

La musica intorno a noi

Frammenti di musicologia della popular music

Philip Tagg intervistato da Luca Nostro*

Entro una cornice semiotica, lei fonda il suo sistema di analisi musicologica sulla base dell'analogia, del confronto intersoggettivo e del confronto interoggettivo¹ e della sostituzione ipotetica², insomma dell'esemplarità di alcuni termini musicali nell'ambito dei loro usi e funzioni all'interno della storia della musica. Per la verità, sembra che questo metodo inquadri il problema della semantica musicale, più che in termini semiotici, in termini di somiglianze di famiglia à la Wittgenstein. Secondo lei, vale la pena salvare il paradigma semiotico nonostante questa sua presunta limitazione?

Direi di sì. Purtroppo la semiotica ha una cattiva reputazione, specialmente quando si occupa delle varie forme di comunicazione non-ver-

1. * Ringraziamo John E. Clifford per la preziosa collaborazione alla stesura del testo in inglese. Per Tagg, il confronto interoggettivo consiste nell'"osservare e catalogare le corrispondenze fra un certo tipo di musica (fra una certa unità del codice musicale) ed il tipo di immagini, di parole e di affetti evocati da tali immagini e parole (le associazioni extramusicali o paramusicali) che si presentano contemporaneamente a tale tipo di musica in diverse situazioni comunicative" (R. Agostini e L. Marconi Introduzione, in *Popular Music. Da Kojak al Rave*, a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi, Ed. Clueb, Bologna, 1994, pag. 15). "La ragione principale per la quale usiamo il confronto interoggettivo sta nel carattere intrinsecamente a-logogenico del discorso musicale. L'eterno dilemma del musicologo è quello della necessità di usare parole per un'arte non-verbale, non-denotativa. Questa evidente difficoltà può essere tramutata in un vantaggio se in questa fase dell'analisi scartiamo le parole come metalinguaggio per la musica e le sostituiamo con altra musica. Questo significa usare in modo rovesciato una frase coniata da Sonnevì nel 1975 in una sua poesia: 'la musica non può essere spiegata – non può essere contraddetta a meno che non usi musica completamente nuova'. Quindi, usare il confronto interoggettivo significa descrivere musica per mezzo di altra musica, significa confrontare l'Oggetto di Analisi con altra musica che sia in stile pertinente e che abbia funzioni simili. Vediamo ora come avviene un confronto interoggettivo. Se chiamiamo intersoggettivo quell'approccio analitico che stabilisce una concordanza nelle risposte a uno stesso Oggetto di Analisi fatto ascoltare a un certo numero di differenti soggetti, allora un approccio interoggettivo dovrebbe essere quello che può stabilire una concordanza, per quanto riguarda gli eventi sonori, tra due o più pezzi di musica." (P. Tagg, Analizzare la popular music: teoria, metodo e pratica, in *Popular Music. Da Kojak al Rave*, a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi, Ed. Clueb, Bologna, 1994, pag. 56).

bale. Comunque il paragone con Wittgenstein è calzante e logico. Anche perché si adatta alla natura dei segni musicali.

Le ho fatto questa domanda perché penso che il suo metodo sia molto vicino alla pratica musicale.

E' vero. Il mio ragionamento, in sostanza, è questo: se di regola nell'insegnamento viene usato il linguaggio verbale come meta-linguaggio per commentare e spiegare testi verbali, mi sembra logico che se si ha a che fare con la musica o con qualche altra forma d'arte non verbale venga utilizzato proprio quel sistema simbolico (la musica) come principale-metalinguaggio di quell'aspetto particolare di quel tipo di sistema simbolico.

Se questo meta-linguaggio è la musica allora avremo a che fare con delle somiglianze. C'è un'altra analogia interessante nell'uso della musica come meta-musica, cioè come un meta-linguaggio per la musica stessa. Infatti, scoprire queste somiglianze di famiglia è esattamente quello che si fa in linguistica quando si cercano dei patterns di similarità nei rapporti tra segno, significante e significato. Quando si riescono a trovare, in un contesto culturale, dei patterns di queste somiglianze, allora questi patterns, o somiglianze, o somiglianze di famiglia, se così le vogliamo definire, possono essere usate come base. Se questa sia estetica piuttosto che semantica o piuttosto che, in senso lato, semiotica, non saprei dirlo, ma a me sembra che se si vuole comprendere la natura della musica, il modo in cui la musica funziona come comunicazione, allora bisogna analizzarla da una prospettiva strettamente musicale.

