

Come eravamo: riconsiderare il *popular* in un mondo piatto

John Covach

Nel bestseller del 2005 *The Worlds Is Flat*, Thomas L. Friedman descriveva la trasformazione del nostro mondo in quello che definiva un "mondo appiattito", dalla pervasività delle tecnologie digitali e della globalizzazione. Parallelamente negli ultimi vent'anni si è osservata negli Stati Uniti la progressiva affermazione di ciò che potrebbe essere definito come un livellamento delle distinzioni tra stili musicali – un ambiente culturale rimodellato in cui molti ascoltatori o studiosi non percepiscono più la musica classica come il genere maggiormente raffinato ed evoluto. La distinzione tra musica colta e non, che in passato rendeva la musica classica sinonimo di superiorità culturale e intellettuale, è stata largamente rimpiazzata dall'idea che ogni genere musicale può essere a suo modo interessante e sofisticato. La conseguenza di questi processi è l'appiattimento della gerarchizzazione degli stili musicali mette in discussione il concetto stesso di "popular music". L'etichetta "popular music" – da sempre di difficile definizione – nasceva non tanto per definire che musica fosse, ma più che altro cosa non fosse – ovvero musica classica.[1] In più di un secolo di scritti, studi e discussioni, gli stili musicali non classici sono stati spesso confusi (poca attenzione è, d'altronde è sempre stata riservata alle loro caratteristiche specifiche), creando un miscuglio, il *popular*, la cui definizione deriva quasi del tutto dal genere assente, quello classico.[2] Con la perdita di rilievo della musica classica, in un mondo piatto, può avere ancora senso l'etichetta *popular*?[3] Questo articolo intende rintracciare i modi attraverso cui l'avanzare delle tecnologie digitali ha velocizzato l'appiattimento delle distinzioni di valore tra stili musicali diversi, prendendo in considerazione le previsioni di Friedman e l'impatto di queste tecnologie sul mondo musicale. Si punterà l'attenzione sull'emergere della distinzione tra colto e non-colto nella cultura americana e il ruolo di tale contrapposizione nello sviluppo della ricezione della musica classica per una buona parte del ventesimo secolo.

Vivere in un mondo piatto

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

Gli argomenti di Friedman sul mondo piatto. I libri che prevedono il futuro spesso hanno vite piuttosto brevi; bastano pochi anni per farli sembrare già obsoleti o addirittura curiosità naïf. Tuttavia il testo di Friedman risulta relativamente attuale anche a dieci anni dalla pubblicazione. Ci sono pochi eventi che Friedman non è riuscito a prevedere (ad esempio, la diffusione delle piattaforme di *streaming* o la popolarità dei corsi MOOC online), ma molti di quelli da lui descritti si sono poi realizzati proprio nel modo in cui erano stati pronosticati. L'idea sulla quale si fonda il libro – cioè che l'ascesa della tecnologia digitale abbia effettivamente rimpicciolito il mondo e fornito a un bacino più vasto di persone, a livello mondiale, un accesso decisamente più semplice a informazioni e risorse – si è rivelata fondamentalmente corretta. Il mondo è piatto, almeno in parte, perché le strutture gerarchiche che avevano in passato limitato l'accesso a tali opportunità sono state superate. In contrasto con gli argomenti avanzati da alcuni dei suoi critici rispetto all'utilizzo del termine, sembra proprio che il mondo sia davvero (spesso), sempre più piatto.[4]

Nel corso della sua analisi Friedman enumera dieci "processi d'appiattimento", o livellatori, che a suo parere stanno cambiando il mondo. La sua lista include *l'uploading*, l'esternalizzazione, l'internalizzazione, la delocalizzazione, *l'in-forming*, la gestione della catena di distribuzione, cui si aggiungono Windows, Netscape e i software di *workflow management*. Friedman traccia la storia di molti degli sviluppi tecnologici citati, seguendo simultaneamente diversi percorsi e rafforzando le basi del suo lavoro teorico con interviste a figure chiave per tali progressi. Come si può immaginare, l'ascesa di Internet è il fulcro principale intorno al quale si sviluppa il racconto di Friedman; del resto, ci sono pochi aspetti della nostra vita quotidiana che questi mutamenti non hanno alterato nelle due decadi appena trascorse.[5] Dal semplice uso della posta elettronica e consultazione dei siti web si è passati oggi a uno stato di convivenza totale con *smartphone* e *tablet*, dispositivi che possono offrire informazioni istantanee e la possibilità di comunicare quasi ovunque e in qualsiasi momento. Con un semplice apparecchio palmare si può facilmente attivare una *video-chat*, ascoltare musica, vedere film e canali TV o addirittura frequentare un corso universitario online. Anche se Friedman non aveva predetto tutto ciò, i processi tecnologici da lui individuati hanno trasformato il modo in cui facciamo affari, ci divertiamo e ci informiamo, da soli o a vicenda, oltre al modo in cui ci rapportiamo gli uni con gli altri. Mentre il tempo chiarirà se la trasformazione prodotta da questi cambiamenti sarà tanto profonda quanto quella prevista da Friedman, tali sviluppi sembrano aver avuto un ruolo piuttosto significativo già nell'ultima parte del secolo appena trascorso. Una delle questioni proposte dal presente articolo riguarda l'influenza esponenziale che questi cambiamenti

