



Riflessioni critiche sul concetto di *popular music*

Max Paddison

Introduzione

Se esiste una categoria di oggetti che non sembrano avere bisogno di definizione, la *popular music* ne fa sicuramente parte. Ognuno di noi ha la sensazione di sapere già che cosa essa sia e quale sia il suo significato. Ma l'esperienza della *popular music* è anche inseparabile dal bisogno di parlarne, di scriverne, di discuterne, e questi discorsi intorno alla *popular music* sono parte inestricabile di quella stessa esperienza.^[1] Sono queste constatazioni a giustificare il mio tentativo di riesaminare il termine "popular music", proprio perché questo continua a essere usato come se significasse qualcosa.

Di conseguenza, è ragionevole sottoporre il concetto di *popular music* a un'indagine critica da un punto di vista filosofico. Quando facciamo questo - e ciò può essere fatto solo considerando tanto le concezioni appartenenti al discorso comune quanto alcuni tentativi influenti di definire e comprendere il *popular* in musica, e tentando di stabilire con la massima chiarezza concettuale alcune categorie funzionali e razionali - diventa evidente che siamo in un territorio in continuo mutamento, dove le definizioni si sgretolano facilmente, rivelando contraddizioni e incongruenze. Ciò accade in particolare in questo caso, per il rapido mutare del contesto tecnologico della *popular music*, per l'espansione dei suoi materiali e per il campo di tensioni che si produce nell'armonizzare il bisogno di venire incontro ai gusti del pubblico, le esigenze dell'industria musicale e la necessità di un controllo autoriale.

Tuttavia non dobbiamo aspettarci troppo dalle definizioni, perché una definizione non è in grado di abbracciare facilmente significati contraddittori. Benché io parta dalle definizioni, ciò che mi interessa qui è in realtà il "concetto" di *popular music*, perché un concetto invece è perfettamente in grado di tenere insieme - e di fatto tiene

sempre insieme – la contraddizione nel tentativo di rendere conto del suo oggetto. Devo inoltre precisare che, benché i significati siano senz'altro attinenti a ciò che sto tentando di fare, io qui non sono interessato al "significato" di *popular music* da un punto di vista musicologico, cioè a ciò che il termine dovrebbe denotare (anche se in certi casi rimando a musicologi, semiologi, sociologi o antropologi che hanno fatto del "significato", nel senso appena indicato, il centro delle loro indagini). Piuttosto, intendo occuparmi dei modi in cui il termine "popular music" è usato più in generale, e dello spettro di contraddizioni tenute insieme dal concetto, che è una cosa diversa.

All'inizio dell'articolo esamino alcune definizioni del "popular" nella *popular music*; nel fare questo propongo che si debba mettere al centro il concetto di "materiale" della *popular music*. Ciò mi porta a criticare l'idea generalmente accettata di una "riserva comune" (*common stock*) di materiali caratteristici della *popular music* afroamericana.^[2] Quindi procedo proponendo un concetto allargato e storicamente mediato di "materiale" che includa anche la canzone *popular* in quanto oggetto di consumo. Di conseguenza discuto la crescente "auto-referenzialità" e "auto-riflessività" della *popular music* in relazione ai suoi materiali, che sono in continua espansione. In conclusione, elaboro tali spunti nel contesto della *popular music* come fenomeno globale, della sua relazione con le tecnologie digitali e del riferimento alle ideologie dell'autenticità. Il mio approccio è critico e filosofico, ma supportato da diversi esempi.

1. Definire il "popular" in "popular music"

Nel senso più elementare si può dire che il termine "popular" significa "della gente". Questo però solleva subito il problema di capire in quale dei tre diversi sensi si debba intendere il termine: (1) che piace alla gente; (2) che proviene dalla gente; (3) che è basato su materiali che la gente considera "popolari". Per esempio, un certo tipo di musica va considerato "popular" perché piace a un grande numero di persone e di conseguenza ha successo in termini commerciali, oppure perché deriva storicamente e culturalmente da una tradizione musicale popolare (cioè condivisa da una comunità) che è stata trasmessa oralmente anche se questa musica oggi non è affatto "popular" nel senso di piacere a un grande numero di persone e avere successo commerciale? O va considerata "popular" perché si basa su materiali che consideriamo legati alla *popular music* – particolari strategie e dispositivi melodici, ritmici e armonici – oltre che all'insieme di tematiche e di metafore che caratterizzano i testi delle canzoni *popular* e i mezzi tecnici e tecnologici in continua evoluzione sono parte integrante dell'identità di queste musiche?

Tra gli esempi della prima categoria sarebbero incluse canzoni prodotte commercialmente e specificamente progettate dall'industria musicale per risultare rispondenti a ciò che essa considera essere il gusto predominante (o "popolare") con particolare attenzione alla "cultura giovanile". L'esempio più ovvio sul piano storico è Tin Pan Alley, con i suoi tentativi di produrre canzoni pensate per andare

incontro a una domanda da parte del pubblico – o piuttosto per creare questa domanda – risalenti alla Manhattan del periodo che va dall'ultimo decennio del diciannovesimo al primo del ventesimo secolo, e la cui influenza resiste fino agli anni Settanta. Gli esempi della seconda categoria includerebbero la musica "popolare" (*folk music*, *Volksmusik*) intesa come la musica tradizionale della "gente comune", la cui origine si presume risalga alla notte dei tempi. Gli esempi della terza categoria potrebbero comprendere semplicemente tutta la musica che si basa sui materiali della *popular music* e su alcuni dei suoi elementi caratteristici. Questa categoria, come quella di *popular music* in quanto tale, potrebbe anche includere alcune aree della musica d'arte, del jazz o del rock sperimentale e avanguardistico, nelle quali la musica non è necessariamente "popolare" o "populista" in nessuna delle accezioni commerciali o tradizionali di questi termini.

