
Programma

Fabiano Araújo Costa, Vincenzo Caporaletti, Laurent Cugny

La creazione di una *Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili* e di un *Centre International de Recherche sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles* testimonia, in primo luogo, della fecondità degli scambi internazionali dei saperi finalizzati alla correlazione e condivisione d'approcci e prospettive musicologiche e culturali, e di modalità di pensiero autonome e indipendenti. La costituzione del CRIJMA e della RJMA corrisponde, quindi, ad una linea progettuale che si articola in due aspetti tra loro collegati.

Il musicale e il culturale nella rivista

Come ricorda Vincenzo Caporaletti all'inizio dell'articolo 1, se vi è un aspetto oggi universalmente acquisito, è l'iscrizione della musica nelle realtà che si situano al di fuori di essa. Succedendo e reagendo ad una lunga fase della ricerca musicologica in cui un positivismo analitico-testuale, basato sul primato esclusivo della partitura, aveva presieduto all'ideologia maggioritaria, la cosiddetta *new musicology* si è fatta carico di mostrare la varietà di problematiche poste da questa innovativa prospettiva, evidenziando la potenzialità euristica, sino ad allora largamente negletta, dell'iscrizione dell'oggetto musicale in una più ampia sfera, sociale, antropologica, culturale, simbolica, politica, ecc. Questo grande rivolgimento ha esperito numerose declinazioni e innescato incalcolabili conseguenze, tra cui una fondamentale trasformazione in profondità dell'ermeneutica e delle modalità di estrazione del senso relativamente alla musica (e – con un riposizionamento cruciale – non più in relazione esclusiva al sostrato musicale, come si sarebbe ritenuto in precedenza). Sulla scorta di questa nozione ampliata di testo, sia la partitura – suo supporto privilegiato – sia la pratica corrente della sua analisi sono state relativizzate, sino ad essere dichiarate sostanzialmente *persona non grata* nell'ambito della ricerca. Chi continuava ad accordare fiducia a questi approcci analitici si è ritagliato un campo separato, denominato *music theory*, di fatto identificato come alterità rispetto alla *musicology* (divenuta nel frattempo *new, critical, o radical*). Se oggi siamo in grado di commisurare la portata fruttuosa di questa vasta impresa, nondimeno vi è evidenza di come questi indirizzi, a loro volta, possano trovare ulteriore ampliamento per non rischiare di sclerotizzarsi (Laurent Cugny, alla fine dell'articolo 3 redige un campionario delle criticità evidenziate da alcuni approcci essenzialisti).

Il presente progetto si è configurato proprio nell'intento di proporre un orizzonte d'indagine più vasto, ossia, che consideri l'ampiezza delle espressioni musicali e culturali del XX e XXI secolo, nei loro intrinseci rapporti con i cambiamenti decisivi d'ordine tecnologico – con le connesse dinamiche inter- e trans-culturali a livello economico, politico, ma anche creativo – che hanno presieduto all'emergere del jazz e delle musiche ad esso assimilabili (torneremo nella sezione seguente su questo discorso).

Esso si propone di identificare un innovativo spazio operativo per una pratica della musicologia – propria a numerosi ricercatori internazionali – contraddistinta dalla volontà di reperire percorsi di senso tanto nella materialità musicale quanto nelle sue identità culturali, e non privilegiando, con intento selettivo, l'una o l'altra. Una pratica incline piuttosto ad un'ermeneutica comprensiva, che combini gli approcci analitici, storici e socio-antropologici, rispetto ad un'ermeneutica del decentramento. Prendendo in serio esame, quindi, i fatti, gli avvenimenti e gli

attori, e i dispositivi delle loro costruzioni, e confidando in alcuni punti fermi, fossero pure verità locali: in una parola, non considerando l'oggetto e la sua materialità come dei semplici pretesti per avvalorare un senso il cui attracco veritativo risiederebbe costantemente in un altrove.

