

## Suoni e segni. Un resoconto.

di Franco Fabbri

*Il 22 febbraio 2014 Philip Tagg ha compiuto settant'anni. Gli dedichiamo, con gli auguri più affettuosi, questo saggio riassuntivo (anche se deliberatamente parziale) sugli sviluppi della semiotica della musica negli ultimi decenni, ai quali il lavoro e la visione critica del musicologo inglese hanno tanto contribuito. Il saggio è pubblicato anche in tedesco nella Zeitschrift für Semiotik, diretta da Roland Posner.*

*Segni e significati in musica: il caso-Eco*

Nel prezioso volumetto di Umberto Eco *Segno* – un momento intermedio fondamentale nello sviluppo della sua teoria semiotica tra *Le forme del contenuto* (1971) e *Trattato di semiotica generale* (1975) – si può leggere il passaggio che segue, collocato quasi al termine di un paragrafo dal titolo “Segni distinti in rapporto al loro significato”:

In ogni caso non si possono tacere altre distinzioni operate su questa base, come quella fra segni che hanno valore *semantico* (rinviano a un significato) e segni che hanno puro valore *sintattico* ed esprimono solo le loro reciproche relazioni. Tali sarebbero i segni matematici e particolarmente i segni musicali. Quest'ultimo atteggiamento si è fatto strada come reazione polemica a certo descrittivismo di tipo romantico (la musica che esprime valori o descrive scene pastorali, battaglie, uccellini cinguettanti, eccetera). Da Hanslick in avanti, si è invece insistito sul fatto che la musica non significa nulla al di fuori di se stessa, oppure esprime al massimo dinamismi psicologici (per arrivare talora al rifiuto della musica come sistema segnico) (Eco 1973, 47).

Da vari indizi (formule impersonali come «non si possono tacere», «si è invece insistito», l'uso del condizionale in «sarebbero») il lettore è indotto a pensare che Eco riferisse posizioni di altri, che non necessariamente condivideva; da altri indizi (il riferimento a «certo descrittivismo», l'ironia sugli «uccellini cinguettanti») si ha però l'impressione che quelle posizioni contrarie a qualsiasi semanticità della musica fossero comunque ritenute da Eco motivate, serie, meritevoli di revisioni e approfondimenti, ma non (forse) di confutazioni. Il che desta una certa sorpresa nel lettore di quel capitolo (intitolato «Le classificazioni dei segni»), perché sebbene nella sua panoramica Eco affrontasse una per una semiotiche non meno problematiche di quella musicale – la prossemica, la cinesica, la paralinguistica, per fare qualche esempio classico – in nessun caso sentì il bisogno di riferire, e comunque non con il medesimo tono prudente ma simpatetico, sulle eventuali obiezioni da parte di ambienti intellettuali contrari per qualche ragione a quel tipo di studi. Ed è quasi paradossale, perché Eco dava (giustamente) per buona l'osservazione che «coltivare o reprimere gli odori corporali naturali diventa discriminante se si vuole essere ammessi in una comunità hippie o in un club per dirigenti

d'azienda» (Eco 1973, 44), ma sembrava accettare l'idea – almeno, lo possiamo dedurre per estrapolazione – che i poemi sinfonici di Richard Strauss o la musica da film che su quelli si è modellata (pensiamo a “Gewitter und Sturm” nella *Alpensinfonie* Op. 64 di Strauss, o alla colonna sonora di *Vertigo* di Bernhard Herrmann) non rimandino ad alcunché se non alla propria struttura sintattica o a “dinamismi psicologici”, oppure, in alternativa, non siano davvero “musica”. Non credo che sia un eccesso interpretativo pensare alle frequentazioni musicali di Eco (amico e collaboratore di Luciano Berio), alle sue relazioni col mondo delle avanguardie artistiche e letterarie italiane (il Gruppo '63), al coinvolgimento nel corso di laurea di Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS) di Bologna, appena fondato, insieme a musicisti e musicologi come Aldo Clementi, Franco Donatoni, Luigi Rognoni, proprio nel periodo in cui Eco scriveva *Segno*. E anche se non si tratta affatto di esponenti di una musicologia formalista e conservatrice, credo che si possa dire che con qualche rara eccezione nel mondo delle avanguardie degli anni sessanta e settanta – col quale Eco era in rapporti così stretti – l'idea dell'asemanticità della musica fosse un luogo comune talmente radicato da rendere addirittura inelegante proporre obiezioni. Tant'è vero che quando lo sviluppo stesso della sua teoria gli offre uno strumento che potrebbe dare una svolta alle riflessioni sulla semanticità della musica, Eco ne trae conseguenze limitate, che di nuovo è difficile non attribuire alla pressione culturale degli ambienti musicali e musicologici suoi contemporanei. Avviene quasi al termine del saggio, subito dopo l'introduzione del concetto-cardine di “unità culturale”:

La nozione di unità culturale risolve anche il problema del significato dei segni musicali, che per alcuni sono solo forniti di valore sintattico. In effetti un suono emesso da uno strumento rimanda a una precisa posizione in un campo culturalizzato e sistemato di altri suoni (per esempio il sistema tonale; e addirittura, nel sistema tonale, la scala di re bemolle minore) dove ogni suono è semanticamente definito, come un termine sincategorematico, stabilendone le possibilità di accordo con altri suoni nell'ambito del sistema dato (Eco 1973, 149).

Sembra incredibile: di fronte alla potenza del concetto di “unità culturale” («In ogni cultura una unità culturale è semplicemente qualcosa che quella cultura ha definito come unità distinta diversa da altre...», Eco 1975, 98; il riferimento è a Schneider 1968, 2), l'orizzonte semantico di Eco nei confronti della musica resta sostanzialmente grammaticale/sintattico. Potrebbe trarre lo spunto per andare (o suggerire di andare) alla ricerca di come sia segmentato il sistema semantico delle più diverse culture musicali – se è vero, come lo stesso Eco sostiene, che «la semiotica diventa la forma scientifica dell'antropologia culturale» (Eco 1973, 156) – ma alla fine ciò che lo interessa è trovare una qualche compatibilità fra la propria teoria e il pensiero musicale e musicologico dominante, nei confini socialmente minoritari ma elitaria-

mente egemoni della musicologia formalista convenzionale e delle avanguardie darmstadtiane.

