Sul piano sociologico e antropologico uno degli equivoci fondamentali nasce dal pensare i fenomeni di acculturazione (ossia l'immissione di tratti o di modelli esterni in una comunità) come processi vissuti in modo sostanzialmente passivo all'interno di una cultura in via di trasformazione. Viceversa oggi gli studiosi pongono l'accento sul carattere interattivo dell'acculturazione e tendono a respingere come insoddisfacente il modello centro-periferia (cfr. Rebee Garofalo). L'attenzione si sposta sul ruolo attivo che certe culture, anche se sottoposte a una forte importazione di elementi allogeni, sono in grado di svolgere. Le reazioni spesso hanno esiti originali e talvolta assolutamente imprevedibili, esiti dai quali scaturiscono certamente condizioni culturali mutate rispetto alla tradizione, ma non necessariamente corrispondenti o interamente omologabili a modelli di tipo occidentale. Fra gli studiosi (Blaukopf, Appadurai, ecc.) è opinione largamente condivisa che lo sviluppo tecnologico dei nuovi media elettronici - ciò che Blaukopf chiama *mediamorfosi* - sia un fattore che incrementa il ruolo attivo in un processo di acculturazione. Se ci riferiamo al campo musicale, ne deriva la constatazione che, al di là di una adozione di certi caratteri mutuati indubbiamente dal pop occidentale, l'esito di questi sincretismi non corrisponde affatto a un'omologazione, bensì dà luogo a quelli che Appadurai chiama "flussi di disgiunzione" (*disjunctive flows*), a una moltiplicazione di nuovi tratti culturali e quindi a ulteriori differenziazioni, corrispondenti a un processo di "eterogeneizzazione", qualcosa che contraddice e rimette ogni volta in discussione le concomitanti spinte all'omologazione.

A fronte di un modello di globalizzazione che pensa a un centro come il motore di tutto e a una periferia che ne subisce passivamente gli effetti, si profila dunque una realtà più complessa, dove accanto a fattori esterni, sono presenti e altrettanto efficaci fattori endogeni di mutamento, per cui un processo di modernizzazione non necessariamente si identifica in un processo di occidentalizzazione. A questo proposito Sorce Keller richiama gli studi degli antropologi Redfield e Singer che già negli anni '50 descrivevano gli effetti di differenziazione culturale provocati dall'urbanizzazione nel subcontinente indiano, osservando come in questa regione le grandi metropoli svolgano due tipi di funzione: una "ortogenetica" (trasformazione di tradizioni culturali preesistenti) e una "eterogenetica" (sorgere di nuove culture che entrano in conflitto con quelle tradizionali) (cfr. Sorce Keller: 85). A Bombay, ad

esempio, lo straordinario sviluppo dell'industria cinematografica indiana (Bollywood, come viene chiamata comunemente) ha portato con sé un'imponente produzione di musica da film che ha incontrato un larghissimo successo. Ebbene, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, gli studiosi di questo fenomeno sottolineano il fatto che questa nuova musica di consumo, anziché allontanare il pubblico dalla grande tradizione classica della musica indiana, ha contribuito a diffonderla e ad aumentarne la conoscenza, favorendo lo sviluppo di una grande quantità di stili musicali inediti.

ASCOLTO

B-07 Jolly Mukherjee & The Madras Magician *Puriya Dhanashri*

Un brano come *Puriya Dhanashri* (B-07) tratto dall'album *Fusebox* (Palm Pictures, 2000) di Jolly Mukherjee può servire come esempio. Mukherjee, compositore e cantante, è uno dei più celebri autori indiani di musica da film e l'album raccoglie alcune sue composizioni remixate da deejay e da gruppi di *dance* elettronica (un genere che in India - in diretto collegamento con la Gran Bretagna - gode di un vasto seguito). Significativo è il fatto che questo brano, basato su un tema eseguito da un'orchestra d'archi e remixato da The Madras Magician, tragga il suo titolo dal raga *puriya dhanashri* appartenente alla tradizione classica indiana [il *raga* o *raag*, così come il *maqam* arabo, è una struttura musicale che abbina i caratteri di una scala a un formulario melodico-espressivo che serve come base per improvvisare in modo stilisticamente appropriato]. Il remix mette anzi in primissimo una improvvisazione di stile classico condotta su questo raga (per quanto un po' "normalizzato" sotto il profilo delle sottigliezze microtonali). L'improvvisazione è affidata a un *sarod* (un liuto a manico lungo) con l'accompagnamento dei *tabla* (i tamburi tipici della musica classica indiana).

World music, globalizzazione, sviluppo di un mercato goloso di musiche etniche che vengono manipolate e consumate indiscriminatamente pongono con forza la questione dell'identità di una cultura. Questo problema è particolarmente avvertito dall'etnomusicologia che, dopo aver elaborato una metodologia di ricerca sul campo il più possibile rispettosa e scientificamente scrupolosa nel documentare, come in una ricerca di laboratorio, i tratti della cultura oggetto di studio, solo a fatica può accettare l'idea che un'identità locale radicata in una ben precisa tradizione culturale venga alterata, fraintesa, svenduta in nome di disinvolute logiche mercantili.

Di fronte all'accelerazione e all'espandersi dei processi di trasformazione la prima risposta dell'etnomusicologia è stata una difesa strenua della "purezza" per tutelare e preservare l'identità minacciata. In questo atteggiamento alcuni studiosi (Feld, Garofalo) colgono una tendenza a idealizzare questa purezza di una cultura al punto che la volontà di preservarla dalla contaminazione sconfinava nella reificazione di un modello culturale costruito in astratto. In questo modo si delinea e si idealizza un modello culturale che non esiste nella realtà delle cose, una riedizione del "buon selvaggio" che diventa una sorta di antidoto da contrapporre agli aspetti più intollerabili della civiltà industrializzata (Garofalo). Di certo modernizzazione e occidentalizzazione trasformano inesorabilmente le tradizioni, ma che il risultato sia comunque negativo e da respingere a priori è un giudizio troppo sommario di una realtà dalle moltissime facce che si muove e si trasforma in modo molto più rapido delle nostre capacità di lettura.

In uno scritto del 1944 intitolato "Musica e razza pura", il grande compositore ungherese Béla Bartók, che fu anche un valoroso pioniere dell'etnomusicologia, formulava alcune

considerazioni che all'epoca, ravvisando nell'espandersi della musica colta una minaccia per il folklore, suonavano al tempo stesso come una drastica negazione delle tesi sostenute da un razzismo imperante. Rilette oggi queste parole sono di un'attualità del tutto particolare.

Il contatto tra popoli diversi [...] stimola la formazione di nuovi stili, pur continuando a sopravvivere quelli antichi o meno antichi. Tutto ciò determina un arricchimento della musica popolare, ma va precisato che la tendenza a trasformare le melodie di origine straniera rende impossibile un fenomeno di internazionalizzazione della musica dei singoli popoli. Ogni materiale musicale, perciò, per quanto eterogenea possa essere la sua origine, acquista in tal modo un suo solido e specifico carattere. Detto questo [...], si può riassumere la situazione della musica popolare nell'Europa Orientale in questi termini: a causa dell'incessante e reciproco influsso delle musiche popolari dei singoli popoli si è venuta a formare una immensa, complessa, inaudita ricchezza di melodie e tipi melodici. L'«impurità» razziale così determinatasi, deve dunque considerarsi un fatto positivo.

Se è dunque lecito sperare che la musica popolare si conservi in un avvenire vicino e lontano (speranza peraltro assai dubbia dato il ritmo veloce con cui l'alta cultura penetra anche nei continenti più lontani), è però evidente che l'artificiosa costruzione di una «muraglia cinese» per separare un popolo dall'altro è, dal punto di vista appunto della musica popolare, molto dannosa. Voler rifiutare radicalmente e totalmente ogni influenza straniera, significa la sicura decadenza del canto popolare.

[tratto da: B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella, Boringhieri, Torino 1977, pp. 94-5]

Oggi, in un quadro transculturale in continuo movimento, vedere i mutamenti in corso come effetto di una globalizzazione di cui l'unico protagonista attivo è l'imperialismo, significa dunque ignorare il notevolissimo contributo che le culture locali danno alla nascita di nuovi stili musicali, in un processo a doppio senso che è stato definito anche col termine di *transculturation* (Wallis & Malm, *Big Sounds from Small Peoples*, 1984; cit. in Garofalo: 27). Connesso alla questione dell'identità di una cultura è il problema della sua localizzazione (*local*) segnalato dall'introduzione nel linguaggio giornalistico del neologismo *glocal* risultante dalla crasi dei due concetti antitetici di *global* e *local*. Poiché un'identità è fortemente legata al luogo, alla terra dei padri, la presenza diffusa di fenomeni di sradicamento, diaspora, flussi migratori di andata e ritorno, le culture che vivono o sono costrette a subire questa condizione si vedono private del loro tradizionale radicamento in un preciso luogo geografico. La conseguenza sembrerebbe un fatale sgretolarsi dell'identità culturale. E invece, non di rado, queste culture riescono a riformularsi secondo modalità che consentono di definirle come *traveling cultures* (James Clifford, cit. in Garofalo: 27), culture cioè in grado di ricostruire la loro identità proprio sulla base della loro condizione itinerante (cfr. anche Appadurai), ridisegnando la loro localizzazione in uno spazio in parte geografico, in parte mentale, i cui confini sono costituiti dalle rotte del loro permanente andirivieni.

Il fatto che anziché dissolversi, queste culture siano fra le più presenti e visibili nel panorama musicale odierno, fra le più attive nel creare nuovi generi musicali transnazionali, è in parte una conferma di questo loro ruolo attivo. Gli esempi forniti da Garofalo - giamaicani e pakistani che vanno e vengono dalla Gran Bretagna, portoricani e latino americani che fanno la spola fra sud e nord del continente americano - hanno i loro antecedenti nelle cosiddette "culture della diaspora", protagoniste in epoche passate di fenomeni di acculturazione verso i quali l'età moderna è debitrice di un patrimonio musicale inestimabile.

Le popolazioni rom che hanno attraversato il vecchio continente dal Rajahstan all'Andalusia seminando musiche dai Balcani alla Spagna (il *flamenco*); gli ebrei ashkenaziti che hanno

trapiantato la musica *klezmer* dall'Europa orientale agli Usa; i neri e gli europei (italiani soprattutto) che si sono ritrovati nelle baraccopoli di Buenos Aires e Montevideo dalle quali è scaturito il *tango*; i creoli e gli ex schiavi neri che si sono ammassati a New Orleans con le conseguenze che tutti conosciamo; i profughi dalla Turchia che ritornano in Grecia e danno vita al *rebetiko*, il genere su cui si fonda la tradizione musicale della Grecia moderna. Quelli elencati sono solo alcuni degli esempi possibili e su alcuni di essi ci soffermeremo in seguito.

I. 16 L'esproprio dei tratti culturali. L'industria della *world music*.

Se i media elettronici e quindi la tecnologia della riproduzione musicale, come già si è osservato, favoriscono un tipo di acculturazione attiva, per contro essi favoriscono anche un esproprio e una mescolanza indiscriminata di tradizioni e identità musicali le più diverse, una pratica che costituisce l'esercizio quotidiano di discografici allenatissimi nello scovare nuovi ingredienti esotici e nuovi mix da immettere sul mercato con abili strategie di marketing. E' senza dubbio questo l'aspetto più cinico e squalificante del fenomeno della *world music* che, tuttavia, non può essere ridotta solo a questo. Un esempio lampante è fornito ancora da Steven Feld (cfr.: S. Feld, *A Sweet Lullaby for World music*, consultabile al seguente indirizzo: www.bowdoin.edu/~triday/the_jungle/dfpress_00-00-00sweetlullabyforworld.htm

ASCOLTI

B-05	Deep Forest	<i>Sweet Lullaby</i>
B-06	Jan Garbarek	<i>Pigmy Lullaby</i>

L'album *Deep Forest* pubblicato nel 1992 su etichetta Epic dall'omonimo duo formato da Eric Moquet e Michel Sanchez, fu all'epoca un grande successo (4 milioni di copie vendute). L'album si presentava come un omaggio alla cultura dei pigmei delle foreste pluviali dell'Africa centrale. Al disco, pubblicato col patrocinio dell'Unesco, era annessa anche un'iniziativa umanitaria per la raccolta di fondi a favore di quelle popolazioni.

