

Abbiamo bisogno della "populäre Musik"? Una prospettiva tedesca

Dietrich Helms

«Do we need "popular music"?» Nel rispondere a questa domanda, i problemi nascono fin dalla seconda parola della frase: a chi si riferisce il "noi"? Agli ascoltatori di "popular music"? Ai consumatori di "popular music"? Agli studiosi di "popular music"? Ai critici di "popular music"? Ai produttori di "popular music"? Suppongo che la maggior parte dei lettori di questo articolo possa identificarsi almeno con i primi tre ruoli di questa lista e che molti abbiano qualche esperienza delle ultime due categorie. Come mostrerò più avanti, anche questo è parte del problema. E ancora: di quale nazionalità? Italiana, statunitense, britannica, francese, tedesca...?

Per ridurre la complessità della questione comincerò col definire la mia idea di "noi": dietro questa prima persona plurale si nasconde la voce individuale di uno studioso tedesco che parla da una prospettiva tedesca, con una tradizione di pensiero germanofona alle spalle. E mi concentrerò sulla musicologia nei paesi di lingua tedesca, poiché questo è il contesto che conosco meglio. Se tu, caro/a lettore/rice, ti trovi d'accordo con alcune delle cose che scrivo, sentiti libero/a di interpretare questo "io" come un "noi". Ma chi sei tu? I miei lettori impliciti non sono tanto i miei colleghi tedeschi, quanto gli studiosi stranieri che vorrebbero saperne di più della situazione in Germania. Inoltre, dal momento che mi occuperò della scena tedesca non parlerò di "popular music" ma di *populäre Musik*. In superficie il termine tedesco sembra una traduzione letterale dell'inglese; tuttavia, come vedremo, possiede una tradizione e un insieme di connotazioni proprie. Qui la tradizione di pensiero germanofona e la sua terminologia si mescolano con idee provenienti dall'area angloamericana, rendendo il quadro ancor più sfuocato. Prima di discutere la necessità di tale termine dovrò pertanto offrire un'introduzione alla storia del concetto di popolare/*popular* nel pensiero musicologico di area germanofona. Per riassumere: come conseguenza della mia definizione di "noi", la domanda originaria di questo numero monografico viene così riformulata: in qualità di studioso tedesco, ritengo io che la musicologia tedesca abbia bisogno della "*populäre Musik*"?

1. Cos'è la *populäre Musik*?

Il problema con il termine "popolare" comincia fin dalle sue origini classiche. Il mio dizionario di latino elenca sette diversi significati di *popularis*: 1. che riguarda il popolo, fatto dal popolo, del popolo, per il popolo; 2. comune, diffuso; 3. alla maniera del popolo; 4. preferito dal popolo; 5. ben visto dal popolo, democratico; 6. demagogico; 7. nativo, un nativo, un compatriota [Hau 1984, 736, trad. dell'autore]. Per perimetrare meglio il problema, può essere utile classificarli come segue:

- a. *popularis* è una categoria che fa riferimento all'origine e alla proprietà di quanto viene definito da questo aggettivo (significati 1 e 7);
- b. caratterizza un oggetto di riferimento (significati 1, "per il popolo", e 5);
- c. è una categoria quantitativa, allude a una presunta ampia diffusione presso una certa popolazione (significato 2);

- d. è una categoria formale, riferibile ad artefatti dotati di specifiche proprietà, "alla maniera del popolo" (significato 3);
- e. suggerisce un effetto psicologico, nella misura in cui implica la persuasione dell'ascoltatore in modo demagogico (significato 6);
- f. è una categoria estetica, una categoria di gusto (significato 4).

Questo spettro di significati contiene alcune contraddizioni interne: c'è grande differenza tra qualcosa fatto dal popolo (*bottom up*) o per il popolo (*top down*) – entrambe accezioni riconducibili al significato 1. Ciò che è ampiamente diffuso o prodotto secondo uno stile popolare non deve necessariamente essere fatto per il popolo o dal popolo. Le ambiguità aumentano ulteriormente se si considera che tutte queste tipologie possono avere connotazioni positive o negative a seconda di quale è l'idea di *populus* di coloro che usano il termine: per esempio, "popolo" può significare al contempo tutti gli abitanti di una nazione o la plebe [*ibid.*].

Quando, intorno al 1500, la parola "popular" divenne comune nella lingua inglese, secondo quanto riporta l'*Oxford English Dictionary*, essa conteneva tutto il suo bagaglio di significati contraddittori. Appena leggermente germanizzato in "popular" e "populär" (una dizione quest'ultima che suggerisce un'origine dal francese *populaire*), il termine entrò regolarmente nel tedesco parlato e scritto a partire dal 1700 [Hügel 2001, 11]. Un uso antico della parola, nel titolo di una raccolta di sermoni, ci porta al 1642.[1] Già le fonti antiche discutono l'ambiguità del termine [*ivi*, 12].[2]

1.1 Volksmusik

L'Illuminismo si fece fautore presso gli intellettuali di tutta Europa di una spinta verso la popolarizzazione della cultura e del suo apprendimento. I filosofi si concentrarono su questioni pratiche e pubblicarono in un linguaggio accessibile (definendo la loro disciplina *Popularphilosophie*).[3] La produzione culturale si spostò dalle corti ai contesti urbani e pubblici [cfr. ad es. Zaunstock 2007]. Nei paesi di lingua tedesca questa "svolta verso il popolare" fu incoraggiata da un movimento nazionale di intellettuali borghesi che puntava all'unificazione del mosaico di piccoli o piccolissimi regni, principati, ducati e principati vescovili che erano connessi attraverso il riferimento - più ideale che reale - al Sacro Romano Impero. Poiché un'unificazione politica pareva fuori portata, essi inventarono l'idea della Germania come "nazione culturale", definita non da una legge e un governo comuni ma da un linguaggio e una tradizione condivisi. Nel raccogliere canti tradizionali e fiabe essi speravano di stabilire un terreno comune per lo sviluppo di una coscienza nazionale che si opponesse alla cultura internazionale elitaria delle corti. Il termine che scelsero per descrivere le loro raccolte di canti tradizionali e fiabe, tuttavia, non fu "populär".[4] Nel suo fondamentale saggio *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian* (1773), Johann Gottfried Herder inventò *Volkslied* come traduzione del termine "popular song" che aveva trovato in *Reliques of Ancient Poetry* (1765) di Thomas Percy [cfr. Schwab 1965, 88].

È tuttavia pressoché impossibile ritradurre letteralmente *Volkslieder* in inglese come "folk songs" o "popular songs". Il costrutto tedesco *Volkslied*, la cui introduzione risale alla pubblicazione di una raccolta in due volumi intitolata *Volkslied* (1778-9) da parte di Herder, è carico di ideologia. Per un lungo arco di tempo, essa fu ingrediente essenziale per la costruzione di un'identità nazionale tedesca prima, e in seguito per la fondazione del Reich tedesco nel 1871. L'idea che Herder aveva del *Volkslied* era tutt'altra cosa rispetto alla poesia e alla musica delle classi popolari o delle masse. Egli semmai aveva in mente quei canti che, dal suo punto di vista, erano rappresentativi della "natura" di un popolo, del suo modo di pensare e della sua identità [Noa 2013, 88]. L'idea di *Volk* di Herder, vale a dire il *populus* all'origine di quei canti, può essere riassunta nel termine *Kulturgemeinschaft*, una comunità basata su una cultura condivisa la quale,

naturalmente, è formata e definita da poche personalità colte e non da molti, e men che meno dalle classi meno abbienti [Deiters 2002, 196; Grosch 2013, 8].

Sulla scia di Herder, altri autori differenziarono i *Volkslieder*, che si supponevano originati nella tradizione orale, dai *Lieder im Volkston* ["canzoni su arie popolari" *NdT*]. Johann Abraham Peter Schulz usò questo termine come titolo di una raccolta di canti da lui composti,^[5] con l'intento di descrivere il suo ideale estetico di *Lieder* modellati sull'idea di *Volkslied*: melodie accattivanti, non elaborate e in un certo qual modo familiari, facili da eseguirsi [cfr. Schwab 1965, 98-117; Widmaier 2005, 1-7]. Il termine *volkstümliches Lied* ["canzone popolaresca" *NdT*] presto divenne più comune di *Lieder im Volkston*. Molto più tardi rispetto a *Volkslied*, la cui prima menzione in un dizionario musicale tedesco compare nel *Musikalisches Lexikon* di Christoph Koch [August Hermann, Frankfurt 1802, 1702], *volkstümliches Lied* compare in un'ampia voce del *Musikalisches Conversations-Lexikon* di Hermann Mendel e August Reissman [vol. 11, Oppenheim, Berlin 1879, 187-199]. Gli autori vi scrivono che il vero *Volkslied* aveva perso importanza perché i compositori, a partire da Schulz, avevano imparato a scrivere *Kunstlieder* ["canzoni d'arte", *NdT*] in grado di soddisfare i gusti musicali della gente comune. L'educazione musicale in scuole e chiese aveva contribuito a introdurre questi nuovi *volkstümliche Lieder* e ad eliminare la necessità di una creatività propria delle classi più umili [ivi, 187]. La voce si conclude con la constatazione che un popolo ha il diritto di esigere dai propri compositori che i loro *Lieder* si esprimano in un modo semplice e comprensibile. Solo questo *Volkslied*, che è in realtà un *Kunstlied*, riveste una qualche importanza a livello storico-culturale [ivi, 199].