2. È un sistema di verifica delle analogie trovate con il *confronto interroggettivo*. "Una volta ipotizzato che una certa unità, un certo insieme di elementi, comunica un certo 'un significato espresso in forma associativa verbale', si tratta di prendere un brano musicale nel quale compare tale unità, mutare uno degli elementi che fanno parte di questa unità lasciando tutto il resto il più possibile immutato e vedere se tale oggetto comunica o non comunica il senso associato a tale unità. Se, cambiando tale elemento, il brano *comunica* comunque il senso corrispondente a quell'unità, allora vuol dire che tale elemento *non fa parte* dell'unità che corrisponde a tale senso e *non è indispensabile* a comunicare quel senso e *appartiene* all'unità corrispondente a quel senso." (R. Agostini e L. Marconi *Introduzione*, in *Popular Music. Da Kojak al Rave*, a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi, Ed. Clueb, Bologna, 1994, pag. 21)

Tagg: Title – 0. La musica intorno a noi Frammenti di musicologia della

Il fallimento dell'approccio semiotico classico alla musica è spiegabile solo con la centralità della partitura e del conseguente privilegio dato alla musica classica (ad esempio Nattiez)? O da altri fattori, come ad esempio, il progresso e l'intensificarsi di discipline di supporto all'indagine musicologica come la psicoacustica (Sloboda) e la neurofisiologia applicata all'apparato uditivo (Bharhucha)? Cosa pensa di questi indirizzi di ricerca?

Mi viene in mente un libro bellissimo di Francès', *La perception de la musique*. È un dottorato del 1958, ripubblicato nel 1971 a Parigi. In questo libro, sorprendentemente in anticipo sui tempi, Francès dopo aver fatto tutti i tipi di test neurologici che poteva fare a quel tempo su persone a cui faceva ascoltare una serie di brani musicali, per verificarne le reazioni, sostenne che tutto questo era inutile e, successivamente, cominciò ad utilizzare un metodo molto simile al mio.

In ogni caso, per rispondere alla sua domanda, penso che ci debba essere un sistema per combinare tutti gli approcci possibili. Quanto a Nattiez, la centralità della partitura e il conseguente privilegio dato alla musica classica è solo una delle ragioni. Ci sono però altre ragioni. Penso che una sia legata ad un errore epistemologico della tradizione occidentale, secondo la quale la musica non è conoscenza, e quello che viene comunicato con la musica non perviene alla conoscenza. Ora, io dissento con questa prospettiva logocentrica della conoscenza. Secondo me, che la musica come sistema simbolico sia messa all'ultimo posto è dovuto proprio alla mancanza dello sviluppo di un'estetica e di una semiotica della musica.

Inoltre, le scienze naturali hanno svolto un ruolo centrale nella visione del mondo che si affermò con la Rivoluzione borghese e con l'avvento del capitalismo e nel processo di dominio del mondo da parte dell'uomo che ne è seguito. Sistemi simbolici come la religione e la sessualità ad esempio, ma anche come la musica, sebbene siano stati socialmente organizzati secondo regole di classificazione e patterns semantici, sono stati separati dalle scienze naturali, dal pensiero matematico e simili, perché nell'immaginario della borghesia, che era diventata allora la classe

dominante, le emozioni e la corporalità dovevano essere separate dal resto. Per mettere in piedi un sistema disumano – si è capito che sono anticapitalista – la borghesia doveva essere sicura che l'emozionalità di quegli aspetti dell'espressione simbolica che riguardano la corporalità e la materialità, fosse segregata.

Infine c'è un'altra ragione, che scaturisce da quanto ho appena detto, che è l'egemonia quasi assoluta del linguaggio scritto nell'apprendimento. È un altro problema. Infatti, con riferimento alla semiotica, i termini ed i metodi della semiotica linguistica sono i primi ad essere naturalmente applicati anche alla musica, con delle notevoli difficoltà di adattamento. Voglio dire che negli schemi di studiosi come Peirce e Greimas ci sono categorie in cui la musica potrebbe entrare, ma queste categorie non sono coerenti con le modalità funziona in cui la musica se si pensa da musicisti. Quindi è molto più produttivo, credo, pensare da un lato ad un creatore di musica e dall'altro ad un ricevente di musica, e poi provare a riconsiderare queste osservazioni entro uno schema semi-otico più ampio ad uno stadio successivo.