Tuttavia possiamo subito notare reciproci sconfinamenti e sovrapposizioni tra questi tre tipi, che non sono mai "puri". Si tratta, bensì, di "idealtipi" nel senso in cui Max Weber usava questo termine. Se, per esempio, prendiamo il secondo tipo - come musica popolare tradizionale o come musica della gente - ci possiamo chiedere: una musica della "gente comune" potrebbe comprendere, in prospettiva storica, le "canzoni comunitarie" (*community songs*) di quel genere molto popolare in Gran Bretagna negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, quando lo stare insieme e cantare canzoni in un contesto comunitario come quello dei pub e dei *music hall* era molto consueto e diffuso, anche se questa consuetudine era in gran parte scomparsa già all'inizio degli anni Cinquanta?^[3] Se così fosse, dovremmo riconoscere che le canzoni di Tin Pan Alley possono avere svolto almeno una parte della funzione sociale svolta in precedenza dalle "canzoni popolari" tradizionali non soltanto in un contesto urbano ma anche in un contesto rurale – benché sia chiaro che non si tratti di "musica popolare" nel senso tradizionale. Queste due nozioni evidentemente diverse di "musica della gente" (come il "cantare comunitario" di canzoni "popular" commerciali di massa, ma anche come le canzoni "popolari" prodotte in modo non commerciale) sollevano l'ardua questione dell'"autenticità" – un argomento difficilmente svincolabile dalle posizioni ideologiche e politiche che la sostengono. In questa sede non intendo discuterla in modo esplicito e diffuso, perché ritengo che la sua importanza sia stata molto sopravvalutata. In ogni caso la questione dovrà riemergere abbastanza spesso, e più avanti la riconsidererò brevemente in relazione agli sviluppi tecnologici. Per il momento, considerato che le vicende delle canzoni popolari e delle canzoni *popular* commerciali si sono intrecciate già alla fine del diciannovesimo secolo, presumo che entrambe siano diventate parte dei materiali di base della *popular music*, intesa in quanto insieme più ampio di pratiche musicali.. Intendo approfondire maggiormente questo aspetto facendo ricorso ad alcuni esempi storici.

I tentativi dei puristi di definire la "musica popolare" in relazione alla più ampia nozione di "popular music" – proprio a causa delle inevitabili sovrapposizioni tra "canzone popolare" e "canzoni popular"

prodotta in un contesto industriale – risalgono per lo meno agli sforzi dei folcloristi borghesi che raccoglievano i canti popolari tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo. Un esempio indicativo è rappresentato dal lavoro svolto tra gli anni Novanta del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo secolo da Cecil Sharpe, fondatore della English Folk Dance and Song Society [Boyes 1993]. Sharpe e gli altri folcloristi dell'epoca, come Maude Karpeles e Ralph Vaughan Williams, dovevano decidere quali delle canzoni che andavano registrando e trascrivendo dalla viva voce dei cantori popolari fossero "autentiche" e quali fossero invece versioni di ballate popolari originate dalle canzoni *popular* che si ascoltavano generalmente nei *music hall* contemporanei. Di converso i folcloristi erano anche costretti a riconoscere che la distinzione tra le due tipologie non sembrava essere un argomento di grande importanza per i cantori stessi [Harker 1985].

Nei Paesi europei che hanno conosciuto una rapida industrializzazione alla fine del diciannovesimo secolo, la musica popolare e le comunità che la sostenevano erano già in via di estinzione e quasi sul punto di scomparire a fronte dell'urbanizzazione delle popolazioni rurali; così la nuova cultura urbana di massa andava rapidamente trasformando le culture tradizionali del "popolo" rurale. Già alla fine del diciannovesimo secolo la canzone folk sembrava destinata a una sopravvivenza "oleografica" nelle raccolte a stampa di "canzoni nazionali" per le scuole o nell'arte che la riprendeva per dare un tocco di colore locale, dove contribuiva a rivitalizzare il linguaggio musicale dell'arte colta. Come Adorno affermava con decisione: «Non c'è più alcun "popolo" i cui canti e i cui giochi possano essere ripresi e sublimati dall'arte» [Adorno 1932, 373; Paddison 1982, 202]. Adorno aveva certamente ragione nel sostenere che l'industrializzazione e la cultura di massa avevano portato all'estinzione delle culture popolari pre-industriali in gran parte d'Europa – anche se era pronto a riconoscerne la sopravvivenza in alcune zone dell'Europa Sud-orientale, come per esempio nei Balcani, dove negli anni Quaranta l'industrializzazione aveva appena iniziato a prendere piede [Adorno 1975, 41-42 n3]. Alcune sacche di culture popolari tradizionali hanno effettivamente resistito in alcune zone della Serbia e della Macedonia fino al ventunesimo secolo inoltrato, nonostante la loro marginalizzazione provocata dal processo di modernizzazione e dal predominio della cultura di massa, come ha dimostrato il lavoro di Rastko Jakovlijevic sui suonatori di cornamusa *gajde* di questa regione [Jakovlijevic 2011; 2012].

Ma torniamo all'Europa Occidentale: a dispetto della quasi totale estinzione della musica tradizionale in Gran Bretagna fino al *revival* negli anni Cinquanta grazie all'attività di personalità emblematiche come A. L. Lloyd o Alan Lomax, è stato nel contesto dell'emigrazione delle popolazioni che la canzone popolare è tornata in vita fino a diventare una delle fonti decisive che hanno dato origine alla *popular music* americana e più specificamente afroamericana – le altre fonti vitali erano naturalmente le musiche tradizionali dell'Africa occidentale, le canzoni degli schiavi e il blues, direttamente collegati ai

movimenti di liberazione e di protesta.[4] Nel diciassettesimo e nel diciottesimo secolo le canzoni popolari tradizionali erano migrate insieme ai coloni dall'Inghilterra, dalla Scozia, dal Galles e dall'Irlanda all'America del Nord, dove vennero a costituire un fondamento per la cultura popolare degli Stati Uniti stessi, a cui si aggiunse l'ulteriore impulso delle emigrazioni di massa dall'Irlanda – in seguito alla carestia e alla crisi delle patate irlandesi negli anni Quaranta del diciannovesimo secolo – e da altre parti di Europa, in particolare l'Italia meridionale, la Germania e parte dell'Impero russo.

Dunque, per riformulare la questione delle definizioni, si può dire che la "musica popolare", insieme al blues, alla musica americana "delle origini" e ad alcuni elementi della *popular music* commerciale, siano tutte componenti importanti del "popular" all'interno della cosiddetta "riserva comune" alla quale la *popular music* afroamericana continua ad attingere. Questo riporta direttamente la questione della definizione del "popular" nella "popular music" all'ambiguo concetto di "materiale" – il terzo dei tre tipi di "popular" che ho delineato in precedenza. Ciò che voglio suggerire è che, benché il contesto della ricezione sia indubbiamente importante, siano *i materiali* tipici della *popular music* a costituire il suo aspetto definitorio.