In questi ultimi ambienti Eco godeva da anni di notevole prestigio, grazie agli scritti pubblicati in *Opera aperta* (Eco 1962), una raccolta di saggi controversa («Non ho mai visto tanta gente offesa così. Sembrava che avessi insultato le loro mamme. Dicevano che non è così che si parla dell'arte. Furono anni di grande divertimento», *ibid.*, vii) che l'aveva reso noto nei circoli intellettuali non solo italiani, e che fin dalla prima pagina del primo saggio accenna a composizioni di Stockhausen, Berio, Pousseur e Boulez, dedicando molto spazio alla musica, quasi esclusivamente colta contemporanea. Un ampio commento – nel terzo saggio, all'inizio di una sezione intitolata “Discorso poetico e informazione” – è dedicato anche ai saggi di Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique* (Moles 1958), e di Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Meyer 1959), appena pubblicati all'epoca.<sup>1</sup> L'impianto generale è quello della teoria dell'informazione, che domina gli interessi di Eco prima dello sviluppo della sua teoria semiotica: se ne ha traccia anche in una “Postilla” aggiunta nel 1966, dove l'autore riconosce l'assenza di un orizzonte semiologico in quel saggio,<sup>2</sup> dunque anche nei propri commenti al lavoro di Moles. Quanto a Meyer, è forse a partire da lì che Eco svilupperà la propria idea di un sistema di relazioni e di aspettative di natura culturale (da cui l'accento alle unità culturali in *Segno*), ma nel saggio di *Opera aperta* Eco tiene a rimarcare che «in fondo la sua argomentazione viene a suffragare un atteggiamento conservatore della musica europea, si presenta cioè come interpretazione psicologico strutturale della musica *tonale*» (Eco 1962, 138-39). Del resto, quanto l'interesse teorico verso la musica dell'Eco dei primissimi anni sessanta si intrecciasse con il suo coinvolgimento personale con la Neue Musik lo si legge con chiarezza fin dalle prime righe del libro:

Tra il 1958 e il 1959 io lavoravo alla Rai di Milano. Due piani sopra al mio ufficio c'era lo studio di fonologia musicale, allora diretto da Luciano Berio. Ci passavano Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen, era tutto un sibilare di frequenze, un rumore di onde quadre e di suoni bianchi. In quei tempi io stavo lavorando su Joyce e si passava la sera a casa di Berio [...]. E di lì è nato un esperimento sonoro il cui titolo originale era *Omaggio a Joyce* [...]. Bene, in questa atmosfera io mi accorgevo che le esperienze dei musicisti elettronici, e della Neue Musik in genere, rappresentavano il modello più compiuto di una tendenza comune alle varie arti – e scopro affinità con procedimenti delle scienze contemporanee... (Eco 1962, vi).

---

<sup>1</sup> Il primo saggio incluso nel volume, “La poetica dell'opera aperta”, fu commissionato a Eco da Luciano Berio nel 1959, per la rivista *Incontri musicali*. La stesura degli altri saggi, ancora senza la prospettiva di una raccolta come quella che poi uscì, proseguì negli anni immediatamente successivi.

<sup>2</sup> «... debbo ammettere che tale orizzonte semiologico è assente dal saggio in corso, concepito nel 1960 per il n. 4 di *Incontri musicali*» (Eco 1962, 127).

Ma dopo la “svolta semiotica” della metà degli anni sessanta gli scritti di Eco non abbondano di riferimenti alla musica, se si fa l’eccezione di qualche breve articolo occasionale di tono giornalistico. Tuttavia è abbastanza sintomatico, anche ai fini di quanto discuteremo più avanti, che l’unico saggio di una certa lunghezza dopo quello contenuto in *Opera aperta* sia quello che Eco scrisse nel 1964 (Eco 1964a), come prefazione al volume *Le canzoni della cattiva coscienza* (Straniero, Liberovici, Jona, De Maria 1964), immediatamente ripubblicato anche nella sua raccolta *Apocalittici e integrati*, con il titolo “La canzone di consumo” (Eco 1964b). Anche in questo caso il saggio precede la formalizzazione del pensiero semiotico di Eco e non si può dire che abbia un approccio anche solo pre-semiotico al tema (quello delle diverse funzioni della canzone “gastronomica” e di quella “diversa”, culturalmente e socialmente impegnata), sebbene costituisca una delle premesse (e tale è il ruolo che ha in *Apocalittici e integrati*) per mostrare che si possono formulare teorie su ogni aspetto della comunicazione di massa, senza tabù.

Ma un tabù, evidentemente, permaneva: quello dell’estetica formalista, della “musica assoluta”, dell’asemanticità della musica. A parlare del “significato” di un brano o di un frammento musicale, inteso come il “contenuto” di un segno o di una combinazione di segni musicali, si rischiava a quell’epoca di trovarsi in una compagnia imbarazzante: non solo quella del pubblico *demodé* che riconosceva “uccellini cinguettanti” nei poemi sinfonici, ma – ad esempio – quella di Sidney Walter Finkelstein (1909-1974), critico e responsabile delle elaborazioni teoriche sulla musica nel Partito Comunista degli Stati Uniti, in quanto tale soggetto alle attenzioni della Commissione McCarthy, propugnatore del realismo socialista, autore del saggio *How Music Expresses Ideas* (Finkelstein 1952), del quale uscì nel 1970 una «revised and enlarged edition». Per gli intellettuali progressisti occidentali (e in particolare, direi, per quelli italiani) prendere in considerazione le tesi del realismo socialista, o anche solo l’ampia elaborazione teorica da parte dei musicologi sovietici di impronta linguistico-semiotica – ad esempio, la teoria dell’“intonazione” di Asafiev (1884-1949), già in parte elaborata a metà degli anni venti, esposta in *Muzikal’naya forma kak protsess*, del quale la terza edizione uscì nel 1971 – era del tutto fuori discussione: meglio buttarsi direttamente tra le braccia di Adorno. In questo senso, la polemica di Eco contro gli “apocalittici” (chi, se non Adorno?) implicava negli anni sessanta-settanta una presa di distanza coraggiosa dall’establishment intellettuale progressista: prospettare l’idea di un significato musicale in senso “banale” sarebbe forse stato troppo.