In sostanza, l'errore è stato quello di forzare la musica entro una teoria semiotica peristente prima che una comprensione semiotica della musica funzionasse dalla prospettiva della musica stessa.

C'è qualche relazione tra il suo metodo della comparazione interrogativa e della sostituzione ipotetica con l'uso della parodia e della citazione in musica (penso principalmente alla musica di Stravinskij) specialmente in alcune esperienze del primo Novecento (ad esempio Satie e Busoni)? Sembra che l'imitazione, che della composizione musicale è il tratto predominante, sia dal suo metodo elevata al rango di strumento di analisi, realizzandosi così una perfetta corrispondenza tra la musicologia e il suo oggetto, tanto che il suo metodo, per la sua attitudine ad attualizzare il modello, sia più una tecnica poetica che interpretativa.

Questa è la lettura più singolare che sia stata data del mio lavoro. Mi piacerebbe che fosse vero. Posso solo sperare che questo sia uno dei risultati di quello che faccio. Mi vorrei soffermare un momento su questo tema.

Quando ho letto la sua analisi del tema del serial televisivo Kojak non ho

Tagg: Title – 0. La musica intorno a noi Frammenti di musicologia della

avuto la sensazione di leggere un'analisi musicologica, ma di ascoltare una delle interpretazioni del tema di Kojak.

Sì, penso che il succo della *sostituzione ipotetica* sia la ricomposizione. Così, si prende un parametro e lo si sostituisce con un altro parametro; ma questo è quello che si fa generalmente nell'analisi linguistica, è una procedura standard in linguistica, quindi perché non dovrebbe essere una procedura standard anche nell'analisi musicale?

Comunque, c'è un problema con questo metodo, che non credo sia intrinseco al mio metodo, ma che piuttosto riguardi la soggettività del musicista: i musicisti non vogliono che si analizzi quello che fanno. I musicisti compongono e ricompongono in modo intuitivo, secondo la loro cultura, quindi a loro non piace che qualcuno di un'altra cultura ricomponga quello che fanno. Essi ricompongono e compongono i vari parametri usando materiali esistenti per creare nuova musica, e per loro è molto più efficiente fare questo senza pensare in dettaglio a come funziona. Ad esempio Dimitri Tiomkin, il compositore di colonne sonore, a dei musicologi che gli chiedevano perché, visto che componeva usando più o meno gli stessi temi, idee e forme di orchestrazione, non archiviasse tutto questo materiale in una banca-dati, rispose che sarebbe stato troppo complicato e che è molto più veloce riscriverle o rifarle, non essendo possibile ricordarseli esattamente.

Credo che questo sia molto importante, ma mentre per i musicisti, nella pratica, va bene comporre intuitivamente, per gli studenti e per chi si occupa di analisi musicale è molto più semplice e rapido, ad esempio per capire cosa non funziona in una colonna sonora, condividere un linguaggio fondato su un metodo di analisi che si svolga nei termini che ho indicato.

Insisto su questo tema: se musica come quella di Zappa e di alcuni compositori contemporanei può essere considerata quasi come un saggio di musicologia, un tipo di musicologia come la sua può essere considerata quasi come una forma di composizione musicale. Cosa ne pensa?

No, non composizione musicale. È ricostruzione, o meglio, decostruzione, sempre con un potenziale per la ricostruzione. Per ricos-

truzione non intendo mettere insieme la stessa cosa di nuovo, intendo mettere qualcosa di nuovo insieme con il materiale risultato dalla decostruzione: è come prendere i pezzi di una Volkswagen e farci una BMW o qualcos'altro.

Più volte ha sottolineato l'importanza del sound nella popular music e nella sua analisi. Non pensa che l'eccessiva attenzione alla riconoscibilità del sound per motivi commerciali abbia portato, rispetto a 20-30 anni fa ad una eccessiva standardizzazione ed omologazione (si pensi al THX a d esempio) del sound di generi e contesti musicali anche diversi in diversi canali di trasmissione (CD, Cinema Radio TV) e che questo possa diventare col tempo un pericolo per l'ascolto musicale? Non c'è il rischio che un sound omologato prevalga su altri parametri musicali e diventi quasi una sorta di permesso di circolazione di un brano musicale nel circuito commerciale di ascolto ?

