

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXII n. 1-2, 2016

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Direttore: Susanna Pasticci (Università di Cassino e del Lazio Meridionale).

Vicedirettore: Antonio Cascelli (Maynooth University).

Responsabile della rubrica “Interventi”: Massimiliano Locanto (Università di Salerno).

Comitato scientifico: Mario Baroni (Università di Bologna), Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologna), William Drabkin (University of Southampton), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Allan Moore (University of Surrey), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Antonio Rostagno (Università “Sapienza”, Roma), Friedemann Sallis (University of Calgary), Giorgio Sanguinetti (Università di “Tor Vergata”, Roma).

Redazione: Simone Caputo (Università “Sapienza”, Roma), Antonio Grande (Conservatorio di Como).

Consulenti: Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Michele Biasutti (Università di Padova), Michael Buchler (Florida State University), Deborah Burton (Boston University), Mauro Calcagno (State University of New York at Stony Brook), William Caplin (McGill University, Montreal), Irène Dèliege (Université de Liège), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Marcello Piras (Conservatorio dell’Aquila), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (University of Liverpool), Philippe Vendrix (Université de Liège).

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso scritto dell’editore e del direttore.

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani
Disegno in copertina: Giordano Montecchi

© 2017 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it – www.lim.it

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-7096-762-3

Gli articoli inviati alla rivista vengono sottoposti all'esame di due revisori scelti dal comitato scientifico, e il loro parere motivato viene integralmente comunicato per iscritto agli autori. Una volta accettato, l'articolo dovrà essere redatto secondo le norme editoriali della rivista, disponibili nel sito www.gatm.it. Gli autori possono inviare le loro proposte di pubblicazione al seguente indirizzo: s.pasticci@unicas.it

ABBONAMENTO ALLA RIVISTA

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* è il periodico dell'associazione *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* (GATM). Per associarsi e partecipare alle attività scientifiche del GATM (seminari, convegni, gruppi di studio) occorre abbonarsi alla rivista (l'iscrizione all'associazione avviene automaticamente). L'abbonamento annuale varia secondo la tipologia e il formato richiesto.

Tipologia abbonamento	Formato cartaceo ***	Formato elettronico (pdf)	Formato cartaceo+elettronico
Istituzioni	Euro 30	Euro 50	Euro 70
Privati	Euro 30	Euro 30	Euro 40
Membri di altre associazioni *	Euro 30	Euro 25	Euro 35
Studenti **	Euro 30	Euro 25	Euro 35

* Opzione riservata ai soci della SIdM (*Società Italiana di Musicologia*).

** Gli studenti dovranno dimostrare il loro stato mediante un certificato di iscrizione.

*** Spese per la spedizione della rivista in formato cartaceo: Italia (gratuita), Europa (+ 10 Euro), USA, Asia e Australia (+ 15 Euro).

Gli iscritti che desiderano il formato cartaceo possono effettuare il pagamento con: bonifico bancario intestato a:

- LIM EDITRICE srl, codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- versamento su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM EDITRICE srl;
- carta di credito, comunicando i dettagli al numero telefonico 0583/394464.

Gli iscritti che desiderano il formato elettronico (o il formato cartaceo+elettronico) possono effettuare il pagamento con:

- carta di credito o PayPal, attraverso il sito del GATM (www.gatm.it);
- bonifico bancario intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE, codice IBAN: IT 43 O 07601 02400 000023163405.

Tutti gli iscritti sono invitati a comunicare alla segreteria del GATM il proprio indirizzo e-mail e quello postale, inviando una mail al seguente indirizzo: segreteria@gatm.it

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Egidio Pozzi.

Comitato scientifico: Mario Baroni, Alessandro Bratus, Antonio Cascelli, Rossana Dalmonte, Catello Gallotti, Antonio Grande, Massimiliano Locanto, Marco Lutz, Susanna Pasticci, Egidio Pozzi, Alessandro Cecchi (membro aggiunto, rapporti internazionali), Giuseppe Sellari (membro aggiunto, ricerca artistica).

Consiglio direttivo: Egidio Pozzi (presidente), Catello Gallotti, (vice-presidente), Massimiliano Locanto (segretario).



Do we need “popular music”?
Critical perspectives from music studies

Abbiamo bisogno della “popular music”?
Prospettive critiche dagli studi musicali

edited by / a cura di
Alessandro Bratus

INDICE

Alessandro Bratus	
<i>In che modo abbiamo bisogno della popular music?</i>	
<i>Riflessioni su interstizi e spazi disciplinari, in luogo di un'introduzione</i>	7
Alessandro Bratus	
<i>Is Not That We Don't Need Popular Music, but Rather How.</i>	
<i>Reflections on Disciplinary Spaces and Interstices, in Lieu of an Introduction</i>	33
John Covach	
<i>The Way We Were: Rethinking the Popular in a Flat World</i>	59
Stefano La Via	
<i>La canzone d'autore come terreno d'incontro tra “colto” e “popolare”</i>	
<i>(con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)</i>	73
Timothy D. Taylor	
<i>The Hip, the Cool, and the Edgy, or the Dominant Cultural Logic</i>	
<i>of Neoliberal Capitalism</i>	105
Philippe Gonin	
<i>Popular or Not Popular? The Late 1960s, Counterculture and the Avant-</i>	
<i>garde in Rock Music. The Example of Pink Floyd's Ummagumma</i>	125
Dietrich Helms	
<i>Do We Need “populäre Musik”? A German Perspective</i>	151

Vincenzo Caporaletti	
<i>Quali basi epistemologiche per una musicologia della popular music?</i>	179
Max Paddison	
<i>Critical Reflections on the Concept of Popular Music</i>	207
Notes on Contributors	227
Notizie sugli autori	229

Alessandro Bratus

In che modo abbiamo bisogno della *popular music*? Riflessioni su interstizi e spazi disciplinari, in luogo di un'introduzione

L'obiettivo di questo numero monografico è esaminare l'area di significati evocata dall'espressione "popular music", mostrandone i risvolti e i sottintesi negli studi musicali attuali. Si tratta di un'esigenza particolarmente urgente in un momento come quello presente, nel quale i cambiamenti nelle modalità di produzione e circolazione della musica causate dalla diffusione delle tecnologie digitali hanno accelerato il processo di convergenza tra istanze originariamente autonome. Per illustrare il taglio e presentare i contributi proposti nel volume, in questo testo introduttivo vorrei delineare le linee di sviluppo della discussione riguardante due questioni tra loro correlate: da un lato lo statuto interdisciplinare degli studi sulla *popular music*, e dall'altro lato la possibilità che questi possano definire un'unità disciplinare identificabile come *popular music studies*, separata dagli altri ambiti degli studi musicali. Se infatti la locuzione "popular music", intesa come «terzo tipo di musica» [Scott 2009, 4], è una formazione discorsiva storicamente determinata, e conseguente alle mutate condizioni di produzione alla fine del XIX secolo, non si vede ragione per non provare a definire quali pratiche musicali siano incluse al suo interno dopo le trasformazioni radicali avvenute tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, e quali strumenti concettuali e metodologici siano più appropriati per affrontarle.

La domanda in testa al titolo, sotto questo profilo, è più provocatoria di quanto non sembri: non è messa in questione l'utilità o l'opportunità di includere la *popular music* – come insieme di repertori – nel novero degli oggetti di interesse degli studi musicali. Piuttosto, l'interesse è volto a considerare in che modo questa espressione e gli oggetti culturali che le sono connessi, una volta entrati nel vocabolario e nell'orizzonte della musicologia e dell'etnomusicologia, possa servire al ripensamento di alcune questioni di portata più generale. Una riflessione aggiornata sull'uso di questo termine rimette al centro del discorso la natura spiccatamente accademica di un'espressione (*popular music*) che non trova

applicazione in altri contesti, e che proprio grazie alla sua qualità convenzionale ha la possibilità di proporsi quale etichetta applicabile a largo raggio. L'esistenza di gerarchie culturali in continua negoziazione, infatti, implica una mobilità della definizione stessa di cosa è "popular" e cosa non lo è, in relazione a un contesto che ne determina gli orizzonti di ricezione. Per lo stesso motivo, la distinzione tra ciò che è incluso ed escluso da tale campo semantico risulta mutevole, e relativizza i confini tra pratiche culturali, specialmente in un momento nel quale i tradizionali attori dell'industria culturale – dalla stampa musicale alla discografia – sembrano progressivamente perdere la propria capacità di indirizzare il gusto e di regolare l'accesso alle più svariate tipologie di musica. In questo scenario, una disposizione analitica nei confronti di queste musiche che punti l'attenzione su questioni legate soprattutto ai loro linguaggi e alla loro capacità di evocare significati, diventa il punto di partenza per due istanze diverse, anche se correlate: in primo luogo, riportare al centro dei *popular music studies* gli strumenti dell'analisi musicale quale punto di aggregazione per un sapere interdisciplinare; in secondo luogo, usare tale prospettiva per favorire un'integrazione tra approcci diversi, nell'ottica di un continuo rinnovamento degli studi musicali stessi. Una prima risposta alla domanda del titolo, allora, potrebbe essere che abbiamo bisogno della *popular music* perché offre uno stimolo critico senza sconti alle indagini sulle pratiche musicali, portando al centro del dibattito la sua natura di prodotto al tempo stesso artistico, industriale e tecnologico. Creare una separazione tra discipline in base a repertori, da questo punto di vista, depotenzierebbe questa capacità di incidere sull'esistente e di propiziare un rinnovamento delle discipline accademiche legate alla musica.