### *La semiotica della musica e la necessità del popular*

Mi sono dilungato a considerare il caso-Eco per varie ragioni, tutte abbastanza ovvie: 1. si tratta di uno dei fondatori e comunque di una delle figure principali della semiotica moderna; 2. si è interessato alla musica, in scritti specifici e autorevoli; 3. è stato coinvolto in vari modi e a vari livelli nella vita musicale del suo paese e in quella internazionale. Il fatto che perfino Umberto Eco abbia subito la pressione dell'egemonia formalista nella musicologia italiana e occidentale in genere, limitandosi (durante e dopo lo sviluppo della propria teoria semiotica) a formulare ipotesi semiotico-musicali confinate all'ambito della sintattica, senza mai spingersi negli ambiti della semantica o della pragmatica, rende l'idea di quanto quella pressione dovesse essere forte, e di quanto – per di più – potesse essere sentita da studiosi meno noti e meno dotati di prestigio culturale e potere accademico. E, in ogni caso, l'osservazione può essere estesa a una gran parte degli scritti di argomento semiotico-musicale degli ultimi decenni del ventesimo secolo. Come annota Philip Tagg:

The main problems with the majority of semio-musical writing in the late twentieth century West can be summarised in five simple points.

1. It is hampered by its institutional affiliation with the 'absolute' aesthetics of music.
2. Its objects of study are usually drawn from the limited repertoire of the euroclassical canon.
3. It exhibits an overwhelming predilection for either syntax or general theorising, much less interest for semantics and virtually none for pragmatics.
4. It concentrates almost exclusively on works whose compositional techniques must be considered as marginal, i.e. as the exception to rather than as the rule of current musical practices, codes and uses.
5. It resorts to notation as the main form of storage on which to base analysis (Tagg 2012, 148).<sup>3</sup>

Dei primi tre punti si è già accennato, del quarto anche, sia pure marginalmente, annotando quanto la produzione e la circolazione della musica eurocolta sia oggi socialmente minoritaria (torneremo presto su questo argomento); il quinto punto merita qualche osservazione in più, perché l'ossessione partiturocentrica della musicologia convenzionale, cioè l'idea che l'opera musicale debba essere identificata con il testo scritto e non con le sue realizzazioni sonore, è legata a doppio filo con la nozione di "musica assoluta".<sup>4</sup> Lo stesso Tagg osserva in una nota del volume scritto insieme a Bob Clarida (*Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the*

---

<sup>3</sup> «I problemi principali della maggior parte della saggistica semio-musicale nell'occidente tardo novecentesco possono essere riassunti in cinque punti semplici: 1. è ostacolata dalla sua affiliazione istituzionale con l'estetica "assoluta" della musica; 2. i suoi oggetti di studio sono tratti di solito dal repertorio limitato del canone eurocolto; 3. mostra una predilezione schiacciante per la sintassi o per le teorie generali, un interesse molto minore per la semantica e praticamente nessuno per la pragmatica; 4. si concentra quasi esclusivamente su opere le cui tecniche compositive devono essere considerate marginali, vale a dire come eccezioni piuttosto che la norma nelle pratiche musicali, nei codici e negli usi correnti; 5. ricorre alla notazione come forma principale di memorizzazione sulla quale basare l'analisi» [mia traduzione].

<sup>4</sup> Per una critica si veda Small 1998, e anche Fabbri 2009.

*Mass Media*) quanto il primato consolidato dello studio della partitura sia all'origine della nozione di un "livello neutro", indipendente e contrapposto rispetto al livello "poiesico" (*poiétique*) e a quello "estesico" (*esthésique*), nella teoria semiotica di Jean-Jacques Nattiez:

Notation as reification of the 'channel' between 'emitter' and 'receiver' (Eco 1976, 33) seems unsatisfactory even for music predating the era of sound recording. Equating the score with the 'composition' or with a sort of Platonic 'ideal performance' may be part of the problem behind Nattiez's notion of *le niveau neutre* (Nattiez 1976, 54-55, 239-396) (Tagg and Clarida 2003, 71, n. 64).<sup>5</sup>

Come nel caso di Eco, potrei aggiungere, di fronte all'immenso campo di possibilità offerto dalla prospettiva di uno studio semiotico della musica, il potere della tradizione suggerisce un passo indietro: ed ecco che salta fuori il "livello neutro", una sorta di assicurazione che anche il lavoro del semiologo della musica, in fin dei conti, si concentrerà sulla partitura e sulle sue relazioni strutturali, sintattiche, interne.

Nella comunicazione musicale di ogni giorno vengono trasmessi e ricevuti centinaia di milioni, probabilmente miliardi di messaggi di natura musicale. Solo una piccolissima frazione, indirizzata a un numero ristrettissimo di destinatari specialisti, è trasmessa sotto una qualsiasi forma di notazione scritta.<sup>6</sup> Se quello che ci interessa sapere è «how and why, in the everyday reality of most people living in this media-saturated society, music communicates what to whom with what effect» (Tagg 2012, 43),<sup>7</sup> è ovviamente necessario prendere in considerazione ciò che resta, ovvero quella stragrande maggioranza di messaggi trasmessi, incanalati e ricevuti in forma sonora. Il che non implica che i musicologi non debbano studiare manoscritti e partiture, né che per qualunque tipo di studio della musica non possa essere utilissimo e addirittura fondamentale esaminare musica in forma scritta, anche trascritta appositamente. Implica, però, che chiunque voglia rispondere alle domande classiche della teoria della comunicazione, quelle riformulate da Tagg nel passo appena citato, non potrà evitare di esaminare la

---

<sup>5</sup> «La notazione come reificazione del "canale" tra "emittente" e "ricevente" sembra insoddisfacente anche per la musica che precede l'epoca della registrazione del suono. Far equivalere la partitura con la "composizione" o con una sorta di "esecuzione ideale" platonica può costituire una parte del problema che sta dietro alla nozione di *niveau neutre* introdotta da Nattiez» [mia traduzione].