Sì, in generale sono d'accordo. Ma vorrei precisare con due esempi. Attualmente un mio dottorando si sta occupando dei bocchini delle trombe ed è in grado di documentare una standardizzazione del suono della tromba sin dagli anni '60 abbastanza spiacevole sia per lui che per molti dei suoi famosi insegnanti –è allievo di Bobby Schuh, il trombettista jazz americano e inoltre recentemente ha ricevuto una lettera da Wynton Marsalis che sostiene cose molto simili.

Ma c'è un altro aspetto, di più ampia scala, di questa standardizzazione del suono. Mi riferisco al suono del CD, a quella sorta di ideale, affermatosi con l'avvento dei CD negli anni '80, di come un'incisione dovesse essere presentata. Ci fu una forte spinta verso la separazione dei canali, verso un notevole enfaticizzazione dell'alta definizione di tutte le componenti del suono e di tutti i suoi canali, verso la rimozione di quasi ogni ronzio o fruscio e simili. Ci sono state delle reazioni contro questa tendenza: negli anni '90, ad esempio, nella musica pop, c'è stata una svolta verso un suono più *grunge*, ad esempio in gruppi come i Nirvana, e persino gli U2. Credo che questa fosse una specie di reazione proprio contro quel tipo di pulizia del suono.

Insomma, c'è un rischio di standardizzazione. Tuttavia, se si

guarda al fenomeno storicamente, a quello che è successo ad altri parametri musicali nel passato, almeno da quando ne possiamo avere informazioni, penso si possa dire che c'è stata una standardizzazione, quasi in termini adorniani, di ognuno di quei parametri, come ad esempio delle progressioni armoniche; e non credo che ce ne dobbiamo molto sorprendere, è connaturata all'industria commerciale. Non penso che questa tendenza sia modificabile, ma non credo nemmeno che ogni standardizzazione rimarrà sempre tale. Ci saranno sempre standardizzazioni e reazioni a quelle standardizzazioni.

A proposito del rapporto tra suoni e immagini, nella musica per il cinema è stato dimostrato, ad esempio da Chion, il grande ruolo del sonoro, e dei suoni acusmatici, come veicolo delle immagini: la specificità del suono rispetto alle immagini è tale che Chion stesso ha parlato di immagini sonore e di suoni visivi attribuendo i due ambiti al minore o maggiore numero di eventi discreti per unità di tempo (i suoni prolungati sarebbero di natura visiva mentre le immagini veloci e frammentate sarebbero di natura sonora). Condividi questo tipo di classificazione?

Immagino che Chion si riferisca al fatto che bisogna avere circa 18.400 eventi sonori al secondo perché un suono venga completamente percepito come continuo, mentre nel caso delle immagini ne bastano 25. E usa questo assunto della biologia per asserire che il suono è più veloce o è percepito più velocemente della visione. Bene, ho qualche difficoltà a capire perché dica questo, ma non credo che la cosa stia in questi termini.

Chion sostiene che quando si vuole ottenere un effetto visivo, ad esempio nella musica per il cinema, si possono utilizzare suoni lunghi perduranti, mentre quando si vogliono ottenere effetti sonori si possono usare immagini veloci e frammentate.

In qualche modo sono scettico su questo argomento. Quando, nei primi anni '80, giravo per fare interviste, andai a trovare un signore che insegnava musica per film alla scuola nazionale di cinema vicino Londra. Egli mi raccontò che ai suoi studenti era solito dire: "immaginate di essere dei cavernicoli e di vivere nella preistoria e di andare a dormire quando fuori e dentro la caverna è buio com-

pleto, il fuoco è spento: chiudete gli occhi e non potete vedere assolutamente nulla, ma potete sentire; ad un certo punto sentite un suono, tipo *kich*: potrebbe essere un coniglio, un leone, oppure il vento, quindi andate fuori a guardare, e forse riuscite ad identificare cosa fosse in realtà, ma è stato il rumore a farvi reagire rapidamente”.