hanno avuto sul modo di fare e vendere musica, per non parlare del modo in cui gli appassionati la fruiscono. Ci si potrebbe chiedere: quali sono per la musica le conseguenze del mondo piatto prefigurato da Friedman?

La musica nel mondo piatto: l'ascesa del digitale

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

L'appiattimento del mercato musicale. Pur non riservando un'attenzione particolare al mercato musicale, Friedman vede nell'ascesa di Napster uno dei fattori di sviluppo più significativi dell'epoca del mondo piatto. Probabilmente negli ultimi vent'anni nessun singolo fattore ha influenzato il mercato musicale quanto la pratica del *file sharing*. Dando origine a una dinamica a dir poco controversa, il *file sharing* ha dato a un vasto pubblico la possibilità, senza precedenti, di usufruire di quantità ingenti di musica, indebolendo al contempo le etichette che prima mantenevano il monopolio sull'accesso alla musica. Mentre la tecnologia rendeva più democratici i processi di produzione e distribuzione di musica, allo stesso tempo per la maggior parte dei musicisti (e rispettive etichette) risultava più difficile guadagnare direttamente dalla produzione propri brani.[6]

Per ricostruire una storia dell'ascesa del *file sharing* è necessario toccare diversi ambiti e fonti. La digitalizzazione della musica e l'avvento del *compact disc* rappresentano il punto di partenza per questa storia, dato che negli anni Ottanta le case discografiche si impegnarono a convincere i consumatori che il vinile era obsoleto, incoraggiandoli ad acquistare nel nuovo formato musica che già avevano, per di più a un prezzo raddoppiato. In seguito la tecnologia MP3 nacque dal desiderio di standardizzare i formati industriali audio e video. Il formato MP3 era il più efficiente per la compressione del suono in qualità CD, poiché consentiva di diminuire la dimensione del file al 10% dell'originale.[7] Da qui inizia il percorso che portò alle prime copie delle tracce audio dei CD su hard drive e alla condisione dei file compressi su Internet (già allora in rapida espansione). Per certi versi, furono queste strade a condurre alla nascita di Napster, controverso sito dedicato al *file sharing* che permetteva la condivisione di file *peer-to-peer* e, dal 1999, uno dei principali bersagli della RIAA (The Recording Industry Association of America).[8] Anche se la RIAA riuscì effettivamente a far chiudere Napster come piattaforma per la condivisione illegale di file, ciò non fermò la crescita di attività simili. Steve Jobs e la Apple cercarono di sfruttare il subitaneo entusiasmo per il download creando l'iPod, lettore di file MP3, e l'applicazione a pagamento iTunes; ma la maggior parte degli analisti si trova d'accordo nell'affermare che la quantità di brani acquistati dai fan rappresenta ancora oggi solo una piccola percentuale della totalità di musica che viene scaricata.[9]

L'ascesa della registrazione digitale ha contribuito all'appiattimento del mondo musicale: la possibilità di realizzare produzioni fatte in casa rappresentava un'opportunità unica e conveniente per band e artisti che avrebbero altrimenti dovuto pagare migliaia di dollari semplicemente per accedere a uno studio di registrazione professionale.[10] Una volta che il musicista ha prodotto i propri brani può caricarli in formato MP3 su siti specializzati in servizi di condivisione.[11] Secondo il modello di Friedman, i musicisti non sono più costretti a lavorare con un'etichetta discografica per far conoscere la propria musica: ora potevano produrre da soli le proprie tracce e distribuirsi su Internet.[12] Quello che prima richiedeva un contratto discografico può essere ottenuto semplicemente con un portatile, il software giusto e una connessione alla Rete. Per i fan, l'appiattimento aveva come conseguenza un'improvvisa disponibilità immediata e illimitata di musica nuova, quasi tutta gratuita. Gli appassionati più zelanti possono ora esplorare la Rete alla ricerca di nuovi suoni da tutto il mondo. Paradossalmente, mentre l'industria discografica si affacciava sul baratro del declino, la musica stava vivendo un momento di grande prosperità.

