



Articolo: Musica popolare brasiliana e il paradigma audiotattile: una introduzione

Autore: Fabiano Araújo Costa

Source: RJMA – *Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, Aprile 2018

Pubblicato da: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/a509dea7>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) è una rivista scientifica online, pubblicata annualmente. Il presente numero della RJMA ha si compone di quattro Quaderni ("Cahiers"), ciascuno contenente tutti gli articoli in una lingua, rispettivamente francese, italiano, portoghese e inglese. Ogni Quaderno è identificato dall'acronimo RJMA seguito dal nome della Rivista nella lingua corrispondente.

La serie completa di Quaderni RJMA è disponibile in: <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

Questo articolo è stato prodotto in collaborazione con il grupo [\[eMMA\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasile), come parte del progetto di ricerca MBPAT 6751/2016.

Come citare questo articolo:

ARAÚJO COSTA, Fabiano, "Musica popolare brasiliana e il paradigma audiotattile: una introduzione", trad. di Vincenzo Caporaletti, *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Aprile 2018, pp. 1-19. Disponibile in: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/a509dea7>.

Musica popolare brasiliana e il paradigma audiotattile: un'introduzione

Fabiano Araújo Costa

In questo articolo sono sollevate un paio di questioni basilari concernenti il rapporto tra i due domini della musica brasiliana e delle musiche audiotattili. Come si colloca la musica brasiliana nel novero delle espressioni audiotattili? Cosa può apportare la musicologia audiotattile al dibattito sulla musica brasiliana? Avendo piena coscienza della complessa materia, non si pretenderà certo in questa sede di pervenire a risultati definitivi; piuttosto, nostro primario intendimento sarà, considerando gli apporti della musicologia audiotattile, sollecitare gli specialisti ad una revisione di particolari nodi problematici relativi alla musica (e alla musicologia) brasiliana.

Il saggio è suddiviso in due parti. Nella prima, si focalizzano alcuni dati storicizzati che consentono di individuare la musica brasiliana nell'ambito categoriale della "musica audiotattile". Nella seconda si evidenziano i modi attraverso cui la musicologia brasiliana classifica la musica brasiliana: nella fattispecie, la "Musica popolare brasiliana". A titolo di considerazioni conclusive si prospetteranno alcuni indirizzi euristici attraverso cui interpretare la musica brasiliana come musica audiotattile.

1. Criteri generali d'identificazione delle musiche audiotattili e sistematizzazione primaria delle fonti fonografiche della musica brasiliana

Come si può constatare dalla lettura dell'articolo "Una musicologia audiotattile" di Vincenzo Caporaletti e delle opere di riferimento della Teoria delle Musiche Audiotattili [TMA]¹, un criterio di massima identificante questa fenomenologia musicale è la presenza della coppia mediologica *principio audiotattile* [PAT] + *codifica neo-auratica* [CNA] nel processo formativo dell'opera musicale². Questa semplice (ma densa) formula implica, quindi, che nella dimensione poetica di questa musica abbiamo la preminenza dei criteri estetici legati al groove, allo swing, all'energia formante propulsiva e depulsiva, in genere senso-motoria, ecc., promossi dalla *coscienza* dell'iscrizione di questi valori nel supporto fonografico; e, inoltre, dall'identificazione di questa iscrizione in quanto modo costitutivo di un oggetto musicale artistico.

Si potrebbe essere indotti, in prima istanza, ad interpretare questa formulazione come una specie di declinazione dello schema produttivo della composizione musicale, *penna/scrittura/partitura*, che diverrebbe, quindi, *energia psico-corporea/scrittura/fonografia*. In tal caso, si

¹ Cf. Vincenzo Caporaletti, "Una musicologia audiotattile", *Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, Quaderno Italiano, n. 1, 2017, pp. 1-16; Id., *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005; Id., *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

² Uno dei fondamenti epistemologico/filosofici della TMA è il concetto di "formatività" concepito dal filosofo italiano Luigi Pareyson (vedi Luigi Pareyson, *Estetica: Teoria della formatività* [1954], Milano, Bompiani, 1991, p. 18). La formatività è un concetto generale che attiene al modo umano di configurare una forma, dove il processo formativo implica la produzione di un assetto formale ma, anche, e allo stesso tempo, l'invenzione della maniera di formare. Questa formatività comune a tutte le operazioni umane rinviene la propria specificità nell'arte, come formatività artistica. Nella formatività generale, la riuscita dell'attività formativa risiede nella realizzazione della finalità. Nella formatività artistica, la attività formativa può dirsi riuscita quando si rintraccia la norma artistica dell'opera nell'attività artistica nel suo proprio farsi. In questo quadro, la Teoria delle musiche audiotattili è una è una teoria della *formatività* audiotattile, specificando la formatività in prospettiva mediologica, come formatività visiva e formatività audiotattile.

giungerebbe così a sostenere che nei due casi l'artista "scrive" musica: ma questa concezione si rivela fallace, alla luce del fatto che i due modelli formativo-musicali corrispondono a distinti modelli cognitivi³. Nei termini della TMA, la polarità *penna/partitura* corrisponde al sistema della matrice cognitiva visiva⁴, mentre quella dell'*energia psico-corporea/fonografia* attiene alla matrice cognitiva audiotattile. In breve, la presenza della diade PAT+CNA testimonia un cambiamento di prospettiva concernente il ruolo della fonografia nel processo formativo musicale, poiché, in questa innovativa concezione, si riconosce nel fonogramma non solo il dispositivo culturale di massa, ma il criterio che inaugura nel Soggetto la coscienza dei valori (musicali) indotti dal *principio audiotattile*: la consapevolezza, quindi, della *codifica neo-auratica* [CNA]⁵.

In prospettiva diacronica, la TMA considera due momenti della fenomenologia musicale audiotattile: la CNA primaria e secondaria⁶. Il primo corrisponde, naturalmente, all'affermarsi della fonografia nel secolo XX, per cui la CNA primaria si caratterizza come medium induttore di esiti psico-cognitivi ed estetici (autorialità, ricerca del nuovo, autonomia artistica, contemplazione "disinteressata") da parte della registrazione sonora sulla formatività audiotattile. In altri termini, è un fenomeno che si origina nel momento storico in cui i musicisti audiotattili (ossia, i creatori della musica per mezzo del PAT) hanno acquisito coscienza del fatto che i loro brani potessero essere *fissati* e riprodotti *ad libitum* nella fase della ricezione, o "estesica". Il secondo momento si configura a partire dall'introduzione della tecnologia del nastro magnetico e delle prime sperimentazioni delle tecniche di editing, di post-produzione tramite montaggio, dei dispositivi di sovraincisione con multitraccia, in cui si afferma la CNA secondaria. In questa alternativa dimensione culturale, il modello di creazione musicale, nella fase produttivo-poietica, è condizionato dagli effetti psico-cognitivi ed estetici relativi alla possibilità di editing. Inoltre, si può considerare anche una fase pre-CNA di una musica audiotattile, poiché si può attingere lo status audiotattile dopo aver attraversato una mediazione scritturale o orale.

Così, in linea generale, le musiche dette popolari della prima metà del XX secolo soddisfano i criteri del modello audiotattile. Il jazz, per esempio, è una musica audiotattile d'ascendenza orale (*spirituals, work songs*), ma che prima di consolidarsi con il medium fonografico, agli inizi del XX secolo, è passato per una fase notazionale con il ragtime alla fine del XIX secolo. Pertanto, come ha mostrato Caporaletti⁷, anche se il ragtime ha avuto la partitura come medium, esisteva tuttavia la tradizione di estemporizzazione ritmico-metrica del *backbeat* (connessa all'azione psico-cinetica del *principio audiotattile*) che era un fenomeno del tutto strutturale, come fattore distintivo rispetto ad altre forme di scrittura di musiche popolari di origine europea.

La presenza del ragtime su supporto fonografico si origina inizialmente con gli accompagnamenti di *Coon Songs*. Gli esempi più remoti sono gli accompagnamenti di piano in "All Coons Look Alike To Me" (composto da Ernest Hogan), registrato nel novembre 1896 nella versione cantata da Len G. Spencer [Columbia 7236]⁸ e anche nella versione di George J. Gaskin [Berliner 1610]⁹. Nel dicembre dello stesso anno¹⁰ fu inciso su fonogramma come assolo di banjo

³ Vedi V. Caporaletti, "Una musicologia audiotattile", cit., p. 11, n. 52.

⁴ Vedi *ivi*, p. 9.

⁵ Effettivamente, più che a una consapevolezza di scrittura di un'"opera" musicale – concetto che pone una serie di ulteriori problemi –, con la nozione di Codifica neo-auratica (CNA), Caporaletti rinvia ad una coscienza di scrittura di un "testo" musicale, in una prospettiva di antropologia del testo.

⁶ Nel caso della CNA primaria è in gioco, da un lato, la funzione documentaria di un'esecuzione, ma anche, dall'altro, la più generale funzione di attivazione dei valori estetici implicati dalla consapevolezza della fissazione del testo, come ad esempio l'autorialità artistica, la ricerca del nuovo, l'autonomia estetica, la contemplazione disinteressata da parte del pubblico, ecc.

⁷ V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., pp. 328-332.

⁸ Cf. David A. Jasen & Gene Jones, *Spreadin' Rhythm Around Black Popular Songwriters, 1880-1930*, New York-London, Routledge, 2001 [1998], p. 33; e <https://goo.gl/v8qbgj>, consultato il 30 aprile 2017.