Quindi nella percezione non conta molto la reale velocità fisica, perché il suono viaggia lentamente, ma il fatto che noi non possiamo chiudere le nostre orecchie, il fatto che non abbiamo palpebre sulle orecchie, mentre le abbiamo sugli occhi. Secondo me questo significa che il nostro cervello analizza il suono in modo diverso che le immagini, lo analizza in modo simile a come ascoltiamo dentro la pancia materna. Infatti, quando siamo nella pancia materna e durante tutti gli stadi pre-verbali della vita, il suono non-verbale svolge un ruolo importantissimo nel renderci quello che siamo: individuiamo aspetti soprattutto emotivi, corporei e tattili del nostro ambiente per gran parte attraverso suoni non-verbali. Per questa ovvia, dire bio-antropologica ragione, il suono è molto più adatto a raggiungere le nostre emozioni di quanto non lo siano le immagini, anche perché noi non acquistiamo una buona vista, non riusciamo a focalizzare se non dopo molti mesi dalla nascita.

In conclusione, credo che il fatto che non abbiamo palpebre sulle orecchie e il fatto che cominciamo a sentire molto tempo prima di vedere, siano più importanti, nella distinzione tra suoni e immagini, della classificazione fatta da Chion.

Cosa pensa del ritmo? È d'accordo con chi crede che esso svolga una funzione egemonica rispetto agli altri parametri musicali?

Non credo sia il più importante. È essenziale come l'altezza e l'intensità, né più, né meno. Ma non c'è ritmo senza intensità, quindi forse l'intensità è il parametro più importante! Senza ritmo non ci sarebbero frasi, neanche frasi verbali, ma non ci sarebbe ritmo se nulla fosse prodotto, se nessun suono fosse prodotto, perché per produrre un suono si ha bisogno di energia e l'energia appartiene all'intensità o ad un'intensità modulata, che solo in una prospet-

tiva temporale diventa ritmo.

In un suo saggio³ lei ha evidenziato la differenza tra la musica tradizionale, sia colta che popolare, che accentua la polarità gestaltica tra figura e sfondo (valida in pressoché tutte le arti) rappresentata dalla melodia e l'accompagnamento, e la musica rave, in cui questa polarità non esiste, perché il ruolo primario è svolto dallo sfondo sonoro, non essendoci nessuno strumento o cantante (l'eroe) che svolge una funzione tematica. Questa negazione dell'individuo, resa possibile anche dall'uso di varie tecniche di straniamento (luci stroboscopiche, suoni non naturali come quelli sintetici, ritmi ossessivi, uso prevalente di basse frequenze, etc...) può essere interpretata, secondo lei, come il ritorno ad una dimensione sacrale dell'esperienza musicale, in cui non vi è distinzione tra musicisti ed ascoltatori perché la musica assume aspetti rituali ed è partecipata da tutti allo stesso modo, come ad esempio succedeva nel gregoriano?

Ho scritto quell'articolo nel 1993 in un periodo in cui mia figlia era una grande appassionata della rave music. In quel periodo pensavo che la *rave music* fosse un'importante novità nella costruzione della musica e penso che storicamente lo sia stata. Allora facevo quelle riflessioni più che altro per porre dei problemi e sollevare un dibattito.

Qual'è l'evoluzione del suo pensiero su questo tema?

Credo sia una questione molto importante. In primo luogo, non assimilerei l'individuo all'eroe, perché gli individui non sono eroi, ma ci sono diversi modi di organizzare gli individui in differenti società. Non credo sia una coincidenza se società che non hanno avuto esperienza, ad esempio, della Rivoluzione borghese e della nozione di individuo, non hanno necessariamente relazioni di figura-sfondo nella loro musica. Forse è una speculazione, ma secondo me in questo parametro musicale – la relazione tra figura e sfondo – sono codificate le relazioni sociali e le regole di organizzazione degli individui.

3. *From Refrain to Rave. The Decline of Figure and the Rise of Ground*, relazione al convegno "Rock Steady/Rock Study. Sulle culture del rock...", Bologna, Istituto Gramsci, 6/7 maggio 1993.