Nonostante generazioni di editori e folcloristi dopo Herder avessero sviluppato un'attitudine etnografica nelle loro raccolte [Grosch 2011, 64-69], l'idea del *Volkslied* mantenne la propria estetica di "nobile semplicità" rappresentativa del carattere costruito di una nazione costruita.^[6] Fu questa idea a rivestire un ruolo educativo enorme a livello propagandistico, tanto da risultare funzionale alla promozione dell'ideologia della nazione in scuole e società corali, in particolare dopo la fondazione del Reich tedesco nel 1871. Diffuso in centinaia di raccolte e manuali musicali, e insegnato da generazioni di insegnanti, un canone di canti fu instillato nella memoria di una nazione che non era mai esistita come tale prima del XIX secolo. Tutto ciò finì presto per formare un retroterra culturale comune a membri di tutte le classi sociali tedesche fino almeno alle generazioni nate negli anni Cinquanta. Sebbene oggi la maggior parte dei musicologi usi con consapevolezza il termine *Volkslied* alla luce del retroterra ideologico e dell'abuso fattone dalla propaganda dell'Impero tedesco (1871-1918) e soprattutto dal regime nazista, solo in tempi recenti il Deutsches Volksliedarchiv di Friburgo in Brisgovia, il più importante istituto di ricerca sul *Volkslied* in Germania, ha preso coscienza di questi problemi terminologici cambiando la sua denominazione in Zentrum für Populäre Kultur und Musik.

Il termine *Volkslied* copre la maggior parte delle categorie dell'aggettivo *popularis* che ho affrontato in precedenza. A tutt'oggi la maggioranza degli studiosi di lingua tedesca lo esclude dalle proprie definizioni di *populäre Musik*. A causa delle connotazioni ideologiche che il termine *Volkslied* sottende, gli studiosi tedeschi sono a disagio nel trasporre il modello tripartito di categorizzazione delle pratiche di produzione musicale proposto da Philip Tagg in musica folk, d'arte e *popular* [Tagg 1979, 28-31; 1982, 42] come *Volksmusik*, *Kunstmusik* e *populäre Musik*. I musicisti tedeschi che, ispirandosi al folk revival statunitense degli anni Sessanta, produssero canzoni tradizionali per un pubblico giovanile, preferirono chiamare la propria musica *Folk* rivendicando così l'appartenenza alla tradizione angloamericana, piuttosto che a quella tedesca. Il Rudolstadt Festival, per esempio, uno dei più grandi eventi di musica folk in Germania, ha le sue origini nel Fest des deutschen Volkstanzes, fondato nel 1955 nella DDR. Oggi il repertorio del festival è definito «Roots, Folk, Weltmusik» (i.e. *roots*, *folk*, *world music*)^[7] sebbene il suo programma ancora contenga musica e danze tradizionali tedesche (pur se in in scarsa

percentuale). Se per i lettori tedeschi *Volksmusik* descrive un fenomeno musicale tedesco e *Folk* uno angloamericano, gli etnomusicologi tedeschi tendono a non usare nessuno di questi termini quando scrivono della musica che Tagg chiama *folk music*. In Germania sono rimaste solo poche nicchie di tradizioni musicali orali. Proprio perché fa parte della cultura musicale tedesca, la *Volksmusik* in quanto tale e il discorso su di essa sono considerate materia del passato. Un modello bipartito di cultura musicale, che distingue tra musica d'arte e *popular*, è probabilmente sufficiente per descrivere la situazione in paesi industrializzati come la Germania. Nonostante ciò, la cosiddetta *volkstümliche Musik*, che ha guadagnato un mercato enorme presso una generazione più attempata a partire dai tardi anni Ottanta, ha recuperato popolarità nella forma di un genere altamente commerciale di *Schlager* ["musica commerciale", "da classifica", *NdT*] che pretende di seguire la tradizione della *Volksmusik* ma si limita in realtà a citare pochi elementi tradizionali per creare *couleur locale*. Le implicazioni politiche di questo tipo di musica, che rivitalizza il fortemente connotato termine *Volk*, sono state discusse approfonditamente da Schoenebeck [1998].

1.2 La populäre Musik prima del 1960

I termini *Volksmusik* e *populäre Musik* si affermarono simultaneamente alla fine del XVIII secolo. Nel circolo degli intellettuali intorno a Herder si diffuse anche il termine *Populärlied* come sinonimo di *Volkslied* [Schwab 1965, 88]. In ogni caso, le due espressioni si svilupparono lungo due traiettorie differenti, seppur parallele.

La prima occorrenza del termine *populäre Musik* che sono riuscito a reperire nella letteratura di lingua tedesca è in una traduzione del volume di John Brown *A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* [1763] a opera di Johann Joachim Eschenburg, pubblicata nel 1769 con il titolo *Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik* [1769]. Nella sua critica delle opere in musica dei suoi tempi Brown scrive che i compositori, il cui intento è solo quello di "brillare in superficie", trascurano l'autentica espressione musicale separando la musica dalla poesia e componendo quella che definisce «bloß populäre Musik» [Brown 1769, 330]. La connotazione negativa della frase originale di Brown rivolta ai compositori che scrivono «merely popular Music» [Brown 1763, 205] non è particolarmente esplicita nella traduzione di Eschenburg. A ogni modo, fin da questa prima occorrenza avvertiamo che il termine *populäre Musik* possiede una vaga connotazione di falsità, quasi che fosse chiamato a rivestire di una scorza appariscente e accattivante la «true musical Expression» [*ibid.*].

Più esplicita è la molto nota e citata esortazione a non dimenticare il «cosiddetto popolare», rivolta da Leopold Mozart al figlio Wolfgang nel 1780. Nella sua lettera il padre chiarisce in modo inequivoco che il successo di un brano di musica – in questo caso l'*Idomeneo* – dipende dal sapersi rivolgere non solo ai pochi ascoltatori preparati musicalmente, ma anche ai molti ignoranti presenti tra il pubblico: «Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, vegiß also das so genannte populäre nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt» [Mozart 1963, 53]. [8] Leopold Mozart paragona i fruitori degli aspetti popolari della musica a dei somari, le cui lunghe orecchie vanno solleticcate per raggiungere il successo come compositore.

Le fonti degli anni intorno al 1800 usano la parola "popolare" per descrivere il cambiamento nella domanda di musica causato dal mutare della struttura sociale del pubblico e dal fatto che sempre più persone appartenenti al ceto medio spendevano i loro soldi per recarsi a concerti o all'opera e per l'educazione musicale dei propri figli. Nel suo articolo *Vermischte Bemerkungen über Musik*, Christian Friedrich Michaelis [1806, 16] cerca di riconciliare la musica per lo specialista con la musica per l'entusiasta non preparato, scrivendo che il «vero conoscitore» saprà apprezzare

entrambi i tipi di musica, e che la musica necessita di entrambe le componenti. Più critico è l'anonimo autore di una recensione alla biografia di Karl Friedrich Zelter *Carl Friedrich Christian Fasch* (Unger, Berlin 1801); questi si appella ai suoi lettori perché agli amanti della musica popolare – coloro cioè che amano canzoni, danze, opera e le marionette – sia garantito l'accesso a queste forme di intrattenimento. Allo stesso tempo egli esprime la speranza che un giorno il pubblico si stufi degli eccessi del popolare e impari quindi ad apprezzare la musica come arte piacevole e meravigliosa [Anon. 1801, 585-586].

Mentre queste prime fonti usano il termine "popolare" per descrivere una musica che è facile da comprendere e accattivante all'ascolto, a partire dalla metà del XIX secolo gli autori lo usano per alludere alle classi meno abbienti e colte. Nel 1842 un autore della «Allgemeine Wiener Musik-Zeitung» gioca con le molte sfumature del termine. Scrive di non credere al progresso inteso come una crescente popolarità della musica (alludendo alla diffusione di competenza musicale) poiché la musica è, tra le belle arti, la disciplina che richiede il più duro lavoro e gli studi più lunghi per essere compresa e praticata. Tuttavia, scrive, un certo gusto per la musica si è diffuso tra le classi più umili e tutti sono in grado di cantare o fischiettare una canzonetta. Per questa ragione è stata inventata una musica per coloro che non capiscono di musica, una «Omnibus-Musik» – chiamata appropriatamente *populäre Musik* [Anon. 1842, 230]. Nella «Neue Berliner Musikzeitung» del 1854, un autore scrive che tale Eduard Batiste ha attivato una cattedra al Conservatorio dal nome *Populäre Musik-Klasse* che è seguita, tuttavia, più dal ceto medio che dal proletariato [Bamberg 1854, 313]. L'idea di musica popolare come musica delle classi più povere si può trovare anche in *Musik der Araber* (musica degli arabi) di Raphael Georg Kiesewetter, del 1842, in cui si afferma che nel momento più alto della cultura araba deve essere esistita una musica colta dei filosofi, una più leggera e brillante per le classi educate della nazione, infine una popolare per i ceti più bassi [Kiesewetter 1842, 15].

Johann Christian Lobe, autore dei *Fliegende Blattër für Musik* [1857, 178-179], considera *populäre Musik* un modo di dire alla moda del suo tempo e ne discute il significato. Scrive che al giorno d'oggi si sente spesso dire che la musica dovrebbe essere resa più popolare, intendendo che andrebbe insegnata al *Volk*. Quando si parla dell'arte musicale, continua, si definiscono *Volk* tutte quelle persone che, a prescindere dal ceto e dal livello di istruzione, sono in grado di apprezzare la musica pur non essendo intenditori.

A partire dalla seconda metà del XIX secolo l'uso del termine *populäre Musik* sembra perdere il suo slancio e, di conseguenza, lo stesso accade alla discussione sul popolare. Nessuno dei principali dizionari in lingua tedesca del XIX e del XX secolo, destinati a lettori musicalmente informati, contiene il lemma *populäre Musik*,^[9] almeno fino alla pubblicazione del settimo volume della seconda edizione dell'*MGG* nel 1997 [Wicke 1997].^[10] Per circa duecento anni dalla sua introduzione in tedesco, *populäre Musik* non era mai stato un termine tecnico degli studi musicali ma un'espressione da *feuilleton* e critica musicale. Era usato per identificare una musica che piaceva ai non intenditori o ai ceti sociali più bassi, una musica facilmente comprensibile e accattivante. Allo stesso tempo, in quanto musica composta "per" molti, era tenuta distinta tanto dalla *Volksmusik*, considerata musica tradizionale "del" popolo, quanto dalla *volkstümliche Musik*, che si intendeva essere una musica composta in precedenza di cui il popolo si era appropriato come se fosse sua.