Pur senza pretese di completezza e sistematicità, che non appartengono per natura a una pubblicazione come un numero di rivista, l'ambizione è quella di raccogliere una serie di posizioni critiche, con l'augurio di alimentare un dibattito in realtà mai sopito. Un'attenzione particolare è stata riservata a contributi proposti da studiosi che operano nelle diverse aree in cui i *popular music studies* si sono radicati negli ultimi decenni e che, piuttosto che partire da posizioni già ampiamente accreditate e più volte ribadite, potevano presentare punti di vista originali e innovativi. Pur non prevedendo un fuoco sull'analisi musicale in senso stretto, le questioni affrontate in questo volume possono essere iscritte nell'ambito più ampio della teoria musicale, in quanto discussione delle categorie e delle definizioni utili a classificare e circoscrivere le pratiche musicali. Da questo punto di vista, abbiamo bisogno della *popular music* perché ci ricorda costantemente la pluralità e la variabilità delle esperienze musicali, e quanta attenzione alla relazione tra testo, contesto e istanze della produzione dovrebbe ispirare qualsiasi ricerca sugli oggetti culturali.

L'interdisciplinarietà come necessità e istanza metodologica

Il richiamo all'interdisciplinarietà tra diverse competenze e saperi – da quelli più tipicamente umanistici a quelli più tecnico-analitici – è da sempre uno dei punti più fortemente sottolineati nella definizione dei *popular music studies*, come campo in cui l'apporto di diverse tradizioni e strumenti concettuali permette di affrontare la complessità dei repertori contemporanei destinati alla riproduzione di massa.¹ Ma diventare studiosi interdisciplinari, capaci di muoversi negli interstizi tra gli specialismi e i campi di studio, solo in rari casi porta a sviluppare quel solido intreccio tra competenze necessario per affrontare questioni di interesse generale il cui impatto – al di là del contesto accademico – abbia la possibilità, in prima istanza, di attrarre risorse da parte degli organismi statali o internazionali di finanziamento alla ricerca. D'altro canto, l'opportunità di creare gruppi di ricerca con specializzazioni diverse si scontra con la disponibilità delle singole discipline a cedere una parte del proprio primato, quando ci si confronta con le altre. Una difficoltà che si acuisce nel caso della musica, a causa del grado di specializzazione necessario per affrontare questa materia nelle sue caratteristiche tecniche e sonore, oltre che per il suo valore nel discorso sociale e culturale. Ciò implicherebbe necessariamente una preminenza da parte degli studi musicali all'interno delle imprese interdisciplinari, un compito di coordinamento e indirizzo spesso difficile da raggiungere a causa della posizione periferica degli studi musicali all'interno dei saperi umanistici. Le discipline musicologiche sono andate progressivamente a costituire un campo percorso da visioni molto diverse in merito agli scopi, ai repertori di riferimento e al proprio statuto disciplinare, con il rischio di perdere di vista il quadro più ampio in cui questo tipo di ricerche si inserisce.

Naturalmente, la questione dell'interdisciplinarietà non riguarda solamente il dibattito culturale, ma investe anche le politiche che determinano l'accesso alla carriera universitaria e l'organizzazione delle discipline nelle istituzioni. Sotto questo profilo, la collocazione dei *popular music studies* all'interno di svariate tipologie di dipartimenti e centri di ricerca universitari (dalla sociologia all'etnomusicologia, passando per i *cultural studies* e i *media studies*) non ha favorito lo sviluppo di una riflessione coerente sulla necessità di identificare delle competenze di base omogenee per quanti se ne occupano. Questa situazione è stata ben fotografata da Philip Tagg, quando afferma che una società come la IASPM (International Association for the Study of Popular Music), pur avendo raggiunto una visibilità e un riconoscimento di larghissimo respiro tra gli studiosi, ha

1. Per una riflessione sulla natura e sulle opzioni metodologiche relative all'interdisciplinarietà negli studi sulla *popular music*, cfr. Tagg [2011].

sostanzialmente finora fallito nel produrre un cambiamento radicale all'interno dell'accademia e – ancor più – nel contesto degli studi musicali [Tagg 2011, 7-11]. In particolar modo, nell'ultimo decennio si è assistito nella musicologia e nell'etnomusicologia allo sviluppo di linee di ricerca in grado di attraversare i repertori, soprattutto nei territori dello studio della performance, dell'audiovisivo e dei supporti di registrazione, dei *sound studies* e degli effetti della digitalizzazione nei consumi e nella produzione musicale. Sono tutte tendenze in grado di contribuire positivamente a superare quella marginalità degli studi musicali rispetto alle altre discipline umanistiche, che viene lamentata da più parti come uno dei limiti più evidenti degli studi musicologici, così come li abbiamo conosciuti finora. Proprio in questi ultimi decenni, va anche detto, si può assistere a un processo di mutamento interno inarrestabile e positivo, perché esprime una disposizione sempre più inclusiva nei confronti di tutte le tipologie di fenomeni culturali [Born 2010; Tagg 2012, 83-131; Cook 2013b, 8-32].²

In una recente riflessione dedicata agli studi sul cinema, Kenyan Tomaselli ha proposto di considerare le discipline alla stregua di linguaggi dotati di struttura grammaticale (*langue*), rispetto alla quale gli specifici oggetti della ricerca costituiscono le *parole* che servirebbero ad articolarne la struttura profonda [Tomaselli 2015, 175]. Quello che emerge da queste considerazioni è l'esistenza di spazi "indisciplinati" all'interno delle discipline stesse [Thompson Klein 1990, 14], che occorre da un lato salvaguardare per non ridurre la complessità delle manifestazioni culturali, ma che è anche necessario definire in relazione a un solido contesto di riferimento, per costruire approcci e progetti didattici in grado di inserirsi in un discorso non autoreferenziale: «The point is that the whole concept of interdisciplinary knowledge is based on the need for people *in disciplines* to mesh research with that of others. They can take back the knowledge thus created between disciplines into their own fields and thereby enrich the material they present to the next generation of learners *entering disciplines*» [Tomaselli 2015, 177]. Il fattore che complica il quadro, nel caso degli studi sulla *popular music*, è il grado di competenza tecnica necessaria per affrontare questi repertori, che almeno in parte non può prescindere dalla teoria musicale e dalla competenza analitica, così come dall'acustica e dallo studio del suono in quanto risultato di processi tecnologici e performativi, se si vuole arrivare a trattare i fenomeni sonori nella loro specificità.

2. A questo proposito, una panoramica aggiornata degli sviluppi in corso si può ottenere semplicemente osservando gli indici di volumi come gli *Oxford Handbook* (<http://www.oxfordhandbooks.com/page/music#volumeeditors>), che nascono proprio con lo scopo di offrire un aggiornamento e una definizione dei campi di studio più recenti e innovativi.

Tutto questo ha dato origine a due questioni intimamente correlate, e di importanza fondamentale per discutere un possibile inquadramento disciplinare dei *popular music studies*. In primo luogo, la discussione ancora irrisolta sulla centralità – a livello metodologico – della musicologia e dell’etnomusicologia nelle ricerche su questi repertori; in secondo luogo, il dibattito su quale delle componenti di queste musiche sia maggiormente rilevante, se l’elemento performativo-sonoro o i suoi effetti sociali.³ L’assenza di una chiara definizione del ruolo della musica – quale causa o effetto dei fenomeni e delle circostanze sociali con cui entra in relazione – si rispecchia in una comunità di studiosi che si è definita solamente in rapporto al comune interesse per alcuni specifici oggetti culturali, distinguendosi per contrapposizione rispetto a quella che viene definita “musicologia accademica” o “tradizionale”. Una formulazione particolarmente chiara di questa situazione si può trovare in un scritto di Roberto Agostini, che ben fotografa il punto di vista degli studiosi di *popular music*:

da una parte troviamo la musicologia consolidata, che tende a escludere quanto non risulta allineato al paradigma disciplinare e al canone della musica d’arte, ovvero a legittimare quanto può rientrarvi; dall’altra parte troviamo invece una comunità di studiosi che mette in discussione tale paradigma disciplinare sostenendo che la musicologia, piuttosto che escludere o legittimare le musiche a seconda che queste rientrino o meno nel paradigma disciplinare, dovrebbe assumere la relatività di tale paradigma e riformularlo in relazione al mutato contesto socio-culturale con l’obiettivo di diventare lo studio di *tutta* la musica, non solo di *una musica* [Agostini 2006, 28].⁴

Ho riportato questa citazione proprio per il suo valore esemplare, in grado di chiarire in maniera sintetica i termini all’interno dei quali tale discussione è stata recepita e discussa. Se la consideriamo nel contesto delle discipline e dei gruppi sociali che riflettono la loro organizzazione in quella particolare comunità antropologica che va sotto il nome di accademia, mi sembra che si possano ritrovare in questa citazione alcune contrapposizioni significative: la polarizzazione tra una disciplina esclusiva (*la musicologia consolidata*) e un gruppo inclusivo (*una comunità di studiosi*); l’obiettivo di definire e preservare un canone, rispetto all’assunzione di una visione più a largo raggio dei rapporti tra oggetto culturale, società e condizioni di produzione; e infine, la necessità del giudizio di valore, in luogo di un approccio critico indipendente da valutazioni di ordine estetico.