Colta e non: la musica e il prestigio

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

Lawrence Levine sulla cultura. Coloro che frequentano concerti di musica classica, spettacoli, balletti e *musical* conoscono bene i comportamenti richiesti dalla situazione: nessuno si aspetta che il pubblico si comporti come se fosse a un concerto rock. A questo proposito, Lawrence Levine [1988] rivela che a metà del diciannovesimo secolo negli Stati Uniti la maggior parte degli spettacoli erano molto più simili a concerti rock (o a serate da club) che ai moderni concerti sinfonici. Raccontando come la nozione di "musica colta" si sia sviluppata nella cultura americana, Levine esamina le arti in generale: ciò lo porta a raccontare di compagnie shakespeariane che trovavano pubblici così coinvolti dalla performance da cacciare l'attore dal palco se disapprovavano la condotta del suo personaggio.[13] Da cui l'interrogativo: come si è passati dal pubblico rumoroso e disordinato di ieri a quello docile e ben educato della cultura "alta" dei giorni nostri?

Per Levine il concetto chiave di questa trasformazione è "sacralizzazione", l'idea che le arti possano assumere un valore sacrale e ispirare una contemplazione quasi religiosa, in grado di metterci in contatto con un qualcosa di più alto o con il mondo interiore. Ma non è sempre stato così. Come scrive Levine:

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

E se l'arte ora considerata colta non è sempre stata tale in passato, potrebbe darsi che cambierà nuovamente *status* in futuro. Se Levine analizza come è nato il concetto di colto, Friedman descrive la cornice in cui può avvenire la sua trasformazione: ma davvero un mondo piatto può indebolire, o perlomeno modificare significativamente, la distinzione tra colto e non-colto?[14]

La musica classica in America

He particularly esteemed Beethoven's symphonies as the embodiment of ethical striving, and considered music as entertainment invalid and corrupt. He inveighed against whatever seemed frivolous, bacchanalian, or exhibitionist. He espoused "classical music" [Horowitz 2005, 27].

Joseph Horowitz e l'ascesa della musica classica. Mentre Levine documenta a grandi linee e in termini generici il processo di sacralizzazione, Joseph Horowitz [2005] offre un approfondito resoconto di come questo fenomeno sia avvenuto in musica, tracciando una storia che parte dalla Boston della metà del diciannovesimo secolo per arrivare alla fine del ventesimo secolo. Nella citazione posta all'inizio del paragrafo, Horowitz riflette sul ruolo svolto da John Sullivan Dwight, critico musicale e giornalista locale, nel processo di sacralizzazione della musica sinfonica. Dwight è stato una figura chiave in tale passaggio, seppure non l'unica. A detta di Horowitz, è stato proprio Dwight a coniare il termine "musica classica" nel tentativo di creare una distinzione e un'estetica culturale che prima di lui non esistevano (perlomeno negli Stati Uniti).[15] Horowitz racconta la storia di due città: Boston, punto di riferimento per la musica sinfonica, e New York, palcoscenico dell'opera lirica; due "capitali" tra cui ci fu una significativa interazione. Fu proprio la vita musicale di queste due metropoli a definire la concezione di musica colta: se non era classica, allora la musica era da considerarsi non colta, da intrattenimento. Fu così che l'idea di *popular music*, come musica circoscritta e definita da ciò che non era, divenne la norma.