<sup>6</sup> Qualcuno potrebbe obiettare che in questo caso si tratti *veramente* di musica. Dal punto di vista antropologico-musicale, che condivido, poiché esiste certamente una comunità che considera la musica scritta "musica" (e al suo interno è anche diffusa la convinzione che, per di più, la musica scritta sia la "vera musica"), non ho alcuna difficoltà a considerare che la trasmissione di uno spartito costituisca una forma di comunicazione musicale, per quanto specialistica e oggi decisamente minoritaria.

<sup>7</sup> «Come e perché, nella realtà quotidiana della maggioranza delle persone che vivono in questa società saturata di media, la musica comunica cosa a chi con quale risultato» [mia traduzione]. La definizione originale di "comunicazione" formulata da Harold D. Lasswell (1902-1978) nel 1948 ("modello di Lasswell") è: «A convenient way to describe an act of communication is to answer the following questions: "Who Says What in Which Channel To Whom With What Effect?"» («Chi dice cosa in quale canale a chi con quale risultato»).

comunicazione musicale che avviene in forma sonora. Il che significa – tra l'altro, e soprattutto – occuparsi della musica diffusa attraverso i media, in larga parte registrata appositamente a questo scopo: la popular music, la musica per il cinema, la radio e la televisione (inclusi i *jingles* e le sigle), le musiche prodotte per applicazioni mediatiche specifiche, dalla Muzak alle suonerie per i telefoni cellulari, ai segnali di attenzione, ai marchi sonori. Già negli anni settanta del secolo scorso la quantità e la rilevanza sociale della produzione musicale per i media, soprattutto la popular music (distribuita attraverso supporti fonografici, o attraverso la radio e la televisione) e le colonne sonore cinematografiche e televisive, ponevano un problema etico e scientifico al quale era difficile sottrarsi: era mai possibile che questa musica, tutta questa musica, non fosse studiata nelle istituzioni preposte agli studi musicali?<sup>8</sup> Non è casuale, quindi, se proprio allora cominciano a essere sviluppati studi di orientamento semiotico che prendono come proprio oggetto principale la musica dei media, combinando due esigenze convergenti: quella di rispondere a una domanda sociale (il bisogno di “capire” quella musica) e quella di allontanarsi il più possibile dalle secche della concezione partiturocentrica della musica, prendendo in considerazione oggetti musicali nella loro forma sonora, registrata.

Si deve aggiungere che in molti paesi del mondo, negli anni sessanta-settanta, la musica occupa una posizione di particolare rilievo: una sorta di metafora del cambiamento che assorbe l'attenzione quotidiana soprattutto delle nuove generazioni. Il bisogno di capire le culture musicali assume il carattere di un'urgenza sociale, e non trova molte risposte nello specialismo degli studi accademici. Questa è una delle premesse dalle quali muove il lavoro di Gino Stefani, autore di un'*Introduzione alla semiotica della musica* (Stefani 1976b) pubblicata nello stesso anno del più noto e quasi omonimo volume di Nattiez. In un quadro concettuale articolato e debitore della teoria di Eco, ma più orientato alla semantica e alla pragmatica rispetto ai pochi spunti musicali dell'Eco semiologo,<sup>9</sup> Stefani sviluppa soprattutto una teoria della competenza musicale (si vedano Stefani 1978, 1982, 1987), secondo la quale dalla natura di codice della musica segue la possibilità dell'esistenza di diverse competenze del codice e di diverse decodifiche, anche contrastanti fra loro. Preso atto che l'articolazione del campo semantico dipende da come diverse comunità si accordano convenzionalmente nel definire le unità culturali, Stefani prende sul serio i suggerimenti in tal senso di Eco, e si spinge nella direzione che lo stesso Eco (rispetto alla musica) non aveva scelto di perseguire: quella di una semiotica come “forma scientifica dell'antropologia culturale”. Si può citare, a questo proposito, la stessa definizione

---

<sup>8</sup> Per una ricostruzione storico-culturale di quella fase si veda Fabbri 2010.

<sup>9</sup> Stefani aveva appena pubblicato un ampio studio sulla musica barocca nel quale è già decisamente percepibile questo orientamento (Stefani 1974).

di “musica” fornita da Stefani: «Qualunque attività con e intorno a qualunque tipo di suoni» (Stefani 1976), che certamente risente del lavoro di John Blacking (1973).<sup>10</sup> Per Stefani dunque esiste una “competenza popolare” del codice musicale, distinta da quella “colta” o “analitica” e non meno legittima di quella, anche perché spesso le competenze di sovrappongono e intrecciano nel definire il significato socialmente accettato di un evento musicale, come lo stesso Stefani dimostra con una serie di esempi: il suo preferito è la *Sequenza V* per trombone solo di Luciano Berio, dove l’elemento clownesco, legato alle convenzioni comiche circensi, e quello del “gioco” formale sono fortemente intrecciati fra loro, non solo al livello della ricezione da parte di un pubblico variamente competente, ma anche al livello poetico, delle intenzioni e del lavoro dell’autore.<sup>11</sup> Stefani nei suoi scritti si occupa anche di popular music, offrendo ai lettori italiani uno dei primi modelli di approccio “serio” alla musica dei media dopo l’Eco del 1964, soprattutto con *Capire la musica* (1978), un volume pubblicato in una collana diretta a un pubblico vasto e affamato di “spiegazioni”. Il ruolo forse più importante di Stefani è quello di promotore degli studi sulla popular music da parte dei numerosi studenti del suo corso all’Università di Bologna, che diventa allora, per almeno un decennio, un centro pionieristico in Europa per gli studi in questo settore, con il contributo di altri studiosi di orientamento semiótico o vicini a Eco, come Mario Baroni, Rossana Dalmonte, l’etnomusicologo Roberto Leydi, e con la formazione di nuovi specialisti, tra i quali Luca Marconi, Roberto Agostini, Vincenzo Perna, Gianfranco Salvatore, Dario Martinelli.

