

Konsequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

N. 7 LIGUORI EDITORE

Girolamo De Simone, *Editoriale*
Tito Aprea, *Il plagio musicale*
Luciano Chailly, *Plagi musicali*
Enzo Amato, *Il plagio di Mozart*
Piero Viti, *Il fenomeno del plagio nel repertorio chitarristico*
Timef, Lorenzo Brusci, Paolo Frasconi, *Parlare musica non può essere illegale*
Michele Bovi, *Plagi e cinema*
Alfredo D'Agnesse, *Il plagio e le zone dell'"influenza": il campionamento o l'arte della fuga*
Girolamo De Simone, *Storia ed estetica del plagio musicale*

COD. P
ISBN 88-207-3493-1



9 788820 734930

€ 15,00



SPECIALE
MUSICA
e
PLAGIO

Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno IX - 2002
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt
<http://www.konsequenz.it>
info@konsequenz.it

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Comitato Scientifico: Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiari, Alfredo D'Agnesi, Giulio De Martino, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Riccardo Rinaldi

Condizioni di abbonamento per il 2003

<i>Italia:</i>	Abbonamento annuo	€ 30,00	Fascicolo singolo	€ 15,00
<i>Paesi U.E.:</i>	Abbonamento annuo	€ 37,00	Fascicolo singolo	€ 18,50
<i>Extra U.E.:</i>	Abbonamento annuo	€ 48,00	Fascicolo singolo	€ 24,00

Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio

L'abbonamento decorre dal 1° gennaio di ogni anno e dà diritto a tutti i numeri dell'annata, compresi quelli già pubblicati. Il pagamento può effettuarsi direttamente all'Editore anche con versamento sul conto corrente postale 150805, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile, nome, cognome ed indirizzo dell'abbonato.

L'immagine di copertina è tratta da un'opera di Filomena Piccolo.

KONSEQUENZ

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

N. 7 - NUOVA SERIE

**ANNO IX • NUMERO SPECIALE
GENNAIO-DICEMBRE 2002**

LIGUORI EDITORE

Girolamo De Simone

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'editore. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe, n. 2, 20121 Milano, telefax 02 809506, e-mai aidro@iol.it.

Prima edizione italiana Settembre 2002
Liguori Editore, Srl
via Posillipo 394
I 80123 Napoli
<http://www.liguori.it>

Copyright © Liguori Editore, S.r.l. 2002
Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno IX – Gennaio-Dicembre 2002
Pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Direzione amministrativa: Via Posillipo 394 – I 80123 Napoli

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 dell'11/4/94
Responsabile: Girolamo De Simone

Napoli : Liguori, 2002
ISBN 88 - 207 - 3493 - 1
1. Storia della musica 2. Musicologia I. Titolo

Ristampe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1 2004 2003 2002

Questo volume è stampato in Italia dalle Officine Grafiche Liguori - Napoli su carta inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme Iso 9706 ∞

SOMMARIO

Girolamo De Simone, <i>Editoriale</i>	1
Tito Aprea, <i>Il plagio musicale</i>	2
Luciano Chailly, <i>Plagi musicali</i>	7
Enzo Amato, <i>Il plagio di Mozart</i>	13
Piero Viti, <i>Il fenomeno del plagio nel repertorio chitarristico</i>	19
Timet – Lorenzo Brusci, Paolo Frasconi, <i>Parlare musica non può essere illegale</i>	23
Michele Bovi, <i>Plagi e cinema</i>	33
Alfredo D'Agnesi, <i>Il plagio e le zone dell'“influenza”: il campionamento o l'arte della fuga</i>	40
Girolamo De Simone, <i>Storia ed estetica del plagio musicale</i>	44
SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI	110

EDITORIALE

GIROLAMO DE SIMONE

Questo numero di Konsequenz è dedicato interamente al fenomeno del plagio musicale. Comprende alcuni scritti di 'repertorio', quelli di Tito Aprea e Luciano Chailly, che possono annoverarsi come due classici del genere, preceduti forse cronologicamente soltanto dall'arguzia stilistica di Antonio Cassi Ramelli, che si occupò però prevalentemente del plagio relativo a libretti d'opera.

Il fascicolo ospita poi una lunga serie di inediti, tra cui due importanti lavori, quello di Enzo Amato, che assieme ad Alberto Vitolo ha scoperto in tempi relativamente recenti un clamoroso ed ulteriore caso di plagio di Mozart nei confronti di Anfossi, e quello del chitarrista Piero Viti, che procede ad una disamina dei più interessanti casi riguardanti il suo strumento. Segue il contributo di Lorenzo Brusci e di Paolo Frasconi, attivisti del gruppo Timet e fautori della tecnica della metacomposizione, evoluzione possibile delle estetiche del plagio.

Raramente accade che la televisione si occupi di una questione di carattere squisitamente giuridico e musicologico; ciò è avvenuto nel caso del tema che ci occupa grazie alla tenace curiosità di Michele Bovi, autore di numerosi speciali per Rai Due e del saggio riguardante i rapporti tra cinema e plagio musicale, parte di un lavoro più esteso di imminente pubblicazione.

La monografia si chiude con un importante contributo di Alfredo D'Agnesse, critico musicale di "Repubblica", e con un mio lavoro che prosegue le analisi estetiche e sociologiche iniziate con "Estetiche del plagio" (1995) e che perfeziona la sezione storica di "Piccola storia del plagio" (2000/1), qui completamente assimilata e aggiornata specie per quanto riguarda il Novecento. Il saggio è completato da una raccolta di esempi tratti dalla storia della musica e da una bibliografia ragionata.

Non pare superfluo segnalare la particolarità di una ricerca del genere, che per la prima volta fa il punto su una questione così dibattuta ospitando gli interventi di esperti tanto qualificati.

Chiediamo quindi ai lettori di segnalarci tutti i materiali qui trascurati, casi e documenti ulteriori al fine di continuare il lavoro e renderlo disponibile al più presto in rete, negli archivi di www.konsequenz.it, anche in traduzione inglese. (G.D.S.)

IL PLAGIO MUSICALE

TITO APREA

Il seguente saggio è un estratto dal volume Rubato ma non troppo ovvero il plagio musicale di Tito Aprea pubblicato dalle Edizioni De Santis a Roma nel 1982, attualmente distribuito da ConTempo (www.contemponet.com). Compare in questo fascicolo speciale dedicato al plagio per gentile concessione di tutti gli aventi diritto. Konsequenz ringrazia quanti hanno dato la loro disponibilità alla pubblicazione, l'Editore De Santis, Maurizio Refice, ConTempo, e naturalmente il Maestro Bruno Aprea. (Ndr)

La creazione musicale, analogamente a quella poetica, differisce profondamente dalla creazione che attiene alle altre arti (pittura, scultura, architettura).

Una statua può essere concepita *globalmente* dall'artefice creatore prima ancora che questi ne inizi la lavorazione.

Così è ipotizzabile che il Mosè o il Davide siano stati "visti" – per così dire – dalla fervente fantasia di Michelangelo, nell'informe blocco marmoreo, come realizzazione compiuta. Il mutevole particolare, che si anima gradatamente durante la febbre creativa, non altera ma integra la primitiva "visione" totale.

E si può anche, verosimilmente, supporre che la immagine di quello che sarebbe stato il Partenone sull'Acropoli di Atene sia comparsa all'ideatore, in tutta la sua maestà, come miracoloso miraggio: fu poi agevole a Fidia completare armonicamente l'opera con fregi e statue.

La composizione musicale segue altri tracciati. La creazione si attua, qui, in un continuo divenire che parte, talvolta, dallo stimolo di un modesto inciso ritmico o melodico.

E come colui che suscita una grande fiamma dal focherello di un arbusto, allo stesso modo il genio musicale sviluppa le sue gigantesche concezioni in un continuo collegarsi di idee che partono, da una cellula iniziale irrilevante.

Si veda quella della 5.a Sinfonia di Beethoven. Dal piccolo inciso iniziale si svolge, poco a poco (come da ben racchiusa matassa un filo magico) la materia costruttiva, con una concatenazione di episodi in cui giocano estro melodico, inventiva ritmica, novità armonica, fantasia contrappuntistica. Certo noi possiamo anche

immaginare che Beethoven abbia ordinato, nella accesa fantasia, la stesura formale della Nona Sinfonia, stabilendo, ad esempio, a qual momento avrebbe introdotto le voci singole e corali, ma tutto ciò non creava una realtà, perché la realtà sonora prendeva vita da misura a misura. E Beethoven non sapeva che cosa avrebbe fatto seguito alle prime note oscure, misteriose dell'inizio della Sinfonia, e neppure quando, quanto e come si sarebbe dispiegato il divino canto dell'Adagio.