Horowitz vede profilarsi con l'ascesa del direttore d'orchestra Arturo Toscanini una seconda fase nella storia della musica classica statunitense.[16] L'improvviso successo di questo genere fu alimentato dalla figura carismatica del direttore italiano e dal ruolo che ebbe nella fiorente industria radiofonica degli anni Trenta. La centralità crescente della radio nella vita quotidiana americana fece di Toscanini, fortemente sostenuto dal dirigente della NBC David Sarnoff, una celebrità simile a quella che poi fu Bing Crosby: fu la radio a renderlo una star.[17] Ciò che distingue la riflessione di Horowitz sulla musica classica è che in essa è sottolineata la funzione avuta in questo sviluppo dall'industria musicale. Quando Horowitz prende in esame contratti, manager, locali, *broadcasting* e accordi discografici, si potrebbe quasi dimenticare che sta parlando di musica classica, poiché il percorso narrato è simile a quello di molte storie proprie della *popular music*. Ciò suggerisce che la visione della musica classica come forma più alta di espressione musicale sia stata elaborata a tavolino, come molte delle rappresentazioni costruite in passato dall'industria musicale. Si potrebbe giungere alla conclusione che la distinzione alla quale Dwight aveva lavorato così alacremente fu più tardi ripresa e consolidata dalla cultura americana, che utilizzò per affermarla gli stessi meccanismi alla base della celebrità di Toscanini, Crosby, Judy Garland, oltre a quella di figure iconiche come quella di Clark Gable. In senso lato, il colto, l'alto, divenne una categoria di marketing.[18]

Il piatto mondo degli stili musicali

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

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

La contrazione del pubblico della musica classica. Una veloce ricerca su Internet permetterà di individuare dozzine di articoli, rubriche e blog che trattano il tema "della crisi nella musica classica". Secondo diverse fonti le vendite della musica classica costituirebbero all'incirca tra l'1.5 e il 3 % dell'intero ricavato dell'industria musicale.[19] Il dato migliora

se si includiamo nella definizione "musica classica" artisti e brani che contaminano il genere.[20] In un mondo piatto in cui il *download* va a intaccare significativamente i guadagni delle vendite di qualsiasi genere musicale, si fa sempre più affidamento sui ricavi dei concerti e, sotto questo profilo, la musica classica continua a incontrare grandi difficoltà. A detta di Robert J. Flanagan, «no orchestra in the world earns enough to cover its operating expenses; no orchestra is self-supporting».[21] Il repentino rovescio nella fortuna pubblica della musica classica ha anche portato alla recente rielaborazione dei piani di studio da parte dei dirigenti delle scuole e istituzioni musicali, che hanno aggiunto a jazz e classica nuovi insegnamenti e corsi dedicati allo sviluppo dell'ambito professionale e all'imprenditoria musicale.[22]

Il livellamento del prestigio tra gli stili. Anche se risulta ben chiaro che la musica classica ha perso il lustro che prima la contraddistingueva, una sua scomparsa imminente appare alquanto improbabile.[23] La "crisi", infatti, non riguarda tanto la possibilità di una possibile sparizione della musica in sé, quanto l'impossibilità di poter intraprendere una carriera in questo settore. In un mondo piatto c'è molta più musica classica (almeno sotto forma di registrazione) di quanto ce ne sia mai stata nella storia – ma sono le istituzioni che finora hanno sostenuto questa musica (soprattutto a livelli di eccellenza) a essere in difficoltà. Questi cambiamenti però non hanno coinvolto solo l'ambito classico: anche molti altri settori del mercato musicale hanno subito profondi mutamenti in seguito ai progressi tecnologici.

Tornando all'oggetto di questo articolo, uno degli effetti più rilevanti di un mondo appiattito riguarda proprio il prestigio di cui gode la musica classica: riuscirà questa a mantenere un'importanza tale da continuare a determinare la definizione *sub specie differentiae* di altri generi musicali, in virtù del suo status precedente? Come sostiene Taruskin nella citazione all'inizio del paragrafo, la graduale perdita di prestigio del mondo della musica classica è in corso da decenni (anche se, secondo Freeman [2014] questa perdita spesso non viene riconosciuta dalle scuole di musica). Il problema non è tanto una diminuzione di rango, quanto il fatto di dover condividere il primato con altri generi. Anche se, come sottolinea Taruskin, la distinzione tra colto e non-colto forse può ancora sussistere nelle altre arti, nella musica sembra sempre meno definita e normativa. E il mondo piatto creato dall'avvento delle tecnologie digitali ha indebolito ulteriormente la distinzione. Molti musicisti classici – specialmente i più giovani – sono desiderosi di sfruttare e capitalizzare tecniche e tecnologie normalmente associate al mondo della *popular music*. In un mondo musicale appiattito il prestigio conta ancora, ma non è più circoscritto a un unico stile.