3. Questi due atteggiamenti sono stati sintetizzati da Philip Tagg come *nothing but the music* ed *everything but the music*: in aperta polemica con questi ultimi, lui e altri studiosi hanno recentemente dato origine al NIMiMS (Network for the Inclusion of Music in Music Studies, <http://nimims.net/>), con lo scopo specifico di rivendicare un approccio alla *popular music* che parta proprio dalla sua esperienza in quanto oggetto in primo luogo sonoro.
4. Cfr. anche Agostini [2004] e Middleton [1993].

La mia personale impressione è che tali contrapposizioni si stiano svuotando dall'interno, con una velocità che dipende in gran parte dalla capacità dei diversi contesti nazionali e istituzionali di rispondere in maniera efficace e rapida agli stimoli verso il rinnovamento. In generale, il movimento verso un ripensamento degli approcci e delle metodologie è ben visibile, e la sua profondità e pluralità di esiti non è limitata al solo ambito dei *popular music studies*, ma – a partire dal cambiamento propiziato dalla *new musicology* negli anni Ottanta – ha ormai raggiunto in pratica la totalità degli studi musicali [Fink 2002].

La tensione verso la definizione di approcci specifici per lo studio della *popular music* emerge con forza nella discussione di Franco Fabbri e Goffredo Plastino della situazione degli studi di questi repertori nel contesto italiano. Al termine di un passaggio particolarmente polemico, i due autori scrivono: «the main inconsistency still lies in the (partial) approach to popular music as an object to be studied, and not as a field of study», rivendicando la necessità di una specifica riconoscibilità disciplinare per gli studiosi di *popular music* [Fabbri-Plastino 2014, 6]. D'altro canto, nello stesso saggio gli autori evidenziano "l'anomalia" italiana, rappresentata da una numericamente contenuta ma importante tradizione di studi concentrati più sul dato testuale (verbale e musicale) che non su quello medio-logico o sociologico: un dato in controtendenza rispetto alla distribuzione delle forze in ambito internazionale, in special modo nell'università anglo-americana [*ibid.*, 10]. Nel volume che il lettore ha ora tra le mani, l'idea centrale è quella di fare di tale anomalia un punto di partenza, chiamando alla riflessione studiosi che, pur se non sempre definiscono se stessi come *popular music scholar* in prima battuta, dedicano a questi repertori una parte importante del loro lavoro e delle loro riflessioni. Il tentativo è quello di riprendere la discussione sulla necessità di definire uno statuto disciplinare autonomo per la *popular music*, che pure da diverse parti viene invocata come possibile soluzione al problema, cercando di rovesciare la questione e tentando di delineare – piuttosto – in che modo l'inclusione di queste musiche nell'alveo degli studi musicali possa rappresentare un valore propulsivo e ancor più profondamente trasformativo. Già a metà degli anni Novanta, Anahid Kassabian sottolineava come fosse un'operazione artificiosa quella di definire le discipline «wholly according to object of study» [1997, 8], mentre un approccio che esplori le intersezioni tra discipline di ascendenza più tradizionale – tenendo conto degli apporti dei *cultural studies*, degli studi sui media, delle specificità degli artefatti sonori e audiovisivi – sia più adatto al progetto contemporaneo di uno studio delle pratiche musicali nella loro multiforme complessità.

Sotto il profilo della definizione disciplinare, può essere utile ricordare che il momento focale e fondativo nei primi anni Ottanta, che ha visto la nascita della

IASPM e della rivista «Popular Music» grazie all'opera di studiosi quali Richard Middleton, Phillip Tagg, Franco Fabbri, David Horn, Jan Fairley e Charles Hamm, aveva delle caratteristiche peculiari e probabilmente irripetibili. In questa fase di prima aggregazione, in cui l'obiettivo era quello di radicare un interesse condiviso nei confronti di musiche e pratiche prima di allora assenti dalla considerazione accademica, il discorso relativo a una definizione del proprio ambito di interesse ha preso le mosse da una critica al pensiero di Adorno e alle categorie con le quali il filosofo aveva interpretato queste musiche in relazione all'industrializzazione della produzione musicale.⁵ In quel momento, probabilmente, l'idea di una contrapposizione a una "tradizione" accademica arroccata sulla difesa di un canone e di posizioni di prestigio culturale acquisite ha determinato la necessità di una visione conflittuale dei territori di rispettivo interesse, animati da agende culturali non convergenti.

Una posizione del genere è sempre meno sostenibile nel contesto attuale, in cui a un paradigma interdisciplinare si va sostituendo una trans-disciplinarietà che si sviluppa a partire da una riflessione sugli isomorfismi tra diversi ambiti di studio. In questo senso la proposta trans-disciplinare – così come sviluppata ad esempio nel "progetto morale" del CIRET (Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires) già nel 1987 – potrebbe risultare particolarmente adatta a un contesto come i *popular music studies*, «permitting the emergence of unity amidst the diversity and diversity through the unity. Its objective is to lay bare the nature and characteristics of this flow of information and its principal task is the elaboration of a new language, a new logic, and new concepts to permit the emergence of a real dialogue between specialists in different domains of knowledge».⁶ Secondo Serge Lacasse, un simile spostamento avrebbe l'effetto di dare avvio a una serie di movimenti centripeti che dovrebbero avere la conseguenza finale di definire un campo di studi basato su presupposti nuovi, realmente allineato con le esigenze e le traiettorie di sviluppo della riflessione contemporanea in diverse discipline [2015]. Nella ricerca di tale assetto trans- o (inter-)disciplinare, rimane importante ribadire la necessità di un sapere tecnico e analitico (non solo legato alla teoria musicale, ma ovviamente anche alla produzione sonora e alle tecnologie di riproduzione) quale fondamento per un discorso che sia al tempo stesso epistemologicamente solido e in grado di esercitare una reale funzione critica.

5. Un percorso di questo tipo, ad esempio, anima la discussione nel secondo capitolo del volume di Richard Middleton *Studiare la popular music* [1994, 59-97], ed è stato ripreso più volte in studi successivi, che hanno via via approfondito e ampliato il dibattito critico su questi temi [Kassabian 1999; Krims 2003; Bennett 2008; Driscoll 2010].
6. http://ciret-transdisciplinarity.org/moral_project.php (consultato il 4 ottobre 2016).

Mobilità del testo pop e sue trasformazioni nell'era digitale

Una difficoltà che si incontra nei tentativi di incasellare all'interno delle discipline accademiche i *popular music studies* discende dalla multiforme natura del concetto di "testo" in queste musiche e dallo statuto che quest'ultimo assume a seconda del punto di vista dal quale lo osserviamo. Nell'introduzione alla miscellanea *Reading Pop*, Richard Middleton riassume le principali questioni collegate all'argomento in questi termini: «pop's mode of existence (dizzying chains of replications and textual relations; ubiquitous dissemination; production processes and reception contexts characterised by multimedia messages) does indeed render the idea of the bounded, originary text and single *auteur* outmoded» [2000, 8]. Ne consegue una visione degli oggetti culturali quali vettori in grado di creare relazioni: in seno a una comunità di riferimento, all'interno dello specifico contesto sociale nel quale vengono prodotti e recepiti, e nel sistema industriale che trasforma i materiali registrati dai musicisti in oggetti destinati alla riproduzione su vasta scala. Grazie alla sua origine performativa e al suo particolare "modo di esistenza", la *popular music* condivide con la *performance art* uno statuto ontologico che si potrebbe definire "virale", in cui «a given performance [...] splinters, mutates, and multiplies over time in the hands of various critical constituencies in a variety of media, to yeald a body of critical work that extends the primary act of the performance in the indefinite future through reproduction» [Bedford 2012]. Un contesto del genere, che allarga il concetto e lo statuto del testo oltre i confini di un oggetto fisico e di una autorialità necessariamente limitata a un'individualità specifica, richiede approcci che integrino testo e contesto in una entità multiplanare ma unitaria, con lo scopo di costruire a livello di progetto storiografico «a synchronic text of a socio-cultural moment rather than to emphasize a diachronic unfolding of autonomous works» [Brackett 2000, 18].

La natura problematica – e soggetta a continua ridefinizione – dello statuto del testo nei *popular music studies* è anche una conseguenza dell'introduzione delle tecnologie digitali, che hanno irrimediabilmente cambiato il modo di lavorare e di concepire tutto il processo di produzione e ricezione della musica, favorendo uno scambio sempre più multipolare tra stili, modalità compositive, tecnologie.⁷ Come ha scritto Thom Holmes, il digitale ha avuto come primo e generale effetto quello di rendere disponibili anche a musicisti nel campo *popular* tecnologie «once considered radical and experimental» [2002, 273], soprattutto mettendo a disposizione repliche digitali di strumenti ed effetti analogici un tempo molto più costosi, attraverso interfacce costruite *ah hoc* o patch di programmi modulari

7. Per un'aggiornata panoramica sugli effetti del digitale in questo ambito della produzione e del consumo musicale, cfr. Hracš-Seman-Virani [2016].

come Max/MSP o Pure Data. Sicuramente, l'introduzione delle tecnologie digitali ha reso disponibili una serie di elementi nuovi nella produzione di tutte le musiche registrate, sia per quanto riguarda l'accesso a strumenti di qualità professionale [Prior 2010], sia per quanto concerne la possibilità per gli studiosi stessi di avvicinarsi ai processi di composizione, alterazione e realizzazione di artefatti registrati. La nascita di un'associazione come la ASARP (Association for the Study of the Art of Record Production),⁸ il cui scopo è quello di far dialogare figure tecniche, *performer* e accademici interessati alla riflessione su quanto accade nello studio di registrazione, sembra essere un segnale chiaro in questa direzione.⁹ Una simile convergenza segnala anche l'accresciuto interesse nei confronti di un prodotto come il disco, troppo spesso considerato quale mero punto finale di una catena di valorizzazione economica della musica, piuttosto che come un oggetto attorno al quale si generano negoziazioni complesse dal punto di vista comunicativo e discorsivo. La concentrazione sugli strumenti e sulle tecnologie, inoltre, è un altro di quegli elementi che permette la messa a punto di approcci integrati e trasversali a repertori differenti, che condividono il riferimento a modalità di produzione comuni, intese da un lato come processo di realizzazione di artefatti sonori, dall'altro lato come filiera produttiva industriale.

