

## L'appropriazione nella musica celtica<sup>1</sup>

*Allan Moore*

Sono stato a lungo affascinato dal problema della identificazione della cultura “celtica” e, per estensione, della musica “celtica”, ma anche alcuni recenti studi (Bohlman, Stokes 2003; Sawyers 2001) non sono riusciti a darne una definizione adeguata.

Una delle prime questioni di cui mi sono occupato è stata se il termine “musica celtica” possieda lo statuto di un’etichetta stilistica, di genere, di una pratica o piuttosto di un’abile manovra di marketing. Mi sono quindi chiesto quali fossero i rapporti fra singoli esemplari di questo repertorio: cosa condividessero, cosa non condividessero e di che natura fosse questa condivisione. La condivisione, o la ri-elaborazione, di materiali fra componenti distinte di un repertorio, mi appare come uno dei punti cruciali di un’indagine di questo tipo. I termini nei quali discuterò di questi argomenti, riguardo alla “musica celtica”, non sono tuttavia scontati.

Il naturale apparato concettuale per una discussione di questo tipo è rappresentato dalla nozione di dialogismo in Bachtin. Mi sembra che possa essere molto utile, in particolare quando si considerino dati *intra-testuali*. Il dialogismo, infatti, è già stato ampiamente impiegato in musicologia per un normale lavoro analitico. Ho più dubbi, invece, sul suo impiego nella trattazione di elementi *intertestuali*, nel trattare cioè materiali condivisi fra diverse componenti di un unico repertorio. Kevin Korsyn (2003, p. 39) commenta il concetto bachtiniano di “catena dialogica” in questo modo:

I discorsi (...) rispondono continuamente (...) a discorsi precedenti, anticipando la loro stessa futura ricezione (...). In questo processo dialogico qualche volta siamo autori ma altre volte siamo intermediari che trasmettono messaggi socialmente costituiti; non siamo che corrieri.

Un bravo corriere è, tuttavia, muto. Perché vi sia dialogo nel mondo intertestuale è necessario che i messaggi viaggino in entrambe le direzioni. A dire il vero mi sembra che la suddetta, e molto citata, discussione dell'idea di *influenza* da parte di Korsyn (1991) manifesti la sua appartenenza a una vera e propria catena monologica<sup>2</sup>.

Un concetto alternativo che vale allora la pena di considerare è quello di *signifyin(g)*<sup>3</sup> (cfr. Gates 1988). Questo termine mette l'accento sul fatto che nella cultura afro-americana è considerato abituale compiere un esplicito riferimento a, o impiegare, parti di musiche precedenti. Si "significa su" qualche altra musica, attraverso un commento, intrecciando il proprio lavoro alla rete della memoria musicale di una cultura e, allo stesso tempo, consolidando la posizione della musica su cui si significa. Il potenziale valore del termine dipende dal fatto che il repertorio che comprende la "musica celtica" non è canonico, ma essenzialmente popolare, sia nell'origine che nell'uso.

A impiegare questo concetto è l'importante lavoro di David Brackett (2000) su *Superbad* di James Brown; un saggio che secondo Richard Middleton (2000, p. 24) stabilisce un chiaro legame fra la stessa analisi di Brackett e il dialogismo bachtiniano, attraverso l'attenzione dedicata da Brackett all'"enunciazione a due voci", qualcosa che appartiene sia al mondo discorsivo nero che a quello bianco.

Tuttavia, secondo l'influente opinione di Samuel Floyd, il *signifyin(g)* sembra specifico della tradizione storica e culturale dei neri americani. Floyd (1993, p. 95) afferma che il *signifyin(g)*

è una reinterpretazione, una metafora per la revisione di testi e figure precedenti; è un pensiero tropologico, ripetizione e dif-

ferenza, l'oscuramento del significato— Il tutto per ottenere o rovesciare il potere, per far progredire la situazione.