La musica era basata su musiche pigmee campionate e incorporate in un *sound* elettronico, rassereneante e consolatorio, in bilico fra *new age*, *world*, *ambient*, *dance* ecc. Senonché il brano forse più rilevante del disco, una *Sweet Lullaby* (B-05) che nello stesso album viene poi riproposta in 3 diversi remix, è realizzato sul campionamento non di musiche pigmee, bensì di *Rorogwela*, una ninna nanna proveniente dalle Isole Salomone (nell'Oceano Pacifico) e cantata da Afunakwa, una giovane indigena della comunità Baegu. Il brano era stato pubblicato originariamente su un lp facente parte della collezione di musiche tradizionali dell'Unesco a cura dell'etnomusicologo Hugo Zemp e fu certamente quella la fonte dalla quale i due musicisti di Deep Forest campionarono la voce, spacciandola per musica dei pigmei pur sapendo bene che non lo era.

L'equivoco - che ha sollevato le più che giustificate ma inutili proteste di Hugo Zemp - prosegue quando qualche anno dopo il sassofonista norvegese Jan Garbarek pubblica *Visible World* (ECM 1996) un album nel quale compare un brano dal titolo *Pigmy Lullaby* (B-06). Il brano altro non è se non un suggestivo arrangiamento di quella melodia che, in questo modo, viene definitivamente "consegnata alla storia" sotto una falsa identità. Hugo Zemp informò Jan Garbarek dell'equivoco nel quale era incorso, ma a quanto riferisce Steven Feld, la reazione del musicista fu piuttosto tiepida.

Casi del genere esibiscono in effetti il lato più cinico e culturalmente qualunquistico del mistilinguismo che l'industria della *world music* propaganda, un aspetto del quale talvolta sono evidentemente corresponsabili anche i musicisti oltre che i discografici. L'esotismo, questa antica e sfuggente categoria presente in ogni epoca della cultura e delle arti occidentali, è indubbiamente uno dei fattori che stanno alla base del clamoroso successo cui la *world music* è andata incontro in Occidente. Un neo-esotismo che innestandosi in un contesto industriale e di mercato ritrova quasi intatta la sua veste più obsoleta e mistificante, ben descritta sulla scorta di Zvetan Todorov, dall'etnomusicologo francese Denis-Constant Martin:

Ce désir d'harmonie est inséparable du halo d'exotisme qui nimbe les «musiques du monde» et invite donc à revenir sur ce qu'il implique. Exotisme désigne à l'origine ce qui vient de l'étranger mais acquiert rapidement des connotations de bizarrerie voire de «pittoresque superficiel» ou de «frisson provoqué par le danger». Selon Zvetan Todorov, ce phénomène possède trois dimensions intimement liées: la valorisation de l'autre, la critique de soi et de la société d'appartenance, le fantasme d'un idéal fondé sur l'image d'un autre romantiquement reconstruit; en bref, l'exotisme équivaut à un «éloge dans la méconnaissance». L'exotisme modèle l'Autre afin que sa différence devienne séduisante et attirante; celle-ci doit donc être façonnée, polie, rendue tolérable et consommable. L'exotisme consiste à rendre la différence familière, tout en préservant une distance qui suscite l'intérêt, titille l'imagination et fasse s'envoler le rêve.

[tratto da: Denis-Constant Martin, *Les «Musiques du monde», imaginaires contradictoires de la globalisation*, di prossima pubblicazione in: *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*, a cura di Denis-Constant Martin, Karthala / CERI, Paris 2002]

Ma l'esotismo, in quanto raffigurazione che io mi faccio dell'Altro, è la quintessenza della visione eurocentrica. L'Altro in questo caso è muto, si lascia ritrarre passivamente. L'industria discografica che si appropria delle musiche di tutto il mondo per renderle appetibili al consumatore, senza dubbio spaccia esotismo di schietta matrice eurocentrica. Tuttavia, nel quadro transculturale che abbiamo delineato, non è più possibile continuare a pensare l'Altro come un soggetto puramente passivo. Considerare dunque il fenomeno della *world music* come una riedizione dell'esotismo, come una confortevole e falsificante rappresentazione della diversità a uso e consumo del maggior numero di compratori non fa che rafforzare una visione eurocentrica in cui l'Altro, le culture "periferiche" continuano a non avere voce. Viceversa adesso sono queste culture che si appropriano della tecnologia, interagiscono con essa, intervengono nei processi di industrializzazione e così facendo prendono la parola in prima persona. Prescindendo da considerazioni etiche o estetiche, e limitandoci agli esempi proposti finora, c'è comunque una differenza marcata e ineliminabile fra operazioni del tipo *Deep Forest*, *Buddha Bar*, *My Life in the Bush of Ghost* da un lato, e, all'estremo opposto, Aisha Kandisha, Hassan Hakmoun, Jolly Mukherjee, con al loro seguito una lunga sequela di artisti di ogni parte del mondo che ormai affollano i cataloghi delle case discografiche con le loro musiche. Musiche che, per quanto innovative o ibride, spesso conservano una forte e orgogliosa memoria della loro identità e restano saldamente ancorate alla loro origine, continuando a parlare una lingua che, pur in un nuovo contesto, essi continuano a considerare - indipendentemente da come noi la pensiamo - come la loro lingua.

I. 17 Aspetti della produzione discografica

Al di là dell'intelligenza, delle intenzioni e delle scelte dei singoli artefici, un fattore cruciale nel determinare esiti così differenziati è costituito dalle diverse fisionomie e finalità delle case discografiche o meglio delle imprese attive in questo settore.

Una mappa esauriente dei soggetti che operano su questo terreno - specialmente compagnie discografiche, ma anche istituzioni culturali, fondazioni, musei, reti radiofoniche e televisive, ecc. - è impossibile da tracciare. Le sole compagnie discografiche, fra etichette indipendenti e etichette collegate alle cinque majors, le cosiddette "Big Five") assommano a parecchie centinaia, forse migliaia, e formano una costellazione che si modifica di continuo.

The recording industry is controlled by what have been called the "Big Five" recording companies, a group collectively responsible for nearly \$30 billion of the world's \$39 billion in total music sales in 2000. **Sony Music Entertainment** led the five major labels in 2000 with \$6.24 billion in sales. **Vivendi's Universal Music Group** followed closely with \$6.23 billion, while **BMG Entertainment**, **Warner Music Group** and **EMI Recorded Music** tallied sales of \$4.55 billion, \$4.15 billion and \$3.8 billion, respectively.

[tratto da: www.music-industry.org/resources.html]

Per quanto concerne l'industria discografica, è possibile tracciare una prima distinzione a grandi linee fra compagnie che operano a fini puramente commerciali e compagnie legate in vario modo a istituzioni culturali. Nel secondo caso abbiamo a che fare con case che da parecchi decenni ormai, da prima dunque dell'esplosione del fenomeno *world music*, costituiscono anche il tradizionale sbocco editoriale del lavoro degli etnomusicologi (cfr. Van Peer).

La Francia è la nazione dove questo tipo di partnership si è consolidata da più lungo tempo dando luogo a un'attività discografica svincolata da fini puramente commerciali. Si hanno così case discografiche che, con la consulenza di studiosi anche di grande valore, pubblicano cataloghi nei quali figurano articoli certamente poco commerciabili, quali registrazioni etnomusicologiche effettuate sul campo, registrazioni storiche di repertori colti extraeuropei, oppure nuove registrazioni in studio realizzate con la partecipazione di artisti e gruppi di alto livello artistico.

Il "Musée de l'homme" di Parigi, oggi annesso al Centre National de Recherche Scientifique (l'equivalente francese di ciò che è il CNR in Italia) iniziò a pubblicare registrazioni etnomusicologiche fin dal 1946, finché nel 1975 diede avvio alla collaborazione con **Le Chant du Monde**, una delle prime case discografiche specializzate in musiche folkloriche e di tradizione.

Importantissima a partire dal secondo dopoguerra è anche l'attività discografica promossa dall'Unesco (Musicaphon, Philips, EMI) in collaborazione con illustri (etno)musicologi quali Brailoiu, Danielou, Collaer. Nel 1987 l'Unesco ha avviato, in collaborazione con la casa francese **Auvidis** (oggi **Naïve/Auvidis**), un'attività di ristampa su cd delle varie collane edite in precedenza su vinile, nonché la pubblicazione di nuove uscite. A tutt'oggi sono stati pubblicati su cd oltre 100 titoli, raccolti nella "Unesco Collection of Traditional Music of the World". [cfr: www.unesco.org/culture/cdmusic/index.shtml#Africa]

Francese è anche la casa **Ocora** che in collaborazione con Radio France pubblica da parecchi anni con la consulenza di studiosi uno dei cataloghi più rigorosi e curati di musiche

tradizionali di tutto il mondo (un centinaio di titoli). Sempre in Francia ha sede la **Inédit**, che si avvale del sostegno del Ministero della Cultura e della Maison des Cultures du Monde. In Germania opera da alcuni anni l'etichetta **World Network** sostenuta dalla rete radiofonica WDR (West Deutsche Rundfunk) che, per quanto forse meno rigorosa scientificamente, vanta un catalogo di una cinquantina di titoli che raccolgono una documentazione di grande interesse. Negli Usa, da citare è la **Folkways** (oggi **Smithsonian Folkways**), benemerita casa discografica legata alla Smithsonian Institution. Originariamente specializzata nella musica tradizionale nord americana (in particolare blues), essa gode del sostegno della Ford Foundation.

Questo tipo di produzione rappresenta però solo una piccola quota di un settore che è dominato dalle etichette commerciali, sia indipendenti, sia collegate alle cinque grandi. Non si deve pensare però che le compagnie commerciali siano tutte collocabili sullo stesso piano e accomunate dalle medesime strategie di vendita.

In realtà c'è un certo numero di etichette che sviluppano autonomamente programmi editoriali di notevole impegno scientifico e documentario, rivolte soprattutto alle musiche di tradizione, e vanno così idealmente ad affiancarsi alle compagnie già citate. E' il caso dell'etichetta **al Sur/Média7** di Nanterre, specializzata in musica classica e religiosa araba e del Medio Oriente, il cui catalogo annovera titoli molto interessanti sotto il profilo documentario e artistico, solitamente molto curati anche dal punto di vista scientifico con ampie note di copertina redatte da specialisti. Ancor più rilevante sul piano quantitativo è l'etichetta, sempre francese, **Buda Musique** che vanta uno dei cataloghi di musiche tradizionali più imponenti, con quasi 450 titoli, fra i quali figurano registrazioni di grande valore documentario. Tuttavia, forse per effetto di una produzione così ampia e diversificata, distribuita in diverse collane (Musiques du Monde, Stars de la World, La voix du Maghreb, ecc.) la qualità della confezione editoriale della Buda Musique è piuttosto disuguale, talvolta piuttosto trascurata dal punto di vista informativo, con note scarse, talvolta imprecise. E' solo un particolare, tale però da suscitare una spiacevole impressione, quasi che la diffusione di queste musiche si accontenti di soddisfare una generica curiosità per il diverso, il pittoresco - l'esotico appunto - nella quale la specifica identità di una cultura finisce col confondersi entro uno sfondo indistinto e multicolore.