Horowitz ha anche riflettuto sui cambiamenti degli ultimi decenni. A tale proposito, lo studioso sostiene la necessità d'introdurre la definizione "musica post-classica" per designare la musica dal vivo di più recente fattura: «What does 'classical music' mean today? If the term is to retain anything like its old aplomb, it must refer to a moment that is now past and to its attendant prestige and influence» [Horowitz 2005, 537]. [24]

Allo stesso modo, quando si prende in considerazione il contesto storico in cui il termine "popular music" è stato utilizzato per definire la cultura musicale americana, appare chiaro che le basi sulle quali si fonda non sono più attuali né utili. Definire tutta la musica sulla base della distinzione rispetto a uno stile che non ha più un valore intellettuale assoluto e riveste un ruolo marginale nella cultura contemporanea non può essere che un'abitudine, frutto di valori e pratiche appartenenti al passato. Un tempo definire *popular music* come tutto ciò che non è musica classica poteva essere utile, poiché rifletteva la cultura americana di quell'epoca, e di conseguenza aveva un significato ben preciso. Pur se tale distinzione era parziale e iniqua anche quando riferita alla musica del passato, visto che accostava e inglobava diversi stili sulla base di ciò che non sono; tuttavia, da un punto di vista storico, abbiamo visto come si arrivò a definire un certo ambito musicale in quel modo.[25]

Il crollo della distinzione tra colto e non-colto, favorito dai mutamenti tecnologici del mondo piatto, ha reso l'utilizzo del termine "popular music" antiquato, trasformandolo in una locuzione storicizzata. In un mondo piatto, etichette come "classica", "rock", "jazz", "bluegrass" e molte altre sono ancora utili per poter organizzare l'enorme varietà di musica da ascoltare, studiare e interpretare. Ma il termine "popular music" è veramente troppo generico per essere usato in un contesto non strettamente storico. È un termine che ci aiuta a ricordare, esteticamente e culturalmente, come eravamo.

Traduzione dall'inglese di Simone Caputo

References

- Birrer F. (1985), *Definition and Research Orientation: Do We Need a Definition of Popular Music?*, in D. Horn (ed.), *Popular Music Perspectives 2*, IASPM, Göteborg, pp. 99-105.
- Born G. (2005), *Uncertain Vision: Birt, Dyke, and the Reinvention of the BBC*, Vintage, London.
- Broyles M. (1992), *Music of the Highest Class": Elitism and Populism in Antebellum Boston*, Yale University Press, New Haven.
- Chase G. (1987), *America's Music: From Pilgrims to the Present*, University of Illinois Press, Urbana ILL.
- Covach J. (2015), *Review of Robert Freeman, The Crisis of Classical Music: Lessons from a Life in the Education of Musicians*, «Music Theory Online», 21/2, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.covach.html> (ultimo

accesso 25 marzo 2016).

Crawford R. (2001), *America's Musical Life: A History*, Norton, New York.

Douban G. (2015), *Classical Music Sales Enter 'Survival Mode'*, «Marketplace», May 14,

<http://www.marketplace.org/topics/business/classical-music-sales-enter-survivalmode> (ultimo accesso 25 marzo 2016).

Farber J. (2014), *Classical Music Explodes, Both in Sales and Expanding Boundaries*, «New York Daily News», February 21, <http://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/classical-music-blowing-article-1.1618623> (ultimo accesso 25 marzo 2016).

Flanagan R. (2012), *The Perilous Life of Symphony Orchestras: Artistic Triumphs and Economic Challenges*, Yale University Press, New Haven.

Freeman R. (2014), *The Crisis in Classical Music: Lessons from a Life in the Education of Musicians*, Rowman & Littlefield, Lanham MD.

Friedman T. (2007), *The World is Flat: A Brief History of the Twentieth Century*, 3rd ed., Picador, New York.

Frith S. (1983), *The Pleasures of the Hearth*, in *Formations of Pleasure*, Routledge & Kegan Paul, London, pp. 101-123.

Frith S. (1987), *Towards an Aesthetic of Popular Music*, in R. Leppert – S. McClary (eds), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*, Cambridge University Press, New York, pp. 133-150; reprinted in Id., *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Ashgate, Aldershot 2007, pp. 257-273.

Frith S. (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge MA.

Hafner K. – Lyon M. (1996), *Where Wizards Stay Up Late: The Origins of the Internet*, Simon & Schuster, New York.

Hamm C. (1983), *Music in the New World*, Norton, New York.

Hesmondhalgh D. – Negus K. (eds, 2002), *Popular Music Studies*, Hodder Headline Group, London.