Floyd, come altri, rintraccia le origini del *signifyin(g)* nella divinità africana Esu-Alegbara. Questa caratteristica mi appare particolarmente rilevante e distingue l'uso dell'"appropriazione" da parte degli afro-americani da quello tipico dei celti odierni. In quest'ultimo caso la distinzione risulta orientata sul suonare una canzone o un motivo tramandati, con o senza modifiche, piuttosto che "suonare con il piede in più staffe" o avere una forte consapevolezza sulla funzione di affermazione politica. Tornerò successivamente su questi argomenti.

Da quanto detto finora risulta che ci siano ragioni intrinseche per cui né il dialogismo né il *signifyin(g)* sono adatti allo studio della musica celtica. A mio parere, però, c'è una ragione ancora più importante che ci impedisce di usarli. Entrambi i termini, entrambi i concetti, sono stati sviluppati per rendere conto di uno squilibrio che mi sembra ideologico.

Nella cultura egemonica euro-americana produrre un lavoro originale è considerato degno di nota. Produrre lavori derivati da altri è percepito invece come... beh, poiché non è affatto considerato come qualcosa che abbia valore, in inglese non esiste neanche un termine opposto a "degnò di nota" (*praiseworthy*). "Disdicevole" (*blameworthy*) non rende abbastanza. È l'originalità la sciagura della produzione culturale contemporanea. Chiedete a un qualsiasi gruppo di giovani musicisti ambiziosi a chi assomigli il loro *sound* e nella lista dei gruppi preferiti si nasconderà l'affermazione che, in fin dei conti, non assomigliano a nessuno. Eppure, se ciò fosse vero, sarebbero inascoltabili<sup>4</sup>. Le case discografiche favoriscono questa ossessione promuovendo generi come "classico" e "rock" nei quali è la differenza il fattore fondamentale. Esempi recenti come i Darkness e i King of Leon dimostrano come l'originalità sia solo un elemento della strategia commerciale.

Questa spinta all'originalità deriva, ovviamente, da un'esigenza culturale più ampia. Si tratta di un residuo dell'idea di *genio* individuale, presente in tutte le forme di produzio-

ne artistica. Essa mantiene inoltre alcune connotazioni mistiche: essere in contatto con l'origine di un prodotto significativo, o di una pratica, vuol dire trasferire il loro potere originario all'utente finale, cosa che è alla base della corretta esecuzione di ogni tipo di rituale. Nel settore commerciale la strategia di marketing dei prodotti (si tratti di olio d'oliva, di letti o di giraviti) richiede l'individuazione e la promozione di un'innovazione, la presenza di un aspetto che fino ad allora non era disponibile, indipendentemente da quanto falsa e illusoria possa mostrarsi questa innovazione a un'analisi più approfondita. In questo senso l'originalità è legata al progresso, perché un settore per progredire necessita dell'introduzione di qualcosa fino ad allora sconosciuto, qualcosa di originale. E tuttavia, come Christopher Small (1977) faceva notare quasi trent'anni fa, nel campo della produzione artistica questa spinta è un inganno:

La nozione di “progresso” può essere sensata relativamente alla scienza, avendo a che fare con l'accumulazione di conoscenze astratte e oggettive indipendenti dalle persone, ma è insostenibile nel campo delle arti, che sono basate sull'esperienza, unica per ogni individuo e che va rinnovata a ogni generazione (p. 9).

Vorrei rendere conto di questo squilibrio, abbastanza semplicisticamente, attraverso la teoria della marcatezza, che è nata dalle ricerche fonologiche della Scuola di Praga. Come scrive Giorgio Bruzzolo: “un fonema marcato si distingue da uno non-marcato perché il primo contiene una marca o tratto ('tratto distintivo' – *distinctive feature* – nella successiva terminologia di R. Jakobson) di cui il secondo è privo” (Bruzzolo 2003).

