

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXII n. 1-2, 2016

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

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

Vicedirettore: Antonio Cascelli (National University of Ireland, Maynooth).

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 “La Sapienza”, Roma), Friedemann Sallis (University of Calgary), Giorgio Sanguinetti (Università di “Tor Vergata”, Roma).

Redazione: Simone Caputo (Università “La 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 dell’editore, del direttore e del curatore.

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

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-7096-*****

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: editor.ratm@libero.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 25	Euro 25	Euro 35
Studenti **	Euro 25	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 Dalmonde, 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
John Covach	
<i>The Way We Were: Rethinking the Popular in a Flat World</i>	33
Stefano La Via	
<i>La canzone d'autore come terreno d'incontro tra “colto e “popolare”</i>	
<i>(con annotazioni critiche su alcune tendenze</i>	
<i>della popular musicology)</i>	47
Timothy D. Taylor	
<i>The Hip, the Cool, and the Edgy, or the Dominant Cultural Logic</i>	
<i>of Neoliberal Capitalism</i>	81
Philippe Gonin	
<i>Popular or not Popular?</i>	
<i>The Late 1960s, Counterculture and the Avant-garde in “Rock Music”.</i>	
<i>The Example of Pink Floyd's «Ummagumma»</i>	103
Dietrich Helms	
<i>Do We Need “populäre Musik”? A German Perspective</i>	129

Vincenzo Caporaletti	
<i>Quali basi epistemologiche per una musicologia della popular music?</i>	169
Max Paddison	
<i>Critical Reflections on the Concept of Popular Music</i>	197
Notes on Contributors	225
Notizie sugli autori	227

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 in questo numero monografico, 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 quali 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 ed 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 delle discipline umanistiche. 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

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

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 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 particolare 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

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.

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.

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 questa situazione dal 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

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].

condizioni di produzione; e infine, la necessità del giudizio di valore, in luogo di un approccio critico indipendente da valutazioni di ordine estetico. 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 tali repertori [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 mediologico 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 thorough 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

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

di riproduzione) quale fondamento per un discorso che sia al tempo stesso epistemologicamente fondato, e in grado di esercitare una reale funzione critica.

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 miscelanea *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

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

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 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

8. <http://www.artofrecordproduction.com/>. Anche in questo caso, alla proposta di un punto di vista alternativo sulle pratiche musicali si è accompagnato 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].

pubblico sempre più ridotte e mobili [2015].¹⁰ Quello a cui si va 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, 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 alle dinamiche culturali 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:

10. A livello di marketing, tale discorso si incrocia anche con la teoria della cosiddetta “long tail” [Anderson 2006].

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 [Spaziant 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

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].

ragionare sulle distinzioni tra musiche a partire da espressioni come “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 specifiche 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 finalizzato alla messa

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).

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 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

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).

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 omogeneizzate, 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 ambiente, come quello dell'*underground* britannico alla fine degli anni Sessanta, in

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

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 di 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, e 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 questo tipo. 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

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

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*.

DATASET COMPLETO	1981-1989	1990-1999	2000-2009	2010-2016
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

Tabella 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.

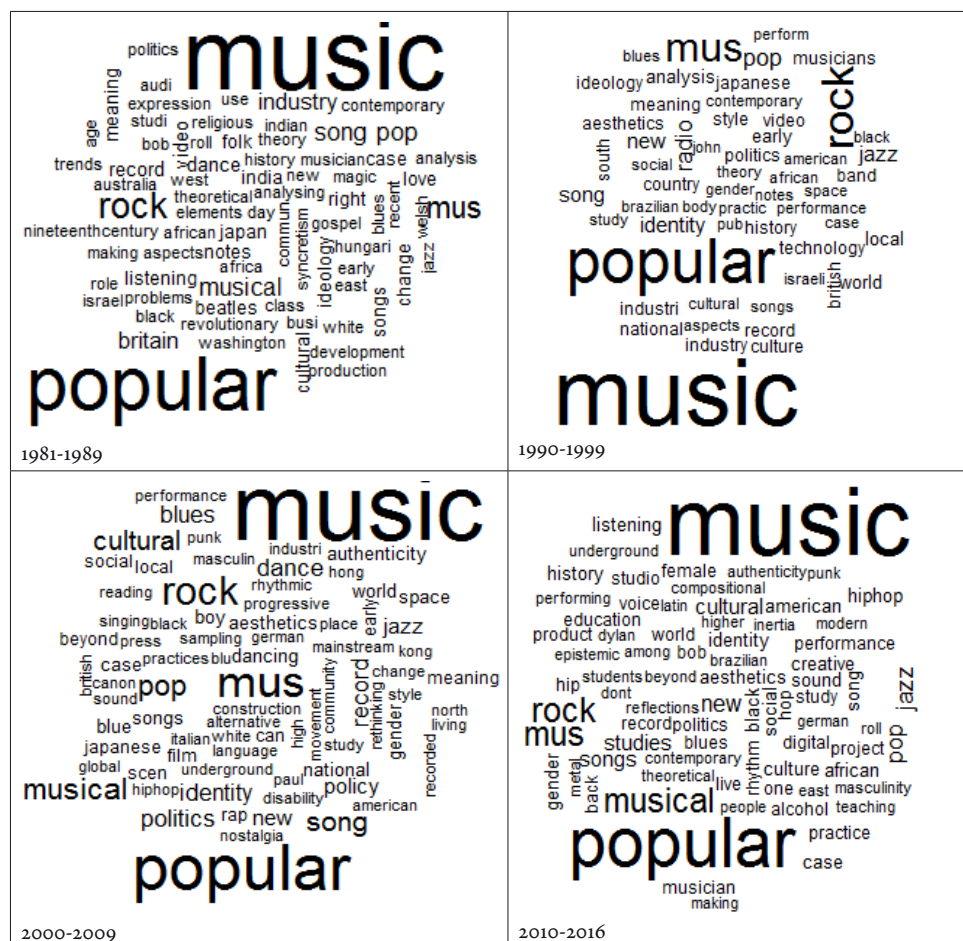


Figura 1. Word cloud dei cento termini più presenti nei titoli degli articoli delle riviste «Popular Music» e «IASPM@Journal», per decennio.

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 l'emergere 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 xx 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]; e 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 concentrino 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 nei suoi studi 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 rimarkano 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/oido-pensante/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. Fullbrook – 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.

John Covach

THE WAY WE WERE: RETHINKING THE POPULAR IN A FLAT WORLD

Abstract

In the United States, the recent twenty years have seen the emergence of what might be defined as a “flat world” (Thomas L. Friedman) of musical styles – a reshaped cultural environment in which many listeners and scholars no longer view classical music as more sophisticated than other styles. The high brow/low brow distinction that once made the engagement with classical music a marker of cultural and intellectual superiority has been largely replaced by a sense that any style of music may be interesting and sophisticated in its own ways. The result of this flattening of the hierarchies of musical prestige places the meaning of the term “popular music” in question. This article traces the historical conditions in which the high brow/low brow distinction arose in the United States, how distinctions in musical styles were developed, and how advances in digital technology have hastened the flattening of stylistic hierarchies, rendering the term “popular music” increasingly useless except in a historical sense.

In his 2005 bestselling book, *The World Is Flat*, Thomas L. Friedman posits the idea of an emergent “flat world” created by digital technology and increased globalization. In the United States, the recent twenty years have also seen the emergence of what might be thought of as a flat world of musical styles – a reshaped cultural environment in which many listeners and scholars no longer view classical music as necessarily more sophisticated than other styles. The high brow/low brow distinction that once made the engagement with classical music a marker of cultural and intellectual sophistication (and even superiority) has been largely replaced by a sense that any style of music may be interesting and sophisticated in its own way. The result of this flattening of the hierarchy of musical prestige places the meaning of the term “popular music” in question. Chronically hard to define, “popular music” arose as a label not so much because of what the music

was, but more importantly because of what it was not – classical music.¹ Over more than a century of writing, scholarship, and discussion, non-classical styles of music have been frequently jumbled together with little sensitivity to their salient characteristics, creating the hodgepodge domain of the popular, defined almost entirely by the style that was absent.² As the status of classical music recedes in a flat world, however, how can “popular” have any meaning?³

This article will trace the ways in which advances in digital technology have hastened the flattening of music-stylistic positioning by first considering the advances Friedman enumerates, and then the impact of these technological changes on the world of music. The formation of a high brow/low brow distinction in American culture will then be explored, along with a discussion of how this distinction played out in American music over most of the twentieth century as classical music culture developed.

Living in a flat world

It is always dangerous to declare a turning point in history. We always tend to feel that when we are alive something really major is happening. But I am convinced that the genesis of this new flat-world platform and the six new forms of collaboration it has spawned will be remembered in time as one of the most important turning points in the history of mankind – one no less significant than the invention of the printing press or electricity. Someone had to be alive when it happened – and it happens to be you and me [Friedman 2007, 93].

Friedman’s argument about a flat world. Books that predict the future can often have very short lives; all it takes is for a couple of years to pass to make much of the

1. Birrer [1985] would label this statement as a “negative definition” of popular music, one of four possible approaches he identifies. Middleton [1990, 4] cites Birrer’s classifications and offers a critique of each, finding them useful but ultimately unsatisfactory. Tagg prefers an «axiomatic triangle consisting of ‘folk’, ‘art’, and ‘popular’ musics» [2000, 75]. My position is probably closest to those of Frith [1987], who gives careful thought to “serious” and “popular” music, especially with regard to issues of value, and Van der Merwe [1988, 18], who reflects on the «divorce between classical and popular styles» in a section entitled “Some Thoughts on the Great Musical Schism.”
2. Recent attempts to grapple with defining “popular music” include Hesmondhalgh-Negus [2002, 2-3 esp.], Moore [2012, 122 esp.], and Shuker [2012, 5 ff.]. Kassabian’s discussion provides a useful history frame and is particularly insightful. She writes: «In most of its contemporary incarnations, the term ‘popular’ is still opposed to some idea of an elite» [1999, 116].
3. This article presents a perspective on musical culture in the United States. It is certainly possible that, in spite of arguments for the emergence of a flat world, the cultural position of classical music in other parts of the world may differ from those presented here. The arguments that follow are grounded in the development of the history of classical-music culture in the U.S.

information seem outdated and perhaps even quaint. Thomas Friedman's writing, however, has remained relatively fresh in the decade or so since the publication of his *The World Is Flat*. There are a few things Friedman did not see coming (the rise of music streaming or the popularity of MOOCs, for instance), but much of what he identifies has indeed come to pass, and much as he described it. The idea at the center of the book – that the rise of digital technology has made the world a smaller place and provided dramatically increased access to resources to a greater number of people worldwide – has turned out to be accurate. The world is flat, at least in part, because the hierarchical structures that had previously restricted access to resources have been by-passed. In spite of the complaints of some of his critics about the use of the term, it does indeed seem that the world is (often) flat.⁴

In the course of his chronicle, Friedman enumerates ten “flatteners” that he sees changing the world; these include uploading, outsourcing, insourcing, offshoring, in-forming, supply chaining, in addition to Windows, Netscape, and work-flow software. Friedman traces the history of many of the technological developments he discusses, often following many threads simultaneously while grounding his work in extensive interviews with some of the pivotal figures in technology's advances. As one might expect, the rise of the Internet is at the heart of the story Friedman tells, and there are few aspects of our current lives in which this technology has not made an impact over the past two decades.⁵ What started for many with using email and accessing websites has developed today into the omnipresence of smart phones and tablets, devices that can provide instant information and communication almost anywhere and at any time. Using a small handheld device, one can easily engage in a video chat, stream music, movies, or television, and even take a college course. Though Friedman did not predict all of this, technological developments he identifies have transformed the way we do business, the ways we entertainment and enlighten ourselves and each other, and the ways we relate to one another. While time will tell whether these changes are as deeply transformational to the history of our culture as Friedman believes they are, they certainly seem to be quite significant within the time frame of the last hundred years or so. Perhaps most important to the argument advanced in this article is that these changes have fundamentally changed the music business and

4. This article quotes from the third edition of the book; the first edition appeared in 2005. In this third edition, Friedman took the opportunity to respond to critics regarding his use of the term “flat world.” He writes: «My use of the word ‘flat’ doesn’t mean equal (as in ‘equal incomes’) and never did. It means equalizing, because the flattening forces are empowering more and more individuals today to reach farther, faster, deeper, and cheaper than ever before, and that is equalizing power – and equalizing opportunity, by giving so many more people the tools and ability to connect, compete, and collaborate» [Friedman 2007, p. x].
5. For more on the history of the digital revolution, see Isaacson [2014]. For detailed histories of the Internet, see Ryan [2010] and Hafner-Lyon [1996].

practices of music making, as well as transforming the ways fans engage music. What, we might ask, are the consequences of Friedman's flat world for music?

Music in a flat world: The rise of digital music

As artists and labels sought new directions for revenue, the importance of viral videos, publishing rights, streaming services, and the festival touring circuit continued to grow. In 2011, for the first time since the invention of the phonograph, Americans spent more money on live music than recorded. In 2012, North American sales of digital music surpassed the compact disc. In 2013, revenues from subscription and advertiser-supported streaming passed \$1 billion for the first time [Witt 2015, 260-261].

The flattening of the music business. While Friedman does not devote sustained attention to the music business, he does mention the rise of Napster as a significant development. There is probably no factor that has more affected the music business in the last twenty years than the practice of file sharing. Ironically, file sharing has made more music available to more people than at any other time in history; but it has also crippled the record companies that used to control access to music. As technology has made access to recording and distribution of music more democratic, it has simultaneously made it much more difficult for most musicians (and their record companies) to make money directly from their recordings.⁶

A chronicle of how file sharing rose to such importance has its sources in many domains. Digitization of music and the rise of the compact disc is part of the story, as record companies in the 1980s worked hard to convince consumers that vinyl was obsolete, often encouraging fans to buy music they already owned in the new format, and frequently at twice the price. The development of mp3 technology came out of a push to standardize audio and video formats across the industry; it was determined that the mp3 format did the best all-around job of compressing CD-quality audio, shrinking the size of a file to about ten percent of its original size.⁷ As it turned out, CD tracks could then be ripped to one's hard drive, and the greatly compressed files could then be shared on the rapidly developing Internet. In many ways, these various paths all led to Napster, the controversial file-sharing site that allowed peer-to-peer file sharing and which quickly became the target of the RIAA in 1999.⁸ Though the RIAA was successful in shutting Napster down as a hub for illegal file sharing, the practice of file sharing continued to grow rapidly.

6. For a fuller discussion of these issues, see Knopper [2009] and Witt [2015].

7. A detailed account of the development of mp3 technology is provided in Sterne [2012].

8. For more on the rise and fall of Napster, see Menn [2003].

Steve Jobs and Apple attempted to harness some of this downloading energy and enthusiasm with its iTunes service and iPod player, but most writers agree that the amount of music fans actually paid for was only a small percentage of what they actually downloaded.⁹

The rise of digital recording also flattened the music world, as home recording became an affordable option for many bands and artists that previously would have had to pay thousands of dollars simply to use a professional studio.¹⁰ Once musicians had their tracks recorded inexpensively, they could post mp3s on websites that came to specialize in creating such opportunities.¹¹ Following Friedman's model, musicians no longer had to work through record companies to get their music heard: they could now record their music themselves and distribute it via the Internet. What used to require a recording contract could now be accomplished with a laptop, software, and an Internet connection.¹² For fans, flattening meant that more music than ever was instantly available and almost all of it free. Eager music fans were surfing the 'net in search of a wide variety of music, much of it from around the world. Ironically, just as the record business began what would become a steep decline, music was flourishing.

High Brow, Low Brow: Music and Prestige

The urge to deprecate popular musical genres was an important element in the process of sacralization [...]. If symphonic music was [...] divine, then it followed that the other genres must occupy a lesser region [Levine 1988, 136].

Lawrence Levine on culture. Those who attend classical music concerts, plays, dance performances, or musical theatre are familiar with the required deportment: nobody expects the audience to act as if they are at a rock concert.

9. For more on Steve Jobs, iTunes, and the iPod, see Isaacson [2011, 378-425 esp.] and Young-Simon [2005, 275-297 esp.].
10. The development of home recording can be traced back at least to the first affordable Teac four-track tape decks of the late 1960s. A progression could be followed through Teac and Fostex four-track cassette decks through Roland digital work stations and to Alesis ADAT eight-track decks, finally arriving at the rise of ProTools software, which has become one of the most popular programs used by home recordists.
11. Though replaced by other sites such as Soundcloud.com and Bandcamp.com, ten years ago MySpace was a primary site for independent musicians.
12. It is worth noting that many professionals were quick to complain that these new home recordings were often not very well done, and considering the fact that many musicians had no training and little experience at making such recordings, this should come as no surprise. And while these recordings were cheap to make and easy to distribute, they were not likely to make any money for the musicians involved. With so many musicians posting music online, the task of getting one's music heard, no matter how readily available, also becomes a significant challenge.

But Lawrence Levine [1988] reveals how, in the mid-1800s in the United States, most performances were more like rock shows (or even club dates) than modern symphony performances. As he chronicles how the notion of highbrow was developed in American culture, he surveys the arts and culture generally. This leads to tales of Shakespearian troupes touring the country and playing to crowds that got more involved in the performances than we would ever expect today – sometimes even chasing an actor off the stage if the on-stage character offended.¹³ So how did the change from such rough-and-tumble audiences to the docile and polite ones of today's high culture occur?

Levine's key concept in chronicling this transformation is the notion of "sacralization" – the idea that the arts could become almost holy and worthy of focused contemplation, that they would somehow put us in touch with something higher, either in the world or in ourselves. But the elevation of the arts in this way is not necessarily how it always was. As he writes,

One of the central arguments of this book is that because the primary categories of culture have been the products of ideologies which were always subject to modifications and transformations, the perimeters of our cultural divisions have been permeable and shifting rather than fixed and immutable. To accept this thesis is to accept a picture of the American cultural past and present that departs considerably from the images most of us have learned to accept, which is never an easy thing to do [*ibid.*, 8].

And if highbrow art was not always highbrow in the past, it could be that it will not remain so in the future. Levine gives us a history of how highbrow was created, but Friedman provides a framework for how it may be transformed: can a flat world indeed undermine, or at least significantly transform, the highbrow/lowbrow distinction?¹⁴

Classical Music in America

He particularly esteemed Beethoven's symphonies as the embodiment of ethical striving, and considered music as entertainment invalid and corrupt. He inveighed

13. «In a wonderful instance of how nineteenth-century American audiences tended to see drama as both reality and representation simultaneously, a canal boatman screamed at Iago in a production of *Othello* in Albany, New York: "You damned lying scoundrel, I would like to get hold of you after the show and wring your infernal neck"» [Levine 1988, 30]. Lott [2003] likewise chronicles the touring (and adventures) of several classical pianists in the mid-nineteenth century.
14. Frith [1995] also engages Levine's writing on the highbrow/lowbrow split and its history, as well as the writing of Joseph Horowitz (see below).

against whatever seemed frivolous, bacchanalian, or exhibitionist. He espoused “classical music” [Horowitz 2005, 27].

Joseph Horowitz and the rise of “classical music”. While Levine chronicles the process of sacralization in often relatively broad terms, Joseph Horowitz [2005] provides a sweeping account of how sacralization happened in music, tracing the story from mid-nineteenth century Boston up to the end of the twentieth century. In the quotation above, Horowitz is discussing the influence of John Sullivan Dwight, a Boston music critic and journalist. Dwight was a key figure in the sacralization of symphonic music, though by no means the only one. According to Horowitz, it is Dwight who coined the term “classical music,” the Bostonian working hard to create an aesthetic and cultural distinction that had not existed in quite the same way before him (in the United States, at least).¹⁵ Horowitz tells a tale of two cities, with Boston generally being the center for symphonic music and New York the center for opera, though with extensive interaction between these two music capitals. The musical life in these two American cultural capitals came to define highbrow music: if it was not classical, the distinction went, it was lowbrow, “entertainment” music. The idea of popular music being defined by what it was not thus became the standard.

Horowitz sees a second stage in the history of classical music in America beginning with the rise of conductor Arturo Toscanini.¹⁶ Toscanini’s rise was fueled by his charismatic image and his role in the quickly developing industry of radio in the 1930s. As radio became increasingly central in American cultural life, Toscanini, armed with the strong support of NBC’s top executive David Sarnoff, became a celebrity in much the same way that Bing Crosby was: radio made Toscanini a star.¹⁷ What distinguishes Horowitz’s account of classical

15. Broyles [1992] goes into great detail with regard to the key role of Boston in sacralization. The standard accounts of American music in the nineteenth century are Hamm [1983], Chase [1987], Hitchcock [1988], and Crawford [2001]. In the preface to his study, Crawford provides a survey and reflection on the work of these other authors.

16. «Taken as a whole, American classical music describes a simple trajectory, rising to height at the close of the nineteenth century and receding after World War I. In the decades of ascendancy, the quest for an American canon was its defining virtue, whether of not the reigning German model proffered true hope for an indigenous American style. The decades of decline were at first highly interesting: a new culture of performance was crowned by amazing feats of virtuosity and probity, and textured, as well, by an exciting if subsidiary pursuit of the American symphony. After 1950, the absence of a native canon was a defect no longer disguised or minimized by spectacular borrowed goods. By century’s end, intellectuals had deserted classical music: compared to theatre, cinema, or dance, it was the performing art most divorced from contemporary creativity, most susceptible to midcult decadence» [Horowitz 2005, 516].

17. Horowitz 1987 provides a detailed study of Toscanini’s career. For a parallel account of how radio in the UK developed during roughly the same period, see Frith [1983] and Born [2005, 23-64].

music in America from other histories is that Horowitz places emphasis on the role played by the business of music in its development. As Horowitz considers contracts, managers, venues, broadcasts, and recording deals, we could for a minute forget that he is discussing classical music; his chronicle seems very similar to most histories of popular music. This suggests that the image of classical music as a higher form of expression than entertainment music was constructed in the same way that so many other images in the music business have been. One might conclude that the distinction Dwight had worked so hard to achieve was then later solidified in American culture by the same kinds of mechanisms that made Toscanini, Crosby, Judy Garland, and even Clark Gable stars. To a certain and significant extent, highbrow was a marketing category.¹⁸

The Flat World of Musical Styles

Since the “British invasion,” nearly half a century ago, it has been socially acceptable, even fashionable, for intellectuals to pay attention primarily to commercial music, and they often seem oblivious to the existence of other genres. Of no other art medium is this true. Intellectuals in America distinguish between commercial and “literary” fiction, between commercial and “fine” art, between mass-market and “art” cinema. But distinction in music is no longer drawn, except by professionals. Nowadays most educated persons maintain a lifelong fealty to the popular music groups they embraced as adolescents, and generation gaps between parents and children manifest themselves musically in contests between rock styles [Taruskin 2009, 335].

When it comes to classical music and American culture, the fat lady hasn’t just sung. Brünnhilde has packed her bags and moved to Boca Raton [Vanhoenacker 2014].

The shrinking of the classical audience. A quick search on the Internet returns dozens articles, columns, and blogs addressing what is often called the “crisis in classical music”. Depending on the source, the sales of classical music are thought to constitute about 1.5 to 3 percent of overall music sales.¹⁹ When the definition

18. Dwight MacDonald [2011] offers a different perspective on high culture. For MacDonald, mass culture (“masscult”) is a kind of perversion, surpassed in odiousness only by middlebrow culture (“midcult”). Horowitz [2005, 507] argues that MacDonald would have considered Toscanini’s popular success to be midcult, meaning that it was mass culture disguised as high culture. See also footnote 13. For a diverse survey of approaches to a broad range of topics in mass culture at the mid-twentieth century, see Rosenberg-White [1957]. For a markedly more sympathetic view of middlebrow culture than that of MacDonald, see Rubin [1992].
19. «Classical music sales have been struggling for years now. They make up just 1.4 percent of music consumption, compared to 29 percent for rock, according to a Nielsen survey last year.

of “classical music” is broadened to include crossover artists and recordings, the sales figures are better.²⁰ In a flat world in which profits from sales of recordings in all styles are significantly diminished by downloading, the reliance on performing revenue increases. On this front, classical music continues to struggle. According to Robert J. Flanagan, «no orchestra in the world earns enough to cover its operating expenses; no orchestra is self-supporting» [Flanagan 2012, 4].²¹ The changes in classical music’s fortunes in recent years have even caused music-school deans to consider adjusting curricula for music majors, broadening them to include exposure to styles outside of classical and jazz, as well as to skills in career building and entrepreneurship.²²

The flattening of prestige among styles. While it seems clear that classical music’s appeal may not be what it once was, it also seems unlikely that it will ever disappear completely.²³ The “crisis” is often framed not so much as a fear that the music itself will disappear, but rather that opportunities to pursue a career in classical music will become impossible. In a flat world, there is more classical music available (at

Symphonies from Nashville to Canada’s Prince Edward Island are dealing with mountains of debt. And audiences of classical music haven’t changed much, which makes it tough for artists who aren’t Andrea Bocelli to make it in the industry» [Douban 2015].

20. In countering what he takes to be exaggerated claims of classical music’s demise, Jim Farber writes: «Granted, the albums that sold best weren’t “core classical” records – i.e. the nine millionth rerecording of a Bach concerto or a Mozart sonata – but “crossover classical” works, the kind made [by] artists like “popera star” Andrea Bocelli and YouTube phenomenon/violinist Lindsey Stirling» [2014]. Neither John Sullivan Dwight nor Dwight MacDonald would have approved.
21. Some might wonder if orchestras could ever cover their costs with performance revenue. To address this question, Flanagan computes how things would work out if every orchestra in his study (more than sixty U.S. groups) all sold every seat at face value of the tickets (i.e. without discounts). He concludes as follows: «Applying these very optimistic assumptions about ticket pricing and costs, selling out each concert performance would eliminate about 45 percent of performance deficits on average, with considerable variation among symphonies. Only a few orchestras might eliminate the performance income gap by filling every seat. In short, even if every seat were filled, the vast majority of U.S. symphony orchestras still would face significant performance deficits» [Flanagan 2012, 61]. Lest one believe that this situation is of recent origin, Flanagan mentions a 1970 study of the Cleveland Orchestra that arrives at similar conclusions.
22. Former dean at the Eastman School of Music, New England Conservatory, and University of Texas College of Fine Arts Robert Freeman writes in the preface of his recent book: «The message of this book is that the current crisis in classical music comes in important measure from the obsessively narrow ways we have trained musicians for more than two centuries» [Freeman 2014, xvii]. See Covach [2015].
23. MacDonald comments optimistically on the state of high culture at the time of his writing, listing what he considers to be some positive statistics: «The sale of classical records, now about a fourth of total record sales and actually equal in dollar volume to Rock ‘n Roll. The proliferation throughout the country of symphony orchestras [...] local art museums [...] and opera-producing groups» [1960, 56]. Horowitz writes: «Americans of the 1930s, 60 percent of whom said they liked to listen to classical music, knew who Toscanini was; for most people today, Leonard Bernstein is not even a memory» [2005, 508].

least in recorded form) than ever in our history. It is the institutions that have supported classical music (and mostly in professional performance) that are threatened. These will certainly experience change, but these kinds of changes are not restricted to classical music: many aspects of the music business are being transformed by technology.

The most consequential flat-world shift for this article has to do with the prestige of classical music: does classical music remain significant enough, by virtue of a continued highbrow status, to permit definition of all other styles in reference to itself? As Taruskin mentions in the quotation above, the shift in prestige regarding classical has been underway for decades (even if, according to Freeman [2014], this shift has often gone unacknowledged by music schools). It is not so much that classical music no longer has the prestige it once did, it is that it now *shares* that prestige with other styles. Though, as Taruskin points out, the highbrow/lowbrow distinction may still hold in other arts, it seems less definite and defining in music. The flat world of music created by digital technology serves to further weaken the distinction. Indeed, many classical musicians – and especially the younger ones – are eager to capitalize on the technologies and techniques often associated with popular music. In a flat world of music, prestige is still a factor, but it is not restricted to a single style.

Horowitz has also reflected on the changes of the recent decades. He advocates for the term “post-classical music” to designate recent concert music.²⁴ He writes: «What does “classical music” mean today? If the term is to retain anything like its old aplomb, it must refer to a moment that is now past and to its attendant prestige and influence» [Horowitz 2005, 537]. Likewise, when one considers the historical context of how the use of the term “popular music” has tended to be defined in American musical culture, it seems clear that the bases of the distinctions it draws are no longer valid or useful. To define all other music by a single style that no longer has exclusive claim to elevated cultural status and is of marginal popularity in the culture is, at best, an intellectual habit formed by the values and practices of the past. Defining popular music as everything that is not classical music was once a useful distinction: it reflected the American culture of its time and so possessed significant meaning. One could argue, of course, that such a distinction was unfair to the music of its day, lumping various styles together simply by what they were not; but it is at least of historical value to understand why some would have wanted to define music in this way.²⁵

24. See Horowitz [1995].

25. For a wide-ranging discussion on the continuing usefulness of the term “popular music,” see the 2005 “virtual symposium” in *Popular Music*, which contains remarks by a wide range of pop-music scholars, including Simon Frith, Philip Tagg, David Brackett, Allan Moore, Deena

The collapse of highbrow/lowbrow distinctions facilitated by the technological changes of the flat world has made the continued use of “popular music” seem antiquated. “Popular music” is now a historical term. In a flat world, “classical,” “rock,” “jazz,” “bluegrass” and many other stylistic labels are still useful in organizing the enormous range of music available for listening, study, and performance. But “popular music” is far too broad to be useful in anything but a historical sense. It is a term that helps us remember – culturally and aesthetically – the way we were.

References

- BIRNER F. (1985), *Definition and Research Orientation: Do We Need a Definition of Popular Music?*, in D. Horn (ed.), *Popular Music Perspectives 2*, IASPM, Göteborg, pp. 99-105.
- BORN G. (2005), *Uncertain Vision: Birt, Dyke, and the Reinvention of the BBC*, Vintage, London.
- BROYLES M. (1992), *"Music of the Highest Class": Elitism and Populism in Antebellum Boston*, Yale University Press, New Haven.
- CHASE G. (1987), *America's Music: From Pilgrims to the Present*, University of Illinois Press, Urbana ILL.
- COVACH J. (2015), Review of Robert Freeman, *The Crisis of Classical Music: Lessons from a Life in the Education of Musicians*, «Music Theory Online», 21/2, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.covach.html>
- CRAWFORD R. (2001), *America's Musical Life: A History*, Norton, New York.
- DOUBAN G. (2015), *Classical Music Sales Enter 'Survival Mode'*, «Marketplace», May 14, <http://www.marketplace.org/topics/business/classical-music-sales-enter-survival-mode>
- FARBER J. (2014), *Classical Music Explodes, Both in Sales and Expanding Boundaries*, «New York Daily News», February 21, <http://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/classical-music-blowing-article-1.1618623>
- FLANAGAN R. (2012), *The Perilous Life of Symphony Orchestras: Artistic Triumphs and Economic Challenges*, Yale University Press, New Haven.
- FREEMAN R. (2014), *The Crisis in Classical Music: Lessons from a Life in the Education of Musicians*, Rowman & Littlefield, Lanham MD.
- FRIEDMAN T. (2007), *The World is Flat: A Brief History of the Twentieth Century*, 3rd ed., Picador, New York.
- FRITH S. (1983), *The Pleasures of the Hearth*, in *Formations of Pleasure*, Routledge & Kegan Paul, London, pp. 101-123.
- FRITH S. (1987), *Towards an Aesthetic of Popular Music*, in R. Leppert – S. McClary (eds), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge University Press, New York, pp. 133-150; reprinted in ID., *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Ashgate, Aldershot 2007, pp. 257-273.
- FRITH S. (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- HAFNER K. – LYON M. (1996), *Where Wizards Stay Up Late: The Origins of the Internet*, Simon & Schuster, New York.
- HAMM C. (1983), *Music in the New World*, Norton, New York.

- HESMONDHALGH D. – NEGUS K. (eds, 2002), *Popular Music Studies*, Hodder Headline Group, London.
- HITCHCOCK H. (1988), *Music in the United States: A Historical Introduction*, 3rd ed., Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ.
- HOROWITZ J. (1987), *Understanding Toscanini: A Social History of American Concert Life*, University of California Press, Berkeley.
- HOROWITZ J. (1995), *The Post-Classical Predicament: Essays on Music and Society*, Northeastern University Press, Boston.
- HOROWITZ J. (2005), *Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall*, Norton, New York.
- INTERNATIONAL ADVISORY EDITORS (2005), *Can We Get Rid of the 'Popular' in Popular Music? A Virtual Symposium with Contributions from the International Advisory Editors of Popular Music*, «Popular Music», 24, pp. 133-145.
- ISAACSON W. (2011), *Steve Jobs*, Simon & Schuster, New York.
- ISAACSON W. (2014), *The Innovators: How a Group of Hackers, Geniuses, and Geeks Created the Digital Revolution*, Simon & Schuster, New York.
- KASSABIAN A. (1999), *Popular*, in B. Horner – T. Swiss, *Key Terms in Popular Music and Culture*, Blackwell, Malden MA, pp. 113-123.
- KNOPPER S. (2009), *Appetite for Self-Destruction: The Spectacular Crash of the Record Industry in the Digital Age*, Free Press, New York.
- LEVINE L. (1988), *Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- LOTT R. (2003), *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford University Press, New York.
- MACDONALD D. (2011), *Masscult and Midcult*, in ID., *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*, «New York Review of Books Classics», October 11, pp. 3-71; orig. ed. *Masscult and Midcult I*, «Partisan Review», 27/2, 1960, pp. 203-233, and *Masscult and Midcult II*, «Partisan Review», 27/4, 1960, pp. 589-631.
- MENN J. (2003), *All the Rave: The Rise and Fall of Shawn Fanning's Napster*, Crown Business, New York.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham.
- MOORE A. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Farnham.
- ROSENBERG B. – WHITE D. (eds, 1957), *Mass Culture: The Popular Arts in America*, The Free Press, Glencoe ILL.
- RUBIN J. (1992), *The Making of Middlebrow Culture*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- RYAN J. (2010), *A History of the Internet and the Digital Future*, Reaktion Books, London.
- SHUKER R. (2013), *Understanding Popular Music Culture*, 4th ed., Routledge, London.
- STERNE J. (2012), *Mp3: The Meaning of a Format*, Duke University Press, Durham NC.

- TAGG P. (2000), *Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice*, in R. Middleton (ed.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford, pp. 71-103; orig. ed. in «Popular Music», 2, 1982, pp. 37-65.
- TARUSKIN R. (2009), *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, University of California Press, Berkeley.
- VAN DER MERWE P. (1988), *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford University Press, Oxford.
- VANHOENACKER M. (2014), *Requiem: Classical Music in America is Dead*, «Slate», January 21, http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/01/classical_music_sales_decline_is_classical_on_death_s_door.html
- WITT S. (2015), *How Music Got Free: The End of an Industry, The Turn of the Century, and the Patient Zero of Piracy*, Viking, New York.
- YOUNG J. – SIMON W. (2005), *iCon: Steve Jobs, the Greatest Second Act in the History of Business*, John Wiley & Sons, Hoboken NJ.

Abstract

Negli ultimi vent'anni, negli Stati Uniti si è assistito all'emergere di quello che – sulla scia di un celebre libro di Thomas L. Friedman (*The World Is Flat. A Brief History of the Twenty-First Century*, 2005) – potremmo definire come un “mondo piatto” di stili musicali: un ambiente culturale totalmente rimodellato, in cui molti ascoltatori e studiosi non considerano più la musica classica come uno stile più sofisticato di altri. La distinzione tra “alto” e “basso”, che un tempo induceva a valutare la frequentazione della musica d'arte come un segno distintivo di superiorità culturale e intellettuale, oggi è stata ampiamente sostituita dalla consapevolezza che qualunque stile musicale possa risultare interessante e sofisticato in sé e per sé. Una delle conseguenze di tale “appiattimento” delle gerarchie del prestigio culturale è la messa in discussione del significato della locuzione “*popular music*”. Questo articolo propone una ricostruzione del processo storico che ha condotto alla separazione tra “alto” e “basso” e alle conseguenti categorizzazioni degli stili musicali nella cultura statunitense; si riflette inoltre sul ruolo dello sviluppo della tecnologia digitale nell'accelerazione del processo di “appiattimento” delle gerarchie stilistiche. Tale processo ha reso progressivamente sempre più inefficace la locuzione “*popular music*”, che oggi conserva una sua validità solo in prospettiva storica.

Stefano La Via

LA CANZONE D'AUTORE COME TERRENO D'INCONTRO TRA "COLTO E "POPOLARE"

(CON ANNOTAZIONI CRITICHE SU ALCUNE TENDENZE
DELLA POPULAR MUSICOLOGY)

Abstract

The study of the relationships between verbal language and musical expression, if applied to the most various historical and cultural contexts, facilitates a critical-analytical and interdisciplinary-transversal approach, capable of seriously challenging the traditional dichotomy "art" / "popular" cultures (*colto* / *popolare*), as well as the most recent tendency – especially in Italy – to give different meanings to analogous terms such as *popolare* and *popular*. Such a transcultural approach emphasizes not only divergences, especially in terms of compositional technique and textual transmission, but also no less relevant concordances, concerning the basic principles of music-word interaction.

The vast realm of modern auteur song (*canzone d'autore*), perhaps more than any other, represents the ideal space of meeting and interchange – hardly reducible to the category of *popular* – between heterogeneous but not at all incompatible traditions and experiences. It is precisely in such an open interspace that the most diverse "art" and "popular" literary-musical practices have always naturally encountered one another in a dialogue that tends to knock down persistent, ideological barriers. The present essay argues this basic thesis on the ground of historical considerations and synthetic exemplifications, with reference to some of the most representative international repertoires (French *chanson*, Italian *canzone*, Brazilian *canção*, British and North-American *song*).

All'origine di qualsiasi tipo di attività umana incentrata sulla musica vi è sempre un'esperienza primaria di ascolto, o meglio di ascolti, più o meno ampia, intensa, articolata. Tutto ciò che le nostre orecchie si trovano a udire, in particolare, nelle primissime fasi dell'esistenza, non può non avere un impatto decisivo sui successivi sviluppi della nostra complessiva personalità, identità, cultura (non certo solo)

musicale; fino a ripercuotersi, più nello specifico, sugli orientamenti ed approcci metodologici che ci verrà più naturale acquisire, sperimentare e promuovere nel campo della ricerca – come anche della didattica – propriamente musicologica. Mi si conceda, a tal proposito, un breve accenno preliminare alla mia stessa esperienza di apprendistato auditivo-musicale, sia perché è quella che conosco meglio, sia perché ritengo non costituisca affatto un caso eccezionale (almeno nel mio ambito generazionale).

Sono fermamente convinto, infatti, che alla base stessa del mio attuale modo di intendere la musicologia – ed in particolare lo studio dei rapporti fra musica e parola – vi sia anzitutto l'estrema varietà di ascolti al quale sono stato sottoposto, sin dalla nascita, da parte di mio padre, Paolo La Via (con la più discreta ma non meno partecipe complicità di mia madre, Laura Siglienti). I paesaggi sonori nei quali, grazie ai miei genitori, ho così piacevolmente trascorso le fasi della mia infanzia e adolescenza romana hanno come fonti privilegiate una fetta abbastanza ampia della ricchissima produzione discografica – e concertistica – degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta. Mio padre, appassionato melomane, prima ancora di iniziare a portarci all'Opera, ai concerti delle maggiori istituzioni musicali romane, a certi show cantautorali, ogni mese dilapidava il suo stipendio di bancario acquistando LP e 45-giri di ogni genere e repertorio: soprattutto quello cosiddetto "classico-colto", dal Medioevo al primo Novecento; il che non gli impediva certo di dedicarsi all'ascolto, altrettanto frequente, di repertori alternativi a quella tradizione, a partire dal Jazz, per coinvolgere un po' tutti quei generi che oggi classifichiamo via via come "popolari" e "*popular*", in particolare la canzone in ogni sua possibile espressione poetico-musicale. Evito di stilare una lista ancorché selettiva, di repertori e autori, che risulterebbe sin troppo estesa. Il punto è che papà ascoltava tutto questo senza alcun pregiudizio, reagendo magari con diverse sfumature di apprezzamento, ma esibendo un costante coinvolgimento – anzitutto emotivo – che non mancava, ogni volta, di contagiare anche il resto della famiglia.

Le due principali lezioni paterne, sedimentatesi nella mia coscienza sin da quei primi ascolti, le ho poi ritrovate con gioia nelle rispettive formulazioni di due fini ascoltatori, oltre che celeberrimi autori e performer, quali Fabrizio De André e Nicola Piovani: 1) «Non esistono arti minori ma artisti minori o maggiori. Bob Dylan o Brassens hanno significato qualcosa di più di certi crostaroli spacciati per gran pittori» [De André (1974) in Sassi-Pistarini 2008, 141]. Qui magari papà avrebbe sostituito i primi due nomi con quelli di Jacques Brel e dei Beatles, e la categoria dei pittori crostaroli a quella dei – non pochi – compositori "classico-colti" da lui apertamente detestati. Nonostante ciò, avrebbe volentieri aggiunto, insieme a Piovani [2014, 124], che «la musica merita rispetto, che si chiami leggera o pesante, colta o commerciale». 2) «Se amiamo davvero una musica ce ne

appropriamo emotivamente, e soltanto allora possiamo dire di conoscerla. Sono convinto che si conosce solo ciò che si ama [...]. In musica, come in amore, si ama ciò che si conosce e ri-conosce. Amare è un continuo processo di conoscenza e ri-conoscenza [...]. Conoscere è un atto d'amore, non solo nell'accezione biblica del verbo; riconoscersi in una tela di Caravaggio o in un tango di Piazzolla è una mozione degli affetti intimi» [*ibid.*, 127].

Ascolto come esperienza culturale ed estetica primaria, apertura trasversale alla musica in ogni sua forma e al di là di qualsivoglia barriera ideologica precostituita, studio della musica come necessità conoscitiva di natura anzitutto erotica. Dall'infanzia a oggi, con sempre maggior consapevolezza e convinzione, sono rimasti in sostanza questi i tre capisaldi del mio modo di intendere la musica e, di conseguenza, anche di studiarla e insegnarla. Gli studi musicologici universitari, parallelamente a quelli pratico-musicali, mi hanno semplicemente permesso di acquisire gli strumenti culturali e tecnici – soprattutto teorici e analitico-musicali – indispensabili non solo per ampliare e approfondire le mie conoscenze, ma anche per sperimentare nuovi approcci metodologici senza tradire quelle convinzioni di fondo – anzi, sviluppandone per quanto possibile tutte le potenzialità.

A differenza di mio padre, per la verità, nessuno dei maestri che si sono via via avvicinati nelle fasi più mature del mio apprendistato avrebbe mai potuto sottoscrivere integralmente, senza riserva alcuna, ciascuno di quei tre postulati. Musicologi quali Fedele D'Amico, Pierluigi Petrobelli, Harold Powers, Kenneth Levy – ciascuno in contesti, modi e stili diversissimi – non hanno mai smesso di dare grande importanza tanto all'esperienza primaria dell'ascolto quanto all'incidenza della dimensione emotiva nello studio – storiografico, estetico, analitico – di fenomeni musicali che, d'altra parte, tendevano a non oltrepassare più di tanto la sfera a loro più cara: quella cioè della musica cosiddetta "classico-colta". Petrobelli, influenzato in particolare dai rispettivi contributi fondamentali di Nino Pirrotta e di Diego Carpitella, ha mostrato una certa apertura nei confronti dei repertori "di tradizione orale", ma pur sempre in relazione al prediletto filone "di tradizione scritta". A sua volta Powers, rappresentante di punta della *Comparative Musicology* d'oltreoceano, ha da sempre adottato un approccio ancor più flessibile e trasversale: eroticamente, nonché razionalmente ed analiticamente, rivolto – in egual misura – al canto piano liturgico, alla polifonia rinascimentale o all'opera lirica occidentali, così come al raga indiano, al maqam arabo, al gamelan indonesiano o al teatro Nō giapponese – continuando però anche in questo ambito ad escludere tutti quei repertori che non rientrassero nella sfera propriamente "classico-colta". Da questo punto di vista, anche se esclusivamente sul fronte della didattica, la palma dell'ampiezza di vedute va senz'altro a Levy: il privilegiato oggetto delle sue ricerche, la musica medioevale, non gli ha impedito di spaziare, come docente,

dalla Grecia antica ai giorni nostri, né di includere fra i più significativi musicisti del Novecento non solo Stravinsky, Bartók, Varèse, Boulez o Babbitt, ma anche Bessie Smith, Louis Armstrong, Charlie Parker, Aretha Franklin, i Beatles. Riguardo all'importanza cruciale da lui attribuita all'esperienza dell'ascolto, basti citare il titolo del suo monumentale libro di testo (pensato anzitutto ma non solo per gli studenti *undergraduate* del suo popolarissimo corso princetoniano Music 103, al quale ho avuto l'immenso piacere di contribuire in veste di *Teaching Assistant*): *Music: A Listener's Introduction* [Levy 1983] – che è poi anche il titolo dell'allegato cofanetto, di sei LP (poi CD), contenente l'incisione di tutte le composizioni più importanti esaminate e discusse nel libro (dal *Kyrie* n. XI dell'Edizione Vaticana a *Ornithology* di Parker).

L'unico, almeno fra i miei docenti italiani, che ha mostrato un certo grado di apertura nei confronti di quella che oggi viene chiamata, anche in Italia, "*popular music*" – già variamente detta "leggera", "di consumo", "commerciale", di "massa", ecc. – non a caso, è un etnomusicologo come il già citato Carpitella: a lui però dobbiamo più che altro riflessioni, a tutt'oggi fondamentali, intorno a termini chiave quali "folclore musicale" vs. "*folk music revival*", "popolare" vs. "popolaresco", ecc. [cfr. Carpitella 1978; 1992] e non veri e propri studi analitici, e relativi corsi universitari, come quelli poi intrapresi da alcuni suoi allievi (fra cui spicca Serena Facci), dedicati a quel vastissimo insieme di repertori (nella fattispecie denominato "musiche popolari contemporanee"), nel quale si tende oggi a includere anche la cosiddetta "canzone d'autore". Repertorio che non ha mai interessato, ovviamente, neanche il mio primissimo maestro di Storia della musica, Fedele D'Amico; ma non è forse un caso che proprio lui, assai brillante saggista e «autentico appassionato di musica» [Piovani 2014, 46], più che musicologo in senso stretto, si sia distinto da tutti gli altri miei docenti per l'importanza cruciale che ha sempre dato non solo all'ascolto e alla dimensione emotiva della musica, ma anche alla necessità di formulare e argomentare esplicitamente i propri giudizi di valore.

Uno degli abiti per così dire antropologico-culturali per me più problematici della "scienza" musicologica, come di quella etnomusicologica, sta proprio nella tendenza a relegare ogni considerazione soggettiva di gusto, ogni personale giudizio di valore, nelle sfere dell'implicito, o del privato: il musicologo, in ciò ben distinto dal critico musicale, tende a occuparsi di quel repertorio, e non di quell'altro, perché dà per scontato, senza bisogno di esplicitarlo nelle sue pubblicazioni scientifiche, che il primo sia "migliore" – più "bello", più "degn" di essere amato/studiato – del secondo; l'etnomusicologo, almeno nei suoi scritti ufficiali, è ancor più avaro di giudizi di valore, magari perché li ritiene *a priori* inadeguati alla natura stessa – per lo più "non artistica" o "non estetica" – dei repertori oggetto delle proprie ricerche (ma siamo sicuri che sia sempre così? E in qualsiasi caso, perché

mai dovrei reprimere o celare l'entusiasmo provocatomi da innumerevoli musiche tradizionali africane, asiatiche, sudamericane, nonché mediterranee ed europee?). Almeno nella mia esperienza di studente, più volte mi son sentito dire: non ha importanza il repertorio che scegli di studiare, e se ti piaccia o meno, perché quel che conta è il metodo che vi applichi; al contempo mi colpiva come gli stessi docenti – e più avanti anche molti fra i miei più apprezzati colleghi – soltanto nella sfera privata abbandonassero ogni pudore per lanciarsi nei giudizi di valore più appassionati e sperticati.

A ciascuno dei miei docenti musicologi ed etnomusicologi, inclusi quelli qui non nominati, devo non solo l'apprendimento di strumenti di lavoro fondamentali, non solo l'opportunità di coltivarli e applicarli con passione, non solo il privilegio di farne una professione, ma anche la libertà – che ognuno di loro mi ha concesso – di seguire un mio personale percorso, inevitabilmente diverso dal loro: incentrato, in particolare, sullo studio "tridimensionale" dell'interazione fra espressione musicale e linguaggio verbale [La Via 2006]; secondo una prospettiva che, più di recente [La Via 2012a; 2014a; 2014b], si è venuta sempre più chiaramente a caratterizzare come "transculturale" –termine controverso che in queste pagine uso in riferimento alla storica definizione antropologica di Ortiz [(1940) 1983, 86-90: *transculturación*], complementare alle più schematiche ma per certi versi utili considerazioni storico-filosofiche e sociologiche proposte in Welsch [(1992) 1999; 2002: *Transkulturalität, Transculturality*].

Il germe di questo specifico approccio metodologico risale ai miei primi studi dedicati alla polifonia tardo-rinascimentale, in particolare ai madrigali dell'ultima produzione di Cipriano de Rore, modello primigenio della «seconda pratica» di Claudio Monteverdi (PhD dissertation, Princeton University, 1991). In quella circostanza mi limitai a verificare, su basi teoriche e analitiche, due o tre assunti storico-estetici di base, fra loro intimamente legati: la fondatezza del principale argomento difensivo di Monteverdi, ossia la "non casualità" – la finalità espressiva – di ogni sua scelta compositiva, incluse quelle più "trasgressive" che tanto offesero le orecchie del canonico Artusi; la sua effettiva adesione allo slogan platonico-zarliniano che poneva l'«armonia» al servizio dell'«orazione» (della sua intelligibilità, della sua forma, dei suoi contenuti), e non viceversa; infine, l'ipotesi che una simile concezione per così dire "logogenica" e "mimetica" fosse già stata posta in atto dal «divino Cipriano» negli specifici madrigali citati dal fratello di Claudio, Giulio Cesare Monteverdi, nello stesso contesto polemico. Quel che emerse da queste prime analisi non fu solo l'approfondimento e sostanziale rafforzamento delle argomentazioni monteverdiane, inversamente proporzionale alla seria messa in discussione di uno dei più triti e schematici luoghi comuni della storiografia musicale (la *querelle* fra prima e seconda pratica come riflesso di una svolta estetica

e tecnico-compositiva epocale); ma anche la presa di coscienza e messa a fuoco della natura in assoluto tridimensionale di queste composizioni: con stili e linguaggi in realtà molto diversi l'uno dall'altro, Cipriano e Claudio ambivano non soltanto ad "imitare"/"esprimere" musicalmente significati e affetti dei rispettivi testi poetici, ma anche a unire i due elementi – parole e musica – in modo da generare un terzo livello linguistico-espressivo. Per poter cogliere il senso complessivo delle loro composizioni, insomma, non potevo accontentarmi di analizzare separatamente i versi di Petrarca o Tasso, Guarini o Rinuccini, e le rispettive intonazioni musicali, né tantomeno di privilegiare un aspetto a discapito dell'altro (come proposto da gran parte dei miei predecessori). Dovevo necessariamente calarmi in quella terza dimensione linguistico-espressiva, generata dall'incontro dei due elementi, studiarne fenomenologie e meccanismi d'interazione, ricostruirne – per così dire – un "vocabolario poetico-musicale" in continua mutazione, evoluzione, rigenerazione, non a caso mai scritto né codificato, eppur fondato su pochi ma saldi principi pressoché universali.

Se il nucleo primigenio di tale approccio "poetico-musicale" ha iniziato a manifestarsi negli anni del dottorato americano (1986-1991), la sua piena crescita ed evoluzione si deve invece alla successiva attività didattica, oltre che scientifica, da me svolta in Italia (e in particolare nel distaccamento musicologico cremonese dell'Università di Pavia), a partire dai primi anni Novanta. Nell'arco di oltre un ventennio, infatti, è stato proprio l'insegnamento a stimolare la verifica e applicazione di quel metodo di lavoro a una sempre più ampia varietà di repertori poetico-musicali: non solo il madrigale polifonico rinascimentale (a partire da Verdelot); ma anche le più diverse forme di monofonia, più o meno accompagnata: dalla *canço* trobadorica alla moderna canzone d'autore, passando attraverso la produzione «rappresentativa» e drammaturgica di Monteverdi, la cantata e l'opera sei-settecentesca, il *Lied* classico-romantico, il *Song* teatrale americano d'inizio Novecento. Un simile processo di graduale ampliamento degli orizzonti, già avviato nell'ambito dei primi corsi cremonesi (Critica ed estetica musicale, Analisi musicale), ha ricevuto però un impulso ancor più forte, anzi determinante, dalla successiva esperienza didattica – tutt'ora in atto – legata all'insegnamento di Storia della poesia per musica.