⁹ Cf. Ernest Hogan & George J. Gaskin (1896) *All Coon Like Alike to Me*, Berliner Gramophone [Audio] disponibile su Library of Congress, <https://goo.gl/qJcMvB>; e la matrice Berliner 1610. *All Coon Like Alike to Me*, AA.VV., disponibile su Discography of American Historical Recordings, <https://goo.gl/BtyYup>, consultato il 30 aprile 2017.

in “Ragtime Medley”, eseguito da Vess L. Ossman [Berliner 467]¹¹. In seguito vengono gli accompagnamenti di pianoforte nelle registrazioni di “The Laughing Song”, cantata da George Washington [Columbia 7601]¹² apparso nel 1897; o “Hello, Ma baby” cantata da Arthur Collins [Edison 5470], ed anche da Len G. Spencer [Berliner 05]¹³, che data del 1899. Seguendo David A. Jasen¹⁴, appaiono più tardi le prime registrazioni di *piano ragtime* di Mike Bernard “Everybody Two-steps” [Columbia A1266]¹⁵ registrato il 2 dicembre 1912 e “That Peculiar Rag” [Columbia A1313]¹⁶ registrato il 3 dicembre dello stesso anno¹⁷. Infine, il 26 febbraio 1917, a New York, l’Original Dixieland Jass Band registrerà, su etichetta Victor, i primi brani jazzistici.

Se s’intende reperire un punto focale per una storia “audiotattile” della musica brasiliana, bisognerebbe risalire alle prime incisioni meccaniche (su cilindri) di *modinha* brasiliane e di *lundu*, che datano del 1897, realizzate da Frederico Figner¹⁸, il pioniere della fonografia brasiliana, come nota lo storiografo José R. Tinhorão:

Ao despontar de 1897 [...] Frederico Figner resolve partir para a conquista definitiva do mercado [de fonógrafos e fonogramas], através da gravação de cilindros com música popular brasileira. Em sociedade com seu irmão Gustavo Figner [...] Frederico Figner chama os cantores de serenatas Antônio da Costa Moreira, o Cadete (às vezes grafado K.D.T.) [...] e Manuel Pedro dos Santos, o Baiano, para gravar fonogramas com acompanhamento de violão, pagando um mil-réis por canção, e com isso se torna responsável pelo advento do profissionalismo no campo da música popular no Brasil. [...] Foram esses fonogramas com modinhas e lundus cantados por Cadete e Baiano, e músicas gravadas pela recém-criada banda do Corpo de Bombeiros (formada

¹⁰ *Ibidem*. Altre fonti indicano la data del 19/08/1897 (Cf. Berliner matrix 467. “Rag time medley” / Vess L. Ossman, in *Discography of American Historical Recordings*, <https://goo.gl/92qHij>, consultato il 30/04/2017).

¹¹ Secondo David A. Jasen & Gene Jones, *Spreadin’ Rhythm Around: Black Popular Songwriters, 1880-1930...*, p. 33, questo medley consisterebbe di “All Coons Look Alike To Me”, “Mr. Johnson”, “Turn Me Loose” e “A Hot Time In The Old Town Tonight”.

¹² Cf. <https://goo.gl/m19Y1C>, consultato il 30 aprile 2017.

¹³ Cf. <https://goo.gl/vm5xAh>, consultato il 30 aprile 2017.

¹⁴ Cf. David A. Jasen, *Recorded Ragtime, 1897-1958*, Hamden, Archon Books, 1973; *Id.*, *Early Piano Ragtime* – compiled and annotated by David A. Jasen (Folkways RFB-33), 1977; *Id.*, David A. Jasen, *Ragtime. An Encyclopedia, Discography and Sheetography*, New York-London, Routledge, 2007, p. 180.

¹⁵ Vedi <https://goo.gl/NUKYHM>, consultato il 30 avril 2017.

¹⁶ Vedi <https://goo.gl/jDw4hP>, consultato il 30 avril 2017.

¹⁷ Effettivamente, Jasen sostiene che «*the major performers [...] didn’t want to record for two main reasons: the recording industry was not sufficiently large enough to pay the high salaries accorded to the top pianists and because the primitive equipment used in making records could not reproduce the full range of the piano at all clearly*» (D. Jasen, “Notes” in *Early Piano Ragtime*, cit.); e, dunque, anche se è noto che «*in the recording infancy of the flat disc, piano ragtime is rare. The first known syncopated piano solo was the one made for the Victor Talking Machine Company of “Creole Belles” by its studio pianist, Charles H. H. Booth, on November 1, 1901.*» (D. Jasen, *Ragtime. An Encyclopedia*, cit., p. 311), l’autore persiste con la tesi per cui «*the first known ragtime piano recording occurred on December 2, 1912, when Mike Bernard recorded Wallie Herzer’s popular rag ‘Everybogy Two-Steps’ for Columbia*» (ivi, p. 180). In questo senso, l’autore differenzia “piano ragtime” da “syncopated piano”. Questa ambiguità la ritroviamo anche in Karen Rege: «*Although Charles H. Booth recorded ‘Creole Belles’ for Victor Talking Machine Company in 1901, we know of few piano rags recorded before Mike Bernard’s 1912-1913 recordings for Columbia records.*» (Karen Rege, “Tickler’s Secrets. Ragtime Performances Practices, 1900-1920 – A Bibliographic Essay”, in Michael Saffle, *Perspectives on American Music, 1900-1950*, New York, Routledge, 2012, p. 28).

¹⁸ Frederico Figner (1866-1947) è nato a Milevsko (Boemia, attuale Repubblica Ceca) e naturalizzato statunitense. Giunge in Brasile nel 1891, prima nel Parà e in seguito, nel 1892, a Rio in cui inaugura il proprio negozio in Rue do Ovidor specializzato nella importazione e fornitura di fonografi Edison. Nel 1900 fonda la ‘Casa Edison’, specializzata nella registrazione e commercializzazione di fonogrammi musicali. (Cf. Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, Rio de Janeiro, Sarapuí, 2002).

*pelo maestro Anacleto de Medeiros em 1896), os primeiros a espalhar pelo Brasil centenas de composições de autores quase sempre anônimos [...]*¹⁹.

Tra i documenti attestanti questo «ciclo di registrazioni con cantori brasiliani» di cui ci parla Tinhorão, vi è la seguente nota del giornale *A Gazeta de Notícias* del 5 aprile 1897²⁰:

*O Sr. Gustavo Figner, que ora mantem seu fonographo à rua do Ouvidor, convidou hontem alguns rapazes da imprensa para a audição de vários trechos novos do seu aparelho. Foram muito applaudidas uma cançoneta inglesa – Exquise, varias modinhas brasileiras e um trecho dos Huguenottes [sic], a grande orchestra, executado a capricho*²¹.

e un annuncio della Casa del Disco Casa Edison del 1901 che annuncia «o único laboratório de fonogramas nacionais dos populares cançonetistas Cadete e Baiano»²². Si noti anche il catalogo di Fred Figner apparso nel 1900 (Fig. 1a)²³ e il catalogo del 1902, della Casa Edison (Fig. 1b)²⁴. Quest'ultimo in una delle pagine reca la scritta: “*Modinhas cantadas e acompanhadas ao violão pelo popularíssimo Bahiano [sic]*”²⁵.

¹⁹ «All'inizio dell'anno 1897 [...] Frederico Figner decide di conquistare definitivamente il mercato [dei fonografi e dei fonogrammi] con la registrazione su cilindri di musica popolare brasiliana. Associato a suo fratello Gustavo Figner, Frederico solleciterà i cantori di serenate Antônio da Costa Moreira, noto come 'Cadete' (a volte scritto K.D.T.) e Manuel Pedro dos Santos, conosciuto come 'Baiano', per registrare dei fonogrammi con accompagnamento chitarristico. Per ciascuna canzone avrebbe pagato la somma di 1000 reis, promuovendo di fatto l'avvento del professionismo nella musica popolare brasiliana. Sono proprio questi fonogrammi con *modinhas* e *lundus* canatati da Cadete e Baiano, e anche con musiche registrate dall'allora recentemente costituita Orchestra del Corpo dei Vigili del Fuoco (formata dal M^o Anacleto de Medeiros nel 1896) a disseminare per primi in Brasile centinaia di composizioni di autori quasi sempre anonimi [...]. (José R. Tinhorão, *Música popular – do gramofone ao rádio e tv*, São Paulo, Editora Ática, 1981, pp. 20-21).

²⁰ Cf. <https://goo.gl/Jyh3oR>.

²¹ «Il Sig. Gustavo Figner, che gestisce il suo fonografo in Rua do Ouvidor, ha invitato alcuni giornalisti per una audizione di varie registrazioni nuove per il suo apparecchio. Sono state molto applaudite una canzoncina inglese, *Exquise*, varie *modinhas*, e un pout-pourri da *Gli Ugonotti* eseguito dalla grande orchestra» (J. R. Tinhorão, *Música popular*, cit., p. 22, n. 13). Si tratta con ogni probabilità de *Gli Ugonotti*, l'opera di Giacomo Meyerbeer (libretto di Scribe e Deschamps) con prima rappresentazione presso l'Académie Royale de Musique di Parigi il 29 febbraio 1836.

²² «il solo laboratorio di fonogrammi nazionali dei popolari canzonettisti Cadete e Baiano» (ivi, p. 22).

²³ Cf. “CD-rom de documentos”, Pasta 10752 – Catálogos – Docs IOO11194 a IOO 11241, in Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, Rio de Janeiro, Sarapuá, 2002.

²⁴ Il musicologo Ary Vasconcelos rivendica la scoperta del catalogo conservato negli archivi della casa Edison. (Cf. Ary Vasconcelos, *Panorama da Música Popular Brasileira na “Belle Époque”*, Rio de Janeiro, Livraria Sant'Anna, 1977, p. 19).

²⁵ “Modinhas cantate e accompagnate alla chitarra dal popolarissimo Bahiano” (Tr. d. A.).