Qui torna in gioco la questione dell'autonomia. Non ci richiamiamo, ovviamente, ad un ritorno all'autonomia mitica della musica così come postulata dalla musicologia del passato, ma ad un'autonomia del *musicale*. Un'autonomia non assoluta, bensì relativa, ossia che avvalori tutto ciò che nella musica non attiene strettamente al sonoro bensì al senso, all'identità, alla cultura, all'ambiente, ecc., pur prendendo tuttavia atto di un residuo, propriamente musicale nel senso primario. Questa posizione risponde implicitamente alla questione, spesso sollevata, della stessa praticabilità ontologica di questo "puramente" musicale, nella sua relatività e nella sua irriducibilità. Se una tale dicotomia tra musicale e non musicale resta beninteso problematica, e suscettibile essa stessa di essere tematizzata, ci sembra tuttavia che sia la sua negazione ad aver condotto, nei fatti, ad una dissoluzione pura e semplice del musicale.

Ma è l'aspetto correlato ad imporsi senza dubbio con grande rilevanza. Se la *new musicology* ha certamente e definitivamente dimostrato che il musicale non poteva essere configurato in una pausata e trascesa purezza, né essere compreso senza considerare tutto ciò che si situava attorno, prima, al di sotto, ecc. –, di converso noi riteniamo che questi «attorno», «prima», «al di sotto» non possano essere interamente compresi, quando è in gioco la musica, prescindendo dall'intrinseca sostanza musicale (cf. gli esempi addotti nell'articolo 2 da Laurent Cugny e da Fabiano Araújo Costa nell'articolo 6). Questa posizione appare tanto più valida tenendo conto che le musiche da noi studiate prioritariamente non si fondano sulla partitura – oggetto-simbolo della musicologia del passato e dei suoi vincoli epistemologici – e sulle rappresentazioni del musicale da essa implicate, sia sul piano produttivo sia analitico. Gli oggetti primari della pratica musicale, tra cui la partitura, ma anche, attualmente, la registrazione sonora, sono il luogo dalla tematizzazione, essa pure primaria, che la *Teoria delle musiche audiotattili*¹ ha elaborato nello specifico. Non si tratta dunque di un "ritorno all'analisi" o di un "ritorno alla partitura", ma di una riconfigurazione, di una presa in conto dinamica di tutti i livelli.

La medesima dinamica culturale che ha posto in discussione l'esistenza stessa del musicale, persino della musica, ha omoteticamente e (logicamente) investito la musicologia. Il richiamo all'estensione dello spettro epistemologico, con l'ingresso massivo di quelle che Guido Adler definiva ai suoi tempi "scienze ausiliarie" – oggi, l'etnologia, l'antropologia, la sociologia, la teoria letteraria, la politica culturale, ecc. – ha potuto condurre, nei fatti, ad una riduzione del dominio proprio della musicologia, a volte fino alla tendenziale nullificazione.

La questione dei domini

I tre musicologi promotori di questo progetto hanno una pratica del jazz. I due più anziani (Caporaletti e Cugny), come molti dei loro colleghi che hanno iniziato la carriera musicale negli anni '70, sono passati per certe forme di pop e/o di rock progressivo di quel decennio prima di immergersi totalmente nel jazz. Questa *enfance de l'art*, pur essendo piuttosto caratteristica di una generazione, è tuttavia osservabile oggi nella maggioranza dei musicisti di jazz che hanno integrato nel loro percorso iniziatico altre musiche, il pop o il rock della loro epoca, il blues, il rhythm'n blues o la soul music, certe world music, alcune musiche popolari brasiliane, e molte altre.

¹ La Teoria delle musiche audiotattili (TMA) è stata proposta e elaborata da Vincenzo Caporaletti in numerosi scritti (Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; *Id.*, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007; *Id.*, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, 2014); *Id.*, *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili*, Roma, Aracne, 2018). Per approcciarla, ci si può riferire, in questo numero, all'Articolo 1.

È nell'uso scientifico da molti decenni la categoria di “meticciano” (senza che questa nozione, peraltro, sia mai stata ben circoscritta), ma si può osservare che il termine è servito (ed è ancora funzionale) alla marcatura assiologica. La qualità multi-culturale di una musica, garantita da una forma o altra di meticciano, è *conditio sine qua non* affinché la musica non riceva l'accusa di essere identitaria, ossia la forma di sclerosi più grave (a meno che non appartenga al campo delle musiche tradizionali, in cui il segno di valore s'inverte, il carattere identitario qui divenendo uno dei veicoli d'autenticità). È in questo contesto che la questione della definizione – del jazz, per esempio – è divenuta sospetta. Definire il jazz sarebbe il prodotto di una volontà discriminatoria, mirando ad escludere tutte le forme evolutive².