Questo concetto, molto ricco e a tratti molto discusso, è stato introdotto nella teoria musicale da studiosi come Robert Hatten (in relazione a Beethoven) e Nicholas McKay (in relazione a Stravinskij). Nell'introduzione teorica al suo studio semiotico di Beethoven, Hatten (1994) chiama in causa la teoria della marcatezza per discutere i termini oppostionali. Afferma:

Quando si incontrano delle differenziazioni, ci sono inevitabilmente delle opposizioni. I termini di queste opposizioni sono valutati sulla base di qualche tratto che è distintivo per le opposizioni stesse. Perciò i due termini di un'opposizione avranno un valore diverso o un'asimmetria (p. 34).

È proprio questa asimmetria sottolineata da Hatten che mi interessa. Ho già richiamato l'attenzione sulla coppia "originale/derivato" che, anche adoperando termini differenti, è ampiamente rilevabile nella produzione culturale. Con il modernismo, in particolar modo, l'originalità è a tal punto considerata la regola che il termine è di solito ovvio. Si parla semplicemente di "composizione" o dello "scrivere musica", dando per scontato che ciò che si scrive è nuovo; e si custodisce gelosamente questa novità grazie alla legge, non solo proteggendosi dallo sfruttamento, ma filtrando il flusso dell'informazione per il bene della comunità.

È per questa ragione che il tipo di musica che non ostenta la propria originalità, la musica che usa apertamente altra musica, viene considerata come una sfida alla norma e indice di postmodernismo. Purtroppo i teorici postmoderni che si sono occupati di estetica musicale hanno avuto il modernismo come pietra di paragone; ciò ha comportato che una pratica così antimodernista come l'appropriazione sia stata definita postmoderna, perdendo di vista il fatto che, anche in Europa, la presenza della musica che usa altra musica è attestata dai documenti più antichi in nostro possesso. Infatti durante il Rinascimento l'appropriazione era quasi costitutiva della musica scritta. Ma l'introduzione di termini particolari con il loro relativo bagaglio concettuale – dialogismo, *signifyin(g)* – fa sembrare la musica che esemplifica la propria non-originalità, come marcata, inconsueta, come qualcosa di anormale. Non è così. Ritengo invece che ciò rappresenti la norma nella produzione musicale; una norma che ormai non riusciamo più a vedere, tanto il modernismo ha contagiato il nostro apparato concettuale.

Prenderò qui in esame due esempi contrapposti della pratica di appropriazione nel mondo musicale celtico. Non

c'è lo spazio sufficiente per dimostrare il loro valore fondante riguardo a questo campo, dunque sono costretto ad assumerlo come dato. Ciò che spero di dimostrare è che questa appropriazione opera a due livelli totalmente differenti, cosa che probabilmente indica che la sua presenza è tutt'altro che superficiale.

Parto dalla scala più ampia: l'appropriazione di un'intera canzone. Ho lavorato su tre versioni della canzone *I Will Put My Ship In Order*, parte di una vasta famiglia di canzoni anglo-celtiche raccolte sia nel Regno Unito che negli Stati Uniti sotto titoli come *The Drowsy Sleeper* e *The Silver Dagger*. La prima di queste versioni è stata registrata dal gruppo degli Ossian nel 1984, la seconda da June Tabor nel 1999 e la terza dai Capercaillie nel 2003. È una canzone che parla di un amore contrastato, anche se il motivo dei problemi fra i due giovani protagonisti, varia fra la ragazza (in una delle versioni) e i suoi genitori (nelle altre due).

Per questa canzone vengono tradizionalmente usati almeno otto motivi. Ma nessuno dei motivi di queste tre registrazioni compare nei cataloghi che ho trovato. Il motivo per la versione degli Ossian è stato scritto dal cantante Tony Cuffe, su parole tratte dalla raccolta *Bothy Songs and Ballads* di John Ord, pubblicata per la prima volta nel 1930. Questo motivo è stato ripreso nella versione dei Capercaillie. Ci sono ovviamente numerose piccole differenze, ma ce ne sono anche un paio molto importanti.