2. Critica del concetto dei materiali della "riserva comune"

Il concetto di "riserva comune" (*common stock*) ha alcuni problemi di fondo che intendo esporre in questa fase. Prima di tutto questa idea richiede di essere inquadrata nel suo contesto. Il termine, coniato da Tony Russell nel 1970 e da allora frequentemente citato, suggerisce che le musiche *popular* afro-americane di ogni tipo attingano a una riserva stratificata di materiali, convenzioni formali e generi che, in misure diverse, servono a caratterizzarle tutte, benché talvolta alla lontana [Russell 1970]. Secondo David Hatch e Stephen Millward, la musica "popular" (o la musica "pop", come essi la chiamano, generando qualche ambiguità in questo contesto) deriva da «musiche che esistevano prima che fosse inventato il grammofono» – il periodo «tra l'insediamento iniziale in Nord America e gli anni Venti» – composte a partire dai materiali appartenenti alla "riserva comune" [Hatch e Millward 1987, 19] e condivise da musicisti neri e bianchi (per esempio le musiche blues, folk, *hillbilly* e *country*). Nell'era della registrazione, in particolare dagli anni Venti in poi, questo materiale può essere individuato in un certo numero di "tipi" tematici e stilistici: i temi dell'"eroe ferroviario" come *John Henry* (cantato da Leadbelly); le canzoni del giocatore d'azzardo, come *Jack o' Diamonds*; il ragazzo povero lontano da casa; la canzone di viaggio; la terra del latte e miele (per esempio *Promised Land* di Chuck Berry), per menzionarne solo alcuni [Hatch e Millward 1987, 18]. In ogni caso l'idea di una "riserva comune" può essere criticata perché è concepita da Russell in termini fondamentalmente statici, mentre è abbastanza evidente che la riserva di materiali è molto più fluida e dinamica di quanto egli propone. Hatch e Millward ritengono che questa categoria debba

essere ampliata «in modo da includere, oltre a canzoni, temi e altri elementi musicali, anche le tecniche strumentali e vocali, l'attaccamento a determinati strumenti, e inoltre le concezioni di particolari tradizioni, nel senso di determinati elementi musicali, strumentali e sociali» [Hatch e Millward 1987, 19].

Ma anche questa concezione ampliata della "riserva comune" mantiene un carattere essenzialmente statico. Io invece propongo che essa dovrebbe essere intesa non soltanto come "più ricca" di materiali, bensì come composta di materiali che si trovano in uno stato di costante flusso dinamico; che, insomma, debba essere considerata come un processo storico in movimento anziché come un deposito statico. Inoltre, come suggeriscono gli stessi Hatch e Millward, nella ripresa e nello sviluppo dei materiali in ciascun particolare momento storico deve essere riconosciuta anche l'influenza di forze socio-economiche. Un altro fattore importante che deve essere riconosciuto nel delineare una simile concezione di materiale della *popular music* è che dal punto di vista storico la relazione tra qualsiasi tipo di sviluppo attuale della *popular music* e la cosiddetta "riserva" di materiali è destinata ad avere un carattere *dialettico*. Ciò non significa soltanto che la riserva di materiali si è accresciuta nella storia, ma anche che il carattere stesso della *popular music* è cambiato, soprattutto ai suoi estremi. Con questo voglio dire che la *popular music* è diventata, oggi, più consapevole di se stessa e della sua relazione con il suo "passato", cioè con i materiali e le procedure del passato.^[5] Tornerò su questo aspetto significativo più avanti, mentre prima vorrei continuare ad approfondire le sue implicazioni in relazione al jazz.

Intesi in questo senso più ampio e dinamico, i materiali della "riserva comune" possono anche includere alcune caratteristiche essenziali del jazz che sono entrate nella riserva di gesti musicali, come i *riff*, certe progressioni armoniche caratteristiche, ma anche ciò che Frank Zappa ha chiamato semplicemente un certo "sentore jazz"; tutto questo ora è parte dei materiali disponibili per la *popular music* di qualsiasi genere. Considerato dal punto di vista storico, questo processo è iniziato più o meno all'inizio del ventesimo secolo, e indubbiamente si era già consolidato intorno agli anni Venti. Un ottimo esempio è quello del direttore d'orchestra Paul Whiteman; nel periodo 1920-1936 la sua Paul Whiteman Orchestra è stata il gruppo "jazz" di maggior successo, in termini commerciali, in America e anche in Europa, dove era comunque molto popolare. Nei suoi arrangiamenti orchestrali di canzoni *popular* di quegli anni, Whiteman impiegava stili e manierismi appartenenti al "jazz", impreziositi da interventi improvvisati di solisti di prim'ordine come Bix Beiderbecke e Frankie Trumbauer, e dal contributo vocale – tra i tanti – di Bing Crosby, che sentiamo, per esempio, nella versione di Whiteman di *Mississippi Mud* (1928). Gli arrangiamenti di Whiteman sollevano la questione della "autenticità", perché nella sua musica l'improvvisazione, almeno nel senso che questa ha nel jazz, non è fondamentale. All'apice del suo successo Whiteman veniva chiamato "the King of Jazz", con il risultato di essere screditato per decenni dai puristi del jazz in quanto non

degno di seria considerazione proprio a causa della sua grande popolarità e delle sue orchestrazioni patinate, ma anche perché sembrava sfruttare solo le caratteristiche superficiali del "vero" jazz – in particolare veniva accusato di eclissare la voce "autentica" dei musicisti jazz neri, che avevano dato origine a quella musica. In ogni caso, ci sono buone ragioni per affermare che la musica di Whiteman non sia altro che un esempio di *popular music* "mainstream", che assimila le caratteristiche della musica afroamericana quel tanto che basta per farla apparire familiare e riconoscibile, e che allo stesso tempo sfoggia – sul piano dell'orchestrazione, dei testi delle canzoni, dei ritmi ballabili – un livello di innovazione che gli permette di avvicinare il suo pubblico senza disturbarlo. Probabilmente da un punto di vista purista non si trattava di jazz vero e proprio, ma gli assomigliava qual tanto che bastava per accontentare i suoi uditori e per arricchire Whiteman. In effetti si può sostenere con convinzione che il contributo fondamentale di Whiteman alla *popular music* americana non sia stato ancora riconosciuto fino in fondo.^[6] La sua musica era anche un buon esempio di ciò che Adorno definiva "standardizzazione" – un termine che in questo contesto propongo di recuperare spogliandolo dai giudizi di valore che in Adorno sono costantemente implicati.^[7]

Le fonti musicali che in America hanno influenzato i diversi sviluppi divenuti più o meno noti come "jazz" includevano anche – la lista non è affatto esaustiva – il blues del Delta del Mississippi, i canti di lavoro, gli inni e i canti *gospel*, il *country blues*, le *brass band*, il *ragtime*, il *city blues*, la nascita di un jazz peculiare di New Orleans, gli inizi delle prime *jazz band* bianche, le connessioni con la musica d'arte e i movimenti artistici di stampo modernista, lo sviluppo di stili vocali jazz peculiari, il *sound* delle grandi *band* tra gli anni Venti e gli anni Quaranta, i cambiamenti apportati dal *bebop* negli anni Quaranta e Cinquanta, il *cool jazz*, il *third stream* alla fine degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta, il *free jazz*, le *fusion jazz* e rock degli anni Sessanta e Settanta. Si potrebbe addirittura dire che il materiale non è altro che la storia mediata del jazz in quanto tale, che include anche le sue formule "standardizzate" e i suoi cliché.