Oltre alle considerazioni riguardanti il lato della produzione, la diffusione delle tecnologie digitali nella vita quotidiana ha avuto profondi effetti anche sulla formazione del gusto e degli ascolti individuali. In primo luogo favorendo un "appiattimento" della storia precedente, in cui la disponibilità della tecnologia e della musica del passato ha l'effetto di creare una *palette* di strumenti sempre più ampia e stratificata, in cui potenzialmente convivono oggetti e logiche profondamente eterogenee. Ciò si riflette in quell'atteggiamento che Jean Hogarty ha definito "retro culture", in cui il riferimento al passato è interpretato quale elemento fondante della costruzione di un campo del *popular* intergenerazionale, legato a nicchie di pubblico sempre più ridotte e mobili [2015].¹⁰ Quello a cui si va

8. <http://www.artofrecordproduction.com/> (consultato il 4 ottobre 2016). Anche in questo caso, alla proposta di un punto di vista alternativo sulle pratiche musicali si è accompagnata il tentativo di stabilire anche dei confini disciplinari in grado di delimitarne gli orizzonti [Frith-Zagorski-Thomas 2012; Zagorski-Thomas 2014].
9. Oltre a quelle di Simon Zagorski-Thomas, sono un esempio particolarmente evidente di questa tendenza anche alcuni progetti di ricerca portati avanti da una studiosa come Anne Danielsen, che da anni si occupa delle domande che l'impiego delle tecnologie digitali permette agli studiosi di affrontare, quali le questioni legate al microritmo [2010], o agli effetti comunicativi delle risorse sonore che tali strumenti tecnologici mettono a disposizione dei musicisti [Brøvig-Hanssen-Danielsen 2016].
10. A livello di marketing, tale discorso si incrocia anche con la teoria della cosiddetta "long tail" [Anderson 2006].

incontro, è una definizione della categoria di gusto musicale sempre più plastica e adattata alle preferenze personali dei singoli ascoltatori:

While the conditions of contemporary music diffusion certainly contribute to increasing forms of eclecticism to individuals' repertoires of preferences, they also require them to situate themselves in relation to the profusion of music that they come in contact with. In other words, music taste requires a proper definition that entangles its various dimensions, from the myriad of content that individuals listen to, to the technological components that enact their preferences and diffuse them within everyday contexts [Nowak 2016, cap. 4.3].

Nell'articolo di John Covach che apre questo volume, in cui si delinea il generale processo di riconfigurazione dei consumi e delle stesse distinzioni tra repertori musicali – in primo luogo a livello del relativo giudizio di valore – viene ripresa l'idea centrale del saggio di Thomas Friedman *The World Is Flat*, nel quale il giornalista dipinge un quadro delle relazioni economiche contemporanee caratterizzate da un'organizzazione più rizomatica che gerarchica. È questa anche un'opportunità per ripensare il ruolo di una locuzione come “popular music”, e di delinearne la gittata all'interno di dinamiche culturali specifiche. Ad esempio, nel ripercorrere la vicenda del termine in contrapposizione al suo “Altro” (ovvero ai fattori che entrano in gioco nella definizione di “musica d'arte” negli Stati Uniti del xx secolo), Covach sottolinea la necessità di concepire il campo del *popular* – e, di conseguenza, dei *popular music studies* all'interno dell'accademia – come prodotto di una specifica fase culturale della vita intellettuale del xx e XXI secolo, la cui portata e la cui utilità sono soggette a una negoziazione su base geografica e cronologica.

In secondo luogo, l'introduzione del digitale ha avuto conseguenze anche sulle modalità di consumo e approccio alla musica, anzitutto nella relazione tra contesto d'ascolto e contenuto: «By inducing particular modes of consumption through their affordances, music technologies complicate the definition process between music and everyday life because they delineate the material condition of its diffusion» [Nowak 2016, cap. 2]. Nel quadro della complessità dei consumi culturali, si situa la sempre maggiore permeabilità tra i generi musicali dal punto di vista dell'ascoltatore; la formazione del gusto individuale si trova e seguire strade imprevedibili ed eclettiche, sottolineando il ruolo proattivo della tecnologia nel creare le condizioni della ricezione:

While it cannot be said that technology is fully accountable for musical taste or engagement, it does, however, exert its influence on how people listen to music, which ultimately affects their listening habits. [...] The agency of users can only account for a portion of the way in which people engage with music and technology,

and while devices can be used outside their original intent, there are limitations [Avdeeff 2012, 282-283].

La reversibilità delle tecnologie del passato – come il giradischi o il lettore di audiocassette – non è infatti paragonabile a quella delle attuali piattaforme per il consumo e la produzione musicale, che funzionano in modi sempre più intuitivi, ma anche più difficilmente personalizzabili e modificabili a piacimento [Spaziantte 2007, 131-162].¹¹ L'altra faccia di questo processo è la possibilità offerta dalla tecnologia di connettere in modo diretto ascoltatori e musicisti, ponendo le basi per un nuovo tipo di rapporto tra chi produce e consuma musica: «dispelling the alienation that followed the industrialisation of pop music; highlighting the consumption of music as an active, incorporative practice; and solidifying the often illusory bonds between performers and consumers» [Kibby 2006, 302].

In terzo luogo, l'introduzione delle tecnologie digitali ha irrimediabilmente mutato il modo stesso di pensare le pratiche musicali, i confini tra performance e registrazione, l'idea di concerto dal vivo e di partecipazione del pubblico. Cambiamenti che ovviamente interessano l'intero spettro delle pratiche musicali, determinando l'emergere di un terreno comune tra ambiti culturali un tempo più nettamente separati e – al tempo stesso – una moltiplicazione delle potenziali prospettive di ricerca:

The triangulation of different disciplinary approaches, in short, may create risks of misinterpretation, but it also create the potential for significant added value. And with as complex and indeed intractable a phenomenon such as performance, enacted under the exact constraints of real time and constantly poised on the brink of irrationality, we need every interpretive weapon in the armory – and then some [Cook 2013a, 84].

In parallelo, potremmo dire che la necessità di approcci interdisciplinari e integrati che i repertori della *popular music* sollecitano spinge necessariamente il ricercatore a usare una varietà di strumenti concettuali e teorici messi a punto per altri repertori. Questi ultimi non sono “altro” rispetto a quanto li segue cronologicamente, ma sono a loro volta stratificati all'interno delle pratiche culturali più recenti, dalle quali non necessariamente si differenziano per opposizione. Anche per effetto dell'accresciuta disponibilità di una “biblioteca universale” sempre più ampia e accessibile, non si può fare a meno di pensare a un futuro in cui si potrà ragionare sulle distinzioni tra musiche a partire da espressioni come

11. Questo non significa che gli oggetti materiali perdano del tutto rilevanza, ma piuttosto che vengono a far parte di una diversa configurazione di *practice circuits*, nella quale l'integrazione tra unità culturali materiali e immateriali è costantemente cangiante [Magaudda 2011].

“popular music”, “musica colta”, “musica tradizionale” (e molte altre) in quanto etichette (*tag*) soggette a contrattazione, consunzione, periodica necessità di riconsiderazione. Nel lavoro dello studioso, infatti, l’impulso interdisciplinare che nasce dalla focalizzazione su un fenomeno specifico risponde a un movimento di convergenza tra “culture musicali” tradizionalmente separate.¹² Infine, in linea con quanto si è già verificato nell’ambito degli studi letterari [Moretti 2013], la prospettiva della *digital musicology* come prassi dello studio accademico basata sulla lettura sincronica e su una rappresentazione dei dati storici attraverso gli strumenti informatici favorisce la possibilità di storicizzare l’emergere di gruppi e dischi che diventano canonici rispetto a determinati contesti (quelli, ad esempio, del discorso accademico, giornalistico e interno ai *fan* di specifici generi) [Desler 2013].

In che modo abbiamo bisogno dei *popular music studies*? Trasformazioni e prospettive attuali

Se dal tentativo di definire l’area semantica delimitata dall’espressione “popular music” si passa a considerare il carattere disciplinare degli studi su questi repertori, il problema della delimitazione degli ambiti e della permeabilità dei confini si acuisce. Ciò è legato in primo luogo a due ordini di difficoltà, ben individuate da Simon Frith nell’introduzione alla raccolta antologica di saggi *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*:

Because popular music is not itself a discipline, it has not really developed linearly or in any specific theoretical direction, with an agreed set of conceptual issues to be clarified or hypotheses to be tested or methodological problems to be resolved. At the same time, as a research topic popular music has been liable to what one might call passing scholarly attention. Literary scholars, for example, take an occasional interest in lyrics as poetry, sociologists of youth an interest in musical taste groups as subcultures [Frith 2004, 4-5].