Figure 1a e 1b. Copertine dei primi cataloghi Fred. Figner (1900) e Casa Edison (1902)

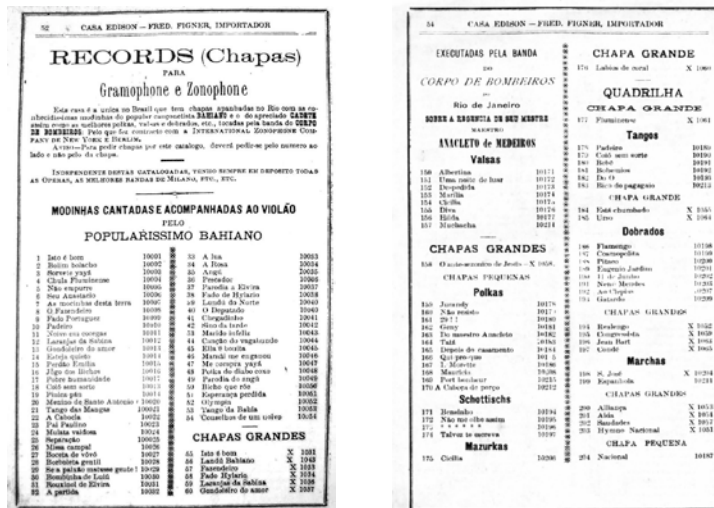


Figure 2a e 2b. Pagine 52 e 54 del catalogo di Casa Edison (1902)

Nonostante queste indicazioni, che attestano le pristina attività di registrazione fonografica tramite cilindri della musica popolare a Rio, è tuttavia noto che prima del 1900 il commercio di cilindri in Brasile non fosse ancora diffuso in larga scala, per ragioni d'ordine tecnico, tecnologico, ma anche culturale. A questo punto vale interrogarsi sul contenuto del catalogo del 1900, per acquisire ulteriori informazioni su queste originarie attività di registrazione. La presenza dell'immagine del grafophone sulla copertina del catalogo di Figner del 1900 (Fig. 1a) ci rinvia al *Club de Graphophonos*²⁶, organizzato da Figner nel 1899 a Rio, come modo di raggruppare partner e creare una cultura di valorizzazione e consumo della musica registrata meccanicamente²⁷ rivolto al pubblico carioca che si indirizzava piuttosto al consumo di musica commercializzata attraverso partiture pianistiche. Considerando oltre a questo aspetto culturale il fattore tecnico inerente alla mancanza di fabbriche di cilindri in Brasile, con conseguente limitazione del processo di registrazione/duplicazione da parte di Figner²⁸, si può inferire che le registrazioni su cilindro di

²⁶ Vedere gli annunci del Club sulle pagine del periodico A Provincia, del 16/12/1900 (<https://goo.gl/EsBkkD>), del 31/01/1901 e (<https://goo.gl/X8Wo3y>).

²⁷ Eduardo Gonçalves, *Phonographos e gramophones: a Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 a 1913*, Dissertação de mestrado e História Social da Cultura [Dir. di Luís Reznik], PUC-Rio, 2011, pp. 65-67.

²⁸ Vedi Humberto Franceschi, *Registros sonoros por meios mecânicos no Brasil*, Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984, p. 35.

cantanti brasiliani a Rio, antecedenti il 1902, evocate dalla nota del periodico *A Gazeta de Noticias* (1897) e dall'annuncio del 1901 della Casa Edison, sopra menzionato, facciano parte di un pionieristico contesto promozionale piuttosto che commerciale, in termini di produzione e ricezione d'una musica audiotattile in Brasile.

Sarà soltanto nel gennaio del 1902 – quindi, un mese prima dell'apparizione del pristino catalogo della Casa Edison – che il ciclo di registrazioni (in cilindri e in dischi) e il commercio della musica brasiliana inizierà propriamente in larga scala²⁹. In termini qualitativi, questo catalogo presenta un totale di 407 fonogrammi di musiche brasiliane³⁰ tra cui se ne possono contare sessanta (modinhas e lundus) listate sulla pagina 52 (Fig. 2a), registrate su cilindri e dischi da Bahiano [*sic*] con accompagnamento di chitarra; e a pagina 54 (Fig. 2b) cinquantaquattro fonogrammi registrati dall'Orchestra del Corpo dei Vigili del Fuoco di Rio de Janeiro [Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro] diretta da Anacleto de Medeiros, con un repertorio di choro tra cui varie composizioni di de Medeiros (polke, tanghi, *schottischs*) e anche una di Ernesto Nazareth³¹.

A partire dal 1902, con la massiva produzione di grammofoni e di dischi a 78 rpm³², la domanda di produzione artistica per le registrazioni s'incrementa sensibilmente in Brasile, e i musicisti di choro diventano tra i primi a professionalizzarsi in questo settore³³, sia come strumentisti accompagnatori, come nel caso dei musicisti dell'Orchestra di Anacleto de Medeiros³⁴, o anche solisti, come il flautista Patápio Silva, che registra nel 1904 il choro “Só Pra Moer” [Odeon 40.047]³⁵, sia in quanto compositori, sull'esempio della registrazione, all'incirca nel

²⁹ Humberto M. Franceschi, *A Casa Edison e seu Tempo*, Rio de Janeiro, Ed. Sarapuí, 2002, p. 43.

³⁰ E. Gonçalves, *Phonographos e gramophones*, cit., p. 82.

³¹ Il fonogramma di Ernesto Nazareth pubblicizzato sul catalogo è “Está chumbado” (Zon-O-phone/X-1.055). L'Istituto Moreira Salles cura un portale informatico in omaggio 150° anniversario della nascita di Ernesto Nazareth, da cui risulta che questo cilindro è irrimediabile. <https://goo.gl/SFb7ej>.

³² L'opera di riferimento della discografia brasiliana, Alcino Santos *et al.*, *Discografia Brasileira 78 RPM: 1902-1964*, v. 1-5, Rio de Janeiro, Funarte (1982), è l'esito di uno sforzo notevole di reperimento delle fonti e, specificamente per le fonti più antiche, un lavoro quasi archeologico mirato a precisare date, nomi di interpreti e compositori, numeri di serie delle matrici, titoli dei brani, dati a volte omessi da matrici e cataloghi. Per quanto attiene al formato a 78 rpm, nella “Introduzione” del vol. 1, il gruppo di musicologi responsabili del lavoro avverte come durante il periodo di pertinenza dell'opera «dal 1902 al 1964 [...] fosse usato solo questo tipo di standard rotazionale fonografico poiché fu soltanto a partire dal 1951, in ragione dell'enorme numero di matrici, che in Brasile si cominciò a pubblicare simultaneamente nei formati a 45, 78, e 33 1/3 rpm» ([No período de] 1902 a 1964 [...] esse tipo de rotação foi quase único a ser usado, pois, somente a partir de 1951 é que foram adotados outros, sendo muito grande o número de matrizes, na época, editadas simultaneamente em 78, 45 e 33-1/3 R.P.M.». *Id.*, “Introdução”, in *Id.*, *Discografia Brasileira 78 RPM: 1902-1964*, v. 1, Rio de Janeiro, Funarte, 1982, fls. I). Inoltre, gli autori segnalano che «i dischi brasiliani della fase di registrazione elettrica, a 78 rpm, sono stati circa 28.000, pubblicati per 37 anni dal 1927 fino al 1964, quando il formato ormai non era più lo standard». Si rileva anche come «nella fase meccanica i sistemi di rotazione non fossero rigorosamente uniformati a 78 rpm, coesistendo quelli a 76 o 80 rpm» (*ibid.*, fls. III).

³³ Cf. M. Napolitano, *A síncope da idéias*, cit., p. 14.

³⁴ Vedi David Pereira de Souza, “Historical Recordings of Wind Bands (1902-1927): Waltzes, Polkas, and *Dobrados* in Brazil”, in Martha Tupinambá de Ulhôa *et al.* (eds.), *Made in Brazil. Studies in Popular Music*, New York, Routledge, 2015, pp. 59-72.

³⁵ A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 63 stima la data di registrazione dei fonogrammi della serie da 40.000 a 40.777, presso Odeon, tra il 1904 e il 1907. Fonogramma consultabile *online* nella base dati dell'Istituto Moreira Salles: <http://acervo.ims.com.br/> [Busca combinada: Título: “Só para moer”; Intérprete: “Patápio Silva”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “40047”]. Consultato l'1 ottobre 2017.

1905, del tango brasiliano precursore del choro, “Gaúcho (Corta-jaca)”³⁶, di Chiquinha Gonzaga, nel disco di Os Geraldos [Odeon 40.054]³⁷ e di Pepa Delgado e Mário Pinheiro (Odeon 40.392).

Le registrazioni di choro strumentale con la formazione tradizionale composta da flauto (o altro strumento solista, come la tromba, ecc.) chitarra/cavaquinho (e talvolta pianoforte) datano all'incirca del 1910, presso l'etichetta Columbia, come nella versione strumentale di “Corta-jaca” (Columbia 11.781)³⁸ eseguita dal Grupo de Chiquinha Gonzaga, con la compositrice al pianoforte, Antônio Pereira Passos al flauto più un cavaquinho e una chitarra. Si può ascoltare questo gruppo che esegue il brano “Atraente”, choro di Chiquinha Gonzaga, nel fonogramma [Columbia 11.773-12]³⁹ apparso tra il 1911 e il 1912, e [Odeon 120.918]⁴⁰, del febbraio 1914.

Pixinguinha ha realizzato le sue prime sessioni di registrazione con il gruppo Choro Carioca, di Irineu Batista, tra cui il brano “São João debaixo d'água” [Favorite Record 1-450.006]⁴¹ risalente a non prima dell'8 maggio 1911⁴². Con l'etichetta Phoenix, registra le polke “Carne Assada” [Phoenix 70.650]⁴³ e “Não tem nome” [Phoenix 70.652]⁴⁴, apparse tra il 1913 e il 1918⁴⁵. Nel 1917, con questo stesso gruppo, Pixinguinha incide con Odeon i brani “Sofres por que queres” [Odeon 121.364]⁴⁶ e “Rosa” [Odeon 121.365]⁴⁷. L'8 marzo 1923, in Argentina, con il

³⁶ Sulla composizione “Gaúcho (Corta-jaca)”, del 1897, riconosciuta come precorritrice del *choro* il musicologo Carlos Sandroni nota come il genere indicato in partitura sia “tango”, mentre il sottotitolo *Corta-jaca* designa un passo di danza del samba-de-roda di Bahia. Inoltre, l'autore sottolinea che nel movimento dei bassi della prima sezione della partitura vi è una figurazione ricorrente nella musica brasiliana con l'indicazione “batuque” (Cf. Carlos Sandroni, *Feitiço decente, Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001 (ed. digit. ‘Le livre’, 2013, p. 67).