Innanzitutto, a metà del secondo e quarto verso della strofa la linea melodica scende di una quinta nella versione cantata da Karen Matheson [la cantante dei Capercaillie, N.d.T.) e non di una terza come nella melodia di Tony Cuffe. Ciò significa che per Matheson l'intonazione successiva è presa dal basso ( $\wedge^5 \wedge^1 \wedge^2$ ) e non dall'alto ( $\wedge^5 \wedge^3 \wedge^2$ ). Questo sembra indicare che, nella versione dei Capercaillie, la decisione di "sail her on the see" ("guidarla [la barca] sul mare", come si dice nella prima strofa) è più il risultato di una qualche lotta interna che non una semplice scelta fra due alternative.

C'è una differenza ancora più significativa, che si trova nell'accompagnamento. Nel momento in cui la ragazza dice

al suo amante che i genitori non approveranno mai la loro unione, la linea del basso cambia, diventa più alta, perde l'enfasi sugli accordi in posizione fondamentale e, combinata con un cambiamento nel tono della voce, suggerisce un grado maggiore di intimità e forse di rassegnazione. Potrei continuare, ma ciò mi sembra sufficiente a suggerire che, nonostante le due band suonino la stessa canzone, la loro esecuzione prenda forme abbastanza differenti.

Il testo originale della canzone *I Will Set My Ship In Order*, raccolto e stampato nel 1930, ammontava a 13 strofe. Di queste gli Ossian e i Capercaillie ne prendono nove, accorciando in qualche modo il testo. In questa versione una ragazza rifiuta di aprire la porta al suo amante per varie ragioni; quando alla fine apre, lui è andato via.

Una seconda serie di versi per una canzone "I Will Put My Ship In Order" è ampiamente disponibile su internet (vedere ad esempio i Bluegrass Messengers); solo cinque delle strofe di questa versione sono presenti in quella di Ord. Questa seconda serie è la base della versione di June Tabor e omette tutti i motivi per i quali l'uomo se ne va prima che la sua amata apra la porta.

Se si confronta la melodia di Tabor con le altre due ci si rende conto che mentre le prime due frasi mostrano notevoli somiglianze in termini di profilo, le altre due sono invertite (ABBA piuttosto che ABAB). Inoltre l'accento è completamente diverso: non "I will set" ma "I will put", il che ci dà l'idea di una canzone che descrive l'azione piuttosto che raccontare i motivi che hanno dato origine all'azione; questo giustifica anche la mancanza di necessità dei versi esplicativi.

In questo modo possediamo tre possibili esecuzioni della stessa canzone. Due sono molto simili, ma forniscono interpretazioni sottilmente diverse del testo. La terza, che è apparsa cronologicamente fra le altre due, è molto differente, ma è ancora riconoscibile come la stessa canzone. Qui non c'è nessun senso del dialogo. Ci sono due tipi di interpretazione (due differenti versioni) che, come risulta da queste piccole prove, non interagiscono. Anche ammettendo che Tabor conoscesse la versione degli Ossian, non c'è nessun modo in

cui questa influisce sulla sua esecuzione. Né la sua versione ha effetto su quella dei Capercaillie. Non c'è un dialogo neanche fra le versioni degli Ossian e dei Capercaillie, perché Tony Cuffe morì prima che i Capercaillie lavorassero alla propria. Sarebbe possibile osservare che i Capercaillie stavano, in qualche modo, producendo una risignificazione – *signifyin(g)* – sulla versione degli Ossian, dato che il loro è un omaggio riconosciuto, ma mi sembra molto più evidente, e forse più pertinente, chiamare in causa la nozione (teoricamente più limpida) di *omaggio* e osservare le differenze di interpretazione in queste due esecuzioni. Queste differenze sono state, in base alle testimonianze che abbiamo, la sostanza di questa tradizione per secoli, nonostante ci sia un invito ora a contaminarle con il modernismo.