Una delle cose che pensiamo sia comune a tutte le tipologie di jazz in tutti i loro sviluppi – e che agiscono tanto in senso normativo quanto nel delineare le deviazioni da tali norme – è una certa insistenza sull'improvvisazione. Tuttavia, in prospettiva storica, è anche evidente che la possibilità che l'improvvisazione sia decisiva risulta tanto minore quanto più grande è la band e quanto più complessi sono gli arrangiamenti. Di conseguenza il jazz si è sempre mosso in un *continuum* tra composizione e improvvisazione, tra "opera" come oggetto ed "evento" come processo. Ma soprattutto, come sottolinea Edward Lee, il jazz è «una musica ibrida» [Lee 1996, 60]. Andrebbe anche detto che il periodo in cui il jazz ha goduto di maggiore popolarità e di un più largo seguito di pubblico, al punto di diventare parte del *mainstream*, è stato quello che va dal 1920 al 1950, che abbraccia le epoche delle orchestre da ballo, delle grandi band e delle loro propaggini, come le band *jump jive*.

Successivamente, con l'avvento del *bebop* e del jazz modale, questa musica ha cessato di essere così "popular", nel senso di essere apprezzata dalla maggior parte delle persone, ed è divenuta una musica di nicchia, apprezzata da persone pronte a recepire le sue tortuosità e anche, di fatto, la sua "autonomia" in quanto forma d'arte, in modo non dissimile alla musica classica.

Nonostante tutto, si può dire che il jazz resti *popular* nel senso alternativo già ricordato, quello cioè di continuare ad attingere ai materiali della *popular music* – ed è questo aspetto ibrido (il jazz ha sempre attinto anche ad altri materiali, non afroamericani, presenti nella "riserva comune" intesa in senso dinamico) che ha portato ai vari tipi di *fusion* degli anni Sessanta e Settanta. Questo aspetto ha peraltro incoraggiato la forte tendenza del jazz alla sperimentazione e allo sviluppo delle sue avanguardie.

Penso che il fattore decisivo non sia soltanto il carattere del materiale in sé, mediato dal suo precedente carattere funzionale (per esempio i canti di lavoro, le melodie degli inni religiosi o delle danze oppure le musiche d'intrattenimento), ma anche e soprattutto il tipo di *relazione* con il materiale, che riguarda l'aspetto poetico, la dimensione del "fare" che investe ogni singolo "pezzo" di musica e ogni singolo "evento musicale". È una dimensione che in seguito è stata condivisa dalla musica rock, offrendo il potenziale di tutta una gamma di possibili relazioni creative e sperimentali con i materiali disponibili, che includeva, indicativamente, la possibilità di *deviare* dalle norme della canzone *popular* standardizzata in quanto prodotto commerciale di massa, e al tempo stesso di rinforzarle nel momento stesso in cui le giudicava.

3. Riflessività e auto-referenzialità nel rock e nel pop

È con la nozione di "rock" come caso particolare di "popular music" che i problemi di chiarezza definitoria diventano critici. Ciò avviene perché è difficile mettersi d'accordo su una chiara distinzione tra musica "pop" e "rock". La questione implica ancora una volta il concetto problematico di "autenticità", ma anche l'idea che la musica rock recuperi la connessione della musica popolare (*folk*) con la "comunità". Ho detto che il rock può essere distinto dalla musica "pop" solo se considerato in relazione all'eterogeneità dei suoi materiali, e non semplicemente tramite il suo contesto d'uso (ho suggerito come tale contesto diventi un aspetto materiale perché le funzioni sociali di cui sopra sono mediate "nei" materiali considerati in modo dinamico anziché essere mediate "da" essi). Anche il rock quindi, come il jazz, si distingue grazie alla sua *divergenza* rispetto alle norme della produzione di massa – perfino quando le conserva in quanto aspetto del suo materiale. Ciò che voglio aggiungere è che il contesto del rock, così come le relazioni della sua produzione e del suo consumo, viene "materializzato" anche nelle norme e convenzioni dei suoi materiali storicamente dinamici, al punto che il *contesto* diventa *contenuto*.

La musica rock è nata dall'ibridazione di fonti "materiali" emerse prima dell'inizio degli anni Sessanta e si è nutrita di un ampio spettro di materiali condivisi: il *rhythm and blues*, la musica *country*, il jazz, il *jump jive*, la musica folk e in particolare il rock 'n' roll. Roy Shuker propone quanto segue: «Rock è l'etichetta che abbraccia uno spettro enorme di stili che si sono evoluti a partire dal rock'n'roll». Lo studioso continua riconoscendo una visione comunemente accettata, secondo la quale il «rock è spesso considerato come un genere che porta un peso maggiore del pop, con connotazioni di maggiore integrità, sincerità e autenticità» [Shuker 1998, 263]. In effetti, questa nozione di "autenticità" del rock, che si porrebbe in una posizione di superiorità rispetto alla "superficialità" della musica pop intesa come mero "intrattenimento", è stata letta da alcuni commentatori come un tentativo di collegare il rock al folk per mezzo del *folk revival* degli anni Cinquanta, tanto che, specialmente nella seconda metà degli anni Sessanta, si è iniziato a considerare il rock come una sorta di "musica folk urbana". Simon Frith ha giustamente criticato quest'affermazione: «Dice il proverbio: il rock è "la musica folk dei nostri tempi". Da un punto di vista sociologico ciò non è vero. Se il folk rappresenta i modi pre-capitalistici della produzione musicale, il rock è senza dubbio una merce soggetta alla produzione e al consumo di massa» [Frith 1981, 159]. Frith sostiene anche che la concezione della musica rock affermatasi alla fine degli anni Sessanta a partire dagli scritti di influenti "ideologi" della *popular music* come Carl Belz e Jon Landau derivano «dall'idea che quella musica fosse l'espressione autentica di una comunità giovanile», proprio come la musica folk era considerata come un'espressione autentica delle comunità rurali pre-capitalistiche» [Frith 1981, 159-160]. Frith sostiene che l'ideologia della "comunità rock" è una fantasia della gioventù suburbana della classe media, basata su una visione romantica della cultura "di strada" della classe operaia considerata in termini di spontaneità, piacere, sessualità e libertà di sperimentare.