Se, da un lato, la marginalità di questi studi all’interno dell’organizzazione attuale dei saperi è il risultato di un’impostazione che si concentra più sull’oggetto di studio piuttosto che non sulla condivisione di metodi e strumenti concettuali, dall’altro lato la questione dell’appartenenza disciplinare diventa cruciale nel momento in cui si va a determinare il bilanciamento tra i diversi approcci necessari

12. Tra i numerosi esempi di studi che affrontano tematiche di carattere generale prendendo in esame diversi repertori si possono ricordare, accanto a quelli di Nicholas Cook poi confluiti nella monografia sulla “musica come performance” [2013b], almeno quello di Simon Zagorski-Thomas [2014] dedicato al ruolo dello studio di registrazione, o l’ampia e articolata discussione di Paul Sanden del concetto di *liveness* [2013].

per affrontare questi repertori nella maniera più appropriata. Richiamare la centralità delle discipline musicali – in primo luogo dell’analisi come mezzo per focalizzare l’attenzione sui linguaggi e sulla dimensione sonora – va nella direzione di caldeggiare l’opzione metodologica di rendere la musica il punto di aggregazione per la costruzione dell’interdisciplinarietà: «dedicated analysis of popular music provides us with the opportunity of aligning ourselves with the interdisciplinary ambitions of cultural studies as one means through which we can enter into an engagement with popular music» [Anderson 2008, 287].

Nel saggio di Serge Lacasse citato alla fine del primo paragrafo, il processo di rigenerazione degli studi sulla *popular music* dal punto di vista musicologico viene delineato lungo due direttrici principali. In primo luogo, si auspica una maggiore concentrazione sulle specificità linguistiche, tecniche, sonore dei generi musicali rimasti al di fuori dal discorso accademico (quali ad esempio il *metal*, in tutte le sue ramificazioni). In secondo luogo, si prospetta l’adozione di un punto di vista informato dalla recente ottica del “posthuman humanism”: un approccio in cui la distinzione tra componente umana e tecnologica viene messa tra parentesi, per favorire una comprensione integrata dei fenomeni culturali, in quanto combinazione di elementi materiali e immateriali. Nel caso specifico dei *popular music studies*, secondo Lacasse questo approccio permetterebbe di riappropriarsi delle qualità proprie degli oggetti musicali, senza far emergere necessariamente una complessità, ma facendo ricorso a categorie interpretative basate sulle categorie percettive e le risposte corporee agli stimoli sonori:

this means to approach any musical phenomenon in its entirety without privileging any set of musical parameters (abstract, performatory or technological) and, more importantly, without assigning extra value to concepts such as “complexity” as compared with more body-oriented ones such as “groove”: of course, popular musicology is giving more and more attention, as we have seen to phenomena such as “groove”, but it seems to me that we are still approaching them as *the new locus* of the music’s complexity, rather than appreciate them for what they are: expressions of physical pleasure [Lacasse 2015].

Da queste considerazioni di Lacasse discende un corollario importante, e cioè la necessità di riscoprire i piaceri dell’ascolto, ma anche la possibilità di porre questa dimensione al centro dell’indagine su tutti i repertori musicali: in questa prospettiva, i *popular music studies* verrebbero a configurarsi come il punto più avanzato di un approccio “ecologico” alle pratiche musicali. Rimettere il corpo al centro dell’attenzione è infatti un’operazione innovativa almeno a due livelli, complementari e compresenti: da un lato, questa scelta evidenzia l’importanza del dato performativo come punto di partenza di tutte le pratiche musicali;

dall'altro, sottolinea la centralità dell'ascolto, che rappresenta uno degli elementi essenziali di qualunque attività musicale.

Lo dimostra con un ampio insieme di argomentazioni l'articolo di Stefano La Via pubblicato in questo volume. Un saggio di taglio storico e teorico, e con un impulso di partenza auto-etnografico, in cui lo studioso propone di ripartire dall'esperienza di ascolto come elemento fondante di una concezione della musica intesa come pratica transculturale, in cui gli elementi di continuità assumono un ruolo prevalente rispetto a quelli di discontinuità. La chiave per affrontare questo discorso è una riflessione sull'appropriazione da parte degli studiosi non anglofoni dell'espressione *popular music*, procedendo dal concetto di "popolare" così come sviluppato nel pensiero di Gramsci, come stimolo per la ricerca di modalità di espressione artistica e poetica in grado di esercitare una funzione critica sulla realtà. È il caso della canzone d'autore italiana, ma anche di altri repertori meno allineati al *mainstream* anglo-americano, in cui l'orizzonte evocato dal termine "popolare" definisce sia ciò che "piace a molti", sia ciò che è in grado di riallacciarsi a una matrice radicata in esperienze tradizionali legate all'identità nazionale o locale, per produrre oggetti culturali che rinviano al sociale e a un confronto serrato con la realtà contemporanea.

La scelta di riportare al centro degli interessi di ricerca i dati complementari della performance e dell'ascolto, tra l'altro, potrebbe inserirsi in una strategia per rendere maggiormente incisivi i temi del lavoro musicologico nel contesto delle agenzie nazionali e internazionali che si occupano di supportare studi di eccellenza. Sotto tale profilo, una ricerca sul sito dell'European Research Council – al momento il maggior organo europeo a stanziare fondi sulla base di *call* competitive e non tematiche – rivela che dal 2009 al 2013 sono stati finanziati dieci progetti appartenenti al settore SH5 (*Cultures and cultural production: literature, visual and performing arts, music, cultural and comparative studies*), nella cui descrizione compare la parola chiave "music".¹³ Nella maggior parte di questi progetti, le pratiche musicali sono intese come manifestazioni culturali a tutto tondo, che attraversano le categorizzazioni imposte dall'alto per rispondere a questioni inerenti la storia delle società, dei consumi culturali e delle migrazioni, i rapporti tra diversi media e la tecnologia dedicata alla produzione o alla fruizione. Allargando l'indagine a tutti i settori disciplinari, la ricerca della parola chiave "music" produce risultati simili, mentre l'espressione "popular music" compare solamente una volta nel progetto CAMUT (Culture Aware MUsic Technologies),¹⁴ finaliz-

13. [https://erc.europa.eu/projects-and-results/erc-funded-projects/music?f\[o\]=sm_field_cordis_project_subpanel%3ASH5](https://erc.europa.eu/projects-and-results/erc-funded-projects/music?f[o]=sm_field_cordis_project_subpanel%3ASH5) (consultato il 4 ottobre 2016).

14. <https://erc.europa.eu/projects-and-results/erc-funded-projects/%22popular%20music%22?f=&retain-filters=1> (consultato il 4 ottobre 2016).

zato alla messa a punto di tecnologie innovative per la distribuzione di musica in formato digitale per il mercato indiano. Utilizzando come chiave di ricerca la parola “song”, infine, è possibile verificare che il termine compare in otto progetti.¹⁵ Nell’unico progetto propriamente dedicato alla musica, tuttavia, il riferimento alla canzone è usato solamente come mezzo per rendere comprensibile la presentazione del progetto *Con Espressione* dell’Università di Linz (Austria), per poi chiarire immediatamente che il fuoco della ricerca si concentrerà sulla musica d’arte.

Un altro aspetto che indica il cambiamento in corso nei *popular music studies* è legato al riconoscimento del fatto che alcuni repertori si sono maggiormente identificati con questa espressione, mettendone in ombra altri. Come notano Franco Fabbri e Goffredo Plastino nella presentazione della collana *Global Popular Music*, interamente dedicata alla presentazione di studi sui repertori musicali alternativi rispetto alla produzione anglo-americana:

British and North-American music have been privileged and studied first, not only for their geographic and generational proximity to scholars, but also for their tremendous impact. Everything else has been often relegated to the dubious “world music” category, with a “folk” (or “roots”, or “authentic”) label attached. However, world popular music is no less popular than rock ‘n’ roll, r&b, disco, rap, singer-songwriters, punk, grunge, brit-pop, or nu-gaze. It is no less full of history and passion, no less danceable, socially relevant and commercialized.¹⁶

Un approccio del genere, se da un lato segnala la giusta aspirazione verso il disegno di un possibile campo di studi che operi in maniera indipendente rispetto a valutazioni di tipo commerciale e industriale, dall’altro lato presenta il potenziale rischio di inscrivere la discussione all’interno di un paradigma oppositivo, che tiene conto della pluralità dei generi e degli stili, ma li iscrive in dinamiche di tipo binario. Nello scenario attuale, invece, tale dinamica è già sul punto di essere superata da processi di tipo transculturale, che – indipendentemente dalla valutazione degli effetti di questo processo – hanno portato all’affermazione di una serie di elementi linguistici omogeneizzanti che, pur avendo origine nella *popular music* angloamericana, appartengono a un vocabolario ormai pienamente globalizzato:

While the global popular music industry continues to be dominated by Anglo-American product, the balance is slowly beginning to shift with the introduction of increasing amounts of non-Anglo-American popular music into the global

15. <https://erc.europa.eu/projects-and-results/erc-funded-projects/song?f=&retain-filters=1> (consultato il 4 ottobre 2016).