L'acquisizione di un corso così denominato, da parte di un musicologo analitico di formazione anche letteraria, e più in generale di orientamento interdisciplinare prima ancora che transculturale, ha comportato l'inevitabile violazione di almeno due grandi tabù accademico-umanistici: 1) anzitutto, l'idea che lo studio e insegnamento della «poesia per musica» abbia per suo unico oggetto la parola, i versi, le strutture verbali, di componimenti poetici destinati o meno ad essere posti in musica, e sia dunque appannaggio pressoché esclusivo di filologi, linguisti,

critici letterari – come se il secondo membro della locuzione (musica) andasse posto fra parentesi, alla stregua di un dettaglio ornamentale; 2) in secondo luogo, e in ambito anche musicologico, il divieto più o meno implicito di dedicare qualsiasi tipo di ricerca “scientifica” – e di insegnamento universitario – a repertori estranei alla grande tradizione in genere definita come “classico-colta”, o anche “d’arte” – quasi a voler rifiutare, *a priori*, la possibilità stessa che anche in tali repertori “extra-colti” si possano trovare esempi sia di “Poesia” sia di “Musica”, e tanto meno, aggiungo io, di alta definizione ‘tridimensionale’ del fenomeno poetico-musicale. La mia violazione di entrambi i tabù, nel contesto senza dubbio atipico della Facoltà di Musicologia cremonese (oggi Dipartimento di Musicologia e Beni culturali), è stata tale da rendere possibile sia la pubblicazione di un libro di testo intitolato *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte* [La Via 2006], sia l’istituzione di un nuovo corso universitario interamente dedicato alla Storia della canzone d’autore, sia la recente pubblicazione di saggi storico-estetici ed analitici dedicati, appunto, alla canzone d’autore, soprattutto italiana, francese, brasiliana (cfr. l’elenco selettivo nella Bibliografia).

Il paradosso, su cui mi soffermo nelle prossime pagine, è che la mia graduale penetrazione nei repertori poetico-musicali “extra-colti” è entrata in conflitto, a sua volta, con una serie di “contro-tabù”, per così dire, “anti-accademici”, già da tempo codificati da alcuni fra i più autorevoli rappresentanti dei cosiddetti *Popular music studies*, alias *Popular musicology* (terminologia proposta, in piena consapevolezza della sua ambiguità, in entrambi i volumi curati da Allan Moore, 2003 e 2007). L’unico punto di convergenza tra questo filone di studi e quello musicologico tradizionale, di cui sopra, è riscontrabile proprio nel rispettivo presupposto epistemologico di fondo: *Western art music* e *Popular music* costituiscono due mondi così distanti, estranei, incompatibili, da rendere necessaria l’adozione di strumenti tecnici e approcci metodologici radicalmente diversi; uno studioso di Schubert o di Stravinsky non potrà mai occuparsi, se non in modo inevitabilmente indeguito e superficiale, di De André o dei Genesis, e viceversa. Quel che diverge, e in modo radicale, è il rispettivo atteggiamento assunto dall’uno nei confronti dell’altro campo di studi: i padri fondatori della *Popular musicology* – penso ad esempio a un Van der Merwe [1989] o a un Richard Middleton [2001], come anche alcuni dei loro immediati successori (da Philip Tagg al già citato Moore) – hanno dovuto necessariamente fare i conti con la plurisecolare tradizione musicologica (o almeno con quella di marca anglofona e/o tedesca) per poterla criticare, fino a contrapporsi ad essa; quest’ultima invece, come si diceva più sopra, salvo rare eccezioni [Cooke 1968; Hamm 1979], non si è mai interessata di *popular music*, né ha mai preso in considerazione la possibilità stessa che essa potesse essere “elevata” a oggetto di studi “scientifici”. Proprio questo disinteresse,

questa chiusura mentale, questa presa di distanza aprioristica dell'élite musicologica tradizionale ha scatenato la comprensibile reazione di quel movimento che solo in tempi relativamente recenti ha dato vita agli odierni *Popular music studies*. Esattamente speculare, tuttavia, rimane la tendenza a separare nettamente i rispettivi repertori – e strumenti disciplinari – in base alla condivisione di più o meno espliciti dogmi ideologici e giudizi di valore perfettamente denotati dalle rispettive etichette disciplinari: *Western art music*, letteralmente “Musica d'arte occidentale”, meglio nota come “Musica classico-colta”; *Popular music*, letteralmente... “Musica popolare”?

Tornerò più avanti su quest'ultima questione, non certo solo terminologica. Per ora mi preme sottolineare il fatto che entrambi i filoni di studi, proprio a partire dalla reciproca accettazione dei rispettivi *brand* disciplinari, sembrano trovarsi perfettamente d'accordo su un assioma per me inconsistente: l'idea cioè che solo in uno dei due ambiti, quello tradizionalmente denominato “colto” o “classico” (o entrambi), si possa parlare di “musica d'arte”; concetto di conseguenza estraneo all'altro e lontanissimo pianeta, denominato *popular*, nel quale varie e più moderne esigenze commerciali – a partire da quelle dell'industria discografica – tenderebbero sempre e comunque a prevalere su qualsivoglia necessità espressiva che possa essere considerata in qualche modo “artistica”, anche nel senso di autonomia, liberamente sperimentale. E qui arriviamo al primo fra i tanti tabù dei *Popular music studies* che io, senza alcuna premeditazione, mi son reso conto di aver decisamente violato: nei miei corsi universitari, come nei miei studi dedicati alla canzone d'autore, mi sono imbattuto in innumerevoli “opere d'arte”, o meglio in autentici “capolavori” di quella che io chiamo “arte poetico-musicale”. Non si tratta solo di singole canzoni, ma anche di interi canzonieri, il cui autore – individuale, collaborativo o per così dire “registico” – è stato capace *non solo* di:

- 1) scrivere testi verbali “di alta qualità letteraria” e/o densi di “poetico realismo”, e/o “socialmente / politicamente impegnati” [cfr. Santoro 2010, sulla scorta di De Angelis 2009];
- 2) comporre musiche (vocali e di accompagnamento strumentale) dotate di una loro più o meno complessa “bellezza”, ricchezza espressiva, varietà formale e stilistica;

ma *anche* di:

- 3) fondere liberamente quelle parole e quella musica in un linguaggio “personale” proprio nei termini, tridimensionali, del suo specifico idioma poetico-musicale – come intuito da De Angelis [2009], già nello scritto del 1969 dedicato a Tenco e alla «canzone d'autore»;

4) eseguire le proprie canzoni, da solo o con l'aiuto di altri musicisti-"artisti" di professione –magari autodidatti ma non per questo "dilettanteschi", come invece asserito in Santoro [2010, 45];

ed infine – *last but not least* – di:

5) unire e coordinare tutte queste esperienze di creazione, performance e comunicazione poetico-musicale in una grande "opera d'arte", a sua volta in grado di rappresentare la propria visione del mondo, nonché – in certi casi – di influire in modo diretto, profondo e duraturo sulle idee, sull'esperienza esistenziale stessa, di ascoltatori della più varia cultura, appartenenza sociale, competenza, orientamenti di gusto [cfr. in particolare La Via 2011b; 2014a].

Il mio scopo, beninteso, non è mai stato quello di distinguere la "genialità" del "vero autore" dall'insulsa mediocrità del "canzonettista" festivaliero. Anche perché non escludo affatto che quest'ultimo possa comporre ed eseguire canzoni capaci di emozionarmi, d'insegnarmi qualcosa, o anche solo di farmi scoprire la bellezza di un giro armonico inaudito, di un verso intonato in un certo modo – anche in ciò mi sento in sintonia con quanto espresso, pur da ben altra prospettiva, in Manconi [2012]; né escludo affatto che un "grande autore" moderno debba anche lui fare i conti con le esigenze commerciali dei suoi produttori, agenti, discografici, arrangiatori, etc., e insomma con la "vendibilità" di quello che viene comunque diffuso come qualsiasi altro "prodotto" industriale. Schiacciato anche su questo piano fra l'incudine e il martello, non ritengo di poter essere scambiato per un vetusto restauratore del "genio" musicale d'impronta romantica, né tanto meno per un moderno critico o blogger, pronto ad esaltare o distruggere, idolatrare o massacrare questa o quella popstar in base esclusivamente al proprio intuito, gusto, umore, oppure – nei casi peggiori – alla moda del momento o ad esigenze di mero opportunismo professionale. Diversamente dall'uno e dall'altro, non mi interessa contribuire all'istituzione di un qualsivoglia "canone": sia esso quello "grandioso", "monumentale" della *Western art music*, oppure quello, a quanto pare "non artistico" ma "emergente", dei *popular musicians* – cfr. Negus [2011, 607], di contro all'accurata contestualizzazione e disamina storico-critica proposta in Borio [2010]. No, il mio scopo è semmai quello più propriamente musicologico, d'impronta dahlhausiana prima ancora che powersiana, di fornire degli strumenti analitici ed esegetici concreti, per quanto possibile adeguati ed efficaci, che possano aiutare ciascuno di noi a sostanziare e argomentare – fra le altre cose, perché no? – anche i nostri giudizi di valore [cfr. Dahlhaus 1987]: ritengo che quella canzone sia più o meno "bella", e che il suo artefice sia un "autore" più o meno "grande" (giudizi di valore e in quanto tali *soggettivi*), in base ai dati (di per sé più prossimi alla sfera *oggettiva*) emergenti non solo dall'esperienza pur fondamentale dell'ascolto, ma anche dall'analisi (auditiva, visiva, se possibile anche performativa) per

me necessariamente tridimensionale, del testo poetico-musicale. In assenza di sforzi analitici similmente trasversali e interdisciplinari – ne sono convinto – non sarebbe neanche possibile cominciare a scrivere qualcosa di simile ad una “Storia della canzone d’autore”.

Fermo restando che:

1) il *testo* (poetico-musicale) di una canzone, in pressoché totale assenza di partiture autoriali scritte, tende il più delle volte ad identificarsi con quello *sonoro* della sua registrazione: si tratta, paradossalmente, di un testo tanto ben definito quanto aperto e malleabile, ossia suscettibile della più ampia gamma di varianti, modifiche, persino distorsioni, da parte dell’autore-esecutore stesso prima ancora che dei suoi tanti possibili interpreti; il che, beninteso, vale anche per quei repertori otto-novecenteschi, quali ad esempio la canzone napoletana classica o il *Song* teatrale americano del primo Novecento, in cui la partitura autoriale è invece ampiamente diffusa.

2) Senza una trascrizione per quanto possibile accurata di tale testo sonoro (della sua prima incisione, da integrarsi eventualmente con altre registrazioni o documenti sonori e audiovisivi storicamente rilevanti), magari coadiuvata da altri analoghi strumenti analitico-rappresentativi (schemi, grafici, tabelle di varia natura), nessuno studioso o critico sarà mai in grado di mettere a fuoco e illustrare anche ad altri, nel concreto, quei dati relativamente più oggettivi che gli consentiranno, per lo meno, di argomentare e di rendere più o meno convincente la propria chiave di lettura, il proprio giudizio di valore; giudizio che, a sua volta, oltre a non poter avere alcuna pretesa di oggettività assoluta, neanche dovrà sconfinare dal piano estetico a quello etico (“mi piace” / “non mi piace”, “bello” o “brutto”, non sono affatto sinonimi di “giusto” / “sbagliato”, eppure una simile confusione dei due piani è molto più diffusa di quanto non si possa immaginare).

Non è questa la sede per una più dettagliata descrizione ed esemplificazione di un approccio metodologico che, per altro, ho già avuto modo di illustrare e applicare ampiamente non solo sul fronte didattico, ma anche in vari saggi di taglio propriamente teorico, storico-estetico e analitico [La Via 2006; 2014a; 2014b; 2014c]; ai quali andrebbero aggiunti anche diversi contributi – tesi di laurea e di dottorato, articoli e libri – di almeno due generazioni di studenti, nonché di colleghi di analogo orientamento (per ragioni di spazio, solo in parte inclusi nella Bibliografia). Quel che emerge da tutti questi lavori non è certo un nuovo canone di *popular musicians*, ma un’impressionante varietà di canzonieri poetico-musicali così ricchi, multiformi, articolati e complessi che, pur dando vita a una macro-tradizione ben distinta da quella propriamente “classico-colta”, non per questo si prestano ad essere incasellati nella categoria, per la verità piuttosto limitativa,

della *popular music*. Questa, infatti, per ammissione stessa degli addetti ai lavori, tende a comprendere quasi esclusivamente i repertori anglofoni, ovvero britannici e nordamericani. Così ad esempio Middleton, a premessa di quello che rimane a tutt'oggi il più sistematico tentativo di messa a fuoco del concetto e del relativo campo di studi:

Tratto in modo quasi, ma non totalmente, esclusivo di popular music nelle società "svilupate" dell'Occidente industrializzato, e all'interno di questo campo mi concentro sulla Gran Bretagna e sugli Stati Uniti. In parte perché queste sono le musiche e le culture che conosco meglio. Parlare di popular music europea prima dell'Ottocento, di musica nei paesi del blocco sovietico o di Africa, America del sud o altre regioni del Terzo Mondo esulerebbe dalla mia competenza. [...] D'altro canto è anche assodato che, specialmente negli ultimi cinquant'anni, la popular music statunitense, e, in misura minore, quella britannica, abbiano subito una diffusione maggiore di qualsiasi altra; nel bene e nel male, costituiscono il settore dominante con cui devono confrontarsi altre musiche, sia che si pongano come varianti sia che competano con esse. Inoltre, credo che la posizione teorica presentata in questo libro possa essere *in linea di principio* applicata a queste altre musiche [Middleton 2001, 14].

Una posizione analoga è espressa, pur in termini diversi, da un altro importante rappresentante della scuola britannica, quale il già citato Moore:

occorre anche tenere nel dovuto conto l'importanza dell'origine stessa della pratica musicale contemporanea negli Stati Uniti alla metà degli anni Cinquanta. È per questo (non per altre ragioni) che la lingua dominante nelle canzoni di musica popolare, e magari anche nella critica, tende ad essere l'inglese. Di fatto, la maggior parte dei miei esempi sarà tratta da artisti britannici, perché questa è la mia personale prospettiva geografica [Moore 2001, 702].

Entrambi gli studiosi – e sono solo due esempi particolarmente rilevanti – usano legittimamente la locuzione inglese, *popular music* (nel caso di Moore alternato, dal suo traduttore italiano, a "musica popolare"), in associazione ai repertori a loro più familiari, rigorosamente anglofoni, che di fatto costituiscono l'oggetto privilegiato delle loro analisi e riflessioni teoriche. Poco importa poi se loro, diversamente ad esempio da me, non sentano il bisogno, la curiosità, di dedicarsi a culture musicali – e non solo – altre dalla loro, nelle quali l'inglese non è mai stata percepita come la «lingua dominante». Più discutibile mi sembra invece la pretesa, pur cautamente avanzata da Middleton, che la sua personale concezione di *popular music* «possa essere *in linea di principio* applicata» a tutte quelle «altre musiche» moderne e contemporanee: incluse, evidentemente, la *chanson* francese, la canzone italiana e napoletana, le varie forme di *canção* che ormai da secoli continuano ad arricchire lo sconfinato universo della *Música Popular Brasileira*

(MPB); insieme a tanti altri repertori non meno sviluppati e dotati di una loro specifica identità, da tempo affermatasi sia in Europa (Penisola iberica, Germania e Paesi Bassi, Grecia e Balcani, Russia) sia nei Paesi ispanoamericani (Cile, Argentina, Cuba, Messico, Perù, Uruguay), nonché africani e asiatici – dove, sul piano poetico-musicale e non solo, mi sembra quanto meno azzardato parlare indistintamente di «Terzo Mondo».

Ancor più problematico, almeno ai miei occhi di musicologo transculturale, è prendere alla lettera l'invito di Middleton, per trasferirne di peso il sistema di pensiero in un contesto non anglofono – come quello italiano – mantenendo intatta la terminologia inglese in riferimento sia all'oggetto di studio – *popular music* – sia alla disciplina – *Popular music studies*. Come ci spiega il principale rappresentante di questo campo di studi in Italia, Franco Fabbri [2002, 11-12]: «Purtroppo, “musica popolare” non è una traduzione accettabile di *popular music*»; locuzione che infatti si riferisce alla «musica di larga diffusione che circola attraverso media come il disco, la radio, la televisione», non alla «musica di tradizione orale», in inglese «già indicata dal senso comune come *folk music*», oppure, dagli studiosi, come «*traditional music*»; «e dato che non abbiamo tradotto parole come jazz, come rock, come blues, come fado, come Lied, non si vede perché dovremmo sentirci degli snob a tradurre *popular music*».

Il ragionamento non farebbe una piega se per *popular music* si intendesse uno specifico genere, o repertorio, come quelli qui sopra elencati da Fabbri – due dei quali (blues e rock) – costituiscono, appunto, solo due dei tanti pianeti, per quanto vasti e importanti, dell'immensa galassia – anglofona – definita e studiata con tanta accuratezza da Middleton. Il quale, fra l'altro, aveva ritenuto «insufficiente», persino «inutile», la definizione «tecnologico-economica» – in sostanza accolta da Fabbri – secondo la quale «la *popular music* è diffusa dai mass media e/o in un mercato di massa»; per il semplice motivo che «lo sviluppo dei metodi di diffusione di massa (prima la stampa, poi l'elettromeccanica e infine l'elettronica) ha condizionato tutte le forme musicali, e tutte possono essere considerate oggetto di consumo» (inclusa la «registrazione di una sinfonia di Čaikovskij» ivi portata ad esempio) [Middleton 2001, 21]. Non del tutto adeguata è anche l'esclusiva associazione della *folk music* alla sfera della «tradizione orale» superata sin dai tempi di Pirrotta [1970] e Carpitella [1975, 1992], ma ancor più sistematicamente problematizzata in Leydi [2008, III: *Musica colta e musica popolare*: 183-245]; in merito a questa e ad altre questioni analoghe – non certo solo terminologiche – cfr. anche l'ampio panorama storico, con puntuali riflessioni critiche, proposto in Agamennone [2010]. E non farebbe una piega, il ragionamento di Fabbri, se egli stesso non si fosse dedicato – da ottimo autore-performer oltre che da competente esperto di *popular music* – allo studio non solo dei *Songs* dei Beatles o di Dylan

[Fabbri 2002], ma anche di un canzoniere altamente commisto come quello di De André [Fabbri 1997; 2009], in cui l'impatto di certa *popular music* nordamericana (Dylan o Cohen) e britannica (*progressive rock* tramite gruppi italiani quali ad esempio New Trolls e Pfm, o Mauro Pagani in veste di singolo coautore) è evidente quasi quanto quello della *chanson* francese (Brassens), per non parlare poi delle varie tradizioni italiane, liguri, napoletane, mediterranee, arabe, persino latinoamericane, di riferimento. Che tutto ciò ed altro, secondo lui, vada comunque catalogato nella sfera della *popular music* – nel termine e nell'accezione anglofona – lo conferma, sin dal titolo, il volume *Made in Italy: Studies in Popular Music* curato da Fabbri insieme a Goffredo Plastino [2013], dedicato per lo più alla canzone nostrana un po' in tutte le sue forme (incluse quelle d'autore, sanremese, progressive).

Se Middleton offre un'ampia panoramica delle varie accezioni via via acquisite dal vocabolo *popular* nei Paesi anglofoni, Fabbri [2002, 11] ne mette a fuoco due in particolare: «popular come “del popolo” e popular inteso come “che piace a molti”», tali da generare un certo grado di «ambiguità». Ma in ogni lingua, compresa la nostra, il termine corrispondente a *popular* è inevitabilmente caratterizzato da un alto grado di polisemità; e anche da noi “popolare” può significare – più o meno vagamente – sia «del popolo» (ma quale popolo?), sia «che piace a molti» (ma quali molti?), sia altre cose ancora (spesso variabili a seconda dell'ideologia di riferimento). Perché dunque sostituire un termine diciamo “ambiguo” con un altro termine, preso da un vocabolario straniero, eppur non meno “ambiguo”? Perché mai impoverire un vocabolo così importante, ricco, polivalente, riducendolo a un'unica e di per sé già piuttosto vaga accezione (“del popolo”), attribuendo al termine inglese quell'unico significato (“che piace a molti”) che in realtà – almeno in inglese – tanto unico non è?

«C'entra Gramsci, naturalmente» [*ibid.*]. Eppure la ben nota e tutt'altro che ambigua assimilazione gramsciana del «popolare» col «nazionale» – di fatto tralasciata anche dal gramsciano Middleton [2001, 24-36] –, se letta nei suoi stessi termini può rivelarsi più attuale – e utile ai nostri fini – di quanto forse non possa sembrare. Parlando della nostra letteratura – ma con saltuari riferimenti anche alla musica (opera italiana, *chanson* d'oltralpe) – Gramsci lamentava, in sostanza, il fatto che nel nostro Paese, diversamente da altri, «popolare» e «nazionale» tendessero a «non coincidere» in un'unica realtà prima ancora che in un unico concetto: «perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla “nazione”, e sono invece legati a una tradizione di casta [...] “libresca” e “astratta”. [...] Tutta la “classe colta”, con la sua attività intellettuale, è staccata dal popolonazione [...] perché l'elemento intellettuale indigeno è più straniero degli stranieri di fronte al popolo-nazione» [Gramsci 1975, 135, 137-39]. «Popolari» in tal

senso possono considerarsi, tutt'al più, grandi operisti del passato quali «Verdi, Puccini, Mascagni, ecc.» [*ibid.*, 93], in assenza – almeno in quell'epoca – di una tradizione poetico-musicale, di una “canzone”, comparabile a quella della *chanson* francese (con specifico riferimento a Pierre Jean de Béranger) [*ibid.*, 139]. Più avanti Gramsci, riprendendo le tre categorie già formulate da un letterato e politico risorgimentale di ampie vedute quale Ermolao Rubieri [1877, 237], definisce come realmente «popolari» tutti quei «canti», non importa se «scritti» «dal popolo» o «per il popolo», che «da questo» siano stati semplicemente «adottati, perché conformi alla sua maniera di pensare e sentire» [Gramsci 1975, 273]; infatti, continua Gramsci:

ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale. In ciò e solo in ciò è da ricercare la “collettività” del canto popolare, e del popolo stesso. [...] il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche; certo però che il grado maggiore o minore d' “isolamento” storico di queste collettività dà la possibilità di una certa identificazione [*ibid.*, 273-274].

A quasi un secolo di distanza, la realtà sociale e culturale del nostro Paese – come altrove – ha subito mutamenti a dir poco radicali; non tali però da giustificare la “rottamazione” (come purtroppo si dice oggi) di “popolare” nell'originaria accezione gramsciana, delle problematiche a cui tale accezione continua a rimandare, persino della sua persistente tensione utopistica. Quei mutamenti, infatti, hanno prodotto anche effetti positivi, e proprio nei termini stessi del discorso gramsciano: per esempio, dal punto di vista che a me più interessa, il nascere ed affermarsi, anche in Italia, di una canzone che si sia per lo meno sforzata – nelle intenzioni dei suoi autori – di parlare al “popolo” gramscianamente inteso, e dunque non a uno ma a tutti i suoi strati sociali (anche se questi sono nel frattempo mutati radicalmente). Mi riferisco anzitutto alla nostra “canzone d'autore” nelle sue assai diverse manifestazioni, tutte comunque accomunate da un alto grado di consapevolezza in tal senso. Ma non escludo certo – in sintonia sia con i gramsciani Facci-Soddu [2011, 9, 18-19], sia con un «colpevolmente non gramsciano, per costituzione fisico-ideologica» come Manconi [2012, 71] – che anche taluni esiti della canzone più “leggera”, “di consumo”, “commerciale”, “festivaliera” – o che dir si voglia – abbiano potuto dare il loro contributo nella stessa direzione; e ciò anche nonostante il fatto che proprio a quest'ultimo fenomeno – legato soprattutto alla “canzonetta” del Festival di Sanremo – sia stata applicata la locuzione “nazional-popolare”, in

un'accezione per lo più negativa, giornalistica, che non ha davvero più molto a che spartire con quella originariamente concepita dal grande intellettuale sardo.

Tornando alla nostra moderna canzone d'autore, mi limito a constatare come la sua ufficiale nascita e prima reale affermazione – nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta – abbia ricevuto proprio dal modello della *chanson* francese così caro a Gramsci – e ben inquadrato da Armellini [1996] – uno dei più determinanti stimoli culturali, stilistici, formali, e di contenuto. Vi sono stati, e tutt'ora persistono, anche altri importanti modelli di riferimento, che anzi crescono in misura proporzionale al processo di globalizzazione planetaria: dal jazz alla *popular music* nordamericana e britannica in tutte le sue varie declinazioni, incluse quelle che Borio [2010, 79-80] ha così convincentemente ricollegato alla *Pop Art*, senza certo escludere l'altrettanto ricca varietà di generi e forme provenienti dal Sudamerica, né tanto meno l'universo sconfinato del folklore – e/o delle cosiddette “musica etnica”, “*world music*”, ecc. – peninsulare, mediterranea, africana, medio-orientale. Il problema della moderna canzone italiana, inclusa quella d'autore, sta più che altro nella difficoltà di accogliere in se stessa questo o quell'altro idioma – o anche una varietà di essi – senza perdere la propria identità, e dunque senza smarrire anche la capacità gramsciana di comunicare, anzitutto, col proprio “popolo”. La “grandezza” – se mi si concede il termine – di taluni autori nostrani (penso soprattutto ma non solo a un Tenco, a un De André, a un Capossela) risiede, *anche*, nella loro presa di coscienza di questo problema come nella necessità profonda, da loro più o meno fortemente sentita, di provare a risolverlo, riuscendo in alcuni casi a trovare una voce poetico-musicale autentica, sufficientemente radicata anche se inevitabilmente commista, e dunque realmente comunicativa, trasversale: in una parola, “popolare”.

In altri Paesi, per varie ragioni storiche che non ho qui lo spazio neanche di riassumere, un simile processo di messa a fuoco identitaria – sul piano del linguaggio poetico-musicale – non è stato altrettanto travagliato né tardivo: penso ad esempio alla Francia (*chanson*), agli stessi Paesi anglofoni (*popular song*), ma anche, in modo del tutto particolare, a un Paese a lungo colonizzato come il Brasile (MPB) – sulla cui complessa fenomenologia mi sono già ampiamente soffermato in vari studi [La Via (2007) 2017; 2012a; 2014c]. Basti in questa sede ricordare come nella storia culturale di questo immenso Paese – forse più che altrove – vi siano state delle fasi, soprattutto fra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento ma anche in tempi più recenti, in cui è stato possibile realizzare qualcosa di molto simile all'ideale gramsciano: tanto è vero che il termine *popular* (scritto come quello inglese ma diversamente accentato e pronunciato) è venuto ad assumere l'accezione più ampia possibile, senza per questo generare confusioni o ambiguità (né tanto meno snobismi). In Brasile *popular* (con l'accento sulla *a* e la *r* finale più

o meno arrotata), a seconda del contesto, può riferirsi a qualsiasi tipo di *música* che non rientri a pieno titolo nella sfera *erudita*, o “classico-colta” ufficiale. Generi tradizionali e altamente commisti, a partire dal *samba* o dal *choro* in tutte le loro infinite varietà formali e stilistiche – ben riassunte in Guaccero [2011; 2012] – non hanno in realtà mai smesso non solo di ‘piacere a molti’, ma anche e soprattutto di rappresentare alcuni fra più solidi punti di riferimento identitario di un “popolo” non solo e non tanto multietnico / multiculturale, quanto semmai fortemente «transculturale» nella specifica accezione di Ortiz [(1940) 1983], in un certo senso persino «trans-etnico» [La Via 2012a, 151-155], come quello brasiliano; del che eran già perfettamente consapevoli, ai tempi del Modernismo, intellettuali e musicisti quali Mário De Andrade o Heitor Villa-Lobos, a lungo impegnati proprio nello studio etnomusicologico o nell’elaborazione compositiva di quei modelli. Non è però in ambito propriamente *erudito* che è stato possibile ricollegarsi a quelle stesse matrici per fondare e sviluppare, nonché diffondere anche a livello internazionale, quel movimento realmente nazionale-popolare che non a caso ha preso il nome di *Música Popular Brasileira*: sono state via via le *canções* popolari urbane di Chiquinha Gonzaga, Donga, Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Cartola, come poi quelle di Tom Jobim, Vinicius De Moraes e João Gilberto, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco, Milton Nascimento – e tanti altri ancora – a sintonizzarsi realmente col «popolo» brasiliano, cercando di (e spesso riuscendo a) «soddisfarne le esigenze intellettuali e morali», rifletterne la «maniera di pensare e sentire» [Gramsci 1975, 135-141, 273], e dunque anche di contribuire attivamente al raggiungimento di una più profonda unità culturale e sociale del Paese.

Il caso brasiliano, tutt’altro che periferico, può aiutare a chiarire ancor meglio talune mie perplessità – già accennate in precedenza – di carattere non certo solo terminologico. Se in Gran Bretagna, nel Nord America, un po’ in tutto il Sud e Centro America – e particolarmente in Brasile – locuzioni per così dire endogene come *Popular music* o *Música popular* sono impiegate in modo sostanzialmente analogo, a denotare – a seconda del contesto – l’accezione più ampia e inclusiva dei rispettivi termini, oppure una più specifica galassia di repertori urbani alternativi a quelli della musica propriamente “classico-colta”, perché mai qualcosa del genere non può accadere in qualsiasi altro Paese, incluso il nostro? Mi si obietterà, forse, che la *Popular music* britannica e nordamericana ha avuto e continua ad avere un impatto profondo anche sui moderni repertori della canzone italiana – inclusa quella d’autore – cosiccome sui suoi processi di produzione, diffusione, ecc. Si tratta di un fatto innegabile, certo, che però riguarda anche la *Música popular*: si pensi, limitandoci anche solo al piano formale e stilistico, al ruolo svolto, via via, dal *Song* teatrale americano dei fratelli Gershwin o di un Cole Porter, dal *Blues*,

dal *Rock and Roll*, dall'intera produzione dei Beatles, fino alle più recenti forme di *Rap* e *Hip-Hop*, all'interno dei rispettivi filoni brasiliani della *Bossa Nova* (Jobim e Gilberto), del *Tropicalismo* (Veloso e Gil), o anche nei singoli ma non meno poliedrici Canzonieri di Buarque, Lobo, Nascimento, Djavan, Ivan Lins, etc.

Il punto è che la *Popular music*, per quanto sconfinata essa sia, costituisce solo uno dei tanti modelli di riferimento della *Música popular*; la quale proprio nella commistione – nell'atavica inclinazione transculturale a mescolare elementi eterogenei, della più varia provenienza, per ottenere qualcosa di nuovamente coerente ed omogeneo, inconfondibilmente "brasiliiano" – continua ciclicamente a riconoscere la matrice profonda, la chiave stessa della propria pur oscillante identità. Altri "ingredienti", fra quelli sottoposti a commistione, sono anche più importanti di quelli mediati dalle tradizioni anglofone, e ovviamente non riguardano solo l'aspetto musicale ma anche quello linguistico-verbale: la *música popular* brasiliana è sorta, anzitutto, dall'incontro e dalla fusione di elementi africani (soprattutto Bantu e Yoruba), europei (soprattutto ma non solo portoghesi) e amerindi autoctoni (Tupinamba ed altri ancora). Non solo, ma la stessa vocazione antropologico-culturale alla commistione e al sincretismo ha reso possibile – forse più che altrove – la reciproca apertura, interazione, per certi versi anche fusione, delle sfere cosiddette "colta" e "popolare": si pensi, per fare solo pochi esempi fra i tanti, al linguaggio armonico di un Jobim o di un Lobo, agli stili chitarristici di un Caymmi, di un João Gilberto, di un Baden Powell o di un Guinga, agli arrangiamenti tropicalisti di compositori d'avanguardia quali Júlio Medaglia o Rogério Duprat, alla qualità letteraria – oltre che musicale – delle canzoni di Vinicius de Moraes o Chico Buarque, o anche solo delle singole *letras* di José Carlos Capinan o Paulo César Pinheiro. L'opera *populár* di questi ed altri *músicos*, *letristas* e *cancionistas*, così densa anche di riferimenti intertestuali alla poesia e alla musica classico-colta europea (da Dante a Pessoa, da Bach a Debussy) non sarebbe stata lontanamente concepibile senza lo stimolo e l'insegnamento, talora anche diretto (come nei casi di Jobim e Buarque), di *compositores* e *literados* della tradizione *erudita*: da Joachim Koellreuter a Villa-Lobos, da Cabral de Melo Neto a Guimarães Rosa, dallo stesso De Moraes in veste di poeta ai concretisti Augusto e Haroldo de Campos (questi ultimi intimamente legati a Caetano Veloso, Gilberto Gil e al movimento tropicalista sin dalle sue primissime manifestazioni).

Anche da quest'ultimo punto di vista la *música popular* brasiliana costituisce un caso emblematico, magari estremo (nella particolare varietà, ricchezza e qualità dei suoi esiti artistici), ma non proprio eccezionale (rispetto poi a quale regola?). In qualsiasi repertorio di canzone d'autore infatti, come ho già avuto modo di sostenere, «i confini tra "colto" e "popolare", di per sé già abbastanza labili, tendono a diventare ancor più sfumati, talora fino a dissolversi completamente» [La Via

2014a, 9]. Basti ripercorrere l'intera storia della *chanson* francese – non a caso presa a modello da Gramsci – o anche solo soffermarsi su alcuni dei suoi maggiori rappresentanti novecenteschi: Charles Trenet, Léo Ferré, Georges Brassens, Jacques Brel, Barbara. In ciascuno dei rispettivi canzonieri, pur fra loro così diversi, il legame con i modelli della letteratura “colta” (dai trovatori e trovieri a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Aragon, passando attraverso Villon o Ronsard) è ancor più stretto e costante del rapporto – evidente soprattutto ma non solo in Ferré e Barbara – con la tradizione musicale “classico-colta” francese (Satie, Ravel, Debussy) e tedesca (*Lied* romantico), che anche in questi repertori convive pacificamente con forme e stili di provenienza più spiccatamente “populaire” – o anche *popular* – quali la *ballade* francese, la *chanson*/*Song* a struttura *Verse-Refrain*, oppure lo *swing* ed altri idiomi jazzistici d'importazione americana. Qualcosa del genere si può rintracciare persino nella nostra canzone d'autore, soprattutto – ma non solo – in quella sorta proprio a imitazione dei modelli d'oltralpe. Basterebbe citare ancora De André, coltissimo “poeta per musica” inizialmente impegnato nella rielaborazione chitarristica e melodico-vocale del suo *chansonnier* preferito, Brassens [La Via 2011a] ma poi sviluppatosi come autentico *auteur* – in un'accezione “registica” assimilabile a quella dei *Cahiers du Cinema* – capace di distillare le esperienze estetiche, creative e performative più diverse, sue ed altrui, in funzione dell'assai personale visione del mondo rappresentata nel proprio, inconfondibile Canzoniere [Cosi-Ivaldi 2011; La Via 2014a]. E si potrebbe proseguire, se non fosse già stato fatto ampiamente [La Via 2006; 2009; Bico-Guido 2011], con il caso, diversissimo, di Paolo Conte: pianista-compositore-cantante di formazione prevalentemente jazz, in parte anche francese, con notevoli aperture agli universi ispano-americano e napoletano, che non per questo ha mai smesso di dialogare più o meno scopertamente sia con la musica “classico-colta” (ancora Ravel, Debussy, il *Lied* romantico), sia con la letteratura francese e italiana (da Proust a Gozzano e Montale). Devo continuare? E citare, insieme a De André e Conte, anche i vari Bindi, Tenco, Paoli, Endrigo, Dalla, Jannacci, Gaber, Guccini, De Gregori, Fossati, Capossela, Têtes de Bois e così via?

E come escludere poi, da questo sconfinato panorama trasversale, fatto di continui e proficui incontri del “popolare” con il “colto”, i grandi *Singer-songwriter* delle rispettive tradizioni britannica e nordamericana? Sarebbe facile citare i Beatles (George Martin incluso) o la Judy Collins di *Wildflowers* (1967), album contenente canzoni sue, di Joni Mitchell, Leonard Cohen, Jacques Brel, e persino una ballata trecentesca di Francesco Landini, nei brillanti arrangiamenti di un musicologo e musicista trasversale quale Joshua Rifkin (fine esperto di Bach tanto quanto di Scott Joplin); la lunga lista comprenderebbe un po' tutti i gruppi storici del *Progressive Rock* britannico (come anche le loro non meno interessanti propaggini

italiane), in gran parte di formazione musicale classico-colta, oppure altri e non meno poliedrici sperimentatori del linguaggio poetico-musicale d'idioma prevalentemente inglese (da Frank Zappa a Brian Eno, da Peter Gabriel a David Byrne, da Laurie Anderson a Björk – artista islandese, quest'ultima, che in inglese ha pur scritto gran parte delle sue canzoni). Ma anche limitandoci ai singoli e più noti cantautori anglofoni – britannici, americani o canadesi – è molto difficile trovare esempi di totale distacco del "popolare" dal "colto". Sul piano verbale, letterario, è pressoché impossibile: Leonard Cohen, prima di dedicarsi anima e corpo alla canzone, nasce e si afferma come uno dei maggiori poeti e narratori in lingua inglese del Novecento; lo stesso non si può dire di Bob Dylan [Bratus 2011], il cui immenso *Songbook*, d'altra parte, si distingue per una ricchezza, novità e qualità letteraria – traboccante dei più vari riferimenti "colti" – che non ha forse eguali nell'intera storia della canzone internazionale; considerazioni analoghe, a seconda dei punti di vista e dei gusti, potrebbero applicarsi ai testi verbali di molti altri *Singer-songwriter*, da Paul Simon a Tom Waits, da Lou Reed a Bruce Springsteen, da Joni Mitchell a Patti Smith, da Annie Lennox a Laurie Anderson. Sul piano del linguaggio propriamente musicale, rimanendo nello stesso ambito, è relativamente più facile individuare un certo iato nei confronti della tradizione "classico-colta": *tendenzialmente* divergenti sono non solo i processi creativi e le specifiche modalità di produzione e trasmissione del testo (*anche*) musicale – come può accadere anche negli altri repertori sopra citati – ma anche i parametri, idiomi e stili di riferimento. Non però i principi formali fondamentali, che, come altrove ho avuto modo di illustrare in dettaglio [La Via 2014a]: 1) non riguardano solo la musica ma anche la sua interazione con la parola cantata; 2) sono sempre funzionali a ben precise esigenze espressive, poetico-musicali; 3) continuano ad essere riconducibili ai basilari modelli formali messi a punto in ambito "classico-colto" – a sua volta in costante interazione con quello "popolare" – almeno dai tempi della *canso* trobadorica fino ad oggi. È questa una realtà comune, pur con le dovute differenze, a tutti i repertori planetari della moderna canzone d'autore (inclusi quelli anglofoni), che almeno da questo punto di vista può essere in certa misura associata al "popolare", nel suo significato più ampio, ma non per questo ridotta al *popular* nella specifica accezione inglese importata anche in Italia.

Nessuna delle realtà e delle questioni sin qui riassunte, a quanto mi risulta, è mai stata presa in seria considerazione dagli attuali rappresentanti dei *Popular Music Studies*. Molti dei quali (non tutti), si sono semmai sforzati più che altro di reperire ed evidenziare ogni possibile caratteristica – generale o specifica – che potesse differenziare la loro *Popular music* dalla *Western Art Music*. Anche solo in linea di principio, mi sembra questo uno sforzo che può avere un senso, forse, sul fronte ideologico (in una particolare fase storica), un po' meno sul piano

epistemologico, e dunque scientifico-metodologico. Se poi si vanno ad esaminare i particolari tratti differenziali emersi da simili tentativi di messa a fuoco del *Popular*, almeno in alcuni casi, non potrà non sorgere qualche dubbio sulla loro effettiva rilevanza e generale applicabilità. Gli esempi che ho tentato di riepilogare nei quattro paragrafi seguenti possono bastare a rendere l'idea.

1) *Groove*. Stando a Moore [2001, 704-705], quel che «differenzia gli stili popolari da quelli della tradizione colta occidentale» sarebbe non tanto l'uso di determinati strumenti musicali, quanto la «presenza» di specifiche «funzioni» ad essi via via affidate: soprattutto quella, primaria, «di articolare una serie di pulsazioni, il cosiddetto *groove*. È questo il ruolo della batteria [...] in combinazione con il profilo ritmico di qualsiasi strumento basso venga utilizzato». Dovremmo dunque dedurne che, in contraddizione con l'assunto di partenza, la «presenza» di un *groove* così spiccatamente *popular* non potrebbe essere percepita in assenza anche solo della batteria? Ma davvero troppi sono i casi, in ogni possibile repertorio “popolare” di canzone / *chanson* / *canção* / *cancion* / *Song*, in cui la batteria spesso e volentieri non viene impiegata. I più, a seconda del contesto (per esempio registrazione in studio o concerto *live*) o della fase stilistica del proprio percorso (per esempio quelle del *folk* acustico vs. *rock* elettrico del primo Dylan), si sentono comunque liberissimi di adottarla o meno. C'è chi la usa di rado, e solo a determinate condizioni: per esempio il padre della *bossa nova*, João Gilberto, che dopo aver messo in seria difficoltà i più valenti batteristi brasiliani e americani del suo tempo (fatta eccezione per Milton Banana, Sonny Carr e pochissimi altri), già a partire dagli anni Settanta e Ottanta ha iniziato sempre più spesso a farne a meno, preferendo cantare sull'accompagnamento esclusivo della sua sempre diversa eppur inconfondibile *batida de violão* (è questo il percorso che porta dall'album bianco João Gilberto, 1973, al *Live at the 19th Montreaux Jazz Festival*, 1986, e un po' a tutti i CD *live* dei decenni successivi). E c'è chi, pur di escluderla dall'organico, ha resistito ostinatamente alle pur fortissime pressioni di arrangiatori e produttori discografici: come il primo Leonard Cohen vs. John Simon [Simmons 2013, 155] o, prima di lui, il Dorival Caymmi delle *Canções de Mar* [La Via 2012a, 189-193]. Ma c'è persino chi non l'ha mai ammessa – la batteria – nel proprio organico strumentale: vedi l'intera opera discografica, sterminata, di Brassens, eccellente chitarrista swing, che anche dal vivo arrivava tutt'al più a includere una seconda chitarra e un contrabbasso; ma vedi anche la produzione, purtroppo assai meno ampia ma tutta chitarristico-vocale, di un Nick Drake. Evidentemente il *groove*, praticato con grande maestria da ciascuno degli artisti appena citati – e dunque in un'accezione più prossima a quelle variamente definite, per esempio, da Keil-Feld [1994, 59-60, 67, 98, 111-112], da Caporaletti [2000, 237-240; 2014, XI-XII, 293-311] o da Zbikowski [2004, 282] – può svolgere la sua funzione per mezzo non solo della batteria ma

anche di qualsiasi altro strumento, non necessariamente a percussione, capace di «articolare» questa o quell'altra «serie di pulsazioni», o *continuous pulse*, in relazione a una linea di basso; fra gli strumenti in grado di realizzare simultaneamente entrambe le funzioni c'è senz'altro la chitarra (soprattutto, ma non solo, se suonata da un Django Reinhardt, da un Caymmi, o da un João Gilberto), a sua volta interattiva, anche sul piano ritmico, con la linea melodica del canto.

2) *Fondamentali armoniche*. Un'altra «funzione» differenziale, fra quelle elencate da Moore [2001, 704], sarebbe «quella di rendere esplicita la successione delle fondamentali armoniche. Questo strato viene, di norma, articolato dal basso elettrico o, a volte, da una tastiera. [...] Comunque, anche se è possibile incontrare qualche occasionale rivolto, in genere sono le fondamentali a presentarsi nella parte più grave della tessitura». In realtà, come per altro ben compreso da Tagg [2011, 144, punto 4 del suo riassunto], l'impiego di accordi in primo, secondo o anche terzo rivolto – negli stessi repertori di cui sopra – non è affatto così raro da costituire un fenomeno «occasionale», tanto meno un'eccezione alla regola. Mi riferisco soprattutto, ma non solo, ai cantautori, *cancionistas* e *singer-songwriter* che hanno composto ed eseguito le loro canzoni alla chitarra, da Dylan a Joni Mitchell, fino al caso ben più estremo, ma non meno rilevante, di Buarque, anche in ciò allievo dei bossanovisti Jobim e Gilberto. Qui infatti l'impiego dei rivolti, mai casuale e sempre espressivo, già ampiamente praticato dai grandi chitarristi jazz (si pensi ancora al repertorio *manouche* di Django Reinhardt e dei suoi successori), è intimamente legato tanto all'idioma stesso dello strumento, in particolare alla tecnica della mano sinistra (ovviamente coordinata con la mano destra), quanto alla natura indubbiamente «audiotattile» del relativo processo compositivo-esecutivo – sul quale rimando nuovamente ai fondamentali studi di Caporaletti [2000, 161-162, 174-176; 2014, 197-249].

Sin dall'atto creativo-performativo, infatti, il chitarrista-compositore tende a privilegiare posizioni accordali che sulla tastiera possano succedersi l'un l'altra nel modo più fluido, più naturale, più fisicamente appagante (all'orecchio, alle dita, a tutto il resto), ma anche più espressivo, più connaturato all'esperienza emotiva vissuta dal musicista audiotattile e da lui rappresentata nel testo poetico-musicale. In tal senso l'impiego sistematico dei rivolti, in particolare del terzo, in canzoni quali *Umas e outras* (Buarque, 1969) o *Águas de Março* (Jobim interpretato da se stesso, o da Gilberto, a partire dal 1972) – legato al movimento cromatico discendente del basso – è “strutturale” anche in quanto frutto spontaneo e inevitabile di una necessità al contempo fisica, emotiva, estetica [cfr. le dichiarazioni di Buarque in La Via 2014c, 471-472]. E anche quando gli accordi chitarristici rimangono allo stato fondamentale, può accadere che sia un altro strumento, con funzione di basso, a trasformarli in rivolti: un bellissimo esempio è l'impiego del contrabbasso in

Dans l'eau de la claire fontaine di Brassens, non a caso mantenuto tale e quale nella versione italiana di De André [La Via 2011a, 88-89]. Ma a questi esempi cantautorali-chitarristici se ne potrebbero aggiungere molti altri, tratti sia da canzonieri per così dire pianistici (Ferré, Brel, Barbara, Bindi, Tenco, Ray Charles, Conte, Waits, ecc.) sia da repertori *pop* di ambito anglofono, non altrettanto legati alla canzone d'autore, ma caratterizzati da un vocabolario armonico di grande ricchezza e raffinatezza (e qui non ho bisogno di elencare un po' tutti i maggiori protagonisti storici del *Progressive rock* britannico o anche italiano, dai King Crimson, Genesis, Pink Floyd fino a PFM, Area e Banco del Mutuo Soccorso).

3) *Ripetizione*. Gli altri due «strati» messi a fuoco da Moore, riguardanti le «linee melodiche» (««motivi»») e il «ripieno armonico», a partire dalla terminologia, per fortuna non sembrano essere ivi proposti come elementi altamente differenziali e caratterizzanti, almeno non quanto altri assai più convincenti: riguardanti ad esempio il *Sound*, e dunque la preponderanza della registrazione (e implicitamente della performance) «sulla canzone in quanto testo ancora da eseguirsi» [Moore 2001, 706]; anche se non viene chiarito, almeno in questo passaggio, quale sia la natura e sostanza di tale «testo». Lo stesso Moore, ma prima di lui e ancor più sistematicamente Middleton [1983; 2001] e Tagg [1994], a loro volta echeggiati da Fabbri [2001] – un po' tutti in reazione alle radicali posizioni assunte da Adorno nel 1941 [Adorno-Simpson 2004] – trovano invece nella «ripetizione» uno dei fondamentali principi distintivi del *Popular* musicale, riscontrabile sia a livello «musematico» (come nell'iterazione di un'unità ritmica minima), sia a livello «discorsivo» (come nella ricorrenza di più ampie frasi, periodi, e relativi schemi armonici). Anche sotto questo profilo, utilizzando quegli stessi termini e strumenti analitici, sarebbe facile includere nelle varie dimensioni della ripetitività una parte immensa – davvero troppo ampia – della tradizione “classico-colta” occidentale. Mi limito qui di seguito a ribadire il punto già espresso, ed esemplificato, nel mio saggio sui principi e modelli formali della canzone d'autore [La Via 2014a, 33-43].

Premesso che la ripetizione è sempre stata alla base di qualsiasi sistema e linguaggio musicale, prima ancora che di qualsiasi forma, in ambito tanto “classico-colto” quanto “popolare” / *popular*; a seconda dei repertori, ma anche delle singole composizioni, possono variare gli strati e i parametri sottoposti a ripetizione, così come il grado di ripetitività (dall'immediata iterazione in ostinato alla più ampia ricorrenza ciclica) e la sua stessa percepibilità (a sua volta dipendente anche dalla competenza e sensibilità auditiva dell'ascoltatore). Si può forse sostenere che la ripetitività *popular*, rispetto a quella “colta”, tenda a coinvolgere più strati e parametri, servendosi di un linguaggio *tendenzialmente* più “semplice”, risultando così più immediatamente – e ampiamente – percepibile / fruibile; ciò può essere vero,

forse, se si confronta qualsiasi *popular song* anglofona con alcuni specifici repertori poetico-musicali delle avanguardie novecentesche e contemporanee (non ad esempio tutto ciò che rientra nel filone del cosiddetto "minimalismo"), escludendo cioè la stragrande maggioranza delle forme vocali "classico-colte" avvicendatesi nell'intera storia della musica occidentale (che qui non ho neanche il bisogno di citare). Di fatto, la ripetuta enfasi sulla ripetizione, da parte degli odierni studiosi di *popular music*, li ha portati non solo a sminuirne la portata universale, ma anche a trascurare l'impatto – anche nel loro *popular* – di principi alternativi, solitamente relegati nella sfera "classico-colta". Fra questi vi è anche quello della "mutazione progressiva", che sul piano dell'organizzazione formale (poetico-musicale) complessiva si traduce nella successione di "strofe" di contenuto musicale – oltre che verbale – sempre diverso: il prevalere del cambiamento sulla ripetizione (che pur non scompare mai del tutto) è proporzionale all'esigenza di rappresentare anche musicalmente il divenire, più o meno continuo ma comunque irreversibile, di una narrazione, di un ragionamento, di una mutazione affettiva, di una tensione erotica, o anche di un più apparentemente disordinato *patchwork* di immagini ed emozioni. Un'esigenza evidentemente comune non solo ai madrigalisti tardo-rinascimentali e ai liederisti *durchkomponiert*, ma anche a taluni rappresentanti, non proprio "minori", della rispettiva canzone d'autore francese, brasiliana, italiana e britannica, quali ad esempio Prevert-Kosma, Pixinguinha-De Barro, Caymmi, Buarque, De André (in collaborazione o meno con musicisti di formazione "colta" quali Reverberi, Piovani e Pagani), senza escludere neanche i Lennon-McCartney di *Happyness is a Warm Gun* (fra le canzoni analizzate in La Via 2014a).

4) *Tonalità / modalità*? A Philip Tagg va però la palma di paladino della differenziazione e separazione di quelle che per lui costituiscono due tradizioni musicali ben precise e nettamente distinte: al punto da rendere necessaria l'adozione di sistemi teorici – e conseguenti strumenti analitici – completamente diversi, anzitutto in ambiti davvero cruciali come quelli della "tonalità", della "modalità", e in generale dei parametri inerenti all'organizzazione delle altezze [Tagg 2011]. Non nego che il suo sforzo possa risultare per certi versi utile, e non solo a chi s'interessa di *popular music* anglofona; ma lo sarebbe ancor di più, forse, se esso prendesse nella dovuta considerazione anche l'immenso *corpus* di riflessioni teoriche ed analitiche già emerse in seno alla cosiddetta "musicologia tradizionale" (con il contributo non certo secondario dell'etnomusicologia). Già da tempo, infatti, questi studi hanno ampiamente illustrato il carattere eterogeneo, mutevole, tutt'altro che univoco o assoluto, sia del cosiddetto "sistema tonale moderno", sia di quello "modale" – nelle loro molteplici codificazioni e ricodificazioni storiche – anzitutto nell'ambito della tradizione classico-colta occidentale. Tagg sembra invece presupporre l'esistenza ed adozione in blocco di un unico "sistema tonale", un unico

insieme di “regole dell’armonia classica”, che ovviamente – in quanto tale – non trova necessariamente applicazione ai repertori della sua *popular music*. Il che lo porta: 1) sia ad escludere che determinate caratteristiche del “linguaggio tonale” (rapporto tonica-dominante, altri gradi e funzioni come quella della “sensibile”, concetti e morfologie di “cadenza” – “perfetta”, “plagale”, “sospesa” – ecc.) possano aver una qualche attinenza con la reale natura – tendenzialmente “non tonale” in senso “classico” – di gran parte dei repertori in questione (esclusi alcuni che, d’altra parte, non sembrerebbero rientrare a pieno titolo nella sfera della *popular music*: «operetta», «romanze da salotto», «marce», «inni nazionali e religiosi tradizionali», «musical», persino «stili come la bossa nova» e gran parte degli «idiomi» jazz [*ibid.*, 139-143]); 2) sia ad adottare termini, concetti e parametri mediati, prevalentemente, dallo specifico sistema “modale” codificato nell’ambito del jazz prima ancora che in quello della *popular music*.