1.3 Unterhaltungsmusik

Quando, negli anni Sessanta, il termine *populäre Musik* cominciò la sua *renaissance* nella letteratura accademica tedesca, il suo ritorno fu motivato da un dilemma. Gli studiosi cercavano un termine che potesse essere adatto a render conto di una cultura giovanile che almeno i pedagoghi

musicali non potevano più ignorare. Il termine *leichte Musik* (musica leggera) che ben presto si era fatto largo nel XIX secolo [11] parallelamente a *populäre Musik*, a indicare una musica di poco peso, cioè d'effetto e facile (*leicht*) da suonare e comprendere, non sembrava appropriato per il rock'n'roll o il *beat*. La più comune espressione *Unterhaltungsmusik* (musica d'intrattenimento) compare regolarmente nei testi a partire dalla metà degli anni Venti dell'Ottocento, [13] nonostante l'idea di una musica d'intrattenimento avesse le sue radici nella seconda metà del XVIII secolo [Ballstaedt 1998, coll. 1186-1188]. Diversamente da *populäre Musik*, il termine *Unterhaltungsmusik* ha una tradizione nei dizionari accademici, che tuttavia ne mettono in evidenza i problemi: il *Musikalisches Conversations-Lexikon* di Mendel e Reissmann riporta nel decimo volume del 1878 la definizione di *Unterhaltungsmusik* come musica che ha una funzione al di fuori di essa e oltre la mera rivelazione di un'idea. L'uso frequente di *Unterhaltungsmusik* è indice del coevo affermarsi di una nozione di musica autonoma come forma più alta tra le arti [ivi, coll. 1188], e che, al contempo, svalutava tutti i generi di musica cui fossero esplicitamente connesse funzioni sociali. L'autore del *Conversations-Lexikon* tuttavia chiarisce che il termine non può essere usato in opposizione a musica d'arte, in quanto l'arte è necessaria per intrattenere un pubblico educato musicalmente [Mendel-Reissmann 1878, 408-409].

Nella seconda edizione del suo *Musiklexikon* del 1943, Hans Joachim Moser scrive che in tutte le epoche «sane» la musica d'arte deve essere anche d'intrattenimento, e critica la musica per eruditi che non si rivolga contemporaneamente anche ai meno colti [Moser 1943, 974-975]. L'articolo di Moser è, come tutto il dizionario, pesantemente imbevuto di ideologia nazista. Ciononostante, nella sua critica al termine esso è più moderno di articoli apparsi più tardi in dizionari come, ad esempio, il *Riemann Musik Lexikon* a cura di Wilibald Gurlitt e Hans Heinrich Eggebrecht nel secondo dopoguerra. In questo dizionario l'anonimo autore della voce chiarisce che *Unterhaltungsmusik* è una specie di musica inferiore e la descrive come un fenomeno sottoculturale che, a fronte delle mutevoli circostanze sociali e tecniche, si mantiene distinto dalla musica ufficiale qui chiamata *Ernste Musik* ["musica seria", *NdT*] [Anon. 1967, 1007]. L'articolo è rimasto largamente immutato nelle successive edizioni del *Lexikon* fino al 1995. [13]

Già nel 1943 Moser affermava che *Unterhaltungsmusik*, come termine opposto a *ernster Musik*, aveva senso solo come categoria per i tariffari dello STAGMA, l'ente tedesco che si occupava della disciplina del diritto d'autore per le performance musicali [Moser 1943, 974]. E in effetti il GEMA, successore dello STAGMA, ancor oggi utilizza etichette quali *Unterhaltungsmusik* ed *Ernste Musik* (e le rispettive abbreviazioni *U-* ed *E-Musik*), in un'epoca in cui queste espressioni sono perlopiù uscite dal linguaggio quotidiano.

Alcuni autori usano il termine in pubblicazioni degli anni Settanta e Ottanta come categoria complessiva che racchiude tutte le musiche eccetto la musica d'arte: operetta, *Schlager*, folk, jazz e rock [Bonson et al. 1977]. Se oggi uno studioso impiega *Unterhaltungsmusik* solitamente si riferisce a musica anteriore all'era del rock'n'roll, vale a dire *Schlager*, musica da ballo e operette prodotte prima della Seconda Guerra Mondiale; in molte delle sue ricorrenze il termine esclude il jazz [cfr. p. es. Dompke 2011, Frey 1999, Partsch 2000, Keldany-Mohr 1977].

1.4 Gebrauchsmusik, Umgangsmusik, Trivialmusik

L'idea di una musica definita dalle sue funzioni sociali si ritrova anche in due espressioni che rimasero confinate all'uso musicologico. Paul Nettl [1921] introdusse il lemma *Gebrauchsmusik* per differenziare la musica pensata per la danza dalla musica basata sui modelli formali della danza. Heinrich Bessler [1925] riprese questo termine per svilupparlo ulteriormente. Sebbene usato originariamente per distinguere la musica che sollecita un ascolto passivo dalla musica per una partecipazione attiva, *Gebrauchsmusik* fu criticato in maniera via via più aspra in quanto sinonimo di *popular music* [Schutte 1987, 12-15]. Il problema della parola tedesca si chiarisce una volta che

viene tradotta: al di fuori di un contesto chiaramente definito, "musica d'uso" è un termine poco efficace, in quanto implicherebbe l'esistenza anche di una musica "inutile" o "inutilizzabile". In seguito Bessler [1950, 25] suggerì la dicotomia tra *Darbietungsmusik* ["da esibizione", "da concerto", *NdT*], la forma più alta di musica, che si suppone apprezzata in maniera passiva dal suo pubblico, e *Umgangsmusik* ["relazionale", "da compagnia", *NdT*] una musica destinata alla partecipazione attiva, per esempio per la danza o la pratica musicale collettiva. Entrambi i termini, tuttavia, non hanno mai trovato applicazione nell'ambito dei *popular music studies*.

La dicotomia costruita tra una musica alta e autonoma, e una musica bassa e funzionale, è addirittura più accentuata nel termine *Trivialmusik*, che conobbe una breve fortuna nella letteratura accademica per un paio di decenni dalla fine degli anni Sessanta. La parola «triviale» si può trovare in una manciata di dizionari musicali del XIX secolo. Per esempio Carl Gollmick, in *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde* [1839, 101] descrive la musica triviale come il tentativo fallito di comporre «volkstümlich»: «trivial, lächerlich, gemein, indem sie volkstümlich und einfach seyn wollen» ("triviale, ridicolo, volgare nel tentativo di essere popolare e semplice", trad. dell'autore). Il composto *Trivialmusik* godette di una certa popolarità musicologica grazie al volume di Carl Dahlhaus *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* [1967]. Nell'articolo incluso in questa pubblicazione, Tibor Kneif [1967, 30] definisce *Trivialmusik* come «Unterhaltungsmusik für den Allerweltsgeschmack» ("musica d'intrattenimento per gente dal gusto mediocre", trad. dell'autore). Dahlhaus e la maggior parte degli autori di questo volume caratterizzano il triviale come un disvalore estetico, opposto alla musica d'arte, che si può discernere tramite l'analisi: la musica triviale mira al semplice stimolo, fa uso di un repertorio trito di segni e ricicla elementi ad effetto di materiale vecchio in un «Poutpourri partikularer Reize» ("un poutpourri di stimoli particolari", trad. dell'autore) [Dahlhaus 1967, 27]. Forse a causa dell'autorevolezza di Dahlhaus, *Trivialmusik* è un termine entrato in alcuni dizionari degli anni Settanta e Ottanta [cfr. ad es. Altenburg 1982; Schneider 1979] anche se non si è mai davvero affermato come termine tecnico nella musicologia; le sue tendenze ideologiche peggiorative – specialmente quando usato come categoria estetica – erano semplicemente troppo ovvie. I pochi studi che ancora usano questo termine preferibilmente si riferiscono a esempi tratti dal repertorio del XIX secolo e sono raramente associati a musica del secondo dopoguerra.

1.5 Popmusik

I termini descritti fino a questo punto si basano su un'idea di musica che può coprire un ampio spettro ma può ancora essere considerata come un tutt'uno, poiché rappresentano infatti un *continuum* tra musica originale ed epigonismo, musica d'arte e popolare, musica autonoma e funzionale, musica per l'erudito e musica per l'ineducato, musica del popolo e musica per il popolo. *Schlager* e sinfonie, operette e opere, sono tutte intese come parte della stessa tradizione e della stessa storia, sebbene talora sotto forma di «abgesunkenes Kulturgut» ("merci culturali sommerse", trad. dell'autore) [Moser 1943, 975]. Persino Adorno [1941], che pur parla di due sfere di musica, comunque definisce le sue idee di musica «seria» e «popolare» come due usi estremi del medesimo spettro.

Negli anni Sessanta e Settanta, tuttavia, la musicologia divenne via via più consapevole di qualcosa che assomigliava sempre più a una deriva di entrambe le estremità di questo *continuum*, che avrebbe presto condotto alla separazione in mondi musicali diversi. Sintomatica è la descrizione fatta da Walter Wiora della sua quarta età musicale in *Die vier Weltalter der Musik*, pubblicato per la prima volta nel 1961: parallelamente a una spinta verso la popolarizzazione, egli scrive, l'avanguardia si è sviluppata molto oltre l'orizzonte dell'ascoltatore comune. Mentre la nuova musica popolare soppianta i tradizionali *Volkslieder*, i compositori moderni non possono più combinare elementi tratti dalla musica popolare e dalla musica d'arte in un'unica composizione con

la facilità con cui ciò accadeva ai tempi di Mozart e Haydn [Wiora 1988, 154-155]. In più, i nuovi generi musicali introdotti dalla terminologia inglese, quali ad esempio rock'n'roll e *beat*, si distaccavano nettamente dalla storia della musica tradizionale, sottolineando in prima istanza la loro ascendenza afroamericana e africana. Infine, la nuova demarcazione non era più distinta solo dall'opposizione tra i concetti di alto e basso, ma anche - e forse soprattutto - tra vecchio e giovane. Questi nuovi, "giovani" ascoltatori univano le musiche "autonome" ("d'arte" o "classica") con generi tradizionali della *Unterhaltungsmusik* come l'operetta e la musica da salotto e persino con lo *Schlager*, per formare una categoria allargata in opposizione ai nuovi generi con cui si identificavano: musica vecchia per gente anziana, insomma. Per marcare tale differenza, giornalisti musicali, pedagoghi e infine anche i musicologi della Germania occidentale attinsero al termine in uso presso i giovani ascoltatori di tale musica: *Popmusik* (il gergo ufficiale in uso nella Germania dell'Est era invece *Jugendtanzmusik*). Il giornalista Rolf-Ulrich Kaiser pubblicò *Das Buch der neuen Pop-Musik* nel 1969. I primi articoli accademici a fare uso del termine nel loro titolo apparvero intorno al 1970 principalmente in riviste dedicate all'educazione musicale [Storb 1969, Hartwich-Wiechell 1970]. Il primo dizionario musicale in lingua tedesca che ospitava il lemma *Popmusik* era una traduzione della *Golden Encyclopedia of Music* di Norman Lloyd (New York, 1968), pubblicato con il titolo di *Großes Lexikon der Musik* nel 1974. Persino alcuni dizionari musicologici tentarono di definire *Popmusik* a partire dai tardi anni Settanta. Le loro voci rispecchiano la vaghezza del nuovo termine che, rispetto a espressioni più datate, accentuava il fatto che la presenza di una parola inglese internazionalizzava il dibattito sul suo significato. La maggior parte delle voci enciclopediche enfatizza uno o più di tre possibili significati, i quali in ogni caso non si escludono a vicenda:

