

Nel 2012 a Milano si è svolto il Convegno Nazionale di Studio SIEM intitolato “Tutta la musica per tutti: tra fare e capire”, durante il quale si è discusso sulla definizione di “musica”. Per i critici conservatori questo termine poteva qualificare solo la “vera” musica (quella che è sempre stata oggetto di studio dei musicologi), non includendo nell’elenco molte altre musiche come il minimalismo americano, la canzone napoletana, la chanson francese, il rock’n’roll, la techno etc.

Già molti teorici avevano proposto un’apertura nel dialogo tra gli studiosi di popular music e i musicologi. Negli anni ’80 il musicologo britannico Philip Tagg aveva affermato che bisognerebbe fondare non una International Association for the Study of Popular Music ma una International Association for the Popular Study of Music.

Soprattutto in Italia esiste una sorta di pregiudizio nei confronti della popular music, come musica che non ha bisogno di essere teorizzata, ascoltata e interpretata come tutta la musica oggetto di studio del musicologo o del didatta della musica, perché di “scarsa qualità”.

Sicuramente la feroce critica alla popular music, considerata musica “standardizzata e alienante”, a partire dagli anni ’50 del ’900 da parte del filosofo tedesco Theodor W. Adorno, una delle più importanti e influenti personalità dell’estetica musicale novecentesca, ha contribuito a dare a questa musica un’accezione negativa.

Tuttavia, oggi esiste una sorta di dialogo fra le parti (musicologi e studiosi di popular music) e soprattutto al di fuori dell’Italia si discute se il linguaggio della teoria musicale convenzionale possa essere adeguato a descrivere la materia musicale di molti generi della popular music.

Lo studioso Richard Middleton propone un’analisi della popular music che abbraccia una metodologia diversa da quella incentrata sul formalismo, sebbene quest’ultima sia la più largamente utilizzata per l’analisi musicologica, e per lo più legata all’ambito della musica classica. La metodologia alternativa proposta da Middleton ha, invece, come perno fondamentale il significato del brano, al quale va data un’importanza almeno pari a quella spettante alla componente prettamente musicale. Nello specifico,

la realizzazione pratica di questo nuovo approccio allo studio dell'opera musicale si concretizza, nella proposta di Middleton, in quella che l'autore chiama "teoria della gestualità". Detta teoria prevede che l'ascoltatore senta (nel senso fisico di "percepire una sensazione") e ascolti i suoni attraverso forme musicali che sono assimilabili a gesti fisici, cosicché si hanno delle correlazioni molto strette, talvolta quasi univoche, fra determinate strutture musicali e specifici movimenti fisici, o gesti, per l'appunto. Le basi di questo approccio risiedono al di fuori della musicologia: bisogna attingere dall'antropologia e dalle teorie culturali, come quelle di Lévi Strauss, Blacking e Narthes, le quali propongono l'esistenza di legami specifici fra strutture musicali e ritmiche, e strutture somatiche, in cui le prime influenzano, quasi determinano, le seconde. Studiosi come Maròty si spingono ancora oltre, ipotizzando una struttura del mondo basata sul "ritmo", inteso come periodicità delle cose (i.e. natura ondulatoria della luce e della propagazione dei suoni, relazioni fra corpi celesti, ed altre), che si rifletterebbe allo stesso modo sull'essere umano stesso.

L'obiettivo di Middleton nel presentare la teoria della gestualità, è quello di teorizzare e fornire un metodo per l'analisi delle opere musicali, che passi attraverso l'individuazione della relazione fra processi musicali ed analoghi processi somatici. Tutto ciò tenendo conto del fatto che la gestualità non possa considerarsi unicamente e puramente derivante da una certa musica, ma anche da un sostrato culturale che va tenuto in considerazione. Una stessa musica sarà probabilmente somatizzata in maniera diversa in ascoltatori provenienti da culture molto diverse, ognuna delle quali avente una propria gestualità ben strutturata e prescindente dall'aspetto musicale.

Malgrado queste considerazioni possano applicarsi ad ogni tipo di musica, sembra che esse siano quanto mai evidenti nella popular music, in cui il "movimento" assume un ruolo fondamentale (si pensi all'istinto che molti hanno di ballare sulle note di talune canzoni popolari, rock o pop, molto più raro invece nella musica sinfonica). A tal proposito, la somatizzazione delle componenti ritmiche o comunque periodiche si esprime attraverso specifiche parti del corpo, ovvero il cuore, i polmoni (quindi il respiro), piedi, mani, occhi, tanto che, citando Maròty, sembrerebbe possibile mappare

lo spettro musicale con lo spettro dei sopracitati elementi del corpo (i.e. a determinati intervalli di frequenze del suono si “attiveranno”, ovvero risuoneranno, determinate parti del corpo, anche contemporaneamente). All’estremo, si potrebbe pensare il corpo umano come “controllabile” in funzione del suono, dando la possibilità al musicista di far danzare l’ascoltatore in maniera quasi predicibile.