Ad esempio, sono stato in Ghana. Lì non ci sono specchi. Nessuno si guarda. Non sono riuscito, mentre stavo lì, a trovare uno specchio e a sapere in che condizioni erano i miei capelli al mattino: la nozione di come un individuo appare e l'immagine di sé è completamente differente, ci si specchia nelle altre persone; quello che siamo è come gli altri reagiscono a quello che facciamo, come i nostri gesti e le nostre parole rimbalzano sulle altre persone. Ora a me questo sembra un modo totalmente diverso di organizzare la società e credo che la musica rifletta il modo in cui ci comprendiamo. Così, nella nostra società, mentre nel periodo pre-borghese ci doveva essere una musica più polifonica e più confortante, una specie di musica amniotica, direi, successivamente sono stati l'individuo e il suo ambiente la voce predominante. Ora, credo che nella *rave music* ci sia stata una decisa reazione contro la feticizzazione di individui-eroi come Elthon John o Charlie Parker o Jimi Hendrix.

Ma c'è un fatto interessante. L'industria discografica, il mondo dell'industria musicale, non sapeva come vendere la *rave music* finché non ha avuto la brillante idea di far diventare i DJ delle star. E questo è proprio quello che è successo: i DJ sono diventati delle star anche se questo ha comportato che ci si conformasse al consueto sistema di vendita del mercato musicale.

È interessante il fatto che un soggetto parzialmente al di fuori della musica, il DJ, il rappresentante, sia diventato il protagonista.

Lei ha detto che "*mentre nell'analisi del linguaggio alla competenza relativa all'emittente (constructional competence) e alla competenza relativa al ricevente (receptional competence) (vedi SED CONTRA) generalmente viene attribuito, lo stesso valore, in musica e nelle arti visive sembra che la competenza si applichi solo alle abilità dell'emittente*" e che "*nella musica la competenza relativa all'emittente (constructional competence) e lo studio del metadiscorso musicale hanno luogo nelle istituzioni didattiche rivolte a persone esperte di musica, (...) mentre la competenza relativa al ricevente (receptional competence) è virtualmente esclusa dalla sfera dell'insegnamento pubblico. Può spiegare come è possibile che anche i non-musicisti possano fare*

Tagg: Title – 0. La musica intorno a noi Frammenti di musicologia della

esperienza dell'analisi musicologica della popular music da lei proposta? Traducendo la competenza relativa all'emittente nella competenza relativa al ricevente? Non si pone qui l'irriducibilità e intraducibilità di un linguaggio non verbale con il linguaggio verbale?

Bene, questa è la domanda della mia vita. È un obiettivo veramente difficile da raggiungere. Io ci provo da 10 anni e c'è sempre qualcosa da imparare. In primo luogo, si deve dare alle persone che non sono musicisti la fiducia di credere che hanno una reale competenza musicale.

Infatti ascoltano, associano, attribuiscono significati alle stesse, più o meno le stesse cose di quelli che appartengono allo stesso contesto culturale. Questo è il primo passo, il primo ostacolo da superare. Il secondo è leggermente più complesso perché consiste nel fare associazioni, stabilire connessioni tra percezioni della musica da parte di utenti non musicisti – per utenti intendo chiunque non abbia nessuna preparazione musicologica né musicale o non suoni nessuno strumento musicale – tra ciò che percepiscono quando ascoltano qualcosa e quello che viene percepito.

Questo si può fare in due modi: è un processo molto lungo e sono sicuro che non né vedrò la fine. Il primo è possibile grazie alla registrazione digitale, ai mini-disc, CD, DVD, videoregistratori con contatori in tempo reale e così via, che rendono possibile ad ogni singola persona di identificare realmente e senza equivoci un particolare suono. Si può inequivocamente denotare, o piuttosto, con una parola migliore, designare un particolare suono localizzandolo in termini esclusivamente temporali e, se c'è più di un suono contemporaneamente, come spesso succede, essi possono essere qualificati in termini puramente fenomenologici.

Quello che spero sia possibile è studiare il tipo di vocabolario usato dai non-musicisti per identificare un particolare suono tra numerosi suoni concomitanti e provare a codificare questo vocabolario. Quindi ci dovrebbe essere la possibilità di stabilire connessioni tra la denotazione fenomenologica e la struttura dell'oggetto che denota.