Hitchcock H. (1988), *Music in the United States: A Historical Introduction*, 3rd ed., Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ.

Horowitz J. (1987), *Understanding Toscanini: A Social History of American Concert Life*, University of California Press, Berkeley.

Horowitz J. (1995), *The Post-Classical Predicament: Essays on Music and Society*, Northeastern University Press, Boston.

Horowitz J. (2005), *Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall*, Norton, New York.

International Advisory Editors (2005), *Can We Get Rid of the 'Popular' in Popular Music? A Virtual Symposium with Contributions from the International Advisory Editors of "Popular Music"*, «Popular Music», 24, pp. 133-145.

Isaacson W. (2011), *Steve Jobs*, Simon & Schuster, New York.

Isaacson W. (2014), *The Innovators: How a Group of Hackers, Geniuses, and Geeks Created the Digital Revolution*, Simon & Schuster, New York.

Kassabian A. (1999), *Popular*, in B. Horner – T. Swiss, *Key Terms in Popular Music and Culture*, Blackwell, Malden MA, pp. 113-123.

Knopper S. (2009), *Appetite for Self-Destruction: The Spectacular Crash of the Record Industry in the Digital Age*, Free Press, New York.

Levine L. (1988), *Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge MA.

Lott R. (2003), *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford University Press, New York.

MacDonald D. (2011), *Masscult and Midcult*, in Id., *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*, «New York Review of Books Classics», October 11, pp. 3-71; orig. ed. *Masscult and Midcult I*, «Partisan Review», 27/2, 1960, pp. 203-233, and *Masscult and Midcult II*, «Partisan Review», 27/4, 1960, pp. 589-631.

Menn J. (2003), *All the Rave: The Rise and Fall of Shawn Fanning's Napster*, Crown Business, New York.

Middleton R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham.

Moore A. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Farnham.

Rosenberg B. – White D. (eds, 1957), *Mass Culture: The Popular Arts in America*, The Free Press, Glencoe ILL.

Rubin J. (1992), *The Making of Middlebrow Culture*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

Ryan J. (2010), *A History of the Internet and the Digital Future*, Reaktion Books, London.

Shuker R (2013), *Understanding Popular Music Culture*, 4th ed., Routledge, London.

Sterne J. (2012), *Mp3: The Meaning of a Format*, Duke University Press, Durham NC.

Tagg P. (2000), *Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice*, in R. Middleton (ed.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford, pp. 71-103; orig. ed. in «Popular Music», 2, 1982, pp. 37-65.

Taruskin R. (2009), *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, University of California Press, Berkeley.

Van der Merwe P. (1988), *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth Century Popular Music*, Oxford University Press, Oxford.

Vanhoenacker M. (2014), *Requiem: Classical Music in America is Dead*, «Slate», January 21,

http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/01/classical_music_sales_decline_is_classical_on_death_s_door.html (ultimo accesso 25 marzo 2016).

Witt S. (2015), *How Music Got Free: The End of an Industry, The Turn of the Century, and the Patient Zero of Piracy*,

[1] Birrer [1985] la chiamerebbe una "definizione negativa" della *popular music*, uno dei quattro possibili approcci da lui identificati. Middleton [1990, 4] cita la classificazione di Birrer e la critica punto per punto, trovandola sì utile ma sostanzialmente insoddisfacente. Tagg preferisce tracciare un «axiomatic triangle consisting of "folk", "art," and "popular" musics» [1982, 75]. La mia posizione forse si avvicina di più a quella di Frith [1987], che ha prestato particolare attenzione alla musica "seria" e "popolare", soprattutto tenendo in considerazione problematiche rilevanti, e a quella di Van der Merwe [1988, 18], che riflette sul «divorce between classical and popular styles» in una sezione intitolata *Some Thoughts on the Great Musical Schism*.

[2] Tra i recenti tentativi volti a definire il termine "popular music" vi sono quelli di Hesmondhalgh-Negus [2002, 2-3], Moore [2012, 122], e Shuker [2012, 5 sgg.]. La posizione di Kassabian offre un'accurata cornice storica ed è particolarmente arguta, specialmente quando osserva: «In most of its contemporary incarnations, the term 'popular' is still opposed to some idea of an elite» (Nella maggior parte delle sue incarnazioni contemporanee, il termine 'popolare' ancora si oppone ad un'idea di élite) [1999, 116].