Dalla prima prospettiva, per fare solo un esempio, partendo dalla constatazione che la sensibile è presente in un’aria di Händel (Si in relazione alla tonica Do) e assente in un canto tradizionale irlandese (Si $\flat$ in relazione a Do), Tagg [*ibid.*, 58-59] arriva a concludere che «il termine *sensibile* [*leading note*] è sbagliato se indica il tipo di settime minori mostrato nell’esempio 1b [canto irlandese] dal momento che nessuna di esse deve portare [*lead*] a qualsiasi altro punto in particolare»; conclusione che troverebbe d’accordo qualsiasi teorico di qualsivoglia “sistema tonale”, anche perché entrambe le casistiche ivi illustrate sono abbondantemente riscontrabili nei repertori della *Western Art Music* prima ancora che in quello *Popular*. Studiosi come Powers (pur ripreso da Tagg a fondamento di alcuni punti della sua trattazione modale) hanno illustrato ed esemplificato, da una prospettiva molto più ampia: non solo i vari sistemi teorici “modali” che si sono avvicendati, dal medioevo ad oggi, nelle culture più diverse; ma anche, in ambito “classico-colto” occidentale, i mutevoli rapporti via via intercorsi fra due concezioni di fondo radicalmente diverse, come appunto quella “modale” e quella “tonale”, che pure non si sono susseguite in senso evolucionistico ma che, a partire almeno dai secc. XVII e XVIII, hanno iniziato inevitabilmente ad intrecciarsi l’una all’altra (cfr. anche solo il monumentale e a tutt’oggi inarrivabile Powers 1980, oltre a innumerevoli altri saggi più specifici). Rendendo possibile, per fare solo un esempio, la celebre attribuzione beethoveniana della *Canzona di ringraziamento*, nel Quartetto op. 132, al *modo lidio*; ma si vedano le considerazioni di un teorico “funzionale” *pour excellence* quale Piston [1989, 452-57] (non citato da Tagg) in riferimento anche ad altri compositori oltre a Beethoven: da Bach a Chopin, da Musorgskij a Debussy.

Dalla seconda prospettiva, addirittura, Tagg [2011, 73-75] parla dei «modi ecclesiastici» in riferimento non alle otto categorie medioevali (derivate dall’*oktoechos* bizantino) cui quella locuzione da sempre rimanda, ma alla ben più recente

rielaborazione teorica anglo-americana (in ambito inizialmente folclorico e poi jazzistico) del modello a sua volta rinascimentale di Glareanus (i dodici modi ripresi anche da Zarlino, cfr. Powers 1980 e Powers-Porter-Cowdery 2001). Fra le conseguenze di tale ricodificazione, oltre all'istituzione di categorie estranee a entrambi i sistemi tradizionali (fra cui il «settimo modo diatonico» detto «locrio», in merito al quale cfr. Powers 2001), vi è la tendenziale assimilazione di concetti e parametri in origine ben distinti come quelli di «modo» (e di «specie d'ottava modale») e «scala»; da cui anche la sostituzione del concetto (modale) di *finalis* con quello (semmai scalare-tonale) di «tonica» intesa come «centro tonale» [Tagg 2011, 73]. Come può la confusione di tutti questi piani agevolare la fondazione di un qualsivoglia nuovo sistema teorico, ancor più se motivato dall'ambizione di favorire un più corretto studio analitico della *popular music*? Se si è animati da simili propositi, che bisogno c'è di attingere a una «teoria» considerata «vecchia» [*ibid.*, 76] e della quale, per di più, non si mostra di conoscere bene i lineamenti e concetti fondamentali? Se proprio non si è interessati ad approfondire un minimo la storia e la geografia della teoria modale, effettivamente molto complessa e articolata, allora tanto vale lasciar perdere i (presunti) «modi ecclesiastici» e servirsi direttamente delle scale e armonie «modali» – per quanto limitate e spesso inadeguate – del sistema affermatosi in ambito jazz (in realtà con finalità più didattiche e pratico-esecutive che non propriamente teoriche o analitiche).

Anche solo rimanendo nell'ambito della *popular music*, ristretto eppur di per sé altamente composito ed aperto alle più varie commistioni, è evidente che *tutti* questi sistemi – «tonali» moderni ma anche «modali» medioevali e rinascimentali, prima ancora che jazz, senza certo escludere quelli propri di altre culture non esattamente «classico-colte occidentali» – non possono non rivelarsi più o meno appropriati *a seconda dei casi*. Inutile aggiungere che la casistica, di per sé vasta anche solo nel *popular song*, diviene addirittura sterminata se si allarga la visuale a tutti i repertori moderni della canzone, e in modo del tutto particolare in quella che io – per le ragioni già ampiamente illustrate qui ed altrove [La Via 2011b; 2014a] – mi ostino a chiamare «canzone d'autore». Interi repertori autoriali, dalla canzone napoletana classica alla bossa nova jobiniana, dalle *chanson* di Ferré o Barbara agli stessi *Song* dei Beatles o di un Peter Gabriel, sarebbero scarsamente analizzabili (comprensibili in profondità) se si rinunciassero ai loro – documentabilissimi oltre che percepibilissimi – presupposti «tonali» (anche quando commisti con altri più propriamente «modali» ma non sempre, non necessariamente, di matrice jazz); presupposti che in altri casi, certo, possono risultare meno rilevanti, o del tutto assenti (come ben illustrato da Tagg). Lo stesso vale per il recupero – più o meno consapevole – di talune categorie «modali» antiche, oppure moderne ma non jazz,

da parte di cantautori più o meno “medievalleggianti” o “etnici” quali De André (e i suoi modelli d’oltralpe), Branduardi, Pagani, Fossati, Capossela.

Per non parlare poi della natura trasversale e pressoché universale di taluni *tòpoi*, non certo solo musicali, più propriamente poetico-musicali, che anche sul piano della struttura armonico-tonale e modale hanno attraversato secoli, culture e repertori apparentemente lontanissimi fra di loro, senza per questo mutare più di tanto natura, morfologia, impatto emotivo, potenza espressiva: fra di essi, mi basterà qui citare il passacaglio tetracordale nelle sue varie forme minore (diatonica, semicromatica, cromatica) e maggiore, su cui ho già avuto ampiamente modo di esprimermi [La Via 2014b]. Immagino che anche su questo studio poetico-musicale, di taglio decisamente transculturale, Tagg avrebbe qualcosa da ridire. Per esempio, che una delle formule tetracordali diatoniche minori ivi considerate, la *cadencia andalusa* tipica di molti repertori della tradizione iberica (non certo solo del flamenco), andrebbe attribuita preferibilmente al «modo» di «Mi frigio» – secondo lui associabile alla successione accordale «iv→III→II→I» (discesa da *la*, inteso come sottodominante, a *Mi* inteso come tonica) [Tagg 2011, 154]. Laddove invece il sottoscritto [La Via 2014b, in partic. p. 55, nota 28], pur percependo anche elementi frigi (certi intervalli melodici e natura della cadenza finale), non riesce a non riconoscere un po’ tutte le caratteristiche strutturali della coppia modale eolia/ipoeolia (con *La* inteso come *finalis* e *Mi* come *confinalis* o *corda mezzana*): la specie di quarta impiegata nel basso, anzitutto, *La–Sol–Fa>Mi*, che nella linea vocale, a seconda dei casi, può collocarsi sopra o sotto la specie di quinta *Mi–Re–Do>Si–La* (diversamente dalla specie d’ottava frigia, suddivisa semmai nella quarta superiore *Mi–Re–Do>Si* e nella quinta inferiore *Si–La–Sol–Fa>Mi*); ma anche la prassi, ben nota già ai madrigalisti rinascimentali, di concludere la composizione sulla corda mezzana del modo (*Mi*), non sulla *finalis* (*La*), per esigenze espressive (poetico-musicali) sin da allora ignorate o comunque sottovalutate dai teorici più dogmatici. Nei repertori più recenti questo tipo di «modalità» tetracordale (se si vuole «ionica» o «ipoionica»), non l’altra (se si vuole «frigia»), può essere facilmente assimilata alla tonalità di *La* minore (discesa da *La*, inteso come tonica, a *Mi* inteso come dominante, lungo la scala naturale), ferma restando la qualità frigia e sospensiva della cadenza finale: ossia *la–mi⁶–re⁶>Mi* (*i–v⁶–iv⁶>V*), nei casi più frequenti, per così dire di ascendenza “classico-colta”; oppure [*la–Sol–*] *Fa>Mi* (*i–VII–VI>V*) nei casi in cui è più evidente il riferimento al modello iberico tradizionale della *cadencia andalusa*. Considerate le origini antiche, per lo meno rinascimentali, anche di quest’ultima formula, per comprenderne la natura le categorie modali tradizionali mi sembra possano risultare un po’ più utili di quelle elaborate solo in tempi recenti, e riprese dallo stesso Tagg come se si trattasse di «modi ecclesiastici»; a sua volta la natura idiomatico-chitarristica e

accordale della *cadencia* (per altro comune anche al passacaglio minore propriamente detto), in ciò mantenutasi probabilmente immutata fino ai giorni nostri, può legittimare il pur cauto ricorso *anche* a termini più propri del sistema tonale moderno: in tal senso si può parlare di discesa del basso lungo la "scala minore naturale" di La (senza bisogno di aggiungere bemolli ai due elementi interni), così come di "tonalità" di "la minore", e di "cadenza frigia" con "sospensione" finale sulla "dominante" (senza bisogno di scambiare il Sol#, sensibile dell'accordo finale di Mi maggiore risolvente sul successivo accordo di La minore, per un alterazione funzionale ad una presunta «terza di Picardia» [Tagg 2011, 337]).

È anche vero che la chiave di lettura "frigia" ripresa da Tagg è quella condivisa un po' da tutti i chitarristi, interpreti e studiosi di *flamenco* o *cante hondo*; non si può dunque non tener conto di quella tradizione teorica, che va comunque rispettata in quanto tale, e che probabilmente può avere un senso in riferimento a quegli specifici repertori iberico-andalusi. Tagg pretende però di applicarla anche ad altri repertori, non iberici, non folclorico-tradizionali, più autoriali e riconducibili alla sfera della (sua) *popular song*. E dunque anche a una *cancion guajira* cubana come *Hasta siempre, Comandante* (composta da Carlos Puebla nel 1965, a quanto mi risulta da lui incisa nel 1969 con i "sus Tradicionales", nella tonalità di Fa# minore); Tagg si limita ad esemplificare il ritornello chitarristico (chissà perché abbassato di un tono e ridotto alle cifre Mim–Re–Lam⁶ [sic] –Si), secondo lui usato da Puebla «per finire la sua ode a Che Guevara» [*ibid.*, 154] – quando semmai esso apre la canzone, riemerge più volte al suo interno, non però nella chiusa, dove è riproposta un'ultima e quanto mai dolente intonazione del ritornello vocale (incluso il finale tetracordo andaluso, Fa#m–Mi–Re>Do#, corrispondente ai versi «de tu querida presencia, Comandante Che Guevara»). L'intera canzone, in realtà, è percorsa in lungo e in largo non solo dalla *cadencia andalusa* (i–VII–VI>V) ma anche da più semplici giri cadenzali (soprattutto i–iv>V), che non fanno che ribadirla continuamente sia la sospensione frigia sulla dominante (Do#), sia la successiva risoluzione perfetta sulla tonica minore (Do#>Fa#m: V>i). La ciclica e poi definitiva affermazione della cadenza frigia (sulla risoluzione perfetta autentica) è perfettamente in sintonia – proprio nella sua tutt'altro che gioiosa sospensività – col sentimento vissuto anzitutto dall'autore (e ancor prima di lui da Fidel Castro?) di fronte alla decisione appena presa dal Che (fra estate e autunno del 1965), poi rivelatasi fatale, di lasciare il proprio Paese; sentimento poi condiviso dal popolo cubano, quando la canzone fu per la prima volta eseguita pubblicamente (in occasione del primo *Encuentro de la Cancion de Protesta*, agosto 1967), e ulteriormente acuito dopo la tragica scomparsa del Comandante (9 ottobre 1967). Non volere a tutti i costi percepire tale sospensione (dominante di Fa# minore, se si vuole anche «ipoeolia»), preferendo scorgere una più appagante risoluzione sulla

«tonica» (Do# maggiore da intendersi forse come terza di picardia?) nel contesto di un' «armonia frigia» [*ibid.*], rischia di allontanarci non solo dalla realtà oggettiva del dato musicale, ma anche dal senso complessivo del testo poetico-musicale, dalle sue implicazioni emotive, socio-politiche, popolari (in senso gramsciano), e dunque dallo stesso scenario storico di una delle più importanti canzoni d'autore dell'intero repertorio cubano (e non solo).

In ultima analisi, sistematizzazioni teoriche per molti versi ammirevoli e utili come quelle proposte da Tagg (per esempio quelle inerenti alle varie tipologie di «armonia non classica»), rischiano tuttavia di produrre un contro-sistema inversamente proporzionale a quello cosiddetto “tonale moderno”, e dunque altrettanto schematico, dogmatico, sostanzialmente estraneo alla natura – quanto mai variegata e in continua mutazione – del suo privilegiato oggetto di studio.

Davvero da ogni punto di vista la canzone d'autore, proprio per il suo carattere aperto e trasversale, o meglio transculturale, non può certo essere – se non forzatamente – limitata alla sfera della *popular music*, nell'accezione condivisa dagli studiosi sin qui citati (in modo particolarmente radicale da Middleton, Fabbri e Tagg), ma neanche alla ben più vasta e poliedrica dimensione di quella che, in italiano, vorrei poter continuare a chiamare “musica popolare” (ancor meglio, forse, se declinato al plurale). Basterebbe che i *Popular musicologist* cominciassero a lasciarsi dietro le spalle taluni contro-pregiudizi (di cui è responsabile anche la musicologia tradizionale), e ad ampliare un po' più i rispettivi orizzonti anche solo disciplinari, perché i loro studi comunque musicologici – di per sé già importanti – possano un giorno contribuire in modo ancor più decisivo alla nostra conoscenza e comprensione non solo della “musica”, comunque la si voglia definire, ma anche della sua interazione – a tutt'oggi a dir poco trascurata – con la parola.

Bibliografia

- ADORNO TH. W. – SIMPSON G. (2004), *Sulla Popular Music*, trad. it. e *Presentazione* a cura di M. Santoro, Armando, Roma; ed. orig. *On Popular Music*, «Studies in Philosophy and Social Sciences», 9 (1941), pp. 17-48.
- AGAMENNONE M. (2010), *Le opere e i giorni ... e i nomi*, in A. Rigolli – N. Scaldaferri (cur.), *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*, Marsilio, Venezia, pp. 11-29.
- ARMELLINI G. (1996), *Gli chansonniers: dalla comune ai giorni nostri*, fuoriThema, Bologna.
- BICO M. – GUIDO M. (2011), *Paolo Conte. Un rebus di musica e parole*, Carocci, Roma.
- BORIO G. (2010), *Musica d'arte e popolarità: un rapporto di attrazione e repulsione*, in Rigolli A. – Scaldaferri N. (cur.), *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*, Marsilio, Venezia, pp. 75-83.
- BRATUS A. (2011), *Bob Dylan. Un percorso in sedici canzoni*, Carocci, Roma.
- CAPORALETTI V. (2000), *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Ideasuoni, Teramo.
- CAPORALETTI V. (2014), *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca.
- CARPITELLA D. (cur., 1975), *L'etnomusicologia in Italia. Primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia*, Flaccovio, Palermo.
- CARPITELLA D. (1978), *Le false ideologie sul folclore musicale*, in AA.VV., *La musica in Italia. L'ideologia, la cultura, le vicende del rock, del pop, della canzonetta, della musica popolare dal dopoguerra ad oggi*, Savelli, Roma, pp. 209-239.
- CARPITELLA D. (1992), *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- COOKE D. (1968), *The Lennon-McCartney Songs*, «The Listener» (1st February 1968); rist. in Thompson E. – Gutman D. (cur.), *The Lennon Companion: Twenty-five Years of Comment*, Schirmer, New York 1987, pp. 109-112.
- COSÌ C. – IVALDI F. (2011), *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma.
- DAHLHAUS C. (1987), *Analisi musicale e giudizio estetico*, trad. it. di S. Gozzi e A. Serravalle, Il Mulino, Bologna; ed. orig. *Analyse und Werturteil*, Schott, Mainz 1970.
- DE ANGELIS E. (2009), *Musica sulla carta. Quarant'anni di giornalismo intorno alla canzone - 1969-2009*, Zona, Civitella in Val di Chiana-Arezzo.
- FACCI S. – SODDU P. (2011), *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma.

- FABBRI F. (1997), *Il cantautore con due voci*, in R. Giuffrida – B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Euresis, Milano, pp. 155-167.
- FABBRI F. (2001), *La canzone*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. IV, *Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo*, Einaudi, Torino, pp. 551-576.
- FABBRI F. (2002), *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Arcana, Roma.
- FABBRI F. (2009), *De André il progressivo*, in *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggi, poeti a confronto*, Centro Studi Fabrizio De André, Chiarelettere, Milano, pp. 81-103.
- FABBRI F. – PLASTINO G. (eds, 2013), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Routledge, London-NewYork.
- GRAMSCI A. (1975), *Quaderni del carcere [1929-1935/36]: Letteratura e vita nazionale*, Istituto Gramsci, Editori Riuniti, Roma.
- GUACCERO G. (2011), *L'ornamentazione melodica nello choro brasiliano*, «Musica/Realità», 95, pp. 28-31.
- GUACCERO G. (2012), *Un'altra popular music: il caso Brasile*, «Musica Domani», 163, pp. 24-29.
- HAMM C. (1979), *Yesterdays. Popular Song in America*, Norton, New York-London.
- KEIL CH. – FELD S. (1994), *Music Grooves*, The University of Chicago Press, Chicago.
- LA VIA S. (2006), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- LA VIA S. ([2007] 2017), *La canção brasileira al tempo della bossa nova*, in S. La Via – C. Cosi, *Bossa Nova Canção. Prospettive teoriche e analisi poetico-musicali*, LIM, Lucca 2017; versione riveduta e ampliata del saggio originariamente presentato al convegno internazionale *Civiltà della Canzone* (Università della Calabria, Campus di Arcavacata, 15-16 novembre 2007).
- LA VIA S. (2009), *Musica per poesia in Paolo Conte. Una rilettura di «Madeleine»*, in *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggi, poeti a confronto*, Centro Studi Fabrizio De André, Chiarelettere, Milano, pp. 171-213.
- LA VIA S. (2011a), *De André «trovatore» e la lezione di Brassens*, in *Da Carlo Martello al Nome della Rosa. Musica e letteratura in un Medioevo immaginato*, «Semicerchio», 44, pp. 68-105.
- LA VIA S. (2011b), *La «canzone d'autore»: dal concetto alla serie di studi*, saggio introduttivo alla nuova serie «La canzone d'autore, fra musica e poesia» (Carocci editore), in Cosi-Ivaldi 2011, pp. 11-22.
- LA VIA S. (2012a), *Il mare nel «Cancioneiro» bahiano di Dorival Caymmi (e nel romanzo «Mar Morto» di Jorge Amado)*, in E. Careri – S. Frasca (cur.), *La canzone, il mare*, LIM, Lucca, pp. 143-252.
- LA VIA S. (2012b), *Il topos della «chiara fontana» dal Medioevo al Sessantotto (con echi delle Metamorfosi e del Cantico dei Cantici)*, in G. Guastella – P. Pirillo (cur.), *Menestrelli e giullari. Il medioevo di Fabrizio De André*, EDIFIR, Firenze, 2012, pp. 67-104.
- LA VIA S. (2014a), *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, in Careri E. – Ruberti G. (cur.), *Le forme della canzone*, LIM, Lucca, pp. 3-43.

- LA VIA S. (2014b), *Il passacaglio tetracordale come tòpos poetico-musicale transculturale. Usi antichi e moderni a confronto* (secc. XVI-XVII e XX-XXI), «Rivista di Analisi e Teoria musicale», 20/1-2, pp. 27-95.
- LA VIA S. (2014c), *Chico Buarque, Canzoni*, traduzione con testo a fronte, saggio introduttivo, appendici documentarie, schede critiche (CD-rom) e incisioni inedite (CD-audio), Pavia University Press, Pavia.
- LEVY K. (1983), *Music: A Listener's Introduction*, Harper & Row, New York.
- LEYDI R. (2008), *L'altra musica: Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e come abbiamo creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, LIM, Lucca.
- MANCONI L. (2012), *La musica è leggera. Racconti su mezzo secolo di canzoni*, Il Saggiatore, Milano.
- MIDDLETON R. (1983), "Play It Again Sam". *Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music*, «Popular Music», 3, pp. 235-270.
- MIDDLETON R. (2001), *Studiare la popular music*, a cura di F. Fabbri, trad. it. di M. Mele, Feltrinelli, Milano; ed. orig. *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham 1990.
- MOORE A. F. (2001), *Come si ascolta la popular music*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. IV, *Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo*, Einaudi, Torino, pp. 701-718.
- MOORE A. F. (ed., 2003), *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MOORE A. F. (ed., 2007), *Critical Essays in Popular Musicology*, Ashgate, Burlington VT.
- NEGUS K. (2011), *Autorship and the Popular Song*, «Music & Letters», 92/4, pp. 607-629.
- ORTIZ F. ([1940] 1983), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, CS - Editorial de Ciencias Sociales, La Habana 1983; ed. orig. 1940.
- PIOVANI N. (2014), *La musica è pericolosa*, Rizzoli, Milano.
- PIRROTTA N. (1970), *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in F. A. Gallo (cur.), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, III, Centro di Studi sull'Ars Nova, Certaldo, pp. 431-441.
- PISTON W. (1989), *Armonia*, ed. riveduta e ampliata da Mark Devoto, a cura di G. Bosco, G. Gioanola, G. Vinay; ed. orig. *Harmony*, Norton, New York 19875.
- POWERS H. S. (1980), *Mode* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XII, Macmillan, London-New York, pp. 376-450.
- POWERS H. S. (2001), *Locrian* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London-New York, 2nd ed., vol. 10, p. 56.
- POWERS H. S. – PORTER J. – COWDERY G. (2001), *Mode* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVI, cap. IV (*Modal scales in traditional music*), Macmillan, London - New York, 2nd ed., pp. 823-829.
- RUBIERI E. (1877), *Storia della poesia popolare italiana*, G. Barbèra, Firenze.
- SANTORO M. (2010), *Effetto Tenco: genealogia della canzone d'autore*, Il Mulino, Bologna.

- SASSI C. – PISTARINI W. (2008), *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*, Coniglio Editore, Roma.
- SIMMONS S. (2013), *I'm Your Man. Vita di Leonard Cohen*, trad. it. di Y. Garrett, Caissa Italia, Cesena; ed. orig. *I'm Your Man. The Life of Leonard Cohen*, HarperCollins, New York 2012.
- TAGG PH. (1994), *Popular music. Da Kojak al Rave. Analisi e interpretazioni*, a cura di R. Agostini e L. Marconi, CLUEB, Bologna.
- TAGG PH. (2011), *La tonalità di tutti i giorni: armonia, modalità, tonalità nella popular music. Un manuale*, a cura di F. Fabbri, traduzione di J. Conti, Il Saggiatore, Milano; ed. orig. *Everyday Tonality. Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York-Montreal 2009.
- VAN DER MERWE P. (1989), *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Clarendon Press, Oxford.
- WELSCH W. ([1992] 1999), *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, in M. Featherstone – S. Lash (eds), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Sage, London 1999, pp. 194-213; riedizione del saggio già pubblicato nella rivista «California Sociologist», 17-18 (1994/1995), pp. 19-39; ed. orig. *Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*, «Information Philosophie», 2 (1992), pp. 5-20.
- WELSCH W. (2002), *Rethinking Identity in the Age of Globalization. A Transcultural Perspective*, «Aesthetics & Art Science» (Taiwan Association of Aesthetics and Art Science), 1, pp. 85-94.
- ZBIKOWSKI L. M. (2004), *Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music*, «Journal of the Royal Musical Association», 129/2, pp. 272-297.

Abstract

Lo studio dei rapporti fra linguaggio verbale ed espressione musicale, se applicato ai più vari ambiti storici e culturali, non solo facilita ma rende necessario un approccio critico-esegetico ed analitico tanto interdisciplinare quanto trasversale: tale da mettere in seria discussione sia la tradizionale dicotomia “colto” / “popolare”, sia la più recente tendenza a separare, altrettanto rigidamente, la sfera del “popolare” da quella cosiddetta “popular”. Un approccio in tal senso transculturale ai repertori delle rispettive tradizioni – dal medioevo ad oggi – evidenzia non solo divergenze, soprattutto sui piani della tecnica compositiva e della trasmissione dei testi, ma anche non meno rilevanti concordanze, a partire proprio dai principi basilari che regolano l'interazione fra musica e parole.

Il genere della moderna “canzone d'autore”, forse più di ogni altro, rappresenta l'ideale terreno d'incontro – difficilmente riducibile alla categoria “popular” – fra tradizioni ed esperienze eterogenee ma tutt'altro che incompatibili. È nei suoi spazi aperti e sempre mutevoli che il “colto” e il “popolare”, sin dalle origini, si sono naturalmente incontrati, fino ad abbattere barriere ideologiche a tutt'oggi persistenti. Il presente contributo intende argomentare questa tesi di fondo sulla base di considerazioni storico-culturali ed esemplificazioni sintetiche, in riferimento ad alcuni fra

i più rappresentativi canzonieri internazionali (soprattutto francese, italiano, brasiliano, nord-americano).

Timothy D. Taylor

THE HIP, THE COOL, AND THE EDGY, OR THE DOMINANT CULTURAL LOGIC OF NEOLIBERAL CAPITALISM

Abstract

Fredric Jameson's 1984 essay "Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism", was an enormously influential work that offered a way of attempting to understand cultural production in the era of "late capitalism". Jameson's articulation of postmodernism as the "dominant cultural logic" was widely cited and employed, but ultimately waned through overuse of the term "postmodern", and with that overuse came the disuse of Jameson's ideas. Today's dominant cultural logic is the hip and the cool, two terms that are in near constant circulation in the cultural industries but which are seldom defined; "hip" seems to be older and ironic, while "cool" is somewhat similar but more associated with youth. The rise to hegemony of this cultural logic is the result of the dominance of the advertising and marketing industries in the US, which in the 1960s attempted to appropriate the hip and the cool from the baby boom generation. Today, coolhunting has become a major industry, affecting the production and consumption of virtually every commodity, including cultural commodities such as music. This paper offers the beginning of a theory of the hip and the cool as the dominant cultural logic of neoliberal capitalism.

Some years ago, I published an article in which I argued that old cultural hierarchies were breaking down, that the dominant culture wasn't what it used to be, and that perhaps we were entering an era in which various "little cultures" [McCracken 1997] were in competition with each other, rather than the dominant culture and everything else [Taylor 2009]. I still think this is an accurate analysis, though would refine it today to clarify that some little cultures are bigger than others.¹ And

1. Thanks are due to those people I have interviewed in the worlds of advertising and indie rock, whose comments are represented here. Many thanks are also due to Brent Luvaas for insightful comments with helpful suggestions and excellent bibliographic suggestions. I also thank audience at the Department of Music at the Chinese University of Hong Kong, and, as ever, Sherry B. Ortner.

I would argue now that the old “mainstream” still exists, it is just not as dominant as it once was, though still a “big(ger) culture”; and the various oppositions to it – by the new petite bourgeoisie [Bourdieu 1984] as I argued in that earlier article, and by trends in various fields of cultural production labelled as “alternative” or “indie” or something else (see Hesmondhalgh-Meier 2015 and Hibbett 2005 for just two treatments of indie rock oppositionality) – can sometimes be considered to be “little cultures”, or bigger ones. What continues, however, is the structural relationship between what is thought to be mainstream cultural production and everything that is thought to oppose it. It is still a Manichean relationship, even if mainstream cultural production isn’t as dominant as it was, and even though what opposes it is not non-mainstream but a position that is viewed as non-mainstream in the broadest fields of cultural production (whether film, popular music, or something else). I am thus arguing to reconceptualise the mainstream-nonmainstream (alternative, indie, etc.) structure not vertically but in a more complex space in which the mainstream is smaller, though still a “big culture”, with various other fields of cultural production around it. And we should remember that the boundaries are somewhat porous, as it is well known that workers in a mainstream cultural industry can take a position to move to a nonmainstream one, and vice versa. We must also remember that “mainstream” and “indie” or “alternative” are as much real as they are conceptions. I am conceptualizing the “mainstream” this way, as the hegemonic field in the broadest field of all cultural production, hegemonic because of its clear link to the field of power.

As with all fields of cultural production, individual social actors both choose which field to operate in, just as they choose – take positions – in their particular field, whether mainstream or something else.

The purpose of this paper is to build on earlier studies of indie rock as oppositional (some of which employ a Bourdieusian framework, e.g. Hibbett 2005, Kruse 2003, Moore 2005, as I will) to argue that, even though all of these fields or (whatever-sized) cultures are viewed as being in an oppositional structural relationship, they are nonetheless connected by the dominance of the hip and cool as a lifestyle in virtually all of the large-scale fields of cultural production and beyond. Even though the hip and the cool are defined in opposition to the mainstream, they have become the dominant cultural logic of the cultural industries under the neoliberal capitalism of the last few decades. The task for this paper, then, is to flesh out this claim.

The Hip, the Cool, and the Edgy

In all the large-scale cultural industries, and some that aren't, the hip and the cool manifest mainly as a lifestyle. But in the nonmainstream fields, the hip and the cool ideology additionally manifests as positions and position-takings, resulting in forms of cultural production usually labelled "edgy". In other words, in the broader concatenation of all fields of production as a single field, the hip and the cool lifestyle is dominant, even if some sectors of that field produce works considered to be in mainstream fields. Only in some nonmainstream fields of cultural production is the culture that is produced (sometimes) considered to be edgy.

Claiming that the dominant cultural logic of the cultural industries under neoliberal capitalism is the hip and the cool requires that I define terms early on. It's not a simple matter, in fact, since people who employ the terms in the cultural industries never define them. And, what we now call hip or cool are both positions with accompanying symbolic capital that are associated with particular social types that have different histories, some dating back to the mid-nineteenth century. And there are many ways to characterise the hip and the cool: they can be understood as positions and forms of capital, and as forms of capital they can circulate as ideologies beyond the fields in which they are produced. They have histories in other guises, histories as strategies adopted in consumer cultures suffused with commodities. I would characterise, preliminarily, today's cool as the tastes associated with youth, and hip as somewhat similar but more associated with older people and employing greater irony. "Edgy" refers to the cultural production of some nonmainstream fields that is consumed by people who are hip or cool. (I will have more to say about the edgy later.)

The hip and the cool as positions and forms of capital emerged with the decline of the aristocracy in Europe and the rise of a middle class in the first half of the nineteenth century; social elites no longer were the sole arbiters of good taste. The growing middle class offered its own ideas about taste, ideas that were made in opposition to the dominant taste promulgated by social elites. And some members of the middle class could perform their fashion tastes in newly created urban public spaces, new because many major European cities underwent modernization projects in the mid-nineteenth century that made it easier for people to escape their neighbourhoods and promenade on grand boulevards, as in Paris and Vienna. Some of these new social types coalesced into groups such as the bohemians in the Europe and the US in the mid-nineteenth century (for Europe, see Easton 1964, Graña 1964, Stansell 2000, and Wilson 2002; and Brand 1991 for the US), and flâneurs of a later generation in France (see Benjamin

1999 and Buck-Morss 1989). For decades in the US, conceptions of hipness and coolness have also been drawn from marginalized and oppressed peoples, especially urban African Americans. Today's hip and the cool are only the most recent manifestations of these oppositional currents and sorts of public displays.

The hip and the cool are not simply positions and forms of capital, or ideologies, that affect cultural production and consumption. My broader argument is that they are anti-structural positions [Turner 1969] taken by people occupying, or emulating, the new «social personality» of the artist that emerged in the nineteenth century [Bourdieu 1995, 111], a personality with its own lifestyle, its own art of living (see also Bourdieu 1993). That is, the artist appeared as a social type that could both critique the aristocracy and the growing bourgeoisie both in their cultural production and consumption, and in their manner of living.

Thanks in part to artists not just living this lifestyle but making it a part of their cultural production, this art of living circulated as an ideology, a position available to be taken by anyone, not just artists. Non-artists accomplished the critique of bourgeois culture by adopting the persona of the artist in their modes of self-presentation, including their fashion choices. In the twentieth and twenty-first centuries in the US, there were the Beats in the 1950s, the counterculture in the 1960s, and most recently, hipsters, who had historical progenitors in the 1950s and 1960s (see Mailer 1957). All of these groups are examples of particular social types that have taken anti-structural positions, in cultural production or consumption, or both. It was the counterculture that helped produce this dominant cultural logic today. Luc Boltanski and Eve Chiapello [2005] have termed the countercultural reaction against capitalism as an «artistic critique», a critique levelled against the conformity and drabness of the capitalism of the 1950s and 1960s. Capitalism's response, according to Thomas Frank [1997], was the advertising industry's co-optation of the coolness associated with the baby boom counterculture as the «conquest of cool», which we are still witnessing in a seemingly never-ending dynamic.

The Hip and the Cool as Personality, as Lifestyle

Let me flesh out these points, beginning with an exploration of this new social personality, for it is central to the hip and the cool. The hip and the cool, I am arguing, is not “out there”, in the world, it is in people who charismatically take positions in nonmainstream fields or little cultures. Journalist Malcolm Gladwell noticed this in his famous article on coolhunting when he writes, «The key to coolhunting [...] is to look for cool people first and cool things later, and not the other way around» [Gladwell 1997, 86]. This is one of Bourdieu's central points

about the artist, that he was as much inventing himself (they were almost all men in the era he was writing about) as they were inventing an aesthetic position. According to Bourdieu,

[T]he invention of the pure aesthetic is inseparable from the invention of a new social personality, that of the great professional artist who combines, in a union as fragile as it is improbable, a sense of transgression and freedom from conformity with the rigour of an extremely strict discipline of living and of work, which presupposes bourgeois ease and celibacy and which is more characteristic of the scientist or the scholar [Bourdieu 1993, 111].

Bourdieu also identifies a new «artist's life», a lifestyle worn by artists, as well as an infatuation with poverty, a life of freedom, adventure, the unexpected, freedom from the constraints of tidiness and bourgeois norms [ibid., 66]. Bourdieu acknowledges that this new art of living originated in the eighteenth century, but by the mid-nineteenth century, the period he examines, this new bohemian social personality burst on the scene as though unprecedented and was difficult for people to understand, even for its practitioners and advocates. This new lifestyle was in some ways close to the people, since these new bohemians were poor, but at the same time it was different from the people since other aspects of the lifestyle were in opposition to the bourgeoisie, which meant that it had more in common with the aristocracy or the upper bourgeoisie. These new bohemians also possessed well-defined and strict ideas about taste and dress [ibid., 195] in the mid-twentieth century, it was Andy Warhol and other popular figures who introduced a new form of the art of living of artists.

There is also the question of generation. While today it might not appear to be evident that artistic fields of cultural production are both composed of youth and are youth-oriented, this is indeed the case; the 1960s counterculture of a century after the first bohemians also had this in common. Bourdieu's bohemian youth were drawn to the artistic way of life and contributed to it, but since most were poor, they had to live in Spartan conditions, creating a new society within society [Bourdieu 1993, 195; 1995, 55]. Bourdieu's conception of the fields of cultural production as youth-oriented is evident across his writings. For him, fields of cultural production align with youth because of their disavowal of power and lack of interest in money. Artists' and intellectuals' alignment with youth both in manner of dress and even *hexis* (bodily comportment) because of the opposition between old and young is homologous to «the opposition between power and "bourgeois" seriousness on the one hand, and indifference to power or money on the other hand» [Bourdieu 1993, 105]. This is why the hip and the cool, and especially the latter, is so attuned to youth.

But artistic fields are not composed only of young people. The youth contribution to the formation of the artistic lifestyle became indelible. To be in an artistic field is to be in a perpetually youthful lifestyle, and to be in an old-fashioned field is to be old. Bourdieu writes,

Inversely to the avant-garde artists who are in some way “young” twice over, in artistic age but also by their (provisional) refusal of money and the worldly importances by which artistic ageing occurs, fossilized artists are in some way old twice over, by the age of their art and their schemas of production but also by the whole lifestyle of which the style of their works is one dimension, and which implies direct and immediate submission to secular obligations and rewards [Bourdieu 1995, 150-152].

I have known many people over the years who have tried to make a living at music or another art but then decided, as they put it, «to grow up».

For my purposes, it is also crucial to recognise that Bourdieu’s bohemians were not simply acting against the bourgeois norms in their manner of living, but were acting against the accepted bourgeois norms of cultural production, «the dutiful existence of official painters and sculptors» [ibid., 56], an attitude that recurred during the 1950s with the Beats and in the 1960s counterculture. The bohemian lifestyle was forged both in opposition to the bourgeoisie as well as its preferred artists and aesthetics.

The bohemians made this new personality and lifestyle the subject of artworks, helping to publicise, even promote them [ibid.]. Various artistic movements after the bohemians in the mid-nineteenth century (as well as newer iterations of them) have continued to occupy and inflect this new social personality and update its lifestyles. Even some who might not have had any aspiration to produce art have adopted aspects of these personalities and lifestyles.

The Hip and the Cool Today

At this point, all of the pieces are in place for us to begin to attempt to understand the hip and cool of our own era. I reiterated Bourdieu’s argument concerning the emergence in the nineteenth century of the new social personality of the artist with his own way of living, a lifestyle that was associated with the young and with youth more generally – though only a few youth, since cool and hip are very exclusive positions not available to most – and that sought to repudiate much of what the bourgeoisie valued in terms of art, aesthetics, and ways of living. I am arguing that this continues in the present in the guise of the ideology of the hip and the cool as a lifestyle and the edgy as cultural production, though, today, there is frequently

a disjuncture between lifestyle and cultural production, with mainstream cultural producers still trying to appear to lead hip and cool lives.

This new social personality and lifestyle underwent significant transformations in the twentieth century, particularly after the rise of mass-produced culture. Bohemian attitudes can be found in the critiques of mass-produced cultural goods. A critical language was developed in the decades before World War II and immediately afterwards, a language employed by jazz musicians who used the word “cool” and who acted cool (see Gioia 2009 and Pountain-Robins 2000). The Beat Generation mounted its own critique, as well as its own interpretations of the artistic personality and way of life (see MacAdams 2002). These and other artistic movements refined and devised a lexicon and strategy that was anti-bourgeois, anti-mainstream, drawing heavily on African American culture and cultural production, without which American conceptions of hipness and coolness would not exist (see especially Leland 2004, but also Frank 1997). The appropriation by whites of African American slang, modes of dress, cultural production, and more provided, as it continues to do, a potent means by which hipness and coolness are continually (re)defined.

In the 1960s, partly as a result of dissatisfaction with, and critiques of, the conformist 1950s, in which a bland, homogeneous capitalism prevailed, growing critiques, originating with the Beats and artist-intellectuals such as Warhol, began to assail this form of capitalism and its culture. Such critiques gathered steam with the growth and momentum of the counterculture, which mounted many different attacks on society as they saw it, including critiques of conformist capitalism. It wasn't just the artistic production of the bourgeoisie that came under fire, but mass production more generally.

Warhol perhaps represents this position-taking most clearly. In many works, including some of his most famous, Warhol offered ironic treatments of American consumer culture that both seemed to celebrate and condemn it at the same time. This is the quintessential – and in this case, perhaps originary – hip and cool position-taking, one that signals awareness of the products of mass consumer culture while still consuming them, though with demonstrable irony and sometimes affection (see Greif-Ross-Tortorici 2010, Leland 2004, and Luvaas 2016 on irony). It is this same position-taking that can be found among fans of indie rock. They like the indie acts that they like, but once something they like achieves a certain level of popularity, they withdraw their support and move on. This is the hip and cool attitude, a detached relationship to mass-produced goods, or, if not detached, consumption with a publicly ironic stance.

Warhol's successes and the influence of the counterculture more generally in the 1960s witnessed the mass popularization of the artistic social personality,

lifestyle, and criticism of mass culture, rendering it available to more people than ever before. In this era, makers of mass-produced cultural forms such as rock music could believe themselves to possess this artistic personality an artistic lifestyle, even as they made millions from their works. And their works, no less than the French bohemians of the nineteenth century, also thematised their positions, personalities, and lifestyles.

With Warhol and the counterculture, the hip and cool emerged as a way of being a knowing consumer, a wise consumer, consuming what mainstream capitalism had ignored, or forgotten (the retro), and abandoning these things once they went mainstream, unless they were treated ironically. Hipness – to refine my initial definition – is an ironic or critical relationship to consumer culture that attempts to position the critic above the masses, as being more discriminating than the masses. This opposition to the products of the market has its origins, of course, in the aesthetic sensibilities that emerged in the nineteenth century, what Bourdieu [1993] has famously referred to as «the economic world reversed» – artists disdain popular success and embrace their bohemian(ised) poverty. This is the germinal idea of the autonomy of artworks that Bourdieu painstakingly reveals as a potent strategy in western culture that artists employ to insulate themselves and their works from the everyday world, including the world of mass-produced goods.

This aspect of the bohemian attitude also became more common and generalised in the 1960s, instantiated in a new social group with its own new social personality, its own new art of life –the hippies in the counterculture, whose ideological roots were in these earlier artistic and social moments going back to the nineteenth century. The counterculture’s opposition to mainstream society and its consumer goods is well known, and this group found many ways to attempt to opt out of consumer culture by opening free stores or living in communes.

It is not necessary in this short space to rehearse the tenets of the counterculture of the 1960s and early 1970s. We have already encountered Boltanski and Chiapello’s «artistic critique» of capitalism [2005], a critique emanating from artists and intellectuals going back to nineteenth century bohemians (as opposed to the «social critique» of workers). This critique was accompanied with its own version of the bohemian lifestyle; anyone who has seen the documentary *Berkeley in the Sixties* directed by Mark Kitchell (1990), cannot help but be struck by the stark contrast between the University of California, Berkeley administrators, marked by their dress as remaining firmly in the 1950s, and the members of the Free Speech Movement and other students, who could pass for university students today.

The cultural industries were not only aware of these critiques but were sensitive to them. Perhaps most receptive was the advertising industry, which after all was

the most implicated in consumer capitalism, not merely by advertising goods but by promoting unbridled consumption. The advertising industry, among others, slowly began to change its ways, increasingly employing more and more contemporary popular music that didn't lag quite so far behind as in the past; African American popular musics began to appear in commercials by the late 1960s. Advertising executives found themselves having to learn more about popular music than they ever had in the past, though their efforts were sometimes comical (Thomas Frank recounts a story of an executive telling his employees to listen to the music of Bob Dylan, mispronouncing the singer's adopted surname as "Dile-in") [Frank 1997, 113]. My own research into this period [Taylor 2012] shows staid executives attempting to sound hip, stating that they understood that there was an influential youth culture, but not doing much to attract it, mainly for fear of offending clients and audiences but partly, I think, out of sheer cluelessness.

Nonetheless, the advertising and marketing industry did respond and begin to shift, as did the rest of the culture. As Ron Dante [2009], a commercial singer and songwriter told me about working in the advertising industry in the 1970s, when there was a «Big Changeover»:

[T]he advertising agencies, the music department guys started to wear jeans. It was a big changeover, it went from suits and short hair to jeans and long hair. It was just like us, only they were older. But they were just like us, they were trying to be hip. Everybody was catching the fever, «Hey, we're gonna be hip», and young rebels.

I have characterised this big change elsewhere as moving from grey flannel capitalism to blue jean capitalism [Taylor 2012].

The youthiness of advertising and other fields of cultural production, and the perpetual battles with what is construed to be the mainstream, needs further explication, and in doing so I will turn to anthropologist Victor Turner's [1969] still useful ideas about liminality, *communitas*, and structure and anti-structure. Briefly summarised, Turner theorised rites of passage as moments when one is liminal, in between established social states. (An obvious example would be the adolescent who is no longer really a child but not yet an adult.) Liminality, according to Turner, can produce an intense feeling of togetherness, what he termed *communitas*, an anti-structure to the structure of the established orders. Writing in the late 1960s, Turner actually mentions, briefly, the Beats, hippies, and the counterculture a few times, noting, «the values of *communitas* are strikingly present in the literature and behaviour of what came to be known as the "beat generation", who were succeeded by the "hippies"» [Turner 1969, 112]. These are, he says, the «"cool" members of the adolescent and young-adult categories», who do not possess national rites of passage but who nonetheless have fashioned

an anti-structural *communitas* by opting out of mainstream society [ibid.]. He continues, «The hippie emphasis on spontaneity, immediacy, and “existence” throws into relief one of the senses in which *communitas* contrasts with structure. *Communitas* is of the now; structure is rooted in the past and extended into the future through language, law, and custom» [ibid., 113]. Thus, even without an identifiable rite of passage that is shared by all hippies, they can still be said to be liminal, to possess or seek a *communitas* that explicitly contrasts, even repudiates, structural norms.

The broader point for my purposes is that people in fields of cultural production are not simply being against what they think is considered to be mainstream; they are continually constructing their own liminality and *communitas*, their anti-structural positions in relation to whatever is perceived as the mainstream. Bourdieu made something of a similar argument even with respect to nineteenth century fields of cultural production by arguing that the «great artistic revolutions» do not emanate from those who are dominant or the dominated. Rather, he writes,

revolutions are incumbent on those hybrid and unclassifiable beings whose aristocratic dispositions, often associated with a privileged social origin and with the possession of large symbolic capital... underpin a profound “impatience with limits”, social but also aesthetic limits, and a lofty intolerance of all compromises with the times [Bourdieu 1995, 111].

Bourdieu seems to me to be arguing that great artistic revolutions are dependent on those special social personalities that are liminal [Turner 1969]. But they are liminals who enjoy their liminality, who seek to continue it in a constant dynamic with what they believe the mainstream to be, what I have construed here – and elsewhere [Taylor 2001] – as Turnerian “structure”. I am arguing that artists, and those non-artists who adopt the social personality and position of the artist, are kind of permanently liminal, just as they are permanently youth, at least, as long as they decide to occupy this social position.

The point of employing Victor Turner on structure and anti-structure here is to emphasise that they two are in a relationship. We can’t know what is thought to be cool without not knowing what the mainstream is thought to be (and vice versa). And this conception is binary: once something is seen to have gone mainstream, it is, by definition, no longer cool, unless it can be ironised or, in time, reinterpreted as retro. Does this mean the mainstream becomes something different when it adopts things thought to be hip and cool? No, precisely because mainstream and its opposite are caught up in a structural relationship.

There is thus an element of contrariness and reactivity to whatever is thought to be cool. Artistic fields of cultural production are not just «the economic world reversed» – everything is. With respect to Flaubert, Bourdieu wrote,

Flaubert is undoubtedly one of those who contributed most to the invention of the artist's life or, to be more precise, the field of art, this upside-down world whose laws are the exact contrary of those in the ordinary world and where the artist's very impotence is perhaps for Flaubert one way of grasping the truth of the very special potency which is granted to writers and their writings [Bourdieu 1993, 155].

What's important here is the contrariness of the artistic world, the fact that it is dynamically opposed to whatever is thought to be ordinary or mainstream: anti-structure and structure.

While capitalism has always depended on novelty (or at least perceptions of it), those who employ the ideology of the hip and cool somehow attempt to separate it from whatever is considered to be mainstream, sometimes offering implicit or explicit critiques of it. Mainstream cultural production has become increasingly caught up in a dynamic with "alternative" forms of cultural production (such as independent film or indie rock) in which some cultural producers attempt to stay out of the mainstream even as the mainstream attempts to swallow them up because they are hip and cool – by being out of the mainstream.

Even though most in the cultural industries became concerned with the hip and the cool in terms of lifestyle if not always cultural production, it was the advertising and marketing industry that really adopted the ideology of the hip and the cool, not just as a way of selling more products, but as a way of making workers in the advertising and marketing industry seem to be as hip and cool – if not more so – than workers in those cultural industries that tend to enjoy more prestige, such as the music and film industries. Most workers on the creative side of the advertising and marketing industry, as well as related industries, think of themselves as hip and cool (and creative most of all; see Taylor 2012) and promote their tastes, even if their clients don't necessarily want to hear about them, and even if it would be difficult to do with certain products. But the industry is always engaged with representing itself as hip and cool – and creative – sometimes feeding off of the prestige of more highly regarded forms of cultural production such as film to accomplish this (for just one example, the advertising industry's big international awards show, the Cannes Lions International Festival of Creativity, formerly called the International Advertising Festival, is held in the French city the month after the Festival de Cannes, and in the same venue).

Now, while it might not seem odd that the advertising and marketing industry is forever chasing the cool, it may appear to be strange, given the lack of prestige

that this industry suffers, to argue that it is nonetheless influential. I am in fact arguing that it is the lack of prestige that the industry endures that is the reason for its attempts to make itself seem hipper and cooler, and the reason why it chases the hip and the cool more assiduously than any other cultural industry, sometimes employing coolhunting or trendspotting firms that began to spring up in the 1990s.² The advertising and marketing industry has taken this hip and cool attitude from the counterculture and accepted it as gospel, both as a mode of living for its workers on the creative side of the industry (as opposed to the business side), but also, more significantly, as an ideology of production. Advertising, marketing, and branding are supposed to make products seem to be hip and cool.

Advertising can attempt – even accomplish – this because of its ubiquity. Much is made in the press, popular and trade, of the income earned by a particular film or album, or even by the film industry as an industry. And most people who have any idea of what is happening in the music industry know that its profits have suffered as the result of the (illegal) digital sharing of files, and, now, (legal) streaming of them. Less attention tends to be paid however, to expenses, and it is here that we can get a sense of just how powerful the advertising industry is compared to all the other cultural industries, at least in the US. Advertising and related industry expenditures in the US were nearly \$74 billion in 2014. By contrast, the expenses of the US recording and distribution industry were about \$3.7 billion in 2014 (Tab. 1),³ with significant portions, roughly 35-40%, of the recording industry's expenditures going toward advertising and marketing [IFPI n.d.]. The film and video production industry in 2013 in the US (including motion picture and video production and distribution, motion picture and video exhibition, teleproduction and other postproduction services and other motion picture and video industries) was about \$67 billion (and, as with the music industry, roughly one third of film production budgets go toward advertising and marketing; see McClintock 2014).⁴ In other words, the advertising and marketing industry is a major cultural industry, bigger than both the film and music industries.

2. For more on coolhunting in the advertising and marketing industry from both insider and outsider perspectives, see Gladwell 1997; Gloor-Cooper 2007; Grossman 2003; Kerner-Pressman 2007; Nancarrow-Nancarrow-Page 2002; and the documentary *Merchants of Cool* (Public Broadcasting System, Frontline 2001).

3. Thanks are due to Breena Loraine who told me of Statista.

4. Media advertising spending in the US in 2014 was over \$180 billion and is projected to rise to over \$220 billion by 2018 (<http://www.statista.com/statistics/272314/advertising-spending-in-the-us/>).

INDUSTRY	ESTIMATED 2014 EXPENSES (BILLIONS OF USD)
Advertising and related services	73.95 ^a
Motion Picture and Video Production	67.45 ^b
Book Publishing	17.34 ^c
Record Production and Distribution	3.7 ^d

a <http://www.statista.com/statistics/185466/estimated-expenses-in-us-advertising-and-related-services-since-2005/>.

b <http://www.statista.com/statistics/185312/estimated-expenses-of-us-motion-picture-and-video-industry-since-2005/>.

c <http://www.statista.com/statistics/185246/estimated-expenses-of-us-book-publishers-since-2005/>.

d <http://www.statista.com/statistics/185342/expenses-of-us-record-production-companies-since-2005/>.

Tab. 1. Estimated Expenditures of Several US Cultural Industries, 2013 (statista.com).

Whether one measures the effect – the centrality, even – of advertising by its sheer ubiquity or by the amount of money spent on it, there is no escaping the fact that the advertising and marketing industry plays a massive role in American culture, and increasingly in capitalist cultures around the world, strongly contributing to the dissemination and the promotion of the hip and the cool as the dominant cultural logic of neoliberal capitalism.