Da segnalare infine l'americana **Rounder Records** per il già citato progetto di ripubblicazione delle registrazioni riguardanti il folklore italiano di Alan Lomax, uno dei maggiori etnomusicologi del XX secolo. Un progetto che acquista tanto più rilievo in relazione a un paese - il nostro - che a parte qualche piccola etichetta indipendente (fra tutte: **Robi Droli/Felmay**) non dimostra quasi nessun interesse - tantomeno a livello di istituzioni pubbliche - per la conservazione e la valorizzazione discografica del proprio patrimonio folklorico. E questo nonostante in passato, all'epoca del vinile, grazie al lavoro di benemeriti studiosi come Diego Carpitella o Roberto Leydi, si siano realizzate alcune valorose iniziative discografiche (**Dischi del sole**, **Cetra**, **Albatros**, ecc.). Più attiva è invece in Italia una produzione discografica di musica pop e d'autore che si richiama alle tradizioni e al folklore Mediterraneo, fuse di volta in volta a sonorità e idiomi di varia provenienza (Africa, jazz, Medio oriente, India ecc.) e riconducibile a ciò che sul mercato internazionale viene classificato come "world-fusion" o "global pop" o semplicemente "world". In questo settore spicca la CNI (**Compagnia Nuove Indye**), che produce e distribuisce un nutrito catalogo discografico di artisti e gruppi in gran parte italiani (Almamegretta, Agricantus, Daniele Sepe, ecc.).

Quanto alle majors, trattandosi di gruppi cui fanno capo numerose etichette, tutte quante hanno le loro *directories* di *world*, *ethnic*, *global*, *roots*, ecc., nelle quali a progetti ad alto costo e destinati a un largo consumo, si affiancano titoli preziosi o rari, antologie storiche, progetti realizzati in economia, riedizioni di dischi pubblicati da etichette a diffusione locale. Così come non mancano interessanti produzioni di *world beat* di carattere sperimentale, affidate ad artisti di valore e destinate a una diffusione limitata, per un ristretto pubblico di appassionati.

A ben vedere il dato saliente che caratterizza la discografia recente delle musiche del mondo è proprio la forte promiscuità dei cataloghi. **Real World**, ad esempio, l'etichetta fondata da Peter Gabriel nel 1989 che incarna il ruolo di alfiere della *world music*, ha un catalogo con più di cento titoli fra i quali si trova di tutto, dal folklore, ai grandi interpreti della musica colta extraeuropea, alla musica devozionale sufi, alla *fusion* e al *world beat* più elettrico e cosmopolita. Real World - che fa parte del gruppo Virgin, il quale a sua volta fa parte della EMI - è un'etichetta dotata di cospicui mezzi finanziari e tecnologici e possiede i propri studi dotati delle tecnologie più avanzate. I dischi vengono quindi registrati in Gran Bretagna, negli studi della compagnia e risultano, pur nella diversità dei generi che di volta in volta vengono prodotti, accomunati da un *maquillage* sonoro molto raffinato che smussa le asperità, e avvolge tutto in un *sound* confortevole, blandamente riverberato (non però in modo così pronunciato come accade nei dischi della ECM, la celebre casa discografica tedesca il cui proverbiale uso del riverbero è divenuto una cifra distintiva).

Unitamente alla veste grafica inconfondibile, il sound Real World funge da griffe stilistica, come una firma che in modo discreto ma perentorio appone alla musica - qualsiasi musica - il proprio marchio di fabbrica. Con Real World ci troviamo effettivamente di fronte a una sorta di esotismo tecnologico che tende a rendere qualsiasi genere di gradevole e appetibile al palato occidentale. Nusrat Fateh Ali Khan, pakistano, recentemente scomparso, straordinario interprete di *qawwali* (un genere di canto devozionale tipico del sufismo pakistano), è sempre stato l'artista di punta della casa che gli ha dedicato diversi album. Il confronto fra due registrazioni di Nusrat, una di Real World e una della JVC (poi ripubblicata da Real Network) è molto eloquente.

ASCOLTI

A-14 Nusrat Fateh Ali Khan *Mustt Mustt*

A-15 Nusrat Fateh Ali Khan *Haqq Ali Ali*

Publicato su etichetta Real World, *Mustt Mustt* (A-14) è un tipico esempio di *world music*: una canzone composta da Nusrat, arrangiata con sonorità elettriche del pop occidentale ed eseguita da un gruppo misto, formato da musicisti occidentali e asiatici. *Haqq Ali Ali* (A-15) è invece un canto devozionale *qawwali*, eseguito secondo una diffusa tradizione locale. Ma al di là di questi aspetti, ciò che risalta maggiormente dal confronto fra le due incisioni è forse l'impatto della voce: nel brano Real World il canto di Nusrat è più elegante, ammorbidito, quasi lirico, a fronte dell'energia prorompente, del carattere arroventato, "primario" per così dire, che si coglie in *Haqq Ali Ali*. Non che in *Mustt Mustt* questo carattere non si manifesti, al contrario. Tuttavia quando il volume e la violenza della vocalità aumentano, la voce viene allontanata nel riverbero, ammorbidita, liricizzata, resa meno aggressiva e lacerante. Nonostante ciò, in *Mustt Mustt* la prepotente e autentica cifra stilistica del *qawwali* non viene

affatto rimossa, ma risalta e viene valorizzata non meno che in *Haqq Ali Ali*, seppure nel contesto di un *sound* tecnologico molto più levigato.

I. 18 Il sufismo e la musica

A questo punto, data la sua straordinaria rilevanza in campo musicale, è opportuno fare un breve excursus dedicato alla tradizione religiosa del sufismo che dall'India, al vicino Oriente, alle propaggini dell'Africa Nera costituisce un fenomeno estremamente ramificato e multiforme, la cui influenza si registra non solo nel mondo islamico, ma si estende anche ad altre religioni, l'Ebraismo, il Cristianesimo, l'animismo di comunità nomadi o africane. Il sufismo (parola che alcuni suggeriscono derivare dalla parola araba *sûf*, "lana grezza", di cui vestivano i primi seguaci di Maometto che diedero origine a questo movimento spirituale) si sviluppa in stretta contiguità con l'Islam, come movimento organizzato in confraternite di dervisci (*darwish* = povero che vive di elemosina). Ogni confraternita, secondo una propria regola o "via" (*tariqa* = via, confraternita), pratica il misticismo contemplativo (*tasawwuf*) e l'ascesi individuale con l'obiettivo di raggiungere la conoscenza e la comunione mistica con la realtà divina.

Premesso che la datazione e i luoghi di origine del movimento sono sempre stati oggetto di discussione, il sufismo si manifesta concretamente a partire dal IX secolo, estendendosi dalla Persia e dall'Iraq in gran parte dei territori islamici, ma radicandosi in particolare in Turchia ad opera di uno dei più grandi poeti e mistici dell'Islam, Jalâl ad-Dîn Rûmî (XIII sec.), conosciuto anche come Mevlana in quanto fondò a Konya in Turchia la confraternita dei Mevlevi (in arabo: Mawlawi), una delle più diffuse e influenti confraternite sufi presente anche in altre regioni come Siria ed Egitto. Fra i capostipiti del sufismo sono da ricordare almeno al-Ghazâlî (XI sec.) e Ibn al-'Arabî (XII sec.) i quali figurano anche fra i massimi pensatori dell'Islam.

Aspetto essenziale del sufismo è il considerare la musica e la danza sacra (*sema*) come veicoli assolutamente privilegiati per raggiungere la rivelazione e la comunione con Dio. Momento chiave è il concerto spirituale, il *sama* (letteralmente: ascolto, audizione), nel quale si concretizza un atteggiamento di profonda interiorizzazione della musica e della danza che ad essa si collega. Protraendosi per ore e ore il *sama* sfocia nel manifestarsi della presenza divina (*hadra*) e di conseguenza all'estasi (*wajd*). Particolarmente suggestiva e conosciuta anche in Occidente è la danza roteante praticata dai dervisci Mevlevi, ma ogni confraternita pratica la danza collettiva secondo modalità magari meno stilizzate ma non meno coinvolgenti. Nel quadro del *sama* si svolge la celebrazione collettiva del *dhikr* (letteralmente: ricordo, rimembranza) la grande preghiera tipica del sufismo nella quale si evoca la presenza divina attraverso una lunga serie di canti di lode e di invocazione ad Allah.

ASCOLTI

A-09	Tasawuf Musikisi	<i>Têkbir segâh</i>
A-10	Ercan Irmak	<i>Tekbir Taleal Bedru</i>
A-11	Ahl-E Haqq Dervishes	<i>Zikr Hymn</i>

Il canto *qawwali* di Nusrat Fateh Ali Khan (cfr. A-15) è un tipico momento del *sama* così come viene praticato in Pakistan. Gli esempi A-09 e A-10 propongono invece l'ascolto di uno dei momenti musicali previsti nel *dhikr* (*zikr* in lingua turca): il *takbir* (in turco *tekbir*,

letteralmente: "esaltazione"), ossia un canto nel quale vengono ripetute continuamente le parole "Allahu akbar" (Allah è grande). Questi due esempi sono entrambi di provenienza turca e sono basati sulla medesima antica melodia tradizionale. Il primo proviene da una cassetta prodotta in Germania - dove c'è la più grossa comunità turca in Europa - e reperibile in Turchia alla fine degli anni '80. Il secondo è tratto da un cd più recente, di produzione turca. Si noti come la seconda registrazione sia caratterizzata da una maggiore "enfasi" sonora (riverbero, percussioni, gong) che conferisce una maggiore "spettacolarità" alla musica e al canto. Si tratta di aspetti che fanno pensare a qualche intervento di "postproduzione" (in studio) al fine di aggiungere un certo "fascino" uditivo a una registrazione destinata a un pubblico diverso e più variegato (appassionati di *world music* ad esempio). Il *sound* della cassetta, destinata invece primariamente ad ascoltatori di religione islamica, appare molto più asciutto e spoglio (si tratta però solo di osservazioni che, per quanto plausibili, andrebbero verificate).

Un altro esempio piuttosto eloquente del carattere estatico e ripetitivo che la musica del *sama* viene ad assumere nel corso del *dhikr* lo si può ascoltare in un frammento di alcuni minuti (A-11) registrato sul campo a Jeyhunabad (Kurdistán iraniano), nel corso di una cerimonia della confraternita Ahl-E Haqq (lett: "uomini della verità"), una confraternita che è in stretta relazione con i dervisci turchi.

I. 19 Il Mediterraneo. Una ricognizione musicale

La nostra indagine sulle musiche di tradizione orale in relazione allo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa e dell'industria discografica è dichiaratamente incentrata su una precisa area geografica e culturale: il Mediterraneo. Una ricognizione su scala globale sarebbe stato improponibile per la sua vastità, ciononostante, per quanto limitata a un'area circoscritta, la nostra indagine si trova di fronte a una quantità di tradizioni musicali e di processi trasformativi che è impossibile affrontare singolarmente in modo approfondito. L'esame quindi si concentrerà principalmente (II modulo) sulla musica araba ed egiziana in particolare, limitandosi, a conclusione di questo I modulo, a rapidi accenni alle restanti aree musicali.

Il Mare Mediterraneo è un'entità geografica ben definita. Al tempo stesso però, da un punto di vista storico, culturale ed antropico, esso è anche un luogo dell'immaginario dai confini estremamente sfuggenti e mutevoli. Attorno al Mediterraneo, fin dall'Antichità, è fiorita una vera e propria mitografia che, in anni recenti - di pari passo con il sempre maggior rilievo sociale e politico dei fenomeni multiculturali e multietnici - è tornata prepotentemente alla ribalta, al punto che espressioni quali "culture mediterranee", "musiche del Mediterraneo", ecc. rappresentano oggi un tema addirittura inflazionato, una locuzione stereotipata che ricorre con fin troppa frequenza nel dibattito culturale oppure nella progettazione di eventi artistici, letterari, musicali ecc.