Ma la prospettiva sociologica di Frith si concentra quasi esclusivamente sulla ricezione e sul consumo della musica rock. Ciò che lo interessa maggiormente è l'uso che la gente fa della musica rock, il modo in cui la utilizzano per risolvere o - piuttosto - per rendere accettabili i conflitti e le contraddizioni delle loro vite. Per usare le sue parole: «i miti rock "risolvono" le contraddizioni reali nelle esperienze di classe di gioventù e tempo libero. La forza della magia consiste nel fatto che la gente ci crede» [Frith 1981, 168]. Ma Frith non è così interessato a ciò che caratterizza la musica "in se stessa", a come viene "fatta" e a ciò che contraddistingue i suoi materiali. La forza della "magia" non sta solo nel fatto che la gente ci possa credere, ma anche in una pratica - tradotta in oggetto o evento - che induce erroneamente la gente a pensare che si tratti di qualcos'altro o di qualcosa di più grande di ciò che è realmente. Da questo punto di vista i prodotti commerciali hanno molte somiglianze con il numero del prestigiatore: anche se sai dove è il trucco, se il gioco è fatto con destrezza conserva tutta la sua capacità di incantare. È, per così dire, il suo aspetto illusorio - un aspetto condiviso dalla canzone pop e

dall'opera d'arte – a rendere la merce meritevole di attenzione in quanto oggetto, e non solo in rapporto ai suoi effetti.

A un primo livello, pertanto, tra "rock" e "pop" c'è ben poca differenza perché dovunque si voglia collocare la distinzione, si tratta in entrambi i casi di merci. A un altro livello, però, Frith è consapevole del fatto che porre tutta la *popular music* sotto il termine "pop" pone non pochi problemi – e lui stesso sostiene che "pop" deve essere considerata come una sorta di categoria residuale: «è ciò che resta quando tutte le altre forme di *popular music* sono state tolte» [Frith 2001, 95]. Di fatto, Frith definisce il "pop" come una forma di intrattenimento commerciale caratterizzato dalla produzione di massa e orientato al profitto, e lo fa in termini praticamente identici alle valutazioni di Adorno sulle "canzoni di successo" (*Schlager*) nel capitolo "Leichte Musik" della *Einleitung in der Musiksoziologie* [Adorno 1962]. Ciò tocca l'ambiguità e la confusione che esiste intorno al concetto di musica "pop" in relazione alla "popular music" in generale, e alle musiche rock, jazz e folk in particolare.

L'improvvisazione è davvero il fattore decisivo? Secondo Hatch e Millward lo è, e per loro improvvisazione significa creatività, libertà e – di nuovo – autenticità. Ma mentre le musiche jazz, rock e folk sono indubbiamente caratterizzate dalla presenza dell'improvvisazione, benché a livelli diversi (peraltro non sempre è chiaro ciò che si intende con questo termine in contesti così differenti), quel che io sostengo, contrariamente a Hatch e Millward, è che la musica "pop" non è affatto caratterizzata dall'improvvisazione. Se con musica "pop" intendiamo un caso estremo di musica totalmente mercificata, che è in tutto e per tutto un prodotto di quella che Adorno chiamava "industria culturale", allora il processo di produzione può lasciare ben poco spazio al caso, estromettendo perfino gli elementi più rudimentali dell'improvvisazione. Se questa descrizione avesse una qualche validità, si capirebbe la ragione per cui questa musica si è irrigidita da molto tempo diventando prevedibile e ripetibile tanto nella performance quanto nella registrazione. Propongo di accettare questa definizione come l'aspetto distintivo fondamentale del "pop", come il suo "idealtipo". Un esempio di questa distinzione tra "rock" e "pop" si può rinvenire nella trasformazione dei Blondie da gruppo rock *post-punk* e *new wave* a gruppo pop di enorme successo. Questo passaggio si consuma con l'album *Parallel Lines* (1978), dopo che le loro canzoni furono irreggimentate, rese più efficaci e standardizzate dal nuovo produttore Mike Chapman. Ciò solleva tutte le questioni legate alle aspettative degli spettatori delle performance dal vivo rispetto agli oggetti a loro più familiari, cioè le registrazioni delle stesse canzoni, e della tendenza, per diversi decenni dagli anni Sessanta in poi, a preferire le registrazioni alle performance live, o a far sì che emergessero profonde differenze tra le performance dal vivo della musica pop da una parte e della musica rock e jazz dall'altra. Si può sostenere che questo processo inizi nella seconda metà degli anni Sessanta, nel momento in cui i Beatles rinunciano alle incertezze della performance dal vivo per ritirarsi nella precisione dello studio di registrazione. Ciò anticipa gli effetti della tecnologia digitale sia sulla

registrazione in studio sia sulla performance dal vivo nel periodo che precede gli anni Ottanta.

Allo stesso tempo, ciò che dovremmo considerare come musica "pop", cioè l'aspetto commercializzato e *mainstream* della *popular music* (ammesso che il mio tentativo di definizione risulti accettabile), potrebbe anche essere letto come la semplice reificazione di gesti e materiali di uso comune per garantire la prevedibilità, con l'obiettivo di creare un prodotto senza suture visibili, che ci attragga, sul quale possiamo proiettare i nostri bisogni, fantasie e desideri, e con il quale possiamo identificarci. In questo senso la canzone pop è il *non plus ultra* della merce: incanta e al tempo stesso cela tutto ciò che è stato fatto per realizzarla. Anche se questa caratteristica potrebbe non essere stata presente in alcuni dei "modelli originari" che hanno contribuito in modo decisivo alla formazione dei materiali della cosiddetta "riserva comune", essa tuttavia pare essere un tratto inseparabile di ciò che la *popular music* è diventata con il processo di industrializzazione e urbanizzazione con l'emergere della cultura di massa. Come ha sostenuto ripetutamente Frith, tutta la *popular music* è mercificata, e questo è effetto della sua ineludibile collocazione in una moderna economia capitalistica e delle sue caratteristiche modalità di produzione e distribuzione; ciò riguarda sia la musica rock sia quella che continuiamo a chiamare "folk" (naturalmente la mercificazione investe anche la musica "seria" o "classica").