³⁷ Fonogramma consultabile online: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Corta jaca”; Intérprete: “Os Geraldos”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “40054”]. Consultato l'1/10/2017.

³⁸ Matrice n° 11.781 (A. Santos et al. *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 344). Le edizioni discografiche brasiliane della *Columbia Phonograph Company General*, nella fase di registrazione meccanica, erano incise in Brasile e prodotte negli Stati Uniti con numeri di licenza 6165 e 6166, fatto che colloca cronologicamente la serie 11.000 tra gli anni 1908 e 1912 (Cf. ivi, p. 387). Fonogramma consultabile online: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Corta jaca”; Intérprete: “Grupo Chiquinha Gonzaga”; Gravadora: “Columbia”. N° do álbum: “14611781”; Código sophia = 1310]]. Consultato l'1/10/2017.

³⁹ Fonogramma consultabile online: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Atraente”; Intérprete: “Grupo Chiquinha Gonzaga”; Gravadora: “Columbia”. N° do álbum: “1177312”; Código sophia = 294]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁴⁰ A. Santos et al., *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 165. La data di apparizione della serie 120.000-120.999 è stimata tra il 1912 e il 1915. Si tratta della prima serie nello stesso tempo registrata e pubblicata in Brasile. (Cf. A. Santos et al. *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 169). Fonogramma consultabile online: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Atraente”; Intérprete: “Grupo Chiquinha Gonzaga”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “120918”; Código sophia = 1578]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁴¹ Matrice n° 11.141 (A. Santos et al. *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 271). Fonogramma consultabile online: <http://acervo.ims.com.br/> [Busca combinada: Título: “São João debaixo d'água”; Intérprete: “Choro carioca”; Gravadora: “Favorite”. N° do álbum: “1450006”; Código sophia = 536]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁴² Data stampigliata sull'etichetta, che probabilmente si riferisce alla stampa del disco (A. Santos et al., *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 314).

⁴³ Ivi, p. 424. Fonogramma consultabile online: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Carne assada”; Intérprete: “Choro carioca”; Gravadora: “Phoenix”. N° do álbum: “70650”; Código sophia = 313]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁴⁴ Matrice n° 247. (A. Santos et al., *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 424). Fonogramma consultabile online: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Não tem nome”; Intérprete: “Choro carioca”; Gravadora: “Phoenix”. N° do álbum: “70652”; Código sophia = 374]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁴⁵ A. Santos et al., *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 456. Cf. anche H. Cazes, *Choro*, cit., p. 51, e Sérgio Cabral, *Pixinguinha. Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1997, p. 36.

⁴⁶ Secondo A. Santos et al., *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 210, la data di apparizione della serie 121.000 è stimata tra il 1915 e il 1921. Nella base dati del portale online dell'IMS la data stimata risulta tra il 1918 e il 1921. Fonogramma consultabile online: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Sofres porque queres”; Intérprete: “Choro Pixinguinha”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “121364”; Código sophia = 794]. Consultato il 30 aprile 2017.

suo celebre complesso Oito Batutas⁴⁸, Pixinguinha incide “Urubu” [Victor 73.827-A]⁴⁹, la cui forma di improvvisazione si rivela molto audace sia in rapporto al choro sia al jazz dell'epoca. Tutti questi brani erano composizioni dello stesso Pixinguinha. Nel 1912 Ernesto Nazareth registra come pianista per la Casa Edison – assieme al flautista Pedro de Alcântara – i suoi tanghi “Odeon” [Odeon 108.791]⁵⁰ e “Favorito” [Odeon 108.790]⁵¹, e le polke “Linguagem do Coração” [Odeon 108.789]⁵², di Joachim Callado, e “Choro e Poesia” [Odeon 108.788]⁵³ di Pedro de Alcântara.

Le prime registrazioni di pezzi di samba datano intorno al 1911, come “Samba em casa de baiana” composizione di Alfredo Carlos Brício, registrata da Conjunto da Casa Faulhaber & Cia. [Favorite Record 1-452.216]⁵⁴, ed al 1914, come “A viola está magoada”, composizione di Catulo da Paixão, cantata da Bahiano [Odeon 120.445]⁵⁵, mentre a consacrare commercialmente il genere “samba carioca”⁵⁶ sarà “Pelo Telefone” [Odeon 121.322]⁵⁷, composizione di Donga e di Mario de Almeida, registrata anch'esso da Bahiano nel 1916⁵⁸. Tra il 1920 e il 1922, Chiquinha Gonzaga e suo marito João Batista cominciano a produrre dischi nel quartiere Engenho Novo a Rio, con etichetta “Popular” e “Jurity”; è questa casa di produzione che ha lanciato nomi come

⁴⁷ Fonogramma consultabile *online*: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Rosa”; Intérprete: “Choro Pixinguinha”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “121365”; Código sophia = 792]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁴⁸ La formazione degli Oito Batutas: Pixinguinha (flauto); Donga (chitarra); China (chitarra); Néelson Alves (cavaquinho); Raul Palmieri (chitarra); Luís Pinto da Silva (bandola e reco-reco); Jacob Palmieri (pandeiro); José Alves Lima (mandolin e ganzá).

⁴⁹ Fonogramma consultabile *online*: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Urubu”; Intérprete: “Oito Batutas”; Gravadora: “Victor”. N° do álbum: “73827”; Código sophia = 1412]. Consultato il 30 aprile 2017. (h Cf. <https://goo.gl/q5ffC1> e Luis Fernando Hering Coelho, “Palcos, enterros e gravações: os Oito Batutas na Argentina (1922-1923)”, *ArtCultura*, v. 13, n. 23, jul-dez 2011, pp. 65-83 (p. 75).

⁵⁰ Il periodo stimato di apparizione del disco si situa tra il 1907 e il 1912. Cf. A. Santos *et al.*, *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 115. Fonogramma consultabile *online*: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Odeon”; Intérprete: “Ernesto Nazareth”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “108791”; Código sophia = 19355]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁵¹ Fonogramma consultabile *online*: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Favorito”; Intérprete: “Ernesto Nazareth”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “108790”; Código sophia = 679]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁵² Fonogramma consultabile *online*: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Linguagem do coração”; Intérprete: “Ernesto Nazareth”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “108789”; Código sophia = 680]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁵³ Fonogramma consultabile *online*: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Choro e poesia”; Intérprete: “Ernesto Nazareth”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “108788”; Código sophia = 738]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁵⁴ La data probabile di questa registrazione è nel maggio 1911. (Cf. A. Vasconcelos, *Panorama da Música Popular Brasileira*, Vol. 1, São Paulo, Martins, 1964, p. 18; et A. Santos *et al.*, *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 314). Fonogramma consultabile *online*: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Samba em casa de baiana”; Intérprete: “Conjunto da Casa Faulhaber”; Gravadora: “Favorite”. N° do álbum: “1452216”; Código sophia = 12358]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁵⁵ Secondo Ary Vasconcelos, questo brano è inciso da Baiano, Júlia e il Grupo da Casa Edison. (A. Vasconcelos, *Panorama da Música Brasileira*, cit., p. 18). Fonogramma consultabile *online*: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “A viola está magoada”; Intérprete: “Bahiano”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “120445”; Código sophia = 2042]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁵⁶ Cf. M. Napolitano, *A síncope da idéias*, cit., p. 18 e Humberto M. Franceschi, *Samba de Sambar do Estácio*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.

⁵⁷ Secondo A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 210, la data di apparizione della serie 121.000 risale agli anni 1915-1921. Fonogramma consultabile *online*: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Pelo telefone”; Intérprete: “Bahiano”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “121322”; Código sophia = 426]. Consultato il 30 aprile 2017.

⁵⁸ M. Napolitano, *A síncope da idéias*, cit., fa risalire la data di registrazione al 1916; C. Sandroni, *Feitiço decente*, cit., indica come data di pubblicazione il 1917.

Francisco Alves e Sinhô⁵⁹. Nel 1929 Noel Rosa e il Bando de Tangarás registrano “Na Pavuna” [Odeon 13089]⁶⁰, il primo samba inciso con strumenti percussivi.

Questi sono soltanto alcuni dei dati storici che possono aiutarci a circoscrivere i segnali primigeni che indicano una presa di coscienza della CNA primaria nel processo formativo musicale brasiliano di tipo audiotattile. Si potrebbe continuare con la bossa-nova, la MPB, i gruppi di musica strumentale di Radamés Gnattali, la musica del nord-est, i trii di samba-jazz, fino all'apparizione di elementi che testimoniano la presa di coscienza della CNA secondaria, nel 1968, con la sperimentazione dei “Tropicalisti” Gilberto Gil, Caetano Veloso e Os Mutantes. Questi artisti avevano recepito l'influenza del pop e del rock progressivo, ma contavano altresì sul supporto (particolarmente negli arrangiamenti orchestrali) dei musicisti compositori e arrangiatori d'avanguardia del “Grupo Música Nova”, tra cui Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes (all'epoca, tornati da poco dalla Germania in cui erano stati allievi di Hans-Joachim Koellreutter, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen).

Naturalmente, il jazz ha anch'esso contribuito alla configurazione della musica brasiliana audiotattile. Si noterà in proposito il passaggio nel 1922 a Parigi del gruppo di Pixinguinha, Oito Batutas, denominato per l'occasione “Jazz Band Os Batutas”; l'aperta influenza jazzistica su Radamés Gnattali; la bossa-nova e il samba-jazz degli anni '50 e '60; le orchestre Spock no Frevo, Orchestra Tabaraja, che hanno assimilato alcuni tratti jazzistici. Inoltre, si è prodotto anche l'effetto opposto. Si consideri l'influenza esercitata dalla bossa-nova sul cool jazz di Stan Getz⁶¹; dalla musica di Milton Nascimento sulla musica di Wayne Shorter; dalla partecipazione di Airto Moreira nei gruppi di Miles Davis e Chick Corea; dall'estetica del *Clube de Esquina* sulla musica di Pat Metheny e Lyle Mays; dalla musica di Egberto Gismonti e Nana Vasconcelos sull'“estetica ECM” consolidatasi in Europa, ecc.