And the effect of this industry doesn't simply advertise goods, but attempts to insinuate them into people's lives. Veronica Pulcini, a music publicist in Los Angeles who works for many indie rock bands and who was formerly employed by a company whose mission it was to bring bands and brands together, told me how advertising, marketing, and promotion interact with cultural producers and consumers in complex ways, tapping into the hip and cool lifestyles led by cultural producers that others want to emulate:

[T]he company I worked for was called Indigenous Promotions. We were not only an indie PR firm, we called ourselves an indie promotions company... And we did non-traditional and traditional work and we did music and film brand marketing, essentially, consisted mainly of offering services to brands and artists to connect but in a really organic way. That's something I've really focused on for the last couple of years. [Record] labels don't have money, publications don't have any money, and advertising sales does not work the way that it used to in the digital space. So brands have really come in and tried to see what works in retaining their audience. And there's still a lot of money in that world, there's a lot of free dollars floating around, but the digital space is still really unknown. And you factor in the psychology of these people who work in brands, and the allure of creatives [creative workers], whether filmmakers or musicians, and they're really excited. So what

ends up happening is brands start to hire out creative agencies, publicists, people in the space, to connect them there and essentially oversee their activations. So when I talk about activations, I mean, producing their digital content that gets pushed out over their social media spaces; or it's an activation on the sponsorship side [Pulcini 2014].

Here, Pulcini is talking about how brands have entered the publicity space once occupied by record labels and other entities, and how people in the world of brands are attracted to what I am calling the hip and cool lifestyles of people viewed as creative. She then went on to offer an example:

Seagate [the hard disk manufacturer] is an excellent example. I can't speak for them in an official capacity any longer, but they realised that creative professionals—musicians, filmmakers, designers—were the ones buying their product, and they wanted to reach them. So what better way to do that than through bands and photographers? So they gifted products to these artists and then shot a video where they're using the product, but it's cool and edgy, which means that you [as an artist] want to push it across your social media outlets, and you're not going to feel like you sold out by mentioning Seagate because the people who represent Seagate are your peers—it's Veronica, who lives and works in your space, you hang out with her, you get drinks with her, she's a publicist for all these bands. So you still feel cool [Pulcini 2014].

This is a telling description in which Pulcini describes just how brands can infiltrate scenes that are thought to be hip and cool and how their commercial interests can be laundered in order to render the brand seem to be hip and cool itself.

The Hip, the Cool, and the Edgy as Cultural Dominant in the Cultural Industries

Let me, at last, return to the opening of this essay, concerning this cultural dominant. That idea comes, of course, from Fredric Jameson's enormously influential article *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* [Jameson 1991, first published in 1984], which set the terms of the debate of contemporary cultural production for the better part of two decades. Jameson sought to identify the dominant cultural logic, the «hegemonic norm» [ibid., 6] in order to describe a shift in cultural production that he was interested in during the period he was writing. Jameson's concern for a shift in the historical trajectory of capitalism and what it might mean for cultural production is an always necessary preoccupation, and the impressions and interpretations he offered remain useful, even if “postmodernism” has fallen into disuse as a result of its very success and thus, overuse. We are in need of a new way of conceptualizing cultural production

today (remembering that there are various modes of cultural production in any given historical period, of course), and that is in part the purpose of this essay.

I would also say, however, to move to another aspect of my argument, that Jameson overlooked the importance of the hip and the cool in his diagnosis of the cultural production of the last few decades. Comparing a painting of peasant shoes by Van Gogh to *Diamond Dust Shoes* by Andy Warhol would seem to require not a «hermeneutical» reading (which Jameson says Warhol's work resists, in comparison to Van Gogh's) but, rather, a realization that the social personality of the artist had shifted from that of the lone, misunderstood, perhaps somewhat mad, genius to the artist as hip and cool archetype, which Warhol was par excellence. Warhol's former work in the advertising industry (a bit of biography that Jameson does offer) makes Warhol's understanding of consumer culture – and his complex critique of it as an essential feature of the hip and cool – even more convincing, and striking.

I have mainly been discussing this as an ideology of a new social personality, a new art of living that originated in its modern form in the nineteenth century but was crucially transformed in the post-World War II era; the bourgeoisie as the representative of all that was antithetical to artists became metonymised as mass produced goods, including cultural ones, perceived as mainstream. Can we characterise a dominant cultural logic of cultural production today, as Jameson attempted to do?

The ideology of the hip and the cool in the realm of cultural production in nonmainstream fields can take the form of edginess, being edgy or cutting edge. Again and again my interlocutors in every sector of the music and advertising industries have employed this term, as did Sherry B. Ortner's [2013] in the realm of independent film production. This word comes up the most in the industries that are the least prestigious, such as advertising and marketing, where, as in questions of lifestyle, hipness and coolness are pursued most aggressively and where edginess is the most important value, since nobody thinks advertising is, or can be, edgy in the broad field of cultural production (though it can be perceived as edgy within the advertising field). Josh Rabinowitz, currently senior Vice president, director of music at the advertising agency Grey Worldwide, told me,

I think the marketers certainly always want to attach themselves, certain products want to attach themselves to what they consider to be hip, edgy, cool – cutting edge is always the word people talk, use. Anytime I've worked with music companies, or when I've talked with advertisers, they're like, «Oh yeah, we're coming to you guys 'cause you do all the cool shit, you know what's going on», and stuff [Rabinowitz 2004].

And Victoria Gross on the success of her advertising music company, metaTechnik:

Once we were finally up on our feet and started running, and were able to complete a portfolio that is now seemingly competitive, I think we have a stronger position in the industry as a new, edgy, cool, hip music production company. Whereas before people were like, «Who are these people?» [Gross 2004; see also Karmen 2005].

In the world of indie rock, people (at least those I have spoken to) are less concerned about sounding edgy or sounding hip and cool. They live the hip and cool lives of impoverished artists. People I have interviewed make as little as \$35-40 for a gig. They make the same while touring, crashing on the floors of fellow musicians, and using their meagre earnings to fill the gas tank of the van, hoping to get free food and drink from the venues where they play. These musicians sell merchandise such as T-shirts at shows; they aren't always able to sell recordings because they can't always afford to make them. This is not the economic world reversed, however; these musicians would like to be better paid than they are, and have no qualms about accepting corporate largesse that their indie rock forebears in the 1990s would have shunned. Everybody I spoke to in the indie rock scene professed not to be interested in making a lot of money, they just want to be able to make a living at music. At the same time, however, they make music that could be generally interpreted as edgy. Veronica Pulcini complained that none of the bands she knows is willing to write anything to make money, saying that bands should take advice such as, «Hey, you might not like big pop music, but write a goddamn pop song and get paid and let that pay your bills so that you can afford to go make \$40 a day touring» [Pulcini 2014].

Independent film and music production are clearly restricted fields of cultural production in Bourdieu's theorization, though there are cases of individuals or particular works that can find mainstream success. But it is a binary division, as I have been arguing, anti-structure and structure, indie and mainstream. In fashion, too, there is a clear distinction between "editorial" producers of fashion and "commercial" producers, the former in fashion for fashion's sake, which of course corresponds to the world of independent production in film and music, following, as sociologist Ashley Mears says, an anti-economic logic [Mears 2011, 9]. The preferred model of editorial producers is one who has an "edgy" look, which she understands to mean an atypical or odd quality [ibid., 42].⁵ Mears devotes a fair amount of time considering the edgy look, which is central to editorial producers' work. One booker articulated the edgy look this way:

5. Thanks are due to Brent Luvaas for recommending this book.

A pretty girl is a pretty girl. To me it's finding someone who is different who doesn't look like anyone else, can't be compared to anyone else. Eyes might be super big, ears might be big, lips might be shaped differently... if it's still perfect, and symmetrical, there's something that can be very cool about that. And hey, if you can sell it, if you can sell that look that you like and think is cool, you might just be able to change fashion [Mears 2011, 151].

The field of cultural production of fashion displays so many similarities with the fields of independent music and film that it is instructive to reproduce a table from Mears's book (Tab. 2).

	Editorial, high fashion	Commercial, mass market
Jobs	Magazines, Campaigns, Print, Catwalk	Catalogs, Showrooms, Fittings, Print Advertising
Earnings	Low, Sporadic	High, Consistent
Prestige	High	Low
Audience	Field Insiders	Mass Consumers
Looks	"Edgy", "Strange", Skinny, Teenage	"Classic, Safe", Thin, Young

Tab. 2. Editorial and Commercial Fields in the Fashion Field [from Mears 2011, 39].

This table helps drive home the point that the hip, cool, and edgy are part of an anti-structure/structure dyad that suffuses the cultural industries, except, as I have argued, the two are no longer in a hierarchical relationship but a more fluid one as big or other-sized cultures.

Conclusions

This has been an extremely condensed and preliminary look at an extraordinarily complex subject, one that has, as I have said, roots in the nineteenth century and even earlier, and powerfully influenced by race relations in the US starting early in the twentieth century. But this ideology, this anti-structure of the hip, the cool, and the edgy, has become the dominant driving force in terms of cultural production, thanks in no small measure to the outsize influence of the advertising and marketing industries. I am saying it is "dominant" rather than "hegemonic" since there are other cultural logics still in play, including, I would say, postmodernism as identified by Jameson, and, of course, the mainstream values of accessible and unthreatening music, or films with happy endings. And hipness and coolness are positions that, while aspired to by many, are attained by few. The hip, the cool, and the edgy can never be hegemonic; as an anti-structure, they are caught up in an ever-changing dynamic relationship with structure. But the quest for the cool has

destabilized the verticality of the old cultural hierarchies, even if their structural relationship remains the same.

REFERENCES

- BENJAMIN W. (1999), *The Arcades Project*, ed. by R. Tiedemann, trans. by H. Eland and K. McLaughlin, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA.
- BOLTANSKI L. – CHIAPELLO E. (2005), *The New Spirit of Capitalism*, trans. by G. Elliott, Verso, New York.
- BOURDIEU P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. by R. Nice, Harvard University Press, Cambridge MA.
- BOURDIEU P. (1993), *The Field of Cultural Production*, ed. by R. Johnson, Columbia University Press, New York.
- BOURDIEU P. (1995), *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, ed. by W. Hamacher and D. E. Wellbery, trans. by S. Emanuel, Stanford University Press, Stanford.
- BRAND D. (1991), *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge University Press, New York.
- BUCK-MORSS S. (1989), *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge MA.
- DANTE R. (2009), interview by Timothy D. Taylor, Los Angeles, 18 September.
- EASTON M. (1964), *Artists and Writers in Paris: The Bohemian Idea, 1803-1867*, Arnold, London.
- FRANK T. (1997), *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, University of Chicago Press, Chicago.
- GLADWELL M. (1997), *The Coolhunt*, «New Yorker» GRAÑA, 17 March, pp. 78-88.
- GLOOR P. A. – COOPER S. M. (2007), *Coolhunting: Chasing Down the Next Big Thing*, AMACOM, New York.
- GRAÑA C. (1964), *Bohemian versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*, Basic, New York.
- GREIF M. – ROSS K. – TORTORICI D. (eds 2010), *What Was the Hipster? A Sociological Investigation*, n+1 Foundation, Brooklyn NY.
- GROSS V. (2004), interview by Timothy D. Taylor, New York City, 7 April.
- GROSSMAN L. (2003), *Trends: The Quest for Cool*, «Time», 8 September, pp. 44-50.
- HESMONDHALGH D. – MEIER L. M. (2015), *Popular Music, Independence and the Concept of the Alternative in Contemporary Capitalism*, in *Media Independence*, ed. by J. Bennett and N. Strange, Routledge, New York.
- HIBBETT R. 2005. *What Is Indie Rock?*, «Popular Music and Society», 28/1, pp. 55-77.

- IFPI – INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY, (n.d.), How Record Labels Invest, <http://www.ifpi.org/how-record-labels-invest.php>.
- JAMESON F. (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham NC.
- KARMEN S. (2005), *Who Killed the Jingle? How a Unique American Art Form Disappeared*, Hal Leonard, Milwaukee WI.
- KERNER N. – G. PRESSMAN (2007), *Chasing Cool: Standing Out in Today's Cluttered Marketplace*, Atria, New York.
- KRUSE H. (2003), *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*, Peter Lang, New York.
- LELAND J. (2004), *Hip: The History*, Harper Perennial, New York.
- LUVAS B. (2016), *Street Style: An Ethnography of Fashion Blogging*, Bloomsbury, London.
- MACADAMS L. (2002), *Birth of the Cool: Beat, Bebop and the American Avant-Garde*, Simon and Schuster, London.
- MAILER N. (1957), *The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster*, «Dissent», Fall, pp. 276-93.
- MCCCLINTOCK P. (2014), \$200 Million and Rising: Hollywood Struggles with Soaring Marketing Costs, «Hollywood Reporter», 31 July, <http://www.hollywoodreporter.com/news/200-million-rising-hollywood-struggles-721818>.
- MCCRACKEN G. (1997), *Plenitude*, Periphrasie, Toronto.
- MEARS, A. (2011), *Pricing Beauty: The Making of a Fashion Model*, University of California Press, Berkeley.
- MOORE R. (2005), Alternative to What? Subcultural Capital and the Commercialization of a Music Scene, «Deviant Behavior», 26/3, pp. 229-252.
- ORTNER S. B. (2013), *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*, Duke University Press, Durham NC.
- POUNTAIN D. – ROBINS D. (2000), *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*, Reaktion Books, London.
- PULCINI V. (2014), interview by Timothy D. Taylor, Los Angeles, 18 September.
- RABINOWITZ J. (2004), interview by Timothy D. Taylor, New York City, 21 April.
- STANSELL C. (2000), *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century*, Henry Holt, New York.
- TAYLOR T. D. (2001), *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*, Routledge, New York.
- TAYLOR T. D. (2009) Advertising and the Conquest of Culture, «Social Semiotics», 4, pp. 405-425.
- TAYLOR T. D. (2012), *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture*, University of Chicago Press, Chicago.
- TURNER V. (1969), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine, Chicago.

WILSON E. (2002), *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, Tauris Parke, London.

Abstract

Nel 1984 Fredric Jameson ha pubblicato il saggio *Postmodernismo*, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo, che ha esercitato un'enorme influenza nel dibattito contemporaneo e che propone una chiave di lettura della produzione culturale nell'era del tardo capitalismo. La sua interpretazione del postmodernismo come "logica culturale dominante" è stata ampiamente citata e ripresa, ma in ultima analisi è stata anche depotenziata dall'uso eccessivo del termine "postmoderno", che ha relegato in secondo piano la portata originaria del pensiero di Jameson. Oggi, la logica culturale dominante viene descritta attraverso i termini "hip" e "cool": due aggettivi onnipresenti nell'industria culturale, ma che raramente vengono definiti con precisione. Mentre il termine "hip" sembra avere una storia più lunga e una connotazione ironica, il termine "cool" suggerisce significati simili, ma più strettamente legati alla generazione dei giovani. Negli Stati Uniti, l'egemonia di questa logica culturale è il risultato del predominio delle industrie pubblicitarie e del marketing, che negli anni Sessanta si sono appropriate di questi termini a partire dalla generazione del baby-boom. La pratica del coolhunting ("caccia al cool") oggi è diventata un'industria dominante che si riflette nella produzione e nel consumo di qualunque merce, e dunque anche dei beni culturali come la musica. Questo articolo vuole offrire alcuni spunti iniziali per una teorizzazione delle categorie di "hip" e "cool", intese come elementi dominanti della logica culturale del capitalismo neoliberista.

Philippe Gonin

POPULAR OR NOT POPULAR?
THE LATE 1960S, COUNTERCULTURE AND THE
AVANT-GARDE IN “ROCK MUSIC”.
THE EXAMPLE OF PINK FLOYD’S «UMMAGUMMA»

Abstract

From the USA (Frank Zappa, The Velvet Underground, The Grateful Dead) to the UK (AMM, Pink Floyd, The Beatles, Soft Machine), experimentation seemed to be one of the preoccupations of the pop “avant-garde” that arose in Anglo-American popular music at the end of the 1960s, under labels as diverse as progressive, art or psychedelic rock. In regard to the linguistic resources of experimental music, two major kinds of approaches (“symphonic temptation” and “experimental temptation”) can be distinguished. This contribution aims at showing how in some examples from the late 1960s the boundaries between popular music and free jazz, experimental music and art music were weakened, if not completely overcome. It will focus on three main arguments: starting from a general survey to a more specific example of this combination between avant-garde, experimentation and a more popular way of composing songs: experimentation in rock music in the late 1960s, some aspects of experimentation in the music of the Pink Floyd, a case study on their studio album published on *Ummagumma*.

Classified under Popular? Or, the difficulty in defining what is “popular”

«What is popular music?» asked Richard Middleton in his seminal work *Studying Popular Music*. What qualifies? What can we classify nowadays under this particular category which we call “popular”? These are crucial questions. And yet, the answers are multiple and never fully satisfying. Following Birrer, Middleton pointed out that «in the twentieth century» – and it is still the same today – many meanings, inherited from past centuries – especially the nineteenth – still exist [Birrer 1985, 104; Middleton 1990, 4]. Four of them emerged ranging from

a normative definition («popular music is an inferior type»), a technological-economical definition («popular music is disseminated by mass media and/or the mass market»), a negative definition («popular music is music that is not something else») to a sociological definition («popular music is associated with (produced for or by) a particular social group»). If I reject the first, considering it overly oppressive and reductive, portraying “popular culture” as “uncultured”, Middleton noticed that:

All these categories are interest-bound; none is satisfactory. The first relies on arbitrary criteria. The second gets into trouble on the boundaries – where neat divisions between “folk” and “popular”, and “popular” and “art”, are impossible to find [...]. The third category of definition fails because musical types and practices, even those of the most minority sort, can never be wholly contained by particular social contexts. [...] The fourth category is unsatisfactory, too, this time for two reasons. The development of methods of mass diffusion (first printed, then electromechanical and electronic) has affected *all* forms of music, and any of them can be treated as a commodity [Middleton 1990, 4].

While these definitions as well as Middleton’s commentaries can be further discussed, I partially agree with him. Even if the fourth category is «unsatisfactory», we have to recognise that popular music – especially rock or pop music – is disseminated by mass media and/or the mass market. It is a fact that this particular type of music could not have spread all over the world without the help of mass media and without the development of recording.¹ Sheet music and piano reductions, which helped the diffusion of art music in the nineteenth century, required people to know how to read music and how to, let’s say, “decode the musical code”.

It is also a fact that art music became widely known thanks to the development of recordings, some of those recordings even turning out to be best-sellers just like popular music ones. Furthermore, some works and some art music composers – especially from what we call classical or romantic music or even from the late 1600s – had their own influence in the development of recordings and gave everyone the opportunity to access this kind of music.

Apart from those facts, which one of the following is the most popular? An underground “pop/rock” recording only a thousand copies of which are sold to

1. «As I shall argue, the specificity of popular music as we know it today lies in its dependence upon the third medium that has been available since the late nineteenth century for preserving, disseminating and transmitting music: phonography. This music certainly has roots in orality; it was also the first associated with mass production through printed sheet music [...]; but since the late 1920s and the rise of the recording industry, it is phonography that has been the vector of musical syntheses that determined the course of its history» [Julien, 2008, 147-148]. See also Katz 2004, especially chapter 2.

a happy few or Schubert's *The Trout*, which is, in my view, a perfect example of a popular writing in art music: simple harmony + a somehow "simple" melody yet maximum efficiency?

In this paper, the phrase "popular music" must be considered on a larger scale; categorization or subcategorization does not matter here, nor does discussing what prog rock or psychedelic rock are for that matter. Due to the limited space given to this paper, I cannot go further on this particular point. However, these few remarks set the limits to the subject I would like to develop here. Indeed, this paper aims at showing how the late 1960s, at times, erased the boundaries between popular music and free jazz, experimental music and art music.

Here, I will focus on three points, going from a general view to a more precise example of this combination between avant-garde, experimentation and a more popular way of composing songs, distinguishing three parts:

1. experimentation in rock music in the late 1960s;
2. some aspects of experimentation with the Pink Floyd;
3. a case study: *Ummagumma* (studio album).²

As my case study is Pink Floyd, I will focus on the London scene which was significant and a little bit different from, let's say, the West Coast scene (Grateful Dead, Jefferson Airplane or Quicksilver Messenger Services and even Frank Zappa who is yet another special case).

The few examples which I will put forward in the first part are not intended to be completely representative of the whole scene: they are the emergent part of the iceberg. One might wonder why I chose this recording (or this band) rather than another, yet I think they are significant enough to illustrate and lead into my case study.

However, before studying these different examples of what we may perhaps call "popular art music", we have to contextualise the pop rock phenomenon and the emergence of what we call on the one hand "progressive rock" and, on the other hand, "experimental rock".

The Hippie phenomenon and how social context influenced the new directions in "rock music": counterculture and underground

The mid-1960s witnessed a particular social context and the emergence of a counterculture.³ This counterculture, raised against what was called the Establishment, largely consisted in «young, middle-class white people who had

2. Pink Floyd (2011), *Ummagumma*, Pink Floyd Music Limited, EMI Records Limited, Remaster (50999 028937 2 3).
3. Concerning counterculture, see Whiteley 2012.

consciously rejected the lifestyle of their parents in favour of more experimental paths» [Macan 1997, 15]. Politically opposed to the materialism of capitalism, this counterculture – from Haight-Ashbury to London – tried to find new modes of perception by using hallucinogenic drugs (LSD) and new spiritual paths in transcendental meditation or other religions (particularly from India). As Edward Macan noted:

Although music was ultimately the most important source of the counterculture's self-identity, there were other important elements of the hippie persona as well. Especially obvious was clothing. Shoulder-length hair (for both men and women), tiny dark glasses, eccentric hats, paisley shirts, flowers, beads, and faded bell-bottomed jeans served to identify one as a hippie immediately. The men's long hair and the women's miniskirts, in particular, were prized as a slap in the face of the Establishment [*ibid.*, 16].

In his book *London Calling: A Countercultural History of London Since 1945*, Barry Miles [2010] has covered the London underground scene, dedicating a large part to the 1960s during which he himself played a major role. If he can now objectively look back at some of the phenomena happening back then, it is interesting to notice that in 1971, an important musicological magazine called «Musique en Jeu» published its #2 issue on “pop music”. (Was it a sign that the pop phenomenon had invaded musical creation?)

While we must not forget the visual arts (such as posters), psychedelic music is first and foremost an underground phenomenon. The most important bands (Grateful Dead, Soft Machine, Pink Floyd) all came from the underground scene. What later became progressive rock was coming from both the underground scene and the countercultural elements developed by the Hippies. As Allan Moore noticed:

As with artistic movement, both cultural and artistic factors can be cited to account for its existence and ultimate demise. “Progressive” rock was initially dependant on the existence of an “underground” culture, spawned by the drug era before its deleterious side-effects were discovered, spurred on by the illusion that individual enlightenment was on the point of being attainable by all, and that global enlightenment could be effected by the youth of all nations if only they could agree on their arms, as exemplified in their reactions to the Viet Nam War. It became public because the boom times of the late 1960s gave record companies the confidence to indulge their more experimental artists (an attitude rare today), aligning rock even more with middle-class attitudes [Moore 2001, 115].

The last sentence is particularly significant: “rock music” is indisputably a “mass art” (and, as we saw at the beginning of this text, not the only one), and as stated could not have spread without the music industry and the record companies. Moreover, we must not forget the decisive role of the underground press and

radio stations as well. As Macan pointed out, «they were the final two elements necessary for the birth of progressive rock» [Macan 1997, 18].

The other phenomenon is related to middle-class culture, those who listened to “jazz”, “art music” and “experimental music”. This was a population of students (coming from art schools mostly), which is also very important to understand the rise of this counterculture from underground to some kind of mainstream as well as explaining the rise and fall of “progressive rock” from the mid-1960s to the mid-1970s and the emergence of another type of counterculture such as “punk music” represented by a new generation of teenagers, born and raised in yet another social context. Gavin Bryars notes that:

A very important element is the relationship with the visual arts and the role of the art schools of the period. Many experimental musicians found a supportive environment in art schools at a time when university music departments, conservatories and music colleges – much more conservative then – were not really interested in employing this kind of musician [Bryars 2009, XIV].

Edwin Prévost, in his *No Sound Is Innocent*, underlines that Keith Rowe (one of the founding members of AMM) has suggested that the manner of making *AMMmusic* is “painterly”:

He had studied at art school, but this term is not simply a reflection of English art school liberal education in the early 1960s (as much training in enquiry and an experiment in personal discovery as in ‘art’ itself) [Prévost 1995, 14].

In 1968, Harvey Pekar wrote that:

What we may be witnessing is the creation of a new, as yet unlabelled form of music, as America around the turn of the century saw the development of jazz... Among the elements being melted down are blues, country-and-western, near Eastern, Indian, and baroque forms. Increasingly important is the technique of producing new, exciting effects by using the potential of tape [Macan [1997, 17].

Three years later, in 1971, in an article entitled *Musique contemporaine, pop-music et free-jazz, convergences et divergences*, Deny Lemery wrote: «It is more obvious every day that three musical forms which concern us here [free jazz, pop music and contemporary music] override the other *musics* of today: traditional variety, romantic classic or neo-academic music» [Lemery 1971, 80].

Beyond this *melting* of different sources, of different “musics”, Pekar underlined a true (r)evolution in the way of making rock music: using the potential of the studio as a new instrument, a new tool to make records.⁴ This fusion of several

4. This is not to forget Les Paul’s work and his influence on making records using overdubbing. However Les Paul recorded “just” songs. The new generation of rock musicians went further,

influences, the influence of studio technique – and the new role of sound engineers – plus the will to hoist rock music towards more intellectual spheres, gave birth to works combining rock specificities with what I call the “symphonic temptation” and/or “experimental temptation” to create new sounds specifically coming from art music.

Therefore, the question is: does it remain popular music? And, if it is, why so?

Experimentation in rock: the 1960s and the notion of progress

From the U.S. (Frank Zappa, The Velvet Underground, The Grateful Dead) to the UK (AMM, Pink Floyd, The Beatle, Soft Machine and the Canterbury scene or bands like Fairport Convention), experimentation seemed to be one of the preoccupations of the pop “avant-garde”. As said, two major kinds of approaches (“symphonic temptation” and “experimental temptation”) can be distinguished. Some bands or musicians (Zappa, Pink Floyd) explored both of them with much the same aim: to give rock music a new dimension, not as *rough* and *primal* as it used to be.

I will not go into too many details regarding these two aspects; nevertheless, let’s try to highlight some general characteristics.

“Symphonic temptation”

The Nice, Deep Purple, Emerson Lake and Palmer (ELP), Renaissance, The Moody Blues, Pink Floyd: there were many rock bands feeling that rock music had to go further than music composed around three chords and four beats. To do so, some of them tried to mix rock characteristics with the symbol of “art music”: a full orchestra. Needless to say, playing with an orchestra might just have been a way to try to reach a higher degree of legitimacy. In any case, this approach lent many bands a romantic or post-romantic air, sometimes inspired by “Disney-like” scores or by the classical 1930s-1940s Hollywood era. Many of those bands failed while few produced truly interesting works, offering different integrations of more or less important orchestral tracks in their own music.

The influence of “art music” was not only recognizable in the use of an orchestra but also in the musical form itself. The influence of the “multimovement suite” began to rise in those years, in which instrumental pieces and landscapes were frequently composed by rock musicians. As we will see later on in this contribution, the piece “A Saucerful of Secrets” was, in the case of Pink Floyd, significant and

influenced by the works of minimalism and tape music.

the “symphonic temptation”, recognizable both in the use of instruments and in the structure of the pieces, was one of Pink Floyd’s hallmarks during that era [Gonin-Lalitte 2016].

In fact, some productions, like Deep Purple’s *Concerto for group and orchestra*, appeared more to be an assemblage between parts played by the orchestra and parts played by the band than a real combination of both worlds. There was no real moment when the band and the orchestra played together. This might have been the aim of the composer, Jon Lord – who wrote Deep Purple’s *Concerto* – yet, despite the real interest we can find in these works (especially in this particular piece or, for example, in Nice’s *Five Bridges*), it is obvious that the way they used the orchestra and how the orchestral parts were written suffered from a real lack of originality, if not of *modernity*.

In my view, one of the most interesting cases is Pink Floyd’s *Atom Heart Mother*, not only on account of the quality of the music – Nice’s works and Deep Purple’s *Concerto* were also good works – but because, thanks to Ron Geesin who co-wrote the piece, they successfully reached that point where “rock” and “art music” were really as one.

Nonetheless, these musicians, thanks to their experimentations, found a new audience. Little by little, prog rock was meant for the brain more than the body. Back then, rock musicians preferred a quiet audience (religiously?) listening to their music.

Experimentation

If several bands fell into a “symphonic temptation”, a few others preferred exploring a new kind of “rock” in a more experimental fashion using the studio as a new medium to produce and organise sounds. But what does “experimentation” mean?

The term ‘experimental’ commonly refers to science. Something is said ‘experimental’ when based on an experimental method, a process through which phenomena can be observed, hypotheses can be made and facts can consecutively be established. [...] The term experimental started entering the world of music after the Second World War. Pierre Schaeffer, founder of the ‘Groupe de recherches de musique concrète’, coined the phrase ‘musique expérimentale’ in the 1950s to replace ‘musique concrète’. [...] Soon, the meaning of the term would extend to all forms of musical experimentation whether linked to the production of new sounds or new scenic performance modes (happening, improvisation, etc.) [Lalitte 2014a, 157].

In that matter, the influence of John Cage was indisputable. If his percussion and, of course, the prepared piano works, were significant in experimental music, his electronic works explored new sounds:

Cage was the first composer (with his *Cartridge Music* of 1960) to realize the potential of an electronic music made live in the concert hall. *Imaginary Landscape* N°1 which Cage wrote in 1939 is in effect the very first live electronic piece. It uses two microphones, one to amplify the two “regular” percussion instruments [...]. The other microphones picks up the sounds of the primitive electronic “instruments” – recording of constant frequencies which are test recordings used in acoustic research and radio stations. These are played on variable speed record turntables. [...] But just as important to live electronic music-to-be was a piece called *Living Room Music* which Cage wrote in 1940. This is prophetic of the way live electronic music tended to import “foreign objects” into the concert hall and to “play” the environment: the percussion instruments it uses “are those to be found in a living room – furniture, books, papers, windows, walls, doors” [Nyman 1974, 45-48].

Looking at the London scene, Bryars notes that one of the most important musicians in the late 1960s was Cornelius Cardew:

[He] did have a kind of magnetism – people were drawn to him and a lot of collective music-making happened through him – and it is a sign of his powerful influence that many who emerged to compose in the late 1960s disappeared when Cornelius abandoned his experimental position a few years later [Bryars 2009, XIII].

We must not forget, in that era, the importance of movement like Fluxus, which was not an English movement even though «one of the chief protagonists of Fluxus, George Brecht, lived in London at that time and collaborated on many performances» [*ibid.*, XIV]. Yoko Ono, whose influence was undisputable on John Lennon’s musical experimentation, was also a Fluxus member, making happenings in London (such as her happening during the *14 Hour Technicolor Dream*).⁵

5. Held in the Great Hall of the Alexandra Palace (London) on 29 April 1967, the *14 Hour Technicolor Dream* was a concert organised by Barry Miles, John “Hoppy” Hopkins, David Howson, Mike McInnerney and Jack Henry Moore. Organised as a fund-raising concert for the counterculture paper *International Times (IT)*, it was partially documented by Peter Whitehead in a film called *Tonite Let’s All Make Love in London*. If Pink Floyd headlined the event, a lot of different artists were present including The Crazy World of Arthur Brown, Soft Machine, The Move, Tomorrow, The Pretty Things, Pete Townshend, John’s Children, Alexis Korner, Social Deviants, The Purple Gang, Champion Jack Dupree, Graham Bond, Savoy Brown, Ginger Johnson and his African conga drummers, The Creation, Denny Laine, The Interference, Jacobs Ladder Construction Company, Ron Geesin and Yoko Ono. Ono’s performance was her famous *Cut piece*. A 1965 performance of that happening is available here <https://www.youtube.com/watch?v=LYJ3dPwaztI> [consulted July 1st 2016].

We have to note that a certain crossover between art music, jazz, pop-rock or experimental music seems to be one of the creative characteristics of the late 1960s. Let's see how this came about with "experimental rock".

What do we call "experimental rock"?

The presence of a certain kind of experimentation in rock music seems to be undisputable. In *Musiques Expérimentales, une anthologie transversale d'enregistrements emblématiques* Philippe Robert quotes artists, bands and records as different as Russolo, Stockhausen, Pierre Schaeffer, La Monte Young, Moon Dog or... Public Image Limited [Robert 2007].

As Philippe Lalitte has written:

Experimental or not, it remains that, in the 1960s, rock tended to break free of the conventions of commercial music. More and more, rock musicians felt the need to explore new sounds, more complex harmonic or rhythmic structures, to refine studio work, to extend the duration of the pieces and, for some, to use a level high of instrumental technique [Lalitte 2014a, 158].

Some examples of experimental music more or less associated with pop/rock music, among the many, can be found in the works of The Beatles (especially John Lennon's *Revolution 9* or his solo works with Yoko Ono).⁶ But, despite the fact that its influence is still underrated, we cannot ignore, in London's mid-1960s underground, the influence of a band like AMM on which I will now dwell.

AMM

A very instructive case is the one of AMM. This band was certainly one of the most radical in its use of sounds and "prepared" instruments. Founded in 1965, the original members were Keith Rowe (guitar), Lou Gare (saxophone) and Eddie Prévoist (drums). Cornelius Cardew (piano, cello) sometimes joined the band, as did Lawrence Sheaff (bass).

Back then, AMM were not just a *noisy* band. Their music brought collective and free improvisation together with free jazz and electronics. Even if the band is often overlooked, its importance in the experimental world must not be neglected. Their debut album (*AMM Music*, published in 1966) revealed interesting sound experiences. In his book *No Sound Is Innocent*, Edwin Prévoist distinguished their works from Cage or Stockhausen, writing for example that «AMM differed too

6. *Unfinished Music N°1: Two Virgins* (1968), *Unfinished Music N°2: Life with the Lions* (1969); *Wedding Album* (1969).

from the emergent musical philosophy associated with free-improvising guitarist Derek Bailey, who had gone far beyond Cagean anarchic liberalism» [Prévost 1995, 13]. Insisting on this point, he estimated that «the most significant difference between the Cage/Bailey aesthetic and AMM's concerns is the thorny question of emotional intent, impact and response in music» [*ibid.*, 14].

I must clarify that AMM's members did not come from pop or rock music, but all had backgrounds in jazz; a critic named Victor Schonfield once described AMM as "John Cage Jazz" [*ibid.*, p. 12]. But in the London Underground of the late 1960s, crossovers between this and that were not an exception [see Miles 2010]. The way they created their music came from jazz improvisation. But, as Prévost again has recalled, «The last vestiges of jazz had fallen away from AMM by the time of their first recording, *AMM Music*, in 1966. Thereafter it was side-issue. AMM strove to embrace a much wider perspective in their sound-world and ideas» [Prévost 1995, 12]. Their music was influenced by painters such as Jackson Pollock, among others:

AMM, especially in Rowe's contribution, is indebted to Jackson Pollock. Even the scene of execution is similar, with Rowe adjusting the basic canvas (in his case laying the guitar flat on its back) to enable certain 'actions' to be carried out, to let dribbles of sound meander, collect in drowning pools of volume or run off the edges into congealed silences. This manner of working – seen/heard in Tilbury's exploitation of the piano stool or in letting bottles slowly oscillate, vibrated by, and in turn vibrating, the piano strings; or in Lawrence Sheaff's use of toys and humming tops; or in my own 'dish gong' and cymbal quasi-Doppler effects, the scratching, scrapings and bowings and over-speed drumming, designed to fall, through an impossible momentum, into chaotic unknowable sequences – became common practice applied by all AMM musicians individually [*ibid.*, 17].

I might have chosen to talk about Bailey's work, but preferred to discuss AMM because this band was an undisputable influence on Pink Floyd. There is no doubt that Syd Barrett – whom we can see in Whitehead's film *Tonite Let's All Make Love In London* hammering his instrument laid on his knees – was influenced by Rowe. Miles has pointed out that:

It is interesting that Syd Barrett, who so admired Keith Rowe's guitar techniques, was himself a painter and was still at art school when he first saw AMM play. Two of Syd Barrett's signature guitar techniques were taken from Keith Rowe: the use of ball bearings, rolled down the strings, and the detuning of the strings as a musical effect during a solo [Miles 2010, 186].

Another kind of sound used by Rowe in AMM found repercussions in the Pink Floyd's work: Rowe put a radio set on and randomly fading it in or out, randomly chose a radio frequency which could be playing anything from a musical tune

to a politician's speech. As we will see, the Pink Floyd later remembered that "technique" while creating improvised sounds.

Some aspects of experimentation with the Pink Floyd

In the late 1960s, Pink Floyd were still an underground band. From the Syd Barrett era to *The Dark Side Of The Moon*, the band evolved significantly: from "psychedelic" to "prog rock", from collective improvisation to more structured pieces [Gonin 2014]. 1968 and 1969 were crucial years: *A Saucerful Of Secrets* and *Ummagumma* – especially the studio album – clearly showed that the band was exploring several paths in their music.

In 1969, Pink Floyd were a two-year-old band in the music industry. Until his departure in early 1968 due to drug addiction and/or mental disease, Syd Barrett was the indisputable leader of the band and the composer of the main songs of the first album, *The Piper At The Gate Of The Dawn*. Tracks like *Interstellar Overdrive* or *Pow R, Toc H* composed by the whole band showed what they were able to do on stage: psychedelic sound, "experimental music" based on collective improvisation and essentially made of more or less organised sounds and noises. According to Waters, musical experimentation and visual concepts were an important part of the Floyd' shows:

It's always been there. I remember the *Games For May* concert we did at the Queen Elizabeth Hall in May 1967.⁷ I was working in this dank, dingy basement off the Harrow Road, with an old Ferrograph.⁸ I remember sitting there recording edge tones off cymbals for the performance – later that became the beginning of *Saucerful Of Secrets*. In those days you could get away with stuff like chasing clockwork toy cars around the stage with a microphone. For *Games For May* I also made "bird" noises recorded on the old Ferrograph at half-speed, to be played in the theatre's foyer as the audience was coming in [Salewicz 1987].⁹

7. The concert took place at the Queen Elizabeth Hall on 12 May 1967. It was organised by Pink Floyd's managers, Andrew King and Peter Jenner of Blackhill Enterprises. The set list is available on the pink Floyd database (<http://pinkfloydhyperbase.dk/unreleased/index.html#gamesformay>, consulted December 15th 2016). It was not really a "concept", as the future *The Man & The Journey* would be.
8. A reel to reel tape recorder. Information on the 1959's Ferrograph Series 4 can be found here: <http://www.michaelclemensrailways.co.uk/article/ferrograph-series/307>, consulted December 15th 2016.
9. Taped sounds effect (of birds etc., an idea reused in a lot of Floyd' songs like *Cirrus Minor* – from *More*, 1969 – or *Grantchester Meadows* and later on *The Wall* – *Goodbye Blue Skies*) were heard at the beginning of the concert. According to Toby Manning, some of the band members created sound effects during the show, by chopping up wood on stage [Manning 2006, 38]. The idea was also reused later on *The Man & The Journey*.

Nick Mason confirms:

Pink Floyd's music has always made use of all kinds of what we might call "environmental sounds", and EMI had their own enormous library of sound effects on tape as well as the commercially available vinyl discs of sound effects. But often the quality simply wasn't good enough to take them off a vinyl record, and sometimes the specific sounds required weren't available, so we'd have to find our own ways to make or find the sounds [Mason 2004, 214].

For him, *Games For May* – where Pink Floyd premiered *See Emily Play*¹⁰ – «was one of the most significant shows we have ever performed»:

Although we had little time for preparation or rehearsal to fill our two-hour slot, we did manage to conceive the evening as a Pink Floyd multimedia event [...]. The audience at the Queen Elizabeth Hall were seated, so the intention was clearly that, uniquely for a rock concert, they should listen and watch, rather than dance. A large part of this show was improvised. We had our usual repertoire of songs [...] but most were chosen as vehicles [...]. Everyone remembers Syd for his song writing, but he probably deserves equal credit for his radical concept of improvised rock music [*ibid.*, 73].

If the band played improvised music on stage as a sound performance, with a multimedia environment, they also made a lot of studio experimentations. The "quasi-Doppler" effect described by Prévost was also mentioned by Waters and confirmed by Mason in an interview with myself in 2011 – published in French in 2016 – as a creative process for pieces like *A Saucerful Of Secrets*:

We did quite a lot of things trying to beat a cymbal and then dipping it into water. We also did a lot of very close micing so you get a lot of tone coming of the single cymbal and a very gentle beating so you don't get crashes at all; it's just a sort of hum [Gonin 2016b, 25].

Indisputably, the years between *A Saucerful Of Secrets* (1968) and *Meddle* (1971) continued to be essentially experimental ones. The group produced four albums in two years, recorded several tracks for Antonioni's film *Zabriskie Point* and created their first real concept show with the 1969-early 1970 *The Man and The Journey*.

An experimental show: *The Man and The Journey*

Still officially unreleased, although we can hear a good soundboard recording coming from a Dutch radio, this show used parts of previous music coming from the first two albums – plus songs from *More* – and parts from *Ummagumma*. The first

10. The words "free games for May see Emily play" are parts of Barrett's lyrics.

part, *The Man*, could be subtitled “a day in a life” from “daybreak” to “daybreak”.¹¹ The second part, *The Journey* was, as its title indicated, a kind of travel. Abstracts from *Sisyphus*, *The Grand Vizier*, and the use of *Grantchester Meadows* under the title *Daybreak* and *The Narrow Way* (part 3) can be heard in this conceptual suite.

Beyond the musical pieces, there is one thing which partly explains the fact that *The Man and The Journey* was never released as a record: it was both a traditional show and a kind of “happening”. As Mason recalls:

Part of the show also involved a piece called *Work* using percussive noises as we built a table. We manufactured this piece of furniture on stage, using wood, a saw, hammer and nails, timed to segue into the next section by the sound of the whistling kettle on the portable stove [...]. There was a plan to link with John Peel’s radio show as we relaxed with the tea, although I can’t recall how successful this was.¹² The idea later resurfaced on *Wish You Were Here*, where the sound of a radio playing a song eventually cross-faded with the recorded music [Mason 2004, 129].

In January 1970, the Pink Floyd played at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. The show aired on radio station *Europe 1* with a commentary. *The Man and The Journey* was played that night. The commentator – probably Michel Lancelot – described what he saw that night:

Oh My! Listen to this wonderful rhythm: it’s amazing! [...] this is somehow ridiculous though, looking at these men squatting, hammering; all that does not exactly match with the idea one can have of music, and yet [...] this extraordinary rhythm, this overall movement was not made on a record, for which special effects can be repeated fifteen times if you will, but it was made live, from the grinding of the saw to the hammering.¹³

During the show, this happening was followed by “tea time”; the audience could then see the band drink “five o’clock tea” on stage, served by the roadies. This “tea time”, just like “work time”, described by Lancelot, was in fact very difficult to include on a record. But «much of this was reused in the studio either on *Alan’s Psychedelic Breakfast* or in the abandoned *Household Objects* album» [Mason 2004, 129].¹⁴ *Alan’s Psychedelic Breakfast* «was a sound picture of an

11. Which is already similar to the Moody Blues’ *Days of Future Past*.

12. Remember Keith Rowe and his radio! (see above)

13. From the bootleg *Elysées Floyd CD1*, translated from French into English.

14. *Household Objects* was a very interesting case of experimental music made “in the studio”. The idea re-emerged in 1972 as a follow-up to the successful *The Dark Side of The Moon*: «Preliminary discussions threw up the idea of a record created entirely out of sounds that had not been produced by musical instruments. This seemed suitably radical, and so we started out on a project called ‘Household Objects’. The whole notion seems absurdly laboured now, when any sound can be sampled and then laid out across a keyboard, enabling a musician to play anything from a barking dog to nuclear explosions. In 1973 it took months to assemble – slowly

English breakfast, starting with the flare of a match lighting a gas ring, followed by the sound of the bacon sizzling away, along with dripping taps and other old favourites from the sound library» [*ibid.*, 137]. The work, which closed the b-side of *Atom Heart Mother*, also uses a lot of tape echo and loops during the breakfast phase and interpolates three musical tunes.

The Man and The Journey was only played from mid-1969 to early 1970 while the concept of *The Man* especially was partly reused on the first side of *The Dark Side Of The Moon* which is nothing other than a journey through a man's life, from the cradle to the grave. I cannot go any further in describing the concert-concept, which would need an entire paper.

Case study: *Ummagumma* (studio album)

The last part of this paper focuses on the studio album *Ummagumma*, showing the differences in conception between symphonic pieces as *Sisyphus*, studio manipulation and treatment – *Several Species*, *The Grand Vizier's Garden Party* – and songs – *Grandchester Meadows*, *The Narrow Way* (part 3).

The album is composed of a set of two records. The first volume is a live album. The second is an experimental rehearsal. Each member of the band had half a side of the record to create and record whatever he wanted to. Side one includes tracks composed (and played) by Rick Wright and Roger Waters, side two by David Gilmour and Nick Mason. Each track showed paths they were going to either leave behind or explore in the following years. It is a perfect example of the dichotomy between “popular” and “experimental” and/or “art music” responsible for the works of several rock bands in the late 1960s. It also shows the place each musician took in the process of creation: indisputably, Wright was the one who led the band towards symphonic landscapes,¹⁵ Waters and Mason through tape experimentations, and Gilmour and Waters (again) to songs.

Let's say a few words on each piece of the album.

and laboriously – what could now probably be achieved in an afternoon. However, the length of time involved was not a problem for us. In fact it was a blessing. We found the project was a brilliant device to postpone having to create anything concrete for the foreseeable future, since we could busy ourselves with the mechanics of the sound rather than the creation of the music» [Mason 2004, 194]. If the idea was finally abandoned, some of these experiences (if we except the published demo one can find in the Immersion box of *Dark Side Of The Moon*) remerged later: «The intro to *Shine On You Crazy Diamond* [...] contained the only remnant from the House Objects sessions: we had used an old party trick of filling wine glasses with varying levels of water and then running a finger round the rim to create a singing tone. These tones were then put on to sixteen-track tape and mixed down I chord clusters so that each fader controlled an individual chord» [*ibid.*, 208].

15. This does not mean that Wright was not able to write songs.

Sisyphus and symphonic temptation

Composed and played by Rick Wright, *Sisyphus* was a symphonic piece, a kind of piano concert without orchestra. While the instrumentation was not standard, the structure of the whole piece was a perfect example of the “multimovement suite” evoked by Macan.

A Saucerful of Secrets was a “multimovement suite”, and yet this particular piece “only” puts the parts one after the other – even though we might see a repeat of the beginning just after the drum loop section. *Sisyphus* went further. The piece shows four real movements.¹⁶ The first one exposing the main theme (Ex. 1) leading to a piano cadenza. The second could be regarded as a kind of *Scherzo* (using a Cage-like prepared piano), the third one as an *Adagio* and the last one as a *Finale*. *Sisyphus* was the first example of a circular structure in Pink Floyd’s music: the end led to the beginning.¹⁷ The main theme opened and closed the whole piece.



Ex. 1. *Sisyphus* (R. Wright), main theme.

This kind of construction would prove to be the rule in the band’s music structure in the

1970s. The other characteristic of *Sisyphus*, which can already be found in *A Saucerful of Secrets*, was a construction from harmony to chaos or from chaos to harmony. The image of the piano cadenza (Fig. 1)¹⁸ shows this movement from something rather melodic and harmonic to complete chaos. This piano cadenza

16. The CD indexation is absurd and illogical regarding the musical construction. Index 1 and 2 should be regarded as the first movement, index 3 as the second movement and index 4 would have to be split into two separate movements (from 0’ to 3’ and from 3’ to the end).
17. *Interstellar Overdrive* was at the beginning (1966-1967) only based on the scheme Theme/Improvisation/Theme. Its evolution to a more constructed piece around the circle structure began around 1968 as I showed in ‘*Interstellar Overdrive*’ de Pink Floyd et le processus de création à travers le prisme de l’improvisation collective: du chaos à l’ordre? («Musimediane», forthcoming). *Set The Controls* or *Astronomy Domine* are songs based on the verses/chorus/bridge structure, even in their extended live versions.
18. Illustrations are realised with Sonic Visualiser; see Chris Cannam, Christian Landone, and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference, <http://www.sonicvisualiser.org/> (consulted December 15th 2016).

was the only attempt at real virtuosity made by Wright in a Pink Floyd's song (virtuoso practices seeming to be a mark of "prog rock" bands).¹⁹

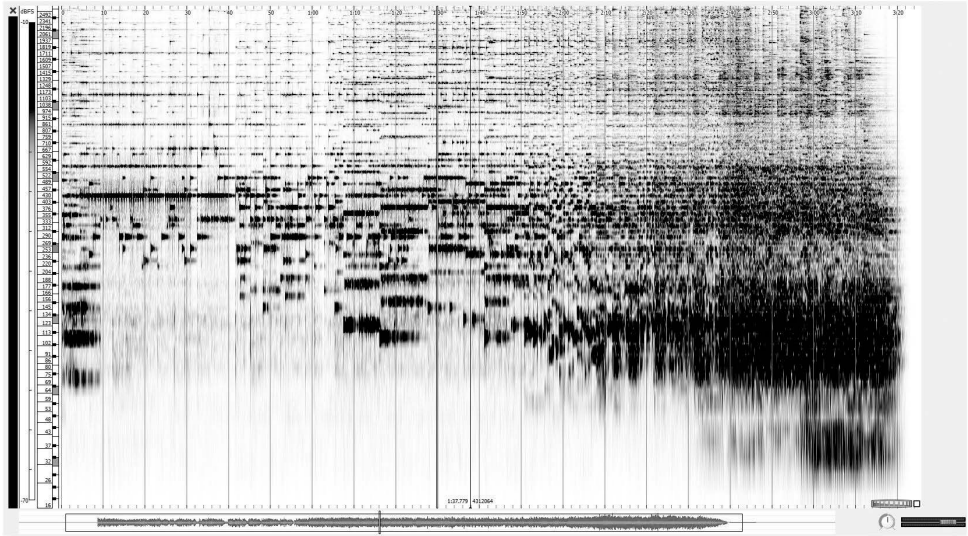


Fig. 1. *Sysyphus* (R. Wright), piano cadenza.

The same thing appears in the *Finale*. After a dissonant chord, the sound slowly emerges from a *pianissimo* to a *fortissimo*. The main theme then re-emerges from this chaos (circa 2'10, see Fig. 2).²⁰

19. Like Keith Emerson both in *The Nice* and *ELP* or Rick Wakeman – listen to *Southside Of The Sky* in Yes' *Fragile* in which the spirit of the piano cadenza is very close to this one.

20. We can find the same kind of "re-emergence" in *Atom Heart Mother* after the "funky dung" section.

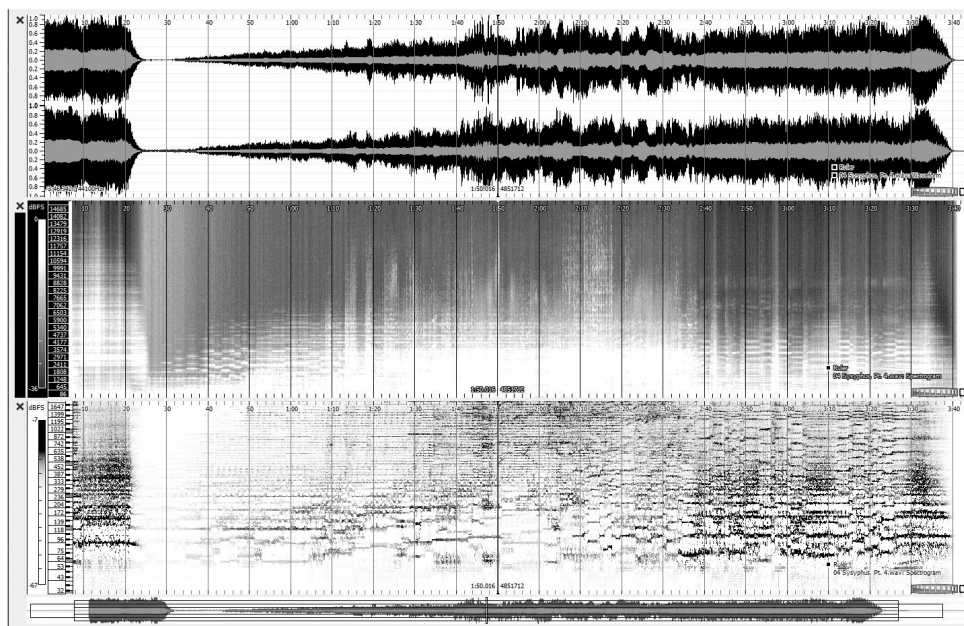


Fig. 2. *Sysyphus* (R. Wright), Finale.

Despite the fact that Wright finally found *Sysyphus* pretentious, the piece showed his ability to create and compose symphonic-like pieces or arrangements. If he did not compose the orchestral parts of *Atom Heart Mother*, *Summer 68*²⁰ and its horn parts as well as *Shine On You Crazy Diamond* (part 1 & 9) are good examples of a deep orchestral way of composing.