Tutto ciò non può che svilupparsi quasi all'"insaputa" del compositore, sotto le cui mani si va modellando una "scultura" sonora non prevista e non prevedibile.

Allo stesso modo il Poeta, che ha già in sé l'idea di un sonetto, la sua significazione globale, non sa quali saranno le parole che si susseguiranno: e codeste parole andranno a posto nel "delirio della creazione" (per usare una espressione di Schoenberg).

Mi pare cada acconcia, qui, la citazione di un profondo pensiero di Carl Gustav Jung nel suo lavoro *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna* (capitolo dal titolo "La psicologia analitica e l'arte poetica"):

«Vi sono opere d'arte che sembrano venute alla luce tutte complete, come Minerva sortì tutt'armata dal capo di Zeus.

Queste opere *si impongono* all'autore, c'è qualcosa che, in certo qual modo, si è impossessato della sua mano, la sua penna scrive cose che stupiscono l'animo suo. L'opera porta con sé la propria forma; ciò che l'Autore vorrebbe aggiungervi viene respinto; ciò ch'egli vorrebbe respingere gli viene imposto. Mentre la sua coscienza trovasi come annientata e vuota di fronte al fenomeno, egli viene sommerso da un fiume di idee e di immagini che non sono, in alcun modo, il prodotto della sua intenzione, e che la sua volontà mai avrebbe voluto creare.

Tuttavia egli deve riconoscere a malincuore che in tutto ciò è il suo Io che si esprime, e la sua natura più profonda che si rivela, proclamando ad alta voce quanto egli non avrebbe mai osato confidare alla sua lingua. Non gli resta che obbedire e seguire questo impulso apparentemente estraneo, rendendosi conto che la sua opera è più grande di lui, e perciò ha su di lui un potere al quale egli non può sottrarsi».

In consonanza perfetta con questi pensieri di Jung ritroviamo quelli di Proust (nell'ultimo volume della *Recherche du temps perdu*) e di Croce nella *Estetica*.

Proust scrive, nel volume conclusivo della colossale *Recherche (Le temps retrouvé)*: «Ero ormai giunto a questa conclusione; che noi non siamo affatto liberi di fronte all'opera d'arte; che non la com-

poniamo a nostro piacimento, ma che, preesistente a noi, dacché è a un tempo necessaria e nascosta (e come faremmo per una legge della natura) dobbiamo scoprirla.».

E Benedetto Croce (*Estetica* – capitolo della critica della teoria del fine dell'arte e della scelta del contenuto): «L'artista vero si trova gravido del suo tema e non sa come; sente avvicinarsi il parto ma non può volerlo o non volerlo.

Se egli volesse operare a controsenso della sua ispirazione, se volesse sceglierla arbitrariamente, se, nato Anacreonte, volesse cantare di Atride e di Alcide, la cetra l'avvertirebbe dello sbaglio, risonando, nonostante i suoi sforzi in contrario, sol di Venere e d'Amore».

A «controsenso della sua ispirazione» dice Croce. E della quasi divina ispirazione si parlò in passato per illuminare taluni eccelsi risultati conseguiti dagli Artisti: quasi che da forze esterne, estranee all'individuo, fossero dettati, al suo travaglio creativo, immagini, parole e suoni.

Ma una più moderna visione interpretativa, auspice Freud, ha riportato nella profonda natura dell'artista stesso il motivo di taluni fenomeni di abbagliante lucentezza creativa. Tale motivo avrebbe dimora nell'*inconscio*.

L'inconscio avrebbe le sue leggi che, tuttavia, restano misteriose, come misteriosi sarebbero i "tentacoli" che la coscienza affonda nell'inconscio, in determinati momenti di esaltazione psichica, quale è quella del creatore di opere d'arte.

È dall'inconscio l'opera d'arte può nascere addirittura tutta compiuta, o affiorare, in parte, lasciando poi all'artista il lavoro di tornio, secondo le modalità formali prestabilite.

Ed in questo tormento fra "sogno" e realtà – il sogno inteso come vitalità libera, sganciata dalla lucidità tirannica della coscienza; la realtà come terreno della razionalità cosciente dell'Io – si attuano momenti esaltanti di creatività.

La "ispirazione" dei vecchi tempi, anche se ha rinunciato ai messaggi arcani delle Muse, ha individuato nella profondità della psiche, la matrice del patos creatore, di ciò che gli antichi chiamavano "*furor aestheticus*". E resta, anche se con nome e attribuzioni nuove, "ispirazione".

Ovviamente non tutta una intera grande opera può venir fuori dall'inconscio. Noi possiamo pensare che possa essere stato concepito in questa sorta di "trance" un Preludio di Chopin, un Lied di Schubert o di Schumann, forse gran parte di un Adagio di Beethoven ed anche molti di quegli incantevoli canti popolari che

Ma il "tempo" di una Sinfonia o di una Sonata non può nascere che dall'alternanza di fervida operosità dell'inconscio e di severo controllo della coscienza cui si è affidato il compito di dare assetto "formale" al tutto.

E questo è il "delirio creativo" di cui ho fatto cenno, nel nome di Schoenberg, e che si attaglia, soprattutto, alla creazione musicale. Le parole di Beethoven, a proposito della genesi delle sue idee musicali: «Vengono improvvisate, immediate, mediate, potrei afferarle con le mani nell'aria: esse tuonano, scrosciano, tempestano, finché me le vedo davanti in forma di note»; le parole di Haendel a proposito dell'*Alleluja* del suo *Messia*: «Se io ero nel mio corpo o fuori del mio corpo non so: Dio lo sa»; le emozioni allucinate di Chopin, che George Sand trovava madido di sudore, quasi privo di conoscenza, mentre componeva qualche intenso preludio; l'irrefrenabile pianto di Puccini quando, dopo giorni e giorni di sterili tentativi, sbocciò, d'improvviso, il canto di Mimi nel finale disperato della *Bohème*, sono tutte testimonianze del "quid" misterioso che sovrintende al travaglio del genio.

Nessuna meraviglia se, così considerate le cose, nel fiume di idee che sommerge il creatore, si possono infiltrare frasi, temi, incisi, che appartengono ad opere di altri: essi fanno parte, anche se in maniera "*refoulée*", proprio dell'inconscio, ossia del patrimonio di conoscenze del creatore stesso: patrimonio che non deve considerarsi un sedimento del pensiero ma un valido materiale nascosto, incontrollato e quasi inavvertito e, tuttavia, vivo e operante al giusto momento. Ed in codesto materiale possono agire – lievito ignoto e possente – anche filoni di conoscenze ancestrali.

L'alta funzione dello spirito, tesa a creare dal nulla l'opera completa di tutti i suoi attributi melodici, ritmici, dinamici, coloristici, può non avvertire la insidia del piccolo particolare estraneo che si insinua nella costruzione con una *sua logica nuova*; una logica poetica affatto diversa dall'altra provenienza.

L'emozione creativa fa affiorare, appunto, alla concretezza della conoscenza, insieme ai disegni sonori nuovi, marcati dalla genialità e quindi dall'assoluta originalità, anche cellule di musica che fanno parte di tutto quel potenziale di cultura, direi di storia, che forma il substrato oscuro di chi crea. Ed è un substrato assopito dal quale possono "galleggiare" verso la luce della realizzazione frammenti estranei ora insignificanti, ora ricchi di significazione. E spesso si grida al plagio per piccoli particolari privi di caratterizzazione, "scoperti" da indagatori frettolosi.

Se davvero si volesse sottoporre al microscopio di una siffatta analisi sminuzzata ogni opera musicale, comparandola con tutto

il materiale preesistente, si finirebbe con la constatazione che nessuna opera è interamente originale.

(...)

PLAGI MUSICALI

LUCIANO CHAILLY

Confrontando composizioni musicali accade talvolta di trovare sorprendenti similitudini, per non dire delle *identità*.

Quando le coincidenze riguardano cellule, comma, incisi, ossia piccoli segmenti melodici o armonici, è da ritenersi che esse siano state determinate puramente dal caso.

Quando invece si tratti di intere melodie simili, per di più se sorrette da palesi analogie armoniche e ritmiche, allora comincia a nascere il sospetto di premeditazione, ossia di plagio, come nel caso limite della frase «Tu che di gel si cinta» della *Turandot* di Puccini, ricomparsa senza alcun mascheramento nella *Suite* per pianoforte di Walter Niemann.