Spostiamoci ora su una scala completamente differente, in due sensi. Non più un'intera canzone, ma un semplice *pattern* ritmico, vicino a quello che Philip Tagg potrebbe identificare come un “musema”. Un pattern che è parte del repertorio di ogni gruppo “celtico” che ho conosciuto finora. Mi sembra che l'identità celtica venga spesso rappresentata dalla tendenza a lasciare vuoto, a un livello fondamentale della tessitura musicale, o il terzo accento di una unità in quattro tempi o, più in generale, il primo accento della seconda metà di un'unità metrica. Vediamo alcuni esempi che ci aiuteranno a identificare meglio questo elemento.

Il pezzo dei Capercaillie intitolato *The turnpike* comincia con due pattern suonati dal bouzouki. Il primo pattern è ripetuto quattro volte e si sente chiaramente una terza battuta anticipata. Segue il secondo pattern quattro volte; a causa dell'articolazione della pennata sulle corde, c'è una traccia della presenza di un terzo accento. Dopodiché la terza battuta diventa più forte. Il pezzo *Zito the bubbleman* della band scozzese Ceolbeg usa essenzialmente lo stesso pattern per una figura cadenziale del tamburo in ogni quarta misura (le altre tre misure sono meno sincopate). Il tradizionale *reel* irlandese *Blessings*, nella versione suonata dagli Stockton's Wing, usa per tutto il tempo nel basso la più semplice rappresentazione di questo pattern (due se-

miminime puntate seguite da una semiminima). Una cosa che prima o poi dovrò fare sarà identificare l'origine di questo pattern. Nella sua versione scritta, si potrebbe cogliere un'accidentale somiglianza con la *habañera* e altri ritmi latini in cui il terzo tempo è anticipato in maniera simile. In pratica, tuttavia, la regolarità delle crome puntate (nelle quali le semiminime puntate sono frequentemente suddivise) comportano quasi un cambiamento di pulsazione, che potrebbe suggerire un'origine differente. La mia impressione è che questa origine possa essere trovata nel pattern dei tamburi delle bande musicali; ma è ancora solo un'impressione.

Quelli analizzati finora erano tutti pattern regolari, ma c'è, come si può immaginare, un equivalente irregolare, come in *Fosgail an Dorus* dei Capercaillie, dove l'accento della seconda semiminima puntata è anticipato. Per fare un ultimo esempio scozzese, pure la canzone dei Capercaillie *Dean Siàor an Spiórad* (che parla dell'identità pan-celtica), impiega una variante. La stessa tendenza, comunque, può essere riscontrata anche oltre la Scozia e l'Irlanda. Oggi gli annuali festival celtici in Bretagna attraggono musicisti sia dal Regno Unito che dagli Stati Uniti. L'album *Zénith* è uscito nel 1998 ed è il frutto di una collaborazione (organizzata dal chitarrista bretone Dan Ar Braz) fra musicisti proveniente da tutto il mondo celtico: Bretagna, Irlanda, Scozia, Galles e Galizia. L'album è pieno di questi pattern. La strofa di *Ar y Ffordd* dei gallesi Elaine e Derek Morgan mostra un assortimento di secondi tempi di misure vuoti, mentre il pezzo di Ar Braz *The Little Cascade* passa fra due pattern di accompagnamento, ognuno dei quali ha questa proprietà.

Così, sulla base di questi e di molti altri esempi, non ho dubbi che questo "terzo tempo" assente, o il suo equivalente, che si trova normalmente in una fascia sonora d'accompagnamento, significa, probabilmente insieme ad altri elementi (strumentazione, linguaggio, profilo melodico, caratteristiche di produzione), "celticismo". Una precisazione: mi rendo conto che ho unito due metodi attraverso i quali viene realizzata questa mancanza, l'anticipazione di un accento

e la sua semplice omissione. Finora non sono convinto che ci sia una differenza significativa fra le due cose.