Considerare la musica brasiliana nel suo insieme è un'impresa immane, ma per il nostro obiettivo iniziale basterà stabilire che le prime fonti fonografiche della musica brasiliana risalgono al 1897 a Rio con registrazioni di canzoni con accompagnamento strumentale di musicisti di choro, e che le primeve registrazioni di choro strumentale datano del 1902. Nell'intento di offrire una visione panoramica delle “musiche brasiliane audiotattili” si è predisposta la Tabella 1, che presenta i principali stili, movimenti e artisti (lista non esaustiva) nel quadro della canzone e della musica strumentale, accanto ai marcatori socio-storici (opportunamente considerati) e della modalità della CNA in atto. Ma per meglio comprendere le linee di forza che intercettano questo panorama, faremo un breve excursus sulla storiografia della musica brasiliana.

⁵⁹ Cf. A. Santos et al., *Discografia Brasileira 78 RPM*, cit., p. 412.

⁶⁰ Fonogramma consultabile online: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Na pavuna”; Intérprete: “Bando de Tangarás”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “13089”; Código sophia = 2661]. Consultato il 30/04/2017.

⁶¹ L'album *Getz/Gilberto* è stato registrato nei giorni 18-19 marzo 1963, e pubblicato nel 1964. L'anno prima, Getz aveva inciso l'album *Jazz Samba* con Charlie Byrd, e *Jazz samba encore!* con Luiz Bonfá. (Cf. Ruy Castro, *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990).

SINOSSI CRONO-STORICA DELLE MUSICHE BRASILIANE AUDIOTATTILI															
MEDIA	Data	Indicazioni socio-storiche	CANZONE		MUSICA STRUMENTALE										
pre-CNA	-1897				Repertorio annotato di choro: polke "amaxixadas", tanghi brasiliani di Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Pratiche di choro strumentale non scritte										
CNA primaria	Registrazione meccanica	"Repubblica velha"	Industrializzazione	Choro	Nascita di Pixinguinha										
						Fonografo	1897 - 1900	Modinhas, polke e lundus Bahiano ; Cadete							
						Grammofono	1902 - 1916								
	78 rpm	1917													
	CNA secondaria	Registrazione elettrica	Novo/Varganismo	Epoca d'Oro della Radio	"Samba Carioca"	Polke, dobrados, mazurche, marchinhas, tanghi brasiliani Bahiano ; Cadete; Eduardo das Neves ; Catulo da Paixão Cearense									
							Samba de Carnaval Samba tradizionale (maxixe)	Samba "Pelo telefone" Sinhô ; Donga	Choro (pianeiros) Chiquinha Gonzaga ; Ernesto Nazareth ; Ary Barroso						
										Samba moderno do « Estácio » Noel Rosa Ismael Silva Ary Barroso Cartola	Música Caipira São Paulo Música Nordestina Luiz Gonzaga Jackson do Pandeiro Canções Praieiras Dorival Caymmi	Choro [con improvvisazione] Pixinguinha Oito Batutas Luís Americano Dilermando Reis Garoto Trio Carioca Jacob do Bandolim			
													Samba-canção Angela Maria Emilinha Borba	Adoniran Barbosa Nelson Cavaquinho	Frevo Cupiba
		Clube da Esquina Milton Nascimento ; Lô Borges ; Fernando Brant	« Canção de protesto » Chico Buarque ; Edu Lobo Elis Regina Baden Powell	Jovem Guarda Erasm Carlos Roberto Carlos	Samba-jazz Johnny Alf ; Luis Eça ; Zimbo Trio ; Sambalango Trio ; Sambrosa trio										
MPB Gal Costa ; Maria Bethania ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown						Tropicalismo Caetano Veloso Gilberto Gil Os Mutantes Tom Zé Zé Rodrix Pós-Tropicalismo Novos Baianos	MPB soul/funk Tim Maia Jorge Ben Jor Wilson Simonal Rock Raul Seixas Sérgio Sampaio	Choro Grupo Época de Ouro							
		Pagode Fundo de Quintal Bezerra da Silva Zeca Pagodinho	Rock; Pop-rock Legião Urbana Titãs Paralamas do Sucesso Marina Lima Lulu Santos	MPB-Rock progressivo Som Imaginário A Barca do Sol Ave Sangria											
« Nova MPB » Armando Lobo Thiago Amud Edu Kriger					Sertanejo Pagode romantico-pop Axé Funk carioca	Música Instrumental Brasileira Quarteto Novo ; Egberto Gismonti ; Hermeto Pascoal Camerata Carioca ; Nana Vasconcelos ; César C. Mariano ; Wagner Tiso ; Hélio Delmiro Toninho Horta ; Raphael Rabello ; Paulo Moura ; Marco Pereira ; Itiberê Zwarg e Orquestra Família ; Orquestra Mantiqueira ; Nó em Pingo d'Água ; Hamilton de Holanda ; Yamandú Costa ; André Mehmari ; Trio Corrente ; André Marques ; Quatro a zero ; Baobab trio ; Hércules Gomes									
		Democrazia (Brasililia) Jazz	Democrazia Festivals TV	MODERNITÀ "Música Popular Brasileira" MPB			Democrazia Affermazione delle Major discografiche								
45 rpm e LP 33 rpm	Dittatura Militare				Democrazia	Democrazia Crisi dell'industria discografica Sovvenzioni pubbliche Produzioni indipendenti									
		Registrazione digitale	CD	Democrazia			Democrazia								
Internet	2000				Democrazia	Democrazia									

Tabella 1. Tavola sinottica della musica brasiliana audiotattile

Pertanto, per meglio comprendere le linee di forza che agiscono su questo panorama effettueremo un breve excursus sulla storiografia della musica brasiliana.

2. Alcune questioni musicologiche concernenti la musica popolare brasiliana

La storiografia musicale brasiliana trae le sue origini dalla fine del XIX secolo⁶², ma gli studi di riferimento non saranno pubblicati prima dell'inizio del XX secolo; tra questi, *A Música no Brasil desde os Tempos Coloniaes até o Primeiro Decênio da República* (1908) di Guilherme de Mello; *História da música brasileira* (1926) di Renato Almeida; *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), *Compendio da História da Música* (1929), *Música do Brasil* (1941), di Mário de Andrade; la prefazione di *Musique Brésilienne* (1937), di Andrade Muricy; *La musica en Minas Gerais* (1946) di Francisco Curt Lange; *150 anos de música no Brasil* (1956) di Luiz Heitor Correia de Azevedo⁶³. Questi studi si occupano della musica brasiliana di tradizione scritta e testimoniano dell'ideale di una grande musica nazionale (musica da concerto) fondata su fonti folcloriche della cultura popolare⁶⁴. Andrade Muricy, per esempio, traccia una cronologia della “musica brasiliana” secondo le seguenti categorie: “Musica religiosa” (dal 1801 al 1851); “Musica operistica” (dal 1836 al 1900); “Musica sinfonica e cameristica”, di carattere nazionalista (dal 1901 al 1950)⁶⁵.

Nell'economia del presente articolo, consideriamo adesso la storiografia della cosiddetta musica popolare brasiliana. I più recenti lavori di revisione della letteratura storiografica sono quelli di Marcos Napolitano (2006)⁶⁶, di Silvano Fernandes Baia (2010)⁶⁷, e Martha T. de Ulhôa (2015)⁶⁸. I primi due analizzano i lavori prodotti tra gli anni '70 e '90, mentre Ulhôa definisce il profilo delle cifre e problematiche dei lavori accademici, nel campo della musica popolare brasiliana, dal 1990 al 2011. Gli autori analizzano lavori storiografici prodotti tra gli anni Settanta fino agli anni Novanta del secolo scorso. Secondo Baia, il dibattito sulla musica in Brasile è motivato da tre fattori ricorrenti: le dicotomie tra (1) *brasilidade* e influssi stranieri; (2) tra colto e popolare e (3) tra modernità e tradizione⁶⁹.

Il primo fattore è caratteristico del progetto nazionalistico inaugurato dalla prospettiva musicologica socio-storica di Mario de Andrade, segnatamente nel suo *Ensaio sobre a música brasileira*, del 1928. È il progetto che Baia identifica come “nazionalismo musicale”, ossia di una «musica nazionale artistica disinteressata», fondata su un ideale modernista e folclorico (sintonizzata, peraltro, con gli indirizzi europei di Bartók e De Falla). Baia nota che nei termini di questo progetto, i generi musicali all'origine della formazione della musica popolare nel Brasile – ossia, progressivamente: la *modinha* e il *lundu*; il *choro*; il *maxixe*; il tango brasiliano e le prime manifestazioni del samba carioca (“l'autentico samba”) – hanno titolo per far parte del canone della musica artistica brasiliana⁷⁰, e proprio in ragione di ciò sono stati costantemente inclusi negli studi della musicologia storica del Brasile. Per contro, continua l'autore, la musica popolare

⁶² Cf. Zélia Chueke e Isaac Chueke, “La Musicologie au Brésil. Quelques considérations”, *Musicologies* (OMF), n. 3, 2006, pp. 31-42.

⁶³ Cf. *Bibliografia*.

⁶⁴ Per l'approfondimento su questo soggetto Cf. Paulo Castagna, “Avanços e perspectiva na musicologia histórica brasileira”, in *Revista do Conservatório de Música da UfPel*, n. 1, 2008, pp. 32-57 et Arnaldo Contier, “Mário de Andrade e a Música Brasileira”, *Revista Música*, v.5, n. 1, maio, 1994, pp. 33-47.

⁶⁵ Andrade Muricy (éd.), *Musique Brésilienne*, Rio de Janeiro, Moderne, 1937, p. 11, in Z. Chueke, “La Musicologie au Brésil”, cit., p. 35.

⁶⁶ Marcos Napolitano, “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990). Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica”, *ArtCultura*, v. 8. n. 13, jul./dez., 2006, pp. 135-150. Vedi anche *Id.*, *A Síncopa da Ideias. A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*, São Paulo, Ed. Perseu Abramo, col. “História do povo brasileiro”, 2007; *Id.*, “O conceito de “MPB” nos anos 60”, *História. Questões & debates*, anno 16, n. 31, 1999, pp. 13-30; *Id.*, “A música brasileira na década de 1950”, *Revista USP*, n. 87, Setembro/Novembro, 2010, pp. 56-73.