Per un verso è pressoché impossibile tracciare dei confini precisi entro i quali racchiudere le regioni, le culture, le musiche mediterranee le quali, man mano ci si allontana verso l'interno dei territori che si affacciano sul mare, progressivamente e senza soluzione di continuità si mescolano e si saldano con realtà e tradizioni prettamente continentali (si pensi alle regioni balcaniche, al Medio Oriente o al Nord Africa, ma anche a regioni come la Spagna o l'Italia).

Non di meno esistono tratti culturali diffusi che permettono di ricondurre a una identità comune le innumerevoli diversità che coabitano in questa vasta area. Di fatto il Mediterraneo vive da sempre la contraddizione di essere al tempo stesso fattore di unione e di divisione (spesso anzi di conflitto) fra culture e nazioni fortemente apparentate etnicamente ma che non

di rado si affrontano in conflitti ricorrenti determinati da opposti interessi economici o di altra natura.

Se ci riferiamo al piano più specificamente musicale, alle regioni del Mediterraneo si potrebbero in buona sostanza applicare sia le già citate considerazioni di Bela Bartók sulla musica dell'Europa orientale, sia la nozione di *traveling cultures* che già abbiamo esaminata in precedenza. Questo in ragione delle ricorrenti e molteplici interazioni e fusioni di tratti culturali e linguistici che verosimilmente da millenni si svolgono attorno alle coste di questo mare, attraverso migrazioni, sradicamenti, nuovi stanziamenti e nuove acculturazioni. Di fatto la diaspora, la migrazione, la riaggregazione sono fenomeni costantemente operanti e di assoluto rilievo nella storia di questa area geografica.

Inutile o quasi sottolineare come il fenomeno della *world music*, oppure il concetto ancor più inflazionato, generico (e potremmo aggiungere "ottuso") di "contaminazione fra culture", abbiano trasformato la "mediterraneità" in una etichetta musicale facilmente spendibile - non di rado un alibi di comodo - col quale dare una patina di radici tradizionali a ciò che non di rado è una pop music scaturita dal disinvolto assemblaggio di elementi musicali eterogenei, la quale sembra rispondere più alla logica del pittoresco, dell'esotismo o del folklorismo che a una reale ricerca di identità comuni.

Si ascoltino a questo proposito alcuni esempi online dal catalogo dell'etichetta italiana Compagnia Nuove Indye [<http://www.cnimusic.it/ascolti.htm>], ad es. gruppi quali Agricantus, Novalia, Nidi d'Arac, ecc. che, in vario modo, enfatizzano fortemente un'idea sonora del Mediterraneo come un mix multicolore di sonorità e vocalità le più disparate.

Storici ed etnomusicologi non hanno ancora cessato di interrogarsi circa l'esistenza di una o più matrici originarie e comuni alle numerose culture musicali fiorite sulle rive del Mediterraneo a partire dall'antichità (Egitto, Mesopotamia, Ebrei, antichi Greci, Cristiani, Arabi, ecc.). Di fatto ancora oggi fra queste diverse culture e tradizioni musicali sono riscontrabili svariate possibili parentele (sistema modale, strumenti, forme musicali, prassi esecutive, ecc.) disseminate in tutto il bacino indoeuropeo, dalle Isole britanniche al Caucaso, alla Persia, al subcontinente indiano. La tesi che la musica degli antichi greci abbia avuto un ruolo essenziale come momento di coagulazione di tratti culturali e linguistici irradiatisi poi in lungo e in largo trova ampi consensi, ma non unanimi.

Pur nella forte diversificazione che si riscontra, è tuttavia possibile individuare un certo numero di tratti comuni e caratteristici che ricorrono largamente nelle varie tradizioni locali dell'area mediterranea. Per una rapida carrellata di alcuni di questi tratti si può fare riferimento al testo di Paolo Scarnecchia che offre un succinto ma esauriente repertorio dei vari aspetti. Fra essi ci limitiamo a sottolinearne alcuni particolarmente significativi ai nostri fini:

A) tradizioni musicali di carattere prettamente orale.

Fatta eccezione per la tradizione colta europea (e per le musiche *popular* che ne adottano il sistema musicale e armonico), la tradizione orale è un dato comune delle diverse culture musicali mediterranee, sia folkloriche, sia colte. Nel corso del XX secolo, sia per effetto delle ricerche degli etnomusicologi, sia per i continui contatti e collaborazioni fra musicisti tradizionali e musicisti di formazione colta, sia infine per ragioni di comunicazione e di commercializzazione, molte di queste musiche sono approdate anche a una forma scritta (il fenomeno è particolarmente rilevante nel caso della musica araba). Si tratta tuttavia di un fenomeno circoscritto che non è penetrato in modo capillare e non sembra aver modificato in

modo sostanziale la prassi tramandata. Tutto diverso, come già sappiamo, è invece l'impatto determinato dalla musica riprodotta.

B) carattere prevalentemente melodico/monodico (= solistico) oppure eterofonico, molto più raramente polifonico.

E' l'aspetto che più differenzia le musiche tradizionali dalla musica colta occidentale, la quale da un millennio a questa parte, attraverso stadi successivi, ha invece sviluppato una pratica compositiva fondata sull'arte del trattare un insieme a più voci (polifonia, contrappunto, armonia). Tuttavia nel Mediterraneo, nell'ambito delle musiche di tradizione orale, si incontrano le cosiddette "isole polifoniche", ossia aree circoscritte nelle quali si tramanda una pratica a più voci da realizzare estemporaneamente secondo regole e formule convenzionali (ad es. Sardegna, Corsica, Albania, Liguria, ecc.).

La cosiddetta eterofonia si riscontra laddove sono impegnati più strumenti o voci che effettuando variazioni o improvvisazioni simultanee, si muovono su un comune formulario melodico, ma si differenziano fra loro dando origine allo stratificarsi di due o più voci il cui profilo melodico non è coincidente, ma si svolge come un dialogo sovrapposto, oppure un'eco, in cui le varie voci - fra le quali una ha di solito la funzione di guida - si sostengono, interagiscono, si imitano reciprocamente in un *interplay* serrato e stimolante.

C) sistemi musicali di impianto modale (basati cioè su "modi").

In musica il sistema modale è il risultato di una tradizione sostanzialmente formulaica. La musica dell'area mediterranea è caratterizzata dall'utilizzo di numerosi modi, per lo più di sette note, la cui origine può farsi risalire, almeno in parte, all'antico sistema musicale dei Greci.

Si tenga presente che la musica occidentale, in parallelo con l'affermarsi nell'ambito della musica colta del moderno sistema tonale e temperato, ha progressivamente ridotto il numero dei modi a due: modo maggiore e modo minore. Tuttavia nelle musiche di tradizione orale un modo non può essere considerato sinonimo di scala (ossia una successione di note disposte secondo precisi intervalli - ad es.: do-re-mi-fa-sol-la-si-do). Un modo porta con sé anche un "carattere", una cifra espressiva che per essere resa appieno richiede di "pronunciare", di utilizzare quella scala in modo appropriato da un punto di vista melodico e dello stile. In altre parole la scala è un "materiale", mentre un modo si porta dietro un insieme di formule, di convenzioni stilistiche che l'interprete deve saper padroneggiare per dare prova della sua abilità e sensibilità nell'arte della variazione e dell'improvvisazione.

Il sistema modale più elaborato e raffinato è quello della musica araba, fondato sui *maqamat* (singolare: *maqam*), decine e decine di modi raggruppati in famiglie (*rast*, *bayati*, *hijaz*, *saba*, *huzam*, ecc.), molti dei quali comprendono anche intervalli diversi da quelli in uso in Occidente.

Diffuso in vastissime aree del bacino mediterraneo, il sistema musicale arabo è a fondamento anche della tradizione turca del *makam*, ha stretti legami di parentela con il sistema musicale persiano basato sul *dastgah*, con la musica dell'Azerbaigian (*mugam*) e di altre regioni caucasiche. Cospicue influenze turche e arabe sono presenti inoltre nella musica tradizionale greca e dei Balcani, nelle musiche liturgiche cristiane del Medio oriente (rito siriano, maronita, copto, armeno ecc.); mentre diverse affinità si possono riscontrare anche con i modi della musica ebraica.

[NB: il paragrafo che segue, fino al segno [§] non è indispensabile per il I modulo, in quanto si riferisce alla materia trattata nel II modulo]

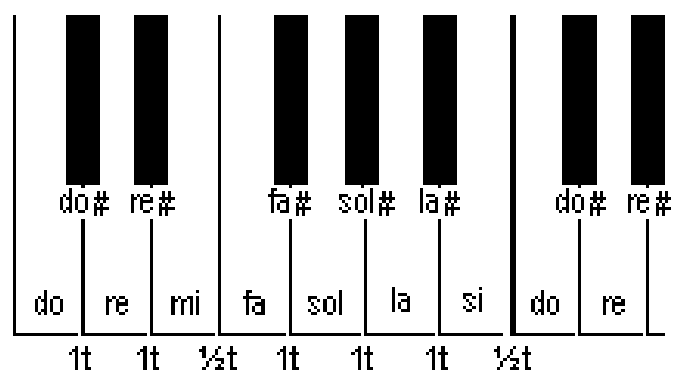
Particolarmente caratteristici del *maqam* sono gli intervalli cosiddetti di "seconda neutra" (o "media", già presenti nell'antica musica greca, ma scomparsi ormai da secoli nella musica occidentale) e corrispondenti, all'incirca, rispettivamente a $\frac{3}{4}$ di tono della scala temperata occidentale.

Poiché all'orecchio occidentale gli intervalli neutri sono i principali responsabili dell'inconfondibile "colore esotico" della musica araba e, al tempo stesso, la delicata determinazione di questi intervalli costituisce uno degli aspetti più autentici e sentiti dell'identità musicale araba (un'identità, come vedremo, che per altro resta piuttosto difficile da definire), può valere la pena a questo punto inserire un breve excursus "tecnico" che consenta anche a chi non ha specifiche conoscenze musicali di farsi un'idea per sommi capi di questo dettaglio musicale

Se ci rappresentiamo la scala diatonica occidentale sulla tastiera di un pianoforte (fig. 1), è forse più semplice capire la natura di questi intervalli. La tastiera del pianoforte presenta un'alternanza di tasti bianchi e neri che si ripete regolarmente ogni otto tasti bianchi (la cosiddetta "ottava": le sette note della scala, a partire dal *do*, si susseguono fino al *si*, dopo di che, arrivati al *do* successivo, si ricomincia con una nuova sequenza identica).