1. come abbreviazione di *popular music* esso può essere usato quale termine comprensivo per tutti quei generi di musica d'intrattenimento tecnologicamente mediata e diffusa [Goodman 1982, 75; Hunkemöller 1976, 316; Wölfer 1980, 7; Schmidt-Joos 1977, 114], per alcuni autori persino come sinonimo di *Volksmusik* [Hirsch 1984, 360] o *Volkstümliche, populäre Musik* [Hunkemöller 1976, 316];
2. come termine che raccoglie tutta la *popular music* di origine angloamericana del XX secolo o a partire dalla nascita del rock'n'roll intorno al 1955 [Schmidt-Joos 1977, 114; Wölfer 1980, 9; Hunkemöller 1976, 316; Hirsch 1984, 360; Lindlar 1989, 233]. Alcuni autori nominano particolari sottogeneri compresi nella *Popmusik*: rock [Hunkemöller 1976, 316]; rock, ma includendo anche il blues, jazz, *singer songwriters*, *novelty singers* [Schmidt-Joos 1977, 114-115]; rock e disco music [Wölfer 1980, 7]; blues, jazz, beat, rock [Hirsch 1984, 360]; una combinazione di «White Blues, Rock und Lied» [Michels 1985, 545]. Lloyd [1974, 42] definisce la *Popmusik* sulla base della sua strumentazione di base: batteria, chitarra e basso. *Popmusik* è parte di una cultura giovanile «al passo con i tempi» [Lloyd 1974, 42; Hunkemöller 1976, 316; Lindlar 1989, 233]. Altri chiariscono che la sillaba *pop* non è solo un'abbreviazione di *popular* ma si riferisce anche a un fenomeno culturale più ampio che connette tale musica con la pop art e la letteratura pop [Michels 1985, 545; Hunkemöller 1976, 316]. Autori che tengono in considerazione questa seconda componente fanno riferimento alla sua associazione con le sottoculture, i movimenti di protesta e i nuovi stili di vita [Michels 1985, 545; Hunkemöller 1976, 316] o lo raccontano come un genere che si suppone esprima i sentimenti, le preoccupazioni e i desideri delle generazioni più giovani, vittime dell'industria musicale che le sfrutta per offrire falsi surrogati delle loro emozioni [Lloyd 1974];
3. alla voce *Popmusik* della nuova edizione dell'*MGG*, Peter Wicke [1997a] delinea una terza accezione che diverge notevolmente da quelle dei dizionari tedeschi meno recenti. Il suo articolo è scritto a partire da una prospettiva angloamericana, e ritrae processi di produzione di senso globali di un termine usato in molte lingue. Wicke non cerca di definire il termine ma

delinea i processi discorsivi che generano significati presso i musicisti e il loro pubblico. Egli descrive la *Popmusik* come una *popular music* orientata in senso più commerciale e in opposizione al rock, una differenza che non ha chiare linee di demarcazione e che è costantemente mutevole nel tempo e nei contesti sociali.

A oggi, dunque, un germanofono può riferirsi a uno dei tre significati di *Popmusik*: 1. abbreviazione del concetto globale di *popular music*; 2. termine valido per tutte le musiche influenzate dagli stili angloamericani a partire dal rock'n'roll; 3. la controparte commerciale del rock. Gli autori tedeschi che aderiscono al terzo significato spesso ricorrono a coppie oppostive come *Pop-Rockmusik* o *Pop- und Rockmusik* quando si riferiscono al concetto globale di *popular music* di matrice angloamericana.[\[14\]](#).

1.6 La populäre Musik dopo il 1960

Pur essendo l'espressione più antica tra quelle prese in esame, *populäre Musik* ha impiegato un arco di tempo molto lungo per entrare nei dizionari di lingua tedesca, sebbene i musicologi abbiano usato il termine nei loro scritti a partire dagli anni Sessanta. Forse ispirato dal saggio di Adorno - scritto in inglese - *On Popular Music* [1941], Walter Wiora [1988, 154] introdusse nel 1961 il neologismo *Populärmusik*. Il termine ha avuto un seguito in particolare nel campo della pedagogia musicale tedesca e, grazie alla sua concisione, nelle denominazioni di alcune società musicologiche (Gesellschaft für Populärmusikforschung [Società per lo studio della popular music]). A mio parere oggi *Populärmusik* suona un po' datato, ma i miei studenti ancora lo usano, poiché lo considerano un termine accademico. Stando alla mia esperienza, musicisti, ascoltatori e giornalisti musicali non usano quasi mai né *Populärmusik* né *populäre Musik*, ma preferiscono nominare direttamente generi quali *heavy metal* o *hip hop*. Le sfumature che quei termini intendevano evocare in origine, quando furono introdotti nel campo della musica d'arte, non sono parte del loro orizzonte concettuale. Se oggi i giovani germanofoni hanno necessità di riferirsi alla differenza tra la musica di Beethoven e Schönberg e quella dei Metallica e Taylor Swift, preferiscono semplificare mille anni di musica di tradizione scritta usando il termine *klassische Musik* (musica classica) piuttosto che ridurre la musica con cui si identificano nell'etichetta *populäre Musik*.[\[15\]](#) Nel tedesco odierno *Populärmusik* e *populäre Musik* sono prevalentemente dizioni accademiche, laddove il *feuilleton* preferisce locuzioni che suonano più moderne come *Pop- und Rockmusik*. Ciò tuttavia non sembra aver facilitato il lavoro degli studiosi. I loro sforzi per definire la *populäre Musik* sono stati ostacolati da diversi fattori: alcuni autori per esempio differenziano *Popmusik* e *populäre Musik*, mentre altri non lo fanno, aggiungendo ulteriore confusione. L'*Handbuch der populäre Musik* [Wicke-Ziegenrücker-Ziegenrücker 2007] contiene le voci *Popmusik*, *Populäre Musik*, *Popular music* così come *populäre Klassik* (musica classica popolare). Molti autori considerano la *populäre Musik* come sinonimo dell'inglese *popular music* e pertanto si riferiscono indiscriminatamente a letteratura di lingua tedesca e inglese nelle loro discussioni terminologiche. Ciò allarga la prospettiva ma allo stesso tempo aggiunge ancora più varietà a un discorso ampio e sfaccettato su un oggetto che appare sempre più confuso.

Nel suo articolo seminale "*Populäre Musik*" als theoretisches Konzept, Peter Wicke [1992] discute un ampio numero di definizioni di *populäre Musik*, che sono tuttavia perlopiù definizioni di *popular music*, dato che egli cita in gran parte autori angloamericani. È pur vero che oggi gli studiosi tedeschi di *popular music* considerano i due termini quali sinonimi, ma questa scelta non rende giustizia al fatto che i *popular music studies* in area tedesca nacquero contemporaneamente e autonomamente rispetto a quelli angloamericani negli anni Sessanta. Poiché questo articolo si concentra sulla tradizione germanofona preferisco limitare la mia discussione ad autori tedeschi che (con alcune eccezioni come ad esempio Wicke) lavorarono in modo pressoché indipendente rispetto all'accademia angloamericana almeno fino agli anni Novanta. A Helmut Rösing [1996] si

deve il lavoro di riassumere i tentativi di definizione degli autori tedeschi fino agli anni Novanta nel suo articolo *Was ist "populäre Musik"*. Ciò che mi limito a fare è tratteggiare i vari aspetti delle numerose definizioni presenti nel suo testo per dimostrare un'ultima volta la vaghezza del termine *populäre Musik*.^[16]

I contributi passati in rassegna da Rösing descrivono la *populäre Musik* come:

- musica commerciale (J. E. Berendts);
- una categoria che include i generi del jazz, del blues, del rock, del rock'n'roll, dello *Schlager*, del folk, dell'operetta, del musical, del *Volkslied*, della *volkstümliche Musik* e della *chanson* (S. Borris);
- una categoria definita sulla base degli ascoltatori (D. Hartwich-Wichell), che sono responsabili della popolarità di un brano;
- musica per le masse, risultato di una democratizzazione della cultura musicale (W. Wiora);
- musica per chi non ha un'educazione musicale, che non richiede conoscenza per essere apprezzata, all'opposto della musica d'élite (K. Kuhnke, M. Miller, P. Schulze);
- musica caratterizzata da una distribuzione capillare e simultanea, che è integrata nelle formule comportamentali quotidiane, che articola significati in situazioni che rivestono grande importanza per il pubblico, che è facilmente riconoscibile in quanto ha qualità espressive efficaci e invita all'identificazione (B. Buchhofer, J. Friedrichs, H. Lüdtke);
- musica con le caratteristiche strutturali della *Unterhaltungsmusik* e un retroterra afroamericano, musica che fa uso di tecnologie per la manipolazione sonora (W. Hahn, H. Rauhe);
- una cultura musicale omologata, basata sulla produzione e distribuzione industriale, le cui funzioni sociali e psicologiche sono determinate dalle necessità emotive e fisiche del pubblico, che sono a loro volta indotte dai modi razionalizzati di vivere e lavorare nella società industrializzata; la sua estetica è influenzata dai mezzi di comunicazione di massa, la sua semantica emerge dai *tòpoi* di mitologie moderne e la sua struttura dall'incrocio tra tradizioni etniche (specialmente quella afroamericana) e la tradizione della musica d'arte europea, in forma popolarizzata o trivializzata (R. Flender, H. Rauhe).