La teoria della competenza musicale di Stefani, comunque, mette in luce un aspetto strategico decisivo sulla funzione del *popular* negli studi musicali: che non solo esiste un intero universo di fenomeni musicali che fino ad allora (anni settanta del Novecento) non sono stati quasi per nulla studiati, ma che attraverso il loro studio si potranno elaborare teorie e strumenti indispensabili per affrontare aspetti ancora poco illuminati all’interno dello stesso canone eurocolto: tutti quelli che il pregiudizio formalista e partiturocentrico della musicologia convenzionale ha relegato come irrilevanti, e molti altri ancora, semplicemente ignoti. Philip Tagg, principale promotore nel 1981 della nascita della International Association for the Study of Popular Music (IASPM), ripete spesso ai suoi colleghi, in quegli anni: «In realtà, dovremmo fondare la IAPSM, l’International Association for the Popular Study of Music.»<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Sull’evoluzione della definizione di “musica” negli scritti di Stefani si veda Fabbri 2009. La definizione del 1976 e la teoria della competenza musicale sono state certamente uno stimolo decisivo per le mie teorie sui generi musicali (Fabbri 1981 e 1982).

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito una nota di Luciano Berio:

<http://www.lucianoberio.org/node/1465?893703771=1> (ultimo accesso, 25 agosto 2012).

<sup>12</sup> Comunicazione personale, 1982 o 1983.



### *La semiotica della popular music e della musica dei media*

In ogni caso, il contributo di Tagg allo sviluppo di una semiotica della popular music e più in generale della musica dei media è fondamentale. Nei suoi due primi lavori, lo studio della sigla della serie televisiva *Kojak* (1979a/2000a) e l'analisi della canzone degli Abba "Fernando" (1979b/2000b), definisce il concetto di *museme* (*museme*), riprendendo il termine da Charles Seeger, come «the basic unit of musical expression which in the framework of one given musical system is not further divisible without destruction of meaning» (Tagg 2000a, 108),<sup>13</sup> e di *museme stack* e *museme string*, rispettivamente come sovrapposizioni paradigmatiche e successioni sintagmatiche di *musemi*.<sup>14</sup> Contemporaneamente Tagg elabora alcuni metodi e concetti che permettono di verificare se un certo «item of musical code»<sup>15</sup> soggetto ad analisi (*Analysis Object*, AO) sia effettivamente un *musema*: la raccolta del materiale di confronto interoggettivo (*Interobjective Comparison Material*, IOCM), l'esame dei campi di connotazione paramusicale (*Paramusical Fields of Connotation*, PMFC) relativi all'oggetto di analisi e al materiale di confronto interoggettivo, la prova finale della sostituzione ipotetica (*Hypotetical Substitution*, HS), derivata dalle prove di commutazione della linguistica. Per una descrizione articolata si veda Tagg 2000a, 110 e segg., e soprattutto le fondamentali *Introductory Notes to the Semiotics of Music* (Tagg 1999). Per dare un sunto ultra-schematico del "nocciolo" del metodo di Tagg, si può dire quanto segue: se si ha il sospetto che un certo elemento (AO) di un brano musicale – nella sua forma sonora – "significhi qualcosa", cioè rimandi ad aspetti della realtà paramusicale<sup>16</sup> (PMFC, relativi all'AO), si prova a collezionare una raccolta di altro materiale musicale (IOCM) che abbia somiglianze di qualche tipo con l'oggetto dell'analisi (AO); si verifica se questo altro materiale musicale a sua volta rimandi coerentemente ad aspetti della realtà paramusicale (PMFC, relativi all'IOCM) corrispondenti a quelli già individuati a proposito dell'AO. Se sì, l'ipotesi che l'AO sia un *musema* viene rafforzata, ed è quindi sottoposta alla sostituzione ipotetica (HS): alterando nell'AO i tratti strutturali sui quali si basa la somiglianza dell'IOCM all'AO, si verifica se il significato inizialmente sospettato viene cancellato, nel qual caso si può affermare che l'AO è un *musema*.

---

<sup>13</sup> «L'unità di base dell'espressione musicale che nell'ambito di un sistema musicale dato non è ulteriormente divisibile senza distruzione di significato» [traduzione mia].

<sup>14</sup> Nella prima stesura, Tagg 1979a, i *museme stacks* e *museme strings* ("pile di *musemi*" e "stringhe di *musemi*") sono denominati rispettivamente *paradigmatic museme compounds* ("complessi paradigmatici di *musemi*") e *syntagmatic museme compounds* ("complessi sintagmatici di *musemi*").

<sup>15</sup> "Elemento del codice musicale".

<sup>16</sup> Tagg preferisce il termine «paramusicale» a «extramusicale», che farebbe pensare a una estraneità rispetto alla musica ovviamente inaccettabile in un contesto semiotico.

La minuzia dell'analisi dei quarantanove secondi della sigla di *Kojak* e dei quattro minuti e quattordici secondi di "Fernando", e la vastità sterminata del materiale di confronto raccolto, hanno meritato fin dal principio al lavoro di Tagg la qualifica di *heroic scholarship* (Steedman 1981): si può dire che quelle analisi (del tutto convincenti, peraltro) rappresentino un esempio paradigmatico di ciò che si *potrebbe* dire a proposito di un singolo brano di musica per l'immagine o di una singola canzone popular, più che la proposta di ciò che si *dovrebbe* dire ogni volta che si affronta un'analisi simile (l'immensità del lavoro sarebbe davvero scoraggiante). E in effetti, in seguito, lo stesso Tagg si è occupato di analisi parziali, volte a sviluppare e dimostrare concetti nuovi: per lo più, a lungo, esaminando musiche per il cinema, sigle televisive, *jingles* pubblicitari (Tagg e Clarida 2003, Tagg 2004). Tuttavia, l'idea che il metodo sviluppato da Tagg sia più adatto a trattare musiche associate stabilmente all'immagine, e meno ai repertori semanticamente più instabili della popular music, a mio giudizio è stata largamente confutata sia dai numerosi lavori di allievi di Tagg, che si sono ampiamente basati sul suo metodo per analizzare materiali e procedure della popular music, sia da Tagg stesso, nel suo recente *Everyday Tonality* (Tagg 2009, pubblicato anche in edizione italiana), nel quale affronta una difficile ma improrogabile ricostruzione del lessico della teoria musicale occidentale, per permettere un'analisi scientifica e senza pregiudizi dell'organizzazione tonale della popular music, soprattutto angloamericana.