Il metodo proposto per condurre l’analisi della popular music secondo la teoria della gestualità, si basa su un approccio ipotetico-deduttivo, secondo cui bisognerebbe creare dei modelli musicali in funzione della gestualità che si prevede di stimolare nell’ascoltatore, per poi testarli ed osservandone gli effetti reali da comparare con le ipotesi iniziali. Il fine è quello di associare taluni pattern musicali a specifici gesti dell’ascoltatore. Movimenti dei piedi, del bacino, della testa, la cadenza del respiro, del battito cardiaco, ecc, e soprattutto l’intensità di tali movimenti, saranno dunque gli strumenti con cui lo studioso potrà analizzare un brano musicale. Un esempio lampante dell’applicabilità di questa teoria si presenta nel “groove”, una figura musicale caratterizzata da un ritmo ben definito, al variare del quale variano di conseguenza le corrispondenti forme gestuali.

Lo studioso presenta due casi di studio, per esemplificare praticamente questa metodologia, analizzando le canzoni “Where’s the Party” di Madonna (tipica canzone dance), e la ballata “(Everything I do) I do it for you” di Brian Adams. In entrambi i casi viene utilizzato un grafico bidimensionale, nel quale alternanze fra accordi, variazioni di intensità della musica, ritmi e strutture musicali (strofa, ritornello, bridge, etc) vengono raffigurate secondo il loro evolversi temporale e associate con delle corrispondenti somatizzazioni nell’ ascoltatore. Ecco dunque come, per citare solo un esempio, la tensione nervosa e muscolare si associa ad un crescendo della tensione musicale, per poi risolversi nel ritornello, provocando il rilassamento dei muscoli dell’ascoltatore. In generale, si mostra la differenza fra due tipi di canzoni ben diverse, e come esse inducano differenti gestualità nell’ascoltatore. La canzone di Madonna ha come effetto principale quello di far letteralmente ballare l’ascoltatore sul ritmo forsennato che pervade il brano musicale, mentre quella di Adams porta ad una

sensazione di nodo alla gola che si risolve in una sorta di abbraccio, di apertura di braccia pronte ad accogliere, finanche a benedire.

Un altro aspetto molto importante per l'analisi musicale, da utilizzare parallelamente alla gestualità, è quello che Middleton chiama "connotation", che noi potremmo tradurre con connotazione, intesa come la proprietà di un suono di suscitare specifiche reazioni emotive nell'ascoltatore, al di là della denotazione del suono stesso (note, struttura musicale, ecc). Per meglio dire, indipendentemente dal testo della canzone, dal ritmo e dalle strutture musicali, la voce di Madonna stessa, per la sua sensualità femminile, ha un effetto di attrazione nel pubblico, prevalentemente quello maschile. Ugualmente, la voce di Brian Adams induce di per sé un sentimento romantico, di confessione sincera e pura. I campi della gestualità e della connotazione, secondo Middleton, sono in realtà strettamente correlati.

Nell'analisi di Middleton trova spazio anche l'ipotesi di allargare questo innovativo metodo di studio musicale alla musica cosiddetta "classica". Storicamente vista in rapporto di netta alterità con la musica popolare, la musica classica è sempre stata studiata secondo il concetto che per apprezzarne appieno ogni sfumatura bisognasse essere capaci di condurre un'analisi formale di un brano. Middleton sostiene, invece, che i tempi siano maturi per sdoganare un'analisi più emozionale, o gestuale. Del resto, ciò era in nuce già presente nella teoria della mimesi, diffusa nel periodo preilluministico. Il sistema di "figure musicali" tipico del barocco, aveva infatti lo scopo di "imitare" emozioni, azioni, atteggiamenti, e dunque evidenziava una ricerca del corrispettivo fenomenologico della musica stessa. In questo senso, Middleton si chiede se l'approccio formale tipico del periodo illuministico e del diciannovesimo secolo non sia stata una parentesi nella storia dei metodi di analisi musicale. Lo studioso prende ad esempio la celeberrima introduzione del primo movimento della quinta sinfonia di Beethoven, evidenziando quanto sarebbe intuitivo correlare quel "da, da, da, dah" ad una gestualità basata su ritmo e periodicità. E vi riscontra anche una chiara gamma di connotazioni: rassegnazione alla sorte, eroismo, ed altre.

In definitiva, a fronte di un'applicabilità quasi immediata alla musica popolare, Middleton vuole proporre una metodologia di analisi musicale basata non unicamente sul formalismo, ma anche sull'aspetto emotivo e gestuale, come trasversale ad ogni genere musicale, senza per questo escludere la componente formale.