16. <http://www.globalpopularmusic.net/>, presentazione della sezione “About GPM” (consultato il 4 ottobre 2016).

flow. This reflects a growing demand at the local level for local artists, their work being recognised as an important dimension of local culture and cultural identity. This, in turn, has had an impact on the ways in which popular music is packaged and presented by the music media in different parts of the world [Bennett-Shank-Toynbee 2006, 306].¹⁷

A ciò si potrebbe aggiungere che il processo in questione non è affatto nuovo, ma è giunto oggi a un punto di maturazione che lo rende ormai del tutto evidente. Lo dimostrano, ad esempio, un paio di recenti pubblicazioni dedicate a un genere come quello della canzone d'autore, e alle sue diverse manifestazioni in diversi contesti ed epoche [Haworth 2015; Marc-Green 2016]. Come già detto a proposito del contributo di Stefano La Via, è proprio l'indagine sulle connessioni e le continuità a permettere un avanzamento nella comprensione storica e culturale dei fenomeni, altrimenti ridotti a una semplice sequenza lineare.

La presenza di gerarchie culturali all'interno della *popular music*, che spesso si riproducono per omologia rispetto ad altre epoche o pratiche culturali, è l'argomento del contributo di Timothy Taylor presentato in questo volume. Puntando l'attenzione sulle culture musicali che si definiscono attraverso una contrapposizione a un'idea di *mainstream* inteso come modello dominante e omogeneizzante, lo studioso statunitense sottolinea la presenza di una serie di costanti culturali che si possono aggregare intorno a definizioni quali *hip*, *cool*, *edgy*. Lo stesso allineamento della *popular music* con il gusto del pubblico giovanile, a livello di discorso pubblico e di marketing, diventa una definizione posizionale, non certo sostanziale, le cui radici possono andare a ricercarsi nella categoria del *bohémien*, e che da quella radice si replicano senza soluzione di continuità nella produzione culturale di massa. La conclusione – forse inaspettata, ma proprio per questo ancor più significativa – è un'inversione dei rapporti di forza tra ciò che è “alternativo” e ciò che è invece parte del *mainstream*, dal momento che il primo termine rappresenta una costante nell'organizzazione della conoscenza del campo *popular* almeno quanto il secondo. Se traslata nel campo dei *popular music studies*, si potrebbe aggiungere che una dinamica del genere rivela quanto possa risultare più radicale una riflessione capace di uscire da una logica meramente oppositiva, per ragionare in termini più in linea con le complesse dinamiche culturali che regolano le comunità umane e la formazione delle gerarchie culturali.

La riproduzione di dinamiche culturali che contrappongono un “alto” a un “basso” in un processo fluido e in costante ridefinizione, è il punto principale preso in esame dall'articolo di Philippe Gonin. Le nozioni di musica sperimentale e psichedelia, sotto questo profilo, forniscono all'autore lo spunto per raccontare un

17. Per descrivere questa situazione, Motti Regev ha proposto la definizione-ombrello di “*aesthetic cosmopolitanism*” [2013].

ambiente, come quello dell'*underground* britannico alla fine degli anni Sessanta, in cui l'intersezione tra *popular music*, arte visiva e ricerche musicali d'avanguardia è particolarmente ricca, tanto da indurre l'autore ad ipotizzare l'adozione, per alcune di queste esperienze, dell'etichetta di "popular art music". Il secondo LP di *Ummagumma* dei Pink Floyd, su cui Gonin si concentra nell'ultima parte del saggio, è un esempio di opera discografica che non sarebbe potuta nascere da un lato senza l'impulso verso l'informale e l'improvvisazione, dall'altro senza le esperienze creative che coinvolgono lo studio di registrazione nella *popular music*. Ne risulta la testimonianza di un momento magmatico, difficile da definire in una logica binaria (il saggio inquadra quest'aspetto fin dal titolo, *Popular or not?*), ma nel quale si aggregano stimoli provenienti da ambiti solo apparentemente lontani della produzione culturale coeva.

Musicologie e *popular music studies*: caratterizzazioni discorsive e gerarchie culturali

La relazione tra le diverse tipologie di produzione culturale, e dei metodi di indagine con cui affrontarle nell'ottica di uno studio scientifico, è stato uno dei nodi principali con cui i *popular music studies* hanno dovuto confrontarsi fin dall'inizio della loro storia, dando vita a una partizione di campo tra studiosi interessati in primo luogo a questioni di ordine tecnico-formali e studiosi che hanno invece preferito concentrare l'attenzione sulla ricostruzione dei contesti e sulle dinamiche della ricezione. Sotto questo profilo, la partita non è meramente accademica e non è legata solo alla definizione di una disciplina, ma mette in gioco due concezioni diverse, relative a quali aspetti della produzione musicale siano più rilevanti per l'interpretazione dei suoi effetti comunicativi [Tagg 2016]. Tra le intenzioni di questo volume vi è anche quella di verificare le condizioni per una rinnovata centralità degli studi musicali negli approcci contemporanei alla *popular music*, che tengano conto anche – e soprattutto – dei cambiamenti che la concezione stessa di "studi musicali" ha assunto nel corso degli ultimi anni aprendosi, ad esempio, alle sollecitazioni dei *performance studies*, o ripensando la propria complessità a partire dagli stimoli dei *cultural studies* [Katz 2014].

La polisemia della locuzione "popular music" – e delle possibili declinazioni che questa assume nelle traduzioni in altre lingue – è al centro del contributo di Dietrich Helms, che prende in esame la definizione e la portata di questa espressione, verificando anche le sue possibili corrispondenze con altri termini in uso nei paesi germanofoni. La situazione dipinta da Helms presenta dei paralleli interessanti con quella italiana, in special modo nel riconoscere che il problema posto dall'accettazione acritica di un termine anglofono non si risolve solo in una mera

questione terminologica, ma assume una valenza ben più profonda. Dopo una panoramica storica che ripercorre le alternative all'uso dell'espressione inglese nella letteratura di argomento musicale e musicologico, il saggio si concentra su questioni più direttamente legate alla definizione disciplinare e alle prassi operative della ricerca, invocando l'elaborazione di approcci più pragmatici, in grado di delimitare con chiarezza i propri ambiti di indagine e interesse.

L'immagine di un campo di studi ancora in via di definizione emerge in modo ancor più evidente se si prova a valutare la produzione scientifica specializzata con un approccio di tipo statistico. Eliot Bates ha avviato un'indagine di questo genere in un articolo pubblicato nel 2013, in cui il campo disciplinare dei *popular music studies* è stato delineato a partire dai dati raccolti attraverso l'analisi testuale degli articoli apparsi sulle tre principali riviste del settore («Popular Music & Society», «Popular Music» e «Journal of Popular Music Studies») [Bates 2013]. Il saggio in questione, pur chiarendo il suo approccio qualitativo, ha la criticità di non chiarire il metodo della ricerca e i risultati ottenuti dal punto di vista quantitativo. Per questa ragione, ho provato in via sperimentale a lavorare su un *subset* di dati più limitato, costituito dai titoli degli articoli apparsi sulle riviste «Popular Music», attiva dal 1981, e «IASPM@Journal», attiva dal 2010.¹⁸ La Tabella 1 presenta una panoramica delle parole che risultano più frequentemente usate nei titoli degli articoli: nella prima colonna in riferimento al *dataset* completo, e poi in serie storica per i quattro decenni successivi. I dati presentati si limitano ai termini il cui numero di occorrenze all'interno della base di dati supera il numero totale dei termini inclusi in quella classe di occorrenza, tranne che per il *dataset* completo in cui la scelta è stata quella di limitare arbitrariamente il numero dei termini ai primi quindici (una quantità media che permette di generare alcuni incroci ritenuti significativi con i dati relativi ai singoli decenni).¹⁹

18. L'analisi è stata condotta con l'ausilio del software di *text mining* R, con il quale sono state generate anche le *word cloud* riportate nelle pagine successive.

19. Nella preparazione delle statistiche, l'eliminazione delle terminazioni comuni nelle parole – per rendere i dati maggiormente omogenei e comparabili – ha portato ad includere anche la radice *mus-* tra le parole assimilate a *music* e *musical*.

In che modo abbiamo bisogno della *popular music*?

DATASET COMPLETO	1981-1989	1990-1999	2000-2009	2010-2016
music, mus-, musical	music, mus-, musical	music, mus-	music, mus-, musical	music, mus-, musical
popular	popular	popular	popular	popular
rock	rock	rock	rock	rock
pop	pop	pop	pop	pop
song, songs	song	song	song	song, songs
jazz		jazz	jazz	jazz
new		new	new	new
cultural			cultural	cultural
record	record		record	
identity		identity	identity	identity
politics			politics	
case				case
	dance		dance	
	Britain			
	industry			
	video			
		radio		
		analysis		
		early		
		local		
		world		
			blues	
			policy	
				studies
				culture
				gender
				history

Tab. 1. Termini più frequenti nei titoli degli articoli pubblicati sulle riviste «Popular Music» e «IASPM@Journal».

Le *word cloud* riportate in Figura 1 sono state ottenute attraverso l'elaborazione grafica delle 100 parole che più frequentemente compaiono nei titoli delle due riviste per ogni decennio; in queste rappresentazioni la diversa grandezza delle parole è proporzionale alla frequenza delle loro occorrenze.