Several Species and The Grand Vizier's Garden Party: experimenting in the studio

Even if *Several Species of Small Furry Animals Gathered Together In Cave And Grooving with A Pict* seemed to be a joke – we can hear someone (Waters?) saying circa 4'35", «This is pretty avant-garde isn't it?» – this piece, composed by Roger Waters, showed the real interest he had in tape manipulation and creating soundscapes.

Mason has written that «Roger's *Several Species* indicated the influence of his budding friendship with Ron Geesin» who, at that time, was in the avant-garde, composing tape music [Mason 2004, 130].²¹ Geesin often denied it, saying that he

21. He published his first album, *Raise of Eyebrows*, in 1967. In 1969 he worked with Roger Waters on *Music From The Body* (which was a soundtrack for an experimental film called *The Body*). Waters composed the songs, Geesin the experimental tunes. For more information,

just showed the band how to use two tape recorders (Revox A77) to build long delays. Whatever the case may have been, *Several Species...* showed Waters' ability to work with tapes and conceived loops, just like the one opening *Money*.

The piece can be split into two large parts: the first one, which I call "the jungle" and the second, "the speech". Bird songs or Monkey cries haunt the first part, which is partly based on loops entering and exiting the mix. The "separate channels" sonogram (Fig. 3) shows that Waters played with stereo space. We sometimes read that these sounds were created from those found in a sound library, which is false: Waters actually did almost all of the sounds with his voice, or else drumming with his hands on his mouth or with whatever he found in the studio. The sounds were treated and played at various speeds or reversed and edited to create several loops. Figure 3 shows the whole structure of the piece.

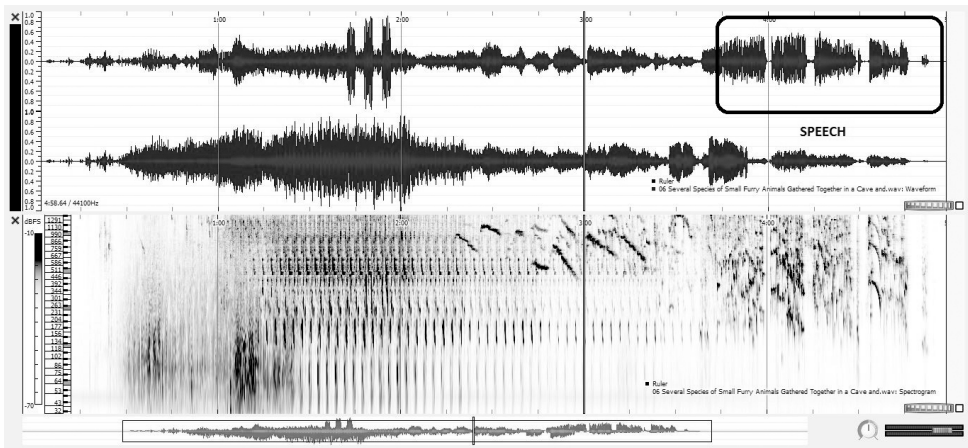


Fig. 3. *Several Species* (R. Waters): "separate channels" sonogram and melodic range sonogram.

If we focus on a short part of the piece, we can distinguish in Figure 4 several loops entering in the mix (top = left channel; bottom = right channel).

see <http://www.rongeesin.com/> (consulted Decembre 15th 2016). See also Gonin 2011 and Geesin 2013.

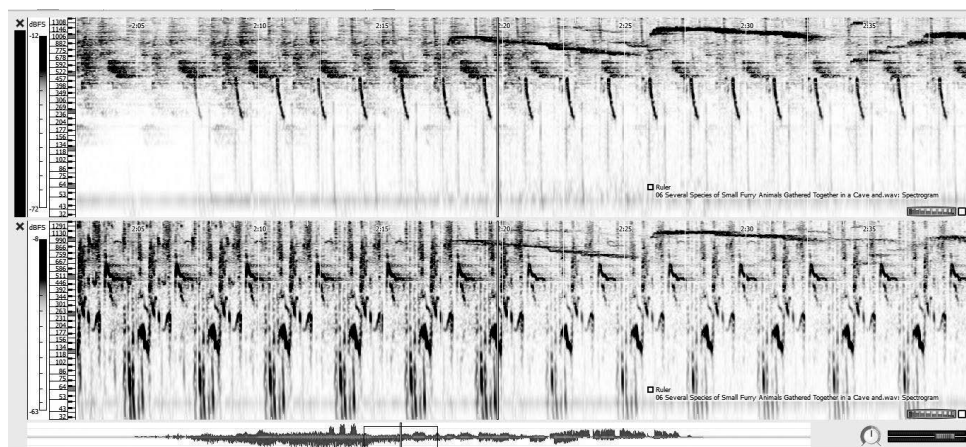


Fig. 4. *Several Species* (R. Waters), from 2:00 to 2:35.

The speech (more or less on the left channel, see Fig. 3) is another example of nonsense and Waters' typical British humour. Waters uses an ironic Scottish accent. Ron Geesin has suggested that we can see here, if not a real influence, a reference to Ivor Cutler:²²

La vraie histoire concernant cette pièce est que Roger avait une mère à moitié écossaise. Il s'était fait un petit numéro dans lequel il s'amusait à imiter l'accent écossais. Mais je ne sais pas si Roger avait créé ce personnage avant de me rencontrer... Je pense que oui. En fait, tout ce que fait Roger dans *Several Species...* n'est qu'une transcription musicale de ses délires avec ses copains durant les dîners [...]. Mais il y a surtout un autre homme dans l'entourage de Waters qui l'a beaucoup influencé : Ivor Cutler [Saint-André 2002, 31].²³

22. Born in 1923, Ivor Cutler was a Scottish poet, humourist and songwriter. Well-known for his regular performances on BBC radio (particularly with John Peel), he is the man called Buster Bloodvessel we see in the bus in the Beatles' *Magical Mystery Tour* film. We can also hear his voice on two tracks of Robert Wyatt's *Rock Bottom*. Ivor Cutler died in 2006.
23. «The real story about this piece is that Roger had a mother who was part Scottish. He did joke around impersonating the Scottish accent but I do not know if Roger had created this imaginary character before meeting me... I think so. Anyway, everything done in *Several Species...* by Roger is a transcript of his delusions with his friends during dinners. [...] There is especially another man in Waters' circle who greatly influenced him: Ivor Cutler [...] Many of psychedelic musicians drew inspiration from Cutler» (my translation).

The Grand Vizier's Garden Party

The Grand Vizier's Garden Party, the only piece – perhaps alongside *Speak To Me* – composed by Mason “alone” in the whole band’s discography, worked the same way. As he recalled:

To create my section [...] I drew on available resources, recruiting my wife Lindy, an accomplished flute player, to add some woodwind. For my own part, I attempted to do a variation on the obligatory drum solo – I have never been a fan of gymnastic workouts at the kit, by myself or anyone else. Norman Smith was particularly helpful on the flute arrangements, the studio manager less so reprimanding me for editing my own tapes [Mason 2005, 129].

The “separate channels” sonogram and the melodic range sonogram (Fig. 5) show that he used stereo space (especially after 3 min.) in the different sections of the piece. Mason played with contrast in frequency (low frequencies made with sounds coming from low toms or tympana, then high frequencies made with attack-cut snare drum or cymbals), which are all drum sounds manipulated in the studio (cutting attacks, using resonance, etc.).

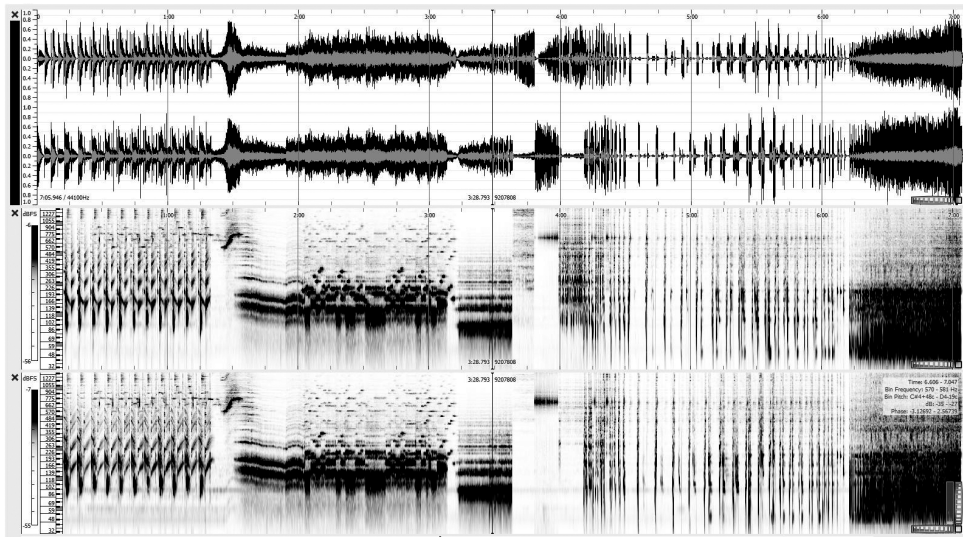


Fig. 5. *The Grand Vizier's Garden Party* (N. Mason): “separate channels” sonogram and melodic range sonogram (up: left channel; below: right channel).

Composing songs: *Grantchester Meadows* and *The Narrow Way* (part 3)

Grantchester Meadows

By contrast, *Grantchester Meadows* and *The Narrow Way* (part 3) were simply songs. The structure of these two pieces, revealed by the «segmenter» and «segmentino» plugins devised by Queen Mary University of London,²⁴ showed constructions using verses, choruses and bridges. More significantly for this first track, I used *Segmenter* for the analysis of the structure of *Grantchester Meadows*.

We clearly see (Fig. 6) both verse parts (in fact, two different chords, E for segment 3 and A for segment 2), the chorus chord progression (4) and the central parts with slight acoustic guitar choruses.

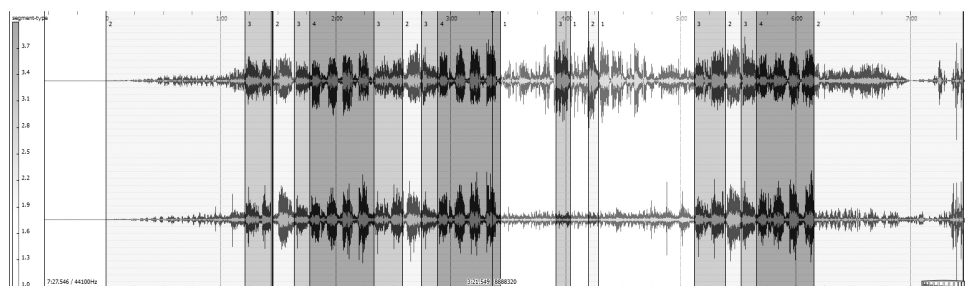


Fig. 6. *Grantchester Meadows* (R. Waters), segmentation (with “segmenter” plug in).

Underneath the song, we can hear a bird singing, which came from the EMI sound library and used as a loop. In the middle of the piece, we can hear some other sounds like geese taking off from a river. The 7:27-minute-long track ends with sounds effects: a fly buzzing and a man coming from the staircase to kill the imprudent insect. This soundscape was used to segue into *Several Species*...

The mood of *Grantchester Meadows* is quiet and calm. It was one of the first songs composed by the group evoking their childhood in Cambridge.²⁵ Scholars, fans and also members of the band often called these kinds of songs “pastoral songs” (including *If*, *Fat Old Sun* or *Pillow of Wind* and, years later, *High Hopes*).²⁶

24. C. Cannam, M. Mauch, M. E. P. Davies, S. Dixon, C. Landone, K. C. Noland, M. Levy, M. Zandoni, D. Stowell and L. A. Figueira, *MIREX 2013 Entry: Vamp Plugins from the Centre for Digital Music*, 2013. These plugins are sometimes non-significant but they work very well for songs. For more information on the QM Vamp Plugins used with Sonic Visualiser: <http://vamp-plugins.org/plugin-doc/qm-vamp-plugins.html> (consulted December 15th 2016).

25. *Grantchester Meadows* is a park near Cambridge.

26. «The English progressive tradition arguably stayed closer than North American bands to a recognizable version of pastoral. Pink Floyd, between Syd Barrett’s departure in 1968 and the release of *The Dark Side of the Moon* in 1973, consciously looked to natural settings, sounds, concepts and locations as a reaction to the culture industry the band was soon to plentifully feed. *Ummagumma* (1969) contains *Grantchester Meadows*; the unmarked cover of *Atom Heart Mother* (1970) features a cow, with its languid title track filling side one; and side two of *Meddle* (1971) is filled by the slow and sumptuous *Echoes*, its lyrics rapt by the beauty of nature» [Hegarty-Halliwell 2011, 61].

The Narrow Way (part 3)

The Narrow Way is a three part-piece including (part 1) an arrangement of *Baby Shuffle* in

D already played by the Floyd for the John Peel's Show and re-recorded in another arrangement for *Zabriskie Point* – but not used by Antonioni in the soundtrack.²⁷ Part 2 is based on a simple riff repeated again and again with sounds effects.

However, it is the case of *The Narrow Way (part 3)* that particularly calls for our attention. This song offers a chord structure which, in my opinion, leads directly to the singing parts of *Echoes*. This specific feature shows the way pieces were to be composed from *Atom Heart Mother* to *Shine On You Crazy Diamond*: separate parts coming from collective improvisations or more constructed compositions were assembled into coherent musical suites.²⁸

The Narrow Way (part 3) is also a song. Figure 7 was made with *Segmentino* using the standards parameters. The structure in verses (A)/choruses (B) and bridge and/or intro (C, N1, and N2) are clearly shown here. The last part (a guitar solo) uses the same chord progression (A) as the verses.

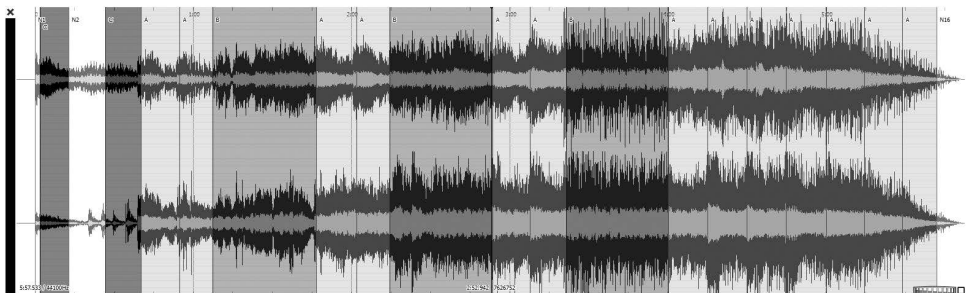


Fig. 7. *The Narrow Way (part 3)* (D. Gilmour), segmentation (with “segmentino” plug in).

The Narrow Way is undoubtedly – along with *Grantchester Meadows* – the less experimental song from this record, and yet these two songs are perhaps the best example of the directions the Pink Floyd were about to take. In Nick Mason's mind, both *Ummagumma* and *Atom Heart Mother* were only interpolating records between *A Saucerful Of Secrets* and *Meddle* [Gonin 2016b]. But if both of them showed the paths they were about to follow and those which were abandoned, the

27. *Baby Shuffle* in D is available on the bootleg called *BBC Archives 1967-1969* and the *Zabriskie Point* version under the title of *Rain In The Country* on the bootleg called *The Complete Zabriskie Point Sessions*. This last version also includes a bass guitar riff which would later become “funky dung” (*Atom Heart Mother*).

28. I attempted to demonstrate this particular point in the following paper: *Continuity and Discontinuity in the Formal Creative Process in the Music of Pink Floyd from “Atom Heart Mother” to “The Wall”* (Euromac, Leuven, September 2014).

latter were in fact more or less always detectable in their works from *Meddle* to *The Division Bell*.

Conclusion

The reception of the album was rather good, it being awarded in France, for example, the “Grand Prix de l’Académie Charles-Cros”:

On its release in October 1969, the record got generally enthusiastic reviews, although I don’t think we were taken with it. It was fun to make, however, and a useful exercise, the individual sections proving, to my mind, that the parts were not as great as the sum [Mason 2004, 129].

Despite the fact that we can define *Several Species...*, *Sisyphus* and *The Grand Vizier’s Garden Party* as neither “rock music” nor “popular music”, Waters explained that: «I was always interested in the possibilities of rock ‘n’ roll, how to fill the space between the audience and the idea with more than just guitars and vocals» [Salewicz 1987]. This means that, in his mind, *Several Species...* is still “popular” music, still “rock” music. Does it also mean that we have to consider that it can be defined as a “popular” or “rock” piece that uses the possibilities offered by studio experimentation, or by the works of “serious” composers as John Cage or Stockhausen, and thus a marriage between two worlds? Maybe. Talking about *A Saucerful of Secrets*, Mason wrote that «The middle section [...] was a development of sounds that we used in improvised sequences in earlier shows, probably lifted from a John Cage piece» [Mason 2004, 119].

However, in the case of Roger Waters, this seems not to be the case. In an interview accorded to the French paper *Libération* in 2003, he stated that «People believed that we listened to John Cage and Stockhausen. In fact, it never interested me. I listened to B. B King, Mingus, Armstrong. Simply, we discovered new effects, for example the echo of a voice in a room, and found it very attractive» [Aeschimann 2003].

The truth (if there is “a” truth) probably lies in-between. The experiments conducted in the late 1960s led bands like Pink Floyd towards a more consensual music. From *Meddle* to *The Division Bell* (even *The Endless River*), soundscapes and tape manipulations went on existing in the production of the band’s solo albums – especially the ones made by Waters. However, these soundscapes were integrated in the whole concept, blending orchestral arrangements, experimental sounds and songs to create works which are still “popular” in an extended sense, mixing the three last propositions put forward by Birrer.

Talking about Rock Bottom, Robert Wyatt said «What I do, it's not even in a category that I could name. [...] It just *isn't*: it isn't rock 'n' roll, it isn't jazz, it isn't modern classical music, it isn't folk music. It doesn't exist as a genre» [O'Dair 2014, 203]. It might just be interesting and easier to look at that late 1960s music not for what it was defined by, but for what it was not. Yet the answer is not really satisfying.

We might argue that – considering that, in fact, experimental rock often remains a mass media art dominated by the record industry – these experimentations ultimately lead nowhere. This could be true if we did not pay attention to a further fact: on the one hand, experimental records (like *Ummagumma* disc 2) are only experiments, allowed by the records companies because it simply works and there were buyers for that kind of record. On the other hand, if we consider that experimental records are, as mentioned above, «a process through which phenomena can be observed, hypotheses can be made and facts can consecutively be established» [Lalitte 2014a], then we have to admit that, in the case of Pink Floyd, these studios experiences lead to a more consensual production which integrates their results within itself. All in all, wasn't that what the Pink Floyd of the 1970s were all about?

References

- AESCHIMANN E. (2003), *Flamant Rosse*, entretien avec Roger Waters, «Libération», 6 May.
- BRYARS G. (2009), *Foreword*, in J. Saunders (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Ashgate, Aldershot, pp. XIII-XVI.
- GEESIN R. (2013), *The Flaming Cow, The Making of Pink Floyd's Atom Heart Mother*, The History Press, London.
- GONIN PH. (2011), *Pink Floyd Atom Heart Mother*, Scérén CNDP, Poitiers.
- GONIN PH. (ed., 2014), *Focus sur le rock en France*, Delatour, Sampzon.
- GONIN PH. (ed., 2016a), *Prog Rock in Europe: Overview of a Persistent Musical Style*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon.
- GONIN PH. (2016b), *Nick Mason*, interview réalisée par Philippe Gonin, «Prog Résiste», 83/1, pp. 24-31.
- GONIN PH. – LALITTE PH. (2016), *Experimentation and new listening experience: the case of 'A Saucerful Of Secrets'*, in Gonin 2016a, pp. 165-182.
- HEGARTY P. – HALLIWELL M. (2011), *Beyond and Before, Progressive Rock since the 1960s*, The Continuum International Publishing Group, London-New York.
- JULIEN O. (2008), *'A Lucky Man who Made the Grade': Sgt. Pepper and the Rise of a Phonographic Tradition in Twentieth-Century Popular Music*, in ID. (ed.), *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*, Ashgate, Aldershot, pp. 147-169.
- KATZ M. (2004), *Capturing Sound*, University of California Press, Berkeley.
- LALITTE PH. (2014a), *Le temps de l'expérimentation et l'expérience du temps dans les premiers albums solos de Richard Pinhas*, in Gonin 2014, pp. 155-170.
- LALITTE PH. (2014b), *Outils informatiques et méthodes pour l'analyse des musiques actuelles*, in Gonin 2014, pp. 191-203.
- MACAN E. (1997), *Rockin' The Classics*, Oxford University Press, New York.
- MANNING T. (2006), *The Underground. The Rough Guide to Pink Floyd*, Rough Guides, London.
- MASON N. (2004), *Inside Out, A Personal History of Pink Floyd*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- MASON N. (2009), *Technology, the Studio, Music*, in N. Cook – E. Clarke – D. Leech Wilkinson – J. Rink (eds), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 214-216.

- MIDDLETON R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Maidenhead.
- MILES B. (2010), *London Calling. A Countercultural History Of London Since 1945*, Atlantic Books, London.
- MOORE A. F. (2001), *The Primary Text*, Ashgate, Aldershot.
- NYMAN M. (1999), *Experimental Music, Cage and Beyond*, 2nd ed., Cambridge University Press, Cambridge.
- O'DAIR M. (2014), *Different Every Time, The Authorised Biography of Robert Wyatt*, Serpent Tail, London.
- PRÉVOST E. (1995), *No Sound Is Innocent*, Copula, Matchless Recordings and Publishing, Matching Tye.
- ROBERT PH. (2007), *Musiques Expérimentales, une anthologie transversal d'enregistrements emblématiques*, Le Mot et Le Reste, Marseille.
- SAINT-ANDRÉ S. (2002, avec l'aide de P. Gonin), *Ron Geesin, le Floyd discret d'Atom Heart Mother*, «Lyon Capitale», 369, 27 mars, p. 31.
- SALEWICZ CH. (1987), *Interviewing Roger Waters*, «Q», August; see also <http://www.pinkfloydz.com/Int%20June%2087%20Waters.html>, consulted July 25th 2015.
- WARNER TH. (2009), *Approaches to Analysing Recordings of Popular Music*, in D. B. Scott (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Ashgate, Farnham, pp. 131-141.
- WHITELEY S. (ed., 2012), «Volume!», 9/1 (Contre-cultures, theories & scenes); 9/2 (Contre-cultures, utopies, dystopies, anarchie).

Abstract

In alcuni generi che emergono nella *popular music* della fine degli anni Sessanta, quali *progressive*, *art* o *psychedelic rock*, la tensione verso la sperimentazione sembra essere la principale preoccupazione dell' "avanguardia pop", sia negli Stati Uniti (con figure come Frank Zappa, The Velvet Underground, The Grateful Dead), che nel Regno Unito (AMM, Pink Floyd, The Beatles, Soft Machine). In questi repertori si evidenziano due principali tipologie di approcci, che possono essere definiti "tentazione sinfonica" e "tentazione sperimentale". L'obiettivo di questo contributo è mostrare come, alla fine degli anni Sessanta, i confini tra *popular music*, *free jazz*, musica sperimentale e "musica d'arte" si siano progressivamente indeboliti, se non addirittura siano diventati completamente superati. A partire da una panoramica generale del decennio, il saggio si concentra sulla combinazione di modalità compositive tipiche dell'avanguardia, della musica d'arte e della *popular music*, concentrando l'attenzione tre aspetti: sperimentazione nel rock della fine degli anni Sessanta; sperimentazione nella musica dei Pink Floyd; analisi di alcuni pezzi tratti dall'album *Ummagumma*.

Dietrich Helms

DO WE NEED “POPULÄRE MUSIK”? A GERMAN PERSPECTIVE

Abstract

The question in the title of this special issue is hard to answer from a global perspective. Local scholarly and institutional traditions but also local definitions of the term “popular music” have a strong influence on our way of thought. This article discusses the conceptual history that is associated with the German “*populäre Musik*” in following it back to its origins in the 18th century and distinguishing it from equivalent expressions like *Volksmusik*, *Unterhaltungsmusik*, *Gebrauchsmusik*, *Umgangsmusik*, *Trivialmusik* and *Popmusik*. None of these terms comes up to the standards of scholarly terminology; they are ambiguous, sometimes even contradictory in themselves and in no way neutral and unprejudiced. By now all attempts to define *populäre Musik* as a set of objects with similar characteristics have had only limited success in German scholarship. Therefore most scholars have retreated to a position understanding *populäre Musik* as a discourse. This, however, would reduce popular music studies to discourse analysis and discourse history, excluding musicological methods like e.g. music analysis. As a consequence this article suggests to use the term *populäre Musik* only in contexts concerning the politics of our discipline, musicology. For research, however, musicologists should find and define better terms that precisely describe the subject-matter they actually want to study.

Do we need “popular music”? The problems to answer this question start already with the second word in the phrase: who are “we”? Listeners to “popular music”? Consumers of “popular music”? “Popular music” scholars? “Popular music” critics? Producers of “popular music”? I suppose most readers of this article can identify with at least the first three roles on my list and many will have experiences with the last two. As I will show later all, this is part of the problem. But then: of which nationality? Italian, US-American, British, French, German?

To untangle the complex meaning of the question I shall start to define my idea of “we”. Behind the first person plural hides the single voice of a German

scholar speaking from a German point of view and on the background of a German tradition of thought. I am focussing on musicology in German speaking countries, as this is the scene I happen to know best. If you, dear reader, agree with some things I write, feel free to make the “I” a “we”. But who are you? My implied readers are not so much my German colleagues but international scholars, who wish to know more about the situation in Germany. Moreover, as I am writing about the German scene I will not speak of “popular music” but rather of *populäre Musik*. On the surface the German term seems to be a direct translation from the English but as we shall see it has a tradition and a host of connotations of its own. German traditions of thought and their terms mix with Anglo-American ideas and blur the picture. Before I discuss the necessity of the term I will therefore have to give an introduction to the history of the concept of the popular in German musical thought. To sum up: as a consequence of my definition of “we”, the original question of this volume has to be rephrased: do I, as a German scholar, think that German musicology needs *populäre Musik*?

1. What is *populäre Musik*?

The problem of the term “popular” starts at its very origins, classical Latin. My Latin dictionary lists seven different meanings of *popularis*: 1. concerning the people, by the people, of the people, for the people; 2. common, widespread; 3. in the manner of the people; 4. favoured by the people; 5. friendly to the people, democratic; 6. demagogic; 7. native, a native, a compatriot [Hau 1984, 736, my transl.].

To understand the problem it might be of help to categorise these meanings:

1. *popularis* is a category that refers to the origin and ownership of the noun that is labelled with this adjective (meanings 1 and 7);
2. it marks a target group (meanings 1 “for the people” and 5);
3. it is a quantitative category, alluding to a presumably wide dissemination within a certain population (meaning 2);
4. it is a category of form, an artefact made in a certain way, namely in the manner of the people (meaning 3);
5. it suggests a psychological effect, persuading the listener in a demagogical way (meaning 6) and
6. it is an aesthetic category, a category of taste (meaning 4).

This range of meaning contains some inherent contradictions: there is a great difference whether something is made by the people (bottom up) or for the people (top down) – both contained in meaning 1. Something that is widely spread or produced in a popular style does not necessarily have to be made neither for the

people nor by the people. The ambiguities go even farther if you consider that all of these categories can have either a positive or a negative connotation depending on the speaker's idea of what "populous", i.e. "the people", means: all inhabitants of a nation or the plebs [*ibid.*].

When around 1500 the word "popular" became common in the English language, as the *Oxford English Dictionary* suggests, it came with the whole range of contradictory meanings. Only slightly Germanised to "popular" and "populär" (a spelling suggesting an origin in the French *populaire*) the term was regularly used by German speakers and writers around 1700 at the latest [Hügel 2001, 11]. An early use of the word in the title of a collection of sermons goes back to 1642.¹ Already early sources discuss the ambiguity of the word [*ibid.*, 12].²

1.1. Volksmusik

The Enlightenment stimulated the idea among intellectuals all over Europe that learning should be popularised. Philosophers focussed on practical questions and published in an easily understandable language (naming their discipline *Popularphilosophie*).³ Cultural production moved away from the courts to public, urban contexts [Zaunstöck 2007]. In countries of German tongue this "turn to the popular" was pushed on by a national movement of middle-class intellectuals that aimed at a unification of the mosaic of small and smallest kingdoms, principedoms, dukedoms and prince-bishoprics that were only loosely connected as the Holy Roman Empire. As a political unification seemed out of reach they invented the idea of Germany as a "cultural nation", defined not by a common law and government but by a common language and cultural tradition. In collecting traditional songs and fairy tales they hoped to establish a common ground of national culture that was opposed to the international elite culture of the courts. The term they chose to describe their collections of traditional songs and fairy tales, however, was not "popular".⁴ Johann Gottfried Herder in his ground breaking essay *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian* [1773] invented the term "Volkslied" as translation

1. In the title of the book: Dieterich, Conrad (1642), *Ecclesiastes Das ist: Der Prediger Salomo: In unterschiedenen Predigen erklärt und außgelegt [...] so sonst in PopularPredigen nicht vorfallen*, Görlin, Ulm.
2. See esp. the definition of "Popularität" in Johann Heinrich Zedlers *Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, vol. 28, Zedler, Leipzig, 1741, coll. 1542, quoted and commented in Zaunstöck [2007, 130-131].
3. See e.g. the discussion of Garve [1796, 331-359] and Greiling [1805], and Garve's critique of Kant in Petrus [1994].
4. Although in his *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian* Herder (1773) used the terms *Populärlied* and *Volkslied* synonymously, the first did not prevail.

of the term “popular song” he had found in Thomas Percy’s *Reliquies of Ancient English Poetry* (1765) [see Schwab 1965, 88].

A direct retranslation into English of *Volkslieder* as “folk songs” or “popular songs”, however, is hardly possible. The construct of the German *Volkslied*, whose beginning was marked by Herder’s publication of a two-volume collection entitled *Volkslied* (1778-9), is heavily loaded with ideology. It was an essential tool for the building of a German national identity a long time before and after the political foundation of the German Reich in 1871. Herder’s idea of the *Volkslied* was not at all the poetry and music of the lower classes or the masses. He rather used it to describe those songs that – in his view – were representative for the “nature” of a people, its way of thinking and its national identity [Noa 2013, 88]. Herder’s idea of Volk, i.e. the “populous” behind the songs, can be subsumed with the term *Kulturgemeinschaft*, a community based on a common culture, which, of course is formed and defined by the cultured few and not by the many let alone the lower classes [Deiters 2002, 196; Grosch 2013, 8].

Authors in the wake of Herder differentiated *Volkslieder*, which were supposed to have originated in oral tradition, from *Lieder im Volkston*. Johann Abraham Peter Schulz used this term as title of a collection of songs newly composed by him,⁵ to describe his aesthetic ideal of lieder that were modelled along his idea of *Volkslied*: catchy, artless and in a way familiar sounding melodies, which are easy to perform [Schwab 1965, 98-117; Widmaier 2005, 1-7]. The term *volkstümliches Lied* soon became more common than *Lieder im Volkston*.⁶ Much later than *Volkslied*, which has a first lemma in a German music dictionary in Heinrich Christoph Koch’s *Musikalisches Lexikon* [1802, 1702], *volkstümliches Lied* appears in an extensive entry in Hermann Mendel’s and August Reissmann’s *Musikalisches Conversationslexikon* [1879, 187-199]. The authors write that the true *Volkslied* had lost its importance because composers, starting with Schulz, had learned to write *Kunstlieder* that met the musical needs of the common people. The musical education of schools and churches had helped to introduce these new *volkstümliche Lieder* and suppressed the creativity inherent in the lower classes [*ibid.*, 187]. The article ends with the statement that a people had the right to demand from its composers that their lied compositions express their meaning in an easily comprehensible way. Only this *Volksgesang* that in fact is *Kunstgesang* is of any cultural historical importance [*ibid.*, 199].

5. The collection was published in three parts, Decker/Rottmann, Berlin 1782, 1765, 1790.

6. The idea of “*Volkstümlichkeit*” lives on until today in the term of the “*volkstümlicher Schlager*”, a commercially highly successful genre of German Schlager that uses traditional instruments, dresses and local dialects to suggest an origin in typically German traditions [Schoenebeck 1998].

Although generations of publishers and collectors after Herder developed a more ethnographic attitude in their collections [Grosch 2011, 64-69], the idea of the *Volkslied* retained its aesthetics of “noble simplicity” representative of the constructed character of a constructed nation.⁷ It played an enormous educational and even propagandistic function and was used to promote the ideology of a nation in schools and choral societies, particularly after the foundation of the German Reich in 1871. Published in hundreds of collections and music schoolbooks, and taught by generations of music teachers, a canon of songs was instilled into the memory of a nation that as such had not existed before the 19th century. It soon formed a common cultural background for members of all classes in Germany until at least the generations born during the 1950s and later. Today most musicologists are particularly conscious in their use of the term *Volkslied* due to its ideological background and its abuse by the propaganda of the German Empire (1871-1918) and the Nazi regime in particular. Only recently the Deutsches Volksliedarchiv in Freiburg, the most important research institute on the *Volkslied* in Germany, has taken account of the problems with this term and renamed itself *Zentrum für Populäre Kultur und Musik*.

Volkslied matches a great part of the categories of the word *popularis* I have highlighted above. However, today most German language authors exclude it from their definition of *populäre Musik*. Due to the ideological background of *Volkslied* German scholars feel uneasy to translate Philip Tagg’s tripartite model of the world of music, consisting of folk music, art music and popular music, [Tagg 1979, 28-31; 1982, 42] into *Volksmusik*, *Kunstmusik* and *populäre Musik*. German musicians, who were inspired by the US-American folk revival of the 1960s and produced traditional songs for a young audience preferred to call their music “Folk”, making clear that they saw themselves rather in an Anglo-American than in a German tradition. The Rudolstadt Festival, e.g., as one of the largest events of folk music in Germany, has its origins in the *Fest des deutschen Volkstanzes*, founded in 1955 in the GDR. Today, however, it describes its repertoire as «Roots, Folk, Weltmusik» [i.e. roots, folk, world music]⁸ although its programme still contains traditional German music and dances (although only to a small percentage). As for German readers *Volksmusik* describes a German and “Folk” a rather Anglo-American phenomenon German music, ethnologists tend to use none of these terms if they write about the music Tagg categorises as “folk music”. In Germany there are only very few and small reservations of rural oral music traditions left. As a part of German musical culture *Volksmusik* as such and the discourse about it are considered to be a thing of the past. A bipartite model of musical

7. For a critique of this ideology see Schutte 1975 and John 2014.

8. See the web pages of the festival at <https://rudolstadt-festival.de/de/> (10 October 2016).

culture, distinguishing art and popular music, suffices to describe the situation in industrialised countries like Germany. The so called *volkstümliche Musik*, however, that has gained a huge market among an older generation in Germany since the late 1980s, is a highly commercialised genre of Schlager that pretends to follow the tradition of *Volksmusik* but only quotes a few elements of local traditional music making to create some *couleur locale*. The political implications of this music reviving the highly charged word *Volk* have been discussed intensively by Schoenebeck [1998].

1.2. *Populäre Musik pre 1960*

The terms *Volksmusik* and *populäre Musik* established themselves at the same time at the end of the 18th century. Herder and his circle even used *Populärlied* synonymously to *Volkslied* [Schwab 1965, 88]. However, soon both developed along different although parallel ways.

The first occurrence of the term *populäre Musik* in German literature I could find is a translation of John Brown's book *A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* [1763] by Johann Joachim Eschenburg that was published under the title *Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik* in 1769. In his critique of the opera of his times Brown writes that composers, whose interest is only on superficial shining, neglect true musical expression in separating music and poetry and composing «bloß populäre Musik» [Brown 1769, 330]. The negative connotation in Brown's phrase of composers writing «merely popular Music» [Brown 1763, 205] in Eschenburg's translation is not very explicit. However, already in this first occurrence of the term we can feel the connotation that *populäre Musik* is in a way false as it puts a shiny surface and catchiness above «true musical Expression» [*ibid.*].

More explicit is the well-known and much-quoted advice by Leopold Mozart to his son Wolfgang in 1780 not to forget the «so called popular». In his letter Mozart makes it very clear that the success of a piece of music – in this case Wolfgang's opera *Idomeneo* – depends on addressing not only the few musically educated but also the many ignorant listeners in his audience: «Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, veriß also das so genannte populäre nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt» [Mozart 1963, 53].⁹ Leopold Mozart compares the addressees of

9. «I recommend that when you compose you should keep in mind not only the musical but also the unmusical members of your audience. You know there is a ratio of 100 ignorants to

the popular elements in music to donkeys whose long ears have to be tickled for the sake of the composer's success.

Sources of the years around 1800 use the word “popular” to describe a changing demand of music caused by a changing social structure of the audiences of their time and the fact that more and more people from the middle classes spent their money on concerts, operas and the music education of their children. In his article *Vermischte Bemerkungen über Musik* Christian Friedrich Michaelis [1806, 106] tries to reconcile music for the specialist and music for the uneducated enthusiast, writing that the «true connoisseur» will appreciate both kinds of music, the so called erudite and the popular, the harmonically artful and the melodically simple, and that music needs both elements. More critical is an anonymous writer of a review of Karl Friedrich Zelter's biography *Carl Friedrich Christian Fasch* (Unger, Berlin 1801), who appeals to his readers to grant the lovers of popular music, who like, e.g., song, dance, opera and puppetry, their fun. At the same time he expresses his hope that one day the public will become weary of the excesses of the popular and then appreciate music as pleasurable and beautiful art [Anon. 1801, 585-586].

Whereas these early sources use the term “popular” to describe a music that is easy to grasp and catchy, authors from the mid-nineteenth century use it alluding to the uneducated lower classes. In 1842 an author of the *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* plays with the many meanings of the term. He writes that he doesn't believe in progress in the form of a growing popularity of music (meaning a spreading of musical knowledge) as it is the discipline of the fine arts that needs the hardest work and longest studies. A taste for music, however, he writes, has spread down to the wildest people and everyone sings and whistles a little song. For this reason a music has been invented for those who do not understand music, an *Omnibus-Musik* that has been called accordingly *populäre Musik* [Anon. 1842, 230]. In the *Neue Berliner Musikzeitung* of 1854 an author writes that some Eduard Batiste had opened a class at the Conservatoire he called «populäre Musik-Klasse», which were, however, visited more by the middle class than by workers [Bamberg 1854, 313]. This idea of popular music as the music of the lower classes can also be found in Raphael Georg Kiesewetters *Musik der Araber* (i.e. music of the Arabs) of 1842, who claims that during the high time of Arab culture there must have existed a learned music of the philosophers, a more light and charming one among the educated classes of the nation and finally a popular one among the lower estates [Kiesewetter 1842, 15].

The author of the *Fliegende Blätter für Musik* Johann Christian Lobe [1857, 178-179] considers *Populäre Musik* a fashionable phrase of his time and discusses its

10 true connoisseurs, therefore don't forget the so-called popular that tickles the long ears as well» (my translation).

meaning. He writes that nowadays one can often hear the call that music should be popularised, meaning that it should be taught to the *Volk*. When talking about the art of music, he writes on, one has to define *Volk* as all those people regardless of estate and education who are no connoisseurs but appreciate music nonetheless.

None of the larger German language music dictionaries of the 19th and 20th centuries, which are addressed to musically informed readers, has the lemma *populäre Musik*¹⁰ before the appearance of the seventh volume of the second edition of the *MGG* in 1997 [Wicke 1997].¹¹ For more or less two hundred years since its introduction into German, *populäre Musik* had not so much been a technical term of music scholarship but a phrase of the feuilleton and music critics. It was used to mark a music that appealed to the musically uneducated or to the lower classes, a music that was easily intelligible and catchy. At the same time it was discriminated as music newly composed “for” the many from *Volksmusik* that was considered traditional music “of” the people and *volkstümliche Musik* that was supposed to be a composed music appropriated by the people as their own.

1.3. *Unterhaltungsmusik*

When the term *populäre Musik* started its Renaissance in German speaking scholarly literature in the 1960s, its introduction was motivated by a dilemma. Scholars looked for a term that might be used for the phenomenon of a musical youth culture that at least music pedagogues could no longer ignore. The term *leichte Musik* (i.e. light music) that had come up early in the 19th century¹² parallel to *populäre Musik* for a music that was light weighted, i.e. catchy as well as easy (*leicht*) to perform and to comprehend, did not seem appropriate for rock’n’roll or beat. The more common word *Unterhaltungsmusik* (i.e. entertaining music)

10. Hugo Riemann in the eighth edition of his *Musik-Lexikon* has entries on the London Popular Concerts and William Chappell’s book *Popular music of the olden time* (Beale & Chappell, London 1855-56) but no lemma on *Populäre Musik* [Riemann 1916, 864].

11. Only a few smaller dictionaries are (slightly) earlier than that date [e.g. Schoenebeck-Reiß-Noll 1994].

12. According to a search for “leichte Musik” in Google Books conducted on 16.10.2015. As I was interested in “leichte Musik” as a set term only I put the term in inverted commas to exclude all hits with “Musik” and “leichte” in another sequence or separated by other words. In a second step I followed the links to make sure that the quotation did not mean a music that is easy to play but a genre of music that is easy to understand. A first quotation of the term can be found in Anon. 1813, col. 450. I am conscious of the fact that Google Books is no ideal tool for empirical research as it gives no information on the corpus of books that has been scanned and made available online. However, it seems to be substantial enough to allow for rough estimates.

regularly appears in books from the mid-1820s onwards,¹³ although the idea of an entertaining music goes back to the second half of the 18th century [Ballstaedt 1998, 1186-1188]. Unlike *populäre Musik* the term *Unterhaltungsmusik* has made it into scholarly dictionaries which, however, also show up its problems: Mendel's and Reissmann's *Musikalisches Conversations-Lexikon* in its tenth volume of 1878 writes that *Unterhaltungsmusik* is music that has a function outside itself and beyond the mere revelation of an idea. The frequent use of *Unterhaltungsmusik* gives evidence for the upcoming of the idea of an autonomous music as highest form of art [*ibid.*, 1188] that devalued all kinds of music that were perceptibly produced to fulfil social functions. The authors of the *Conversations-Lexikon*, however, make clear that the term cannot be used as an opposite to art music as it needs art to entertain the musically educated [Mendel-Reissmann 1878, 408-409].

In the second edition of his *Musiklexikon* of 1943, Hans Joachim Moser writes that in all «healthy» epochs all art music was supposed to be entertaining and he criticises music for the erudite that does not at the same time try to address the lesser educated [Moser 1943, 974-975]. Moser's article is, like the whole dictionary, heavily tinged with Nazi ideology. In its criticism of the term it is, however, more modern than later articles in dictionaries like, e.g., the post-war *Riemann Musik Lexikon* edited by Wilibald Gurlitt and Hans Heinrich Eggebrecht. In this dictionary the anonymous author of the entry makes clear that *Unterhaltungsmusik* is an inferior kind of music and describes it as a subcultural phenomenon that in the face of the changing social and technical circumstances sets itself apart from the official music that is called *Ernste Musik* [Anon. 1967, 1007]. The article remained largely unchanged in following editions of the dictionary until 1995.¹⁴

Already in 1943 Moser maintains that *Unterhaltungsmusik* as opposite to *ernster Musik* makes sense only as a category for the different tariffs of the STAGMA, the then German performance rights organisation [*ibid.*, 974]. And indeed, the GEMA, the successor of the STAGMA, uses the terms *Unterhaltungsmusik* and *Ernste Musik* and its abbreviations *U- und E-Musik* until today, while the words have more or less disappeared from everyday language.

Some authors in publications of the 1970s and 1980s use the term as a comprehensive category that means all musics except art music: operetta, *schlager*, folk, jazz and rock [Bonson et al. 1977]. If today scholars use *Unterhaltungsmusik* they usually mean music of the pre-rock'n'roll era, *Schlager*, dance music and

13. According to a search in Google Books conducted on 16.10.2015 (see fn. 12). The earliest occurrences of the word in Google Books are advertisings for concerts in the «Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen» from 1817 onwards, see e.g. 7/9, No. 87 [22nd July 1817, no pagination, last page].

14. See Dahlhaus-Eggebrecht 1995, vol. 4, 283.

operettas that were produced before the end of the Second World War; in many cases, the use of the word excludes Jazz [see e.g. Dompke 2011; Frey 1999; Partsch 2000; Keldany-Mohr 1977].

1.4. *Gebrauchsmusik, Umgangsmusik, Trivialmusik*

The idea of a music defined by its social functions can also be found in two terms that remained restricted to musicological terminology. Paul Nettl [1921] introduced the word *Gebrauchsmusik* to differentiate dance music that was supposed to be danced to and music based on the formal models of dances. Heinrich Besseler [1926] picked up this term and developed it further. Although originally used only to discern a music for passive listening from a music for active participation, *Gebrauchsmusik* was increasingly criticised as a synonym for popular music [Schutte 1987, 12-15]. The problem of the German word becomes clear when it is translated: outside a clearly defined context “music for usage” hardly makes a difference as it implies that there is also aimless or unused music. Later, Besseler [1959, 25] suggested the dichotomy of *Darbietungsmusik*, the highest form of music, which is supposed to be passively appreciated by its audience, and *Umgangsmusik*, a music for active participation, e.g., in dance or collective music making. Both terms, however, never found wider application in popular music studies.

The constructed dichotomy of a high, autonomous and a low, functional music is even more poignant in the term *Trivialmusik* that had a short boom in scholarly discourse for a couple of years from the end of the 1960s. The word “trivial” can be found in a handful of 19th century music dictionaries. Carl Gollmick, e.g., in his *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde* [1839, 101], describes trivial music as the failed effort to write *volkstümlich*: «trivial, lächerlich, gemein, indem sie volkstümlich und einfach seyn wollen» («trivial, ridiculous, vulgar, by trying to be folklike and simple», my transl.). The compound *Trivialmusik* won a certain popularity in musicology through Carl Dahlhaus’ book *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* [1967]. In his article for this publication Tibor Kneif [1967, 30] defines *Trivialmusik* as «Unterhaltungsmusik für den Allerweltsgeschmack» («entertaining music for people with a mediocre taste», my transl). Dahlhaus and most of the contributors to the volume describe the trivial as an aesthetic value, opposite to art music, that can be discerned via analysis: trivial music aims at the mere stimulus, uses a worn out repertoire of signs and recycles effective parts of older material in a «Potpourri partikularer Reize» («potpourri of particular stimuli», my transl.) [Dahlhaus 1967, 27]. Perhaps due to Dahlhaus’ authority, *Trivialmusik* made it as an entry into a handful of music dictionaries of the 1970s and 1980s [see e.g. Altenburg 1982; Schneider 1979] but it never really took hold as

a technical term in musicology; its ideological, pejorative tendencies – especially when used as an aesthetic category – were simply too obvious. The few studies that use the term, mostly find their examples in 19th century music and hardly ever associate it with post-World War II music.

1.5. *Popmusik*

The terms I have described up to this point are based on the idea of a music that may cover a wide spectrum but still can be considered as a whole, a continuum between original and epigonal music, art and popular music, functional and autonomous music, music for the erudite and for the uneducated, music from the people and music for the people. *Schlager* and symphonies, operettas and operas all are understood as part of the same tradition and the same history, although sometimes as *abgesunkenes Kulturgut* (sunken cultural goods) [Moser 1943, 975]. Even Adorno [1941], although he speaks of two spheres of music, still defines his ideas of “serious” and “popular music” as two extreme uses of the same material.

In the 1960s and 70s, however, musicology more and more became aware of what felt like a drifting apart of different ends of this continuum that finally must lead to a splitting up into different musical worlds. Symptomatic is Walter Wiora’s description of his fourth aeon of music as pictured in his *Die vier Weltalter der Musik* first published in 1961: parallel to the ever advancing popularisation, he writes, the avant-garde has developed far beyond the horizon of the common listener; the new popular music supplants traditional *Volkslieder*; modern day composers can no longer merge elements of popular and art music into a single composition as easily as Mozart and Haydn did in their times [Wiora 1988, 154-155]. Moreover, the new musical genres that were introduced under English terms like, e.g., “rock’n’roll” and “beat” denied being part of the traditional music history as they highlighted their Afro-American and African heritage. Finally the new divide opened not only between concepts of high and low but also between young and old. These new, “young” music listeners lumped together autonomous art music and classical music with the traditional *Unterhaltungsmusik* genres operetta, drawing-room music, and even *schlager* to form one large category in opposition to the new genres they identified with: old music for old people. To mark this difference music journalists, music pedagogues, and finally musicologists in West Germany picked up a term from the language of the young listeners of this music: *Popmusik* (the official jargon in East Germany in the 1970s spoke of *Jugendtanzmusik*). Journalist Rolf-Ulrich Kaiser published *Das Buch der neuen Pop-Musik* in 1969. First scholarly articles using the word in their title appeared around 1970 mainly in music education journals [Storb 1969, Hartwich-Wiechell 1970]. The first music

dictionary in German that had an entry *Popmusik* was a translation of Norman Lloyd's *The Golden Encyclopedia of Music* (New York 1968) that appeared as *Großes Lexikon der Musik* in 1974. Even some musicological dictionaries try to define *Popmusik* from the later 1970s onwards. Their entries mirror the haziness of the new term that – compared to the older terms – was enhanced by the fact that the use of an English word internationalised the discourse on its meaning. Most articles highlight one or more of three possible meanings, which, however, do not exclude each other.

1) As abbreviation of “popular music” it may be used as a general term for all genres of entertaining, technically mediated and widespread music [Goodman 1982, 175; Hunkemöller 1976, 316; Hirsch 1984, 360; Wölfer 1980, 7; Schmidt-Joos 1977, 114], for some authors even for *Volksmusik* [Hirsch, 1984, 360] or *volkstümliche, populäre Musik* [Hunkemüller 1976, 316].

2) As a name for all popular music of Anglo-American origin in the 20th century or starting with rock’n’roll around 1955 [Schmidt-Joos 1977, 114; Wölfer 1980, 9; Hunkemöller 1976, 316; Hirsch 1984, 360; Lindlar 1989, 233]. Some authors name particular sub-genres as belonging to *Popmusik*: rock music [Hunkemöller 1976, 316]; identical with rock but including blues, jazz, singer songwriters, novelty singers [Schmidt-Joos 1977, 114-115]; rock and disco music [Wölfer 1980, 7]; blues, jazz, beat, rock [Hirsch 1984, 360]; a mixture of «White Blues, Rock und Lied» [Michels 1985, 545]. Lloyd defines *Popmusik* with the help of its basic instrumentation: drum set, guitar and bass [1974, 42].

Some of these articles mention the fact that *Popmusik* is part of a “up to date” or youth culture [Lloyd 1974, 42; Hunkemöller 1976, 316; Lindlar 1989, 233]. Others make clear that the syllable “pop” is not only the abbreviation of “popular” but refers also to a wider cultural phenomenon that connects this music with pop art and pop literature [Michels 1985, 545; Hunkemöller 1976, 316]. Authors, who maintain the second variant mention its association with subculture, protest movements and extravaganza [Hunkemöller 1976, 316; Michels 1985, 545] or narrate the history of a genre that is supposed to express the feelings, worries and longings of a young generation which are, however, taken advantage of by the music industry to offer false surrogates for their emotions [Lloyd 1974].

3) In his article on *Popmusik* in the new edition of the MGG Peter Wicke [1997a] delineates a third definition that differs greatly from older German music dictionaries. His entry is written from an Anglo-American perspective, depicting global processes of meaning production of a word used in many languages. Wicke does not try to define the term but delineates the discursive processes among musicians and their audience that produce meaning. He describes *Popmusik* as a more commercially oriented popular music and an opposite to rock, a difference

that has no clear definitions and demarcation lines and is ever changing through time and social contexts [Wicke 1997a].