[3] Questo articolo presenta una prospettiva fondata sulla cultura musicale degli Stati Uniti. È sicuramente possibile che, a discapito delle argomentazioni che vedono il manifestarsi di un mondo piatto, la posizione culturale della musica classica in altre parti del mondo possa variare rispetto a quella qui presentata. Gli argomenti che seguono trovano le loro radici nello sviluppo storico della musica classica negli Stati Uniti.

[4] Questo articolo cita la terza edizione del libro. La prima edizione uscì nel 2005. Nella terza edizione, Friedman ha colto l'occasione per rispondere alle critiche rivoltegli per aver utilizzato l'etichetta "mondo piatto": «Il mio utilizzo del termine "piatto" non è da intendersi nella sua accezione di "uguaglianza" (come uguaglianza di reddito). Significa invece omogeneizzazione, perché le forze livellatrici stanno ampliando le possibilità di un numero crescente di individui che - a costi contenuti come mai prima - possono andare più lontano, più veloci e più in profondità - questo è il potere uniformante che si raggiunge dando a così tante persone la possibilità e gli strumenti per potersi connettere, comunicare reciprocamente e collaborare» [Friedman 2007, x].

[5] Per maggiori informazioni sulla storia della rivoluzione digitale, cfr. Isaacson [2014]. Sulla storia di Internet cfr. Ryan [2010] e Hafner-Lyon [1996].

[6] Per una discussione più approfondita su queste tematiche, cfr. Knopper [2009] e Witt [2015].

[7] Sterne offre un dettagliato resoconto dello sviluppo della tecnologia mp3 [2012].

[8] Per ulteriori informazioni sull'ascesa e il crollo di Napster, cfr. Menn [2003].

[9] Su Steve Jobs, iTunes, e iPod, cfr. Isaacson [2011, 378-425 esp.] e Young-Simon [2005, 275-297 esp.].

[10] Gli inizi dello sviluppo dell'*home recording* possono essere rintracciati verso la fine degli anni Sessanta, con la vendita, a buon mercato, dei primi registratori a quattro tracce Teac e Fostex. Si potrebbe proseguire passando dal Teac al registratore Roland digitale e all'Alesis ADAT otto tracce, fino ad arrivare a un software come ProTools, che ancora oggi è uno dei programmi di *home recording* più utilizzati.

[11] Anche se adesso è stato rimpiazzato da altri siti come Soundcloud.com e Bandcamp.com, dieci anni fa MySpace era il sito più frequentato dai musicisti indipendenti.

[12] Vale la pena notare che molti professionisti del settore criticarono da subito la scarsa qualità di questi nuovi software per l'*home recording*; ciò non sorprende se si considera il fatto che molti musicisti non avevano esperienza o formazione in materia. Benché queste produzioni fossero economiche e facili da distribuire, difficilmente portavano guadagni ai musicisti coinvolti. Con tutti i musicisti presi a postare i propri brani *online*, era già una sfida farsi semplicemente notare.

[13] «In a wonderful instance of how nineteenth-century American audiences tended to see drama as both reality and representation simultaneously, a canal boatman screamed at Iago in a production of Othello in Albany, New York: "You damned lying scoundrel, I would like to get hold of you after the show and wring your infernal neck"» [Levine 1988, 30]. Lott [2003], in modo simile, racconta le avventure di svariati pianisti classici in tour durante metà del diciannovesimo secolo.

[14] Anche Frith [1995] cita gli scritti di Levine sullo distinzione colto/non-colto e la storia di tale distinzione, così come cita i testi di Joseph Horowitz (cfr. in seguito).

[15] Broyles [1992] analizza in profondità il ruolo centrale che il contesto culturale di Boston ebbe nel processo di sacralizzazione. Resoconti sulla musica americana del diciannovesimo secolo sono presenti in Hamm [1983], Chase [1987], Hitchcock [1988] e Crawford [2001]. Nella prefazione alla sua indagine, Crawford propone una riflessione sul lavoro degli studiosi citati.

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

[17] Horowitz [1987] offre un racconto dettagliato della carriera di Toscanini. Sul parallelo sviluppo della radio nel Regno Unito, cfr. Frith [1983] e Born [2005, 23-64].