Ma poiché il tipo di argomentazione appena svolto tende a porre l'accento sulla merce in quanto oggetto che esiste esclusivamente *in funzione delle nostre proiezioni*, essa solleva la questione se la *popular music* ("pop" o "rock") non debba essere esaminata anche come un *oggetto di consumo* in se stessa, se il suo carattere di merce non debba essere preso seriamente, anziché porre l'accento esclusivamente sull'*uso* che di essa viene fatto in quanto merce. Per riformulare la domanda: si tratta solo di chiedersi in che modo *usiamo* le merci in quanto oggetti magici dell'immaginazione, come dice Frith? O si tratta anche del fatto che le merci sono *qualcosa di artefatto* e nonostante questo mantengono il proprio carattere magico? Detto diversamente: queste merci non richiedono forse la nostra attenzione in quanto *oggetti*, anche se la natura delle forze e delle relazioni di produzione che le hanno "prodotte" è ben nascosta sotto la loro "forma" concreta – quel processo che Marx e Hegel chiamavano "mediazione" (*Vermittlung*)? L'indifferenza per le caratteristiche dell'oggetto di desiderio in quanto tale suggerisce l'idea che il trucco potrebbe funzionare con qualsiasi oggetto, che ogni merce possa essere semplicemente sostituita da qualsiasi altra merce. Marx affermava che le merci sono soggette allo scambio, ma ciò non implica necessariamente che esse siano anche intercambiabili.^[8] Anche se il carattere di merce della *popular music* – rock incluso – è incontestabile, come lo sono molti altri aspetti tipici della sua distribuzione e del suo consumo, credo che la modalità di produzione del rock, come anche del jazz, conservi ancora alcuni significativi tratti pre-capitalisti che sono sopravvissuti anche all'epoca del predominio della produzione di massa. Sono questi tratti a porsi in conflitto con

ciò che viene spesso considerato come il predominio totalizzante della cultura di massa.

Questa visione è supportata da due importanti sviluppi storici nella musica rock e nelle sue trasformazioni successive (le varie *fusion* jazz-rock, il punk, il *post-punk*, la *techno*, il *rap*), che sottolineano la possibilità di scostarsi dal carattere di merce della *popular music* e dal controllo totale da parte dell'industria musicale. Il primo di tali sviluppi riguarda la dinamica "dal basso" (*bottom-up*) della musica rock, che ha in un certo modo minato dall'interno i tentativi compiuti dall'industria musicale di predire, forgiare e controllare completamente i gusti del pubblico determinando la fine del modello di produzione di massa "dall'alto" (*top-down*) di Tin Pan Alley (incidentalmente, questo serve anche a confutare l'affermazione di Adorno secondo cui il controllo del gusto del pubblico da parte dell'industria culturale è totale). Il secondo sviluppo riguarda la relazione con quella che ho chiamato una nozione allargata e dinamica dei materiali della "riserva comune". Ciò ha portato a dare avvio a un processo di inarrestabile presa di coscienza, che potrebbe anche essere legittimamente denominato un processo di auto-riflessione. In altre parole, la *popular music*, soprattutto nelle aree più sperimentali o "radicali" del jazz e del rock, con il passare del tempo è diventato sempre più chiaramente consapevole dei suoi materiali e dei suoi modelli, come del ruolo dell'industria della *popular music* in generale, che include le sue formule, i suoi cliché, i suoi mercati e i suoi "usi" da parte degli appassionati. Questa musica oggi è diventata più "scaltra", più narcisista, e di conseguenza sono emersi esempi molto chiari di una musica che si è fatta più criticamente consapevole, più riflessiva e anche più auto-referenziale. È stato in particolare il rapido sviluppo della tecnologia a mettere a fuoco nel modo più chiaro l'auto-referenzialità del pop e del rock, dove il materiale non è soltanto la "riserva comune" dei materiali tramandati, ma anche la totalità della *popular music* registrata, che oggi può essere incessantemente ricombinata, remixata e "riconfigurata" nella forma del *mash-up*.

4. Globalizzazione, tecnologie digitali e ideologie dell'autenticità

Nell'utilizzare i termini "auto-referenzialità" e "riflessività critica" ho suggerito che il processo di progressiva presa di coscienza della *popular music* nei confronti dei suoi materiali e delle sue convenzioni può essere letto dal punto di vista di due aspetti correlati ma differenti, sui quali vorrei soffermarmi brevemente prima di concludere. Da un lato c'è l'auto-referenzialità di molto pop, che tende a celebrare le sue convenzioni e le sue formule come in uno spettacolo di *burlesque*. Dall'altra parte c'è l'auto-riflessività, più critica, di molto rock, che tenta di discostarsi dai gesti standardizzati della musica più commerciale o di incorporarli in modo ironico o straniante.^[9] Ritengo inoltre che queste tendenze siano state enfatizzate da altri due importanti fattori, le cui origini possono essere ricondotte ai primi decenni del ventesimo secolo, ma il cui sviluppo ha subito una

notevole accelerazione a partire dagli anni Settanta e Ottanta. Tali fattori sono: (i) la globalizzazione e la ricezione della *popular music* afroamericana da parte di altre culture nazionali della *popular music* in diverse parti del mondo, e (ii) la tecnologizzazione e gli effetti delle nuove tecnologie digitali nel contesto della comunicazione mediato da Internet. Entrambe hanno avuto un'influenza sostanziale su ciò che finora abbiamo considerato come il "materiale" della *popular music* e sul rapporto con esso.

Il primo fattore è la diffusione della *popular music* di matrice afroamericana al di fuori degli Stati Uniti, e ha una storia lunga e complessa, di cui in questa sede non è possibile dare un resoconto dettagliato. [10] Per questa ragione mi limiterò a toccare alcuni punti che riguardano la globalizzazione di questa specifica nozione di *popular music* a partire dagli anni Sessanta e Settanta e la sua assimilazione da parte di altre culture nazionali. In primo luogo la musica assimilata in questo periodo era specificamente rock (a differenza di quanto era avvenuto con le influenze afro-americane del primo scorcio del ventesimo secolo, quando la musica in questione era il jazz). Inoltre, il punto di accesso iniziale è stato il Regno Unito: è a partire da qui che la musica, con caratteristiche molto *British*, si è poi diffusa ad altre nazioni europee, come Francia, Germania e Italia. Ed è soprattutto in questi paesi che la distinzione tra "pop" e "rock" è stata considerata fondamentale, specie nei contesti politicizzati del periodo.