Comunque pochi (a quanto mi risulta) sono stati i processi per plagio o le pubbliche polemiche nell'ambito della musica classica. Tito Aprea – nel suo piacevole ed interessante libro *Rubato ma non troppo* (Roma 1982, De Santis) – ne cita alcuni casi. Cita le violente accuse di plagio rivolte al sommo Händel da parte dei critici William Crotch («ha defraudato 29 compositori»), Eduard Dent («Nell'Israele in Egitto ci sono 17 prestiti»), Sedley Taylor («ha arricchito la musica con i suoi furti»), peccato che lui, Händel, riconosceva tranquillamente, dichiarando che certi spunti di Stradella o di Keiser riuscivano ad eccitare la sua fantasia verso altezze a cui non voleva rinunciare. Poi Aprea riporta il noto processo e la relativa sentenza nei confronti di Giovanni Bonocini, amico e concorrente di Händel, che dovette addirittura lasciare Londra e trasferirsi a Parigi quando fu scoperto, con grande scandalo, ch'egli aveva passato per suo un madrigale di Antonio Lotti. Poi ricorda l'organista Robert Fuhrer, che ebbe l'impudenza di pubblicare *Messa in sol* di Mozart come opera propria, ed infine descrive l'uragano che si scatenò su Richard Strauss allorché venne imputato di essersi appropriato, nell'opera di *Elettra*, di alcuni blocchi tematico-strutturali della *Cassandra* del compositore milanese Vittorio Gnegchi, cosa che fece chiasso al punto che l'insigne musicologo bresciano Giovanni Tebaldini pubblicò in merito, nel 1909, il saggio «Telepatia musicale», sulla *Rivista Musicale Italiana*.

Comunque nella musica colta ogni tipo di appropriazione finisce generalmente per restare soltanto uno stimolo alla curiosità dei musicologi. E ciò non tanto per disattenzione o disinteresse degli Editori responsabili ma perché tali trasferimenti, nelle diverse vesti strumentali, non risultano sempre facilmente evidenziabili. Quanti appropriamenti sono passati sotto silenzio anche nella storia della letteratura! Chi si era accorto, per alcuni secoli, ossia prima del Foscolo, che un Genio come il Petrarca aveva copiato dei versi da Cino da Pistoia? Alcuni dei quali famosissimi come *La dolce vita e 'l bel guardo soave*.

Ma tornando alla musica, i processi per plagio sono stati invece abbastanza frequenti nella musica leggera del nostro tempo e ciò per due ragioni: per la facilità di identificazioni delle similitudini, essendo la melodia totalmente scoperta, dominatrice, e l'armonia immediatamente decifrabile, poi perché – tra autori, editori e discografici – ci sono di mezzo dei notevoli interessi di carattere economico che danno la spinta principale per le vertenze giuridiche in proposito.

Io personalmente, difatti, benché abbia operato soltanto, come autore ed organizzatore, nel settore della musica cosiddetta 'colta', fui chiamato come C.T.U. del Tribunale (ossia come Commissario Tecnico d'ufficio *super partes*) soltanto per cause di musica popolare.

La prima volta avvenne negli anni cinquanta, per una causa provocata da Giuseppe Blanc, l'autore di *Giovinezza*.

Mi dette una certa emozione conoscere in quella circostanza l'autore dell'Inno che Mussolini aveva prescelto come Inno Nazionale. Il pupillo del Duce era una persona squisita. Bello ed alto, di perfetta educazione piemontese, emanava un fascino dolce con un fondo inqualificabile di malinconia. Ricordavo di averlo visto quando ero ragazzo in un "Giornale Luce" cinematografico, quando diresse da un balcone il suo celebre Inno eseguito da una trentina di bande disposte in una grande pianura, e dietro le sue spalle c'erano, impalati e solenni, Mussolini ed Hitler.

Ricordammo con Blanc quello storico avvenimento. Ed egli mi sorprese dicendomi che *Giovinezza* non era nata «per il Regime». L'inno aveva avuto una lunga storia. Era stato composto in poche ore, nel 1909, per una cena di laureandi del Politecnico di Torino, con le parole di Nino Oxilia, l'autore che, con Camasio, avrebbe poi scritto la famosa commedia *Addio giovinezza*, e cominciava

così: «Sono finiti i giorni lieti». Poi gli Alpini lo avrebbero portato in Libia e gli Arditi (cambiando l'inizio con «Allorché dalla trincea») nella guerra 15-18. Fu soltanto qualche anno dopo tale guerra che *Giovinezza* (il cui Refrain era rimasto sempre lo stesso) divenne – con le nuove parole iniziali di Salvator Gotta «Salve o popolo di eroi» – l'inno ufficiale del Regime Fascista.

La musica dell'inno – caduto da tempo il Regime – era stata copiata sfacciatamente nell'America del Sud e registrata su disco come pezzo sinfonico col titolo: "CASAMENTO MAROTO – Marcia brasileira". Questa fu la ragione per la causa per plagio, che fu facilmente vinta da parte nostra.

Un altro processo, ch'ebbi a Chiavari, fu in un certo senso più clamoroso, perché più vivo ed attuale, ma proprio per questo più agevole nella conduzione. Riguardava la mitica canzone *Le foglie morte* di Prévert-Kosma, divenuta *Je n'ai pas changé* ad opera di un certo Dino Ramos che aveva infantilmente copiato la melodia, cambiando rozzamente l'armonia con settime di dominante in luogo delle straordinarie settime delle varie specie che davano fascino alla canzone. E tale storpiatura (o caricatura) della seducente composizione era stata largamente diffusa nientemeno che da Iglesias. Altra causa vinta facilmente.

Infine, per terminare con l'esperienza di musica leggera, la sorte mi portò al recente ricorso di Albano Carrisi contro Michael Jackson, durato per parecchi anni e non ancora concluso.

Chiunque ascolti la canzone *Will you be there?* di Jackson dopo *I cigni di Balakà* di Albano dice: le due canzoni sono identiche! Lo hanno scritto i periti musicali di Albano e lo ha detto Pippo Baudo, con applauso del pubblico, quando le ha fatte sentire, una dopo l'altra, in televisione.

E ciò (stando alla Legge del 22 aprile 1941 n. 633 sul Diritto d'autore) sarebbe stato sufficiente per un giudizio immediato a favore di Albano. «La eventuale somiglianza – dice la Legge – deve essere tale da produrre negli spettatori analoghe emozioni». Ma ciononostante nelle due canzoni, esaminate coscienziosamente al microscopio dai periti musicali delle due parti, si sono scoperte alcune piccole diversità di ritmica e di periodologia che hanno provocato molte discussioni. Per di più tutti – esperti e non – ci

siamo domandati: ma come mai una star internazionale del calibro di Michael Jackson ha sentito il bisogno di prender le mosse da un motivo gradevole ma modesto di Albano.

Difatti la canzone di Albano fu incisa su disco ma non fu mai stampata, cioè non è stata mai in commercio da un punto di vista editoriale. Come l'ha conosciuta Jackson? Per cui quel tema – rivissuto in modo personale, nobilitato con sostegni strumentali e corali di buon gusto – è diventato l'anima di tutta la canzone, dato che, sotto vari aspetti, è stato ripetuto ad oltranza, precisamente 17 volte.

D'altro canto, tornando alla musica classica, si stenta a credere che Strawinsky, quando fissò l'accordo-base bitonale di *Petruska* (fa diesis maggiore-do maggiore), conoscesse la *Bagatella* per pianoforte n. 14 dell'Op. 6 del giovane Bartók, dove accordi assai simili per il tipo di politonalità, ed anche per gli smembramenti e le distensioni, serpeggiano largamente.

Pur tuttavia è anche difficile credere in una coincidenza fortuita.

A questo punto, prima di passare ad individuare alcune delle similitudini che compaiono nella storia della musica, mi pare opportuno accennare a qualche autore *plagiario* non degli altri ma di se stesso.

Credo che non esista compositore che, invaghito di qualche frutto della sua fantasia, non abbia voluto tenerlo in evidenza per trapiantarlo poi in qualche altro suo lavoro. E non soltanto tra gli autori minori ma anche tra quelli destinati a sopravvivere, alcuni dei quali, a dire il vero, o per la fretta o per 'narcisismo' o per abitudine di mestiere, adottarono questo 'autosfruttamento' in maniera talvolta eccessiva.