Until today a German speaker may refer to one of the three meanings of *Popmusik*: 1) as the abbreviation of the global concept of a popular music, 2) as a term for all Anglo-American oriented music beginning with rock'n'roll and 3) finally a commercial opposite of rock. German writers, who adhere to the third meaning, often use expressions like e.g. *Pop-Rockmusik* or *Pop- und Rockmusik* when they refer to a global concept of Anglo-American oriented popular music.¹⁵

1.6. *Populäre Musik* post 1960

The phrase *populäre Musik* – while it is the oldest of the terms I have been dealing with – took quite a long time to make its entry into German language music dictionaries although musicologists from the 1960s onwards have used the term in their writings. Perhaps inspired by Adorno's [1941] English essay *On Popular Music*, Walter Wiora [1988, 154] in 1961 introduced the neologism *Popularmusik*, which has found its way into the writings of German language music pedagogy in particular and – because of its shortness – into the names of musicological societies (Gesellschaft für Popularmusikforschung/German Society for Popular Music Studies, e.V.). For me, today, *Popularmusik* sounds a bit old fashioned, but my students still use it, as they consider it to be a scholarly term. In my experience musicians, listeners, and music journalists hardly use neither *Popularmusik* nor *populäre Musik* but speak of concrete genres like, e.g., “Heavy metal” or “Hip Hop”. The difference to art music that those terms were once introduced to mark is no part of their world of concepts. If today young speakers of German need to make a difference between the music of Beethoven and Schoenberg to that of Metallica and Taylor Swift, they rather over-simplify 1000 years of composed music to *klassische Musik* (i.e. classical music) than the music they identify with to *populäre Musik*.¹⁶ In the German language of today *Popularmusik* and *populäre Musik* are more or less scholarly terms whereas the feuilleton prefers the more modern sounding *Pop- und Rockmusik*. This, however, does not seem to have facilitated the work of scholars. Their efforts to define *populäre Musik* have been hampered by several facts: some authors, for example, differentiate *Popmusik* and *populäre Musik*, others don't, which may lead to confusions. The *Handbuch*

15. For more details on the discussion about *Popmusik* see e.g. Rösing 1996, 97-98; v. Schoenebeck 1987, 20-23.

16. A drop down menu of my iTunes Store e.g. lists the music genres “Alternative, Dance, Electronic, *Essentielle Alben*, Folk und Blues, Greatest Hits, Hip-Hop/Rap, Jazz, *Klassik*, Metal, Newcomer, Pop, R&B, Rock, *Schlager*, Soundtracks, *Weltmusik*”. The many genres of art music are reduced to one single category: *Klassik* (i.e. classical music).

der *populären Musik* [Wicke-Ziegenrucker-Ziegenrucker 2007] has entries on *Popmusik*, *populäre Musik* and “Popular Music” as well as *populäre Klassik* (popular classical music). Many authors consider *populäre Musik* as synonymous to English popular music and therefore indiscriminately refer to German as well as English language literature in their discussions of the term. This broadens the perspective but also adds even more variety to a broad and various discussion of an increasingly confusing subject.

In his seminal article «Populäre Musik» als theoretisches Konzept, Peter Wicke [1992] discusses a great number of definitions of *populäre Musik*, which are, however, mostly definitions of “popular music” as he mainly quotes Anglo-American authors. It is true that today German popular music scholars consider both terms to be synonymous. However, German popular music studies emerged at the same time and independently from Anglo-American musicology in the 1960s. As my article is concerned with German traditions I prefer to restrict my discussion to German authors who (with a few exceptions like e.g. Wicke) worked rather independently of Anglo-American scholarship until the 1990s. Helmut Rösing [1996] has done the work to summarize the attempts of German authors up to the 1990s in his article *Was ist «Populäre Musik»*. All I have to do here is to summarize the various aspects of the many definitions outlined in his text to demonstrate for the last time in this article the vagueness of the term *populäre Musik*.¹⁷

Rösing’s sources describe *populäre Musik* as:

- commercial music (J. E. Berendt);
- a category that summarizes the following genres: jazz, blues, soul, rock, rock’n’roll, *schlager*, folk, operetta, musical, *Volkslied*, *volkstümliche Musik*, and chanson (S. Borris);
- a category defined by the listeners (D. Hartwich-Wichell), who make a song popular;
- music for the masses as a result of the democratisation of musical culture (W. Wiora);
- music for the musically uneducated, the opposite to elite music, music that wants no knowledge to be appreciated (K. Kuhnke – M. Miller – P. Schulze);

17. English or American readers of my text may miss references to Anglo-American authors. I am conscious of the fact that most of the ideas I am quoting here have also been thought of by Anglo-American authors, some published earlier, some later than those of German writers. Most of the texts quoted by Rösing are from the 1970s and predate the attempts of Tagg, Middleton and Frith. However, this is not the place to outline the terms of a discussion that was conducted among scholars of many countries and that was not always headed and dominated by US-American and English writers.

- music of the fastest and widest distribution, music that is integrated in everyday behaviour patterns, music that articulates the meaning of situations that are of great importance for the audience, music that is easily recognised as it has strong expressive qualities and invites identification (B. Buchhofer – J. Friedrichs – H. Lüdtke);
- music with structural characteristics of *Unterhaltungsmusik* and an Afro-American background, music that uses technology for sound manipulation (W. Hahn – H. Rauhe);

a unique music culture, based on industrial production and distribution; its social and psychological functions are determined by the emotional and physical needs of its audience, which are induced by the rationalised ways of living and working in an industrialised society; its aesthetic is influenced by the means of mass communication, its semantics emerge from topoi of modern mythologies and its structure from the acculturation of ethnical (esp. Afro-American) with popularised or trivialised European music traditions (R. Flender – H. Rauhe).

Rösing [1996, 99] groups these definitions in seven categories: normative definitions (e.g. as a stigmatised, subcultural music), negative definitions (taking up all the music that is not something else, e.g. art music), musical definitions (mentioning styles or musical characteristics), technological-economical definitions (mass mediated music), listener oriented definitions (easy accessible, satisfying psychological needs...), sociological functional definitions (protest, subculture, hedonism) and finally definitions with a certain (cultural or political) interest. One may discuss whether these categories should not be divided any further. Musical definitions might be split up in aesthetic definitions – analyses of the “popular” in the music [e.g. Rauhe 1974] – and genre definitions – describing popular music as the total of a number of genres [e.g. Hemming 2012, 186-187].

The whole complexity of what makes music *populäre Musik* is impressively exposed in Mechthild von Schoenebeck’s book *Was macht Musik populär?* [1987]. Schoenebeck lists more than 200 questions in four categories (product, production, distribution, reception) that she supposes to contribute to answering the question of her title: what makes music popular? Schoenebeck dismissed the question “What is popular music?” as unanswerable and suggested to describe the manifold processes that make a piece of music popular instead with the help of a heuristic research design.

In his above mentioned groundbreaking article and his entry *Populäre Musik* in the *MGG* Wicke [1992, 1997b] goes another step ahead. He suggests understanding *populäre Musik* no longer as a term that can be terminally defined but as a discursive instrument of cultural conflicts [Wicke 1997b, 1696] and a mediated operationalization of sound [Wicke 1992, n.p.]. As we shall see, Wicke’s

suggestion only seemingly cuts the Gordian knot of our problems to define *populäre Musik*; it leads us straight into the discussion of our original question: Do we need *populäre Musik*? Wicke's contributions mark the end of the intensive phase of the discussion about a definition of the meaning of *populäre Musik* in Germany. The more scholars worked on the broad range of phenomena they considered to be popular music the more working definitions, paradigms, and canonizations established themselves, which allowed research without distinct definitions of the basic term *populäre Musik*.

2. Do I as a German scholar think that (German) musicology needs *populäre Musik*?

Up to this point I have tried to give a short conceptual history of the idea of the popular in German discourses on music. The idea behind all this was not only to give an introduction into the German situation but also to highlight the problems we encounter with the help of the example of a particular language and culture. To answer my original question I necessarily have to broaden my perspective and to make some general remarks, before I turn back to the specifically German situation.

Scientific and scholarly languages are supposed to be distinguished from everyday language by their claim for precision and unambiguousness. The larger and the more contradictory the extension of a word becomes, the larger is the chance to be misunderstood and the lesser it is of help in academic discourse. A term that at the same time can mean music "by" the people and music "for" the people, music of any making that is widely distributed and music of a certain making that not necessarily has to be well known, a term that can imply positive or negative associations with the object that is identified by, is not suitable for any scholarly differentiation in the first place.

So, why don't musicologists simply agree on a definition and adhere to it in their musicological texts? The answer to this question has to do with discourse, power and our multiple roles as scholars and fans or at least listeners. To give an example from science: chemists define water as H₂O although they are conscious of the fact that if they order a glass of water in a restaurant they will not get distilled water. Popular music studies, however, feel obliged to adjust their terminology to communication systems outside scholarship. (Imagine chemists having to analyse water from the tap, a puddle, and the sea, and to argue about percentages of sodium, calcium, magnesium and organic ingredients, the social meanings of water and the psychological effects of drinking to define it.) Musicology knows quite well what a symphony, a sonata or a fugue is, and no one outside our discipline would

challenge our definition. Trouble begins, however, with terms like hip-hop, punk, extreme metal or popular music.

Discourses are defined by processes of exclusion – from the inside and the outside of the discourse. They install borders and bans, define those who have a right to take part in the discourse and those who have the power to set up rules for exclusion and inclusion. When processes of exclusion become habitual they may result in the installation of institutions [Berger-Luckmann 2000, 58]. Musicology emerged in the 19th century from the discourse on art in music. It is part of this discourse and has the authority to establish definitions. The discourses on cultural practices like punk, metal, or hip-hop, however, have developed institutions of their own or have an inherent mistrust against institutions as such. Musicology is no part of this discourses and therefore has no power to define. No musicologist has the authority to explain what is punk to a punk (Helms 2002, 97-100). Each setting of a definition in a scholarly context is a challenge to a discourse outside academia.

Understanding generic names like punk or popular music as tools for processes of differentiation in certain discourses, as Wicke and others suggest, might be a way out of this dilemma: instead of arguing on the same level as participants in this discourse and therefore trying to compete with them (i.e. explaining punk to a punk), the scholar watches these processes from the exalted position of a third level observer and describes the communicative processes of exclusion and inclusion that produce punk. Indeed, today most scholars in popular music studies would agree that the meaning of the term “popular music” has something to do with communication processes,¹⁸ although they argue on different theoretical backgrounds and show different levels of consequence in denying that “popular music” is based on concrete objects, i.e. a set of pieces of music with common qualities. However, one might ask how productive a mere description of communicative processes is in the context of our discipline as a whole. It is true that we are still lacking at length studies of the discursive processes around *populäre Musik* and many other terms that inform us about the historical development of their meanings.¹⁹ However, what more can we do, when this book is written? The usefulness of “popular music” and related terms for scholarship is restricted enormously if we can only know what it means via discourse analysis. Moreover, *Populärmusikforschung* or “popular music studies” would no longer be a part of the

18. See e.g. Middleton 1990, Wicke 1992 and 1997b, Frith 1998, or Tagg 2013, to name just a few.

19. Wicke’s chapter on the history of *populäre Musik* as a discourse is no history of the negotiation processes around this term through the times [1997b, 1699-1702]. His account is based on an implicit a priori definition; he traces those elements that he considers to be phenomena of popular music as a cultural system of the present back into the past.

field of musicological research, or at least the responsibility for the field would be easily contested by other disciplines.

In fact not only in Germany musicology contributes a more and more decreasing percentage of all research in the field of popular music research. Besides musicologists (i.e. music theorists, music historians, music psychologists, music sociologists and music ethnologists – in the German nomenclature of professorships) there are historians, media studies scholars, linguists, literary scholars, cultural studies scholars, economists, neurologists, psychologists, sociologists, gender studies scholars, and many more active in this field. They all work on the implicit presumption that they have a common object in the centre, a certain material they all work on. If, however, popular music is not more than a discursive process this idea becomes an illusion; the idea of interdisciplinary popular music studies loses its core and falls apart. And indeed, a closer look reveals that all those disciplines have a different idea of their object of studies. Their common denominator is a mere set of names of genres, musicians and songs with a great variety of objects behind it. A sociologist might consider, for example, Taylor Swift's song *Blank Space* as a symbol used in the context of group building or other communication processes; a psychologist may describe the song as a stimulus for mental processes, and an economist as a commodity that is produced to make money. No analysis of these three objects named "Taylor Swift's song *Blank Space*" necessarily has to show any relations with the other two or with the harmonic patterns and voice leadings, which a music theorist might write about as the result of his analysis. Moreover, every analysis of any object by scholars of a single discipline will only cover a fragment of the phenomenon and will not be able to say anything about what makes up the popularity of this object, as Schoenebeck [1987] has shown already thirty years ago. The extreme and ambiguous extension of the word "popular music" makes not only its definition as a single object impossible but also hinders the formation of a coherent scholarly discipline. The enormous scope of meaning that has accumulated around "popular music" and parallel words in other languages and cultures from the 18th century onwards has on the one hand made it a highly productive common denominator of interdisciplinary studies in the 20th century. Research on "popular music" is fashionable not only in Germany and seems relevant for our societies as millions of people take part in its various cultural practices. On the other hand the more disciplines are involved, the more the extension of the term "popular music" will grow and its power to differentiate will decrease even further.

One might presume that a scholarly discipline needs an idea of the subject that it is supposed to study. If this is true, popular music studies can hardly be called a scholarly discipline, as there exist as many ideas of subject matters as there are

disciplines involved. As a unifying phenomenon all disciplines active in this field seem to refer to a common canon of genres, musicians and songs that is slowly emerging [see Appen-Doehring-Rösing 2008], although it is far from being a stable common ground. A canon is no substitute for a definition as it contents itself with the claim that a certain song is popular music without knowing why. Canons have the tendency to suggest differences that actually might do not exist. If, for example, I base a study on music as a commodity on a set of songs that I know to be popular music (without knowing why), I might miss the fact that songs from outside my canon might underlie the same processes of commodification. To give an example: a cd by Taylor Swift might be sold with different arguments than a cd with Schubert's songs by Dietrich Fischer-Dieskau, but it still aims at a maximisation of sales figures and profit.

To cut a long argument short: If we can not know what “popular music” is (besides its function as a tool in discursive processes), should not we consider carefully if its use in an particular academic context is of any help and should not we look for terms that express more fitting and precisely what we actually mean? To speak as a musicologist: if we agree that we cannot find out what makes a piece of music popular with the help of the particular methods of our discipline, we may as well abandon the term in all studies that analyse a phenomenon exclusively with musicological methods. In the above conceptual history of the popular in German discourses on music we have seen that none of the words used to describe the field is in fact a term useful for studies of music as such. *Unterhaltungsmusik* alludes to the psychological and social function of entertainment; *Gebrauchsmusik* to social functions (e.g. of dancing). *Volksmusik* was rather used as a political term for a music that was supposed to define national identity. *Trivialmusik* was introduced by a musicologist, who had a clear idea of the musical phenomena that make a piece of music trivial. The hierarchical thinking behind this term, however, reveals that the “trivial” was rather meant as a matter of taste than an unprejudiced scholarly distinction. *Populäre Musik* finally originated in philosophical and theological discourses and grew – due to its etymological openness and to its relatively late entry into academia in the 1960s – to a huge category, which unites a broad range of greatly varying and even conflicting meanings. The popular definitely is no term that refers to musical properties alone, as Hermann Rauhe [1974] has shown already in the early seventies. A musical analysis of song hits may therefore find out common musical properties in these hits [e.g. Everett 2009; Kramarz 2014], but it can never be sure that a song became “popular” because of a certain melodic or harmonic formula. It might have been something completely different that made the hit: the marketing strategy, the topic of the lyrics that suddenly became relevant because of an event that effected the feelings of the population [Helms

2004], or the fact that the makers of the song had a brilliant idea for a video. Music theory, I suggest, does neither need the term “popular music” nor, by the way, “art music” for its work.

Instead of using any of these terms we should think of words that describe more precisely what we actually mean. This might reduce the scope of our approach but add to its precision. To set only one example, music analysis might use the terms composed music and performed music, as I would like to suggest [Helms 2015, 253-260]. Composed music I define as a music that is mediated with the help of a score that needs an interpretation by a performer or a musicologist. The methods of the musicological interpreter are the traditional tools of music theory. Performed music, I suggest, either is a music performed live or mediated with the help of a sound recording that needs an interpretation by a machine like a cd player or a computer sound card. Musicological methods to analyse performed music (resp. recorded sound) are currently developed by musicologists all around the world [e.g. Moore 2012; Appen-Doehring-Helms-Moore 2015]. From the point of view of our discipline, I suppose, this difference makes more sense than the old bias of popular and art as it distinguishes phenomena that can be described with the help of musicological criteria. Our traditional music histories are histories of what we consider masterpieces of composed music that do not allow for the inclusion of masterpieces of recorded music. Histories of popular music I have always felt to be dissatisfying. Without a clear definition of what their object is, they tend either to impose a certain canon of songs on their readers or to mix piecemeal narrations of subcultures, economic factors, racial conflicts, social change, history of media technique and many more. A history of performed music, however, may tell a coherent story from the art of the minstrels in the middle ages via the castratos and the great virtuosos of the 18th and 19th centuries to the art of record production and live performing in the present. Such a history might contain performers such as George Leybourne (Champagne Charlie), Jimi Hendrix or Michael Jackson as well as Farinelli, Franz Liszt or David Garrett.

If musicology and music theory consider themselves to be disciplines contributing their particular knowledge to a greater interdisciplinary field of popular music studies, they should try to find approaches that bridge the gap to other disciplines in establishing a solid common ground beyond a mere canon of “important” songs. If popular music studies are seen as an interdisciplinary collaboration to describe popular music as a communication system, musicology has to find ways to describe the matter of our studies as pieces of communication that contribute to the discourse around “popular music”, without giving up the identity of our discipline. That might mean not only to revitalize the discussion on music

semiotics and music as communication but to bring it down from its theoretical heights to practical usage in analysis [Helms 2014; 2015.].

Although I am not convinced that the term *populäre Musik* makes a difference that is helpful for future musicological studies, I am convinced that at the moment in German musicology the term is still needed as what it actually is: an ideological term. As we have seen in the first part of this study, it has always been a strategic if not political term, a term that positions the person that uses it or the object that is so described in contrast to other persons or objects. The difference that is implied by *populäre Musik* has always had a hierarchical meaning or at least subtext; it is about predominance and power and it may imply stigmatisation, as Alfons Dauer [1993, 47] has pointed out. The conflict might no longer be so much about the predominance of the socially or aesthetically high and low, although these ideas seem to be particularly long-lived – not only on the side of conservative adherents of concepts of music as an art but also on the side of those who consider popular music the authentic expression of lower classes or subcultures. The strategic or political function of the term in academia today is rather about other pairs of opposites: innovation versus tradition, the new (or young) versus the old, the methodological conservative versus the progressive, or the relevant (concerning music that is listened to by millions of people) versus the elitist (concerning questions that occur only to the few or, even worse, to academia alone). In comparison to Anglo-American universities Germany still lacks behind in establishing professorships for popular music studies. We still need a few more high ranking posts with denominations taken from the field of popular music studies to balance traditional denominations (only a handful of professorships in German musicology carry the words *populär* or “popular” in their title). However, they should not work in splendid isolation on Michael Jackson or the Beach Boys as others used to work on Michael Haydn or Bach’s sons, but as a productive provocation to traditional views and methods. Bridges should be built from both sides of the gap. When in 1984 the Arbeitskreis Studium Populärer Musik (now German Society for Popular Music Studies) was founded, it was all about making a difference [Rösing 2014] and organising the opposition against traditional musicology. Today no musicologist in Germany would deny that his or her discipline should also study pop and rock music as well as operetta and *schlager*. Few, however, draw the necessary conclusions. Ideas of a good and a bad music are still living on – as one can see in the fact that even popular music scholars prefer to work on genres considered complex and arty, like indie, art, and progressive rock instead of dealing with *schlager* or mainstream pop hits or even a music that is both, mainstream and old, like operetta. Music scholars identify and are identified with the music they work on, and the non-scholarly criterion

of taste still plays an implicit role in scholarly discourse. The need for opposition is resolving, but musicology still has to fight traditional ways of thinking and influences from non-academic discourses. We have to be careful to make sure that new distinctions we set up to describe musical phenomena are founded in our discipline and based on standards of scholarly terminology. What we need now are scholars who as a matter of course bridge the old gaps and frontiers with new ideas, new methods and new categories to show up new aspects of our old subject: music as a whole. If this political aim will be reached one day, we may well dispose of the troublesome ideological term *populäre Musik* and its even more problematic substitutes altogether.

References

- ADORNO TH. W. (1941), *On Popular Music*, «Studies in Philosophy and Social Science», 9, pp. 17-48.
- ALTENBURG D. (1982), *Trivialmusik*, in M. Honegger – G. Massenkeil (eds), *Das grosse Lexikon der Musik in acht Bänden*, vol. 8, Herder, Freiburg-Basel-Wien, p. 171.
- ANON. (1801), *Recension. Karl Friedrich Christian Fasch. Von Karl Friedr. Zelter [...]*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 3/35, cols. 581-590.
- ANON. (1813), *Recensionen*, «Allgemeine Musikalische Zeitung» 15/27, cols. 448-450.
- ANON. (1842), *Musikalische Daguerreotypen*, «Allgemeine Wiener Musik-Zeitung», 2/56, pp. 229-230.
- ANON. (1967), *Unterhaltungsmusik*, in W. Gurlitt – H. H. Eggebrecht (eds), *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Schott, Mainz, pp.1007-1008.
- APPEN R. V. – DOEHRING A. – RÖSING H. (2008), *Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildung in der populären Musik*, in D. Helms – Th. Phelps (eds), *No Time For Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 25-49.
- APPEN R. V. – DOEHRING A. – HELMS D. – MOORE A. (eds 2015), *Song Interpretation in 21st Century Pop Music*, Ashgate, Farnham.
- BALLSTAEDT A. (1998), *Unterhaltungsmusik*, in L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil vol. 9, Bärenreiter/Metzler, Kassel-Stuttgart, pp. 1186-1199.
- BAMBERG [?] (1854), *Kritischer Bericht aus Paris. Dr. Georg Kastner's "Gesänge des Lebens"*, «Neue Berliner Musikzeitung», 8/40, pp. 313-315.
- BERGER P. L. – LUCKMANN TH. (2000), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Fischer, Frankfurt am Main.
- BESSELER H. (1926), *Grundfragen des musikalischen Hörens*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925», 32, pp. 35-52.
- BESSELER H. (1959), *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, «Archiv für Musikwissenschaft», 16, pp. 21-43.
- BONSON M. ET AL. (1977), *Lexikon Pop. Ein Sachwort-ABC der Unterhaltungsmusik von Operette und Schlager bis Folk, Jazz und Rock*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- BROWN J. (1763), *A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Seperations and Corruptions of Poetry and Music*, L. Davis and C. Reymers, London.
- BROWN J. (1769), *Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß*, transl. by Johann Joachim Eschenburg, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig.

- DAHLHAUS C. (1967), *Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, in C. Dahlhaus (ed.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg, pp. 13-28.
- DAHLHAUS C. – Eggebrecht H. H. (eds, 1995), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, B. Schott's Söhne, Mainz (2nd revised and enlarged edition).
- DAUER A. (1993), *Don't call my music Jazz!*, in H. Rösing (ed.), *Aspekte zur Geschichte populärer Musik*, Coda, Baden Baden, pp. 42-55.
- DEITERS F.-J. (2002), *Das Volk als Autor? Der Ursprung einer kulturgeschichtlichen Fiktion im Werk Johann Gottfried Herders*, in H. Detering (ed.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 181-201.
- DOMPKE C. (2011), *Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung*, von Bocke, Neumünster.
- EVERETT W. (2009), *The Foundations of Rock. From 'Blue Suede Shoes' to 'Suite: Judy Blue Eyes'*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- FREYST. (1999), *«Was sagtihr zu diesem Erfolg»*. Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts, Insel-Verlag, Frankfurt am Main.
- FRITH S. (1998), *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- GARVE C. (1796), *Von der Popularität des Vortrages*, in ID., *Vermischte Aufsätze welche einzeln oder in Zeitschriften erschienen sind. Neu herausgegeben und verbessert. Erster Teil*, Korn, Breslau, pp. 331-358.
- GOLLMICK C. (1839), *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde*, Sauerländer, Frankfurt am Main.
- GOODMAN A. (1982), *Wörterbuch der Musik*, Südwest, München.
- GREILING J. C. (1805), *Theorie der Popularität*, Keil, Magdeburg.
- GROSCH N. (2011), *Über das Alter der Populären Musik und die Erfindung des 'Volkslieds'*, in S. Meine – N. Noeske (eds), *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*, Waxmann, Münster, pp. 59-76.
- GROSCH N. (2013), *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*, Waxmann, Münster.
- HARTWICH-WIECHELL D. (1970), *Jugend und Popmusik*, *«Musik & Bildung»*, 2, pp. 427-428.
- HAU R. (1984), *Pons-Globalwörterbuch lateinisch-deutsch*, Klett, Stuttgart.
- HELMS D. (2002), *Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?*, in H. Rösing – A. Schneider – M. Pfeiderer (eds), *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, Lang, Frankfurt am Main, pp. 91-103.
- HELMS D. (2004), *«I Can't See New York»*. Der 11. September und die Bedeutung von 'Bedeutung populärer Musik', in D. Helms – Th. Phelps (eds), *9/11 - The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 131-154.
- HELMS D. (2014), *«Von Interesse ist die Wirkung»*. Musikalische Pragmatik und notierte Musik am Beispiel von Sibelius' «Finlandia», in St. Hanheide – D. Helms (eds.), *«Ich sehe was, was du nicht hörst»*. Etüden und Paraphrasen zur musikalischen

- Analyse. Festschrift für Hartmuth Kinzler zum 65. Geburtstag*, epOs Music, Osnabrück, pp. 153-184.
- HELMS D. (2015), «If a Song Could Get Me You»: Analysis and the (Pop) Listener's Perspective, in G. Borio (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate, Farnham, pp. 253-274.
- HEMMING J. (2012), *Populäre Musik*, in W. Ruf (ed.), *Riemann Musik Lexikon*, Schott, Mainz, pp. 186-190.
- HERDER J. G. (1773), *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in J. G. Herder – J. W. von Goethe (eds), *Von Deutscher Art und Kunst*, Bode, Hamburg, pp. 3-70.
- HERDER J. G. (1778-9), *Volkslieder*, 2 vols., Weygand, Leipzig.
- HIRSCH F. (1984), *Das große Wörterbuch der Musik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven.
- HÜGEL H.-O. (2001), *Nicht identifizieren - Spannungen aushalten. Zur Wort- und Begriffsgeschichte von «populär»*, in C. Bullerjahn – H.-J. Erwe (eds), *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen*. Olms, Hildesheim, pp. 11-37.
- HUNKEMÖLLER J. (1976), *Popmusik*, in M. Honegger – G. Massenkeil (eds), *Das grosse Lexikon der Musik in acht Bänden*, vol. 6, Herder, Freiburg-Basel-Wien, p. 312.
- KAISER R. U. (1969), *Das Buch der neuen Pop-Musik*, Econ, Düsseldorf-Wien.
- JOHN E. (2014), *Erfundene Tradition. Volkslieder als nationale Stereotypen*, in D. Helms – Th. Phleps (eds), *Typisch Deutsch. (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Land*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 63-76.
- KELDANY-MOHR I. (1977), «Unterhaltungsmusik» als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts, Bosse, Regensburg.
- KIESEWETTER R. G. (1842), *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- KNEIF T. (1967), *Das triviale Bewußtsein in der Musik*, in C. Dahlhaus (ed.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg, pp. 29-52.
- KOCH H. C. (1802), *Musikalisches Lexikon*, August Hermann, Frankfurt am Main.
- KRAMARZ V. (2014), *Warum Hits Hits werden: Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen*, transcript Verlag, Bielefeld.
- LINDLAR H. (1989), *Wörterbuch der Musik*, Insel, Frankfurt am Main.
- LLOYD N. (1974), *Großes Lexikon der Musik*, Bertelsmann, Gütersloh.
- MENDEL H. – REISSMANN, A. (1878), *Unterhaltungsmusik*, in H. Mendel – A. Reissmann (eds), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, vol. 10, Robert Oppenheim, Berlin, pp. 408-411.
- MENDEL H. – REISSMANN, A. (ed., 1879), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, vol. 11, Robert Oppenheim, Berlin.

- MICHAELIS C. F. (1806), *Vermischte Bemerkungen über Musik*, «Berlinische Musikalische Zeitung», 2/27, pp. 105-106.
- MICHELS U. (1985), *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte*, vol. 2, dtv-Verlag, München.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes, Philadelphia.
- MOORE A. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Farnham.
- MOSER H. J. (1943), *Musiklexikon*, Max Hesse, Berlin (2nd revised edition).
- MOZART W. A. (1963), *Mozart Briefe und Aufzeichnungen Gesamtausgabe*, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Band III (1780-1786), Bärenreiter, Kassel.
- NETTL P. (1921), *Beiträge zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 4, pp. 257-265.
- NOA M. (2013), *Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zu Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert* (Populäre Kultur und Musik 8), Waxmann, Münster.
- PARTSCH C. (2000), *Schräge Töne: Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Metzler, Stuttgart.
- PETRUS K. (1994), «Beschriebene Dunkelheit» und «Seichtigkeit». Historisch-systematische Voraussetzungen der Auseinandersetzung zwischen Kant und Garve im Umfeld der Göttinger Rezension, «Kantstudien», 85, pp. 280-301.
- RAUHE H. (1974), *Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation*, Braun, Karlsruhe.
- RIEMANN H. (1916), *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, Max Hesse, Berlin-Leipzig (8th ed.).
- RÖSING H. (1996), *Was ist «Populäre Musik»? - Überlegungen in eigener Sache*, in H. Rösing (ed.), *Regionale Stile und Volksmusikalische Traditionen in populärer Musik* (Beiträge zur Populärmusikforschung 17), Coda, Karben, pp. 94-110.
- RÖSING H. (2014), *ASPM / GfPM - persönliche Erinnerungen an die Anfänge, in 30 Jahre (1984-2014) GfPM (Gesellschaft für Populärmusikforschung e.V., German Society for Popular Music Studies)*, brochure privately printed by GfPM, Halstenbek, pp. 4-7.
- SCHMIDT-JOOS S. (1977), *Popmusik*, in Bonson et al. 1977, pp. 114-115.
- SCHNEIDER N. J. (1979), *Trivialmusik*, in Dahlhaus-Eggebrecht 1995, vol. 2, pp. 617-618.
- SCHOENEBECK M. V. (1987), *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- SCHOENEBECK M. V. (1998), *The new German folk-like song and its hidden political messages*, «Popular Music», 17/3, pp. 279-292.
- SCHOENEBECK M. V. – REISS G. – NOLL J. (1994), *Musiklexikon. Kompaktwissen für Schüler und junge Erwachsene*, Cornelsen, Frankfurt am Main.
- SCHUTTE S. (1975), *Zur Kritik der Volksliedideologie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, «Jahrbuch für Volksliedforschung», 20, pp. 37-52.

- SCHUTTE S. (1987), *Untersuchungen zur Entstehung und Funktion "populärer" Musikformen vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, in ID. (ed.), *Ich will aber gerade vom Leben singen. Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, pp. 10-57.
- SCHWAB H. W. (1965), *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Bosse, Regensburg.
- SIMPSON J. ET AL. (eds), *popular*, in *Oxford English Dictionary Online Version* <http://www.oed.com/view/Entry/147908?redirectedFrom=popular+#eid> (15 oct. 2016).
- STORB I. (1969), *Informationen zur Pop-Musik*, «Musik & Bildung», 1, pp. 434-438.
- TAGG PH. (1979), *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg.
- TAGG PH. (1982), *Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice*, «Popular Music», 2, pp. 37-67.
- TAGG PH. (2013), *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, Mass Media Music Scholars' Press, Larchmont, Huddersfield.
- WICKE P. (1992), «Populäre Musik» als theoretisches Konzept, «Popscripum», 1, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/psto1/psto1_wicke.htm (15 oct. 2016).
- WICKE P. (1997a), *Popmusik*, in L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil vol. 7, Bärenreiter/Metzler, Kassel - Stuttgart, pp. 1692-1694.
- WICKE P. (1997b), *Populäre Musik*, in L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil vol. 7, Bärenreiter/Metzler, Kassel, Stuttgart, pp. 1694-1704.
- WICKE P. – ZIEGENRÜCKER W. – ZIEGENRÜCKER K.-E. (2007), *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, Schott, Mainz.
- WIDMAIER T. (2005), *Volkstümliche Musik*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, vol. 6, Franz Steiner, Stuttgart, pp. 1-17.
- WIORA W. (1988), *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München (1st ed. 1961).
- WÖLFER J. (1980), *Die Rock- und Popmusik. Eine umfassende Darstellung ihrer Geschichte und Funktion*, Heyne, München.
- ZAUNSTÖCK H. (2007), *Populäre Musikkultur im 18. Jahrhundert? Die Genese popkultureller Praxis im Spannungsfeld von Aufklärung und Stadtraum*, «Jahrbuch der Kommunikationsgeschichte», 9, pp. 130-149.

Abstract

Non è facile rispondere alla domanda proposta dal titolo di questo volume in una prospettiva globale, visto che le varie tradizioni accademiche e istituzionali – ma anche le diverse definizioni associate alla locuzione “*popular music*” a livello locale – esercitano una profonda influenza sul nostro modo di concepire queste musiche. L’articolo ripercorre la storia dei concetti associati all’espressione tedesca “*populäre Musik*” a partire dalle sue origini nel XVIII secolo, evidenziando gli elementi che

la differenziano da altre espressioni simili come *Volksmusik*, *Unterhaltungsmusik*, *Gebrauchsmusik*, *Umgangsmusik*, *Trivialmusik* e *Popmusik*.

Nessuno di questi termini risponde ai requisiti di base della terminologia accademica: sono ambigui, e in alcuni casi anche contraddittori; inoltre, non sono assolutamente neutrali né imparziali. Finora, ogni tentativo di definire la *populäre Musik* come un insieme di oggetti musicali dotati di caratteristiche simili ha avuto un successo piuttosto limitato nel mondo accademico tedesco. Di conseguenza, per molti studiosi l'espressione *populäre Musik* acquista una valenza esclusivamente discorsiva. Adottando questa prospettiva, tuttavia, l'ambito di applicazione dei *popular music studies* si ridurrebbe a un'analisi o a una storia dei discorsi sulla musica, escludendo l'applicazione di strumenti metodologici tipici della musicologia, come ad esempio l'analisi musicale. Ne consegue la proposta di usare l'espressione *populäre Musik* solamente nei contesti in cui si definisce la politica della discipline musicologiche, mentre nell'ambito della ricerca vera e propria si dovrebbero trovare e definire termini più adeguati, in grado di descrivere con precisione gli oggetti che si intendono studiare.

Vincenzo Caporaletti

QUALI BASI EPISTEMOLOGICHE PER UNA MUSICOLOGIA DELLA POPULAR MUSIC?

Abstract

This article aims firstly to test the musicological resilience, and possibly probe the limits, of the epistemological field identified by the notion of “popular music” as an object of study. Starting with an examination of the nomothetic value of this formula, it will therefore discuss the conditions of feasibility of this field as an autonomous and distinct entity within the topology of musical experiences and systems. Secondly, it aims to explore the epistemic consistency and methodological effectiveness of the academic disciplines that are proposed as the privileged, if not exclusive, instruments of study of this field. The critical orientations that coalesce in “popular music studies” and in the more recent “popular musicology” will thus be verified as to their academic assumptions and their heuristic potential in relation to traditional musicological and ethnomusicological disciplines. This analysis will highlight critical factors for which appropriate research indications will be provided.

Preliminarmente alla discussione delle istanze metodologiche e epistemologiche inerenti ad una musicologia della *popular music*, illustrerò alcuni aspetti problematici che la stessa etichetta tassonomica “popular music” presenta nel contesto del discorso scientifico e degli utilizzi istituzionali pedagogici, dove viene usata per designare i repertori, le pratiche, i testi, le forme, i comportamenti, gli oggetti e le sfere concettuali legate alle tradizioni del jazz, del rock, della world music contemporanea, del pop e di altre tradizioni musicali che si sogliono compendiare con tale etichetta.

La denominazione del campo

Non è questa la sede per tracciare, in prospettiva storica, la complessa dinamica che si determinò nella cultura europea a partire dalla metà del XIX secolo, con l'identificazione di un campo semantico designato dal termine "popolare" riferito alla musica non riconducibile al canone estetico moderno dell'autonoma "musica d'arte", in funzione dell'ideale della *Werktreue* e dell'affermazione dello statuto nomologico della partitura [Van der Merve 1989]. Qui basti notare come la nozione di musica "popolare" si costituisse principalmente in qualità di "residuo estetico", comparativamente alla musica d'arte, acquisendo, a fronte dei criteri di originalità artistica, di statuto autoriale, di autonomia estetica della composizione dotta e scritta, dotata di una tradizione teorica, quelli di creazione anonima collettiva, di eteronomia estetica e funzionale, di replicazione del repertorio tradizionale, come espressione di una cultura orale per lo più agro-pastorale e pre-industriale [Brăiloiu 1978; 1982; Bartók 1977]. In relazione a questo orizzonte si profilò nell'ultimo quinto del XIX secolo una fenomenologia creativa innovativa, sulla scorta di mutamenti socio-tecnologici, con la nascita dell'industria musicale e con le prime esperienze di riproduzione e fissazione del suono. Correlativamente, cominciò a costituirsi una classe di autori organici all'industria musicale, tra cui i compositori newyorkesi di Tin Pan Alley, le cui pratiche e ideologie riconfiguravano le schematiche dicotomie scritto/orale, autoriale/anonimo, autonomo/funzionale. In ambito anglofono, si cominciò a definire questa nuova fenomenologia – non riconducibile sul piano estetico ai criteri della tradizione d'arte (*concert music*) e su quello sociologico alle pratiche, espressioni, concezioni e attività delle culture tradizionali pre-industriali (*folk*) – col termine *popular*, anche per qualificarne alcune caratteristiche di produzione e fruizione di largo consumo [Middleton 1990; Tagg 1982; 2003; 2012; 2014].¹

Questo criterio tassonomico si è poi replicato, con fissazione semantica e lessicale nella locuzione di "popular music", nella determinazione «di quell'insieme delle attività musicali del mondo contemporaneo che va dalle canzoni al rock, dalla musica cinematografica e televisiva al jazz» [Moore 2001, 701]² fino ad impiantarsi, nell'ultimo quarto del XX secolo, nella prospezione epistemologica

1. La letteratura dei *popular music studies* è sconfinata, e in questo saggio non mi ripropongo di svolgere una rassegna critica; pertanto, farò riferimento solo ad alcuni testi fondativi o che ritengo emblematici. Per una mia specifica discussione degli approcci analitici al rock o pop (di Everett, Forte, Bowman, Middleton, Comer, Lacasse) cfr. Caporaletti 2003.
2. Mi riferisco in particolare a Moore 2001 (piuttosto che al più recente Moore 2012), oltre che per la specifica trattazione del groove, anche per il particolare carattere definitorio e di referenza che questo saggio riveste nel contesto di un'opera enciclopedica prestigiosa; tra l'altro, l'articolo è stato ripubblicato identico nella edizione francese nel 2005 (*Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*) e assume, quindi, tratti di particolare rappresentatività.

e metodologica della ricerca scientifica e delle agenzie di formazione pedagogica e didattica. Come si può notare dalla dinamica descritta, i criteri che hanno presieduto *ab ovo* alla denominazione (e alla qualificazione epistemologica) del campo “popular” sono fondamentalmente sociologici ed estetici. Questo fatto, costituendosi geneticamente come vincolo ideologico all’interno del dibattito scientifico, sembra condizionare la possibilità di una diversa concettualizzazione del campo su altri presupposti, con eventuale conseguente ridenominazione.

Come vedremo, una riconfigurazione del paradigma alla luce di istanze medio-logiche, fenomenologiche, dell’antropologia del testo, della fattispecie neurocognitiva dell’agire creativo, e soprattutto di una revisione di concetti cardinali della teoria musicale, evidenzierà le problematicità di questo impianto tassonomico. Ma esaminiamo in via preliminare, nel dettaglio, le principali criticità della denominazione “popular music”.

In un’ottica nomotetica, essa non possiede lo statuto di un endoetnonimo, come “rock”, “jazz”, “rebetiko”, “son”, ossia di una designazione in cui si riconoscono i rappresentanti di una data tradizione o identità (etnico)culturale. Si configura, invece, come un’etichetta tassonomica a “vocazione generalizzante” [Agamennone 2010] inerente al discorso critico, mirante a denotare tratti invarianti, o universali, in fenomeni diversi. In quanto tale, la sua pretesa di scientificità è chiamata a dimostrare di disporre dell’effettivo valore euristico sul piano epistemologico, o almeno di individuare un modello di “somiglianze di famiglia” di tipo wittgensteiniano che riesca a connettere anche indirettamente gli elementi liminali del campo.

Qui si rilevano i problemi maggiori. In primo luogo, non si vede come ricomprendere le specifiche esperienze della tradizione rock (o jazz), volte alla ricerca sperimentale, sotto l’etichetta “popular” [Cecchi 2003, 325], intesa sia nel senso del largo gradimento o diffusione di mercato, sia della destinazione dei “prodotti” (e tralasciamo la questione dell’estrazione sociale dei musicisti). Il riferimento alla notevole letteratura teorica e analitica fiorita nel jazz ne evidenzia viepiù l’intrinseca incongruenza: la connotazione “popular” applicata, ad esempio, al trattato *Lydian Chromatic Concept* [1959] di George Russell, appare quanto meno paradossale.

Altro fattore problematico è l’uso translinguistico (la locuzione è adottata internazionalmente nella sua forma lessicale anglofona). Mettendo da parte questioni pur rilevanti di colonialismo culturale [Baroni 2003, 328],³ e per limitarci solo alla lingua italiana, bisogna notare che la traduzione della specifica denominazione

3. In riferimento alla formulazione “popular music”, Baroni stigmatizza l’uso anglofono proponendo in sostituzione “musica di massa” «che traduce meglio l’aggettivo popular (inteso come musica “largamente nota”), che francamente non si capisce perché ostinarsi a usare in inglese, quando si parla in italiano» [Baroni 2003, 328].

implica tutt'altro campo di ricerca o di fenomenologia antropologica (come già notato, non il jazz o il rock, o l'arabesk, ma la musica tradizionale orale delle culture agro-pastorali pre-industriali); ciò appare come un ulteriore indicatore dell'inefficacia del termine a costituirsi come affidabile classe di referenza.

Queste difficoltà si riverberano negli stessi orientamenti epistemologici e metodologici della ricerca. Nel delineare il campo d'indagine e la specificità metodologica di una "popular musicology", Derek Scott la distingue «from "popular music studies" in that its primary concern is with criticism and analysis of music itself» [Scott 2009, 2], tracciando un'esplicita demarcazione rispetto all'approccio sociologico che, quindi, caratterizzerebbe i "popular music studies". Il problema si origina nel momento in cui Scott definisce l'oggetto epistemologico di studio, che riconduce a «music associated with commerce, entertainment and leisure [...] [the area] of music industry» [*ibid.*]. Queste sono categorie squisitamente sociologiche che nulla ci dicono della «music itself» e non aggiungono molto ai criteri distintivi posti da Middleton [1990] o Tagg [1982], non dimostrandosi in grado di *reddere rationem* della specificità del campo di studio come paradigmi invarianti. A ben riflettere, questo *vulnus* si genera per una ragione strutturale metodologica, rilevata in altro contesto da Roland Barthes sin dal 1961: «l'emissione e la ricezione del messaggio dipendono entrambe da una sociologia [...], ma per quanto riguarda il messaggio in sé bisogna prevedere un metodo particolare, precedente la stessa analisi sociologica, e che deve consistere nell'analisi immanente» [Barthes 2001, 5-6]. Per questo fine, però, nell'analisi delle tradizioni musicali di cui ci stiamo occupando, intese come un corpus estremamente composito, occorrono paradigmi e modelli alternativi.

Non ci si può esimere dall'annettere al *cahier de doléances* la questione delle risonanze semantiche connotative derivanti dal processo di marcatura estetica originaria dell'etichetta "popular", che identifica una funzione ideologica pre-costituente una qualità e un giudizio sull'oggetto (campo, corpus) designato. Questo processo ideologico implica, inoltre, questioni assiologiche, analoghe a quelle che a metà del xx secolo concorsero al mutamento di denominazione della *vergleichende Musikwissenschaft* in "etnomusicologia". Infatti, oltre alle tematiche più propriamente antropologiche, i promotori della nuova designazione vedevano nel ramo specializzato della "musicologia comparata" un ridimensionamento del loro oggetto di studio e del loro stesso statuto disciplinare, denotante un sotto-campo della musicologia, con implicita svalutazione gerarchica [Nettl 2005, 12].⁴ In ogni caso, al di là di considerazione politiche, per cui "popolare" può legittimamente

4. D'altronde, tutto il xx secolo è costellato da continue riformulazioni del campo di studi delle musiche tradizionali e delle ridenominazioni delle organizzazioni accademiche e società scientifiche di riferimento: un caso per tutti, la discussione sulla categoria "folk" che condusse

assumere connotazioni positive rispetto, ad esempio, a “borghese”, è bene che questi campi connotativi siano a posteriori desumibili di volta in volta dalle analisi testuali, e non prioritariamente attribuiti addirittura alla generalità di un corpus dai confini sterminati.

Se infine è pur vero che negli ultimi decenni il termine *popular music* si è radicato anche in contesti non anglofoni, esperienze storiche di sostituzione della denominazione disciplinare (*vergleichende Musikwissenschaft* con “etnomusicologia”, o *folk music* con *traditional music* per l’International Council for Traditional Music) ci insegnano che a livello di dibattito disciplinare e di etichette scientifiche e accademiche – che, come tutti i fenomeni di linguaggio e di designazione, non sono mai processi neutri, ma recano in sé il peso di connotazioni sociali, politiche e ideologiche – un cambiamento di indirizzo non solo è del tutto lecito e possibile ma aggiungerei, nella fattispecie, auspicabile.

Ad ogni buon conto, appare sempre più chiaro che lo snodo cruciale per il costituirsi di una musicologia delle tradizioni musicali ricondotte problematicamente all’etichetta “popular” è il piano dell’analisi immanente musicale. Se in esso si riuscisse a delineare un *proprium* condiviso dalle miriadi di stili, generi e linguaggi, si porrebbero le basi epistemologiche su cui costruire metodologie *ad hoc*. Dobbiamo, pertanto, volgerci all’ambito della teoria musicale.

L’analisi del piano immanente musicale

Per quanto riguarda lo studio del piano immanente, considerando l’aspetto propriamente musicale delle tradizioni del rock, del jazz e dei repertori di world music contemporanea,⁵ mi sembra che anche le ricerche più avanzate di “popular music”, sotto il profilo musicologico e specialmente nell’ambito dell’analisi musicale, permangano – in maniera, come vedremo, problematica – nell’orizzonte convenzionale della teoria della musica dotta occidentale (curiosamente, si potrebbe dire che tali esperienze siano conservatrici sotto questo profilo).⁶

Esemplifichiamo sinteticamente, in proposito, almeno un caso di studio, riferendoci al *groove*: un fenomeno basilare del rock, del jazz e della world music, e altrettanto centrale nella concettualizzazione “etnoteorica” e del sistema di valori

nel 1947 alla trasformazione dell’International Folk Music Council in International Council for Traditional Music.

5. Non tratterò in questo articolo, per ragioni di spazio, delle problematiche inerenti alla relazione trans-semiotica del codice musicale con testi verbali (nelle canzoni) o con codici visivi (nei video).
6. O meglio, delle varie teorie musicali che ne articolano il campo, come combinazioni di una specifica prospettiva e di un insieme di tecniche. Ovviamente questa specificazione implica la possibilità di una teoria musicale “altra”, o di un’integrazione dei paradigmi correnti.

estetici di queste musiche da parte dei musicisti *insider* [Caporaletti 2014]. Una moltitudine di studi musicologici di grande interesse ha cercato di delinearne l'interna struttura funzionale [*ibid.*, 335-376]; altre ricerche invece, anche di riferimento, non ne trattano affatto: e questo fatto è decisamente sorprendente.⁷ Di definizioni come «La prima di queste [funzioni della musica popular] è articolare una serie di pulsazioni, il cosiddetto groove» [Moore 2001, 705] non si può dire che concorrano molto a chiarire la questione. Ovviamente, pulsazione e groove sono due cose distinte: la pulsazione (utilizziamo per il momento acriticamente questo concetto) è lo sfondo scansionale isocrono attraverso cui, e in relazione al quale, si configurano i raggruppamenti ritmici che designano il groove macro-strutturale, assieme alla costituzione micro-strutturale e fonico-timbrica di tali raggruppamenti, che ne identifica la *superveniente* qualità energetica (a sua volta caratterizzata modalmente, in senso distintivo/sistemico, come groove propulsivo, depulsivo, ecc.) [Caporaletti 2014, 293 sgg.].

Ma tralasciando queste caratterizzanti formali, credo che la vera domanda fondamentale, che invece di solito non viene posta, debba essere: «*perché c'è il groove?*» Ho l'impressione che in genere, nei discorsi su questo particolare fenomeno, si tenda a confondere il mezzo con il fine. Una risposta indiretta alla domanda, infatti, sembra essere il fatto che «rendendo esplicita la pulsazione ritmica (*sic*), essa permette immediatamente di ballare» [Moore 2001, 705]; il che corrisponde, ponendo la questione in termini leggermente più coloriti, alla finalità indicata da McClary e Walser [2004, 277] per bocca del pinguino Opus, il chitarrista di *heavy metal* della *comic strip* Bloom County, che dopo aver letto un'intellettualistica e estetizzante recensione del suo ultimo disco, chiede sconcertato al batterista, il coniglio Hodge Podge: «Yeah, but do we kick the butt?».

In queste rappresentazioni del groove vi sono innanzitutto dei fraintendimenti da evidenziare. I concetti dati dalla teoria standard, attraverso cui si suole rappresentare di norma – secondo me con qualche problema – il fenomeno, sono da individuarsi, quanto meno, in quelli di pulsazione e di metro, all'interno di un modello formale caratterizzato dalla iterazione. In primo luogo, per quanto riguarda la pulsazione, bisogna chiarire che può essere tanto esplicita quanto *implicita* ai fini della realizzazione/percezione del groove, inteso nella sua generalità di energia significante senso-motoria; in questo senso considero quella di Moore una

7. In *Studying Popular Music* [Middleton 1990] il termine “groove” non ricorre nemmeno una volta, e questo è quanto meno curioso per uno studio in cui si sollevano questioni molto importanti sul piano analitico. L'autore introduce il concetto in *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap*, rimandando peraltro al Capitolo 6 del testo precedente per approfondimenti [Middleton 1993, 181]. Per una comparazione delle concezioni del groove di Tagg, Moore e Everett [2009], e relativa valutazione critica, rimando a un mio contributo di prossima pubblicazione.

concezione riduzionistica, basata a sua volta su un'assunzione piuttosto meccanicistica, frutto di un uso, direi, "improprio" della teoria musicale. Inoltre, occorre tener presente che l'iterazione considerata in sé non genera alcun groove, come dimostrato da molta musica barocca (pensiamo alle Sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti),⁸ o dai patetici tentativi di emulazione groovemica per tramite di *sequencer* elettronici. Per inciso, nelle formalizzazioni metrico-ritmiche del groove non si considera la funzione del suono in sé, nelle sue componenti esistentive e relazionali dinamico-timbrico-materiche: anche concetti come l'*entrainment* [London 2012] non spiegano nozioni etnoteoriche jazzistiche come quella di *drive* o di *feeling*, come "sentimento del suono" inteso nella sua natura esistenziale articolante l'afflato groovemico.

Con riferimento invece alla funzione estetica del groove, le posizioni sopra riferite sembrano legate a un'idea che ne individua l'espressione elettiva nella tradizione della musica funky o *rhythm & blues* africano-americana. In realtà il groove è un concetto più sfumato e raffinato, non necessariamente legato alla pratica coreutica, e concorre sostanzialmente alla funzione rappresentativa e rivelatrice, in senso estetico, di molte tendenze stilistiche del rock e dei connotati più trascendenti del jazz.⁹ È come se i messaggi affettivi, suggestivi, connotativi che ineriscono alla molteplicità dei codici di emissione e alle strategie di ricezione del rock (o del pop) passassero primariamente attraverso la codifica del groove e non della sintassi tonale/modale, con la sua linearizzazione ritmo-diaستمatica. Per questo fenomeno vale ciò che asserisce Barthes per il "filmico", per cui «la storia diventa in qualche modo parametrica rispetto al significante» [2001, 58]. Ecco quindi che ci si presenta una visione del groove nell'accezione più ampia, e non solo fisicalistico-cinetica a caratura coreutico-funzionale. Il processo groovemico, ad esempio, è innescato anche dal tocco ossuto del plettro di Hendrix nei tre accordi di I-VII-VI grado su modo eolico di *All Along the Watchtower*.¹⁰ Ma anche la voce di Hendrix,

8. Cfr. ad es. la Sonata K. 27. Per la nozione di "vamp" nella musica di Domenico Scarlatti cfr. Sutcliffe [2003, 196 sgg]. È interessante notare come Giorgio Pestelli, nella recensione del volume, giustamente rilevi che «il verbo *to vamp* documentato sin dal '700, sta per "improvvisare, preludere estemporaneamente" e non ha alcuna parentela con l'epiteto *vamp* attribuito alla "donna vampiro"» [Pestelli 2006, 405]. Ciò che si può aggiungere, è che l'argot jazzistico considera nel verbo *to vamp*, più che l'implicazione della creazione in tempo reale, l'aspetto iterativo sotto il profilo di ripetizione ad libitum di una breve formula armonica. Credo fosse proprio questa marca connotativa legata all'iterazione ad ispirare la determinazione critica di Joel Sheveloff, poi ripresa da Sutcliffe.
9. Per inciso, è essenzialmente questa la chiave di lettura e interpretazione che ne hanno sempre dato i musicisti, come posso anche testimoniare se introspettivamente mi volgo alla personale esperienza di musicista progressive rock e, in seguito, jazz. Va da sé che lo stesso livello senso-motorio dà luogo a sistematiche formali e valoriali da considerare in senso estetico e non meramente funzionale.
10. Jimi Hendrix, *All Along the Watchtower*, in *Electric Ladyland*, 2LP Reprise 2RS 6307, 1968.

con la linearità sintagmatica che le compete, partecipa a generare la “stratifonia” groovemica, non disponendo invece di alcuna priorità statutaria di per sé, che le conferirebbe il privilegio di «“giocare” con la regolarità della pulsazione» [Moore 2001, 707]; l’attribuzione di questa priorità è uno dei frutti di quel conservatorismo teorico musicale cui mi riferivo, come effetto mediologico inconscio indotto dalla linearità della notazione, per cui la pulsazione è vista unicamente come elemento regolativo e sub-serviente di un livello espressivo lineare-melodico sovraordinato.