Questa questione della definizione, vale a dire della determinazione di un “intrinseco” del jazz, si accompagna al suo simmetrico “estrinseco”. Nel grande movimento di ampliamento valoriale in seno alla sfera accademica, e al di fuori delle musiche tradizionali prese nel loro insieme, la musica jazz è stata senza dubbio la prima, oltre alla musica d'arte occidentale, a vedersi riconoscere un valore, con la legittimazione dell'oggetto come del suo studio. La canzone, il pop, il rock dovevano seguire a ruota. Non soltanto oggi sarebbe impensabile stupirsi per il fatto che il jazz sia studiato all'università, ma non è nemmeno immaginabile la discriminazione di una qualche musica (un direttore di ricerche che si rifiutasse di dirigere una tesi di dottorato sul *symphonic metal* alla Sorbonne, con la motivazione che « non sarebbe musica », potrebbe andare incontro a noie molto gravi).

Restava il problema di come categorizzare queste musiche che sembravano possedere dei tratti comuni ma non rientravano nelle categorie prestabilite della musica d'arte scritta, da una parte, e delle musiche tradizionali, dall'altra. Tra le varie etichette (musiche attuali, musiche amplificate, musiche di successo, ecc.), una, basata sulla nozione di “popolare”, è prevalsa nettamente. Così si parla di “musiche popolari contemporanee”, di “*popular music*”. Se queste questioni di etichettatura devono essere relativizzate, ciò non toglie che conservino una loro operatività. In Italia, in Francia, o come in Brasile, la definizione “musica contemporanea” si applica alla musica d'arte di tradizione scritta composta approssimativamente a partire dagli anni Settanta – ma anche dalla Seconda Guerra Mondiale –, il che significa che non è totalmente contemporanea né che inglobi tutte le musiche odierne: ma ciò non pone problemi, poiché la delimitazione metonimica è compresa e accettata da tutti. Potrebbe accadere lo stesso con l'attribuzione “popular”, se non fosse per il fatto che la sua connotazione selettiva appare sempre più problematica a fronte dell'esigenza, reclamata da tempo, di un superamento del suo ambito denotativo (inteso spesso come sinonimo di “non colto” o “non tradizionale”) nelle ricerche di studiosi di diversi domini, come quelli della musica popolare, dei *jazz studies*, dell'etnomusicologia, della musicologia storica, delle musiche del XX e XXI secolo, con le loro intersezioni.

Il termine “audiotattile”, che Vincenzo Caporaletti ha proposto e continuamente elaborato dalla fine degli anni Settanta, si presta a risolvere questa questione in una duplice modalità. Da una parte sostituisce un senso positivo, ricentrando in maniera globale sugli aspetti processuali endogeni (come lo swing, il groove, l'improvvisazione, l'estemporizzazione, l'interazione musicale) e, dall'altro, su quelli esogeni, ricompresi in una prospettiva articolata con i fattori processuali intrinseci (considerando, ad esempio, gli effetti cognitivi e culturali promossi dalle mediazioni antropologiche come la notazione, la fonografia o il principio audiotattile sulla creatività e sui modi di rappresentazione artistica) piuttosto che considerarli isolatamente. Così le musiche sono raggruppate in termini di pratiche e processi, e non più con i criteri di una nascita e una ricezione, presupposte popolari, sempre difficili da mappare.

Tra le musiche che si collocherebbero intuitivamente nel campo delle musiche popolari, come il tango e la bossa nova, troviamo la musica di Astor Piazzolla, e lavori discografici come

² Qui, lo spettro della deriva paranoica di Hugues Panassié e della sua concezione della «vera musica jazz» è evidentemente molto presente (cf. su questo aspetto Laurent Cugny, *Hugues Panassié – L'oeuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, 2017).