In un articolo intitolato *What Kind of Music?*, pubblicato nel 1982 dalla rivista «Popular Music», Franco Fabbri scriveva: «Do per scontato che il lettore abbia un'idea ragionevolmente chiara di ciò che si intende con il termine *popular music*» [Fabbri 1982, 132], per poi procedere immediatamente a precisare questo aspetto facendo notare che «il titolo stesso di questa rivista [*Popular music*] sarebbe impossibile da tradurre in italiano» [Fabbri 1982, 132]. Fabbri evidenzia lo spostamento delle distinzioni interne alla categoria del "popular" tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, includendo tutte le possibili distinzioni tra musiche "pop", "rock", "mainstream rock" e "folk". Egli scrive:

Penso anche che "rock" e "pop" siano due tipi diversi di musica – anche se uno studente inglese di "popular music" includerebbe senz'altro il "rock" in questa categoria. Ma dunque "pop" è semplicemente un sinonimo, cioè l'abbreviazione di "popular"? In Italia sicuramente non lo è: il concetto di *musica popolare* fa unicamente riferimento a quella musica che nei paesi anglo-sassoni viene chiamata "folk music"; invece "pop" era un tempo un sinonimo di "rock", e oggi viene spesso usato per indicare "la musica rock inglese degli anni Settanta" (ma non credo che questo significato sia peculiare all'Italia). Non tutti in Italia riconoscerebbero come "rock" ciò che in America viene chiamato "mainstream rock" [Fabbri 1982, 132].

Nell'Italia degli anni Settanta – quando i gruppi rock d'avanguardia come gli Henry Cow (ma penso anche ai gruppi di jazz sperimentale come quello di Mike Westbrook) suonavano di fronte a grandi folle di

giovani politicamente attivi insieme a gruppi rock italiani come gli Stormy Six – la musica rock era interpretata come una musica dal significato politico radicale. Uno degli aspetti più caratteristici della ricezione della musica afroamericana in Europa è rappresentata dal ruolo della Gran Bretagna come punto di accesso, nel senso che l'adozione inglese del rock'n'roll, negli anni Cinquanta portò ad assimilare molto presto la musica americana, prima in termini di puro intrattenimento e di imitazione, poi – negli anni Sessanta – attraverso il raggiungimento di una fase di completa assimilazione, con l'assorbimento di elementi del blues e del *rhythm and blues* che fino a quel momento non erano emersi in modo così evidente nella *popular music* americana. In questo processo le band mescolavano tutto ciò con forme e generi molto *British* di *popular music*, come il *music hall*, la musica folk e quella dei pub, tornando poi a esportare la sua nuova versione, peculiare e creativa, di questa musica – ora conosciuta come "rock" – negli Stati Uniti, con la celebre *British invasion* intorno alla metà degli anni Sessanta.

Un altro aspetto peculiare è il processo stesso di assimilazione. Maria Kouvarou, nel suo articolo *American Rock with a European Twist: the Institutionalization of Rock 'n' Roll in France, West Germany, Greece, and Italy* [Kouvarou 2015], ha confrontato le diverse storie della ricezione della musica rock in Europa. Kouvarou ha anche suggerito che il processo di assimilazione abbia attraversato quattro fasi distinte:

- (1) un periodo di ricezione iniziale, durante il quale il rock veniva imitato come moda straniera;
- (2) un periodo di imitazione più creativa, rispondente alla spinta proveniente dai mass media a istituzionalizzare la musica rock;
- (3) un periodo di sviluppo caratterizzato da una mescolanza consapevole di elementi autoctoni e idiomi rock;
- e (4) un momento in cui l'assimilazione della musica rock diventa intuitiva e produce nuovi ibridi" [Kouvarou 2014].

Penso che in questa fase finale di assimilazione il rock cominci a manifestare un certo grado di riflessività, nel quale la musica è in grado di diventare criticamente consapevole rispetto ai suoi materiali ibridi, e probabilmente inizia a profilarsi la possibilità di interagire con il suo contesto politico.

In questa prospettiva sarebbe dunque sbagliato considerare lo sviluppo della *popular music* su scala globale come una semplice storia di sfruttamento, caratterizzato dal predominio totale delle convenzioni della *popular music* afroamericana, o interpretarla come un caso inequivocabile di imperialismo culturale o di manipolazione totale da parte dell'industria culturale. Mentre le *popular musics* (al plurale) sono sempre state caratterizzate da una tendenza alla istituzionalizzazione e alla reificazione nel momento in cui vengono assimilate al *mainstream* e mercificate, la *popular music*, soprattutto sotto l'influenza della musica rock, ha al contempo preservato elementi di resistenza critica nei confronti del processo di assimilazione e di reificazione. Vista in questi termini, le *popular musics* e i modi in cui queste sono fruite dagli ascoltatori hanno la

capacità di favorire tanto il conformismo quanto il suo opposto, cioè la sperimentazione di stili di vita alternativi e di nuove forme di relazione con l'esistente che possono anche avere implicazioni estetiche e politiche. Queste risposte alla *popular music* afroamericana su scala globale sono state amplificate dalle possibilità di interazione e di partecipazione creativa offerte dalle tecnologie digitali.

Questo mi porta al secondo fattore fondamentale: l'effetto delle nuove tecnologie. Negli anni Trenta Walter Benjamin suggeriva che uno degli effetti della tecnologia nella sfera dell'arte era renderla democratica grazie alla riproduzione tecnologica [Benjamin 1936]. A livello superficiale, si potrebbe sostenere che le nuove tecnologie hanno avuto la funzione di liberare la *popular music* dal dominio totale dell'industria musicale, messa alla prova dalle possibilità offerte da Internet, che permette una comunicazione globale e istantanea. Ma quella che Benjamin vedeva ancora essenzialmente come una tecnologia di riproduzione e di riproducibilità diretta ai consumatori è diventata adesso una tecnologia di produzione che trasforma gli stessi consumatori in produttori. La tecnologia digitale, grazie al facile accesso a *file* di musica digitale, tecnologie di campionamento (*sampling*), *remix*, *mash-up* e il riuso di materiali soggetti alla tutela del diritto d'autore (*copyrighted*), ha modificato anche l'idea di ciò che costituisce il "materiale" della *popular music*, e trasformato quella che era inizialmente considerata come la sfera del consumo in una sfera di produzione individuale, con innumerevoli reti di condivisione su scala globale. Nel suo libro *Mashed Up: Music, Technology, and the Rise of Configurable Culture* (2010), Aram Sinnreich parla di quelle che egli chiama tecnologie "configurabili", costituite da sistemi di comunicazione globali, digitali e organizzati in reti (*networked*) [Sinnreich 2010, 8]. Egli afferma che «i numerosissimi esempi di "cultura configurabile" – dai *mash-up* ai *remix* al *machinima* – mettono in discussione la tradizionale dicotomia produttore/consumatore» [Sinnreich 2010, 8].