### *Il sound e i suoi segni*

Ciò che accomuna i diversi generi e gli oggetti musicali esaminati da Tagg, dalla popular music in senso relativamente ristretto (le canzoni, i ballabili) alle musiche create per i media audiovisivi (come la musica per il cinema e la televisione), è la priorità assoluta che viene data alla forma sonora, per lo più fissata da un processo di registrazione: certo, ci sono casi innumerevoli – nella popular music fino agli anni cinquanta del Novecento (più raramente in seguito) o nella musica cinematografica o televisiva – nei quali all'origine del processo compositivo c'è una partitura, ma il fine di quel processo è quasi sempre quello di una registrazione o di una performance mediatizzata, e il materiale sul quale si misura la funzione sociale e il significato (anche estetico) di quella musica è *sonoro*. L'introduzione della registrazione e il suo sviluppo tecnico (inclusa soprattutto l'amplificazione), già dai primi decenni del Novecento, hanno sviluppato una particolare sensibilità al *suono*, inteso come "ciò che si ascolta" da un grammofo-no, dalla radio, dal cinema sonoro, un'entità dotata di una propria qualità riconoscibile, ancor prima che fosse analizzabile con strumenti scientifici. I *tone tests* di Edison e lo sviluppo del concetto di "alta fedeltà" (v. Sterne 2003, 261-286) ne sono indizi e sintomi, ma anche solo il

fatto che il pubblico degli anni venti-trenta acquistasse di preferenza i dischi che suonavano a un volume più alto (Innes 1930) ci parla dell'affermarsi di un'estetica nuova, che si tradurrà progressivamente nell'uso (anche in lingue diverse dall'inglese) del termine *sound*. Già negli anni cinquanta il concetto di *sound* trasmigra dall'ambito tecnico-mediatico (anche le stazioni radio si differenziano per il *sound*) a quello critico, inizialmente nel jazz, poi nella popular music; il *wall of sound* del produttore statunitense Phil Spector esemplifica perfettamente la transizione del termine dal mondo della tecnologia (la corsa a superare il "muro del suono" da parte dell'industria aerospaziale) a quello del marketing musicale: al principio degli anni sessanta è il *sound* a distinguere lo stile di un gruppo da quello di un altro (prima ancora dei Beatles, i gruppi strumentali come le *surf bands* e The Shadows). Sarà forse una pura coincidenza, ma il musical di Rodgers e Hart *The Sound of Music* debutta nel 1959; nel 1965 ne viene tratto un film di immenso successo; l'album della colonna sonora compare a lungo al primo posto delle classifiche di vendita britanniche e statunitensi dal 1965 al 1967 (precedendo molti di quelli che oggi vengono considerati "classici" del rock). Dallo stile individuale, al genere, alla scena: "the sound of..." diventa un identificatore di categorie musicali, da "The Sound of Philadelphia" (1974, titolo di un brano di disco music e sinonimo del genere Philadelphia Soul) a *The Sound of Istanbul* (sottotitolo del documentario del regista turco Fatih Akin *Crossing the Bridge*, 2005). Lo scambio metonimico tra musica e *sound* da decenni non ha più il fascino della novità e della moda: è entrato nella norma. Come avviene in casi del genere, si tende a dimenticarne l'origine. È vero: l'espressione "sound", nell'accezione che stiamo considerando, rimanda a un campo semantico che non coincide esattamente con quello di "musica". O forse sì, se facciamo nostra la vecchia definizione di "musica" di Stefani («qualunque attività con e intorno a qualunque tipo di suoni»): ma non tutte le comunità (e forse nemmeno più lo stesso Gino Stefani) concordano con quella definizione. Dunque, potrei suggerire, il *sound* (nella cultura dei media) è un concetto più ampio di quello di musica, si riferisce anche a zone semantiche che le definizioni più tradizionali di "musica" non coprono. Ma questo non significa – se posso introdurre goffamente un parametro quantitativo – che quando si parla di *sound* non si parli abbondantemente e forse principalmente di musica. Sotto certi aspetti (che riguardano anche i rapporti di potere accademici) dire "sound" invece di "musica" implica puntare l'attenzione sulla musica in forma registrata e mediatizzata – che costituisce comunque la schiacciante maggioranza della musica che circola oggi – e lasciare in un angolo la vecchia concezione partiturocentrica della musica coltivata dai musicologi convenzionali. Potrebbe essere una buona strategia: più di una volta ho accennato come una delle sciagure per gli studi musicali nel Novecento sia stata la mancanza di un nuovo nome per la musica creata e

diffusa attraverso gli strumenti tecnici della modernità, come è invece avvenuto per il cinema (e così gli studiosi di cinema non hanno dovuto vivere con l'incubo di occuparsi di "teatro riprodotto", sempre in subordine agli studiosi di "vero teatro" che continuavano a occuparsi principalmente di testi scritti, v. Fabbri 2008). Se la proposta scherzosa di Brecht (Misuk)<sup>17</sup> non ha funzionato, "sound" va benissimo. Ma, come sempre in questi casi, c'è il rischio di buttare via il bambino insieme all'acqua sporca, e il bambino è la musicologia, tutta: non solo quella formalista del canone eurocolto, incapace di considerare in una prospettiva scientifica la popular music e la musica dei media, ma gli stessi studi di impianto semiotico nati come reazione, anche polemica, a quell'incapacità, e più in generale tutti gli studi musicali, anche di epoca pre-mediatica, che tuttora possono offrire strumenti per capire «how and why music communicates what to whom with what effect». Vogliamo sostituire "sound" a "music" in questa formula?

Ci sono, del resto, ampie possibilità per studiare con strumenti musicologici anche quegli aspetti del sound che sono più legati all'evoluzione tecnologica che agli ambiti tradizionali della disciplina. Scrivevo molti anni fa in un breve saggio intitolato "Cucina elettronica e paesaggi immaginari. Background e prospettive metodologiche per un'estetica del 'sound'":

Ci sono più ragioni per cui un musicologo possa o debba interessarsi al lavoro in studio di registrazione: non ultimo il fatto che è da lì che proviene la stragrande maggioranza della musica di qualsiasi genere che si ascolta oggi. Ma non si tratta solo di una questione quantitativa. Si tratta anche e soprattutto di comprendere un meccanismo di assegnazione di significato a questo o a quell'effetto sonoro, timbro, o insieme di sonorità, che nel lavoro in studio di registrazione è sempre presente, sia in modo palese che in forma latente: un meccanismo che può aiutarci a capire il significato, la funzione estetica e culturale del suono non solo nei generi che sul lavoro di studio sono basati, ma anche in altri, che magari dello studio sono solo ospiti occasionali e forzati, come la stessa musica "colta" (Fabbri 1987).