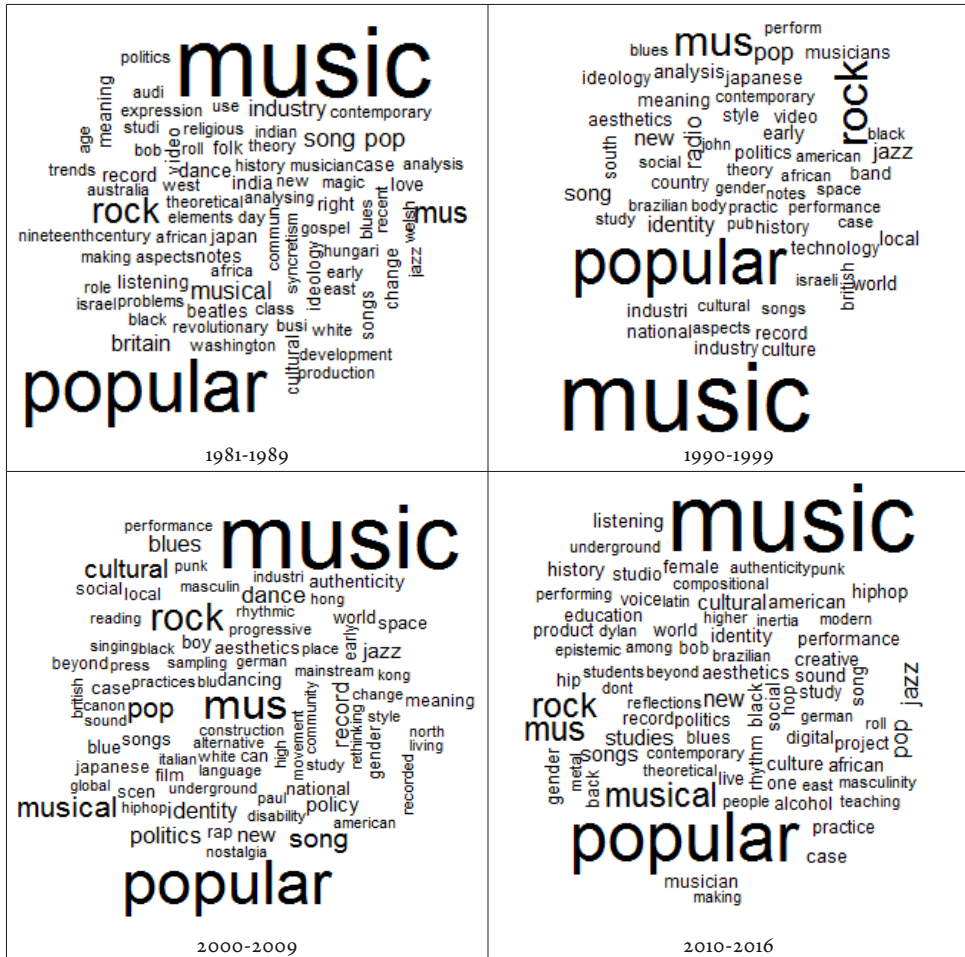


Fig. 1. Word cloud dei cento termini più presenti nei titoli degli articoli delle riviste «Popular Music» e «IASPM@Journal», per decennio.

Se si tralasciano le prime righe della tabella, nelle quali ovviamente trovano posto una serie di termini generali e diffusi in maniera omogenea, le opportunità per sviluppare qualche riflessione emergono considerando i dati che segnalano la presenza di obiettivi di ricerca via via nuovi nel corso dei decenni. Rispetto al panorama delineato finora, ad esempio, colpisce come nella Tabella 1 la parola *analysis* sia presente solo nella colonna relativa agli anni Novanta, mentre le *word cloud* riprodotte in Figura 1 ne attestano la presenza anche negli anni Ottanta: un dato importante e molto significativo, perché evidenzia uno spostamento complessivo degli interessi di ricerca verso un’impostazione di stampo culturalista. Un altro dato interessante è la comparsa, nel primo decennio del XXI secolo, di

un termine come *policy*, che in precedenza non aveva mai trovato spazio nel novero delle parole più frequenti; allo stesso modo, si segnala nella *word cloud* più recente la presenza dei termini *education* e *teaching* (oltre che dell'aggettivo *higher*), a indicare una crescente presenza degli studi sulla *popular music* all'interno delle istituzioni. Un altro dato che emerge con particolare evidenza, dall'esame delle *word cloud*, è l'immagine di una distribuzione degli studi su repertori e aree geografiche piuttosto ampie già a partire dal primo dei periodi presi in esame in questo *dataset*. È un dato che appare piuttosto sorprendente rispetto al quadro che è emerso finora dalla riflessione dominante nell'ambito dei *popular music studies*, che ha sempre messo l'accento sul fatto che alcuni repertori sembrano aver monopolizzato (o quasi) il campo di studi. Un risultato che evidenzia una netta separazione (o comunque una marcata differenza) tra gli interessi di ricerca degli studiosi – così come emergono dai repertori che sono stati effettivamente presi in esame – e le tendenze della politica accademica, che sembrano invece privilegiare (in termini di prestigio e accreditamento di team di ricerca) la concentrazione su alcuni repertori particolari. Un ultimo aspetto che mi sembra importante sottolineare è la presenza, nelle ultime due *word cloud*, di una serie di termini come *canon*, *rethinking*, *epistemic*, *reflections*, che evidenziano negli ultimi decenni la tendenza a sviluppare riflessioni meta-teoriche, in grado di dare corpo a uno statuto disciplinare condiviso.

Un altro nodo fondamentale da affrontare, nel delineare i contorni e i confini delle pratiche musicali che vanno sotto il nome di *popular music*, è sicuramente quello relativo al giudizio di valore, alla radice tanto della marginalità di questi repertori nel quadro del discorso musicologico di un'ampia parte del XIX e XX secolo, quanto – all'inverso – delle posizioni che vorrebbero la sostituzione di un canone con un altro. Se, con Carl Dahlhaus, ripartiamo da una definizione del giudizio estetico come categoria storicamente determinata sulla base delle caratteristiche specifiche degli oggetti in rapporto al loro contesto di ricezione, ci si rende facilmente conto della poca consistenza di entrambi gli atteggiamenti appena descritti [1987, 13-38]. Aspetti quali quelli del *sound*, della mediazione tecnologica, della percezione corporea o della componente relazionale, in grado di creare un senso di comunità tra musicisti e pubblico, sono tutti elementi tipici della *popular music* che entrano a far parte a pieno titolo delle sue caratteristiche estetiche [Gracyk 2007]; come tali, non possono essere esclusi dall'orizzonte analitico, ma devono anzi stimolare un suo ampliamento ben al di là dei limiti della notazione e della teoria musicale in senso stretto. Che questi aspetti possano diventare parte di un bagaglio allargato di mezzi e strumenti analitici per tutti i repertori è probabilmente un altro dei contributi che la crescita dei *popular music studies* può apportare agli studi musicali nel loro complesso.

Giudizi (o pre-giudizi) di valore hanno avuto un ruolo centrale nel ritardo con cui la *popular music* sta entrando a far parte degli orizzonti di interesse delle discipline musicologiche ed etnomusicologiche. La semplicità linguistica di questi repertori, però, è tale solo se li si guarda dal punto di vista di una stretta aderenza agli strumenti e alle logiche analitiche sviluppate per altre pratiche musicali. La contrapposizione tra razionalità della mente e istintività delle risposte corporee – che è alla base di questi assunti – si manifesta ad esempio nella preminenza dell'analisi strutturale su altri tipi di descrizione e rappresentazione dei fenomeni musicali:

Se però la rilevanza dell'analisi strutturale risulta ora decisamente parziale, diventa allettante chiedersi se gli ultimi 200 anni siano stati, in un certo senso, una sorta di deviazione, e se la spaccatura popolare/colto sia stata un effetto collaterale del glorioso, ma gigantesco fallimento del pensiero borghese post-illuministico. Le implicazioni che ne derivano interesserebbero non solo la metodologia analitica, ma anche la storiografia musicale: sorgerebbe infatti la possibilità di pensare che le differenze che separano le canzoni *popular* del ventesimo secolo dai repertori che discendono direttamente dalla musica europea siano molto minori di quanto si pensi comunemente [Middleton 2002, 129].

Sotto questo profilo, lo stimolo rappresentato da approcci analitici che concentrano l'attenzione su aspetti difficilmente trascrivibili con la notazione tradizionale, o che cerchino di visualizzarli attraverso mezzi grafici di tipo non convenzionale, delinea un'altra linea di sviluppo che può rivelarsi propulsiva per il rinnovamento dello studio degli oggetti culturali [Bratus-Lutzu 2016].

La questione legata alla posizione di queste musiche nel campo più ampio delle pratiche culturali è il tema di fondo dell'articolo di Vincenzo Caporaletti presentato in questo volume, che assume una caratura e una rilevanza epistemologica. Sulla scorta di un insieme di riflessioni ampiamente sviluppate nei suoi scritti degli ultimi decenni, lo studioso italiano prende in esame uno degli elementi centrali nel linguaggio musicale di questi repertori, ovvero il *groove*, per dimostrare come sia la pervasività di questa concezione ritmica a disegnare le condizioni per il riconoscimento di una continuità non tanto ideale tra rock e jazz (per citare due macroscopici insiemi), quanto basata sul comune riferimento al suo elemento corporeo, performativo. In questo senso, la proposta e l'ipotesi teorica alla base del Principio Auditattile (PAT) diventa un importante punto di partenza per ridisegnare la relazione tra attività creativa e testualizzazione scritta o sonora. È importante sottolineare come anche questo saggio documenti un approccio in cui la convergenza tra oggetti che condividono caratteristiche pragmatiche comuni risulta più importante delle distinzioni che si fondano su

basi culturali, che sono inevitabilmente soggette a processi di continua negoziazione e trasformazione.