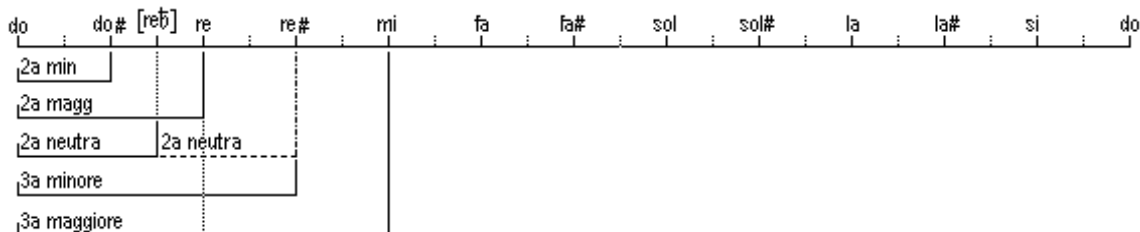
In mezzo ci sono però cinque tasti neri, il che porta il numero delle note comprese fra il *do* e il *do* successivo a un totale di dodici. Nella nostra figura indichiamo i tasti neri con il segno # (diesis), ma avremmo anche potuto indicarli col segno **b** (bemolle). Il tasto nero immediatamente a destra del *do* si indica come *do#*, quello a destra del *re* come *re#*, e così via. Di fatto, nell'accordatura secondo il moderno "sistema temperato" (introdotto in Europa all'epoca di J. S. Bach, all'inizio del XVIII secolo), l'ottava è stata divisa in dodici parti uguali. Questo significa che i suoni emessi da tasti adiacenti sono in rapporto costante fra loro, producono cioè un intervallo di "semitono" (detto anche di "seconda minore") che corrisponde a $\frac{1}{12}$ dell'ottava. Ad esempio l'intervallo *do#/re* corrisponde a un semitono (2a minore), così come l'intervallo *mi/fa*, ecc. La somma di due semitoni forma un intervallo di tono intero (detto anche di "2a maggiore"). *Do/re*; *fa#/sol #*; *la/si*, ecc. sono tutti intervalli di 2a maggiore. Sommando questi due piccoli intervalli si costruiscono poi gli intervalli più ampi, di 3a, 4a, 5a ecc. Per esempio l'intervallo di 3a minore (ad es. *re/fa*) è formato da 2a min+2a magg, ed è pari a 1 tono e $\frac{1}{2}$. Invece l'intervallo di 3a maggiore (ad es. *fa/la*) equivale alla somma di 2 toni interi

Fig. 1



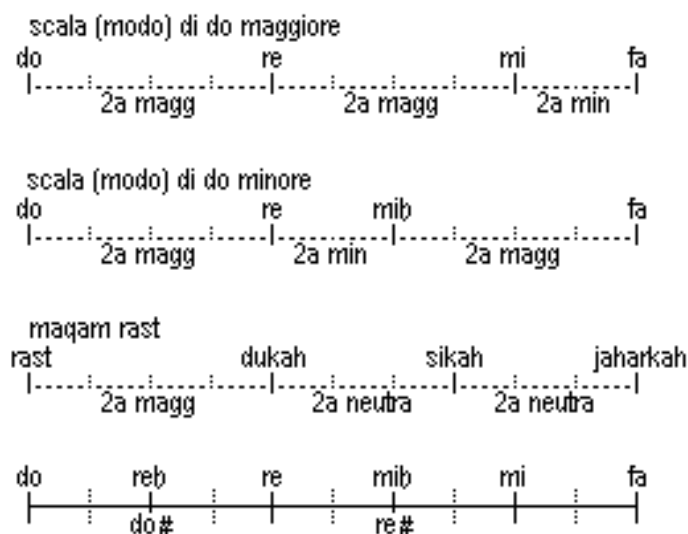
Gli intervalli cosiddetti "neutri" della musica araba (come accadeva presso gli antichi Greci e verosimilmente anche in Europa fino al Medioevo) dividono invece la scala in modo tutto diverso. Di solito, con una buona dose di approssimazione, si dice che nella musica araba l'ottava viene divisa anziché in 12 parti (semitoni), in 24 parti (quarti di tono). Partendo ad es. dal *do* della nostra tastiera, l'intervallo di 2a neutra (pari a $3/4$ di tono) - come si vede nella fig 2 - corrisponderebbe a una nota che dovrebbe stare a metà fra *do#* e *re* (nella terminologia tecnica occidentale lo si definirebbe "re semi-bemolle"). Si noti che due intervalli consecutivi di 2a neutra formano un intervallo di 3a minore: $3/4 + 3/4 =$ un tono e $1/2$.

Fig. 2



Nella fig. 3 sono messi a confronto il primo tetracordo (ossia le prime 4 note) del modo maggiore, del modo minore e del *maqam rast*.

Fig. 3



Come si vede, la terza nota (*sikah*) del *maqam rast* divide all'incirca a metà il semitono compreso fra *mib* e *mi*. Anche se non è possibile generalizzare il fenomeno, resta il fatto che in seno alla musica araba la produzione discografica nel corso del XX secolo ha favorito una relativa attenuazione o talvolta l'eliminazione di questi intervalli neutri. Si può dire che nella musica pop di questi anni, la presenza o l'assenza di queste sottigliezze di intonazione - in quanto "marchio" inconfondibilmente arabo - costituisce il segnale abbastanza esplicito da parte di un artista della volontà di sottolineare o meno il proprio legame con la tradizione.

D) profilo melodico finemente elaborato anche virtuosisticamente con inflessioni microtonali, abbellimenti e melismi.

Questa estrema sottigliezza dell'intonazione "microtonale" della musica araba è connessa al suo carattere essenzialmente melodico/eterofonico, che assegna alla dimensione melodica un ruolo chiave nel discorso musicale. La civiltà musicale araba ha accumulato una ultramillenaria tradizione interpretativa che, sia in campo vocale, sia strumentale, pone un'attenzione del tutto particolare alle minime sfumature del disegno melodico, con una sensibilità spiccata per le più sottili inflessioni e modulazioni della voce o dello strumento (una sensibilità che nella musica colta europea è andata in gran parte perduta, soppiantata dal suo opposto, ossia dalla ricerca di un'intonazione quanto più possibile stabile e definita per consentire una buona condotta polifonica e armonica). A seguito dell'introduzione della scrittura, la musica colta europea ha sviluppato una concezione della melodia che potremmo definire di tipo "digitale" (una successione di entità discrete corrispondenti alle note sul pentagramma), in contrapposizione alla natura "analogica" propria delle musiche di tradizione orale, per le quali la melodia è una curva da modellare finemente in tutte le sue sfumature.

Questa tendenza a delineare, sia nella musica vocale sia in quella strumentale, un profilo melodico dall'intonazione continuamente mutevole, particolarmente ricco di inflessioni e di modulazioni microtonali - dal flamenco, alla vocalità dell'Italia meridionale, alla cantillazione del Corano, ecc. - è comune alla quasi totalità delle musiche di tradizione orale e non solo del Mediterraneo).

E) vocalità fortemente pronunciata, dal un timbro spesso aspro, forzato, penetrante ("ipervocalità"), e ricca di tratti idiomati prodotti con tecniche particolari che richiedono +spesso una notevole padronanza e un lungo apprendistato.

I diversi caratteri della vocalità rappresentano un fenomeno di straordinaria ricchezza e complessità e costituiscono uno degli elementi principali nella definizione di una certa identità culturale. Per questo lo studio della vocalità e delle diverse modalità di emissione della voce sono uno dei terreni di studio più importanti dell'etnomusicologia.

Alan Lomax è lo studioso che forse più di tutti ha approfondito questo tipo di ricerca, sforzandosi di indagare le connessioni e la possibile interdipendenza fra contesto culturale e carattere vocale. Lomax ha elaborato un metodo di classificazione e misurazione dei diversi tratti o parametri (Lomax ne ha individuato ben 37) che concorrono a determinare un determinato stile di musica vocale. Le sue ricerche sull'argomento sono raccolte nel volume *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington, D.C., 1968. Le caratteristiche dell'emissione vocale in seno alle varie tradizioni e culture, costituiscono dei criteri importanti non solo per l'apprezzamento e la valutazione estetica della bravura di un interprete, ma anche per la definizione della natura e del significato di un brano vocale. L'asprezza dell'emissione, ad esempio, un certo timbro roco o lacerante, sottoposto a un sapiente controllo e indirizzato a fini espressivi, è un valore molto apprezzato tanto nel flamenco (la cosiddetta *voz affillá*), quanto nella musica araba dove viene indicata col termine *bahha*. Sempre nella musica araba un tratto stilistico particolarmente significativo è la *ghunna*, un certo modo di "nasalizzare" il suono che, specificamente richiesto nella recitazione coranica in relazione a certe sillabe, viene applicato anche nella musica vocale *tout court*, suscitando precise associazioni di idee e risposte emotive (si possono ascoltare notevoli esempi di *ghunna* negli esempi da C-01 a C-06).

F) prassi e forme musicali che lasciano largo spazio all'improvvisazione e a scelte estemporanee dettate dalla performance, ossia pensate per adattarsi al rapporto fra esecutore e pubblico, e quindi modulabili e adattabili in un reciproco scambio interattivo.

L'interazione col pubblico, gli interventi ritmici o corali degli astanti, le esortazioni spontanee o governate da regole precise, la possibilità di ripetere gli episodi più apprezzati, la possibilità di allungare o accorciare un brano o un episodio a seconda dell'opportunità, la natura stessa dell'improvvisazione, e soprattutto la temperatura emotiva della performance, sono tutti elementi che trovano modo di realizzarsi con una inesauribile varietà di opzioni, grazie al fatto che la musica non è confinata nella rigida stesura precostituita della pagina scritta. E' in questo ambito che si collocano concetti decisivi e affini come il *duende* (letteralmente: demone) nel flamenco o, nella musica araba, il *tarab*, termine intraducibile che sta a metà fra sortilegio, incanto, felicità, appagamento, estasi.

Molto interessante a questo proposito è uno scritto che Federico García Lorca ha dedicato al *duende*. Ne riportiamo alcuni passi particolarmente suggestivi nei quali si coglie il nucleo di questo potere inesplicabile che l'interprete esercita sul pubblico:

[...] Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica."

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies." Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.

Este "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiyria de Silverio. [...]

Una vez, la "cantaora" andaluza Pastora Pavón, La Niña de los Peines, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados. [...]

Entonces La Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí, apelotonados ante la imagen de Santa Bárbara.

La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna para su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.

[F. García Lorca, *Juego y Teoría del Duende* (1933)]

[Tratto da: http://www.ilboleroDiravel.org/letteraturaspagnola/garcialorca/duende_sp.htm]

Oltre ai tratti idiomatici e alle prassi esecutive, un altro criterio fondamentale di classificazione delle musiche tradizionali in senso lato, è quello della funzione che esse sono chiamate a svolgere (cfr. Scarnecchia: 29ss). Funzioni comuni, riscontrabili in quasi tutte le culture tradizionali, sono ad esempio quelle proprie della musica e dei canti religiosi/devozionali, la poesia epica, i canti di lavoro, la musica per la danza, per le feste ecc. Particolare rilevanza, con una collocazione in parte trasversale alle varie funzioni suindicate, assumono le musiche legate a rituali che contemplano il raggiungimento della *trance* (o *transe*), nell'ambito di cerimonie religiose, di festa, oppure di guarigione. Dalle comunità *gnawa* del Marocco, al *dhikr* del sufismo, al *tarantismo* dell'Italia meridionale si tratta di tradizioni molto radicate, alcune delle quali oggi sono tuttavia a rischio di scomparsa. Per un rapido esame di questi aspetti si rimanda senz'altro al testo di Paolo Scarnecchia. Il testo di riferimento per quanto riguarda il fenomeno della *trance* in musica è quello di Gilbert Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino 1986.

**I. 20 Fra identità locale, diaspora e modernizzazione.
Tradizione e meticcio nella musica del Mediterraneo.**

ASCOLTI

A-06	Emil Zrihan	<i>Kochav Tzedek</i> (improvvisaz.: mawwal)
A-07	" "	" " (canzone) [musica arabo-ebraico-sefardita]
A-08	Budapester Klezmer Band	<i>Skutchna</i> [musica <i>klezmer</i> dell'Europa centrale: tradizione ebraico-ashkenazita (yiddish)]
B-08	Camarón de la Isla	<i>Cada vez que nos miramos</i> [flamenco]
B-09	Radio Tarifa	<i>Rumba Argelina</i> [nuevo flamenco - world fusion]

Al di là dell'enfasi che non di rado accompagna termini quali diaspora o contaminazione, allorché si trattano (o si reclamizzano) musiche meticce, frutto dell'incontro e della compenetrazione fra culture diverse, oppure legate a popolazioni che vivono lontane dalla loro terra d'origine o, ancora, nomadi o sradicate dalla loro località originaria, fenomeni del genere sono quanto mai frequenti e operanti in molte delle tradizioni musicali che, nei secoli passati come in epoca moderna, si sono sviluppate nelle diverse regioni mediterranee. Potremmo anzi aggiungere che è proprio a queste tradizioni ibride che si devono molti dei contributi musicali più originali e affascinanti in questa area geografica.