Bach, ad esempio, spostò interi brani da una *Passione* all'altra. Inoltre gli Adagi dei Concerti per clavicembalo e orchestra (ed anche qualche Allegro, come il primo movimento del re minore) furono trasformati addirittura in mottetti polifonici per Cantate a carattere religioso (Cesare Valabrega, mezzo secolo fa, ne dette precise indicazioni e documentazioni). Mozart, tra tante libertà di cui si dirà, riutilizzò (trasportato e con quattro piccole modifiche) il Rondò della XVI Sonata per pianoforte nella XVII. Cherubini ridusse a quartetto una Sinfonia. Donizetti trapiantò *Spirto gentil* dal *Duca d'Alba* alla *Favorita*, e Rossini fece la stessa cosa della Sinfonia della *Elisabetta* passata al *Barbiere di Siviglia*. Beethoven strumentò una *Bagatella* per pianoforte inserendola nella

nel *Boris* e Catalani dalla *Dejanice* nella *Loreley*. Ravel incluse l'*Habanera* nella *Rhapsodie Espagnole*. Puccini utilizzò per l'inizio della *Bohème* un sostanzioso frammento del giovanile *Capriccio sinfonico* e Prokofiev compose la terza Sinfonia su materiale dell'*Angelo di fuoco*.

Ed ora, per passare ad alcuni esempi di rassomiglianze tra opere di grandi Autori, ricorderò per prima cosa le sorprendenti premonizioni beethoveniane melodiche ed armoniche (*Patetica* compresa) che si trovano nella *IV Fantasia* K. 475 di Mozart.

Inoltre un tema che compare nella Ouverture del *Flauto magico* dello stesso Mozart (1791) prelude una rinomata Aria del *Matrimonio segreto* di Cimarosa ma ricorda anche non soltanto un tema analogo che c'è in *Giannina e Bernardone* dello stesso Cimarosa ma soprattutto quello di una *Sonata* di Clementi che Mozart aveva sentito nel 1718 alla Corte di Giuseppe II d'Austria. Tant'è che Clementi, in calce alla ristampa della Sonata, non poté fare a meno di accennare con disappunto al «plagio di Mozart». Mozart ebbe molte accuse di plagio, per 'prestiti' presi da Gluck, Haydn, Paisiello, Cimarosa, J. Christian Bach, Sarti, ed altri. Il musicologo Giovanni Carli Ballola, in un articolo uscito parecchi anni fa su "Gente", scrisse: «Se Mozart fosse vissuto ai nostri tempi avrebbe dovuto passare molto tempo, per i suoi plagi, in un'aula di Pretura».

E Beethoven?, che soleva dire: «Non conosco molto musica degli altri, per non cadere involontariamente nel rischio di comporre cose già esistenti». Quanti frammenti beethoveniani, tematici o di sviluppo, sono pressoché identici a precedenti episodi mozartiani! Lasciando da parte della nota rassomiglianza gemellare tra la 'idea derivata' del primo tempo della *Sonata* Op. 24 per violino e pianoforte di Beethoven ("*La primavera*") e quella del *Concerto* in mi bemolle per 2 pianoforti e orchestra di Mozart, mi limiterò a citare un solo esempio, e precisamente quattro battute dell'Introduzione dell'operina *Bastiano e Bastiana*, composta da Mozart all'età di 11 anni, per far notare che tale spunto diventò per Beethoven l'ispirazione tematica per il primo tempo della monumentale *Eroica*.

Nel periodo romantico l'autore maggiormente bersagliato in quanto ad appropriazioni fu il gigante del secolo, Riccardo Wagner.

A parte le fonti che egli giustamente, per il suo assunto, attinse dai canti primitivi della Chiesa cattolica e di quella protestante, i 'prelievi abusivi' di cui venne maggiormente incolpato furono: il Finale della *Norma* per quanto concerne il finale del *Tristano*, alcuni frammenti caratteristici della *Bella Melusina* di Mendelssohn introdotti nell'*Oro del Reno* e soprattutto gli embrioni tematici e le concezioni strutturali ch'egli dedusse da lavori sinfonici di Liszt. Tito Aprea, nel libro sopra citato, riporta un aneddoto in proposito.

Durante una prova della *Walkiria* – riferisce Aprea – Wagner si rivolse a Liszt e gli disse: «Ora viene un tema che ho preso da te». E Liszt imperturbabile: «Hai fatto bene: così avrà almeno la possibilità di essere ascoltato da qualcuno...».

Perfino le leggendarie misure iniziali del *Tristano*, di cui si è parlato e dissertato per più di un secolo, furono messe in discussione, perché melodicamente risultavano uguali ad un tema di Berlioz che compare nella sinfonia *Romeo e Giulietta*

Schubert (a parte l'*Impromptu* che ricorda, assai più che *Casta diva*, l'atmosfera magica del *Chiaro di luna*), risultò quasi immune da apparentamenti con altri compositori. Invece ne suggerì diversi, prima di tutto Beethoven, poi Verdi (nel Preludio dell'*Aida*) e, prima ancora, Donizetti, nell'*Anna Bolena*, per quell'attacco introduttivo che precede l'aria *Al dolce guidarmi* e che assomiglia moltissimo all'avvio della stupenda *Fantasia* per pianoforte a 4 mani.

In Bellini affiora talvolta qualche reminiscenza chopiniana, come lo *Studio* in do diesis minore dell'opera 25 che rivive nell'aria *Teneri, teneri* della *Norma*.

Chopin ricompare (col *Valzer brillante* op. 34 n. 1) nel *Tabarro* di Puccini, ma la somiglianza è talmente dichiarata che ha il carattere di una 'citazione' consapevole.

Nelle opere di Puccini, invece, si notano alcune influenze wagneriane assai ben assimilate: *Manon Lescaut*, ecc.) e si possono rinvenire taluni accostamenti con Debussy (per esempio *Vissi d'arte* della *Tosca* e *La lune descend sur le temple qui fut* alla II serie di *Images*).

Termino con una curiosità, per dimostrare come l'*idea di plagio* possa essere ristretta addirittura allo scheletro di un frammento, cioè al puro senso ritmico.

All'apparire di *Wozzeck* di Berg il tema della Tripla Fuga dell'Atto II, Scena II, rammentò, in quanto a fisionomia e spirito, il tema generatore della *Pastorale* di Beethoven.

IL PLAGIO DI MOZART

ENZO AMATO

Requiem per un plagio, Mozart copione geniale.

Questi, alcuni titoli che le prime pagine di quotidiani di tutto il mondo, hanno dedicato nell'ottobre del 1997 ad un clamoroso episodio che vede protagonista l'Istituto internazionale "Domenico Scarlatti" e l'Orchestra da Camera di Napoli.

Nel nostro ventennale impegno nella ricerca, studio e riproposizione di opere del '700 musicale napoletano, in qualità di fondatori e dirigenti dell'Istituto Scarlatti, insieme al M° Alberto Vitolo, rivolgemmo le nostre attenzioni musicologiche verso Pasquale Anfossi «molto cognito Napolitano» come Mozart ama definirlo in una delle sue lettere. Proprio l'interesse che Amadeus Mozart rivolge all'opera di Pasquale Anfossi nell'arco di tutta la sua vita artistica suscitò in noi gran curiosità ed emozione.

Pasquale Anfossi, compositore ligure formatosi a Napoli presso il Conservatorio di Santa Maria di Loreto, nacque nell'Aprile del 1727 e quindi 29 anni prima di Wolfgang Amadeus Mozart.

Completò i suoi studi musicali cominciati con il padre, a Napoli, sotto la guida di Barbella per il violino, e con Durante e Piccinni per la composizione.

Anfossi fu compositore fecondo, cimentandosi con successo in tutti i generi musicali.

Fu acclamato e grande operista; la sua produzione dal 1774 al 1789 conta circa 40 Opere, sia serie sia comiche, rappresentate nei maggiori teatri dell'epoca di Napoli, Roma, Pistoia, Venezia, Milano, Bologna, Firenze, Pisa, Prato, Torino, Reggio Emilia e Parigi, Vienna, Dresda, Londra, Praga, solo per citare alcune città che lo accolsero.

La frenetica e qualitativa attività musicale di Anfossi, lo vide contrapposto al Piccinni ed il pubblico ne dichiarò addirittura l'avvenuta successione con quello che fu il suo maestro.

Esteban de Arteaga, letterato e teorico musicale spagnolo, nelle sue "Rivoluzioni" del 1785 così definisce Pasquale Anfossi: «ritrovatore facile e fecondo massimamente nel buffo, e che forse ottiene fra i compositori lo stesso luogo che Goldoni fra i poeti comici».