Cosa concludo da questa presenza di una struttura comune di articolazione metrica in un ampio numero di esempi? Il modo migliore per inquadrare concettualmente questo pattern ricorrente è quello di invocare ancora un terzo concetto, quello un po' sovra-sfruttato di "intertestualità"? Stiamo parlando della presenza di un testo all'interno di un altro? Ancora una volta, non penso che si tratti di questo. È possibile che si possa definire un pattern di questo tipo come un vero e proprio testo che trova posto in varie esecuzioni all'interno del mondo celtico. Tuttavia ciò di cui ho parlato non è la presenza di un particolare materiale, ma un'assenza, un'assenza che è articolata in diversi modi. I pattern di cui mi sono occupato possiedono loro identità separate; condividono unicamente una particolare caratteristica, l'assenza di un primo accento in un punto particolare. Mi sembra che sia un paradigma teorico migliore quello non di considerare questo come un testo, ma come una pratica, come un modo di suonare, un modo di attivare materiale inerte. In molti casi si tratta di un invito alla danza, e l'assenza di una battuta chiave funziona allo stesso modo di una simile assenza che si ritrova nei pattern dei tamburi nella musica dell'Africa occidentale: un'assenza metrica che chiede di fornire una presenza al corpo danzante.

Questo è il secondo motivo per cui ho deciso di scegliere esempi così diversi di appropriazione: un'intera canzone da un lato e un pattern metrico dall'altro. Per tornare alla domanda che mi ponevo all'inizio, è chiaro che l'insieme di materiali indicati come "musica celtica" può essere compreso in più di un modo. Per i suoi consumatori, indirizzati dalle case discografiche, dai negozianti e dai giornali, la "musica celtica" rappresenta una serie di prodotti, di testi, con alcuni limiti che li distinguono gli uni dagli altri. In questo senso la "musica celtica" è un insieme di canzoni, di balli. Per i suoi musicisti (o almeno per molti di loro, per esempio quelli che compaiono nella recente raccolta di Philip Bohlman e Martin Stokes), la "musica celtica" rappresenta una pratica,

un modo di suonare un materiale in cui l'individualità del proprio approccio è indicata più da come ognuno attiva il materiale, piuttosto che da come lo sceglie. In questo senso la "musica celtica" presenta un particolare approccio all'esecuzione vocale o all'assenza di un accento ritmico, o una preferenza per certi tipi di assegnazioni dell'accordo alle diverse voci tipiche del bouzouki o della chitarra con accordature particolari. Quindi, per tornare alla mia distinzione iniziale, l'etichetta "musica celtica" ha probabilmente lo statuto di un'etichetta di genere così come di etichetta stilistica, ma quando viene impiegata in uno dei due modi essa si rivolge a differenti utilizzatori. Tener ben presente questa dualità sarà uno dei compiti delle mie ricerche future.

Così, sia su piccola che su grande scala, la musica celtica prende in prestito da se stessa. Questa pratica rappresenta la regola, dunque proprio per questo motivo è preferibile evitare concettualizzazioni che la considerino come "altra", come anormale. Nella mia opinione rappresenta una norma tipicamente umana e sarebbe ora che venisse riconosciuta come tale.

<sup>1</sup> Traduzione di Piero Polidoro.

<sup>2</sup> Si noti che "di-" in "dialogo" non significa "due" (come in "diossido"), ma nel termine greco "dialogo" assume il senso di una parola (*logos*) che si muove in direzioni opposte; possiamo quindi dire che il processo avviene, per definizione, nelle due direzioni.

<sup>3</sup> Tradurre il termine letteralmente come "significante" può ingenerare ambiguità rispetto alla classica nozione semiotica definita da Saussure. Si è deciso di lasciare l'occorrenza in originale anche per mantenerne la (*g*), ovvero un'allusione alla pronuncia usuale nello *slang* nero che tende a elidere la finale (N.d.R.).

<sup>4</sup> Quanto detto è sicuramente in accordo con l'idea di Tagg secondo cui la musica assoluta è logicamente impossibile (Tagg, Clarida 2003).