Musica ebreo-sefardita

Se si parla di diaspora, il pensiero corre immediatamente agli ebrei, popolo la cui storia è segnata da una diaspora ultramillennaria. Nel loro spostamento verso Occidente, gli ebrei si sono distribuiti lungo due direttrici principali. La prima è quella degli ebrei sefarditi (in ebraico: *Sefarad* = Spagna) stanziatisi nella penisola iberica già nell'alto Medioevo e vissuti fianco a fianco degli Arabi fino alle soglie del Rinascimento, fino a quando cioè con la "reconquista" da parte dei sovrani cattolici, iniziarono persecuzioni ed espulsioni che colpirono soprattutto arabi ed ebrei. Gli ebrei subirono una sorte analoga a quella degli arabi, rifugiandosi anch'essi in gran parte nel Maghreb, e da lì spostandosi poi a Oriente, nel

Mashriq, in Turchia, nei Balcani, ecc. L'altra grande direttrice della diaspora è quella degli ebrei ashkenaziti (in ebraico: *Ashkenaz* = Germania), la cui lingua è lo *yiddish* (un mix di ebraico e tedesco), giunti dall'Europa Orientale e stanziatisi nelle regioni danubiane, in Russia, Polonia, Germania, ecc.

La musica ebraica sefardita ha tradizioni ricchissime e molto antiche, tradizioni che attualmente sono oggetto di particolare interesse in quanto depositarie di veri e propri archetipi di ibridazioni interculturali. Emil Zrihan, ebreo marocchino, cantante dalle indiscutibili qualità interpretative e virtuosistiche è una delle figure di spicco di questo panorama musicale che, sull'onda della *world music*, gode attualmente di un particolare favore. *Kochav Tzedek* (A-06-07) è una canzone tradizionale sefardita che qui viene proposta in un connubio piuttosto usuale per questo genere di musica: un canto in lingua ebraica con una veste musicale e una sonorità prettamente arabe (inclusa l'introduzione improvvisata modellata su una forma poetica squisitamente araba quale il *mawwal*). Nelle scarse note illustrative del disco il testo è così riassunto: «Stella di Jupiter: una stella è nata, la sola di questa generazione. Bambino, egli incontrò il creatore e portò parole di pace e d'amore».

Klezmer

Sebbene non sia riconducibile all'area mediterranea (vedi a riguardo le osservazioni a p. 35), il *klezmer*, la musica popolare degli ebrei ashkenaziti, è una delle musiche meticce più originali e vitali, nella quale convivono influssi molteplici e che ci è sembrato opportuno inserire in questa piccola antologia. Diffusa anche oltre oceano (a seguito del montante antisemitismo che a cavallo fra XIX e XX secolo spinse molti ebrei della Mitteleuropa a migrare negli Usa) il *klezmer* va annoverato fra i fattori che hanno contribuito alla nascita del jazz. In Italia la musica *klezmer* è conosciuta soprattutto attraverso gli spettacoli di Moni Ovadia. *Skutchna* (A-08), l'esempio proposto è un brano tradizionale eseguito da un gruppo di *klezmer* ungherese fra i più rinomati.

Flamenco

Altra grande diaspora che ha per teatro il bacino indoeuropeo è quella del popolo *rom*, originario probabilmente del Rajahstan indiano e spostatosi via via verso Occidente, lungo rotte non molto dissimili da quelle degli ebrei. Profondamente ricettivi delle culture con le quali sono entrati in contatto, i *rom* dell'Europa centrale si tramandano una musica ampiamente compenetrata con il folklore balcanico e danubiano (musica *tzigana*). Qualcosa di analogo è accaduto per la musica degli zingari di Spagna, i *gitanos*, che assorbendo e facendo propri molti elementi preesistenti del folklore iberico e della musica araba, hanno dato vita a quel *flamenco* che è, da secoli ormai, un vero e proprio paradigma dell'esotismo e del pittoresco, soggetto a infinite imitazioni e adulterazioni, perennemente esposto al rischio del kitsch e dello stereotipo.

Nel XX secolo, ad opera di musicisti gitani e di vari intellettuali spagnoli, fra i quali Federico García Lorca e il compositore Manuel de Falla, è iniziata una straordinaria opera di riscoperta e di rivitalizzazione delle radici autentiche del flamenco che oggi in Spagna conta schiere di studiosi e praticanti appassionati, è materia di insegnamento nelle Università e può contare su una schiera di interpreti di grande valore.

Fra questi, unanimemente ammirato come interprete forse insuperato nella seconda metà del Novecento, segnato da una vita tormentata e morto nel 1992 a 42 anni per droga, è il *cantaor* José Monje Cruz, detto el Camarón de la Isla (*camarón* = gambero) per via della sua

carnagione chiara e dei capelli rossi che per un gitano sono tratti somatici decisamente inusuali. Genere squisitamente formulaico, basato su un repertorio di forme e ritmi (il cosiddetto *compás*) estremamente variegato e arduo da padroneggiare, il flamenco nasce come musica vocale animata da una profonda e insondabile carica di coinvolgimento emotivo (il *duende* = demone) riservata a una cerchia di gitani che vi partecipano collettivamente col battito delle mani e con movimenti di danza. I contenuti poetici del canto sono affidati a *coplas* (strofe) intrise di sofferenza, non di rado inclini al patetismo, ma pervase da un profondo orgoglio per la propria etnia.

Cada vez que nos miramos (B-08) è una *soleá* che si avvale dell'accompagnamento di uno dei chitarristi virtuosi più celebri del nostro tempo, Paco de Lucia, musicista che nell'ambito del flamenco è tanto osannato quanto osteggiato per le sue tendenze innovative e contaminatrici. Ne forniamo di seguito il testo.

[tratto da: <http://www.terra.es/personal5/camaronleyenda/pagina1.htm>]

Cada vez que nos miramos (*soleá de la Serneta*, 1970)
(Antonio Fernández Díaz y Francisco Sánchez Gómez)

Cada vez que nos miramos,
yo no sé por qué será,
se le pone a esta flamenquita
la carita colorá.

Que no me tienes cariño,
me manejas a tu placer
como si yo fuera un niño.

Me senté sobre tu cama,
lágrimas como garbanzos
me caían por la cara.

Por Dios Tomasa
vente conmigo
y no tengas guasa.

E' opportuno sottolineare che il successo e la diffusione internazionale del flamenco sono legati per lo più ad aspetti tutto sommato esteriori e pittoreschi, stereotipi fra i quali primeggiano l'abbigliamento, la danza frenetica, la sensualità sfrontata pervasa di machismo. Musicalmente, al di fuori della Spagna il flamenco viene recepito per lo più attraverso generi ibridi che hanno legami piuttosto blandi con l'autentica tradizione locale o attraverso rappresentazioni spettacolari di musica e danza anche di alto livello, nelle quali però il linguaggio espressivo del flamenco appare fortemente stilizzato sia musicalmente sia coreograficamente. Di fatto, nonostante la popolarità internazionale di questa musica, la fama dei più grandi interpreti del flamenco odierno (Carmen Linares, Enrique Morente, Juan Habichuela, Aurora Vargas, Tomatito, el Agujeta, ecc.) resta in gran parte circoscritta in ambito nazionale.

Come esempio della ricezione internazionale del flamenco si può citare il gruppo dei Gipsy Kings che vengono abitualmente associati a questo genere di musica nonostante la *rumba catalana* in versione pop che ha dato loro la notorietà abbia poco a che fare col flamenco. Più autentico e problematico è invece il legame col flamenco di quel vasto filone musicale che in Spagna va sotto il nome di *nuevo flamenco* (con gruppi quali Ketama o Pata Negra), oppure di

quei musicisti che hanno sperimentato la commistione tra flamenco e musica andaluso-maghrebina, con esiti non di rado molto suggestivi, anche in ragione dell'antica parentela esistente fra questi due linguaggi. Dopo i saggi offerti tempo addietro da alcuni interpreti storici del flamenco, attualmente i principali artefici di questa fusione sono i musicisti del *raï* maghrebino (Khaled, Cheb Mami, ecc.) nel cui repertorio la convivenza tra flamenco e stilemi maghrebini è ormai un fatto acquisito. A costoro si può aggiungere il gruppo Radio Tarifa (Tarifa è una cittadina all'estremo sud della Spagna), formato in prevalenza da musicisti spagnoli, la cui musica persegue una programmatica fusione fra i due linguaggi. L'esempio proposto, *Rumba argelina* (B-09), è il loro brano di maggior successo nel quale il connubio è proposto in prospettiva spagnola: flauto di canna (tipo *nay* o *gasba*) e percussioni del Maghreb abbinata alla vocalità flamenca. Nel *raï* (ad. es. Cheb Mami - cfr. D-07) prevale invece la tendenza a combinare la vocalità araba con l'accompagnamento della chitarra flamenca.

I. 21 La canzone urbana del Novecento

ASCOLTI

B-10	Amalia Rodrigues	<i>Tudo isto é fado</i>	[<i>fado</i> - Portogallo]
B-11	Cheikha Rimitti	<i>Nakhla</i>	[<i>raï</i> - Algeria]
B-12	Ferdy Taifur	<i>Yolun sonu</i>	[<i>arabesk</i> - Turchia]
B-13	Rósa Eskenázi	<i>I lachanádes</i>	[<i>rebetiko</i> - Grecia]
B-14	Umm Kulthūm .	<i>il-Ward Jamil</i>	[<i>ughniya</i> - Egitto]

I brani elencati sono una sintetica antologia che ripercorre i luoghi e i generi descritti nel capitolo conclusivo del testo di Scarnecchia, dal quale riprendiamo anche il titolo di questo paragrafo. Le vicende che hanno dato origine a questi generi musicali, alcuni dei quali si identificano nella tradizione più importante, onorata e ancora ampiamente diffusa nella vita musicale delle singole nazioni, sono estremamente complesse e spesso difficili da ricostruire.

Fado e *rebetiko* (così come il *tango* argentino) hanno in comune un'origine scaturita da circostanze affini, ossia dalla convivenza forzata di gruppi etnici di diversa provenienza e quindi dal mescolarsi di diverse tradizioni e stili musicali. Si tratta in entrambi i casi di generi musicali sorti in periferie urbane fortemente degradate, zone portuali, bidonvilles, quartieri fatiscenti trasformati in veri e propri ghetti dove si ammassano emigranti e profughi, costretti a vivere in condizioni drammatiche di povertà e di sovraffollamento. Dal disagio di questa condizione di sottoculture urbane, sradicate e degradate, ridotte ai margini della società civile e regolarmente esposte alla delinquenza e al malaffare, si sviluppa un genere di poesia popolare per musica che trae la propria linfa per un verso dal dramma quotidiano, vissuto sulla propria pelle e, per altro verso, fa tesoro dell'incontro forzato fra diversi idiomi musicali. Ed è precisamente da questa mescolanza inedita che scaturisce il carattere originale, ibrido (ma al tempo stesso portatore di una fortissima nuova identità) di queste musiche.

Fado

Le origini del *fado* (= fato) sono molto controverse, tuttavia è opinione abbastanza condivisa che esso giunga a maturazione verso la metà del XIX secolo, nei quartieri periferici di Lisbona, dominio di gangsters (*fadistas*) e prostitute, dove si ammassano schiavi neri emancipati, marinai disoccupati, profughi dal Brasile resosi indipendente nel 1822. Dalla

commistione di tradizioni popolari locali con i ritmi e le danze di origine brasiliana o africana (immancabilmente bollate come lascive), scaturisce questa musica che ha nella *saudade* (una malinconia confinante con la depressione) e in una visione fatalista della vita la sua cifra poetica essenziale.