Qual è la relazione tra il bordone nella musica indiana e l'armonia nella

musica classica occidentale? Quali sono le influenze che l'avvento dell'armonia, a partire dal XVIII secolo in Occidente, ha prodotto nella concezione della natura? Che senso ha oggi, parlare di suoni naturali?

Coomaraswamy, a proposito del bordone nella loro musica, sostiene che per la musica Indiana l'armonia come è intesa in occidente sarebbe impossibile perché negherebbe i processi eterni della natura (rappresentata dal bordone) su cui tutto si fonda: credo che questo sia abbastanza vero. Nella musica occidentale, il *rurale*, o almeno certi esempi di *rurale*, sono accompagnati molto chiaramente da un bordone. Sono ritratti immobili della natura, come la fine di *Notte sul Monte Calvo* di Mussorgski, l'inizio di *Nelle steppe dell'Asia Centrale* di Borodin, molto interessante, o l'inizio di *On the Open Prairie* dalla *Suite di Billy the Kid* di Copland: questi brani hanno tutti dei bordoni molto statici. Altri tipi di rappresentazione più che al *rurale*, si avvicinano di più a quella che si potrebbe chiamare una natura bucolica, come ad esempio nel diciottesimo secolo, bucolica piuttosto che pastorale, in cui si dipingono personaggi di campagna con le loro cornamuse o cose del genere. Quindi non credo che ci sia una relazione di corrispondenza univoca tra il bordone e la natura perché il bordone nella musica occidentale assume molte forme diverse.

D'altro canto, c'è una tendenza all'uso di strutture modali e del bordone molto di più nella musica sinfonica degli anni 60' che prima, sia nella *popular music* che in altri stili dell'arte musicale. Invece, cosa questa molto interessante, c'è un vasto uso della modulazione da una tonalità all'altra nel periodo precedente, in coincidenza con il periodo cruciale dell'espansione coloniale. Nei vecchi film western hollywoodiani le nuove scene spesso sono introdotte da un cambio di tonalità. Così ci sono modulazioni interne nelle partiture di Max Steiner. Il mio esempio preferito è la sequenza della sigla iniziale della serie TV *How the West Was Won* (*Alla conquista del West*), in cui ogni volta che i protagonisti varcano la linea dell'orizzonte, ogni volta che i pionieri attraversano le praterie o scavalcano una collina e vedono una nuova terra, c'è un cambio di tonalità che sottolinea la nuova veduta, e questo va

Tagg: Title – 0. La musica intorno a noi Frammenti di musicologia della

avanti per tutto il film... Ma come hanno dimostrato Schönberg e soci non si può modulare in eterno perché altrimenti si va fuori dal tracciato.

E' curioso che nei cataloghi della mood music⁴ alla categoria natura/pastorale sia associato l'aggettivo triste, mentre addirittura il termine spazio gli viene opposto e viene attribuito alla sfera dell'industria, della città, dell'elettronica. Questo può voler dire, rovesciando un po' i termini, che la popular music distribuita commercialmente, per il fatto che nasce in un contesto industriale metropolitano, non può mai essere completamente triste?

Se pensiamo alle canzoni tristi del mondo anglosassone, la prima area che la gente ricorderebbe sarebbe la musica country, le ballate country lente. Ci sono moltissime ballate country lente nel cui repertorio le canzoni tristi sono di un numero maggiore di quelle presenti nel repertorio del rock and roll della moderna popular music dance.

Questo non credo dipenda dalla *popular music*, ma dal fatto che queste ultime canzoni generalmente hanno una velocità almeno intorno ai 100 bpm. È molto difficile essere tristi sopra i 96 battiti, perché c'è troppa energia. Mi sembra che solo alla natura appartenga il tragicamente triste...

Sicuramente la tristezza è un'area proibita, un po' come... Come la morte...