Matita Peré e *Urubu* di A.C. Jobim che, per quanto riguarda lo statuto conferito alla partitura, si avvicinano alla musica d'arte europea in termini di mediazione cognitiva e di pratica. Per restare nella sfera della musica sud-americana, si può citare ancora la iper-densità della musica di Hermeto Pascoal, o gli apporti sperimentali del “Grupo Musica Nova” nell’ambito del tropicalismo degli anni Settanta in Brasile, che testimoniano di dinamiche transculturali talmente complesse da esorbitare inevitabilmente dagli angusti limiti posti dalla categoria di “popolare” (cf. le argomentazioni in proposito di Fabiano Araújo Costa nell’articolo 3). Dall’altro, ci si sottrae ai rigori della criteriologia, conseguenti a strette definizioni stilistiche. Sia che una musica rientri (forse) nel campo del jazz o (forse) no, ciò nonostante si può constatare che funziona, processualmente, in una maniera simile (si pensi a tutte le registrazioni transculturali dell’etichetta ECM, che riunivano musicisti jazz e non, norvegesi, statunitensi, brasiliani, pakistani o altro). E questo, senza rinunciare alle caratteristiche specifiche di ciascuna musica che viene a comporre il mosaico finale, per quanto si sia in grado di definirle (un compito che torna ad essere legittimo se lo si desidera). Affermando, dunque, che il jazz esiste, che le musiche audiotattili esistono, che la musica esiste, che la musicologia esiste, noi non assumiamo un atteggiamento conservativamente identitario, ma ci richiamiamo all’ineludibile necessità di considerare di nuovo le due facce della medaglia.

E qui veniamo alla questione della musicologia storica e della musica di tradizione scritta post-1950. La portata epistemologica della Teoria delle musiche audiotattili non si limita solo ai repertori del jazz, del rock, del pop o della world music contemporanea: i suoi strumenti di indagine riformulano sotto una nuova luce prospettive estetiche e antropologiche sia della tradizione d'arte occidentale sia delle musiche delle culture tradizionali mondiali. In particolare, per la musica d'arte del XX e XXI secolo, bisogna notare che la problematica della registrazione è comune, e che ci sono anche altre istanze, tra cui l’imporsi della gestualità strumentale, dell’improvvisazione e la regressione della funzionalità prescrittiva nella composizione scritta che implica le problematiche della estemporizzazione. Il quadro delle musiche novecentesche è un sistema di reciproci rimandi, e lo studio di un settore getta indirettamente luce sugli altri.

Il Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA)

È soprattutto per queste ragioni che tre studiosi - un italiano, Vincenzo Caporaletti, un francese, Laurent Cugny, e un brasiliano, Fabiano Araújo Costa - hanno deciso di unire i loro sforzi, creando dapprima una rivista online multilingue, per poi orientarsi alla costituzione di un centro di studi, internazionale e virtuale. Internazionale per vocazione, e virtuale poiché questo Centro non ha altra sede fisica al di là dell’allocazione dei server informatici nelle infrastrutture dell’Institut de Recherche en Musicologie (IRMus) della Sorbonne Université, l’*équipe* di ricerca cui afferisce Laurent Cugny.

Questo Centro si propone di approntare un portale informatico in cui saranno progressivamente attivati:

- una rivista online, *RJMA – Rivista di studi sul jazz e sulle musiche audiotattili*, che sarà strutturata e funzionerà secondo i criteri correnti delle riviste scientifiche;
- la pubblicazione in forma digitale, in una collana dedicata, di opere inedite o già pubblicate su supporto cartaceo;
- alcuni testi storici reputati rilevanti per la storia del jazz e delle musiche audiotattili, tra cui alcuni di difficile reperimento (per esempio Ansermet 1919³, vari articoli

³ Ernest Ansermet, “Sur un orchestre nègre”, *La Revue romande*, Lausanne, 15 octobre 1919, n. 10, pp. 10-13

pubblicati nella prima serie dei *Cahiers du jazz*, apparsi tra il 1959 e il 1970, Keil 1966 e 1987⁴, Lewis 1996⁵, ecc.);

- una banca-dati bibliografica sulla letteratura di ricerca specializzata;
- una banca-dati sul jazz in Francia, cui potranno far seguito equivalenti per altri paesi;
- infine, convegni scientifici saranno regolarmente organizzati per uno scambio « in presenza » dei saperi.

Queste attività ne richiamano ovviamente altre, poiché la vocazione del CRIJMA è di unificare le forze e diversificare le iniziative. Tutte le proposte saranno vagliate con la più ampia disponibilità.

La RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili: quale programma?