In Portogallo il *fado* è considerato in pratica la musica nazionale di cui Amalia Rodrigues è stata l'esponente forse più grande e amata. *Tudo isto é fado* (B-10) oltre ad essere stato uno dei grandi successi della Rodrigues è quasi un manifesto poetico, nel cui testo è sintetizzato l'amaro sentimento esistenziale del *fado*.

Tudo isto é Fado (Anibal Nazaré - F. Carvalho)

Perguntaste-me outro dia	You asked me the other day
Se eu sabia o que era o fado	If I knew what fado was.
Eu disse que não sabia	I said I didn't know,
Tu ficaste admirado	You said you were surprised.
Sem saber o que dizia	Without knowing what I said,
Eu menti naquela hora	I lied then,
E disse que não sabia	And said I didn't know.
Mas vou te dizer agora	[But I want to tell you now]

Almas vencidas	Vanquished souls,
Noites perdidas	Lost nights,
Sombras bizarras	Strange shadows
Na mouraria	In the Moorish quarter.
Canta um rufia	A whore sings,
Choram guitarras	Guitars weep,
Amor, ciúme	[Love and jealousy]
Cinzas e lume	Ashes and fire,
Dor e pecado	Pain and sin.
Tudo isto existe	All of this exists,
Tudo isto é triste	All of this is sad,
Tudo isto é fado	All of this is fado.

Se queres ser o meu senhor	If you want to be my man
E teres-me sempre a teu lado	And always have me by your side,
Não me fales só de amor	Don't speak to me of love
Fala-me também do fado	But tell me about fado.
A canção que é meu castigo	Fado is my sentence,
Só nasceu pra me perder	I was born to be lost.
O fado é tudo o que eu digo	Fado is everything I say,
Mais o que eu não sei dizer.	And everything I cannot say.

(Translated by Caroline Shaw)

Rebetiko (anche: *rembetiko*, *rembetika*)

Il *rebetiko* si sviluppa in Grecia, a seguito della sconfitta subita nella guerra del 1922 con la Turchia che fece improvvisamente affluire ad Atene e al Pireo un numero imprecisato di profughi (forse due milioni) che si trovarono a vivere in condizioni che si possono facilmente immaginare. In questi quartieri sovraffollati, nei caffè frequentati da fumatori di hashish, da prostitute e da una folla di piccoli delinquenti denominati *rebetis* (ribelli) o *manga*, nasce il *rebetiko*, frutto del processo di adattamento di una musica di impronta sostanzialmente turca a stili e forme popolari di matrice greca ed europea, influenze fra le quali si annovera anche la canzone napoletana.

Per quanto relativamente poco noto al pubblico internazionale, il *rebetiko* costituisce ancora oggi il termine di riferimento obbligato per gran parte della musica greca odierna (da Mikis Theodorakis, a Yorgos Dalaras, alla nuova stella del pop greco Eleftheria Arvanitaki).

Rósa Eskenázi, greca di origine ebrea, cresciuta a Istanbul e profuga poi ad Atene nel 1922, dopo la rovinosa sconfitta della Grecia nella guerra con la Turchia, è stata una delle interpreti più celebrate di questo genere. *I lachanádes* (B-13) è un brano del 1934 scritto da Vanghélis Papazoglou che ebbe all'epoca un eclatante successo. Il ritmo è quello tipico di una danza detta *zeibekikos*, costruito su un ritmo in nove tempi (5+4).

Eccone il testo, tratto dalle note di copertina del cd (traduz. nostra dal francese)

Laggiù al mercato dei limoni
ci sono stati dei disordini:
hanno arrestato due venditori ambulanti
che giurano di essere innocenti.

Li hanno messi ai ferri
e li conducono in prigione.
Se non si trova il loro bottino
verranno massacrati di di botte.

- Signor poliziotto, non mi picchiare,
perché tu lo sai che è il nostro mestiere.
E non domandarci il perché.

Abbiamo rubato della verdura,
abbiamo rubato delle ciabatte,
e come al solito eccoci davanti alle porte della prigione.

Ughniyya

Quanto alla canzone egiziana del Novecento, l'*ughniyya*, essa rappresenta un fenomeno del tutto diverso, scaturito da un processo di modernizzazione e di industrializzazione dell'attività musicale attraverso il disco, la radio, ecc. che rinnova e insieme rafforza la tradizione locale. L'*ughniyya* si sviluppa all'interno di un tessuto sociale e politico che, per quanto tormentato, proprio in questo nuovo genere musicale rinsalda e accresce il proprio senso di coesione e di identità nazionale. *Ughniyya* ("canzone") è un termine assai generico cui corrisponde teoricamente una varietà di stili possibili, ma esso di fatto si identifica con le canzoni di Umm Kulthūm, l'interprete che non solo l'Egitto, ma l'intero mondo arabo considera come la più importante personalità musicale del XX secolo, l'espressione più autentica e illustre della propria moderna tradizione musicale.

L'aspetto forse più straordinario di Umm Kulthūm (ciò che fa di essa un caso più unico che raro nel panorama musicale del XX secolo) è il fatto di coniugare nella sua figura di artista l'interprete ineguagliata della più nobile arte musicale e vocale e la star in assoluto più

popolare e osannata dal grande pubblico, creando un legame inscindibile fra tradizione e modernità. Nel vasto repertorio di Umm Kulthūm (nome che forniamo nella traslitterazione inglese di Virginia Danielson ma che viene trascritto con grafie molto diverse quali Omme Kolsoum, Oum Kalthoum ecc.) transita e insieme si annulla il confine fra musica d'arte e musica *popular*, fra classicità e attualità.

Naturalmente l'*ughniyya* conta anche altri autorevoli autori e interpreti della musica e dello spettacolo egiziano novecenteschi, da un precursore come Sayyid Darwish, acclamato artefice del teatro musicale egiziano e scomparso poco più che trentenne nel 1923, ai compositori che collaborarono con Umm Kulthūm: Muhammad al-Qasabji, Zakariyya Ahmad, Riyad al-Sunbati, fino a Muhammad Abd al-Wahhab, deciso fautore della modernizzazione e numero uno fra i compositori egiziani del XX secolo. Ci sono poi i cantanti, figure la cui memoria è ancora vivissima in Egitto e molti dei quali furono anche stelle del cinema: Farid al-Atrash, Asmahan, Layla Murad, 'Abd al-Halim Hafiz. In epoca più recente, alle soglie dell'esplosione di un pop arabo marcatamente occidentalizzato, il binomio classicità/popolarità illustrato da Umm Kulthūm, è stato raccolto autorevolmente da interpreti femminili della generazione successiva come la libanese Fairuz oppure Warda, cantante libanese-algerina nata in Francia ma egiziana di adozione.

Il-Ward Jamil (B-14) è un'*ughniyya* composta nel 1947 da Zakariyya Ahmad in *maqam huzam*, su parole di Bayram al-Tunisi; appartiene cioè agli anni indicati come il "periodo d'oro" di Umm Kulthūm, costellato di creazioni che furono e sono ancor oggi popolarissime.

Ne forniamo il testo in traduzione italiana

[traduz. nostra dal francese, cfr: Samir Mégally, *L'Égypte chantée. 2 - Oum Kalthoum*, Mégally, Paris 1997]

El-Ward gamil

I fiori sono belli, ah quanto sono belli! E le loro foglie mirano alle nostre passioni
Quando un amante li offre alla sua amata, è per esprimere che è impaziente di vederla
Guarda i fiori e impara come essi parlano agli innamorati, guarda!
I narcisi si dondolano a destra e a sinistra sui rami con fierezza mista a cordialità
I loro petali dicono agli innamorati: «allontaniamoci dallo sguardo del geloso».
Anima del mio spirito, chi respira il tuo profumo non ti dimenticherà mai.
A ogni bella creatura, va il tuo augurio di incontrare un amore che lo aspetta.
Guarda il bel gelsomino che ama sonnecchiare sui rami.
Con molto affetto, le mani avvolgono i volti e i fiori decorano i seni.

Arabesk

Lo straordinario successo della canzone egiziana è sicuramente l'elemento che ha fatto da traino al sorgere di nuovi generi di musica leggera nei paesi del Medio Oriente, compresa la Turchia, dove nel secondo dopoguerra l'*arabesk* ha dominato la scena della musica di più largo consumo. Il genere fin dal nome dichiara la propria influenza araba e, tuttavia, rappresenta un fenomeno dal carattere profondamente diverso rispetto all'*ughniyya*. In questo caso si tratta di musica che indubbiamente ha goduto e gode di un larghissimo successo, circolando soprattutto attraverso il mercato delle musicassette e indirizzandosi soprattutto al pubblico di più modesto livello culturale con testi che narrano le vicende tristi della povera gente con toni spiccatamente inclini al patetismo. Al contrario della canzone egiziana, l'*arabesk* turco ha sofferto dell'ostracismo della cultura ufficiale e si è andato a collocare nelle posizioni basse nella gerarchia dei generi musicali. Giudicato come un fenomeno quasi esclusivamente commerciale e artisticamente inconsistente, esso non accenna tuttavia a perdere di popolarità. Ferdy Taifur di cui viene proposto un brano intitolato *Yolun Sonu* (B-

12, tratto da una cassetta turca di produzione clandestina), è uno degli interpreti di *arabesk* più famosi. La fama di Taifur, analogamente ad altri popolarissimi interpreti di *arabesk* come Ibrahim Tatlisès o Bülent Ersoy, per quanto grande in patria, non varca i confini nazionali, al contrario di quanto accade invece alle nuove star del pop locale quali Tarkan o Sezen Aksu.

Rai

Teniamo da ultimo il *rai* algerino, fenomeno relativamente recente e drammaticamente segnato da un destino tragico che ha visto morire per mano dei gruppi fondamentalisti islamici molti dei suoi più celebri interpreti (Cheb Hasni, Rachid Baba-Ahmed, Lila Amar, Cheb Aziz, Lounes Matoub e altri), vittime di una ferocia integralista che negli ultimi cinque-sei anni ha assassinato almeno una settantina di personalità algerine del mondo artistico e culturale. Attualmente molti dei più celebri interpreti di *rai* vivono all'estero, per lo più a Parigi, a causa dei fortissimi rischi che questi artisti corrono nel loro paese a causa del carattere congenitamente trasgressivo di questa musica nei confronti della mentalità e della morale islamica. Da genere musicale di intrattenimento per matrimoni e feste, fin dai primi del Novecento, pur fra mille vicissitudini censure e proibizioni, il *rai* (= opinione, punto di vista), con la sua carica anticonformista, il suo sarcasmo ribelle e disilluso, ha trovato ospitalità nei caffè e nei night club di Orano, la città più occidentalizzata dell'Algeria e da sempre additata come un luogo di perdizione.

Cheykha Rimitti, interprete che prosegue tuttora una carriera avviata negli anni '30, è una delle figure chiave del *rai*, vera "pasionaria" e sostenitrice di un modello di vita libero da ogni costrizione moralistica (nei suoi testi esalta l'alcool, il sesso, ecc.), ma al tempo stesso profondamente orgogliosa alla propria identità algerina. In *Nakhla* (B-11) la sua voce roca e insinuante è accompagnata da tastiere elettroniche, percussioni e dal *gasba* un flauto di canna simile al *nay*; una combinazione di elementi che conferisce al *sound* un carattere tecnologico e al tempo stesso impregnato di memorie tradizionali.