Questo campo, da allora, è stato esplorato da numerosi studiosi, tra i quali Serge Lacasse, autore di vari saggi sull'ambientazione (riverbero, eco) di voci e strumenti in studio di registrazione, e sulla "messa in scena" della voce (*vocal staging*, si veda Lacasse 2010); Allan Moore, le cui teorie sul *sound box* risalgono ai primi anni novanta (Moore 1993) e sono oggi ampiamente illustrate in un volume dal titolo assai significativo (*Sound Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Moore 2012); Torben Sangild, che è arrivato a occuparsi di suoni e significati a partire da uno studio sull'estetica del rumore (Sangild 2004); Paul Théberge, che si è occupato dei rapporti fra il valore tecnico e quello simbolico degli strumenti e più in generale delle tecnologie musicali (Théberge 1997); e molti altri, naturalmente, anche grazie allo

---

<sup>17</sup> Brecht non intendeva precisamente questo, ma la sua idea era comunque quella di proporre un nuovo nome per una musica, come quella destinata alla sua concezione di teatro epico, che non si adattava ai concetti della musicologia corrente (v. Eisler 1957).

sviluppo di progetti di ricerca come *Sound in Media Culture: Aspects of a Cultural History of Sound*,<sup>18</sup> finanziato dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft, a serie di conferenze come quelle intitolate *Art of Record Production*,<sup>19</sup> all'ampio spazio dedicato a questi argomenti nelle conferenze internazionali della IASPM.<sup>20</sup>

Vorrei accennare di nuovo, in conclusione, al lavoro di Tagg, perché un tratto che accomuna molti degli studi sul sound dei quali ho appena parlato è il riferimento alla tipologia dei segni musicali sviluppata da Tagg all'inizio degli anni novanta (Tagg 1992), più volte rielaborata in seguito, fino alla versione più raffinata contenuta nell'ultimo volume in corso di pubblicazione (Tagg 2012, 454 e segg.). Lo schema che segue è tratto da Tagg 1999:

#### *A Sign Typology of Music*

Anaphone	sonic anaphone kinetic anaphone tactile anaphone	perceived similarity to paramusical sound perceived similarity to paramusical movement perceived similarity to paramusical sense of touch
Genre synecdoche		<i>pars pro toto</i> reference to 'foreign' musical style, thence to complete cultural context of that style
Episodic marker		short, one-way process highlighting the order or relative importance of musical events
Style indicator		unvaried aspects of musical structuration for the style in question <sup>21</sup>

Ecco il commento di Tagg a uno degli esempi di *sonic anaphone*, riferito al suono dei bombardieri B52 plausibilmente citati (per analogia) dalla chitarra di Jimi Hendrix nella celebre esibizione di Woodstock:

... unless you were alive in 1968,<sup>22</sup> opposed to the US war in Vietnam, had heard a bit about Hendrix and Woodstock, were reasonably versed in the pop and rock scene of the time and recognised the US national anthem, you probably wouldn't be able to grasp the full connotations of Hendrix's megaglossandi on electric guitar at the end of his version of *The Star-Spangled Banner* (Tagg 1999, 24).<sup>23</sup>

<sup>18</sup> <http://www.soundmediaculture.net/>

<sup>19</sup> <http://www.artofrecordproduction.com/>

<sup>20</sup> <http://www.iaspm.net/>

<sup>21</sup> «Una tipologia dei segni musicali. Anafono: anafono sonico (somiglianza percepita rispetto a un suono paramusicale); anafono cinetico (somiglianza percepita rispetto a un movimento paramusicale); anafono tattile (somiglianza percepita rispetto al senso paramusicale del tatto). Sineddoche di genere (riferimento pars pro toto a uno stile musicale "estraneo", e di qui all'intero contesto culturale di quello stile). Marcatore episodico (breve processo unidirezionale che mette in evidenza l'ordine di importanza relativa di eventi musicali). Indicatore di stile (aspetti non mutati della strutturazione musicale dello stile in questione)» [mia traduzione].

<sup>22</sup> *Sic.* Dovrebbe essere 1969, evidentemente.

<sup>23</sup> «A meno che voi non foste stati in vita nel 1968, foste contrari alla guerra statunitense in Vietnam, aveste sentito qualcosa a proposito di Hendrix e Woodstock, foste ragionevolmente competenti della scena pop e rock del tempo e riconosceste l'inno nazionale degli Stati Uniti, probabilmente non sareste in grado di affer-

Rimando ai testi di Tagg per una spiegazione dettagliata degli altri termini, ma tengo a far notare che i segni «musicali» di questa tipologia – proprio perché Tagg si riferisce sempre alla musica in forma registrata, mediatizzata – possono anche essere elementi del sound: ad esempio, una sineddoche di genere (ovvero, un riferimento a tratti caratteristici di un genere/stile “straniero”, *foreign*), può anche essere suggerita dal sound di uno strumento o di un ambiente, come una chitarra elettrica molto distorta che sta per “heavy metal”, o un forte riverbero (un “certo” riverbero) che sta per “prove di un gruppo rock in uno stadio vuoto”.<sup>24</sup>

I segni del pop sono segni sonori. Sono, comunque, segni musicali.

### *Conclusioni*

Lo studio semiotico della musica è stato ostacolato, nei primi decenni di sviluppo della disciplina, dalla tradizione della musicologia formalista. Era inevitabile che una semiotica musicale capace di dar seguito alle stesse premesse della semiotica tout court – costituirsi come «la forma scientifica dell’antropologia culturale» – potesse trovare il proprio spazio solo allontanandosi dall’ossessione partiturocentrica della musicologia convenzionale, esplorando proprio quei campi dei quali quest’ultima si disinteressava: la popular music, le musiche dei media. Ma occuparsi del sound, cioè – in larga parte – proprio della musica mediatizzata, non implica abbandonare gli strumenti della musicologia. Serve, e molto, una musicologia “diversa”.