Rösing [1996, 99] raggruppa queste definizioni in sette categorie: normative (che ad esempio stigmatizzano un fenomeno musicale come sottoculturale); negative (che raccolgono insieme tutte le musiche che non rispondono al criterio della definizione, come ad esempio la musica d'arte); musicali (che fanno riferimento a stili o a caratteristiche intrinseche); tecnologico-economiche (musica massmediale); orientate all'ascolto (musica facilmente accessibile, che soddisfa necessità psicologiche ecc.); sociologiche (protesta, sottocultura, edonismo); e da ultimo definizioni che fanno riferimento a interessi politici o culturali. Si potrebbe discutere se tali categorie non si possano frammentare ulteriormente. Le definizioni musicali, per esempio, potrebbero essere suddivise in estetiche - attraverso l'analisi del "popolare" in musica - [cfr. Rauhe 1974] e di genere - ad esempio descrivendo la *popular music* come la somma di un insieme di generi [cfr. Hemming 2012, 186-187].

La complessità che caratterizza la *populäre Musik* è resa in modo notevolmente efficace nel volume *Was macht Musik populär?* di Mechthild von Schoenebeck [1987]. La studiosa elenca più di duecento domande in quattro categorie (prodotto, produzione, distribuzione, ricezione), ognuna delle quali si suppone contribuisca a rispondere alla domanda del titolo: cosa rende *popular* la musica? Schoenebeck rifiuta la domanda «cos'è la *popular music*?» perché ritiene che sia impossibile dare una risposta diretta, e preferisce descrivere i processi sfaccettati che rendono un brano musicale popolare tramite una metodologia euristica.

Nel già citato articolo pionieristico e nella sua voce *Populäre Musik* per la *MGG*, Wicke [1992, 1997b] fa un passo ulteriore in avanti, suggerendo di intendere il lemma non più come un oggetto terminologicamente definibile ma come uno strumento discorsivo proprio dei conflitti culturali [1997b, 1696] e della mediatizzazione del suono [1992]. Come vedremo, il suggerimento di Wicke scioglie solo in apparenza il nodo gordiano dei nostri problemi nel definire la *populäre Musik*. Esso infatti rimette al centro della discussione la nostra domanda originaria: abbiamo bisogno della *populäre Musik*? Il contributo di Wicke segna la fine dell'intensa fase di discussione sulla definizione e sul significato di *populäre Musik* in Germania. Più gli studiosi sono andati interessandosi dell'ampio spettro di fenomeni che consideravano proprio della *popular music*, più definizioni, paradigmi e canonizzazioni si sono rafforzate, tanto da permettere la nascita di una tradizione accademica che non ha, però, rimesso in discussione il termine originario *populäre Musik*.

2. Come studioso tedesco, penso che la musicologia (tedesca) abbia bisogno della *populäre Musik*?

Ho provato finora a tracciare una breve storia concettuale dell'idea di popolare nei discorsi sulla musica in area germanofona. L'intento alla base di questa operazione non era solo fornire un'introduzione alla situazione tedesca ma anche evidenziare i problemi che si incontrano partendo dall'esempio di una specifica lingua e cultura. Per rispondere alla mia domanda originaria devo necessariamente ampliare la mia prospettiva e avanzare alcune considerazioni generali, prima di tornare alla situazione specificamente tedesca.

Le terminologie scientifiche e accademiche dovrebbero poter essere distinte dal linguaggio quotidiano sulla base della loro pretesa di precisione e mancanza di ambiguità. Più ampia e contraddittoria diventa l'accezione di una parola, maggiore è la possibilità che essa sia fraintesa e minore è la sua utilità nella prassi accademica. Un termine che può significare contemporaneamente musica "del" popolo e musica "per" il popolo, che può indicare musica di qualunque tipo ampiamente distribuita e musica di un certo tipo che non necessariamente deve essere nota, e che può implicare associazioni positive o negative con l'oggetto che identifica, non può in linea di principio essere soggetto ad alcuna articolazione nel discorso accademico.

Dunque perché i musicologi semplicemente non si accordano su una definizione alla quale aderire nei loro studi? La risposta a questa domanda ha a che vedere con le ideologie, con le dinamiche di potere e con i nostri ruoli multipli di studiosi, appassionati o almeno ascoltatori. Prendiamo un esempio scientifico: i chimici definiscono l'acqua come H₂O sebbene siano consapevoli del fatto che se ordinano un bicchiere d'acqua al ristorante non verrà loro servita acqua distillata. I *popular music studies*, tuttavia, si sentono obbligati ad adattare la loro terminologia a sistemi comunicativi extra-accademici (immaginate dei chimici che debbano analizzare l'acqua del rubinetto, di una pozzanghera e di mare, e si trovino a dibattere, per definirla, delle percentuali di sodio, calcio, magnesio ed elementi organici, dei significati sociali dell'acqua e degli effetti psicologici del bere). La musicologia sa definire senza troppi dubbi cosa siano una sinfonia, una sonata e una fuga, e nessuno al di fuori della disciplina metterebbe in dubbio tali definizioni. I problemi cominciano, tuttavia, con termini come *hip hop*, *punk*, *metal* estremo, o - appunto - *popular music*.

Le strategie discorsive si definiscono tramite processi di esclusione, dall'interno e dall'esterno del discorso. Esse stabiliscono confini e divieti, definiscono coloro che hanno il diritto di prendere parte al discorso e coloro che hanno il potere di dettare le regole per l'esclusione o l'inclusione. Quando i processi di esclusione diventano abituali essi possono dare luogo alla creazione di istituzioni [Berger-Luckmann 2000, 58]. La musicologia emerge nel XIX secolo dal discorso

sull'arte in musica. È parte di quel discorso e ha l'autorità di stabilire definizioni. I discorsi su pratiche culturali come il punk, il *metal* o l'*hip hop*, invece, sono hanno costituito autonomamente le proprie istituzioni o, in alternativa, si sono caratterizzate attraverso una strutturale sfiducia nelle istituzioni in quanto tali. La musicologia non è parte di tali discorsi e non ha alcun potere normativo in tali contesti. Non c'è musicologo che abbia l'autorità di spiegare cosa è punk a un punk [Helms 2002, 97-100]. Ogni base per una definizione in un contesto accademico rappresenta una sfida per un discorso al di fuori dell'accademia.

Concepire nomi generici, quali punk o *popular music*, come strumenti per processi di differenziazione in determinati discorsi, come suggeriscono Wicke e altri, potrebbe costituire una via d'uscita a questo dilemma: invece di argomentare allo stesso livello di coloro che partecipano di un discorso e dunque porsi in competizione con loro (cioè, spiegare il punk a un punk), lo studioso guarda a questi processi dalla posizione distaccata di un osservatore di terzo livello e descrive i processi comunicativi di esclusione e inclusione che producono il punk. D'altra parte, oggi la maggior parte degli studiosi di *popular music* concorderebbe sul fatto che il significato di questo termine ha qualcosa a che fare con i processi comunicativi, [17], sebbene argomenti a partire da diversi retroterra teoretici ed elabori differenti strategie per negare che la *popular music* sia basata su oggetti concreti - quali un repertorio di brani musicali con caratteristiche comuni. Eppure, ci si potrebbe domandare quanto sia produttiva una mera descrizione di processi comunicativi nel contesto più generale della nostra disciplina. È vero che ancora mancano studi esaustivi sui processi discorsivi attorno alla *populäre Musik* e a molti altri termini, che siano in grado di rendere conto dello sviluppo storico dei loro significati. [18]. Ma cosa potremmo fare di più quand'anche un libro del genere fosse scritto? Se l'unico modo di stabilirne il significato è attraverso l'analisi discorsiva, è inevitabile che l'utilità accademica della *popular music* e della relativa terminologia ne esca inevitabilmente ridimensionata. Inoltre, *Populärmusikforschung* ["ricerca sulla popular music", NdT] o *popular music studies* non sarebbero più un campo della ricerca musicologica, o almeno l'autorità di quest'ultima all'interno del campo di studi sarebbe contestata da altre discipline.

In realtà, non solo in Germania, la musicologia contribuisce in percentuale sempre minore alla ricerca prodotta complessivamente all'interno del campo individuato dai *popular music studies*. Accanto ai musicologi (vale a dire i teorici, gli storici, gli psicologi, i sociologi e gli etnologi della musica, seguendo la nomenclatura tipica delle cattedre tedesche) ci sono storici, mediologi, linguisti, studiosi di letteratura, di *cultural studies*, economisti, neurologi, psicologi, sociologi, studiosi di *gender studies*, e molti altri attivi in questo campo. Tutti lavorano con la premessa implicita di occuparsi di un oggetto comune, un certo materiale comune di cui tutti si interessano. Se però la *popular music* non è nulla più di un processo discorsivo, tale premessa diventa un'illusione, e l'idea di interdisciplinarietà dei *popular music studies* perde il suo fuoco fino a frantumarsi. Difatti, uno sguardo più dettagliato rivela che le discipline citate hanno un'idea differente riguardo a quale sia l'oggetto dei loro studi. Il loro comune denominatore è un mero spettro di nomi di generi, musicisti e brani musicali dietro i quali si celano una varietà di oggetti: un sociologo potrebbe prendere in considerazione per esempio la canzone *Blank Space* di Taylor Swift come un simbolo usato nelle pratiche di *team building* o di altri processi comunicativi, uno psicologo potrebbe descrivere la canzone come uno stimolo per processi mentali, e un economista come una merce che viene prodotta per generare profitto. Nessuna analisi di questi tre oggetti denominati "la canzone *Blank Space* di Taylor Swift" necessariamente deve intessere relazioni con le altre, o confrontarsi con i *pattern* armonici e la conduzione delle voci che un teorico musicale potrebbe eleggere a oggetto della propria analisi. Inoltre, l'analisi di ogni studioso potrà solo coprire un frammento del fenomeno e non sarà in grado di dire nulla riguardo a ciò che rende popolare questo oggetto, come Schoenebeck [1987] mostrava già trent'anni or sono. L'estensione estrema e ambigua dell'etichetta *popular music* non solo rende impossibile la sua definizione come

entità singola, ma ostacola altresì la formazione di una disciplina accademica coerente. Il vasto orizzonte di senso che si è accumulato intorno al termine e ad altre parole correlate in altri linguaggi e culture a partire dal XVIII secolo l'ha, da una parte, resa un comune denominatore altamente propulsivo per lo sviluppo di studi interdisciplinari sulle pratiche musicali del XX secolo: la ricerca sulla *popular music* è molto viva non solo in Germania e appare rilevante in molte società, dal momento che milioni di persone prendono parte nelle sue svariate pratiche culturali. D'altra parte, però, più discipline sono coinvolte, più l'estensione del termine *popular music* cresce e con esso diminuisce in parallelo il suo potere di differenziare.