L'estrema tecnologizzazione della *popular music*, non soltanto nella sfera della riproduzione, ma anche nella sfera della produzione, ha dissolto l'idea dell'oggetto musicale come prodotto finito. È dunque sensato concludere con un breve commento sulla "autenticità" in relazione alla musica rock. Qualunque cosa si intendesse in passato con il concetto di "autenticità" – unicità e originalità, espressione, il legame con una tradizione, un luogo o una comunità – è chiaro che oggi questo significato è stato snaturato. La situazione è tale che la nozione stessa di un "oggetto musicale" unico, originale e completo di ogni sua parte viene messa in dubbio. Anche in questo caso è stato Sinnreich a porre la questione fondamentale: «un *file* di musica digitale [è] un materiale di partenza o un prodotto finito?» [Sinnreich 2010, 8]. Il rovesciamento della relazione tra produzione e consumo, evidenziata e insieme resa possibile dall'accesso alle tecnologie digitali, trasforma tutto in materiale, e trasforma tutti noi in produttori e consumatori allo stesso tempo. Se però l'"autenticità" viene vista semplicemente come l'"espressione" di sentimenti che per una ragione o per l'altra sono considerati "autentici", sorge anche una nuova

domanda: che cosa viene espresso, a parte il perpetuo processo di comunicazione, in quanto interazione e condivisione, fine a se stesso? Il concetto di "autenticità" viene discusso per lo più nel contesto dell'uso che se ne fa in termini ideologici (per lo più per fini politici o di classe); per questo è stata messa generalmente in evidenza la sfera della ricezione o del consumo di *popular music*, come anche della sua distribuzione. Benché si tratti di un argomento importante, esso non si pone necessariamente in relazione con "l'oggetto in sé" – cioè con il brano musicale, con una canzone o con quel che è. Ma se guardiamo all'"oggetto in sé", anche l'"autenticità" nel senso benjaminiano di *Echtheit* (genuinità, unicità, la "cosa vera") viene distrutta dalla sua infinita riproducibilità. In pratica, per tornare alla visione di Sinnreich, si può dire che il *file* di musica digitale infinitamente riproducibile diventa a sua volta un materiale di partenza infinitamente trasformabile per creare infiniti altri *file* di musica digitale.

In considerazione di tutto ciò, come possiamo ancora parlare di "autenticità" nella *popular music* se tutto diventa materiale e se questo non include più soltanto gli oggetti musicali realmente esistenti bensì tutto ciò che può essere digitalmente manipolato? Ciò che resta, allora, non è altro che la modalità autoriale dell'operazione creativa in quanto tale. Questo significa che è solo in relazione al "fare" musica senza considerare gli oggetti musicali come prodotti definitivi che oggi l'"autenticità" può forse conservare un significato. Ma anche questo è, in sé, materia di discussione.

Traduzione dall'inglese di Alessandro Cecchi

Bibliografia

- 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*, «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.

[1] Simon Frith solleva questo punto come giustificazione del suo libro *Performing rites* [Frith 1996, 4].

[2] Il termine "afro-americano" è problematico rispetto al concetto più ampio di *popular music* statunitense al quale faccio riferimento, perché le fonti materiali della musica americana hanno origini tanto europee quanto africane. Ciononostante mantengo il termine, perché è stata la peculiare fusione di fonti europee e africane, che ha avuto luogo per la durata di due secoli in America e che è il risultato della colonizzazione, dell'insediamento e dello schiavismo, a produrre, verso l'inizio del ventesimo secolo, quella congerie eterogenea di stili di *popular music*, che oggi noi identifichiamo immediatamente come "americani". Voglio però affermare che i tratti distintivi di questa mescolanza restano ancora oggi afro-americani.

[3] Ciò è attestato dalla popolarità di cui godevano, nella Gran Bretagna degli anni Trenta, i volumi di spartiti musicali della serie "Community Song Album" dell'editore musicale Francis, Day & Hunter di Londra. Ogni album conteneva 50 canzoni popolari corredate di accompagnamento pianistico. Molte di queste canzoni, in puro stile Tin Pan Alley, risalivano ai primi anni del ventesimo secolo o alla fine del secolo precedente. L'editore Francis, Day & Hunter era parte di un'azienda i cui uffici centrali si trovavano a Tin Pan Alley, New York (West 28th Street, tra la Fifth e la Sixth Avenue, a Manhattan), mentre la sede londinese si trovava su Charing Cross Road, vicino a Denmark Street, ed era anche conosciuta come "la Tin Pan Alley londinese".

[4] Thomas Barker tratta in maniera convincente la relazione tra i canti degli schiavi della metà del diciannovesimo secolo e la loro liberazione in un suo recente articolo [Barker 2015].

[5] Per certi versi la mia prospettiva riflette alcuni aspetti della nozione adorniana di "dialettica storica del materiale musicale", ma senza i limiti e la curvatura teleologica del suo concetto.

[6] Questo ragionamento è svolto in modo molto convincente da Elijah Wald nel suo libro *How The Beatles destroyed rock 'n' roll* [Wald 2009].

[7] Si veda la perspicace lettura di Adorno data da Richard Middleton nel capitolo 2 di *Studying popular music* [Middleton 1990].

[8] Esiste, nondimeno, un certo livello di intercambiabilità all'interno della produzione di musica pop, al punto che oggi la tecnologia digitale ha un impatto profondo sulla musica grazie all'uso di elementi in commercio come drum-machine, preset e patch [Théberge 1997].

[9] Si veda anche l'interessante discussione sulla ricezione italiana del rock 'n' roll e della musica rock negli anni Settanta svolta da Umberto Fiori, che usa una terminologia analoga [Fiori 1984, 271]. Mi sembra che la sua argomentazione possa essere applicata in modo più ampio alla tendenza alla referenzialità e alla riflessione nel pop e nel rock in generale.

[10] Per uno studio dettagliato sull'assimilazione della musica rock in Europa si veda la dissertazione di Maria Kouvarou [Kouvarou 2014].

Copyright (c) 2016 Max Paddison



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Analitica - Rivista online di studi musicali



Se non diversamente indicato, i contenuti di questa rivista sono pubblicati sotto licenza [Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

ISSN: 2279-5065