Come corollario di questa argomentazione ne discende che non è corretto asserire che la popular music non lascerebbe «inferire la presenza della pulsazione ritmica negli indizi offerti da una serie di strumenti» [*ibid.*] e che «propende decisamente a fondere tali informazioni in un’unica linea, quella del batterista» [*ibid.*]. Ribadisco che la pulsazione può essere implicitata, come ci attesta tutta la tradizione dei *breaks* o *stop chorus* nel jazz e nel rock, o semplicemente un arpeggio chitarristico in stile *finger picking*, o una performance di Bobby McFerrin con la sola voce: tutti gli strumenti concorrono alla *significanza* – direbbe ancora Barthes [2001, 44] – senso-motoria che inerisce al groove. Il problema, caso mai, è nella nozione stessa di pulsazione.

La tradizione di studi etnomusicologici ha avuto sempre chiara la consapevolezza delle criticità inerenti alla formalizzazione di questo tipo di problematiche nell’ambito della visione “oggettiva” della teoria musicale occidentale. Non a caso, Richard Waterman parlava di «off-beat phrasing of melodic accents» per distinguere le articolazioni ritmiche e micro ritmiche, nella musica di ascendenza africana, dalla sincope della teoria musicale convenzionale, nelle sue varie specie, e A.M. Dauer stigmatizzava la «Mißdeutung des Jazz als “synkopierte” Musik» [cfr. Capolaretti 2013].

Questa considerazione ci spinge ad esaminare le condizioni di adattabilità dei paradigmi correnti della teoria musicale al rock e al jazz. La concettualizzazione metro-ritmica, come si è andata definendo nelle varie tradizioni speculative, regolative e descrittive della teoria musicale occidentale [cfr. Christensen 2007], e in particolare negli indirizzi afferenti alla creazione musicale d’arte dal XVIII secolo alla metà del XX,¹¹ è tributaria di una linea di pensiero cartesiana-leibniziana che ha improntato di sé, sul piano cognitivo, la stessa ideazione musicale – al di là della differenziazione di stili e linguaggi [cfr. Capolaretti 2015]. La stessa struttura del modello teorico si è andata configurando in un contesto storico in cui il codice della testualizzazione musicale, basato sul sistema notazionale, permeava con il

11. In questo articolo, argomentando per larghe caratterizzazioni idealtipiche, per “musica occidentale d’arte” o “di tradizione scritta”, si intenderà la musica strumentale di tradizione tedesca, specialmente nell’epoca in cui si afferma l’idea di *Werktreue* o *Texttreue* [cfr. Goehr 1992], con la piena affermazione dello statuto nomologico della partitura.

proprio criterio segmentante e sequenziale, a matrice combinatoria, la rappresentazione dei fenomeni sonori, e di conseguenza la natura delle modalità creative (ricordiamo che questa correlazione è data dalla prospettiva epistemologica per cui il sistema operativo del medium – o del codice –, la sua logica interna, induce un modello isomorfo di conoscenza e rappresentazione culturale).¹²

In quest'ottica si può asserire che questo tipo di codifica, con la teoria che ne è espressione, è inadatto a rappresentare un modello di comunicazione e creazione musicale, come quello del rock o del jazz,¹³ che si esplica, nella stessa concezione del *testo* (in senso antropologico), per unità globali, quindi attraverso criteri analogici (che permeano persino la sfera pedagogico-didattica e l'apprendimento, che spesso si svolge per imitazione, con esperienza mimetica). S'impone l'esigenza di elaborare o integrare per queste musiche una teoria musicale che tenga conto di un'estensione del campo della comunicazione e creatività musicale: e questo costituirebbe, tra l'altro, un contributo determinante alla teoria della musica *tout court*.¹⁴

L'obiettivo è l'elaborazione di alcune basi epistemologiche su cui impostare una rappresentazione teorica dei processi ideativo-creativi del rock (o del jazz, della musica *rebetika*, *arabesk*, *highlife*, *jùjú*, e di tutti i repertori musicali che si sogliono assimilare), a livello *strutturale* e non stilistico; quest'ultimo rappresenterebbe un livello sotto-ordinato su cui eventualmente imbastire questioni di valore estetico.

Ma il punto centrale è dato da un ulteriore passaggio. Evidenziando delle invarianti funzionali in questi diversificati orizzonti di aspettative stilistiche, occorrerà conferire loro una denominazione. Ed ecco profilarsi le condizioni per corrispondere finalmente a un intendimento nomotetico. Si eviterebbero così le sabbie mobili delle designazioni ideologiche, che precostituiscono giudizi di valore, per accedere invece ad una classificazione *motivata* dal funzionamento, in termini di antropologia cognitiva, relativo alla creazione, all'intrinseca e distintiva

12. Bisogna chiarire che questa condizione non è un *vulnus* particolare della notazione: è caratteristica propria di tutti i sistemi semiotici basati su un codice composto di unità discrete e di regole di combinazione [Barthes 1974; Eco 1975]; e non c'è bisogno di ricordare che con questo criterio sono stati creati monumenti d'arte eterni e trascendenti. Qui non sono in discussione questioni assiologiche relative a mondi creativi differenti ("classico" e rock, per intenderci), bensì rilievi strutturali e fenomenologici che possano delineare le basi di una tassonomia.

13. Ciò vale anche per il jazz "scritto": nelle composizioni o arrangiamenti jazz o pop-rock il *gesto* prevale sempre sul *testo* annotato.

14. Questo vale anche rispetto alle più avanzate ricerche in questo campo. In London [2012], dove si delineano anche concezioni post-tonali della dimensione ritmo/metrica, non si va al di là della concettualizzazione ritmica del secondo serialismo, senza porsi il problema metodologico del "carico teorico" operato dalla logica notazionale nella stessa strutturazione della dimensione ritmica. Nella teoria ritmica post-tonale è ancora lo strumento della notazione che legge se stesso, e che definisce i fenomeni in base alla propria logica interna, al proprio sistema operativo.

configurazione strutturale “profonda” e alla ricezione di queste pratiche, espressioni, testi.

In primo luogo, l'esempio del groove ci dice che sul piano della teoria musicale occorre identificare un nucleo esistenziale che si ponga sullo stesso piano dei concetti della rappresentazione. Infatti, non si genera poieticamente e non si può rappresentare teoricamente il fenomeno del groove senza tener conto del decorso temporale della musica e del soggetto specifico e concreto che lo sintetizza sia produttivamente, sia nella ricezione con una sua intrinseca attitudine corporea (sul piano cognitivo, ciò implica l'attivazione degli *schèmes d'ordre*,¹⁵ come li definisce Imberty). Il groove non si può assimilare alle strutture della teoria occidentale, a meno di conferirgli una descrizione autoptica, asettica e matematizzata, per il semplice fatto che cognitivamente non sono solo in gioco gli *schèmes de relation d'ordre*,¹⁶ che presiedono alla cognizione delle strutture (come, ad esempio, nella rappresentazione del concetto di scala, di accordo o di falsa relazione armonica). L'afflato groovemico, sia nella sua componente macro-strutturale (la struttura ritmica di raggruppamento), sia in quella micro-strutturale [Caporaletti 2014], coincide con la *risonanza emotiva*, il sentimento del suono: naturale esito di una teoria che si fa carico delle prerogative del performer. La nozione di groove appartiene a quella specie di concetti in cui la temporalità del soggetto nel suo vissuto diventa fattore ineludibile per l'intuizione del fenomeno.

Sul piano cognitivo, mentre la dimensione cronologica è inaffidente rispetto al concetto di “scala musicale”, che può essere rappresentato indipendentemente dal divenire – quindi, in una reversibilità temporale – il groove avviene nel farsi temporale, è irreversibile, e non se ne può avere una cognizione se non coinvolgendosi in esso in maniera senso-motoria, sia per la produzione sia per la ricezione del fenomeno. Va da sé che la corporeità del soggetto è necessariamente compartecipe della natura del groove, che s'instaura proprio nello stabilire una relazione tra sfera fonica e corporeità: se non vi è una speciale disposizione psico-corporea il fenomeno non si realizza – per il fenomeno dello swing, omologo al groove, André Hodeir parlava di stato di “relax” [1980, 231]. Le funzionalità dei *mirror neurons* inoltre, con il sincretismo cinetico-percettivo di cui dispongono, hanno fornito una base neurocognitiva a questa fattispecie fenomenologica. In ogni caso, un

15. «Les schèmes d'ordre constituent l'ensemble des intuitions que le sujet a des successions temporelles sans qu'il ait conscience des éléments constitutifs de ces successions. Il s'agit donc d'intuitions de nature sensorimotrices ou représentationnelles dont les contenus sont indissociables des séquences ordonnées elles-mêmes» [Imberty 2003, 103].
16. «Les schèmes de relation d'ordre organisent la logique de la succession dans un temps contenant indépendant des événements contenus. Chaque événement, chaque note ou accord par exemple, voit sa place définie par rapport à l'ensemble des autres événements, c'est-à-dire par une syntaxe» [*ibid.*].

conto è il metalinguaggio descrittivo e un altro è il senso della “grana della voce” – per identificare un modello di cognizione, proposto da Barthes [2001, 257 sgg.], molto vicino a quello cui ci stiamo riferendo – che si può esperire solo al di là del linguaggio e in base a un’esperienza sinestetica.

Ma per quale motivo storico la teoria occidentale e la prassi musicale che essa formalizza non hanno esperito queste peculiarità groovemiche? È una questione i cui termini almeno fondamentali vanno delineati con criteri storico-filosofici.¹⁷ Ricordiamo che il processo teorico che ha condotto al sistema della teoria musicale occidentale, medium cognitivo ancipite che trova una complementarità nel codice semiografico, si è svolto all’interno del decorso storico moderno che ha visto il metodo scientifico configurarsi e insediarsi al centro del pensiero occidentale. All’interno di questa visione, come ci fanno notare Jaspers [1950; 2000] e in particolare Heidegger [1968; 1991], si è configurato un particolare modo di concepire e strutturare la realtà basato sul “pensiero calcolante”, sulla precostituzione dei dati nella previsionalità anticipatrice dell’ente, poi inverata dalla prova sperimentale. Per questo fine si doveva costituire una scissione tra Soggetto e Oggetto, in modo che quest’ultimo potesse darsi nella sua obiettività, non “perturbato” dalla soggettività agente, in maniera da poterlo risolvere in concetti matematici che facessero di “visibili” complicati, e differenziati, degli “invisibili” semplici. Questa particolare precostituzione, nel caso della teoria musicale, è di rilevante importanza: se il medium del linguaggio condiziona il pensiero, come hanno mostrato tra gli altri Wittgenstein e Heidegger (e Saussure), allora i principi immanenti del codice teorico musicale hanno vincolato a sé le prassi creative, che ne diventavano un’emanazione.¹⁸

Ora, questa obiettiva posizione “di fronte” (*ob-jectum*; in tedesco: *Gegen-stand*) dell’Oggetto, è congruente al processo di prosciugamento dell’efflorescenza del vissuto, della disintegrazione delle irriducibili inflessioni e declinazioni della singolarità creativa, ed è inerita profondamente alla sistemazione teorica delle varie scuole e tendenze della teoria musicale occidentale.¹⁹ Ha attivato inoltre

17. Per una trattazione esaustiva di questa tematiche, cfr. Caporaletti 2014.

18. Riguardo alla dinamica musicale tra teoria e prassi, se è vero che la prassi ha sempre preceduto la teoria, bisogna anche ammettere che una volta solidificatasi una fase teorica, questa ha a sua volta influenzato le prassi creative successive. Quanto al condizionamento linguistico del pensiero, vale ricordare come indirizzi recenti di scienza cognitiva tendano a rilevare “zone franche” della cognizione indipendenti da processi linguistici (ad esempio, in specifici aspetti della categorizzazione).

19. In Borio [in corso di stampa] è tracciato lo sforzo che la teoria musicale, di scuola tedesca in particolare, ha prodotto nel tentativo di riconciliare la soggettività, e i valori da questa emananti nel processo improvvisativo, con una visione ancorata all’oggettività della testualizzazione compositiva, ricercando (invano, dato il tipo di cognizione a “matrice visiva”, diremmo noi) una *Zusammenhang* di tipo sintagmatico-lineare – anziché rinvenirne la ratio nei valori

un'omologia strutturale nella stessa stretta natura allografica che la musica d'arte è andata assumendo, nella scissione tra compositore e esecutore predisposta dalla stessa tecnologia della scrittura musicale. Che questa condizione fosse strettamente congeniale all'*ethos* della musica moderna è una constatazione elementare di antropologia musicale.

Le strutture armoniche e le norme della conduzione delle parti nella musica della tonalità armonica sono oggettivazioni comprensive di sé, e proprio in quanto "strutture" sono una naturale implementazione della razionalità cartesiana-leibniziana; anzi, la notazione musicale reca nella propria funzionalità strutturale questa particolare modalità di organizzazione del "razionale", con le forme a priori kantiane di spazio e tempo che formalizzano saldamente, e rispettivamente, le altezze e le durate. Sono questi i fondamenti "forti", misurabili e oggettivabili su cui è costituito il codice stesso della notazione come modello cognitivo attraverso cui il pensabile musicale si è strutturato e adattato, traendone gli stessi criteri valoriali estetici nel percorso della sua progressiva implementazione, nella fase storica classico-romantico-modernista.²⁰ Lasciando, invece, all'erratica processualità storica il compito di qualificare performativamente le "qualità secondarie" date dai parametri timbrici, dinamici, agogici, sovrasegmentali in generale (e identificando stili interpretativo/esecutivi, qualora ricondotte a sistema linguistico). Per non dire, infine, dell'eclissi storica, in questo processo, della formatività improvvisativa, che compendia tutte queste problematiche mettendo in gioco lo stesso concetto di oggettivazione per l'aspetto creativo e per la macroforma.

Ma come riconvertire questa scissione originaria e recuperare sul piano teorico la dimensione drammatica e esistenziale del Soggetto, così rilevante nei repertori del rock e del jazz di cui ci stiamo occupando? La linea ce l'ha indicata Karl Jaspers, quando si riferisce alla "presenza originaria". Trasponendo tale prospettiva alla musica, quest'ultima non si configurerebbe più, *nella sua stessa rappresentazione teorica*, come Oggetto, come dato reificato, quantificato e matematizzato dalla teoria musicale occidentale, ma trarrebbe il proprio senso da una disposizione attraverso la quale «per l'osservazione, l'oggetto non è più la cosa, ma il Soggetto-Oggetto-Rapporto (*Subjekt-Objekt-Verhältnis*) nel suo insieme» [Jaspers 1950, 33]. Attuando, quindi, una forma di conoscenza/esperienza fenomenica a preminente mediazione psico-corporea dei processi musicali, ad esempio, con la concreta affermazione formativa ed estetica di induttori morfologici di energie

sovrasegmentali e "autografici", nel senso di Goodman [1968, 102], come ritengo avvenga per il groove.

20. Sempre ragionando per idealtipi, per larghe categorizzazioni. Quello che più interessa in questa sede, al di là delle ovvie e macroscopiche differenziazioni linguistiche, è il modello cognitivo sotteso all'esperienza musicale identificata da questa periodizzazione storiografica, in termini di antropologia cognitiva.

senso-motorie-affettive, non controllabili con un'attitudine intenzionale/razionale. Questi fenomeni senso-motori sono resi possibili solo liberando il senso del tempo e della pulsazione che lo governa da vincoli exosomatici oggettivanti,²¹ come esiti della reificazione quantitativa e meccanica del tempo operata dalla geometrizzazione moderna della sensazione, ma collegando il fattore pulsivo, nel suo stesso sostrato metrico,²² al vissuto fenomenologico del corpo, inserendolo nell'ordine vitale ed energetico dei ritmi naturali.

In questa prospettiva alternativa, tutto cambia: il concetto di metro e quelli di pulsazione e di raggruppamento ritmico acquisiscono una risonanza esistenziale, acustica e incorporata. Una delle conseguenze più eclatanti sul piano tecnico è che il metro come concetto astratto, matematizzato e monovalente, scompare a favore della "polisemia" metrica; un caso universalmente noto nella musica pop, rock, jazz, world, ecc. è la sovrapposizione di due 4/4 dislocati di una semiminima per configurare il cosiddetto *backbeat*, in cui il ritmo armonico designa un metro, e il tamburo rullante della batteria segna gli accenti forti dell'altro metro sfalsato, seguendo un primordiale modo di identificare la pulsazione somaticamente attraverso le direttrici scansionali complementari degli arti superiori e inferiori o della bilateralità corporea [Caporaletti 2002].

Dal punto di vista epistemologico, il fulcro di tutto il ragionamento consiste nell'individuare, a livello soprattutto *poietico*, il valore preminente della *creazione e ideazione* musicale non in proprietà estrinseche e strutturali, come quelle date dalle implementazioni degli *schèmes de relation d'ordre* secondo il modello seguito dalla teoria musicale occidentale, ma nelle espressioni e istanziazioni del soggetto esistenziale, del suo vissuto, inteso come tutt'uno con il fenomeno che cerca di oggettivare, nel linguaggio stesso del corpo nel farsi temporale. E qui s'innesta il fattore senso-motorio, assieme alla nozione africana-americana di "feeling" intesa come risonanza interiore del sentimento formale, alla personalizzazione dei parametri del suono, all'inflessione idiosincratICA che individua e forma soggettivamente la sostanza fonica, ritmica, timbrica. Tutte qualità basate in sostanza sul rifiuto della concezione nucleare/discreta della nota-suono, intesa come punto

21. Questo processo vale sia per la rappresentazione teorica sia per la prassi esecutiva che ne discende, dato il nostro assunto mediologico per cui la logica interna della rappresentazione, del suo codice, vincola e permea i messaggi generati.

22. Ovviamente questa particolare dinamica processuale (che come vedremo ricondurrò alla nozione di *principio audiotattile*) è attiva anche nelle strutture non metriche, come testimoniato da innumerevoli esempi nelle tradizioni musicali (*avaz* nella musica iraniana, *âlâp* nella tradizione hindustana, *taqsim* nel mondo arabo; oppure nella free music europea e nella musica aleatoria). In questi casi è in opera pur sempre la prerogativa esistenziale, sotto forma di idiosincratICA produzione del suono, di marcature gestuali, nella proiezione della sua intenzionalità agente nella macro-forma della creazione in tempo reale.

geometrico di un campo (tonale) cartesiano la cui classica politezza sonora rappresenta l'omologa essenza eidetica nella pura sfera dell'astrazione.

Ma continuiamo ad attenerci in questa sede al solo fattore senso-motorio. Abbiamo visto che il codice/modello cognitivo che emana dalla notazione e dalla teoria musicale di cui è espressione – lo definisco *matrice visiva* [Caporaletti 2005; 2014] – processa matematicamente altezza e durata del suono (e questa condizione permane anche nel serialismo multiparametrico e nel suo assunto di isomorfismo tra altezza e durata).²³ Per questa via si rinuncia alla formalizzazione e legalizzazione di quelle qualità espressive del soggetto esistenziale di cui ci stiamo occupando, comprensive dei valori estetici che ne derivano, accantonandole epistemologicamente come qualità contingenti e “secondarie” (alla stregua, come diceva Kant, del vino delle Canarie, di cui non si può fare scienza).

Invece, nella nuova prospettiva individuata, la pulsazione non è più rappresentabile come una *semplice* successione oggettivata dalla prospettiva scientifico-matematica,²⁴ e sub-serviente, di fatto, al decorso melodico-armonico. In un quadro in cui le “qualità secondarie” siano finalmente riscattate – grazie, come vedremo oltre, alla tecnologia della fissazione del suono – diventando sull'agone fenomenologico oggetti epistemologici titolari di uno statuto intrinseco e non derivativo, la pulsazione appare come un *quid* energetico con un proprio valore, intrinsecamente “motivato”, come diretto *analogon* (o modalità frattale, autosomigliante) della temporalità del vissuto esistenziale. Essa quindi trascende i momenti della sequenza proiettandoli in un *ulteriore piano*, non più ritmico-metrico (di conseguenza, non più di competenza univoca della teoria musicale) ma identificando un afflato continuo senso-motorio che pertanto assume valore estetico (ma direi anche veritativo) in sé.

Ogni musicista ha un modo di esprimere questo fervore energetico, una sua idiosincratia modalità di “tenere il tempo” anche con una semplice scansione, o anche solo presupponendola, pur inducendola con sapienti allusioni, con una realizzazione fonica direttamente dipendente dal proprio *habitus* corporeo. Questa è la preconditione teorica di un costruito pulsivo che reca in sé il crisma esistenziale del vissuto, dell'Esserci del soggetto che si fa oggetto, da esso indissociabile sul piano stesso teoretico, in una rappresentazione che fonde insieme

23. Questo assunto sancisce la completa spazializzazione del tempo, approdo finale di una tendenza inaugurata con la strutturazione cartesiana del sistema di notazione occidentale a referenza simbolica [cfr. Ellingson 1992], nei due assi dello spazio/tempo corrispondenti alle altezze e durate.

24. E quindi potremmo dire “non più appercettibile e instanziabile/realizzabile come una *semplice* successione”, se è vero che il sistema di rappresentazione guida e indirizza la percezione: come dice Gombrich [1960, 91] «l'artista tenderà a vedere ciò che dipinge più che dipingere ciò che vede»).

Soggetto-Oggetto-Rapporto: definisco questa scansione esistente *continuous pulse*.²⁵ E da questo nuovo nucleo teorico della *continuous pulse* (la quale, nominalisticamente, non è mai “la” *continuous pulse*, ma “una” *continuous pulse*, quella di volta in volta posta in essere da Elvin Jones, o dai vari Elvin Jones nei diversi momenti della giornata, o da John Bonham, ma anche da Bob Dylan, o implicitata dai tocchi della chitarra ritmica di Keith Richards, ecc. ecc.) si stagliano, nella dimensione esecutiva, i fenomeni senso-motori processati dai *mirror neurons* a livello di raggruppamento, ossia delle figurazioni ritmiche di superficie, e negli interstizi strutturali in cui si esplica il gioco delle *participatory discrepancies* [Charles Keil 1987]. Ovviamente tutto questo discorso si può estendere agli altri aspetti del sonoro: il timbro, la dinamica, ecc., comprendendo anche quelle espressioni in cui non vi sia un intendimento pulsivo isocrono o inter-regolativo.

Se non vi è la *continuous pulse*, esplicita o implicita – se non c’è la sua (anche tacita) rappresentazione psicologica e culturale, e quindi la sapienzialità poetica che ne discende – ma semplicemente la “pulsazione” della teoria musicale convenzionale, i fenomeni senso-motori non si configurano, o sono *toto genere* differenti e significanti. E queste specificità groovemiche vanno dal livello più impalpabile, dato dal particolare “movimento” interno di un semplice arpeggio di chitarra alle più ardite stratificazioni poliritmiche di un James Brown o di Sly and the Family Stone o delle incisioni Columbia a metà anni Settanta di Herbie Hancock.²⁶ Questi ultimi esempi sollecitano senz’altro una straordinaria risposta corporea, anche secondo i criteri enucleati dal pinguino Opus citato da McClary e Walser, ponendo questo fattore senso-motorio, centrato in sé, come veicolo primario del messaggio. D’altro lato, ciò non toglie che la cinetica groovemica sia rilevabile in altri contesti: ad esempio, nell’assolo di Martin Barre in *Aqualung*²⁷ contribuisce fattivamente a squarciare l’atmosfera scura e ominosa del brano (illuminando l’idea che il vecchio balordo e bavoso Aqualung è in fondo solo l’altra ripugnante faccia della codina borghesia). E per citare un altro brano registrato contemporaneamente al precedente (e nello studio di registrazione attiguo), consideriamo la universalmente nota figurazione di entrata della batteria di John Bonham, a 4’18” di *Stairway to Heaven*,²⁸ in cui l’attitudine leggermente depulsiva [Caporaletti 2014], lo sfalsamento nello stesso tempo esitante e assertivo rispetto alla particolare linea di *continuous pulse* (si noti bene, posta in essere sino a quel punto senza alcun intervento di strumento percussivo) quasi ci restituisce tangibilmente un

25. In questo caso la formulazione anglofona è motivata dall’omaggio a David Epstein, che ha utilizzato questo termine in Epstein 1979, sia pure in un’accezione differente dalla mia.

26. Cfr. ad esempio, Herbie Hancock, *Headhunters*, LP Col KC32731, 1973.

27. Jethro Tull, *Aqualung*, in *Aqualung*, LP Chrysalis/ Island Records, ILPS 9145, 1971.

28. Led Zeppelin, *Stairway to Heaven*, in s.t. ma [IV], LP Atlantic 2401012, 1971.

senso di titanica spossatezza e disillusione, intriso ciononostante di un imperativo categorico, nell'ardua ascesa alle vette della trascendenza.²⁹

In definitiva, ciò che nell'immaginario collettivo e in molta letteratura scientifica specifica ha assunto il nome di groove è solo un epifenomeno, il caso più appariscente, di un fattore strutturale senso-motorio endemico e sostanziale in tutta la musica di tradizione rock e jazz (ma ovviamente anche nella world music), e che ha vari gradi e modalità di intensificazione percettiva e di finalizzazione estetica. Ma se si riduce il fenomeno del groove, sul piano ricettivo, alla mera finalità indicata da Opus, si rischia di cogliere solo una parte, sia pure degna di considerazione, del problema, pregiudicandosi però tutta una serie di istanze rivelatrici che caratterizzano la natura simbolista di molta musica della tradizione del rock fondata sulla *continuous pulse* (dando, per inciso, implicitamente ragione ai detrattori delle musiche "non colte", che riservano alla grande arte occidentale la giurisdizione su queste sfere dello spirito: tuttavia in questa sede non mi occuperò di strategie e dinamiche di politica culturale).³⁰

Le nozioni di *continuous pulse* e di groove sono solo degli esempi, ma si rivelano particolarmente utili per introdurci finalmente al punto centrale della nostra discussione: alla possibilità, cui ci riferivamo, di un'integrazione della teoria musicale. Come denominare quella dimensione esistenziale che entra a pieno titolo nella teoria anziché restarne al di fuori? Come designare quella specifica modalità psico-fisica sia poietica sia ricettiva su cui ci siamo sinora diffusi, e soprattutto la sua qualità di medium cognitivo che induce una concezione/percezione della musica e della vita del tutto specifica, e che caratterizza così profondamente i linguaggi del rock, del jazz, della world music, dello stesso pop?

Io l'ho denominato *principio audiotattile* (PAT), nel senso simbolico della percezione sia aurale sia tattile come distinte dall'archetipo "visivo", come fattori che identificano due specifiche e connesse modalità in cui l'esperienza cognitiva musicale del soggetto si esplica, prescindendo da criteri normocentrici (attivi ad esempio nella concezione della *langue* saussuriana o della teoria musicale occidentale)³¹

29. Oggi possiamo documentare questo scarto, questo sfalsamento microtemporale [cfr. Caporaletti 2014, 249 sgg.] e le caratteristiche dinamico-timbriche embricate, presenti nelle pure manifestazioni sonore del groove: ma se non le inseriamo in questo orizzonte di riflessione è come avere solo le dettagliate immagini di una radiografia senza conoscere però il loro senso anatomico-patologico.

30. Inoltre, per quanto attiene poi alle concrete modalità tecnico-funzionali in cui i processi groovemici si implementano, non è questa la sede per una trattazione nemmeno a titolo introduttivo, e rimando ai miei contributi [cfr. Caporaletti 2014, *Bibliografia*].

31. È superfluo sottolineare come questa distinzione vada intesa in senso idealtipico, configurando grandi categorie oppositive. Tra gli esempi di sistemi che definisco "normocentrici" si può annoverare, ad esempio, anche il sistema delle regole dell'etichetta "borghese". Questi

e da sistemi exosomatici di codifica testuale (come la notazione), o avocandoli sotto la propria giurisdizione “formativa di esperienza”. Ma ho utilizzato questo neologismo anche per un’altra ragione. Nella sua costituzione semantica, infatti, oltre alla marca di “tattilità” dispone di quella di “(tecnologia) audio”. Ora, queste due categorie, sotto forma “mediologica” rispettivamente di *principio audiotattile* (PAT) e di *codifica neo-auratica* (CNA), sono chiamate a costituire i pilastri della Teoria della Formatività Audiotattile, modello tassonomico che individua lo specifico delle *musiche audiotattili* – distinguendole fenomenologicamente da altri sistemi ed esperienze musicali, come la musica di tradizione scritta d’arte occidentale³² e le musiche tradizionali –³³ cui riconduco i linguaggi del jazz, del rock, del pop, della world music contemporanea in tutte le sue articolate espressioni. Di seguito tratterò una sintesi dei concetti di PAT e CNA, e di come possano costituire i criteri per una tassonomia delle esperienze musicali, rimandando ovviamente alla bibliografia di riferimento per un adeguato approfondimento.

Il principio audiotattile (PAT)

Ricondurre la nozione di *principio audiotattile* alla sua identità di vettore psico-somatico di un modo specifico d’intendere e conoscere la musica può sembrare a tutta prima poco perspicuo, in quanto la sua fenomenologia è endemicamente diffusa nelle culture mondiali, identificandosi, così, come un *ambiente*, una cornice cognitivo/esperienziale che in quanto tale, direbbe McLuhan, è antropologicamente invisibile.³⁴ Il fatto è che il PAT, dal punto di vista diacronico, assume senso distintivo concettuale, si configura noeticamente come unità culturale, nel momento in cui nella storia della musica occidentale s’instaura il processo di

sistemi si oppongono a un modo di regolazione a “negoiazione contestuale” dell’interazione con l’ambiente, in cui il senso e la stessa prassi comunicativa sono regolati dal farsi stesso dell’interazione e da indicazioni desunte di volta in volta dal contesto stesso, e non dall’assetto prescrittivo di una *prior theory*. Per un’applicazione di questo principio – che, si noti bene, è prioritario nelle prassi improvvisative – in termini di filosofia del linguaggio, cfr. ad esempio Davidson [2001].

32. Cfr. *supra*, nota 11.

33. “Musiche tradizionali” intese nel loro svolgimento storicizzato e così come cristallizzate e patrimonializzate al momento della loro prima documentazione fonografica nel secolo XX. Vedremo nel prosieguo come lo schema concettuale audiotattile, che implica la consapevolezza della possibilità di sottrarre queste esperienze alla transitorietà testuale in cui erano permanse per secoli in quanto culture orali – per poterle così proiettare in una dimensione di fissazione tecnologica del testo – ne abbia drammaticamente mutato la genetica culturale, traghettandole nella fenomenologia delle musiche audiotattili, *sub specie* di world music.

34. «Gli ambienti sono invisibili» [McLuhan-Fiore 1967, 84-85]. Per scoprire l’essenza del PAT, come di ogni altro “ambiente” del resto, compresa la notazione musicale per i relativi acculturati, occorre praticare lo “straniamento” teorizzato da Šklovskij [1917], oppure l’esercizio della sua riduzione fenomenologica [cfr. Husserl 1965].

esternalizzazione exosomatica delle *sue* prerogative esperienziali e formative attraverso il medium ancipite notazione/teoria musicale,³⁵ considerato nella specifica logica interna astrattiva e cartesiana che lo informa. Quindi, a rigore, è questo ultimo sistema, imbevuto dell'ideologia scientifica destinata alla pervasività nella modernità, che "appare" come fatto nuovo e fattore disgiuntivo dell'esperienza integrata delle musiche mondiali, nello stesso modo in cui, con l'originarsi della nozione di composizione, si forma quella di improvvisazione, impensata e non tematizzata nelle culture tradizionali orali [cfr. Caporaletti 2005, 92 sgg.].

Dal punto di vista sincronico, il PAT, quindi, si può intendere come interfaccia agente e medium cognitivo psico-corporeo che, all'interno di un quadro interpretativo mediologico, si fa induttore di un modo di conoscere e rappresentare la musica coerentemente con i propri presupposti organici, e di conseguenza identifica un modello noetico intrinsecamente connesso con la specifica razionalità corporea [cfr. Merleau-Ponty 1967; 1976.]. Questa cognitività audiotattile si configura facendo astrazione da rappresentazioni di tipo exosomatico, normative e tributarie di sistematiche teoriche formalizzate (oppure, s'implementa riducendo la loro portata operativa ed estetica o inglobandole funzionalmente all'interno del proprio spazio cognitivo, come è attestato dalla sua funzionalità nelle tradizioni musicali originatesi nel secolo xx, come il jazz o il rock). In special modo, faccio riferimento a modelli teorici (come la teoria musicale occidentale) che utilizzano per la produzione di *testi* sistemi di regole basati sulla combinatoria di unità discrete e improntano i propri criteri assiomatici, il proprio sistema operativo, la specifica logica interna, alle categorie epistemiche di linearità, segmentazione dell'esperienza, omogeneizzazione categoriale, ripetibilità uniforme, riduzionismo quantitativo: principi astrattivi che sostanziano la tecnologia della notazione musicale occidentale (e non ad esempio quella indiana della musica karnatica) e il sistema teorico ad essa solidale che definisco, come esiti della forma simbolica del senso della vista, di *matrice cognitiva visiva*.

Ad esempio, il sistema notazione/teoria musicale occidentale si configura come un *media-steered subsystem*, nei termini di Jürgen Habermas [1988], che svalorza le peculiarità conoscitive endosomatiche a favore di quelle exosomatiche, razionali, classificatorie, astrattive, logico-combinatorie, efficientistiche. In questo modo essa induce la natura allografica della musica, fondando la primazia del testo sul gesto e la conseguente specializzazione e divisione funzionale tra compositore e interprete. Quest'ultimo individua la propria identità nell'aderenza a un sistema, e ai suoi modi di esplicazione nella concreta produzione musicale, di cui non

35. Dal punto di vista ontogenetico, invece, esso si configura come fenomeno in rapporto ai processi individuali di alfabetizzazione musicale, come il rimosso corporeo risultante dalla razionalizzazione psico-somatica operata dalla didattica delle tecniche strumentali.

governa le intime coordinate creative, pur nell'autentica e legittima aspirazione ad attingere un indice di libertà: coordinate che invece si rivelano tributarie di funzioni normative e di dinamiche di potere sovraordinate [cfr. Foucault 1994]. Anche se nella viva prassi artistica queste dinamiche e funzioni hanno subito nel secolo scorso un forte attacco da parte dei movimenti artistici interni alla tradizione *doc-ta* occidentale, non bisogna dimenticare che tale ideologia presiede tuttora alle istanze formative delle agenzie pedagogiche e didattiche della musica occidentale.

Il principio audiotattile, con la sua attitudine *bottom-up*, realizza, invece, nell'agire comunicativo artistico l'utopia di un sistema le cui regole sono indotte dall'individuo, attraverso la propria mediazione endosomatica e la negoziazione interazionale contestuale. Attuando, quindi, una forma di conoscenza/esperienza fenomenica a mediazione corporea dei processi musicali, ad esempio, con la concreta affermazione formativa ed estetica di induttori morfologici di energie senso-motorie, non controllabili nella microstruttura temporale con un'attitudine intenzionale/razionale (fattori tanto meno apprensibili noeticamente dalla teoria musicale occidentale, denominati variamente nelle etnoteorie delle musiche del mondo: nel jazz, *groove*, *swing*, *drive*, *participatory discrepancies*, *behind* o *ahead of the beat*, ma anche *laykārī* nella musica indostana, *balanço* nella musica afro-brasiliana, *répriz* e *lokans* nella musica dell'Isle de la Guadeloupe, *ombak* nella tradizione del *gamelan* indonesiano, *flow* nel rap, ecc.).³⁶ Inoltre, con la mediazione vitale del PAT, nella sua proiezione nella macro-forma, assume rilevanza l'essenza veritativa esistenziale, con la primazia valoriale della creatività nell'immediatezza del vissuto, così come offerta dai processi estemporizzativi e improvvisativi musicali. La natura creativa olistica endosomatica rigetta inoltre la distinzione ontologica tra interprete e compositore, o l'accoglie in un nuovo regime di condivisione autoriale.

Ma oltre alla mediazione fisico-gestuale, grande importanza assume nella creazione improvvisata e/o groovemica anche la mediazione psichica, di fatto psico-somaticamente ad essa connessa, con la preminenza valoriale e costitutiva dell'empatia (*feeling*), dell'interazione (*interplay*) come scoperta dell'altro, fino all'intuizione telepatico/contextuale e presagente dello svolgersi della performance, e in generale del divenire evenemenziale. È importante tener presente che solo laddove la corporeità si fa attivo vettore cognitivo, artefice di questo modo del tutto peculiare di intendere e rappresentare la musica (ma non solo la musica), essa diventa audiotattile, altrimenti tale approccio fisico appare semplicemente

36. Per un'analisi approfondita in chiave comparatistica di questi effetti psico-motori, cfr. Caporaletti [2014].

sussunto in un ordine cognitivo visivo e normocentrico, codificato exosomaticamente, come nelle attestazioni storiche della civiltà musicale scritta e *docta* occidentale.

La codifica neo-auratica (CNA)

Nella produzione di alcune musiche basate sul medium formativo *audiotattile*, assume un ruolo cruciale il “processamento” dei testi operato dalla registrazione sonora (intendendo per “testi”, nel più ampio senso antropologico, sia le individuate espressioni³⁷ di musiche dipendenti da una notazione – a codifica più o meno “aperta” –, sia le pratiche relative alla dimensione creativa in tempo reale). Ne deriva uno statuto testuale definitivo, una fonofissazione, che induce effetti mediologici sul piano estetico, agendo in un senso per molti versi omologo (anche se qui saldamente radicato nella dimensione performativa evenemenziale/audio-tattile) alla cristallizzazione notazionale della progettazione di lunga durata, tipica della composizione “scritta”, ad autorialità individualizzata, della tradizione *culta* occidentale. La possibilità di utilizzo del medium di registrazione sonora come strumento creativo ingenera, nelle musiche audiotattili, conseguenze d’ordine *cognitivo* (attive anche in relazione a performance non soggette a registrazione): tali effetti si riflettono sulla loro immagine estetica come caratteri distintivi rispetto alle musiche delle culture tradizionali/orali.

I repertori di tradizione orale, che pure sono basati sul PAT, non si sono sviluppati nel loro corso storico attraverso il medium formativo della registrazione sonora, che li ha intercettati solo a posteriori, come fattore documentale etnomusicologico (fatti salvi gli svolgimenti contemporanei di queste tradizioni, di cui si dirà oltre). Le musiche audiotattili, che ricomprendono i repertori del jazz, del rock, del pop, della world music contemporanea e delle loro intersezioni con altri sistemi semiotici, sono invece state permeate, nella loro stessa concettualizzazione musicale e negli sviluppi formali, dall’influsso del medium di registrazione fonografica. Il complesso teoretico e la modalità cognitiva derivante da queste dinamiche è stato ricondotto dallo scrivente alla nozione di *codifica neo-auratica* (CNA) [Caporaletti 2002, 34; 2005, 121 sgg.], in senso opposto rispetto alla concezione della perdita dell’aura per l’opera d’arte nell’era della riproducibilità tecnica, così come teorizzata da Walter Benjamin nel 1936 [cfr. Benjamin 1955].

Se è indubitabile che con la replicabilità tecnologica si debba rinunciare all’*hic et nunc* dell’opera, è altrettanto vero che gli aspetti riconducibili al *principio*

37. Bruno Nettl li definisce come oggettivazioni di “unit of musical conceptualization” [2005, 113].

audiotattile trovano nella registrazione sonora il mezzo per una fissazione di alcuni indici significativi delle qualità processuali/fenomeniche che ricostituiscono, per queste formazioni musicali, un nuovo modello di “auraticità” attraverso il supporto tecnologico. Questa oggettivata testualizzazione, sottraendo la forma musicale all’evanescenza che le è propria nelle culture orali, rende disponibile per le musiche audiotattili l’accesso alle categorie dell’estetica moderna occidentale – identità autoriale, originalità creativa e mobilità della norma estetica, autonomia dell’opera, ricezione non funzionale –, annullando di fatto l’opposizione popolare/colto.

La “trascrizione”/iscrizione tecnologica del PAT, quindi, la sua fissazione fono-grafica in correlazione con i processi di CNA – o la consapevolezza della possibilità “inerente” di questa cristallizzazione, in termini di interazionismo simbolico, come *potenzialità* di fonofissazione anche in assenza di un intenzionato processamento fonografico –³⁸ circoscrive l’ambito fenomenologico in cui si proiettano le istanze elettive della musica propriamente audiotattile. Il problema che deve affrontare l’etnomusicologia contemporanea è che nella globalizzazione tecnologica informatico/elettronica le tradizioni orali – patrimonializzate e “congelate” nel momento in cui l’oralismo fu per la prima volta fonofissato nell’impatto etnomusicologico del xx secolo – stanno definitivamente scomparendo, per acquisire anch’esse i caratteri di musiche audiotattili, sotto forma di world music, instaurando modelli cognitivi neo-auratici e innescando così processi intensivi di trasformazione del tutto nuovi rispetto a quelli del passato.

Un modello tassonomico

Siamo giunti al punto in cui disponiamo di coordinate per identificare, in termini di antropologia cognitiva e del testo, e per grandi caratterizzazioni idealtipiche, la posizione delle musiche audiotattili rispetto alla tradizione d’arte occidentale³⁹ e alle culture tradizionali orali.⁴⁰ La tassonomia scinde in due diverse attestazioni antropologiche l’esperienza occidentale della musica d’arte, tenendo conto della nozione di “opera” all’interno dell’estetica tardo moderna, nella tensione tra testo scritto in partitura e sua istanziazione esecutiva.

Nella prospettiva cognitivista, tratto distintivo pertinente è se la *sintesi creativa* preminentemente avviene, con i connessi valori estetici che ne discendono, per mediazione psico-somatica (come nella estemporizzazione di un canto rituale o in una improvvisazione: quindi, endosomaticamente [ENDO]), oppure in forza

38. Ad esempio, nella musica eseguita dal vivo, la possibilità di fonofissazione ad opera del pubblico con i dispositivi digitali di comune uso.

39. Intesa nei limiti di quanto specificato nella nota 11.

40. Secondo i criteri indicati in nota 33.

di una astrazione indotta dal “carico” teorico musicale occidentale, quindi largamente dipendente da norme sistemiche astratte (ad esempio, nella composizione di una fuga o di un brano dodecafonico: exosomaticamente [EXO]). Inoltre, nella nostra ottica mediologica assume rilievo la *forma della testualizzazione* culturalmente preminente e antropologicamente caratterizzante, poiché è da questa forma che si sviluppa l’inerenza mediologica, ossia il particolare criterio cognitivo nel soggetto culturalmente inteso (cfr. tabella 1). Anche qui è tratto pertinente se questo aspetto sia riconducibile, sul piano della caratterizzazione antropologica, esclusivamente all’assetto corporeo, e quindi configurando il testo come transitorio ed evanescente [ENDO], o preminentemente istanziato (o eventualmente fonofissato) in un supporto esterno durevole, come la partitura o il supporto fonografico [EXO].

Tabella 1. Schema tassonomico.

STATUTO ANTROPOLOGICO	SINTESI CREATIVA	UNITÀ TESTUALE	CONCETTO DI OPERA
Musica d’arte occidentale (composta)	EXO (visiva)	EXO (partitura)	+
Musica d’arte occidentale (eseguita)	EXO (visiva)	ENDO (performance)	+
Musiche di tradizione orale	ENDO (PAT)	ENDO (performance)	-
Musiche audiotattili	ENDO (PAT)	EXO (registrazione)	+

Traendo le somme di questa discussione emergono, chiare, alcune indicazioni. Per quanto concerne il termine *popular music*, ovviamente, non ne propongo certamente una demonizzazione: nessuno può contrastare un uso linguistico ormai radicato, ma ciò non toglie che non si possa denunciarne l’impraticabilità nomotetica. Io stesso continuerò a usare, in determinati registri discorsivi, la formulazione *popular music* nello stesso modo in cui si dice ‘musica classica’ per dire di J. S. Bach, anche se in contesti istituzionali e scientifici il discorso ovviamente si fa diverso. In questo senso, dal punto di vista dell’oggetto di studi, Rory Gallagher, Ernesto Dabó, Zuhura Swaleh, Sunny Adé, George Vitale, confluirebbero nell’ambito delle musiche audiotattili e sarebbero studiati con i metodi e i concetti che la teoria audiotattile propone. La categoria sott’ordinata non sarebbe, quindi, quella di *popular music*, ma si porrebbe a livello degli endoetnonimi che la tradizione, i musicisti e i critici si tramandano e utilizzano: il *rock-blues* irlandese, il *gumbe* della Guinea-Bissau, la *taarab* keniota, il *jùjú* nigeriano, il *New Orleans jazz*.

A gioire per primi di questa rifondazione di campo dovrebbero essere proprio gli studiosi che si riconoscono nei *popular music studies*. Questi hanno svolto un

compito storico importante, ma credo sia giunto il momento di una mutazione genetica. In fin dei conti è nel DNA di questo campo disciplinare la tendenza dinamica al cambiamento, che sola può evitare il rischio di sclerotizzazioni ideologiche o di altro tipo. Se penso al mio passato di musicista progressive rock e poi nel jazz, fino al mio impegno attuale di musicologo, mi rendo conto che la pratica costante del mutamento è la via maestra della ricerca artistica e scientifica. E questo atteggiamento è congeniale anche al “gene antagonistico” che caratterizza i *popular music studies*, ricordando che il primo antagonismo deve essere esercitato contro ciò che tende a ingabbiarci in schemi prefissati.

La tendenza centripeta alla ricompattazione dei campi disciplinari è una naturale propensione della ricerca. Ad esempio, nella fisica, la teoria quantistica del campo riunificò nel xx secolo la meccanica quantistica e la relatività generale, sino ad allora due branche distinte. Il modello audiotattile ha in sé una speciale versatilità, in quanto prevede un’infrastruttura generale adattabile poi alle specificità culturali, sociali, antropologiche, economiche e politiche dei distinti sistemi. Una delle implicazioni più interessanti di tutto questo discorso è che il processo decostruttivo innescato dalla Teoria delle Musiche Audiotattili pervade tutto il campo musicologico, coinvolgendo anche l’etnomusicologia e la musicologia storica. Nel primo caso, vi sono precise indicazioni di un superamento della concezione etnica legata a modelli obsoleti di insistenza territoriale e biologica a favore di gruppi basati su criteri identitari diffusi e fluttuanti, non localizzati, e orientati da fattori di natura socioeconomica, cognitiva, etica, politica ed estetica. Un segnale di ciò è un superamento, nella denominazione stessa dei corsi universitari, del termine “etnomusicologia” (ad esempio in ambito italiano, a favore di quello di “musicologia transculturale”: vedi Francesco Giannattasio e me stesso). Per quanto concerne la musicologia storica e la musica di tradizione scritta occidentale, basti dire che studiare il xx secolo senza la consapevolezza della CNA, o la musica detta barocca (per non parlare della musica ancora più vetusta) senza l’apporto teorico del PAT, e le tradizioni del canto liturgico medievale – ma anche il *partimento* napoletano del XVIII secolo – senza lo strumento concettuale dell’estemporizzazione, mi sembra oggi piuttosto arduo. Il modello audiotattile prevede, dunque, come oggetti di studio non solo quelli comunemente associati all’etichetta *popular music* ma anche, all’insegna del PAT, quelli delle culture tradizionali di interesse etnomusicologico, la musica occidentale di tradizione scritta pre-classica e post-modernista e, sotto l’egida della matrice cognitiva visiva, tutta la fase classico-romantico-modernista.

Questa tendenza epistemologica centripeta si instanzia però, come abbiamo visto, nello specifico musicale con un’importante mutazione. L’insorgenza del Soggetto nella teoria musicale, di cui abbiamo parlato, implica, con la

concettualizzazione del PAT, un cambiamento di prospettiva copernicano. Induce l'assimilazione all'interno della stessa teoria musicale occidentale e dell'analisi musicale, prima ancora che nella musicologia storica, dei criteri inerenti, ad esempio, al «methodological reading of Foucault and Bourdieu, combined with anthropological and social theory, popular music, postcolonial and cultural studies» cui si richiama Georgina Born [2010, 221], tanto quanto il superamento delle formalistiche omologie socio-antropologiche testo-centriche di matrice neo-adorniana, che Tia DeNora [2004] imputa anche alle esperienze ormai storizzate della New Musicology. E anche, come antidoto al nodo cruciale reificante lucidamente evidenziato da P. Bohlman: «There is no single way in which music becomes essentialized into the object of musicology's study. Indeed, each of the subdisciplines of musicology privileges different forms of essentializing, all of them, however, rallied with the intent of understanding something uncritically called "music." Music exists "out there"» [Bohlman 1993, 219].

Ma i segni di questa volontà di ricompattamento non stanno tardando a manifestarsi. Vorrei concludere questo contributo con le parole di uno dei più autorevoli rappresentanti dei *jazz studies*, Laurent Cugny, che a proposito di una musicologia audiotattile ha scritto:

Per quanto concerne la disciplina musicologica nella sua globalità (non solo, quindi, quella delle musiche audiotattili), è ben noto il fossato che si è venuto a scavare tra *music theory* da una parte e, dall'altra, ciò che in un certo periodo si è chiamata *new musicology*, con gli approcci tesi ad ancorare il musicale a fatti culturali. È proprio dall'unidirezionalità di queste rigide contrapposizioni storico-culturali che la Teoria delle Musiche Audiotattili permette a mio giudizio di sottrarsi. In effetti, l'introduzione di un terzo termine rispetto alle coppie scrittura/oralità e musica colta/musiche tradizionali non rappresenta solo un arricchimento terminologico, ma una rifondazione di prospettiva. Ciò che per me è ancor più importante, però, è che questa nuova visione, piuttosto che parcellizzare ancora di più, relativizza, e permette di riavvicinare i modelli: ritrova l'audiotattilità nelle musiche colte e tradizionali, la scrittura nelle musiche tradizionali e audiotattili, la fonografia in ognuna di esse. Gli specialisti dei microritmi non sono più rinchiusi con il loro camice bianco in laboratori asettici, e i fautori di un approccio culturalista non sono condannati in eterno a denunciare le turpitudini della trascrizione grafica. Tutto può ritrovarsi in una forma di *gaia scienza* [Cugny 2016, 30].⁴¹

41. Cfr. anche Araujo Costa 2015.

Bibliografia

- AGAMENNONE M. (2010), *Le opere e i giorni... e i nomi*, in A. Rigolli e N. Scaldaferri (cur.), *Popular music e musica popolare*, Marsilio-Casa della Musica, Venezia-Parma, pp. 11-30.
- ARAUJO COSTA F. (2015), *Pluralité de 'spuntos' et formativité audiotactile: un regard sur l'improvisation musicale collective*, «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», 10, pp. 216-233.
- BARONI M. (2003) *Musicologia storica e musica di consumo: una tavola rotonda. ... ma a che serve la musicologia?*, «Il Saggiatore Musicale», 10/2, pp. 317-365: 328-332.
- BARTHES R. (1974), *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino.
- BARTHES R. (2001), *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino.
- BARTÓK B. (1977), *Scritti sulla musica popolare*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BENJAMIN W. (1955), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- BOHLMAN P. (1993), *Musicology as a Political Act*, «The Journal of Musicology», 11/4, pp. 411-436.
- BORIO G. (in corso di stampa), "Free Forms" in German Music Theory and the Romantic Conception of Time, in G. Borio – A. Carone (eds), *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, 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.
- BRĂILOIU C. (1978), *Folklore musicale*, vol. I, Bulzoni, Roma.
- BRĂILOIU C. (1982), *Folklore musicale*, vol. II, Bulzoni, Roma.
- CAPORALETTI V. (2002), *La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio*, «Ring Shout – Rivista di Studi Musicali Afroamericani», 1, pp. 77-112.
- CAPORALETTI V. (2003), *L'insostenibile leggerezza del pop*, «Ring Shout – Rivista di Studi Musicali Afroamericani», 2, pp. 157-180.
- CAPORALETTI V. (2005), *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca.
- CAPORALETTI V. (2013), *Lo swing, l'off-beat e la trance rituale. La relazione Dauer-Carpitella*, «Acoustical Arts and Artifacts. Technology, Aesthetics, Communication», 8, pp. 11-34.
- CAPORALETTI V. (2014), *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca.
- CAPORALETTI V. (2015), *Razionalità dell'improvvisazione | Improvvisazione della razionalità*, «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», 10, pp. 189-215.