È lecito presupporre che una disciplina necessiti di avere un'idea del soggetto che si propone di studiare. Se ciò è vero, i *popular music studies* difficilmente possono essere considerati una disciplina accademica poiché esistono tante idee dei soggetti quante sono le discipline coinvolte. Come fenomeno unificante, tutte le discipline attive in questo campo sembrano sempre più riferirsi a un canone comune di generi, musicisti e canzoni che sta lentamente emergendo [Appen-Doehring-Rösing 2008], sebbene sia ancora lontano dal costituire uno stabile terreno comune. Un canone, d'altro canto, non è un sostituto per una definizione, poiché si regge sull'assunto che una certa canzone sia popolare senza conoscerne la ragione. I canoni hanno la tendenza a suggerire differenze che potrebbero in realtà non sussistere. Se, per esempio, io baso uno studio sulla musica come merce su una serie di canzoni che so far parte della *popular music* (ma senza sapere perché), corro il rischio di non rendermi conto che altre canzoni al di fuori del mio canone potrebbero essere alla base degli stessi processi di commodificazione. Per fare un esempio: un CD di Taylor Swift può essere venduto facendo leva su argomenti diversi rispetto a un CD di *Lieder* di Schubert cantati da Dietrich Fischer-Dieskau, ma punta comunque alla massimizzazione di introiti delle vendite e dei profitti.

Per riassumere: se non possiamo sapere cosa è *popular music* (a parte la sua funzione come strumento in processi discorsivi), non dovremmo forse valutare con attenzione se il suo uso in un particolare contesto accademico sia di qualche aiuto o se non sia invece opportuno cercare termini che esprimano in modo più appropriato e accurato ciò che intendiamo? Da un punto di vista musicologico, se si concorda sul fatto che non siamo in grado di rintracciare, con gli strumenti propri della disciplina, cosa renda un brano musicale popolare, potrebbe aver senso abbandonare il termine in tutti gli studi che analizzano i fenomeni esclusivamente con metodi musicologici. Nella storia del concetto di "popolare" nei discorsi musicologici di area tedesca tracciata in precedenza, abbiamo visto come nessuna delle parole utilizzate per descrivere il campo di studi è in effetti utile agli studi strettamente musicali: *Unterhaltungsmusik* allude alle funzioni psicologiche e sociali dell'intrattenimento; *Gebrauchsmusik* a funzioni sociali (per esempio la danza); *Volksmusik* è stato perlopiù usato in accezioni politiche per una musica che si supponeva definisse l'identità nazionale; *Trivialmusik* è stato introdotto da un musicologo che aveva una chiara idea delle caratteristiche che rendono un brano di musica "triviale", ma il pensiero gerarchico sotteso a questo termine rivelava tuttavia che il "triviale" era inteso come una questione di gusto piuttosto che una distinzione squisitamente scientifica; *populäre Musik* infine si origina in discorsi filosofici e teologici e si è esteso – a causa della sua apertura etimologica e al suo ingresso relativamente tardo nell'accademia negli anni Sessanta – a comprendere una vasta categoria che racchiude uno spettro amplissimo di significati altamente variabili e in conflitto. *Popular* è in definitiva un termine che non si riferisce a proprietà solamente musicali, come Hermann Rauhe [1974] mostrava già nei primi anni Settanta. Un'analisi musicale di canzoni di successo potrà pertanto rintracciare caratteristiche musicali comuni [cfr. Everett 2009; Kramarz 2014] ma non potrà mai dimostrare che una canzone è diventata "popolare" a causa di una certa formula melodica o armonica. A renderla una *hit* potrebbero essere intervenuti fattori completamente diversi: la strategia di marketing, l'argomento del testo che per qualche ragione è diventato significativo a causa di un evento che ha influenzato il modo di sentire della popolazione [Helms 2004], o il fatto che gli

autori della canzone hanno avuto un'idea brillante per il videoclip. Sto quindi suggerendo che la teoria musicale non ha bisogno per funzionare né del termine *popular music* né, in egual misura, del termine musica "d'arte".

Invece che usare uno qualsiasi di questi termini dovremmo orientarci verso termini che descrivono in modo più preciso ciò che intendiamo in realtà. Questo potrebbe ridurre la portata del nostro approccio ma migliorarne la precisione. Per fare solo un esempio, l'analisi musicale potrebbe usare i termini "musica composta" e "musica performata", come ho provato a suggerire altrove [Helms 2015, 253-260]. Definisco "musica composta" quella che è mediata dal supporto di una partitura e che necessita dell'interpretazione di un *performer* o di un musicologo, se consideriamo che i metodi del musicologo-interprete si possano identificare con i tradizionali strumenti della teoria musicale. Con "musica performata" suggerisco invece di intendere musica o eseguita dal vivo o mediata da un sistema di registrazione sonora che necessita della decodifica di una macchina, come un lettore CD o la scheda audio di un computer. Metodi musicologici per l'analisi della musica performata (ovvero registrata) sono correntemente sviluppati da musicologi in tutto il mondo [per esempio Moore 2012, Appen *et al.* 2014]. Dal punto di vista della nostra disciplina, credo che questa differenza sia più significativa della vecchia contrapposizione tra musica *popular* e d'arte, poiché distingue tra fenomeni che possono essere descritti con l'aiuto di criteri musicologici. Attualmente le nostre storie della musica sono storie di ciò che consideriamo capolavori della musica composta, ma non permettono l'inclusione dei capolavori della musica registrata. D'altra parte ho sempre trovato insoddisfacenti le storie della *popular music*. Senza la chiara definizione di cosa sia il loro oggetto, esse tendono o a imporre un canone di repertori ai loro lettori o a mescolare frammentarie narrazioni di sottoculture, fattori economici, conflitti razziali, cambiamenti sociali, storie di tecniche dei media e molto altro. Una storia della musica performata, invece, può offrire una disanima coerente dell'arte che va dai menestrelli del Medio Evo attraverso i castrati e i grandi virtuosi del XVIII e XIX secolo fino alle professioni della produzione discografica e della performance dal vivo contemporanea. Tale storia potrebbe includere *performer* come George Leybourne (Champagne Charlie), Jimi Hendrix o Michael Jackson, insieme a Farinelli, Franz Liszt o David Garrett.

Se la musicologia e la teoria musicale si considerano discipline che contribuiscono con il proprio bagaglio di conoscenze al più ampio campo interdisciplinare dei *popular music studies*, esse dovrebbero sforzarsi di trovare approcci che colmino il vuoto con altre discipline stabilendo un terreno comune, anziché un mero canone di canzoni "importanti". Se i *popular music studies* sono visti come un campo di collaborazione interdisciplinare per descrivere la *popular music* come sistema di comunicazione, la musicologia deve trovare vie per descrivere la materia dei suoi studi come elemento di comunicazione che contribuisce al discorso sulla *popular music* senza rinunciare alla propria identità disciplinare. Questo può significare non soltanto rivitalizzare la discussione sulla semiotica musicale e sulla musica come comunicazione, ma anche riportarla su un piano d'uso più pratico nell'analisi, rispetto alle altezze teoretiche in cui si trova attualmente [Helms 2014 e 2015].

Sebbene io non sia convinto che il termine *populäre Musik* faccia una reale differenza nel progresso futuro degli studi musicologici, sono altresì dell'idea che al momento esso sia ancora necessario nella musicologia di lingua tedesca per quello che è, e cioè un termine ideologico. Come abbiamo visto nella prima parte di questo studio esso è sempre stato un termine strategico se non politico, che posiziona la persona che lo usa o l'oggetto che ne è descritto in contrasto con altre persone o oggetti. La categoria di *populäre Musik* implica sempre un significato o almeno un sottotesto gerarchico; ha a che fare con l'egemonia e il potere e può implicare stigmatizzazioni, come Alfons Dauer [1993, 47] ha osservato. Il conflitto potrebbe avere come oggetto non più l'egemonia dell'alto sul basso in senso sociale o estetico. Sebbene queste idee sembrino essere