⁶⁷ Silvano Baia, *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*, Tesi di Dottorato in Storia Sociale [Dir. Marcos Francisco Napolitano de Eugenio], USP, 2010

⁶⁸ Martha T. de Ulhôa, “Introduction. Analysing Popular Sound. An Assessment of Popular Music Studies in Brazil”, in *Id.*, et al (eds.), *Made In Brazil. Studies In Popular Music*, New York, Routledge, 2015, pp. 1-12.

⁶⁹ S. Baia, *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*, cit., p. 24.

⁷⁰ *Ibid.*

successiva agli anni Trenta del XX secolo⁷¹ è stata tralasciata in quanto compromessa con l'industria culturale⁷².

Questa osservazione ci conduce alla seconda dicotomia, colto/popolare, poiché testimonia dell'influsso di Mario de Andrade sugli orientamenti di tutta una generazione di compositori di musica di tradizione scritta e d'arte brasiliana: come non avviene, invece, per la produzione di musica popolare urbana. Questa dicotomia è spesso legata ad altre: letterato/illetterato; scritto/non scritto; apprendimento formalizzato e non. La forte presenza di questa dicotomia si spiega, in parte, attraverso il rapido processo di urbanizzazione di Rio de Janeiro appena dopo l'abolizione della schiavitù (1888): una situazione che ha prodotto *in loco* un particolare ambiente culturale. È da notare la presenza di musicisti detti "pianeiros", come Chiquinha Gonzaga et Ernesto Nazareth, che avevano una formazione classica, ma con la percezione, come ha notato Samuel Araújo, della gestazione di una musica del tutto particolare, brasiliana, "*relativamente distanziata de suas presumíveis fontes ibéricas, africanas, indígenas ou o que fosse, por meio de uma sonoridade que, de algum modo, representava uma problemática nacional*"⁷³. La qualità di questi musicisti e della loro musica è sempre associata ad un certo tipo di "sofisticazione" ereditata dalla cultura "colta" ed al particolare "swing" o "balanço" della musica delle classi popolari. C'era, dunque, chi transitava "tra il colto e il popolare", come i membri della comunità dei musicisti di choro, formata essenzialmente da funzionari pubblici (delle Poste, della polizia militare, del corpo dei vigili del fuoco, ecc.) che suonavano per imitazione il repertorio delle danze europee da "salon" (polke, mazurke, valzer, *schottisch*) con una interpretazione sincopata, animando, così, le feste della classe media carioca dell'epoca⁷⁴. In effetti, nei termini della TMA, si può asserire che la costituzione del modello estemporizzativo del choro fosse fondato da questo tipo di intenzione interpretativa in relazione a questo specifico repertorio, e dalle dinamiche derivanti dalla trasposizione della partitura di pianoforte all'organico strumentale flauto/chitarra/ cavaquinho, conosciuta come "conjunto de pau e corda", dal carattere intrinsecamente estemporizzativo e interattivo.

In questi processi nella fase pre-CNA della musica brasiliana, particolarmente con il choro, si può rilevare lo stesso fenomeno di "riaggiustamento mediologico" osservato *supra* nel ragtime. Vale a dire, il processo di adattamento di fattori legati alla cognitivà visiva e all'audiotattilità in relazione al mutamento (o al passaggio) da un assetto mediologico all'altro. Questo fenomeno è analizzato nell'articolo seminale di Caporaletti⁷⁵ sulle "fonti audiotattili" de *Le bœuf sur le toit* di Darius Milhaud, che dialoga con l'articolo di Corrêa do Lago⁷⁶ sulle fonti brasiliane della stessa composizione di Milhaud. Specificamente, nell'articolo di Caporaletti ci si riferisce alla trascrizione e all'analisi groovemica di un estratto della registrazione di "Apanhei-te Cavaquinho" eseguita al pianoforte dallo stesso compositore Ernesto Nazareth, mostrando la precisa

⁷¹ Cf. Tabella 1.

⁷² S. Baia, *A Historiografia da Musica Popular no Brasil (1971-1999)*, cit., p. 25.

⁷³ «[...] relativamente distanziata dalle sue presupposte fonti iberiche, africane, indigene, o qualsivoglia, per il tramite di una sonorità che, in un certo modo, rappresentava una problematica nazionale» (Samuel Araújo, "Para além do popular e do erudito: A escuta contemporânea de Guerra-Peixe", in *Id. et al. (org.), Música em debate: Perspectivas interdisciplinares*, Rio de Janeiro, Mauad X, FAPERJ, 2008, pp. 157-170 [pp. 158-159]).

⁷⁴ Cf. J. R. Tinhorão, *Música popular*, cit., pp. 97-109; Alexandre G. Pinto, *O Choro* [1936], Rio de Janeiro, Funarte, 1978; Cacá Machado, *O enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007, p. 30, e Pedro Aragão, "Choro Manuscript Collections of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: Written Transmission of an 'Oral' Tradition", in Martha T. de Ulhôa, et al (eds.), *Made in Brazil: Studies in Popular Music*, New York, Routledge, 2015, pp. 30-42.

⁷⁵ Vincenzo Caporaletti, "Milhaud, 'Le bœuf sur le toit' e o paradigma audiotátil", in Manoel Aranha Corrêa Do Lago (org.), *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 229-288.

⁷⁶ Manoel Corrêa do Lago, "Brazilian Sources in Milhaud's Le Bœuf sur le Toit: A Discussion and a Musical Analysis", *Latin American Music Review*, Vol. 23, n. 1, 2002, pp. 1-59; *Id.* "Fonti Brasiliane in Le Bœuf sur le Toit: una discussione e un'analisi musicale", *Ring Shout: Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, Vol. 2., Anno II, 2003, pp. 11-77; *Id. (org.), O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no Modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.

problematica che s'instaura tra la mediazione notazionale della partitura di Nazareth e la mediazione audiotattile posta in essere dalla registrazione. Per una verifica più approfondita del fenomeno del “riaggiustamento mediologico”, in questo caso dal “lato scrittura”, in Nazareth, le analisi di Cacá Machado⁷⁷ sulle partiture di *Cruz, perigo!* (1879), *Rayon D'Or* (1892), *Floraux* (1909), e *Batuque* (1913) come pure le ricerche di Pedro Aragão⁷⁸ possono fornire eccellenti *spunti*.

La terza dicotomia, relativa a modernità/tradizione, concerne particolarmente la storiografia della musica popolare brasiliana. Ciò si spiega con il fatto che le prime ricognizioni su questa musica – tra cui *Na Roda de Samba* (1933) del giornalista Francisco Guimarães (conosciuto come Vagalume) e *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e cantores* (1933) di Orestes Barbosa, lui pure giornalista – testimoniano di ciò che Silvano Baia definisce «nazionalismo protezionistico»⁷⁹ (con l'elezione del samba come musica nazionale). Per questi autori il samba carioca rappresentava l'autentica musica brasiliana. Vagalume pensava che il samba si fosse estinto nel momento in cui aveva abbandonato la *roda de samba* per approdare al disco. Per essi, si rivelava impossibile preservare una tradizione autentica sottostando nel contempo agli interessi socio-economici ed estetici di un particolare settore. Orestes Barbosa, dal canto suo, riteneva che anche i tanghi di Ernesto Nazareth fossero dei samba, ma che la loro legittima denominazione fosse stata disattesa in favore di altre inattendibili designazioni, come polka, lundu, maxixe. Riteneva inoltre che il samba traesse la sua origine dal *morro*, per essere in seguito adottato dai carioca, e che avesse ricevuto un incremento qualitativo notevole dal contributo degli “Oito Batutas”; inoltre, credeva che il commercio discografico e la radiodiffusione avessero reso un gran servizio alla sua causa⁸⁰. Si può notare come la visione di Barbosa consideri, in un certo senso, la problematica sintetizzata dalla formula PAT + CNA. In ogni caso, ai fini della presente discussione, è rilevante constatare come le concezioni di Vagalume e Barbosa, benché configuranti due differenti prospettive, tuttavia convergono nel ritenere il samba l'autentica musica brasiliana.

Secondo Marcos Napolitano, la corrente “tradizionalista” si consolida negli anni Cinquanta attorno alla *Revista de Música Popular* – orientata sulla prospettiva folclorista di Barbosa e Vagalume, che valorizza il passato musicale carioca degli anni Venti e Trenta – ed è responsabile della costruzione ideologica di *tradizione* e *autenticità* riferite alla musica popolare urbana brasiliana. Tra i tradizionalisti troviamo Lúcio Rangel, Almirante, Ary Barroso, Fernando Lobo, Jorge Guinle, Mariza Lira, Nestor de Holanda, Sérgio Porto, Túlio Cardoso; negli anni Sessanta, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Jota Efegê.

La linea tradizionalista di Tinhorão è, secondo Baia, uno dei pilastri del dibattito storiografico sulla musica popolare brasiliana, connotata com'è da un determinismo socio-storico influenzato dal materialismo storico e dal marxismo. Negli scritti di Tinhorão troviamo una forte resistenza agli effetti dei media di diffusione di massa – il disco, la radio, la TV – come si può notare nel capitolo “Como as revistas, o disco e o rádio mataram o choro”⁸¹ nel suo *Música popular em debate*, del 1966. E questo anatema, conseguentemente, si estende alla bossa-nova, considerata un sottoprodotto della musica popolare brasiliana in ragione dell'influenza jazzistica, come è attestato nei capitoli “*Rompimento da tradição, raiz da bossa nova*”; “*Caminhos do jazz conduzem à bossa nova*”; “*Influência norte-americana vem do tempo do jazz-band*” e “*Samba de 1946: pior produto da*

⁷⁷ Cf. C. Machado, *O enigma do homem célebre*; Id., “Batuque: mediadores culturais do final do século XIX”, in José Geraldo Vinci de Moraes; Elias Thomé Saliba (org.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, pp. 119-160.