### **Riferimenti bibliografici**

Asafiev, Boris, 1930 (seconda ed. 1947, terza ed. 1971), *Muzikal'naya forma kak protsess* (La forma musicale come processo), 2 voll., Mosca

Blacking, John, 1973, *How Musical is Man?*, Washington, Seattle, University of Washington Press (trad. it. *Come è musicale l'uomo?*, Milano, Unicopli-Ricordi, 1986).

Eco, Umberto, 1962, *Opera aperta*, Bompiani, Milano

—, 1964a, “Prefazione”, in Straniero, M.L., Liberovici, S., Jona, E., De Maria, G. (1964), pp. 5–24.

—, 1964b, “La canzone di consumo”, in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, pp. 275–294.

---

rare in pieno le connotazioni dei mega-glissandi della chitarra elettrica di Hendrix alla fine della sua versione di *The Star-Spangled Banner*» [mia traduzione].

<sup>24</sup> Per un’applicazione di questi concetti, si veda «*You’re pushing the needle to the red*, ovvero della prospettiva, arte dell’illusione», in Fabbri 2008a, 294–296.

- , 1971, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani
- , 1973, *Segno*, Milano, ISEDI
- , 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani
- , 1976, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press
- , 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani
- Eisler, Hanns, 1957, "Bertolt Brecht und die Musik", *Sinn und Form*, 439-441, trans. by Marjorie Meyer in *A Rebel in Music: Selected Writings*, ed. Manfred Grabs, New York, International, pp. 173-174.
- Fabbri, Franco, 1981, "I generi musicali. Una questione da riaprire", *Musica/Realtà*, 4, Bari, Dedalo, pp. 43-66
- , 1982, "A Theory Of Musical Genres. Two Applications", *Popular Music Perspectives*, ed. D. Horn & P. Tagg, Göteborg and Exeter, IASPM, 52-81
- , 1987, "Cucina elettronica e paesaggi immaginari. Background e prospettive metodologiche per un'estetica del 'sound'", in *Tempo di rock*, inserto allegato a *Musica e Dossier*, 6, ora in Fabbri 2008a, pp. 286-293.
- , 2008a, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music* (3a ed.), Milano, il Saggiatore
- , 2008b, "Sonde: la direzione del nuovo", *Musica/Realtà*, 86, Lucca, LIM, pp. 55-71
- , 2009, "La musica come forma dell'interrelazione sociale", *Musica/Realtà*, 89, Lucca, LIM, pp. 67-90
- , 2010, "What is popular music? And what isn't? An assessment, after 30 years of popular music studies", *Musiikki*, 2. Helsinki, pp. 72-92
- Finkelstein, Sidney, 1952, *How Music Expresses Ideas*, New York, International Publishers.
- Innes, Edmund Michael, 1930, *Report On Visit To Greece. April-May 1930*, edited (2010) by Hugo Strötbaum, [http://www.recordingpioneers.com/rs\\_documents.html](http://www.recordingpioneers.com/rs_documents.html) (12 June 2012).
- Lacasse, Serge, 2010, "The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing", in *Recorded Music: Society, Technology, and Performance*, ed. Amanda Bayley, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 225-251.
- Meyer, Leonard, 1959, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press
- Moles, Abraham, 1958, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.
- Moore, Allan F., 1993, *Rock: the Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Milton Keynes, Open University Press.
- , 2012, *Sound Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Ashgate.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1976, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Ugé.

- Sangild, Torben, 2004, "Noise - Three Musical Gestures: Expressionist, Introvert and Minimal Noise", *Journal of Music and Meaning*, 2
- Schneider, David M., 1968, *American Kinship: a Cultural Account*, New York, Prentice Hall
- Small, Christopher, 1998, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown CT, Wesleyan University Press.
- Steedman, M., 1981, "Kojak – 50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music" (review), *Popular Music*, 1, Cambridge University Press, pp. 185-187.
- Stefani, Gino, 1974, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani.
- , 1976a, "Musica come. Progetti antropologici (e didattici)", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, X/3
- , 1976b, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio.
- , 1978, *Capire la musica*, Milano, Espresso Strumenti.
- , 1982, *La competenza musicale*, Bologna, CLUEB.
- , 1987, "A Theory of Musical Competence", *Semiotica*, 66, pp. 7-22
- Sterne, Jonathan, 2003, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham & London, Duke University Press.
- Straniero, M.L., Liberovici, S., Jona, E., De Maria, G., 1964, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani.
- Tagg, Philip, 1979a, *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, Göteborg, Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, 2.
- , 1979b, "Analyse af affekt i ABBA's 'Fernando'" *Dansk Musiktidskrift*, 1979/3, pp. 124-156.
- , 1992, "Towards a sign typology of music", in *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, ed. R. Dalmonte, M. Baroni, Trento, Università degli studi di Trento: pp. 369-378.
- , 1999, *Introductory Notes to the Semiotics of Music*, disponibile all'URL <http://www.tagg.org/texts.html>
- , 2000a, *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, New York, Mass Media Music Scholars' Press.
- , 2000b, *Fernando the Flute*, New York, Mass Media Music Scholars' Press.
- , 2004, "Gestural interconversion and connotative precision". *Film International*, disponibile all'URL <http://www.tagg.org/texts.html> (trad. it. "Interconversione gestuale e precisione connotativa", *Musica/Realtà*, 76, Lucca, LIM, 2005, pp. 89-120).
- , 2009, *Everyday Tonality. Towards a tonal theory of what most people hear*, New York & Montréal, The Mass Media Scholars' Press (trad. it. *La tonalità di tutti i giorni*, Milano, il Saggiatore, 2011)



—, 2012, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York & Huddersfield, The Mass Media Scholars' Press.

Tagg, Philip, e Clarida, Bob, 2003, *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, New York & Montréal, The Mass Media Scholars' Press.

Théberge, Paul, 1997, *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*, Hanover, Wesleyan University Press.