- CECCHI P. (2003) *Musicologia storica e musica di consumo: una tavola rotonda. Su alcune questioni storiografiche circa la musica di consumo nel secondo Dopoguerra*, «Il Saggiatore Musicale», 10/2, pp. 317-365: 323-327.
- CHRISTENSEN T. (ed., 2007) *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CUGNY L. (2016), *Introduzione*, in V. Caporaletti – B. Givan, *Il Concerto per Due Violini di J. S. Bach nelle incisioni del trio Reinhardt, South, Grappelli. Una edizione critica*, LIM, Lucca, 2016, pp. 3-30.
- DAVIDSON D. (2001), *Inquiries into Truth and Interpretation*, Clarendon Press, Oxford.
- DE NORA T. (2004), *Musical Practice and Social Structure: a Toolkit*, in E. Clarke – N. Cook (eds), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 35-56.
- ECO U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- ELLINGSON T. (1992), *Notation*, in H. Myers (ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*, Norton, New York-London, pp. 153-164.
- EPSTEIN D. (1998), *Al di là di Orfeo. Studi sulla struttura musicale*, Ricordi, Milano.
- EVERETT W. (2009), *The Foundations of Rock*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- FOUCAULT M. (1994), *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris.
- GOEHR L. (1992), *The imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford.
- GOMBRICH E. H. (2014), *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Phaidon, New York-London.
- HABERMAS J. (1988), *Theory of Communicative Action. Life World and System*, Beacon Press, Boston.
- HEIDEGGER M. (1968), *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze.
- HEIDEGGER M. (1991), *Il principio di ragione*, Adelphi, Milano.
- HODEIR A. (1980), *Uomini e problemi del jazz*, Longanesi, Milano.
- HUSSERL E. (2002), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino.
- IMBERTY M. (2003), *Langage, musique et cognition: quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années*, «Circuit: musiques contemporaines», 13/2, pp. 93-110.
- JASPERS K. (1950), *Psicologia delle visioni del mondo*, Astrolabio, Roma.
- JASPERS K. (1973), *Allgemeine Psychopathologie*, Springer Verlag, Berlin-Heidelberg.
- KEIL CH. (1987), *Participatory Discrepancies and the Power of Music*, «Cultural Anthropology», 3, pp. 275-284.
- LONDON J. (2012), *Hearing in time. Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford University Press, Oxford.

- McCLARY S. – WALSER R. (2004), *Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock*, in S. Frith – A. Goodwin (eds), *On Record*, Routledge, London-New York, pp. 277-292.
- McLUHAN M. – FIORE Q. (1968), *Il medium è il massaggio. Un inventario di effetti*, Feltrinelli, Milano.
- MERLEAU-PONTY M. (1967), *La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, Paris.
- MERLEAU-PONTY M. (1976), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes.
- MIDDLETON R. (1993), *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap*, «Popular Music», 12/2, pp. 177-190.
- MOORE A. (2001), *Come si ascolta la popular music*, in J.-J. Nattiez, – M. Baroni – R. Dalmonte (cur.), *Enciclopedia della musica*, vol. 1, Einaudi, Torino, pp. 701-718.
- MOORE A. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recording Popular Song*, Ashgate, Aldershot.
- NETTL B. (2005), *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago.
- PESTELLI G. (2006), recensione di W. D. Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, «Il Saggiatore Musicale», 13/2, pp. 395-406.
- RUSSELL G. (1959), *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, Concept Publishing Company, Cambridge MA.
- SCOTT D. (ed., 2009), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Ashgate, Aldershot.
- ŠKLOVSKIJ V. (1998), *Art as Technique*, in J. Rivkin – M. Ryan (eds), *Literary Theory. An Anthology*, Blackwell Publishing, Malden, pp. 15-21.
- SUTCLIFFE W. D. (2003), *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TAGG P. (1982), *Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice*, «Popular Music», 2, pp. 37-67.
- TAGG P. (2012), *Music's Meanings. A Modern Musicology For Non-Musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York-Huddersfield UK.
- TAGG P. (2014), *Everyday Tonality II: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*, Mass Media Music Scholars' Press, New York-Huddersfield UK.
- TAGG P. – CLARIDA B. (2003) *Ten Little Title Tunes : Towards a Musicology of the Mass Media*, Mass Media Music Scholars' Press, New York-Montreal.
- VAN DER MERVE P. (1989), *Origins of the Popular Style*, Oxford University Press, Oxford.

Abstract

Questo articolo si propone di saggiare la tenuta – ed eventualmente di sondare i limiti – del campo epistemologico ritagliato dalla nozione di “popular music” come oggetto di studio, partendo dall’esame della valenza normativa di questa formulazione

fino alle condizioni di praticabilità di tale campo, inteso come entità autonoma e distinta nella topologia delle esperienze e dei sistemi musicali. In secondo luogo, si prefigge di sondare la congruenza e l'efficacia epistemica e metodologica delle discipline che si propongono come strumento di studio privilegiato – se non esclusivo – di questo campo, ossia gli orientamenti critici che si coagulano nei “popular music studies” e nella più recente “popular musicology”, verificandone i presupposti scientifici e il loro potenziale euristico rispetto alle tradizionali discipline musicologiche e etnomusicologiche. Si potranno così evidenziare fattori critici e nodi problematici, per i quali nel corso dell'articolo vengono indicate opportune linee di ricerca e approfondimento.

Max Paddison

CRITICAL REFLECTIONS ON THE CONCEPT OF POPULAR MUSIC

Abstract

Defining what is understood by the term “popular music” has always been problematic, and the term has tended to be used in a vague and indistinct way that can encompass a wide range of fundamentally different musics. This article examines attempts to define the concept of popular music, and considers the problems and debates they raise, drawing particularly on the extensive Anglo-American work that has been done in this area since the 1970s. The discussion emphasizes the concept of popular music material and offers a critique of the notion of “common stock” proposed by Russell in 1970. Central to the argument is the commodification of popular music not only as object of desire but also as material object. The approach, which is philosophical, is derived from critical theory. Issues of conceptualization, reception and changing understandings of popular music are viewed in the context of digital technology, commodification, globalization, and ideologies of authenticity.

Introduction

If there is a category of things that appear to need no definition, then popular music surely belongs to it. Everybody feels that they already know what it is and what it means. But the experience of popular music is also always inseparable from the need to talk about it, write about it, and make claims about it, and such discourses around popular music are an inextricable part of the experience itself.¹ It is these discourses that serve to justify my attempt to re-examine the term “popular music”, precisely because it continues to be used as though it means something.

From this it follows that it is reasonable to subject the concept of popular music to critical scrutiny from a philosophical point of view. When we do this, which can only be done through considering common assumptions as well as some

1. Simon Frith makes this point as justification for his book *Performing Rites: On the Value of Popular Music* [1996, 4].

influential attempts to define and understand the “popular” in music, and through trying to establish some usable and rational categories with conceptual clarity, what becomes apparent is that we are in shifting territory, and that definitions easily fall apart, revealing contradictions and inconsistencies. This is particularly the case given the rapidly changing technological context of popular music, the expansion of its materials, and the field of tensions between the need to please the public, the demands of the music industry, and the need for authorial control.

But we should not expect too much from definitions, because a definition cannot easily encompass contradictory meanings. While I start with definitions, it is really the *concept* of popular music that interests me here, because a concept can, and always does, embrace contradiction in the attempt to grasp its object. Furthermore, I must also say that, although meanings are relevant to what I am trying to do, I am not interested here in the “meaning” of popular music *per se* from a musicological point of view, in terms of what it might “express” (although I sometimes refer to musicologists, semiologists, sociologists or anthropologists who have made “meaning” in this sense their focus). I am concerned instead with the ways in which the term “popular music” is more generally used, and with the range of contradictions embraced by the concept, which is a different matter.

I begin by examining definitions of the “popular” in popular music, and in so doing propose that a concept of popular music *material* needs to be seen as central. This leads me to a critique of the received idea of “common stock” materials in African-American popular music,² and I go on to propose an expanded and historically mediated concept of material that also includes the popular song as commodity object. As a result, I argue the case for the increasing “self-referentiality” and “self-reflexivity” of popular music in relation to its dynamically-expanding materials. Finally, I elaborate this argument in the context of the globalization of popular music, its relation to digital technologies, and its entanglement with ideologies of authenticity. My approach is critical and philosophical, with supporting examples.

2. The term “African-American” is problematic in relation to the kind of broader concept of popular music in the USA to which I refer. This is because the material sources of American music are both European and African in their origins. Nevertheless, I retain the term because it was the unique fusion of European and African sources that took place over two centuries in America as a result of colonization, settlement, and slavery, that had produced by the early twentieth century such a remarkable diversity of popular music styles, all of which are now immediately identifiable as “American”. And yet I would argue that the most distinctive features of this mix still remain African-American.

1. Defining the “popular” in “popular music”

The term “popular” could be defined in its most basic sense as meaning “of the people”. But this immediately raises the question as to whether the term is to be understood in one or other of three different senses: that is, as (1) appealing to the people; (2) arising from the people; or (3) drawing on materials regarded as “popular” by the people. For example, is any particular kind of music to be understood as ‘popular’ because it appeals to a large number of people and is, by implication, commercially successful? Or is it to be understood as popular because it derives historically and culturally from a tradition of popular (that is, communal) music-making that has been orally transmitted, even if such music is no longer actually “popular” in the sense of appealing to large numbers of people today and being commercially successful? Or is it to be regarded as popular because it draws on commonly accepted popular music materials as particular melodic, rhythmic and harmonic devices and strategies, together with the stock themes and metaphors that characterize the lyrics of popular songs, and the constantly expanding technical and technological means that are intrinsic to the music?

Examples of the first category would include commercially-produced songs specifically designed by the music business to appeal to what it regards as public (or “popular”) taste, with its main focus on “youth culture”. The obvious historical example is Tin Pan Alley, with its attempts to produce songs to meet, and indeed create, public demand and which dates back to Manhattan in the 1890s and 1900s and the influence of which lingered on right up to the 1970s. Examples of the second category would include “folk musics” (*musica popolare*, *Volksmusik*) understood as the traditional music of the “common people”, and which is seen as going back into the mists of time. Examples of the third category could be simply music that draws on the material of popular music and some of its devices. As well as popular music as such, this category could also include some areas of art music, and of avant-garde and experimental jazz or rock music, where the music is not necessarily “populist” or “popular” in any commercial or traditional sense.

Instantly, however, we can see cross-overs and overlaps between these types, which are not “pure” but are “ideal types” in the sense in which Max Weber used the term. If, for instance, we consider the second type, as traditional folk musics, or as music of the people: could a music of the “common people” also perhaps encompass historically the “community songs” of the kind that were very popular in the 1930s and early 1940s in the UK, when joining in and singing songs communally, as in pubs and music halls, was usual and very widespread,

although the custom had largely disappeared by the early 1950s?³ If so, then this would be to recognize that Tin Pan Alley songs can serve at least part of the earlier social function of traditional “folk songs”, not only in an urban context but also in rural contexts, although they are also clearly not “folk music” in the traditional sense. These two ostensibly different notions of “the people’s music” (as “community singing” of commercially mass-produced “popular” songs, and as non-commercially produced “folk” songs) naturally raise the awkward issue of “authenticity”, an issue that is difficult to disentangle from the ideological and political positions that underpin it. I do not intend to discuss the question of “authenticity” at any length here, because I consider its significance has been overemphasized. It will resurface often enough, however, and I shall reconsider it briefly later in relation to technological developments. For the moment I argue that, as both folk songs and commercial popular songs were intertwined by the end of the nineteenth century, both have become part of the basic materials of a broader notion of popular music. I want to pursue this a little further with some historical examples

Purist attempts to define “folk music” in relation to the broader notion of “popular music”, especially given the inevitable overlaps between “folk song” and commercially produced “popular songs”, go back at least to the efforts of the bourgeois folk song collectors of the late nineteenth and early twentieth centuries. A key example is the work of the English folk song collector and founder of the English Folk Dance and Song Society, Cecil Sharpe in the 1890s and early 1900s [Boyes 1993]. Sharpe, and fellow collectors like Maude Karpeles and Ralph Vaughan Williams, had to decide which of the songs they were recording or notating from rural folk singers were “authentic” and which were versions of popular ballads that originated from the popular songs to be heard in the Music Halls of the period. At the same time, however, the collectors had to acknowledge that the distinction between the two did not seem to be a matter of great importance to the folk singers themselves [Harker 1985].

In rapidly industrializing European countries by the end of the nineteenth century folk music and the communities that sustained it were already in retreat and fast disappearing in the face of population movement from the country to the city, and the traditional cultures of the rural “folk” were rapidly being transformed

3. The popularity in the 1930s in Britain of the sheet music volumes in the series *Community Song Album* from the music publisher Francis, Day & Hunter (London) attests to this. Each album contained 50 popular songs with piano accompaniments. The songs themselves were pure Tin Pan Alley, many of which dated back to the 1900s or even earlier. The publisher Francis, Day & Hunter, was part of a firm that had its head office on New York’s Tin Pan Alley (West 28th Street between Fifth and Sixth Avenue in Manhattan), while the London firm had its address on Charing Cross Road near Denmark Street, known as “London’s Tin Pan Alley”.

by the new urban mass culture. By the late nineteenth century the fate of folk song seemed to be that of a meagre survival in printed collections of “national songs” for schools or through being taken up by art music as local colour, even if perhaps with the higher aim of revitalizing the musical language of high art. As Adorno put it bluntly: «There is no longer any ‘folk’ left whose songs and games could be taken up and sublimated by art» [Adorno 1932, 373, my trans.; see also Paddison 1982, 202]. While Adorno was certainly correct to argue that industrialization and mass culture had led to the extinction of pre-industrial folk cultures in much of Europe, even he was prepared to acknowledge their survival in parts of South-Eastern Europe, where industrialization in the Balkans, for example, had been slow to take hold even by the 1940s [Adorno 1975, 41-42, note 3]. Indeed, pockets of traditional folk cultures have clung on in parts of Serbia and Macedonia into the twenty-first century, in spite of their marginalization by the process of modernization and the domination of mass culture, as the work of Rastko Jakovljević on the *gajde* bagpipe players of the region has demonstrated [Jakovljević 2011].

But to return to Western Europe: in spite of the near extinction of traditional music in Britain until its revival in the 1950s through the efforts of A.L. Lloyd and others like Alan Lomax, it had been as part of the emigration of peoples that folk song had taken on new life and had come to provide one of the important sources from which American, and more specifically African-American popular music itself had grown – the other vital sources being, of course, West African traditional musics, the slave songs, and the blues, with their direct relation to liberation movements and protest.⁴ Traditional folksongs from England, Scotland, Wales and Ireland had made their way to North America with the settlers in the seventeenth and eighteenth centuries, and came to form a basis for the folk culture of the United States itself, further boosted by the mass emigrations from Ireland (following the Irish Potato Famine in the 1840s) as well as elsewhere in Europe, in particular Southern Italy, Germany, and parts of the Russian Empire.

So, to reformulate the question of definitions: “folk music”, together with the blues and American “roots’ music”, as well as elements of commercial popular music, can all be said to form important components of the “popular” within the so-called “common stock” on which African-American popular music continues to draw. This throws the issue of definition of the “popular” in “popular music” directly on to the contentious concept of “material”, the third of the three types of “the popular” that I outlined earlier. I propose that, while the context of its

4. Thomas Barker makes a convincing case for the relation of slave song in the mid-nineteenth century to liberation in his article *Spatial Dialectics: Intimations of freedom in antebellum slave song* [2015].

reception is certainly important, it is the typical *materials* of popular music that constitute its defining feature.

2. Critique of the concept of “common stock” materials

“Common stock” has some fundamental problems as a concept, and I want to address these at this stage. But first, the idea needs some background. The term was coined by Tony Russell in 1970, and has been frequently cited ever since. It proposes that African-American popular musics of all varieties draw on an accumulated stock of materials and formal and generic conventions that, to varying degrees, serve to characterize them all, however distantly at times [Russell 1970]. According to David Hatch and Stephen Millward, “popular” music (or “pop” music as they label it confusingly in this context) is derived from «musics which existed before the gramophone was invented» – the period «between the initial settlement in North America and the 1920s», called “common stock” material [Hatch-Millward 1987, 19], shared by black and white musicians alike (for example, the blues, folk, and hillbilly and country musics). In the recording age, particularly from the 1920s onwards, these are to be recognized in a number of stock thematic and stylistic “types”: the “railroad hero” themes like *John Henry* (sung by Leadbelly); the gambler songs like *Jack o’ Diamonds*; the poor boy a long way from home; the travelling song; the land of milk and honey (for example, Chuck Berry’s *Promised Land*), to mention only a few [*ibid.*, 18]. However, Russell’s idea of a “common stock” can be criticized for being fundamentally static in conception, whereas it is quite evident that the stock of materials is far more fluid and dynamic than he suggests. Hatch & Millward argue that it needs to be enlarged, «so as to include, apart from songs, musical themes and elements, instrumental and vocal techniques, attachment to certain instruments, plus conceptions of particular traditions in terms of certain musical, instrumental and social elements» [*ibid.*, 19].

Nevertheless, even this enlarged conception of “common stock” remains essentially static in character. I propose instead that it needs to be understood not only as being “filled” with more materials, but also as materials in a dynamic state of flux – indeed, it has to be seen as a process of historical movement rather than as a static repository. Furthermore, as Hatch & Millward themselves propose, the influence of socio-economic forces needs to be recognized in the take-up and development of materials at any particular historical moment. A further important factor that needs to be acknowledged in such a concept of popular music material is that historically the relationship between any current developments in popular music and the so-called “stock” of materials is bound to be *dialectical* in character.

This means that it is not only the stock of materials that is increased historically, but also the character of popular music itself changes, especially at its extremes. That is to say, popular music has now become more aware of itself and more aware of its relation to its “past”, which means its relationship to its past materials and procedures.⁵ I want to come back to this significant issue later. But first, I would like to continue to pursue its implications further in relation to jazz.

Understood in this broader and more dynamic sense, the “common stock” materials can also be seen to include key features of jazz that have entered the fund of musical gestures, as riffs, characteristic harmonic progressions, and what Frank Zappa had called simply a “jazz noise”, all of which now contribute to the materials available to popular music of all kinds. Indeed, viewed historically, this process had begun by the early 1900s, and was certainly firmly established by the 1920s. A good example is the bandleader Paul Whiteman, who, with his Paul Whiteman Orchestra, had the most commercially successful “jazz” band of the period 1920-1936 in America (and indeed Europe, where he was also very popular). Whiteman was employing stock “jazz” mannerisms in his scored arrangements of popular songs of the day, carefully decorated with improvised solos by frontmen like Bix Beiderbecke and Frankie Trumbauer, and with vocals from, among others, Bing Crosby, as is to be heard, for example, in Whiteman’s version of *Mississippi Mud* (1928). But Whiteman’s arrangements also raise the question of “authenticity”, because in jazz terms, improvisation is not fundamental to his music. At the height of his success Whiteman was called “the King of Jazz”, and as a result has for decades been dismissed by jazz purists as not worthy of serious consideration precisely because of his great popularity and his slick orchestrations, and because he is seen as capitalizing on the superficial characteristics of “real” jazz – and in particular because he was considered to have eclipsed the ‘authentic’ voice of the black jazz musicians with whom the music originated. However, it can justifiably be argued that Whiteman’s music is simply an example of mainstream popular music assimilating sufficient characteristics of African-American music in order to appear familiar and recognizable, while at the same time demonstrating a degree of novelty in his orchestrations, his lyrics and his dance rhythms to keep his audiences captivated but not disturbed. Perhaps it was not really jazz in any purist sense, but it sounded just enough like it to keep his audiences happy and Whiteman wealthy. In fact a strong argument can be made that Whiteman’s central contribution to American popular music has still to be properly recognized.⁶ His music was also a

5. In some respects my view here reflects aspects of Adorno’s notion of the “historical dialectic of musical material”, but without the constraints and teleology of his concept.

6. This argument is convincingly made in Wald [2009].

good example of what Adorno called “standardization”, a term that I propose we take in this context without Adorno’s strongly-implied value judgements.⁷

The musical sources in America that influenced the various developments that became loosely known as “jazz” also included – and the list is not exhaustive! – Mississippi delta blues, work songs, hymns and gospel songs, country blues, brass bands, ragtime, city blues, the emergence of a distinctive New Orleans jazz, the beginnings of early white jazz bands, the connections with modernist art music and art movements, the development of distinctive jazz vocal styles, the big band sounds of the 1920s-1940s, the changes brought about by bebop in the 1940s and 1950s, cool jazz, and “third stream” in the late 1950s and the 1960s, free jazz, and the jazz and rock fusions of the 1960s and 1970s. Indeed, you could say that the material is the mediated history of jazz itself, and this also includes its “standardized” formulae and clichés.

One thing that all kinds of jazz, in all their developments – the establishment of norms and the deviations from them – are considered to have in common is an emphasis on improvisation. Nevertheless, what is also clear is that, viewed historically, the bigger the band and the tighter the arrangements, then the less opportunity there is for improvisation to be definitive. As a result, jazz has always existed somewhere along a continuum between composition and improvisation, between the “work” as object and the “event” as process. Above all, jazz is, as Edward Lee emphasises, “a hybrid music” [Lee 1996, 60]. It should also be said that the period when jazz was popular with large numbers of people, and became part of the mainstream, was between 1920 and 1950, which encompassed the eras of the dance bands and the big bands, as well as offshoots like jump jive. Subsequently, with the advent of bebop and modal jazz, the music ceased to be highly “popular” in the sense that most people liked it. And so it became a minority music, appreciated by people who responded to its intricacies and, indeed, its “autonomy” as an art form, rather like classical music.

Nonetheless, jazz can be said to remain popular in the alternative sense raised earlier: that is to say, it continues to draw from the materials of popular music, and it is this hybrid feature (it had always also drawn other, non-African-American materials into the dynamic “common stock”) that led directly to the fusions of the 1960s and 1970s. It is also this feature which has encouraged the strong tendency in jazz towards experimentation and the development of an avant-garde.

The key factor, I suggest, is not only the character of the material itself, which is mediated by its previous functionality (for example, work songs, hymn tunes, dance tunes, and entertainment), but also, and most importantly, it is the nature

7. See Richard Middleton’s perceptive reading of Adorno in Chapter 2 of his book *Studying Popular Music* [1990].

of the *relationship* to the material, which concerns the poietic, “making” dimension of each individual “piece” of music, or “musical event”. This is something that later also came to be shared by rock music, and that offered the potential for a range of creative and experimental relationships to the available materials, and which significantly included the possibility of *diverging* from the norms of the standardized popular song as mass-produced commodity, while at the same time retaining them in the process of commenting on them.

3. Reflexivity and self-referentiality in rock and pop

It is with the notion of “rock” as a particular case of “popular music” that problems of clarity of definition become acute. This is because it is difficult to agree on any clear distinctions between “pop” music and “rock” music. It also raises once again the troublesome concept of “authenticity”, as well as arguments that rock music harks back to folk music’s associations with “community”. I have argued that it is in its relationship to its changing materials that rock is able to be distinguished from “pop” music, not simply through the context of rock’s use (which I have suggested becomes a material concern because previous social functions are mediated “in”, rather than “by” the dynamic materials). Rock is also distinctive, as I have said of jazz, through its *divergence* from the norms of mass production even while retaining them as an aspect of its material. What I want to go on to argue here is that rock’s context, as the relations of its production and its consumption, is also “materialized” in the norms and conventions of its historically dynamic materials, so that *context* becomes *content*.

Rock music developed from the hybrid mixture of “material” sources that had emerged by the early 1960s. It grew from a wide range of shared materials – rhythm and blues, country music, jazz, jump jive, folk music, and rock’n’roll in particular. Roy Shuker suggests that: «Rock is the broad label for a huge range of styles that have evolved out of rock’n’roll.» And he goes on to identify a commonly held view that «[r]ock is often considered to carry more weight than pop, with connotations of greater integrity, sincerity, and authenticity» [Shuker 1998, 263]. Indeed, this notion of the “authenticity” of rock over the “superficiality” of pop music as mere “entertainment” has been seen by some commentators to relate rock to folk, via the folk revival of the 1950s, so that rock, especially in the second half of the 1960s, became regarded as a kind of “urban folk music”. Simon Frith has been rightly critical of this claim, writing:

Rock, the saying goes, is “the folk music of our time”. Not from a sociological point of view. If folk describes pre-capitalist modes of music production, rock is, without a doubt, a mass-produced, mass-consumed commodity [Frith 1981, 159].

Frith goes on to argue that the claims for rock music made in the late 1960s by influential “ideologues” of popular music like Carl Belz and Jon Landau, derive «from the assertion that the music was the authentic expression of a youth community», just as folk music was regarded as the authentic expression of pre-capitalist rural communities [Frith 1981, 159-160]. Frith claims that the ideology of the “rock community” is a fantasy of middle-class suburban youth, based on their romanticization of working-class street culture as spontaneity, pleasure, sexuality, and the freedom to experiment.

But Frith’s sociological perspective on rock music focuses almost entirely on the reception and consumption of the music. What mainly interests him is the use people make of rock music, and how they use it to resolve, or rather perhaps to attenuate, the conflicts and contradictions of their lives. As he puts it, «rock myths “resolve” real contradictions in class experiences of youth and leisure. The significance of magic is that people believe in it» [*ibid.*, 168]. What does not interest Frith is what characterizes the music “itself”, how it is “made” and what distinguishes its materials. But the significance of “magic” is not only that people believe in it; it is also that something is *made*, whether as object or event, that misleads people into thinking that it is something other, or more, than what it really is. In this respect the commodity has much in common with the conjuring trick: even if you know how the trick is done, if it is well done it still retains its capacity to enchant. It is its “smoke and mirrors” aspect – something shared alike by pop song and art work – that makes the commodity itself worthy of attention as object, and not just within the context of its effects.

On one level, therefore, there is little difference between “rock” and “pop”, because, wherever you place the distinction, both are commodities anyway. On another level, however, Frith considers that there are problems with the inclusion of all popular music under “pop”, and he argues that “pop” has to be regarded as a kind of residual category: «it is what’s left when all the other forms of popular music are stripped away» [Frith 2001, 95]. In fact, he defines “pop” as a form of mass-produced, profit-oriented commercial entertainment, and does so in terms pretty much identical to Adorno’s account of “hit songs” (*Schlager*) in the “Leichte Musik” chapter of his *Einleitung in die Musiksoziologie* [1962]. This points to the ambiguity and confusion about the concept of ‘pop’ music in relation to ‘popular music’ in general, and to rock, jazz and folk musics in particular.

Is improvisation the key factor? For Hatch and Millward it is, and for them improvisation signifies creativity, freedom and – yet again – authenticity. But while jazz, rock and folk musics are certainly characterized by improvisation, at least to varying degrees (and it has to be said that it is not always clear what is really meant by the term in these different contexts), I suggest that “pop” music, contrary to

what Hatch and Millward claim, is not really characterized by improvisation at all. If what is meant by “pop music” is some kind of extreme case of totally commodified music that is a complete product of what Adorno called the “culture industry”, then by definition the production process would leave little to chance, and would rule out anything but the most basic elements of improvisation. If this description has any validity at all, then such a music would have been tidied up long ago and made as predictable and repeatable in performance as in its recording. I would propose that we accept this as the key distinguishing feature of “pop”, as its “ideal type”. An example of this distinction between “rock” and “pop” can be seen in the band *Blondie*’s move from being a post-punk New Wave rock band to being a highly successful pop band in the album *Parallel Lines* (1978), after their songs were tidied up and made tighter and more disciplined by their new producer Mike Chapman. This raises the related questions of audiences’ expectations of live performances in relation to their familiarity with recordings of the same songs, and the tendency in different decades since the 1960s either to favour recordings over live performances, or for sharp differences to emerge between the live performance of pop music on the one hand and of rock music and jazz on the other. This could be said to date from the second half of the 1960s and The Beatles’ retreat from the hazards of live performance into the precision of the recording studio. It also anticipates the effects of digital technology on both studio recording and live performance by the 1980s.

At the same time, what we might regard as “pop” music, as the commercialized and mainstream aspect of popular music (if my attempt at a definition above is accepted), could also simply be seen as the reification of familiar gestures and materials to ensure predictability in order to make a seamless product that attracts us and on to which we can project our needs, fantasies and desires, and with which we can identify. The pop song is, in this sense, the ultimate commodity: it fascinates while it simultaneously conceals what has gone into its making, and although this might not have been a feature of some of the “source models” that have contributed so fundamentally to so-called “common stock” materials, it is an inseparable feature of what popular music has become through the process of industrialization, urbanization and the emergence of a mass culture. All popular music now is, as Frith has insisted, commodified as the result of its inescapable role within a modern capitalist economy and the modes of production and distribution that are inseparable from it – and this also includes rock music as well as what we continue to call “folk”. (It also should go without saying that commodification also affects “serious” or “classical” music.)

But because the above kind of argument tends to lay emphasis on the commodity as something that is exclusively *used as object of projection*, it begs the

question whether popular music (“pop” or “rock”) needs also to be examined as a *commodity object* in itself, and its commodity-character taken seriously, rather than placing emphasis entirely on the *use* that is made of it as a commodity. To reformulate the question: is it only a matter of how we *use* commodities as magical fantasy objects, as Frith claims, or is it also the fact that commodities are *something made* and yet appear magical? That is to say, do they not demand our attention as *objects*, even if the nature of the forces and relations of production that “made” them is hidden within their “form” as object – a process that Marx, like Hegel, called “mediation” (*Vermittlung*)? Indifference to the characteristics of the object of desire as an “in-itself” suggests that any object would do the trick, that one commodity can simply be substituted for another commodity. But while Marx said that commodities are exchangeable, this does not necessarily mean that they are interchangeable.⁸ While the commodity-character of popular music – including rock – is indisputable, as are many typical aspects of its distribution and consumption, I suggest that the mode of production of rock, and also of jazz, can be seen to retain significant pre-capitalist traits that have survived alongside the dominance of mass production. It is these traits that can come into conflict with what is often regarded as the total dominance of mass culture.

This view is supported by two important historical developments in rock music and its later transformations (jazz-rock fusions, punk, post-punk, techno, rap), and which emphasize the potential for divergence from the commodity-character of popular music and the total control of the music industry. The first of these concerns the bottom-up dynamic of rock music that eventually confounded the attempts of the music business to predict, shape and entirely control public taste, and which saw the end of the Tin Pan Alley top-down mass production model, while in the process also serving to refute Adorno’s claim that the control of public taste by the culture industry is total. The second concerns the relationship to what I have called an expanded and dynamic notion of “common stock” materials. This has led increasingly towards a process of self-referentiality, and of what could also justifiably be called a process of self-reflection. That is to say, that popular music, especially in the more experimental or ‘radical’ areas of jazz or rock, has clearly over time become increasingly aware of its materials, its models, and the whole business of popular music, including its formulae, its clichés, its markets, and its “use” by its fans. The music has now become more “knowing”, more self-obsessed, and with this have emerged clear examples of the music becoming more

8. There is, nevertheless, a level of interchangeability within the production of pop music itself, to the extent that digital technology has now fundamentally affected the music through the use of commercially-produced elements like drum machines, pre-sets and patches – see Théberge [1997].

critically aware and reflexive as well as self-referential. It is in particular the rapid development of music technology that has brought the self-referentiality of pop and rock into focus in the most obvious terms possible, where its material is not only the “common stock” of handed-down materials, but is also the totality of recorded popular music, which can now be endlessly recombined, remixed, and “reconfigured” as mash-up.

4. Globalization, digital technologies, and ideologies of authenticity

In using the terms “self-referentiality” and “critical reflexivity” I have proposed that the process of increasing self-awareness of popular music of its materials and conventions can be seen to have two related but divergent aspects. I would like briefly to elaborate on these before concluding. On the one hand, there is the self-referentiality of much pop, which tends to celebrate its awareness of its own conventions and formulae as burlesque. On the other hand, there is the more critical self-reflexivity of much rock music, which attempts either to deviate from the standardized gestures of commodity music or to incorporate them with irony and estrangement.⁹ I argue, moreover, that these tendencies have been greatly magnified by two other important factors, the origins of which can be traced back to the earlier part of the twentieth century, but which have developed at a rapid pace since the 1970s and 1980s. These are (i) globalization and the reception of African-American popular music by other national popular music cultures around the world; and (ii) technification and the effects of new digital technologies in the context of internet communication networks. Both of these have had a fundamental influence on what we have so far considered to be the ‘material’ of popular music and the relationship to it.

The first of these two factors, the spread of American popular music beyond the United States, has a long and complex history, and it is not possible to provide an extensive account of it here.¹⁰ I would therefore simply like to make a few key points regarding the globalization of this notion of “popular music” since the 1960s and 1970s and its assimilation by other national cultures. The first point is that what was assimilated at this period was specifically rock music (unlike the African-American influences in the earlier twentieth century, when the music in question was jazz). Furthermore, the initial staging point was the United Kingdom, from

9. See also the interesting discussion by Umberto Fiori of the reception of rock ‘n’ roll and rock music in Italy in the 1970s, where Fiori uses similar terminology [Fiori 1984, 271]. His argument seems to me to be applicable more broadly to the tendency towards referentiality and reflexion in pop and rock in general.

10. For a detailed study of the assimilation of rock music in Europe, see Kouvarou [2014].

where the music, with very British characteristics, then spread to other European countries like France, Germany and Italy. It was in these countries in particular that a distinction between “pop” and “rock” was regarded as fundamental, given the political contexts of the period.

In an article from 1982 entitled *What kind of music?* in the journal *Popular Music*, Franco Fabbri wrote: «I take for granted that the reader has a reasonably clear idea of what is intended by the term “popular music”» [Fabbri 1982, 132], but then goes on immediately to qualify this by pointing out that «the very title of this journal [*Popular Music*] would be untranslatable in Italian» [*ibid.*]. He draws attention to the shifting distinctions within the category of the “popular” in the late 1970s and early 1980s, including the kinds of distinctions made between “pop”, “rock”, “mainstream rock”, and “folk” musics. He writes:

I also believe that “rock” and “pop” are two distinct types of music, even though an English student of “popular music” would include “rock” music within that category. But is “pop” then simply a synonym, the abbreviation of “popular”? In Italy it most certainly is not: *musica popolare* refers only to that music which in Anglo-Saxon countries is called “folk music”; while “pop” was once synonymous with “rock” and today is often used to indicate “English rock music of the seventies” (but I do not think that this is peculiar to Italy). What in America is called “mainstream rock” would not be recognised as “rock” by everyone in Italy [*ibid.*].

Rock music was taken up as a radically political music in Italy in the 1970s, when British avant-garde rock bands like *Henry Cow* (as well as experimental jazz ensembles like that of Mike Westbrook) played to large audiences of politically active young people alongside Italian rock bands like *Stormy Six*. One of the most striking features of the reception of African-American music in Europe is the vital role of Britain, in that the British adoption of rock ‘n’ roll in the 1950s assimilated American music early on, first as pure entertainment through imitation, and then by the 1960s when it had been taken to a level where it became thoroughly assimilated through also absorbing elements of the blues and rhythm and blues that had not prominently featured in mainstream American popular music hitherto. In the process these bands also mixed it with very British forms and genres of popular music like Music Hall, folk and pub music, and then returned its distinctive and creative new version of the music, now known as “rock”, to the United States with the “British invasion” of the mid-1960s.

A further significant point is the process of assimilation itself. The different histories of the reception of American rock ‘n’ roll in Europe have been compared by Maria Kouvarou in her article *American Rock with a European Twist: the Institutionalization of Rock ‘n’ Roll in France, West Germany, Greece, and Italy* [2015]. Kouvarou has also proposed that the process of assimilation has gone through four

distinct stages: (1) a period of initial reception when rock was copied as a foreign fashion; (2) a period of more creative imitation in response to pressure from the mass media to institutionalize it; (3) a period of development characterized by a self-conscious blending of indigenous elements with rock idioms; and (4) a point where the assimilation of rock music becomes intuitive and produces new hybrids [Kouvarou 2014]. I suggest that it is only after this stage of assimilation that rock begins to be capable of manifesting a degree of reflexivity in its relationship to its hybrid materials, as began to take place in British rock after 1965. It was also at this stage that rock began to see the possibility of interacting with its political context.

In view of this, it would be wrong to understand the development of “popular music” on a global scale as a simple story of exploitation and total domination by the conventions of American popular music, or to see it either as a straightforward case of cultural imperialism, or as total manipulation by the culture industry. While popular musics (in the plural) have always been characterized by a tendency towards institutionalization and reification as they become assimilated to the mainstream and become commodified, popular music, particularly under the influence of rock music, has also retained elements of critical resistance towards the process of assimilation and reification. Seen in these terms, popular musics, and the ways in which they are used by listeners, have the capacity both to encourage conformity and to encourage the opposite – that is to say, the rejection of conformity, the pursuit of experiments in lifestyle and new forms of experience that can be at once aesthetic and political in their implications. These responses to domination by American popular music when mass-marketed on a global scale have been amplified by the possibilities for participation and creative interaction offered by digital technologies.

This brings me to the second key factor: the effect of new technologies. Walter Benjamin in the 1930s implied that the effect of technology on art could be to democratize it through its technological reproduction [Benjamin 1936]. It can be argued, of course, that new technologies have served to liberate popular music from total domination by the music business, with the industry now being challenged by the possibilities offered by the internet for instant global communication. But what, for Benjamin, was still viewed essentially as a technology of reproduction and reproducibility aimed at consumers has now developed into a technology of production, transforming consumers into producers. Digital technology, through easy access to digital music files, techniques of sampling, remixing, mash-up, and the re-use of copyrighted materials, has thus also transformed the idea of what constitutes the “material” of popular music, and has changed what was initially regarded as the sphere of consumption into a sphere of individual production with endless distribution networks on a global scale. In his book *Mashed Up: Music*,

Technology, and the Rise of Configurable Culture, Aram Sinnreich talks of what he calls “configurable” technologies, constituted by global, digital, networked communications systems [Sinnreich 2010, 8]. He argues that « [m]yriad examples of “configurable culture”, from mash-ups to “remixes” to machinima problematize the traditional producer/ consumer dichotomy» [*ibid.*].

The extreme technification of popular music, not only in the sphere of reproduction but also in the sphere of production, has dissolved the idea of the musical object as finished product. It is appropriate therefore, to end with some brief comments on “authenticity” in relation to rock music. Whatever has been understood by the concept of ‘authenticity’ in the past, whether as uniqueness and originality, as expression, or as relation to tradition, place or community, it has now been turned on its head. The situation is such that the notion of the unique, original and complete “musical object” has been thrown into doubt, where the key question is that posed by Sinnreich: « [is] a digital music file source material or finished product? » [*ibid.*]. The inversion of the production-consumption relationship that has been revealed and at the same time enabled by access to digital technologies renders everything material and everyone a potential producer as well as a consumer. If, however, “authenticity” is regarded simply as the “expression” of feelings that for some reason or other are considered as “authentic”, then the question also arises: what is being expressed, apart from a perpetual process of communication as interaction and sharing for its own sake? The concept of “authenticity” is most frequently discussed in the context of the use made of it in ideological terms (that is, most often for political and class ends), and accordingly emphasis has been placed on the sphere of reception/ consumption of popular music, and also its distribution. While this is an important argument, it has no necessary relation to the ‘object itself’ – the piece of music, a song, or whatever. But when we look to the “object itself”, “authenticity” in Benjamin’s sense of *Echtheit* (as genuineness, uniqueness, the “real article”) is also destroyed through its infinite reproducibility. Indeed, to return to Sinnreich’s insight, we could say that the infinitely reproducible digital music file becomes itself infinitely transformable source material for infinite further digital music files.

In view of all this, can we still talk of “authenticity” in popular music, when everything becomes material, and this includes not only existing musical objects, but everything that can be manipulated digitally? All that is left then is the authorial mode of creative operation itself. That is to say, it can only be in relation to the “making” of music without definitive musical objects that “authenticity” could now possibly have any meaning. But even that is debatable.

References

- ADORNO TH. W. (1932), *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 1, pp. 103-114; 356-378.
- ADORNO TH. W. (1962), *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- ADORNO TH. W. (1975), *Philosophie der neuen Musik*, in *Gesammelte Schriften*, vol. XII, ed. by Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; orig. ed. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1949.
- BARKER T. (2015), *Spatial Dialectics: Intimations of freedom in antebellum slave song*, «Journal of Black Studies», 46/4, pp. 363-383.
- BENJAMIN W. (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», 5/1, 1936, pp. 40-66.
- BOYES G. (1993), *The Imagined Village: Culture, Ideology and the English Folk Song Revival*, Manchester University Press, Manchester.
- FABBRI F. (1982), *What kind of music?*, «Popular Music», 2 (Theory and Method), pp. 131-143.
- FIORI U. (1984), *Rock music and politics in Italy*, «Popular Music», 4 (Performance and Audiences), pp. 261-277.
- FRITH S. (1981), «The magic that can set you free»: the ideology of folk and the myth of the rock community, «Popular Music», 1 (Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities), pp. 159-168.
- FRITH S. (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, Oxford.
- FRITH S. (2001), *Pop music*, in S. Frith – W. Straw – J. Street (eds), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 93-109.
- HARKER D. (1985), *Fake Song: The Manufacture of British "Folk Song" 1700 to the Present Day*, Open University Press, Milton Keynes.
- HATCH D. – MILLWARD S. (1987), *From Blues to Rock: An Analytical History of Popular Music*, Manchester University Press, Manchester.
- JAKOVLJEVIĆ R. (2011), *The Presence of Rural Instruments in Serbia Today: The Case of Gajde*, «Studia Instrumentorum Musicae Popularis», 2 (New Series), pp. 61-69.
- KOUVAROU M. (2014), «Rockin' all over the World»: The Assimilation of Rock Music in Five European Countries (A Comparative Study), Durham University, Durham E-theses, <http://etheses.dur.ac.uk/10745/>
- KOUVAROU M. (2015), *American Rock with a European Twist: The Institutionalization of Rock 'n' Roll in France, West Germany, Greece and Italy*, «Historia Critica», 57 (July – September), pp. 75-94.

- LEE E. (1996), *Jazz: An Introduction*, Kahn & Averill, London (revised edition).
- MIDDLETON R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham.
- PADDISON M. (1982), *The Critique Criticized: Adorno and Popular Music*, «Popular Music», 2 (*Theory and Method*), pp. 201-218.
- RUSSELL T. (1970), *Blacks, Whites and Blues*, Studio Vista, London.
- SHUKER R. (1998), *Key Concepts in Popular Music*, Routledge, London.
- SINNREICH A. (2010), *Mashed Up: Music, Technology, and the Rise of Configurable Culture*, University of Massachusetts Press, Amherst-Boston.
- THÉBERGE P. (1997), *Any Sound You Can Imagine: Making Music / Consuming Technology*, Wesleyan University Press, Hanover-London.
- WALD E. (2009), *How The Beatles Destroyed Rock 'n' Roll: An Alternative History of American Popular Music*, Oxford University Press, New York-Oxford.

Abstract

Definire ciò che si intende per “*popular music*” è sempre stato problematico; tendenzialmente, infatti, questa locuzione è stata usata in modo talmente vago e generico da comprendere un’ampia gamma di musiche fondamentalmente diverse tra loro. Questo articolo prende in esame alcuni tentativi di definizione del concetto di *popular music* ed evidenzia i problemi e le discussioni sollevate da tali proposte, con particolare riguardo all’ampio lavoro che in questo campo d’indagine è stato realizzato in area angloamericana, a partire dagli anni Settanta. La discussione si concentra sul concetto di “materiale” nella *popular music* e propone una critica della nozione di “riserva comune” (*common stock*) elaborata da Tony Russell nel 1970. Il nodo centrale dell’argomentazione è la mercificazione della *popular music* non solo in quanto oggetto di desiderio, ma anche in quanto oggetto materiale, con un approccio di stampo filosofico derivato dalla teoria critica. Gli sviluppi relativi alla concettualizzazione, alla ricezione e alle mutevoli interpretazioni della locuzione *popular music* vengono esaminati nel contesto della tecnologia digitale, della mercificazione, della globalizzazione e delle ideologie dell’autenticità.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Alessandro Bratus

He received his PhD in Musicology in 2009 from the University of Pavia, where he is currently Lecturer in popular music. His teaching and research activities are focused on analytical approaches to music and audiovisual media in Anglo-American and Italian popular culture since the 1960s. He has published on musical and media experimentation in popular music, on the structural relationship between musical form and meaning, and on the trope of authenticity in contemporary media. He currently serves as a member of the Advisory Board of the GATM (Italian Study Group for Music Theory and Analysis) and is the editor of «Analitica: Online Journal of Music Studies».

Vincenzo Caporaletti

He teaches General and Transcultural Musicology at the University of Macerata, and Jazz Analysis at the “S. Cecilia” Conservatory in Rome. As a guitarist, he was member of the Italian progressive rock group Pierrot Lunaire, and in the jazz scene he has collaborated for many years, among others, with Tony Scott Quartet; he was also a classical guitar teacher in several Italian musical institutions. As a musicologist, he has published over twenty scientific monographs, mostly dedicated to the Theory of Audiotactile Formativity.

John Covach

Director of the University of Rochester Institute for Popular Music, and Professor of Theory at the Eastman School of Music. He has published widely on topics dealing with popular music. He is the principal author of the college textbook *What's That Sound? An Introduction to Rock Music* (Norton, 2006), and has co-edited *Understanding Rock Music: Essays in Musical Analysis* (Oxford University Press, 1997) and *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music* (University of Michigan Press, 2010). As a guitarist, Covach has performed widely in the US and Europe.

Philippe Gonin

Lecturer at the University of Burgundy, composer and arranger, he centres his work on the analysis of popular music. He has authored books on Pink Floyd, Magma and The Cure, and has edited *Focus sur le rock en France: analyser les musiques actuelles* (DelaTour,

2014) and *Prog Rock in Europe: Overview of a persistent musical style* (EUD, 2016). He is a member of the Georges-Chevrier Research Centre (UMR CNRS 7366).

Dietrich Helms

Professor of Music History at the University of Osnabrück, and vice dean of the School of Educational and Cultural Studies. He studied Musicology, Sociology and English at the Universities of Münster, Oxford and East Anglia. From 2005 to 2016 he was co-chair of the German Society for Popular Music Studies (formerly ASPM), and from 2001 to 2016 editor of GfPMs yearbook «Beiträge zur Populärmusikforschung». His research interests include music as a communication system, iconography of music, music in the context of the First World War, (English) Renaissance music, popular music and popular forms of musical theatre (especially for children and adolescents).

Stefano La Via

He has completed his musicological studies at the Universities “Sapienza” of Rome (*Laurea in lettere* degree) and Princeton (MFA, PhD in Musicology). He is currently ssociate Professor at the University of Pavia, Department of Musicology, Cremona, where he teaches “Storia della Poesia per musica” and “Storia della Canzone d’autore”. He has carried out research and published many essays on the relationship between poetry and music in various historical periods, from Medieval times to nowadays, with particular reference to 16th-century Italian Madrigal, Baroque Opera, and “Author’s Song” in Europe, USA and Brasil.

Max Paddison

He is Professor Emeritus of Music Aesthetics in the Music Department at Durham University (UK) and Associate Member of the Philosophy Department. His research specialisms are in critical theory, aesthetics, and sociology of music. He is the author of *Adorno’s Aesthetics of Music* (Cambridge University Press, 1993), and *Adorno, Modernism and Mass Culture* (Kahn & Averill, 1996). He is joint editor (with Irène Deliège) of the book *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives* (Ashgate, 2010).

Timothy D. Taylor

He is Professor in the Department of Ethnomusicology at the University of California, Los Angeles. He is the author of *Global Pop: World Music, World Markets* (Routledge, 1997); *Strange Sounds: Music, Technology and Culture* (Routledge, 2001); *Beyond Exoticism: Western Music and the World* (Duke University Press, 2007); *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture* (University of Chicago Press, 2012); *Music and Capitalism: A History of the Present* (University of Chicago Press, 2016). *Music in the World: Selected Essays*, will be published early in 2017.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Alessandro Bratus

Ha conseguito il Dottorato di Ricerca nel 2009 presso l'Università di Pavia, dove è attualmente ricercatore a tempo determinato in *popular music*. Le sue attività di insegnamento e ricerca sono concentrate sugli approcci analitici alla musica e ai media audiovisivi nella *popular culture* anglo-americana e italiana dagli anni Sessanta in avanti. Le sue pubblicazioni riguardano in particolare i linguaggi sperimentali nei media e nella *popular music*, le relazioni strutturali tra forma e significato, e il tropo dell'autenticità nella comunicazione mediale contemporanea. Attualmente è membro del Comitato scientifico del GATM e direttore di «Analitica: Rivista online di studi musicali».

Vincenzo Caporaletti

Insegna Musicologia generale e Musicologia transculturale presso l'Università di Macerata, e Analisi del jazz al Conservatorio "S. Cecilia" di Roma. Come chitarrista, è stato esponente del *progressive rock* italiano col gruppo Pierrot Lunaire, e in ambito jazz ha collaborato per vari anni, tra gli altri, con il Tony Scott Quartet; è stato inoltre docente di chitarra classica in vari istituti musicali italiani. Come musicologo, ha pubblicato oltre venti monografie scientifiche, in gran parte dedicate alla Teoria della Formatività Audiotattile.

John Covach

Direttore dell'Institute for Popular Music presso la University of Rochester, e professore di Teoria musicale alla Eastman School of Music. Ha pubblicato numerosi articoli su vari argomenti relativi alla *popular music*. È il principale autore del manuale universitario *What's That Sound? An Introduction to Rock Music* (Norton, 2006), e ha collaborato alla curatela dei volumi *Understanding Rock Music: Essays in Musical Analysis* (Oxford University Press, 1997) e *Sounding Out Pop: Analytical Essays in Popular Music* (University of Michigan Press, 2010). Come chitarrista, ha tenuto molti concerti negli Stati Uniti e in Europa.

Philippe Gonin

Ricercatore all'Université de Bourgogne, compositore e arrangiatore; la sua attività di ricerca si concentra sull'analisi della *popular music*. Ha pubblicato libri sui Pink Floyd, Magma e The Cure, e ha curato i volumi *Focus sur le rock en France: analyser les musiques actuelles* (Delatour, 2014) e *Prog rock in Europe: Overview of a persistent musical style* (EUD, 2016). È membro del Centre Georges-Chevrier (UMR CNRS 7366).

Dietrich Helms

Professore di Storia della musica all'Università di Osnabrück, e vice-direttore dell'Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Ha studiato musicologia, sociologia e letteratura inglese alle università di Münster, Oxford e East Anglia. Dal 2005 al 2016 è stato co-direttore della German Society for Popular Music Studies (un tempo ASPM), e dal 2001 al 2016 ha diretto la rivista annuale «Beiträge zur Populärmusikforschung». I suoi interessi di ricerca comprendono la musica come sistema comunicativo, l'iconografia della musica, la musica nel contesto della Prima guerra mondiale, la musica rinascimentale inglese, la *popular music* e le forme del teatro musicale *popular* (specialmente quelle dedicate a bambini e adolescenti).

Stefano La Via

Ha compiuto gli studi musicologici presso le università "Sapienza" di Roma (Laurea in Lettere) e Princeton (MFA, PhD in Musicology). Attualmente è professore associato di Storia della poesia per musica e di Storia della canzone d'autore presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali di Cremona (Università di Pavia). Ha svolto ricerche e pubblicato numerosi saggi sul rapporto fra poesia e musica in varie epoche storiche, dal medioevo a oggi, con particolare riferimento al madrigale italiano del XVI secolo, al dramma per musica sei-settecentesco e alla canzone d'autore in Europa, Brasile, USA.

Max Paddison

Professore emerito di Estetica musicale presso il Dipartimento di Musica della Durham University (UK) e Membro associato del Dipartimento di Filosofia della stessa Università. I suoi interessi di ricerca si concentrano negli ambiti della teoria critica, dell'estetica e della sociologia della musica. Ha pubblicato i volumi *Adorno's Aesthetics of Music* (University Press, 1993) e *Adorno, Modernism and Mass Culture* (Kahn & Averill, 1996). Insieme a Irène Deliège, ha curato il volume *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives* (Ashgate, 2010).

Timothy D. Taylor

Professore al Dipartimento di Etnomusicologia della University of California (Los Angeles). Ha pubblicato i volumi *Global Pop: World Music, World Markets* (Routledge, 1997), *Strange Sounds: Music, Technology and Culture* (Routledge, 2001), *Beyond Exoticism: Western Music and the World* (Duke University Press, 2007), *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture* (University of Chicago Press, 2012), *Music and Capitalism: A History of the Present* (University of Chicago Press, 2016). Il suo ultimo libro, *Music in the World: Selected Essays*, sarà pubblicato nei primi mesi del 2017.