particolarmente longeve - non solo dal punto di vista degli studiosi più conservatori seguaci del concetto di musica come arte ma anche dalla controparte che considera la *popular music* come autentica espressione della lotta di classe o delle sottoculture -, la funzione strategica e politica del termine nell'accademia di oggi è relativa piuttosto ad altre contrapposizioni: innovazione contro tradizione, il nuovo (e il giovane) contro il vecchio, il metodologicamente conservativo rispetto al progressivo, il rilevante (che riguarda musica ascoltata da milioni di persone) contro l'elitista (che riguarda pochi o, peggio, la sola accademia). Rispetto alle università angloamericane, la Germania è ancora indietro sotto il profilo dell'istituzione di cattedre in *popular music studies*. Serve che vengano costituite ancora un certo numero di posizioni accademiche strutturate con denominazioni prese dal campo dei *popular music studies* per bilanciare le denominazioni tradizionali (solo un numero ridotto di posizioni di Professore nella musicologia tedesca include accezioni quali *populär* o *popular* nel titolo). In ogni caso, esse non dovrebbero lavorare in splendido isolamento su Michael Jackson o i Beach Boys come altri hanno fatto su Michael Haydn o i figli di Bach, ma in senso provocatoriamente costruttivo nei confronti dei punti di vista e dei metodi tradizionali. I ponti andrebbero costruiti da entrambi i lati della barricata. Quando nel 1984 fu fondata l'Arbeitskreis Studium Populärer Musik (oggi Società tedesca per gli studi sulla popular music) fu posto l'accento sul fare la differenza [Rösing 2014] e organizzare l'opposizione contro la musicologia tradizionale. Oggi nessun musicologo e nessuna musicologa in Germania negherebbero che la loro disciplina deve studiare anche la musica pop e il rock, l'operetta e lo *Schlager*. Pochi, tuttavia, ne traggono le logiche conseguenze. Idee su una buona e una cattiva musica continuano a sopravvivere - come si può per esempio vedere nel fatto che anche gli studiosi di *popular music* preferiscono occuparsi di lavori o generi considerati complessi, esteticamente appaganti, come l'*indie*, il rock d'arte e progressivo, piuttosto che occuparsi di *Schlager* o successi del pop *mainstream* o persino di una musica che è entrambe le cose, *mainstream* e datata, come l'operetta. Gli studiosi di musica si identificano con e sono identificati dalla musica sulla quale lavorano, e il criterio non accademico del gusto ancora gioca un ruolo di primo piano - seppur implicito - nel discorso accademico. Il bisogno di contrapposizioni si sta risolvendo, ma la musicologia ancora deve combattere punti di vista tradizionalisti e influenze che provengono da ambiti extra-accademici. Dobbiamo essere attenti nell'assicurarci che le nuove distinzioni che produciamo per descrivere i fenomeni musicali siano fondate all'interno della disciplina e basate su criteri della terminologia scientifica. Ciò di cui abbiamo bisogno oggi sono studiosi che colmino le vecchie divisioni e superino i vecchi steccati con nuove idee, nuovi metodi e nuove categorie, in grado di mettere in luce nuovi aspetti del nostro antico oggetto di studio: la musica come organismo complesso. Se questo obiettivo politico sarà raggiunto un giorno, potremo bene disfarci in un sol colpo del problematico termine ideologico *populäre Musik* e dei suoi ancora più problematici sostituti.

Traduzione dall'inglese di Maurizio Corbella

Bibliografia

- Adorno, Th. W. (1941), *On Popular Music*, «Studies in Philosophy and Social Science», 9, pp. 17-48.
- Altenburg, D. (1982), *Trivialmusik*, in M. Honegger – G. Massenkeil (Hrsg.), *Das grosse Lexikon der Musik in acht Bänden*, vol. 8, Herder, Freiburg–Basel–Wien, p. 171.
- Anon. (1801), *Recension. Karl Friedrich Christian Fasch. Von Karl Friedr. Zelter [...]*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 3/35, cols. 581-590.
- Anon. (1842), *Musikalische Daguerreotypen*, «Allgemeine Wiener Musik-Zeitung», 2/56, pp. 229-230.

- Anon. (1967), *Unterhaltungsmusik*, in W. Gurlitt – H. H. Eggebrecht (Hrsg.), *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Schott, Mainz, pp. 1007-1008.
- Appen, R. v. – Doehring A. – Rösing H. (2008), *Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildung in der populären Musik*, in D. Helms - Th. Phelps (Hrsg.), *No Time For Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 25-49.
- Appen, R. v. – Doehring A. – Helms D. - Moore A. (2015) (eds), *Song Interpretation in 21st Century Pop Music*, Ashgate, Farnham.
- Ballstaedt, A. (1998), *Unterhaltungsmusik*, in L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil vol. 9, Bärenreiter/Metzler, Kassel–Stuttgart, cols. 1186-1199.
- Bamberg, [?] (1854), *Kritischer Bericht aus Paris. Dr. Georg Kastner's "Gesänge des Lebens"*, «Neue Berliner Musikzeitung», 8/40, pp. 313-315.
- Berger, P. L. – Luckmann, Th. (2000), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Fischer, Frankfurt am Main, 2000, p. 58.
- Bessler, H. (1926), *Grundfragen des musikalischen Hörens*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925», 32, pp. 35-52.
- Bessler, H. (1959), *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, «Archiv für Musikwissenschaft», 16/1-2, pp. 21-43.
- Bonson, M. et al (1977), *Lexikon Pop. Ein Sachwort-ABC der Unterhaltungsmusik von Operette und Schlager bis Folk, Jazz und Rock*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- Brown, J. (1763), *A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*, L. Davis and C. Reymers, London.
- Brown, J. (1769), *Dr. Brown's* «--!anche qui chiedo all'autore, ma credo sia corretto--» *Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß*, transl. by Johann Joachim Eschenburg, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig.
- Dahlhaus, C. (1967), *Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, in C. Dahlhaus (Hrsg.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg, pp. 13-28.
- Dauer, A. (1993), *Don't call my music Jazz!*, in H. Rösing (Hrsg.), *Aspekte zur Geschichte populärer Musik*, Coda, Baden Baden, pp. 42-55.
- Deiters, F.-J. (2002), *Das Volk als Autor? Der Ursprung einer kulturgeschichtlichen Fiktion im Werk Johann Gottfried Herders*, in H. Detering (Hrsg.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, Metzler, Stuttgart–Weimar, pp. 181-201.
- Dompke, Chr. (2011), *Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung*, von Bocke, Neumünster.
- Everett, W. (2009), *The Foundations of Rock. From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*, Oxford University Press, Oxford–New York.
- Frey, St. (1999), «Was sagt ihr zu diesem Erfolg». *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main.
- Frith, S. (1998), *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford University Press, Oxford–New York.
- Garve, Chr. (1796), *Von der Popularität des Vortrages*, in Chr. Garve, *Vermischte Aufsätze welche einzeln oder in Zeitschriften erschienen sind. Neu herausgegeben und verbessert*. Erster Teil, Korn, Breslau, pp. 331-358.
- Gollmick, C. (1839), *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde*, Sauerländer, Frankfurt am Main.
- Goodman, A. (1982), *Wörterbuch der Musik*, Südwest, München.
- Greiling, J. Chr. (1805), *Theorie der Popularität*, Keil, Magdeburg.
- Grimm, J. – Grimm, W. (eds. 2015), *Popular, populär*, in *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, a cura del Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und

Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften, CD-ROM, Trier.

Grosch, N. (2011), *Über das Alter der Populären Musik und die Erfindung des "Volkslieds"*, in S. Meine – N. Noeske (eds.), *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*, Waxmann, Münster, pp. 59-76.

Grosch, N. (2013), *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*, Waxmann, Münster.

Hau, R. (1984), *Pons-Globalwörterbuch lateinisch-deutsch*, Klett, Stuttgart.

Hartwich-Wiechell, D. (1970), *Jugend und Popmusik*, «Musik & Bildung», 2, pp. 427-428.

Helms, D. (2002), *Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?*, in H. Rösing – A. Schneider – M. Pfeiderer (Hrsg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*, Lang, Frankfurt am Main, pp. 91-103.

Helms, D. (2004), «*I Can't See New York*». *Der 11. September und die Bedeutung von "Bedeutung populärer Musik"*, in D. Helms – Th. Phelps (Hrsg.), *9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 131-154.

Helms, D. (2014), «*Von Interesse ist die Wirkung*». *Musikalische Pragmatik und notierte Musik am Beispiel von Sibelius' Finlandia*, in St. Hanheide, D. Helms (Hrsg.), «*Ich sehe was, was du nicht hörst*». *Etüden und Paraphrasen zur musikalischen Analyse. Festschrift für Hartmuth Kinzler zum 65. Geburtstag*, epOs Music, Osnabrück, pp. 153-184.

Helms, D. (2015), «*If a Song Could Get Me You*»: *Analysis and the (Pop) Listener's Perspective*, in G. Borio (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate, Farnham, pp. 253-274.

Hemming, J. (2012), *Populäre Musik*, in W. Ruf (Hrsg.), *Riemann Musik Lexikon*, Schott, Mainz, pp. 186-190.

Herder, J. G. (1773), *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in J. G. Herder – J. W. von Goethe (Hrsg.), *Von Deutscher Art und Kunst*, Bode, Hamburg, pp. 3-70.

Herder, J. G. (1778-9), *Volkslieder*, 2 voll., Weygand, Leipzig.

Hirsch, F. (1984), *Das große Wörterbuch der Musik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven.

Hügel, H.-O. (2001), *Nicht identifizieren – Spannungen aushalten. Zur Wort- und Begriffsgeschichte von "populär"*, in C. Bullerjahn – H.-J. Erwe (Hrsg.), *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen*, Olms, Hildesheim et al., pp. 11-37.

Hunkemöller, J. (1976), *Popmusik*, in M. Honegger – G. Massenkeil (Hrsg.), *Das grosse Lexikon der Musik in acht Bänden*, vol. 6, Herder, Freiburg–Basel–Wien, p. 312.

Kaiser, R. U. (1969), *Das Buch der neuen Pop-Musik*, Econ, Düsseldorf–Wien.

John, E. (2014), *Erfundene Tradition. Volkslieder als nationale Stereotypen*, in D. Helms – Th. Phelps (Hrsg.), *Typisch Deutsch. (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Land*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 63-76.

Keldany-Mohr, I. (1977), *"Unterhaltungsmusik" als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg.

Kiesewetter, R. G. (1842), *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Kneif, T. (1967), *Das triviale Bewußtsein in der Musik*, in C. Dahlhaus (Hrsg.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg, pp. 29-52.

Kramarz, V. (2014), *Warum Hits Hits warden: Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen*, transcript Verlag, Bielefeld.

Lindlar, H. (1989), *Wörterbuch der Musik*, Insel, Frankfurt am Main.