Dopo l'indipendenza dell'Algeria (1962) il *rai* ha via via adottato strumenti e arrangiamenti di derivazione europea, fisarmonica, chitarra, tromba, stili jazzistici, ecc. (ma Cheikha Remitti ha sempre manifestato un rifiuto piuttosto netto per questa evoluzione stilistica). Il successo crescente favorito dal mercato delle cassette ha determinato una progressiva attenuazione del tono corrosivo e ribelle del *rai*. Non sufficiente però a sfuggire da un lato alle censure dei vari regimi che si sono succeduti al governo dell'Algeria e, dall'altro, alle persecuzioni del fondamentalismo islamico che nel *rai* vede la quintessenza di quell'individualismo, di quella emancipazione da ogni costrizione moralistica che è il suo principale bersaglio. Attualmente nel *rai* va distinta la produzione degli artisti che vivono in Francia, dal carattere più marcatamente occidentale, rispetto alla superstite produzione locale che attraversa un momento difficilissimo. Fortissima infatti è la concorrenza del più tranquillizzante e disimpegnato *chaabi**, la musica pop del Maghreb nei cui confronti (e il fatto è piuttosto significativo) nonostante il suo carattere occidentalizzato, il fondamentalismo non si accanisce così ferocemente.

* Nei paesi del Maghreb ex francese (Marocco, Algeria, Tunisia) si usa traslitterare questo termine arabo come *chaabi*. In Egitto, anglofono, si incontra invece la trascrizione *shaabi*. Ma la parola è la medesima e significa "gioventù".

ANTOLOGIA AUDIO

Lista degli ascolti previsti dal programma del I modulo
con relativi dati discografici e annotazioni.
2 compact disc (A - B)

Abbreviazioni: n.d. = non disponibile - n.i. = non indicato
Di alcuni brani viene fornita la classificazione riportata da *All Music Guide* (AMG) all'indirizzo:
www.allmusic.com.

A

traccia durata	Dati	identificativi
A-01 4:23	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	canto cristiano (gregoriano) Italia, XIII sec. (fonte: ms Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C.V.138) Kantores 96, dir. Bonifacio Baroffio <i>Ave Maria</i> (responsorio) [trad.] <i>Il Gregoriano. Mille anni di musica</i> Ernesto Esposito (direzione artistica) Roma, Monastero del Sacro Cuore di Gesù delle Monache Clarisse, feb/mar 1996 Amadeus - DARP srl - AMS 3335 (3 cd), Milano, 1996
Il brano è tratto dallo stesso album, ma non è quello ascoltato in aula. Vedi note d'ascolto al § I.07		
A-02 6:08	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	canto romano antico Roma, VII-VIII sec. (fonte: ms Biblioteca Apostolica Vaticana, M.L. 5319) Ensemble Organum, dir. Marcel Pérès <i>Veritas mea</i> (offertorio) [trad.] <i>Messe de Saint Marcel. Chants de l'Eglise de Rome</i> Pere Casulleras (direzione artistica) Grand Réfectoire de l'Abbaye Royale de Fontevraud, giugno 1991 Harmonia Mundi France - HMC 901382, 1992
Il brano è tratto dallo stesso album, ma non è quello ascoltato in aula. Vedi note d'ascolto al § I.07		

B

traccia durata	Dati	identificativi
B-01 7:39	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	[AMG: <i>world beat - world fusion</i>] "International" [UK-Irlanda-Africa] Afro Celt Sound System (featuring Sinéad O'Connor) <i>Release</i> [Emmerson, McNally, O'Lionáird, Russell, O'Connor] <i>Volume 2: Release</i> Simon Emmerson & Martin Russell London, Sonic Innovation, s.d. [p. 1999] Real World - CDRW 76, (Virgin-Emi), UK, 1999
<p>L'indicazione "International" compare sulla copertina del cd. Su ogni cd di Real World c'è una striscia multicolore (che fa parte del logo) sulla quale viene riportata la regione d'origine della musica contenuta nel cd. Vedi note d'ascolto al § I.14</p>		
B-02 5:11	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	[AMG: <i>world beat-world fusion</i>] Marocco Aisha Kandisha's Jarring Effects <i>A Muey A Muey</i> [AKJE., Laswell] <i>Shabeesation</i> Bill Laswell & Pat Jabbar El Shaheed Bouaza, Casablanca 1991-92; Basel, Secret Laboratory 1992-93 [Barbarity (Barraka el Farnatshi), Basel, Switzerland, 1993] ora in: Rykodisc - RCD 10336, Usa, 1995
<p>Sulla copertina del disco è applicata un'etichetta adesiva con l'indicazione "Moroccan Tribal Dub" postproduzione realizzata a Brooklyn, NY, Greenpoint Studio Vedi note d'ascolto al § I.14</p>		
B-03 5:42	Genere: Luogo: Interprete: Titolo del brano [e autore]: Titolo dell'album: Produttore: Luogo e data registraz.: Etichetta e pubblicaz.:	<i>dj style</i> [AMG: <i>dance-pop</i>] indefinibile [Parigi, Maghreb...] Claude Challe <i>Le Duc. Touareg</i> [Challe-Le Duc] <i>Buddha Bar By Claude Challe</i> Claude Challe luoghi non indicati - data della compilation: 1999 Mercury - CD 2 / 546 365-2 / LC 00268, (Universal), 1999
<p>Dalle note di copertina: "un viaggio iniziatico ed eclettico, fuori dal tempo e dalle frontiere, in un'atmosfera dove lo spazio è pieno di bellezza, di serenità e d'amore" Il brano consiste nel remixaggio di <i>Touareg</i>, un brano di Le Duc (Didier Mignot) pubblicato originariamente nel 1998 per l'etichetta Pschent Vedi note d'ascolto al § I.14</p>		

B-08 Genere: flamenco (*soleá*)
 Luogo: Spagna
3:50 Interprete: el Camarón de la Isla; Paco de Lucia
 Titolo del brano [e autore]: *Cada vez que nos miramos* [A. Fernández Sanchez, Fr. Sanchez]
 Titolo dell'album: *el Camarón de la Isla - con la colaboración especial de Paco de Lucia*
 Produttore: n.i.
 Luogo e data registraz.: n.i.
 Etichetta e pubblicaz.: Philips - 848 528-2, (Polygram Ibérica), Madrid, 1970
Vedi note d'ascolto e il testo del brano al § I.20

B-09 Genere: nuevo flamenco-world [AMG: Spanish Folk, International Folk, Mediterranean, North Africa, Arabic, Worldbeat]
3:30 Luogo: Spagna-Marocco
 Interprete: Radio Tarifa
 Titolo del brano [e autore]: *Rumba Argelina* [tradizionale - F.S. Duenas]
 Titolo dell'album: *Rumba Argelina*
 Produttore: Juan Alberto Arteche
 Luogo e data registraz.: n.d.
 Etichetta e pubblicaz.: World Circuit/Nonesuch (Warner) - WCD042, London, 1996
Vedi note d'ascolto al § I.20

B-10 Genere: raï
 Luogo: Algeria
6:43 Interprete: Cheikha Rimitti
 Titolo del brano [e autore]: *Nakhla* ("la palma") [C. Rimitti - M. Maghni]
 Titolo dell'album: *Nouar*
 Produttore: Gafaiti production
 Luogo e data registraz.: Studi registraz: Harry Son, Cool Music, Studio Master (luoghi e date n.i.)
 Etichetta e pubblicaz.: Sonodisc - CDS 7396 SD 40, Nanterre (Francia), 2000

Riassunto del testo (dalle note illustrative del cd):

Ho piantato la mia palma, avrei dovuto farlo nel mio giardino. Si semina quando si è sicuri di restare, non quando stai per partire, perché se mai avrò voglia di assaggiare anche un solo dattero, i miei nemici me lo rifiuteranno.

Vedi note d'ascolto al § I.21

B-11 Genere: *fado*
 Luogo: Portogallo
4:27 Interprete: Amalia Rodriguez
 Titolo del brano [e autore]: *Tudo esto é fado* [A. Nazaré, F. Carvalho]
 Titolo dell'album: *Tudo esto è fado*
 Produttore: J. Colina
 Luogo e data registraz.: n.d.
 Etichetta e pubblicaz.: Alma Latina - ALCD 006, Barcelona, 1995

Vedi note d'ascolto e testo della canzone al § I.21

B-12 Genere: *arabesk*
 Luogo: Turchia
5:49 Interprete: Ferdi Tayfur
 Titolo del brano [e autore]: *Yolun sonu* [n.i.]
 Titolo dell'album: *Ferdi Tayfur «14»* [audiocassetta senza alcuna indicazione editoriale]
 Produttore: n.i.
 Luogo e data registraz.: n.i.
 Etichetta e pubblicaz.: n.i.

Vedi note d'ascolto al § I.21

B-13 Genere: *rebetiko*
 Luogo: Grecia
3:10 Interprete: Rósa Eskenázi
 Titolo del brano [e autore]: *I lachanádes* [E. Papazóglou]
 Titolo dell'album: *Smirneiko et Rebetiko. Les Grandes Chanteuses*
 Produttore: André Ricros (concezione e realizzazione: Roberto Leydi)
 Luogo e data registraz.: Atene, 1934 (restauro e rimasterizz.: Studio Giga, Médias-Waimes, Belgio, 1995)
 Etichetta e pubblicaz.: [Gramophone A.O. 2141, s.d.] ora in: Silex - Y 225114, (Auvidis), Francia, 1995

Per note d'ascolto e testo della canzone, vedi § I.21

B-14 Genere: *ughniyya*
 Luogo: Egitto
6:01 Interprete: Umm Kulthum
 Titolo del brano [e autore]: *El-Ward gamil (il-Ward Jamil = I fiori sono belli)* [Z. Ahmad - B. al-Tunisi]
 Titolo dell'album: *Rak El Habib*
 Produttore: n.d.
 Luogo e data registraz.: n.i. [1947]
 Etichetta e pubblicaz.: [...] ora in: Cairophon - EMI - CXGCD 616 (distribuzione: Digital Press Hellas, Grecia), 1991

Vedi note d'ascolto e testo al § I.21

Riferimenti bibliografici d'esame

Le seguenti indicazioni bibliografiche sono limitate ai testi previsti dal programma d'esame per il I MODULO del corso

A. A. 2002-2003

(il numero a fianco di ciascun titolo corrisponde alla numerazione progressiva del programma d'esame)

- ONG Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986 # 1
- DISOTEO Maurizio, *Antropologia della musica*, Milano, Guerini, 2001 (eccettuato il cap. V) # 2
- SORCE KELLER Marcello, *Musica e sociologia*, Milano, Ricordi, 1996 # 3
- FRITH Simon, *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, Il Novecento, Torino, Einaudi, 2001 # 4
- GAROFALO Reebee, *Whose World, What Beat: the Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism*, "The World of Music", XXXV/2, 1993, pp. 16-32 # 5
-

Riferimenti bibliografici per il programma dell'A. A. 2001-2002

- CARPITELLA Diego, *Criteri per lo studio delle culture musicali*, in ID., *Conversazioni sulla musica*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1992 # 7
- FRITH Simon, *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, Il Novecento, Einaudi, Torino, 2001 # 8
- GAROFALO Reebee, *Whose World, What Beat: the Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism*, "The World of Music", XXXV/2, 1993, pp. 16-32 # 9
- MERRIAM Alan P., *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo, 1990 # 5
- ONG Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986 # 1
- SCARNECCHIA Paolo, *Musica popolare e musica colta*, Jaca Book, Milano, 2000 # 3
- SORCE KELLER Marcello, *Musica e sociologia*, Ricordi, Milano, 1996 # 2
- VAN PEER René, *Taking the World for a Spin in Europe: An Insider's Look at the World Music Recording Business*, «Ethnomusicology», XLIII/2, 1999, pp. 374-384 # 10