⁷⁸ Cf. P. Aragão, “Choro Manuscript Collections of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Written Transmission of an ‘Oral’ Tradition”, cit.

⁷⁹ Cf. S. Baia, *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*, cit., p. 25.

⁸⁰ Cf. *ivi*, p. 29.

⁸¹ “Come le riviste, il disco e la radio hanno ucciso il choro” [Tr. d. A.]

*política da boa-vizinhança*⁸², nel medesimo volume del 1966. Si noti, in questo dibattito, la stretta relazione con le istanze della dicotomia “brasilianità/influssi esteri”⁸³.

La reazione a queste idee nazionaliste e di difesa di un'autenticità della musica brasiliana di ascendenza carioca, espressioni della resistenza tradizionalista, è inaugurata dal libro *Balanço da bossa e outras bossas*, apparso nel 1968, curato dagli influenti membri del già ricordato “Grupo Música Nova”⁸⁴, tra cui Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia, Gilberto Mendes e Augusto de Campos. A sostegno dell'assimilazione della modernità sia del jazz, del rock o della musica sperimentale, questo libro echeggiava questioni già sollevate in un articolo del compositore “tropicalista” Caetano Veloso, apparso nel 1966 – quand'era ancora studente di filosofia presso l'Universidade Federal da Bahia (UFBA) –, imperniata sull'idea di una linea evolutiva della “musica popolare brasiliana” con l'assimilazione della modernità: configurando, quindi, il percorso choro/samba/samba-canção/bossa-nova/tropicália⁸⁵.

È in questo contesto che alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, seguendo ancora Silvano Baia⁸⁶, si perviene alla cristallizzazione di almeno tre forme di riferimento alla “musica popolare creata in Brasile”: (1) “musica popolare brasiliana”, il cui senso è intriso della concezione nazional-popolare degli anni Settanta, unito ad una visione che identifica la genealogia della musica popolare carioca nella linea samba/bossa-nova/MPB; (2) la sigla MPB, che è piuttosto un settore della musica popolare creata in Brasile, ma che ha acquisito gradualmente una connotazione semantica identificante una posizione estetico-ideologica, in relazione alla percezione del processo formativo della MPB come simbolo di resistenza politica⁸⁷, e che da un certo momento è divenuto sinonimo di “musica brasiliana di qualità”, avocando a sé la difesa di una tradizione musicale che deve essere preservata come emblema di *brasilianita*⁸⁸; (3) “Musica Popolare Brasiliana” (con le maiuscole): una formulazione che acquisisce un senso istituzionale più enfatizzato rispetto alla sigla MPB.

Il quadro degli studi musicologici sulla musica popolare brasiliana è dunque caratterizzato, dalla fine degli anni Sessanta, dall'interesse per le problematiche socio-politiche e per le loro relazioni con la produzione culturale. I lavori accademici saranno sviluppati specialmente nei programmi di specializzazione in Studi Letterari, di Sociologia e di Storia Culturale. Il soggetto privilegiato sarà l'analisi verbale dei testi in relazione alle circostanze politiche (i regimi dittatoriali instaurati da Getúlio Vargas, dagli anni Trenta sino al 1945 e a seguito del colpo di stato del 1964; ma anche tematiche legate alle relazioni tra produzione musicale e l'industria culturale, o tra musica e la questione etnica in Brasile)⁸⁹.

Dagli anni Novanta, i programmi di Musica e Musicologia cominciano a produrre lavori sulla musica popolare brasiliana che contemplano anche l'apporto analitico, connettendo le problematiche d'ordine contestuale-culturale a quelle propriamente musicali. Si noti che questa

⁸² “Distruzione della tradizione, radice della bossa nova”; “Le vie del jazz conducono alla bossa-nova”; “L'influenza americana proviene dal tempo delle *jazz-band*”; “Samba 1946: il peggior prodotto della politica del buon vicinato” [Tr. d. A.].

⁸³ Questa problematica acquisisce rilievo poiché se la diffidenza nei confronti della tecnologia mediatrice della “cattiva” cultura di massa può accostare questa prospettiva alla posizione di Adorno, l'istanza nazionalista è condivisa dai compositori, ad esempio, dell'Italia fascista negli anni '30, che basavano i loro criteri identitari nel rifiuto degli influssi stranieri e cosmopoliti, ricercando le radici nazionali nel folklore regionalista.

⁸⁴ Corrente di musicologi (e compositori) collegati alla musica colta e d'avanguardia.

⁸⁵ Cf. S. Baia, *A Historiografia da Musica Popular no Brasil (1971-1999)*, cit., p. 43.

⁸⁶ Cf. *ivi*, p. 139.

⁸⁷ Cf. Marcos Napolitano, “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”, cit.

⁸⁸ S. Baia, *A Historiografia da Musica Popular no Brasil (1971-1999)*, cit., p. 41.

⁸⁹ Cf. *ivi*, p. 68.

nouvelle vague della ricerca musicologica ha contemplato come oggetto di studio anche le produzioni di musica strumentale, campo peraltro di grande interesse per l'ottica audiotattile. Uno studio pionieristico che merita particolare attenzione è *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* dell'etnomusicologo Carlos Sandroni, una tesi di dottorato sostenuta nel 1997 e pubblicata nel 2001. Sandroni conduce una ricerca inedita sulla struttura del modello ritmico del samba, fornendo un'interpretazione alternativa a quella basata sulla sincope, sulla scorta degli apporti teorici sulla musica africana, come Mieczyslaw Kolinski, Simha Arom, Gerhard Kubik, A. M. Jones, et J. H. Kwabena Nketia. Giunge così a teorizzare quello che definisce il principio ritmico afro-brasiliano, fondato sul "paradigma del tresillo" e sul "paradigma dell'Estácio" come chiavi esplicative dei processi di trasformazione del samba. Su questa stessa linea teorica, della ricerca sulla ritmica afro-brasiliana, si situano i lavori di Tiago Oliveira Pinto⁹⁰.

Occorre notare che metodologicamente Sandroni si pone in un ambito di "etnomusicologia storica", problematizzando da un lato la formalità dell'approccio etnografico "sul campo" (per definizione, inteso dall'ottica di un *outsider*, laddove lui si riconosce invece come *insider* in relazione alla musica che analizza: nella fattispecie, il samba) e, dall'altro, rivendicando la liceità e funzionalità dell'analisi di partiture e registrazioni. Si può costatare, quindi, come i riferimenti centrali dell'approccio di Sandroni siano proprio quelli rigorosamente formalizzati e sistematizzati dalla TMA, consentendo così un'attualizzazione di questo dibattito⁹¹.

Considerazioni finali

Per giungere al punto cruciale della nostra discussione, ossia al rapporto tra musica brasiliana e il paradigma audiotattile, bisogna considerare la distinzione tra le nozioni di *musiche audiotattili* e di *musicologia audiotattile*. La prima designa il complesso dell'oggetto di studio mentre la seconda è la prospettiva epistemologica/metodologica di ricerca. La musicologia audiotattile mira a studiare tutte le musiche audiotattili (il jazz, la musica brasiliana, il pop, il rock, le musiche improvvisate, ecc.), nonostante le loro differenze idiomatiche. È in questo senso che la musicologia audiotattile è anche una *musicologia transculturale*, poiché eredita e attualizza l'apporto metodologico-critico della *musicologia comparata*⁹². Essa così consente delle applicazioni specialmente sul fronte della revisione storiografica, a partire dalla riscoperta delle "fonti audiotattili" di nuove e pertinenti estetiche e di criteri poetici nel processo di creazione artistica di opere musicali a carattere inter- e transculturale.

In effetti, da un punto di vista fenomenologico, la musicologia audiotattile ritiene gli idiomi delle musiche audiotattili altamente dipendenti dalla particolare composizione dell'interazione mediologica visivo/audiotattile, o, meglio, dal grado e dalla forma di sussunzione mediologica⁹³ del visiva da parte dell'audiotattile, e viceversa.

Che cosa cambia, allora, quando si considera una musica come audiotattile? In primo luogo, si trasforma la prospettiva da cui si considera il ruolo della fonografia nel processo formativo musicale. Si riconosce nel fonogramma non soltanto il dispositivo culturale di massa, ma anche ciò che inaugura la conoscenza da parte del Soggetto (o dell'attore antropologico)

⁹⁰ Cf. Tiago de Oliveira Pinto, "As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira", *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, Vol. 22-23, 2001, pp. 87-109.

⁹¹ Vedi in particolare la discussione sull'approccio "etnico" nell'articolo di V. Caporaletti, "Una musicologia audiotattile" in questa stessa rivista, p. 11 sgg.

⁹² Nel gennaio 2013, presso la Fondazione Cini, Venezia (Italia) l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati ha organizzato il XVIII Seminario Internazionale di Etnomusicologia. Prospettive di una musicologia comparata nel XXI secolo: etnomusicologia o musicologia transculturale? L'ipotesi di fondo ivi discussa è che la disciplina etnomusicologica abbia ormai compiuto storicamente la sua funzione, ossia di documentare e tutelare le musiche del mondo, trovandosi però oggi all'interno di dinamiche socio-antropologiche del mondo "simultaneo" che richiedono una visione transculturale della musicologia, con la revisione e attualizzazione del metodo della musicologia comparata.