Ci piace quindi ricordare Anfossi, il suo legame con Mozart ed il plagio di cui a breve tratteremo, con due affermazioni presenti nell'epistolario del genio Salisburghese.

In una lettera Mozart si dichiara ben certo che prima di lui nessun altro compositore potesse scrivere una sola nota uguale alla sua, e nell'altra scrive: «i miei nemici dicono che io voglio correggere l'opera di Anfossi».

Si suppone che per *correggere*, Mozart intendesse *imitare*, *plagiare*.

Ma quando comincia in Mozart l'interesse per il nostro Pasquale? Sicuramente il primo episodio si rileva dallo studio cui sottopose Mozart l'opera di Anfossi *La Finta giardiniera* prima di scrivere la propria.

Due importanti musicologi di inizio secolo quali Georges du Parc Poulain Saint-Foix con Theodor Wyzewa nella loro monumentale monografia su Mozart in cinque volumi, *W. A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre. Essai de biographie critique*, Parigi 1912-46, esattamente nel secondo volume, segnalano un particolareggiato confronto fra la partitura della *Finta giardiniera* dell'Anfossi, e quella di Mozart. I due professori ne rilevano molte analogie, constatando che spesso il Salisburghese seguì gli schemi formali dell'opera dell'Anfossi e ne riprese persino l'invenzione ritmica.

Questo lavoro, è citato anche nel saggio *La musica Italiana nel settecento* a cura di Roberto Zanetti per la Bramante editore.

Lo Zanetti aggiunge: «d'altra parte Mozart adottò più generalmente quella che si ritiene una caratteristica dell'operistica dell'Anfossi e cioè la divisione dell'aria in due parti, di tempo e ritmo diversi», struttura che abitualmente è attribuita invece a Mozart. *Finta giardiniera* dell'Anfossi rimasta a nostra conoscenza ingiustamente inedita in tempi moderni, fu scritta nel 1773 per il Teatro delle Dame di Roma e consacrò il compositore di Taggia, grande operista sostituendo definitivamente il Piccinni dal favore del pubblico non solo romano ma di tutta Europa giacché la stessa fu eseguita nelle maggiori città italiane ed estere con grandissimo successo.

Mozart rappresenterà la sua *Finta giardiniera* finita di scrivere nel 1774, il 13 Gennaio del 1755 al Teatro di corte di Monaco.

Nel 1774 il giovane Mozart appena diciottenne, ebbe già l'opportunità di conoscere Napoli e la sua gloriosa scuola musicale.

La sua permanenza nella città di Partenope con il padre Leopold nel 1770 è occasione per conoscere, come da suo taccuino di viaggio: «il Maestro di cappella Abos, sig: aprile. Musico professore, sig: Jomelli. Maestro di capello sig: Caffaro cicio e giusepe de maio, sig: manna, sig: paesello, sig: tarantina, sig: barbella professore di violino, sig: agresta bravo Musico soprano, sig: Ar-

cangelo Cortoni, tenore del teatro reale, sig: Caffariello. Musico Ricchissimo, va per le chiese per ciapar qualche denaro».

La consapevolezza dell'importanza di Napoli nella vita musicale europea dell'epoca è chiaramente descritta in una lettera del 23 febbraio 1778 dove Mozart dice:

«Adesso la questione è solo: dove posso avere più speranza di emergere? Forse in Italia, dove solo a Napoli ci sono sicuramente 300 Maestri e dove in tutta Italia i Maestri per lo più hanno già in mano la scrittura per due anni da parte di teatri che pagano bene? O a Parigi, dove circa due o tre persone scrivono per il teatro e gli altri compositori si possono contare sulla punta delle dita?».

Ma nonostante importanti analogie dell'opera mozartiana anche con altri compositori napoletani, nel cuore di Mozart rimane Anfossi e soprattutto il suo stile.

Nel 1783 e nel 1788 in occasione di due riprese di opere di Anfossi a Vienna, Mozart scrisse espressamente alcune arie.

Più precisamente per *Il curioso indiscreto - Vorrei spiegarvi - e - No, no, che non sei capace -* entrambe per soprano K. 418 e K. 419; e per *Le Gelosie fortunate*, l'aria - *Un bacio di mano* - per basso K. 605 e su temi tratti dal *Trionfo delle Dame* scritta da Pasquale Anfossi nel 1791, anno in cui *Johannes Chrysostomus*, come il santo del giorno, *Wolfgang*, come il nonno paterno, infine *Gottlieb*, quest'ultimo sarà prima ellenizzato in Theophilus infine latinizzato in *Amadeo* dopo che il giovane Mozart avrà scoperto l'Italia, scrive il suo *Requiem*.

Da questa coincidenza di rinnovato interesse per Anfossi da parte di Mozart riprendiamo il nostro episodio.

Infatti insieme al Maestro Alberto Vitolo nel 1997, durante una delle nostre "immersioni" tra gli antichi manoscritti conservati all'epoca in malo modo presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, c'imbattemmo in una Sinfonia di Pasquale Anfossi "Venezia 1776".

La Sinfonia, al centro del suo *Andante*, presenta la cellula melodica del "*Confutatis maledictis*" del *Requiem* di Mozart.

La cellula di cui sopra, come noto a tutti, in questo caso, è l'essenza stessa del motivo.

Questo si rilevò a noi con chiarezza quando dopo la revisione critica della Sinfonia "Venezia 1776" la eseguiamo con l'Orchestra da Camera di Napoli.

Decidemmo quindi di inserire "Venezia 1776" nel CD *Sinfonie Napolitane* edito da Antes-Milano ed eseguito dall'Orchestra da Camera di Napoli con la direzione di Enzo Amato.

Il libretto di commento critico alla realizzazione discografica fu curato dal professor Sandro Cappelletto. Ci recammo quindi a Roma per consegnargli il materiale sonoro e tutte le notizie necessarie alla realizzazione del suo lavoro.

Ascoltammo insieme la registrazione di "Sinfonie Napolitane" e al momento dell'ascolto dell'andante della Sinfonia "Venezia 1776" il professor Cappelletto ebbe un sobbalzo.

«Maestri, questo è Mozart » fu la sua esclamazione.

Successivamente all'invio della copia manoscritta della Sinfonia "Venezia 1776", per provare che quello ascoltato fosse realmente stato scritto dall'Anfossi sedici anni prima del Requiem di Mozart, (in quell'anno l'Anfossi, era Maestro al veneziano Conservatorio dell'Ospedaletto), ricevetti una telefonata dal Cappelletto «Maestro, domani compri la "Stampa" e incroci le dita».

Il giorno successivo 4 ottobre 1997 in prima pagina della "Stampa" di Torino, compariva un articolo a firma di Sandro Cappelletto "Mozart, Copione Geniale".

Il professore dedicò inoltre tutta la pagina ventiquattro della cultura alla nostra incisione e al plagio compiuto da Mozart nei confronti di Pasquale Anfossi.

Il 5 ottobre la notizia fu ripresa in prima pagina dal "The Times" di Londra e Sandro Cappelletto ricevette i complimenti dal Direttore del suo giornale.

Ed ecco cosa accade da quel momento: in tutto il mondo è segnalato questo clamoroso ritrovamento. La notizia del plagio mozartiano, scuote le coscienze, intervengono autorevoli musicologi e compositori, «*Nel Settecento non esisteva il diritto d'autore, nel Settecento copiare era una prassi*», e a difesa di Mozart scende in campo finanche Goffredo Petrassi che afferma: «*anche io ho copiato da Stravinskij*».

Prima che la notizia potesse approdare su canali mediatici televisivi, – la radio si era già occupata di diffondere la notizia – siamo contattati dal Mozarteum di Salisburgo nella persona del suo Segretario generale il professor Rudolph Angermüller.

Angermüller approfitta di una sua visita a Napoli nel Maggio del 1997 per incontrarci presso l'Hotel Capodimonte dove ci consegna un'importante medaglia di bronzo, fatta coniare dal Grande Oriente d'Italia, in occasione del secondo centenario della morte di Wolfgang Amadeus Mozart, un diploma e bellissimi facsimili di due lettere autografe del grande Salisburghese.

In quell'occasione, Rudolph Angermüller ed altri esponenti d'associazioni mozartiane al suo seguito c'invitarono cordialmente a

«gettare un po' d'acqua sul fuoco», non era poi così importante la questione.