Si: la tristezza è, in ogni stupida società capitalista, un'area proibita dell'esperienza emotiva. Ci è permesso di essere arrabbiati e stressati ma non depressi o tristi. Per essere tristi bisogna riflettere. La nostalgia viene venduta, ma viene venduta solo come nostalgia

4. "L'espressione *mood music* (altrimenti conosciuta come 'library music', 'catalogue music', 'musique de sonorisation', 'musique d'illustration sonore', 'Archivmusik', 'musica di sonorizzazione', etc.) viene usata in opposizione alla musica composta specificamente per una determinata produzione audiovisiva, per riferirsi alle collezioni di musica preregistrata, di solito su LP o CD, prodotta in anticipo per soddisfare i bisogni di produzioni cinematografiche, televisive o radiofoniche classificata secondo il sentimenti e gli usi consueti della musica" (P. Tagg, *Nature as a Musical Mood Category*, n° 8206 in IASPM Norden's working paper series, Institute of Musicology, University of Göteborg, 1982).

della sfera rurale, di un mondo antico e arcaico, di paradisi perduti, di utopie irrealizzabili, mentre gran parte della *popular music* viene venduta a un pubblico di giovani che vivono in città. Ci potrebbe essere un mercato della tristezza, ma non credo che in questo sistema ci sia interesse a che la gente si metta a riflettere. La riflessione è considerata pericolosa e la tristezza è una forma di riflessione.

*In un suo saggio sugli stereotipi della musica televisiva*⁵, Lei ha sostenuto l'esigenza che l'etnomusicologia e l'antropologia applicata alla musica si attengano maggiormente al fatto musicale in senso stretto e che, soprattutto, si rivolgano al nostro *ethnos*, quello dell'uomo occidentale del XX-XXI secolo, e non allo studio di popolazioni esotiche e tribù lontane. Inoltre, nello stesso saggio ha indagato come vengono classificate nella musica e nella sua percezione comune alcune importanti polarità, come ad esempio maschile-femminile e città grande-città piccola rilevando "che gli eroi definiti musicalmente della nostra cultura dei mass media spesso commettono impunemente *hybris*, che il nostro concetto di natura definito musicalmente non include l'uomo, che il tempo è inestricabilmente legato alle macchine e all'ordine sociale metronomicamente regolare al quale siamo assoggettati, e che la morte è solo questione di dolore e lutto individuale, non di rinnovamento e continuità sociale e naturale. Se le cose stanno così e se, come abbiamo suggerito, il ritratto della donna nelle sigle musicali è tanto conservatore quanto i nostri soggetti sembrano credere dal punto di vista musicale (dal punto di vista visivo lo credono meno, e ancor meno da quello verbale), allora sembra che nella nostra cultura, nonostante la sua cultura digitale, la musica possa categorizzare l'esperienza e la relazione soggettiva e condivisa collettivamente relativa al nostro ambiente sociale e naturale a livelli di coscienza più profondi e, forse, più arcaici di quelli nei quali si collocano i simboli visivi e – cosa ancor più rilevante – i simboli verbali". Quindi la musica, specialmente quella di uso quotidiano

5. *An Anthropology of Stereotypes in TV Music?*, in "Svensk tidskrift för musikforskning", 1989, pp.19-42. [Swedish Musicological Journal for 1989, Göteborg, 1990] (tr. It. *Stereotipi nella musica televisiva*, in "Popular Music. Da Kojak al Rave", a cura di Robeto Agostani e Luca Marconi, pagg. 279-304 Ed. Clueb, Bologna, 1994).

Tagg: *Title* – 0. La musica intorno a noi Frammenti di musicologia della

(radio TV, muzak e così via) rappresenta una sorta di inconscio della società in cui viviamo?

Assolutamente. Se ci occuperemo di questo, cominceremo a capire cosa è successo al nostro cervello, ai nostri pensieri. Fino a che non capiremo la nostra soggettività non potremo riconoscere quali sono le regole che la governano. Devo dire che esiste un modulo di oppressione, non semplicemente oppressione economica, ma anche mentale e sociale, a cui siamo soggetti. Riconosco che è un argomento politico molto semplice. Ma io lo sostengo fermamente.

È molto importante. Questo è il motivo per cui la musicologia è così importante. Dobbiamo dare o provare a dare alle persone il diritto di capire la nostra esistenza, di capire come i messaggi musicali possano, non direi manipolarci, ma condizionarci e influenzarci, come tutto questo funzioni, questo è il compito della musicologia.

Dobbiamo, come musicisti e come musicologi, approfondire questi temi. I musicisti devono capire quanto sia importante il loro lavoro. E le persone che non sono né musicisti né cantanti devono capire cosa viene comunicato loro.

Traduzione italiana di Luca Nostro