⁹³ Vedi Fabiano Araújo Costa, "Groove e scrittura nella *Toccata em ritmo de samba n. 2*, di Radamés Gnattali", *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, 2018, pp. 1-23.

dell'iscrizione dei valori (musicali) indotti dal *principio audiotattile*: quindi, la consapevolezza conferita dalla *codifica neo-auratica*. Di conseguenza, proprio in ragione dell'acquisizione di questa coscienza, si può osservare come gradualmente i modelli, concetti forme e comportamenti musicali altrimenti nativi di una cultura orale (o anche di una cultura visiva) attingano una nuova configurazione. Questo nuovo assetto si integra, pertanto, con i criteri propri di un'espressione *artistica* eminentemente audiotattile, allo stesso tempo singolarizzante e universalizzante. Ciò significa che l'oggetto musicale prodotto all'interno del paradigma PAT + CNA diviene, come ogni oggetto artistico, qualcosa che si rende al tratto dell'esemplarità, nel senso che questa nozione assume nell'Estetica di Luigi Pareyson⁹⁴. Esso deve essere unico e fondatore, ma anche riconosciuto come tale dalla cultura di riferimento. Così, quando si considera una musica come audiotattile, si conviene sul fatto che nel processo artistico formativo musicale l'artista riconosce l'opera, e l'opera si fa riconoscere come tale per i suoi propri criteri estetici, fondati sulla cognitività audiotattile (e non necessariamente relativi alla sua potenziale popolarità, o ad un certo grado di "sostanziazione" ereditata dalla cultura "colta"). Ciò che muta, inoltre, è che nella prospettiva della TMA si considera che esiste il rigore della cognizione/percezione audiotattile così come sussiste il rigore della cognizione/percezione indotta dalla visività.

Beninteso, il processo di acquisizione di questa coscienza è complesso e la maturazione di questa cognizione attraversa le specificità socio-economiche e politiche di una cultura, poiché, nel momento in cui ci si riferisce al rapporto mediologico costitutivo visivo/audiotattile di una musica, non si deve dimenticare che i fattori contestuali storico-culturali gli sono intrinseci (e la Tabella 1 può essere letta, e orientare le indagini, in questo senso).

E infine, in un più largo senso, la prospettiva in chiave audiotattile di una musicologia delle musiche brasiliane può essere fruttuosamente impostata alla luce di questa questione cruciale: come si può percepire la manifestazione della coscienza estetica della cognizione musicale audiotattile nella cultura musicale brasiliana?

Fabiano Araújo Costa
fabiano.costa@ufes.br
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasile
Capes Foundation, Brasile

Traduzione di Vincenzo Caporaletti

⁹⁴ Vedi Luigi Pareyson, *Estetica: Teoria della formatività*, cit., pp. 97-99; 139-155; e *Id.*, "Tradition et innovation", *Conversations sur l'esthétique*, traduit et préfacé par Gilles A. Tibergien, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de Philosophie", 1992 [1966], pp. 38-46.

Bibliografia

- ALMEIDA, Renato, *História da música brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Co. Editores, 1926.
- ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a música brasileira* [1928], São Paulo, L. Martins Editora, 1962.
- *Compêndio da História da Música*, São Paulo, Chiarato, 1929.
 - *Música do Brasil*, Curitiba, São Paulo, Editora Guaira Limitada, Col. “Caderno Azul”, v.1, 1941.
- ARAGÃO, Pedro “Choro Manuscript Collections of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: Written Transmission of an ‘Oral’ Tradition”, in *Made in Brazil: Studies in Popular Music*, Martha T. de Ulhôa, et al (eds.), New York, Routledge, 2015, pp. 30-42.
- ARAÚJO, Samuel, “Para além do popular e do erudito: A escuta contemporânea de Guerra-Peixe”, in: Araújo, Samuel et al (org.), *Música em debate: Perspectivas interdisciplinares*, Rio de Janeiro, Mauad X, FAPERJ, 2008, pp. 157-170.
- ARAÚJO COSTA, Fabiano, “Groove e scrittura nella *Toccata em ritmo de samba n. 2*, di Radamés Gnattali”, *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, 2018, pp. 1-23.
- AZEVEDO, Luís Heitor Correia de, *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, Col. “Documentos Brasileiros”, v. 87, 1956.
- BAIA, Silvano F., *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*, Tesi di Dottorato in Storia Sociale [Dir. Marcos Francisco Napolitano de Eugenio], USP, 2010.
- BARBOSA, Orestes, *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e cantores*, Rio de Janeiro, Livraria Educadora, 1933.
- BESSA, Virginia de Almeida, “Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha”, in José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba (org.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, pp. 163-214.
- CABRAL, Sérgio, *Pixinguinha. Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1997.
- CALADO, Carlos, *Tropicália: a história de uma revolução musical* [1997], São Paulo, Editora 34, 2004.
- CASTAGNA, Paulo, “Música na América portuguesa”, in José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba (org.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, pp. 35-76.
- “Avanços e perspectiva na musicologia histórica brasileira”, *Revista do Conservatório de Música da UfPel*, n. 1, Pelotas, 2008, pp. 32-57.
- CASTRO, Ruy, *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAZES, Henrique, *Choro. Do Quintal ao Municipal* [1998], São Paulo, Ed. 34, 2010.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *Il processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
- “Milhaud, “‘Le bœuf sur le toit’ e o paradigma audiotátil”, in Manoel A. Corrêa do Lago (org.), *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 229-288.
 - *Swing e groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattile*, Lucca, LIM, 2014.
 - “Una musicologia audiotattile”, *Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili* n. 1, 2017, pp. 1-16.
- CHUEKE, Zélia et Isaac, “La Musicologie au Brésil. Quelques considérations”, *Musicologies (OMF)*, n. 3, Paris, 2006, pp. 31-42.
- COELHO, Luis Fernando H., “Palcos, enterros e gravações: os Oito Batutas na Argentina (1922-1923)”, *ArtCultura*, v. 13, n. 23, jul-dez, 2011, pp. 65-83.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel A., “Brazilian Sources in Milhaud’s *Le Bœuf sur le Toit*: A Discussion and a Musical Analysis”, *Latin American Music Review*, Vol. 23, n. 1, 2002, pp. 1-59.
- “Fonti Brasiliane in *Le Bœuf sur le Toit*: una discussione e un’analisi musicale”, *Ring Shout: Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, Vol. 2. Ano II, 2003, pp. 11-77.

- (org.), *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no Modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.
- CONTIER, Arnaldo D., “Mário de Andrade e a Música Brasileira”, *Revista Música*, v. 5, n. 1, maio, 1994, pp. 33-47.
- DE CAMPOS, Augusto, *Balanço da bossa e outras bossas* [1968], 2ª edição, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- FAVARETTO, Celso, *Tropicália alegoria, alegria* [1979], 3ª edição, São Paulo, Ateliê editorial, 2000.
- FRANCESCHI, Humberto M., *Registros sonoros por meios mecânicos no Brasil*, Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984.
 - *A Casa Edison e seu Tempo*, Rio de Janeiro, Ed. Sarapuú, 2002.
 - *Samba de Sambar do Estácio*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.
- GONÇALVES, Eduardo, *Phonographos e gramophones: a Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 a 1913*, Dissertação de mestrado e História Social da Cultura [Dir. Luís Reznik], PUC-Rio, 2011.
- GUIMARÃES, Francisco, *Na Roda de Samba* [1933], Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- JASEN, David A., *Recorded Ragtime, 1897-1958*, Hamden, Archon Books, 1973.
 - *Early Piano Ragtime* – compiled and annotated by David A. Jasen (Folkways RFB-33), 1977.
 - *Ragtime. An Encyclopedia, Discography and Sheetography*, New York-London, Routledge, 2007.
- JASEN, David A., & JONES, Gene, *Spreadin’ Rhythm Around: Black Popular Songwriters, 1880-1930* [1998], New York-London, Routledge, 2011.
- MACHADO, Cacá, *O enigma do homem célebre Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.
 - “Batuque: mediadores culturais do final do século XIX”, in José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba (org.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, pp. 119-160.
- MELLO, Guilherme T. P. de, *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, Bahia, Typographia de S. Joaquim, 1908.
- MURICY, Andrade, (éd), *Musique Brésilienne*, Rio de Janeiro, Moderne, 1937.
- NAPOLITANO, Marcos, *A síncope da idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*, São Paulo, Ed. Perseu Abramo, col. “História do povo brasileiro”, 2007.
 - “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”, *História: questões & debates*, anno 16, n. 31, 1999, pp. 13-30.
 - “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica”, *ArtCultura*, v. 8, n. 13, jul. dez., 2006, pp. 135-150.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de, “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”, *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, São Paulo, Voll. 22-23, 2001, pp. 87-109.
- PAREYSON, Luigi, *Estetica: Teoria della formatività* [1954], Milano, Tascabili Bompiani, 1991.
 - “Tradition et innovation”, in *Conversations sur l’esthétique* [1966], traduit et préfacé par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, col. “Bibliothèque de Philosophie”, 1992.
- PINTO, Alexandre Gonçalves, *O Choro* [1936], Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- REGE, Karen, “Tickler’s Secrets: Ragtime Performances Practices, 1900-1920 – A Bibliographic Essay”, in Michael Saffle, *Perspectives on American Music, 1900-1950*, New York, Routledge, 2012.
- ROSA, Robervaldo L., *Como é bom tocar um instrumento. Pianeiros na cena urbana brasileira*, Goiânia, Cânone Editorial, 2014.
- SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente, Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* [2001], Ed. Digit. ‘Le livre’, Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2013
- SANTOS, Alcino et al., *Discografia brasileira 78 RPM: 1902-1964*, Rio de Janeiro, Funarte, v. 1., 1982.

- SOUZA, David P. de, "Historical Recordings of Wind Bands (1902-1927): Waltzes, Polkas, and *Dobrados* in Brazil", in *Made in Brazil: Studies in Popular Music*, Martha T. de Ulhôa *et al* (eds.), New York, Routledge, 2015, pp. 59-72.
- TINHORÃO, José R., *Música popular. Um Tema em Debate*, 2ª edição, Rio de Janeiro, JCM, 1966.
– *Música popular – do gramofone ao rádio e tv*, São Paulo, Editora Ática, 1981.
- ULHÔA, Martha T. de, "Introduction: Analysing Popular Sound: An Assessment of Popular Music Studies in Brazil", in *Id. et al* (eds.), *Made In Brazil: Studies In Popular Music*, New York, Routledge, 2015, pp. 1-12.
- VASCONCELOS, Ary, *Panorama da Música Popular Brasileira*, Vol. 1, São Paulo, Martins, 1964.
– *Panorama da Música Popular Brasileira na "Belle Époque"*, Rio de Janeiro, Livraria Sant'Anna, 1977.
- VIANNA, Hermano, *O Mistério do Samba*, 5ª edição, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, Jorge Zahar Editora, 2004.