Entrando più nel merito del plagio, Pierluigi De Palma, avvocato esperto di diritto d'autore, alla domanda se esiste una regola per accertare il plagio, risponde: «Se si fa riferimento alla regola tecnica, no, il plagio esiste quando un autore si appropria dell'elemento caratterizzante di un'opera già esistente. Ma se poi un pezzo è costruito intorno a due note che costituiscono l'anima del brano, è chiaro che sono sufficienti quelle due note per trovarsi di fronte ad un plagio». In realtà ad un'attenta analisi, trasponendo la tonalità Re minore dell'*Andante* di Anfossi a quella di La minore del *Confutatis* Mozartiano, si rileva che, il modulo interval-lare della cellula melodica dell'*Andante*, è identico a quello proposto da Mozart assegnato alla corda dei tenori, all'inizio del *Confutatis maledictis* tranne che, per la quarta nota del motivo, l'Anfossi indica un SI, Mozart invece un SOL diesis (che comunque appartiene alla stessa classe d'intervalli) sebbene il SI sia presente simultaneamente, alla corda dei bassi.

L'equivalenza tra le cellule in oggetto, è inoltre rilevata dall'utilizzo da parte dei due compositori, della stessa struttura armonica e dalla esatta simmetria ritmica, che in Mozart è dilatata aggiungendo una pausa di semiminima alla fine della stessa per migliorare all'ingresso delle varie voci, l'incastro ritmico-armonico.

All'aspetto semantico, risulta ancora più sorprendente la similitudine tra le due cellule melodiche. Nel registro obbligato del basso, nella comune fase di attesa, in Anfossi si rileva la ridondanza della sola tonica, mentre Mozart, attua un prolungamento intervenendo sia ritmicamente sia melodicamente, interscambiando i due toni vicini ascendenti, alla tonica.

La connotazione è identica: sospensione, drammaticità e attesa.

Attesa che ha origine dalla consapevolezza dell'Anfossi dell'effetto della sua invenzione che, come fa notare Robert Mann, compositore e acutissimo analista di partiture, d'improvviso colora di tinte drammatiche l'andamento patetico del suo *Andante*, sviluppando un'idea precedentemente appena accennata, così da presentarsi all'ascolto come una novità, anche se, potrebbe essere già un ricordo.

Se si utilizzasse la teoria dell'informazione per identificare l'analogia dello stile musicale di Mozart con quello di Anfossi tenendo conto di fattori quali il ritmo, l'organizzazione fraseologica, le modulazioni, il concatenamento armonico, si individuerebbero i tratti caratteristici di uno stile inconfondibile che probabilmente a qualcuno non fa comodo svelare.

Quante altre idee "napoletane" carpite e reinventate da compositori di tutte le epoche giacciono ancora mute negli archivi di San Pietro a Majella e delle oltre 150 biblioteche sparse nel mondo che conservano almeno un manoscritto di autori della Scuola Musicale Napoletana del '700?

IL FENOMENO DEL PLAGIO NEL REPERTORIO CHITARRISTICO

PIERO VITI

Il plagio musicale è un fenomeno che interessa in buona misura anche il repertorio della chitarra specialmente se si prende in considerazione il periodo a cavallo tra il Sette e l'Ottocento (epoca nella quale la questione dei cosiddetti "diritti d'autore" era alquanto travagliata e non ben definita), ma anche quello più recente del Novecento. I casi più eclatanti, tra i tanti che sono stati segnalati, riguardano sia pagine minori che alcuni veri e propri *best-sellers* della letteratura dello strumento. Una breve carrellata sui casi più vistosi vede infatti il coinvolgimento anche di autori celebri in episodi di plagio, il cui "smascheramento" ha creato in alcune occasioni non poche polemiche tra gli studiosi.

Partiamo da Fernando Sor (1778-1839), chitarrista catalano ed uno tra i massimi esponenti della chitarra del primo Ottocento. Una delle sue pagine più note, la *Leçon op. 31 n. 16*, meglio conosciuta come *Studio n. 8* della celebre raccolta dei *20 Studi* di Sor curata negli anni '40 da Segovia (attualmente inclusa nel programma per il compimento inferiore di chitarra nei Conservatori italiani), presenta infatti, come segnalato dal musicologo statunitense Matanya Ophee¹, delle fortissime analogie con un *Preludio* del meno noto Vladimir Morkov, autore russo anch'esso dei primi dell'Ottocento. Il *Preludio* in questione è scritto per la chitarra eptacorde, strumento molto diffuso in Russia, appartenente alla famiglia della chitarra e caratterizzato da sette corde intonate in maniera differente rispetto la chitarra a sei corde "europea". Poiché Fernando Sor operò per un certo periodo a S. Pietroburgo e poiché la sua *Leçon* vide la luce a Parigi, probabilmente o durante la sua permanenza in Russia o subito dopo il suo ritorno in Francia, non è chiaro, con i dati al momento a disposizione, se in questo caso specifico fu Sor a copiare Morkov o se, al contrario,

¹ Matanya Ophee, "La chitarra in Russia - Osservazioni dall'Occidente", il "Fronimo", Anno XV, n° 58, 1987.

fu Morkov ad adattare per chitarra a sette corde il brano del ben più celebre "collega" spagnolo, appropriandosene così poi la paternità. Comunque siano andate le cose, resta il fatto che il plagio in questione è indiscutibile.

Ed il nome di Sor viene fuori anche in un altro clamoroso caso nel quale il chitarrista è chiamato in causa, anche se a dire il vero in maniera alquanto più dubbia. Si tratta di una delle pagine più popolari della chitarra, la celeberrima *Romance* tratta dalla colonna sonora del Film "*Jeux Interdits*" (1952) di René Clement, meglio nota con il titolo in italiano "*Giochi proibiti*" (vero e proprio tormentone e prima agognata meta di ogni buon allievo di chitarra nei primi anni di studio!). La pagina, portata in quell'occasione al successo in una versione curata dal chitarrista Narciso Yepes ed attribuita ad autore anonimo, era stata – come riferito da Francisco Herrera in uno scritto² – già nel 1927 pubblicata dal chitarrista spagnolo Daniel Fortea in una propria versione ed anche in quell'occasione attribuita ad anonimo. Lo stesso identico brano, con il titolo di *Estudio para Guitarra*, risulta però tra le composizioni pubblicate in Argentina a proprio nome dal chitarrista spagnolo Antonio Rubira alla fine dell'Ottocento, il quale ne è quindi con maggiore probabilità il vero autore. Come poi ulteriormente riferito da Herrera³, il brano potrebbe addirittura essere invece ascritto allo stesso Fernando Sor, in quanto nel lascito della biblioteca Fortea si ritrova conservato un manoscritto ottocentesco (forse lo stesso dal quale Fortea aveva elaborato la sua pubblicazione del 1927), contenente l'identica *Romanza* sul cui frontespizio è indicato come autore il celebre chitarrista catalano! Naturalmente l'attribuzione a Sor è in questo caso alquanto dubbia, ma resta il fatto che in tanti anni molti sono stati i tentativi più o meno velatamente operati da illustri musicisti per far sì che il proprio nome potesse essere associato al popolare "foglio d'album".

Altro caso clamoroso riguarda poi uno dei "mostri sacri" della chitarra sempre di inizio Ottocento: il chitarrista pugliese Mauro Giuliani (1781-1829). I suoi *Sei Preludi op. 81*, una delle raccolte didattiche più valide della letteratura ottocentesca, sono

² Francisco Herrera, lettera nella rubrica "Idee a confronto", il "Fronimo", Anno XVIII, n° 71, 1990.

³ *Ibid.*

stati attribuiti, ancora dal musicologo Matanya Ophee⁴, al chitarrista e compositore francese Antoine L'Hoyer (1768-1852), autore di una raccolta per chitarra a cinque corde (strumento precursore della chitarra a sei corde, in uso fino ai primi decenni dell'Ottocento) intitolata *Six Exercices pour la guitare op. 27*, la quale risulta del tutto identica, salvo poche insignificanti modifiche, al testo di Giuliani. L'opera di Giuliani, scritta per chitarra a sei corde, ha visto la luce a Vienna nel 1817, mentre quella di L'Hoyer è stata pubblicata ben cinque anni prima, nel 1812, a Parigi. L'ipotesi formulata da Ophee, alla quale concorda anche lo studioso Erick Stenstadvold⁵ (con il seguito di un nutrito strascico di polemiche discordi sorte tra gli addetti ai lavori, fomentate dal clamore del nome tirato in ballo e dalla popolarità dell'opera!), è che il lavoro di Giuliani rappresenti un riarrangiamento per la chitarra a sei corde della precedente raccolta di L'Hoyer, e che quindi sia stato il chitarrista pugliese a commettere in maniera più o meno "colpevole" il plagio.