La Rivista si ripropone di accogliere testi di ricerca sul jazz e sulle musiche audiotattili nelle lingue più diffuse. Alcuni di questi testi saranno tradotti, per quanto possibile, per favorirne la più larga diffusione, in Quaderni dedicati.

Per il resto, si confà ai modelli correnti delle riviste scientifiche. Dispone di un Comitato di Direzione composto dai tre fondatori e di un Comitato Scientifico (cf. [qui](#)). Il campo di ricerca include tutte le musiche il cui processo di produzione attiene in un modo o nell'altro all'audiotattilità, come definita da Vincenzo Caporaletti in numerosissimi testi, e su cui qui torna nell'articolo 1. Tutti gli approcci sono auspicati, senza preclusione.

In questo primo numero della Rivista, Fabiano Araújo Costa, Vincenzo Caporaletti, Laurent Cugny propongono alcuni fondamenti teorici e tre esempi di carattere filologico e analitico (cf. *l'Editoriale*). Ma la pubblicazione nella rivista e la partecipazione alle attività del CRIJMA non implicano necessariamente una piena adesione ai principi, criteri e indicazioni ivi enunciati, che costituiscono una proposta di base epistemologica. Questa nuova iniziativa cerca, piuttosto, di ampliare per quanto possibile il campo di ricerca su musiche tra loro molto diversificate, tanto in termini di sfere culturali e geografiche che di approcci.

Che dire dei possibili oggetti di studio? Nel capitolo introduttivo a *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*⁶, il musicologo britannico Derek Scott descriveva il programma della *critical musicology*, individuandone la differenza rispetto alla *new musicology*. Nella fattispecie, asseriva:

Critical musicologists in United Kingdom were united in agreement that one of the biggest problems that faced musicology was the collapse of the binary divide between pop and classical. It was the importance accorded to this perception that set them apart from the New Musicologists of the United States, who tended (with few exceptions) to concentrate on canonic works. The disintegration of high and low as aesthetic values had, of course, been theorized for some time by anthropologists, poststructuralists, and sociologists of culture. Yet what was urgently needed was a new theoretical model capable of embracing the values and meanings of all musical practices and musical texts. A model ready to engage with, rather than marginalize, issues of class,

⁴ Charles M.H. Keil, "Motion and Feeling through Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 24, No. 3, Spring 1966, pp. 337-349; *Id.*, "Participatory Discrepancies and the Power of Music", *Cultural Anthropology*, Vol. 2, No. 3, August 1987, pp. 275-283.

⁵ George Lewis, "Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives", *Black Music Research Journal* 16 (Spring 1996), pp. 91-122.

⁶ Derek B. Scott, *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*, New York, Oxford University Press. 2003.

*generation, gender, and ethnicity in music and to address matters such as production, reception, and subject position, while questioning notions of genius, canons, universality, aesthetic autonomy, and textual immanence.*⁷

L'ultima frase può leggersi come un esercizio di retorica, tutto sommato, molto trasparente. Sotto l'apparenza di una revisione (*engage with*) e di una problematizzazione (*questioning notions*) è in realtà stilata una lista di "buoni" soggetti (classe, generazione, genere, etnicità) rispetto ai "cattivi" (genio, canone, universalità, autonomia estetica, immanenza testuale). Il primo membro della frase attiene alla sineddoche: i supposti soggetti "marginalizzati" (ma lo erano ancora dopo l'insorgenza, peraltro già datata, della New Musicology?) sono chiamati ad occupare non soltanto il centro della tematizzazione, ma *tutto* il suo spazio. Infatti, l'ultima parte della frase, assimilandosi ad un'antifrase, ci invita a porre in discussione gli approcci implicati, lasciandoci, invece, intendere il contrario: ossia, che non convenga trattarli.