Lloyd, N. (1974), *Großes Lexikon der Musik*, Bertelsmann, Gütersloh.

Mendel, H. – Reissmann, A. (1878), *Unterhaltungsmusik*, in Eid. (Hrsg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, vol. 10, Robert Oppenheim, Berlin, pp. 408-411.

Middleton, R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes–Philadelphia.

- Michaelis, Chr. F. (1806), *Vermischte Bemerkungen über Musik*, «Berlinische Musikalische Zeitung», 2/27, pp. 105-106.
- Michels, U. (1985), *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte*, vol. 2, dtv-Verlag, München.
- Moore, A. F. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Farnham.
- Moser, H. J. (1943), *Musiklexikon, 2nd revised edition*, Max Hesse, Berlin. Mozart W. A. (1963), *Mozart Briefe und Aufzeichnungen Gesamtausgabe*, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Band iii (1780-1786), Kassel, Bärenreiter. Nettl, P. (1921), *Beiträge zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 4, pp. 257-65.
- Noa, M. (2013), *Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zu Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert* (Populäre Kultur und Musik 8), Waxmann, Münster.
- Schneider, N. J. (1979), *Trivialmusik*, in C. Dahlhaus – H.H. Eggebrecht (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, vol. 2, Brockhaus-Schott's Söhne, Wiesbaden–Mainz, pp. 617-618.
- Partsch, C. (2000), *Schräge Töne: Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Metzler, Stuttgart.
- Petrus, K. (1994), «Beschriebene Dunkelheit» und «Seichtigkeit». *Historisch-systematische Voraussetzungen der Auseinandersetzung zwischen Kant und Garve im Umfeld der Göttinger Rezension*, «Kantstudien», 85, pp. 280-301.
- Rauhe, H. (1974), *Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation*, Braun, Karlsruhe.
- Riemann, H. (1916), *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 8th ed., Max Hesse, Berlin–Leipzig.
- Rösing, H. (1996), *Was ist "Populäre Musik"? - Überlegungen in eigener Sache*, in H. Rösing (Hrsg.), *Regionale Stile und Volksmusikalische Traditionen in populärer Musik* (Beiträge zur Populärmusikforschung 17), Coda, Karben, pp. 94-110.
- Rösing, H. (2014), *ASPM / GfPM - persönliche Erinnerungen an die Anfänge, in 30 Jahre (2984-2014) GfPM (Gesellschaft für Populärmusikforschung e.V., German Society for Popular Music Studies)*, brochure stampata privatamente da GfPM, Halstenbek, pp. 4-7.
- Schmidt-Joos, S. (1977), *Popmusik*, in Bonson et al. (1977), pp. 114-115.
- Schoenebeck, M. v. (1987), *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Schoenebeck, M. v. (1998), *The New German Folk-like Song and Its Hidden Political Messages*, «Popular Music», 17/3, pp. 279-292.
- Schoenebeck, M. v. – Reiß, G. – Noll, J. (1994), *Musiklexikon. Kompaktwissen für Schüler und junge Erwachsene*, Cornelsen, Frankfurt am Main.
- Schutte, S. (1975), *Zur Kritik der Volksliedideologie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, «Jahrbuch für Volksliedforschung», 20, pp. 37-52.
- Schwab, H. W. (1965), *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Bosse Regensburg.
- Simpson, J. et al. (eds.), *Popular*, in [Oxford English Dictionary Online Version](#) (ultimo accesso 24/09/15).
- Storb, I. (1969), *Informationen zur Pop-Musik*, «Musik & Bildung», 1, pp. 434-438.
- Tagg, P. (1979), *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg.
- Tagg, P. (1982), *Analysing Popular Music. Theory, Method and Practice*, «Popular Music», 2, pp. 37-67.
- Tagg, P. (2013), *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, Mass Media Music Scholars' Press, Larchmont–Huddersfield.
- Widmaier, T. (2005), *Volkstümliche Musik*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 6,

pp. 1-17.

Wicke, P. (1992), "[Populäre Musik](#)" als theoretisches Konzept, «Popscriptum», 1.

Wicke, P. (1997a), *Popmusik*, in L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil vol. 7, Bärenreiter–Metzler, Kassel–Stuttgart, cols. 1692-1694.

Wicke, P. (1997b), *Populäre Musik*, in L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil vol. 7, Bärenreiter–Metzler, Kassel–Stuttgart, cols. 1694-1704.

Wicke, P.–Ziegenrucker W.–Ziegenrucker K.-E. (2007), *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, Schott, Mainz.

Wiora, W. (1988 [1961]), *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

Wölfer, J. (1980), *Die Rock- und Popmusik. Eine umfassende Darstellung ihrer Geschichte und Funktion*, Heyne, München.

Zaunstöck, H. (2007), *Populäre Musikkultur im 18. Jahrhundert? Die Genese popkultureller Praxis im Spannungsfeld von Aufklärung und Stadtraum*, «Jahrbuch der Kommunikationsgeschichte», 9, pp. 130-149.

[1] Cfr. Conrad Dietrich, *Ecclesiastes Das ist: Der Prediger Salomo: In unterschiedenen Predigen erklärt und außgelegt [...] so sonst in PopularPredigen nicht vorfallen*, Ulm, Görlin, 1642.

[2] Cfr. specialmente la definizione di *Popularität* in Johann Heinrich Zedlers, *Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* (1741, vol. 28, Zedler, Leipzig, coll. 1542), citato e commentato in Zaunstöck 2007, 130-131.

[3] Cfr. ad es. la discussione di Garve [1796, 331-359] e la sua critica a Kant in Petrus [1994].

[4] Sebbene nel suo *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian* Herder usi i termini *Populärlied* e *Volklied* come sinonimi, il primo non si è affermato.

[5] La raccolta fu pubblicata in tre parti, Berlin, Decker-Rottmann 1782; 1765; 1790.

[6] Per una critica di questa ideologia, cfr. Schutte 1975 e John 2014.

[7] Cfr. la [pagina web](#) del Festival.

[8] «Ti consiglio di pensare, nel tuo lavoro, non solamente al pubblico musicale, ma anche al pubblico non musicale; – sai che ci sono 100 ignoranti per 10 veri intenditori; – non dimenticare dunque il cosiddetto aspetto popolare, che solletica anche le orecchie lunghe» Leopold Mozart a suo figlio a Monaco, Salisburgo, l'11 dicembre 1780 (*Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart*, a cura di M. Murara, 3 voll., Milano, Zecchini Editore, 2011, II, 1094-1096: 1096). *NdT*

[9] Nella terza edizione del suo *Musik-Lexikon*, Hugo Riemann [1916, 864] inserì voci sui *Popular Concerts* londinesi e sul volume di William Chappell, *Popular Music of the Olden Time* (London, Beale & Chappell, 1855-56), ma non un lemma sulla *populäre Musik*.

[10] Solo alcuni dizionari minori sono (leggermente) precedenti a quella data, ad esempio Schoenebeck-Reiß-Noll [1994].

[11] Secondo una ricerca su Google Books per "leichte Musik" effettuata il 16 ottobre 2015. Ho condotto la ricerca sull'espressione intera posta tra virgolette, per evitare che il motore di ricerca restituisse le occorrenze dei due termini separati, o in un altro ordine. In un secondo momento ho poi seguito i link contenuti nella pagina per assicurarmi che si riferissero non a una musica facile da eseguire, bensì, a un tipo di musica facile da capire [l'aggettivo tedesco *leicht* significa sia "leggero" che "facile", *NdT*]. Una prima citazione di questa espressione si trova in Anon. [1813, col. 450]. Sebbene sia consapevole che Google Books non è lo strumento ideale per una ricerca empirica, poiché non fornisce informazioni sul corpus di testi che è stato scansionato e reso disponibile online, i risultati sembrano essere abbastanza significativi da poter essere usati perlomeno come stime tendenziali.

[12] Secondo una ricerca su Google Books effettuata il 16 ottobre 2015 (a questo proposito si veda anche la nota precedente). La prima occorrenza del termine restituita dal motore di ricerca si trova negli annunci relativi ad alcuni concerti apparsi sul notiziario locale *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* a partire dal 1817 (ad esempio 7/9, n. 87 [22 luglio 1817], ultima pagina).

[13] Cfr. Carl Dahlhaus-Hans Heinrich Eggebrecht (eds. 1995), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, 2nd revised and enlarged edition, Mainz, B. Schott's Söhne, vol. 4, p. 283.

[14] Per altri dettagli sulla discussione intorno alla *Popmusik*, cfr. Rösing 1996, 97-98; Schoenebeck 1987, 20-23.

[15] Un menu a tendina del mio iTunes Store elenca, per esempio, i generi "Dance, Electronic, Essentielle Alben [album essenziali], Folk und Blues, Greatest Hits, Hip-Hop/Rap, Jazz, Klassik, Metal, Newcomer, Pop, R&B, Rock, Schlager, Soundtracks, Weltmusik [world music]". I molti generi della musica d'arte sono ridotti alla singola categoria "Classica".

[16] I lettori britannici o americani potranno lamentare la mancanza di riferimenti ad autori della loro area linguistica. Sono consapevole del fatto che molte delle idee che sto qui citando sono state anche sviluppate da autori angloamericani, alcuni dei quali hanno pubblicato in precedenza, altri in ritardo rispetto agli autori di lingua tedesca. La maggior parte dei testi citati da Rösing sono degli anni Settanta e precedono, ad esempio, i contributi di Tagg, Middleton e Frith. Tuttavia, non è questa la sede per tratteggiare una discussione condotta da studiosi di molti paesi e che non è stata sempre dominata da autori anglosassoni.

[17] cfr. ad esempio Middleton 1990; Wicke 1992 e 1997b; Frith 1998; o Tagg 2013, tra gli altri.

[18] Il capitolo di Wicke sulla storia della *populäre Musik* [1997b, 1699-1702] come discorso non è una storia dei processi di negoziazione attorno a questo termine nel tempo. La sua disamina è basata su una definizione implicita e aprioristica; lo studioso traccia quegli elementi che considera essere caratteristici della *popular music* nel sistema culturale presente, calandoli tali e quali nel passato.