[18] Dwight MacDonald [1960] offre una prospettiva diversa sulla cultura "alta". Per MacDonald, la cultura di massa (*masscult*) rappresenta una sorta di perversione, superata in odiosità solo dalla cultura media (*midcult*). Horowitz [2005, 507] sostiene che MacDonald avrebbe considerato il successo popolare di Toscanini come segno della cultura media, ovvero cultura di massa travestita da cultura alta. Cfr. anche la nota 15. Per una prospettiva diversa su un ampio ventaglio di tematiche riguardanti la cultura di massa della metà del ventesimo secolo, cfr. Rosenberg-White [1957]. Per una visione più favorevole alla *midcult*, cfr. Rubin [1992].

[19] «Classical music sales have been struggling for years now. They make up just 1.4 percent of music consumption, compared to 29 percent for rock, according to a Nielsen survey last year. Symphonies from Nashville to Canada's Prince Edward Island are dealing with mountains of debt. And audiences of classical music haven't changed much, which makes it tough for artists who aren't Andrea Bocelli to make it in the industry» [Douban 2015].

[20] Nel contrastare quelle che considera affermazioni esagerate sul declino della musica classica, Jim Farber scrive: «Granted, the albums that sold best weren't "core classical" records - i.e. the nine millionth rerecording of a Bach concerto or a Mozart sonata - but "crossover classical" works, the kind made

[by] artists like "popera star" Andrea Bocelli and YouTube phenomenon/violinist Lindsey Stirling» [2014]. Sicuramente né John Sullivan Dwight né Dwight MacDonald avrebbero apprezzato.

[21] «no orchestra in the world earns enough to cover its operating expenses; no orchestra is self-supporting» [Flanagan 2012, 4]. Qualcuno potrebbe chiedersi se le orchestre arriveranno mai a coprire i loro costi con i guadagni dei concerti. Per meglio rispondere alla questione, Flanagan calcola quale potrebbe essere una soluzione se ogni orchestra – inclusa nel suo studio (più di sessanta) – vendesse ogni biglietto a prezzo pieno (senza sconti), giungendo a questa conclusione: «Applying these very optimistic assumptions about ticket pricing and costs, selling out each concert performance would eliminate about 45 percent of performance deficits on average, with considerable variation among symphonies. Only a few orchestras might eliminate the performance income gap by filling every seat. In short, even if every seat were filled, the vast majority of U.S. symphony orchestras still would face significant performance deficits» (Applicando queste affermazioni assai ottimistiche sui prezzi dei biglietti, riuscire a fare sold out per ogni performance abbasserebbe mediamente il deficit all'incirca del 45 %, percentuale variabile in base a ogni singola orchestra. Solo alcune orchestre riuscirebbero a coprire completamente i costi con un sold out. In breve, se anche riuscissero ad avere i teatri pieni, la maggioranza delle orchestre sinfoniche degli Stati Uniti andrebbe comunque in perdita) [Flanagan 2012, 61]. Perché non si pensi che questo sia un problema recente, Flanagan cita uno studio del 1970 che traeva conclusioni molto simili.

[22] Robert Freeman, ex preside della Eastman School of Music del New England Conservatory, e del College of Fine Arts della University of Texas, scrive nella prefazione del suo ultimo libro: «The message of this book is that the current crisis in classical music comes in important measure from the obsessively narrow ways we have trained musicians for more than two centuries» (Il messaggio di questo libro è che la presente crisi della musica classica deriva in buona parte dalla maniera ossessivamente limitata in cui abbiamo educato i musicisti per più di due secoli) [Freeman 2014, xvii]. Cfr. Covach [2015].

[23] MacDonald si esprime in modo ottimistico sullo stato della cultura alta nel momento in cui scrive, facendo una lista di quelle che considera essere dei dati positivi: «The sale of classical records, now about a fourth of total record sales and actually equal in dollar volume to rock'n'roll. The proliferation throughout the country of symphony orchestras . . . local art museums . . . and opera-producing groups» [1960, 56]. Horowitz scrive: «Americans of the 1930s, 60 percent of whom said they liked to listen to classical music, knew who Toscanini was; for most people today, Leonard Bernstein is not even a memory» [2005, 508].

[24] Cfr. Horowitz [1995].

[25] Per una discussione più articolata e approfondita sulla futura utilità del termine "popular music", si confronti il "simposio virtuale" del 2005 pubblicato sulla rivista «Popular Music», che include osservazioni di svariati studiosi, tra cui Simon Frith, Philip Tagg, David Brackett, Allan Moore, Deena Weinstein, Barbara Bradby, Peter Wicke, e Richard Middleton. Cfr. International Advisory Editors [2005].