Chiude il volume il contributo di Max Paddison, studioso di estetica e in particolare del pensiero di Adorno, i cui contributi rappresentano ancora oggi un punto di riferimento ineludibile per qualsiasi discorso critico sulle pratiche musicali. Nel riconsiderare la valenza e la portata dell'espressione "*popular music*", lo studioso britannico ne discute in primo luogo la natura materiale, attraverso il ricorso alla nozione di *common stock* (che potremmo tradurre come "materiale di base"), originariamente elaborata da Tony Russell nel 1970 nel suo volume sul blues. All'interno della frastagliata galassia delle musiche afferenti alla definizione di "*popular music*", è la selezione di particolari insiemi di elementi tratti da una riserva di materiali comuni a definire i generi di riferimento: a partire dalle suddivisioni più ampie tra rock, jazz e pop, per individuare via via insiemi maggiormente ristretti e specifici. L'enfasi posta da Paddison sulle condizioni alla base dei processi creativi della musica, come luoghi in cui la riflessione teorica e terminologica si trasforma in prassi operativa, non poteva fornire una conclusione più appropriata a questo volume; una conclusione che sottolinea la necessità di elaborare strumenti teorici che non possono, a pena di perdere la propria efficacia, prescindere dal riferimento agli oggetti e alla loro intrinseca complessità. La necessità della *popular music* viene sottolineata proprio dal riferimento a questi aspetti, che rimarcano la sua capacità di rappresentare uno stimolo alla critica di qualsiasi dogmatismo e irrigidimento disciplinare: tanto da parte dei suoi critici più ferocemente intransigenti quanto da parte di chi, pur cercando di difenderla e valorizzarla, potrebbe finire per disegnare intorno ad essa confini e barriere – o peggio, costruire delle contrapposizioni su base ideologica o di opportunità strategica – nei confronti di altre pratiche musicali e di più ampie prospettive di studio e ricerca.

Bibliografia

- AGOSTINI R. (2004), *Il consumo di musica nell'epoca della globalizzazione*, «Il Saggiatore Musicale», XI/2, pp. 399-408.
- AGOSTINI R. (2006), *Origini, sviluppi e prospettive degli studi sulla popular music in Italia*, in F. Deriu – M. Privitera (cur.), *Popular music. Fare, ascoltare, insegnare*, Aracne, Roma, pp. 19-37.
- ANDERSON C. (2006), *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*, Hyperion, New York.
- ANDERSON T. (2008), *For the Record: Interdisciplinarity, Cultural Studies and the Search for Method in Popular Music Studies*, in M. White – F. Schwoch (eds), *Questions of Method in Cultural Studies*, Blackwell, Malden, pp. 285-307.
- AVDEEFF M. (2012), *Technological Engagement and Musical Eclecticism: An Examination of Contemporary Listening Practices*, «Participations. Journal of Audience and Reception Studies», IX/2, pp. 265-285.
- BATES E. (2013), *Popular Music Studies and the Problems of Sound, Society and Method*, «IASPM@Journal», 3/2, pp. 15-32.
- BEDFORD C. (2012), *The Viral Ontology of the Performance*, in A. Jones – A. Heathfield (eds), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Intellect, Bristol, ch. 3 (e-book).
- BENNETT A. (2008), *Towards a Cultural Sociology of Popular Music*, «Journal of Sociology», 44/4, pp. 419-432.
- BENNETT A. – SHANK B. – TOYNBEE J. (eds, 2006), *The Popular Music Studies Reader*, Routledge, London.
- BORN G. (2010), *For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn*, «Journal of the Royal Musical Association», 135/2, pp. 205-243.
- BRACKETT D. (2000), *Interpreting Popular Music*, University of California Press, Berkeley.
- BRATUS A. – LUTZU M. (eds, 2016), *Analysis Beyond Notation in XXth and XXIst Century Music* (dossier), «El Oído Pensante», 4/1, <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/issue/view/503> (consultato il 28 novembre 2016).
- BRØVIG-HANSEN R. – DANIELSEN A. (2016), *Digital Signatures: The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, MIT Press, Cambridge.
- COOK N. (2013a), *Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies*, in N. Cook – R. Pettengill (eds), *Taking It to the Bridge. Music as Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 70-85.
- COOK N. (2013b), *Beyond the Score. Music As Performance*, Oxford University Press, Oxford.

- DAHLHAUS C. (1987), *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna.
- DANIELSEN A. (ed., 2010), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Ashgate, Farnham.
- DESLER A. (2013), *History Without Royalty? Queen and the Strata of the Popular Music Canon*, «Popular Music», 32/3, pp. 385-405.
- DRISCOLL C. (2010), *On Popular Music: Teaching Modernist Cultural Studies*, «Continuum. Journal of Media and Cultural Studies», 24/4, pp. 517-532.
- FABBRI F. – PLASTINO G. (eds, 2014), *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, New York.
- FINK R. (2002), *Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon*, in R. Beebe – D. Fulbrook – B. Suanders (eds), *Rock Over the Edge. Transformations in Popular Music Cultures*, Duke University Press, Durham, pp. 60-109.
- FRITH S. (ed., 2004), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Routledge, New York.
- FRITH S. – ZAGORSKI-THOMAS S. (2012), *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*, Ashgate, Farnham.
- GRACYK T. (2007), *Listening to Popular Music. Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- HAWORTH R. (2015), *From the chanson française to the canzone d'autore in the 1960s and 1970s: Authenticity, Authority, Influence*, Ashgate, Aldershot.
- HOGARTY J. (2015), *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*, Routledge, New York.
- HOLMES T. (2002), *Electronic and Experimental Music*, Routledge, London.
- HRACS B.J. – SEMAN M. – VIRANI T.E. (eds, 2016), *The Production and Consumption of Music in the Digital Age*, Routledge, New York.
- KASSABIAN A. (1997), *Introduction: Music, Disciplinarity and Interdisciplinarity*, in D. Schwartz – A. Kassabian – L. Siegel, *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, University Press of Virginia, Charlottesville.
- KASSABIAN A. (1999), *Popular*, in B. Horner – T. Swiss (eds), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Blackwell, Oxford, pp. 113-123.
- KATZ M. (2014), *What Does It Mean to Study Popular Music?: A Musicologist's Perspective*, «Journal of Popular Music Studies», 26/1, pp. 22-27.
- KIBBY M.D. (2006), *Home on the Page. A Virtual Place of Music Community*, in A. Bennett – B. Shank – J. Toynbee (eds), *The Popular Music Studies Reader*, Routledge, London, pp. 295-302.
- KRIMS A. (2003), *Marxist Music Analysis Without Adorno: Popular Music and Urban Geography*, in A. Moore (ed.) *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 131-157.
- LACASSE S. (2015), *Re(Generations) of Popular Musicology*, in A. Bennett – S. Waksman (eds), *The Sage Handbook of Popular Music*, Sage, Thousand Oaks, chapter 4 (ebook).

- MAGAUDDA P. (2011), *When Materiality 'Bites Back': Digital Music Consumption Practices in the Age of Dematerialization*, «Journal of Consumer Culture», XI/1, pp. 15-36.
- MARC I. – GREEN S. (2016), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, Routledge, London.
- MIDDLETON R. (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano.
- MIDDLETON R. (ed., 2000), *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford.
- MIDDLETON R. (2002), *Analisi della popular music e musicologia: gettare un ponte?*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 8/2, pp. 115-131.
- MORETTI F. (2013), *Distant Reading*, Verso, London.
- NOWAK R. (2016), *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life*, Palgrave, London (e-book).
- PRIOR N. (2010), *The Rise of the New Amateurs. Popular Music, Digital Technology, and the Fate of Cultural Production*, in J. R. Hall – L. Grindstaff – L. Ming-Cheng (eds), *Culture: A Sociological Handbook*, Routledge, London, pp. 398-407.
- REGEV M. (2013), *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Polity, Cambridge.
- SANDEN P. (2013), *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, Routledge, New York.
- SCOTT D. B. (2009), *The Popular Music Revolution in the Nineteenth Century: A Third Type of Music Arises*, in V. Kurkela – L. Väkevä (eds), *De-Canonizing Music History*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 3-20.
- SPAZIANTE L. (2007), *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche culturali*, Carocci, Roma.
- TAGG P. (2011), *Caught on the Back Foot: Epistemic Inertia and Visible Music*, «IASPM@ Journal», 2/1-2, pp. 3-18, http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/556/574 (consultato il 10 ottobre 2016).
- TAGG P. (2012), *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, MMMSP, Larchmont.
- TAGG P. (2016), *'Not the Sort of Thing You Could Photocopy': A Short Idea History of Notation with Suggestions for Reform in Music Education and Research*, in L. Marshall – D. Laing (eds), *Popular Music Matters: Essays in Honour of Simon Frith*, Routledge, Abingdon, pp. 147-163.
- THOMPSON KLEIN J. (1990), *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*, Wayne State University Press, Detroit.
- TOMASELLI K. G. (2015), *(Un-)Disciplined Indiscipline. The Langue and Parole of Film Studies in a Post-Disciplinary World*, «South African Theatre Journal », 28/2, pp. 171-179.
- ZAGORSKI-THOMAS S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge University Press, Cambridge.