Noi riteniamo invece che gli uni e gli altri siano legittimi, ivi compresi quelli che sono ancora marginalizzati dai musicologi culturalisti attuali, siano essi *New, Critical, Radical, Relational*⁸ o altri. Si è tentati, quindi, di prendere alla lettera le parole di Derek Scott, interrogandoci proprio su quei soggetti. Il genio: perché tra dieci, venti saxofonisti di Kansas City, e mille, diecimila di New York e degli Stati Uniti è proprio Charlie Parker che ascoltiamo e che notomizziamo analiticamente, prima di tutti gli altri? È solo un effetto di potere, di manipolazione: in una parola, un arbitrio extramusicale? I canoni: perché Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman, Django Reinhardt, Charlie Parker, Miles Davis, Ornette Coleman, Wayne Shorter, Brad Mehldau, James Brown, Stevie Wonder, The Beatles, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Pink Floyd, The Police, Nirvana, Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Chico Buarque, Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré? Anche qui, per effetto di potere, di mercantilismo, di sospetti riflessi identitari? Universalismo: se oggi adolescenti di Kansas City, Johannesburg, Beijing, Roma, Rio de Janeiro, studiano gli stessi assolo di Charlie Parker mentre altri ripropongono sino allo sfiancamento il riff iniziale di "Seven Nation Army" di The White Stripes, siamo semplicemente di fronte ad un'esemplificazione dell'alienazione dei dominati, narcotizzati da un'ideologia distillata da un imperialismo statunitense trionfante? Autonomia estetica: gli assolo di Louis Armstrong, ottanta anni dopo, suscitano ancora in noi un'emozione solo in quanto non svelano che un'identità (di classe, generazionale, di genere, etnica), quella del loro creatore? Immanenza testuale: questa stessa emozione non ha veramente nulla a che vedere, come sostiene Amiri Baraka, con "le note", le quali in sé sono insignificanti, non essendo altro che manifestazioni di una "psiche nera"?⁹ La questione allora diventa: queste problematiche devono restare per l'eternità tabù per ogni musicologia, quali che siano gli orientamenti delle diverse tendenze? Noi non lo crediamo.

Nello stesso modo, i lavori storici hanno subito una tendenza alla marginalizzazione da parte di questo indirizzo culturale. Ciò nonostante, mostrano una grande potenzialità, specie negli ambiti biografici, della storia del jazz al di fuori degli Stati Uniti, della storia orale, avvalendosi di approcci differenziati, come ad esempio quello della storia culturale (alla francese). Le indagini in linea con le scienze cognitive ma anche con la psicologia della musica, le relazioni con la filosofia (e non solo quella riconducibile alla *French theory*) e con la pedagogia e didattica della musica sono egualmente auspicate.

⁷ Ivi, Kindle 102-111.

⁸ Cf. Georgina Born "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn", *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, pp. 205-243.

⁹ Amiri Baraka *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader* (Harris, W., ed.), New York, Thunder's Mouth Press, 1999, p. 182.

Una *call for paper* per il n. 2 che apparirà nel 2019, è quindi lanciata. Nessun tema è prefissato, nessun perimetro deontologico è preventivamente tracciato. Sono proponibili i testi nelle quattro lingue utilizzate (francese, italiano, portoghese e inglese), che vertano sulle musiche audiotattili – jazz, rock, pop, blues, soul music, world music, musiche popolari brasiliane, ecc. – o su aspetti d’audiotattilità potenzialmente identificabili nelle musiche inerenti ad altri regimi, sia in relazione ai processi – siano performativi, di registrazione, di ricezione, di trasmissione o altri ancora – sia ai prodotti.

Fabiano Araújo Costa
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
Fundação Capes

Vincenzo Caporaletti
Università di Macerata
Conservatorio di Musica ‘Santa Cecilia’ di Roma

Laurent Cugny
Sorbonne Université – Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie

Traduzione di Vincenzo Caporaletti

Bibliografia

- ANSERMET, Ernest, “Sur un orchestre nègre”, *La Revue romande*, Lausanne, 15 octobre 1919, n. 10, pp. 10-13.
- BARAKA, Amiri, *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader* (Harris, W., ed.), New York, Thunder’s Mouth Press, 1999.
- BORN, Georgina, “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, pp. 205-243.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
- *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007.
 - *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
 - *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili*, Roma, Aracne, 2018.
- CUGNY, Laurent, *Hugues Panassié – L’oeuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, 2017.
- KEIL, Charles M.H. “Motion and Feeling through Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 24, No. 3, Spring 1966, pp. 337-349.
- “Participatory Discrepancies and the Power of Music”, *Cultural Anthropology*, Vol. 2, No. 3, August 1987, pp. 275-283.
- LEWIS, George, “Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives”, *Black Music Research Journal* 16 (Spring 1996), pp. 91-122.
- SCOTT, Derek B. *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*, New York, Oxford University Press, 2003.