Uno dei grandi della storia della Musica, Franz Schubert (che per la chitarra ha scritto pochissimo), è invece autore di un plagio ormai acclarato⁶. Il suo noto *Quartetto* per flauto, viola, chitarra e violoncello⁷ altro non è che una rielaborazione, con la sola aggiunta di una parte di violoncello scritta 'ex novo', del *Trio op. 21* per flauto, viola e chitarra del chitarrista viennese, suo contemporaneo, Wenzeslaus Matiegka⁸.

Agli albori del Ventesimo secolo va ascritto un altro caso di plagio in cui è coinvolto il chitarrista Luigi Mozzani (1869-1943)⁹, il quale pubblica nel 1906, a proprio nome, un brano, *Feste Lariane*, vincitore di un concorso di composizione chitarristica indetto dalla rivista chitarristica milanese "Il plettro" e divenuto poi uno dei "cavalli di battaglia" di schiere di chitarristi. La pagina

⁴ Matanya Ophee, "Antoine De L'Hoyer (1768 -?1836): autore dell'Op. 83 di Giuliani", il "Fronimo", Anno XVIII, n° 73, 1990.

⁵ Erick Stenstadvold, "Antoine De Lhoyer (1768-1852): Riscoperta di un chitarrista compositore", il "Fronimo", Anno XXV, n° 100, 1997.

⁶ Mario Dell'Ara, "Manuale di Storia della Chitarra - volume 1°", ed. Bèrben, Ancona, 1988.

⁷ Il cui manoscritto autografo è stato rinvenuto nel 1918 a Salisburgo.

⁸ Francesco Corio, "Wenzeslaus Thomas Matiegka", il "Fronimo", Anno XIII, nn. 52/53, 1985.

⁹ Angelo Gilardino, *Manuale di Storia della Chitarra - volume 2°*, ed. Bèrben, Ancona, 1988.

invece altro non era che, come puntualmente individuato in seguito dal musicologo Domingo Prat, una rielaborazione di una composizione, *Melodia Notturna*, pubblicata un anno prima, il 1905, a Buenos Aires a nome di un semi-sconosciuto José Sancho. Ulteriori ricerche condotte più di recente negli archivi del lascito Mozzani dal musicologo Angelo Gilardino¹⁰, pur confermando l'esistenza di un'altra versione dello stesso brano, intitolata *Légende péruvienne*, di cui è autore lo stesso Sancho, finiscono poi per muovere dei dubbi sull'autenticità del plagio in questione, riabilitando in parte l'operato di Mozzani.

Uno degli ultimi plagi, in ordine di tempo, segnalati nella letteratura chitarristica coinvolge un altro grande nome della Musica, Domenico Cimarosa. A seguito di uno studio realizzato dallo scrittore¹¹ sulle *Sei canzonette* per canto e chitarra andate in stampa alla fine del Settecento a Vienna¹² ed attribuite a Cimarosa, risulta che la prima delle canzonette inserite nella raccolta (il cui incipit testuale è "Lievi aurette...") è del tutto identica (con la sola aggiunta in più di una parte di flauto) ad una *Cavatina* attribuita all'operista contemporaneo di Cimarosa, Pietro Carlo Guglielmi (1765 ca. - 1817), contenuta in un manoscritto oggi conservato nel Fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Milano. La stessa canzonetta, sempre con il titolo di *Cavatina*, è poi presente in una versione per canto ed orchestra sempre attribuita a Pietro Carlo Guglielmi ed anch'essa conservata manoscritta nella Biblioteca del Conservatorio di Milano. In questo caso, anche se i dati in possesso non sono ancora del tutto chiari, la cosa che sembrerebbe più plausibile è che il vero autore della canzonetta in questione sia Cimarosa, il quale, al massimo della propria fama quando la raccolta vedeva la luce a Vienna, non avrebbe avuto certo bisogno di appropriarsi di un brano di Pietro Carlo Guglielmi, autore più giovane di lui di una quindicina d'anni ed a quel momento ancora agli esordi! E non è però neppure da trascurare l'ipotesi che dietro tutta l'operazione non si celi altro che lo zampino di un editore senza scrupoli!

¹⁰ Angelo Gilardino, prefazione al volume Luigi Mozzani - *Opere per Chitarra*, Bèrben, 1995.

¹¹ Piero Viti, *Le Sei Canzonette per canto e chitarra di Domenico Cimarosa: Nuove acquisizioni*, Atti del Convegno "Domenico Cimarosa: un 'napoletano' in Europa", Aversa, 2001 (in corso di pubblicazione).

¹² Conservate presso la Biblioteca Nazionale di Vienna e pubblicate in fac-simile nel 1985 dalla casa editrice S.P.E.S. di Firenze.

PARLARE MUSICA NON PUÒ ESSERE ILLEGALE

TIMET - LORENZO BRUSCI E PAOLO FRASCONI

Il lavoro con Timet nasce da alcune intuizioni sintetiche della musica: l'esecutore contemporaneo come portatore di grandi potenzialità compositive; l'improvvisazione *guidata* come condizione d'organicità ed espressività contestuali; l'uso della citazione e della sua trasfigurazione elettroacustica come fulcro per la diffusione orizzontale e non specialistica della storia della musica. Vengo al punto.

La discussione sulla *musicalità* delle arti del campionamento o delle tecniche digitali e analogiche della citazione non può centrarsi sul problema del plagio; quel torto, subito o paventato dagli autori di linee melodiche "originali" o da *storici* arrangiatori d'orchestra per musica *digestiva* (immancabilmente scopiazzanti Copland o Mahler), svela la crisi di una musica che si storicizza nei rapporti economici di distribuzione/promozione piuttosto che nella consapevolezza dei cicli produttivi della sintesi musicale, fatta di citazioni, variazioni e autorevolezze conquistate o subite. È ragionevole immaginare che l'azione di campionare o citare e ricontestualizzare crei competizione tra il brano "originale" e il nuovo brano? Niente di più bugiardo se il pezzo da cui estrai un frammento o una porzione melodica mantiene la propria completezza in un contesto che non è confondibile con il brano di nuova composizione. Eventualmente, una volta resa prassi comune il *riferimento* tra le opere, i brani si renderebbero reciprocamente raggiungibili, approfondibili dai rispettivi mondi musicali. Una sorta di mappatura dinamica della complessità discografica; impossibile negare il bisogno di rendere la complessità percorribile. Questo è uno dei punti salienti dell'analisi postmoderna della musica: la contemporaneità a rischio di *frammentazioni private* o di *banalità emergenti*, richiede metodi di reperimento, relazione e nuova articolazione delle musiche del pianeta. La musica come tutti i linguaggi simbolici ha bisogno di *scontrarsi e incontrarsi* con la densità e il significato linguistico dei contenuti informativi, e non ha bisogno di avvocati e periti che ne stabiliscano l'integrità "originale": questi subentrano quando nugoli di legali rappresentano discografici e editori che a loro volta rappre-

sentano decine di autori, imponendo loro la stessa logica di sfruttamento e profitto del bene intellettuale. Non sarebbe naturale che ogni artista fosse chiamato ad avere la propria idea di *valore del bene intellettuale* e a fare un'analisi del significato e delle implicazioni che la protezione del proprio interesse economico-privatistico comporta? Ma il principio dell'autorialità inattaccabile e difendibile ad ogni costo non si sfalda fin quando si persegue un modello sociale dove la differenza tra le opere simboliche e la rilevanza di alcuni autori su altri sono utilizzati come fenomeni che preservano la scarsa curiosità conoscitiva del pubblico, sottovalutando la *ricchezza* e il naturale dinamismo sociale che rappresentano. A fronte di orientamenti massmediali che sovraespongono alcuni artisti, si privilegia un desueto e patetico *starsystem* da pre-globalizzazione (che certamente ne fu motore simbolico), combattendo industrialmente e legalmente la liberalizzazione e la naturalizzazione integrale delle pratiche di fruizione e produzione musicali legate alla cultura digitale, negando l'evidenza di una nuova prospettiva linguistica ed espressiva, tanto diffusa quanto spesso non rintracciabile.

Infatti, se da un lato si assiste ad una deriva e a una moltiplicazione dei contenuti musicali, dovute alle *home production* e alle innumerevoli case discografiche nate sulla scia del basso costo della produzione digitale, dall'altro l'ambiente musicale riceve più impulsi *progressivi* dal mondo del software che dalla produzione di materiali compositivi. I progetti di liberalizzazione delle sorgenti di programmazione permettono e permetteranno il libero sviluppo degli strumenti per la produzione e la distribuzione di musica; si assiste così ad un fiorire di programmi di acquisizione e trattamento del suono. Conosco molti non musicisti che ne usano o ne collezionano di ogni tipo. Molti di loro contribuiscono al crack di programmi e alla loro *disponibilità*; altri al miglioramento del software stesso.

La stasi produttiva e l'omologazione estetico-dialettica che i mercati della musica industriale hanno generato nel mondo della *popular music* e indirettamente nei processi di *riarticolazione* (fortunatamente sempre meno parziali) della libera ricerca musicale, accademica e non, evidenziano come l'unica grande diffusione e innovazione musicologica in atto sia quella delle metodologie e degli strumenti di selezione, acquisizione, elaborazione e produzione digitale di opere musicali. Sta accadendo una radicale distrazione dai contenuti musicali e un'altrettanto radicale conce-
24 trazione sul significato epocale che la *costruzione* dei programmi

di gestione digitale del suono e la sua prospettiva analitica implicano.

Artisti dell'interfacciamento utente-suono intessono codice con lo scopo di offrire abitazioni naturali per la personale manipolazione e comunicazione del suono.

La ridondanza di contenuti musicali elettroacustici, discograficamente *indipendenti*, indica comunque vivacità intellettuale e ampia disponibilità all'azione musicale di alto profilo sintetico, sebbene si applichi per lo più a categorie logiche di musica funzionale; un teatro colorato che rimane dietro la lente sfuocata dall'assenza di *interesse economico* per la varietà stilistica delle offerte musicali *indipendenti*. Ciò è inibente e non orienta certo la *ricerca* verso forti identità compositive.

Siamo ormai consapevoli del significato che ha svolgere analisi macro-musicali (metacompositive) e le conseguenti manipolazioni acustiche, approntate in una classe di studenti di media cultura contemporanea, non specialistica, in qualunque paese occidentale, assumendo solo la prospettiva responsabile del campionamento e delle categorie procedurali offerte da molti programmi, piratati (liberati) o freeware, che la rete mette a disposizione dell'utente. Queste esperienze di didattica sintetica, per chiunque le abbia vissute, dai centri sociali ai seminari estemporanei presso generiche scuole superiori, hanno il chiaro scopo di rendere *naturali* il senso e le consapevolezza della *composizione*, abbattendo l'enigmaticità *metafisica* dell'autorialità, favorendo un principio dinamico, ad un tempo flessibile e coraggioso: individuare la propria gestualità sonora, dalla semplice selezione intenzionale di materiali nell'oceano della produzione discografica del '900, alla manipolazione e il re-editing di materiali preesistenti o appositamente registrati, fino alla facile produzione di sintesi digitale; il tutto collocando nella memoria digitale lo sforzo di contenimento analitico della tradizione musicale. Questo alleggerimento fisiologico, capace di liberare energie e risorse *costruttive* nuove, deve divenire un motore inesauribile di stile e di nuova comunicazione naturale: la metafora *parlare musica* raffigura bene, assieme all'antica *azione artigianale del comporre*, l'attitudine sintetica di molti usi digitali di musica fonografica (nell'accezione eisenberghiana). Vorrei esprimere al meglio il rischio che si corre a comprimere o reprimere la vocazione a farsi linguaggio naturale (formule veloci e pragmatiche) che caratterizza l'articolazione digitale di musica originale e preesistente: una regressione del farsi libero collettivo senza precedenti nella storia delle democrazie occidentali dalla seconda guerra mondiale a oggi.

Seguiamo e agevoliamo quindi la ragione strumentale che chiede maggiore diffusione dei nuovi strumenti per la disponibilità digitale della musica (con annesse nuove specializzazioni tecniche e didattiche) – netta epocalità musicale –; ma poniamo ugualmente attenzione al portato contenutistico che emerge dall'uso diffuso e naturalizzato dei nuovi strumenti operativi.

Chiarita così la rilevanza – *epocalità* – della pre-condizione tecnologica (strutturale), chiamerei **prospettiva di ecologia musicale** la dimensione sintetica che le nuove tecniche di produzione digitale del suono permettono di assumere nel comporre relazioni tra elementi appartenenti a diversi livelli logici musicali (dalla nota eseguita al frammento di musica registrata).

Ribadisco che non è utile porre in negativo la prassi dell'uso e del riuso di materiali musicali preesistenti. Sembra invece fondamentale discutere il significato musicale ed ecologico delle tecniche di campionamento, delle tecniche di sintesi e processamento del suono; mentre ugualmente importante sarà verificare gli auspici di liberalizzazione formale e sostanziale della musica da esse prodotta. In sostanza, si offrono lavoro e prospettive applicative che nessun'altra condizione tecnico-musicale può oggi offrire (si pensi al possibile impiego in architettura della *memoria fonografica* del suono, alla sua spazializzazione – *multichanneling* – e alla sua contestualizzazione nonlineare; oppure alle semplici pratiche di *remixing*, la capacità che hanno di rivitalizzare la storia della musica industriale, anche se ancora sottousate). Ma c'è di più. Le tecniche di editing digitale offrono l'esplorazione di dimensioni espressive aperte, non sature, perché capaci di ospitare nuove esperienze della comunicazione simbolica, coerenti con la passione e la velocità del tempo *contemporaneo a se stesso*. Sospendono la *discriminante verticale* della conoscenza tecnico-notazionale, favoriscono la curiosità e l'uso coraggioso della musica di ogni tempo; l'interfaccia tra individuo e complessità diviene così un'attitudine, organizzata su diagrammi di flusso temporale (timeline), con accesso nonlineare alle musiche immagazzinate, presupponendo una ricerca per l'articolazione e la fluidità delle nuove relazioni intraprese (meta-armonia). Una vivacità intellettuale quindi di cui abbiamo e avremo bisogno. La complessità delle istanze culturali contemporanee può essere agevolata e multigestita o lasciata gestire da pochi macrofiltri di distribuzione. A voi la scelta di una via, ma che sia all'altezza della nostra presunzione democratica.

prassi storicizzata e le attese di un mondo culturale di cui esistono solo alcune tracce consistenti.

Personalmente, come operatore, e con me molti collaboratori e colleghi, abbiamo scelto una via fortemente esemplificativa del nostro modo di concepire la realtà della musica nel tempo della sua disponibilità digitale. La nostra scelta è quella dell'*open source* applicata alle sorgenti delle nostre opere musicali come alle sessioni di lavoro, considerate come materiali *notazionali* e come tali riutilizzabili e reinterpretabili.

La nostra è un'ipotesi di reazione all'interpretazione restrittiva del diritto d'autore, inteso come cristallizzazione economica dei processi di sviluppo e scambio d'idee.

Siamo a favore di una liberalizzazione delle sorgenti d'opera musicale, intese come parti costituenti, porzioni analitiche, disponibili al trattamento ulteriore, in altro contesto, per altro scopo, dichiarate e dichiarabili non tanto per ragioni di simbologia economica ma per una scelta di mappatura responsabile delle personalità e delle aree di progetto delle molte forme musicali che costituiscono il bagaglio intellettuale di un musicista o di un *parlante musica* contemporaneo.

Individuare dimensioni del fare musica capaci di sottrarsi alla logica del mercato non è poi così inimmaginabile, se si pensa che tutte le musiche, fatta eccezione per la musica *pop*, sviluppano logiche di evoluzione e distribuzione che non hanno niente a che fare con strategie economiche di produzione e distribuzione di massa. Eppure la dimensione simbolica del denaro, che l'autore riceve o si aspetta di ricevere a conferma del proprio operato professionale, rimane un orizzonte critico che non mi sento di trascurare, bensì di ristrutturare, in un'ottica che richiama la prassi scientifica della circolazione delle idee.

Questa seconda parte della riflessione è il frutto di un'analisi congiunta con Paolo Frasconi, altro membro del gruppo Timet ed esperto di AI.

Pensiamo che l'autore di un brano in grado di suscitare interesse, non solo di un fruitore ma anche di un suo *peer* – compositore di pari dignità –, desideri qualche tipo di moneta in cambio della sua opera, nel momento in cui è licenziata e resa disponibile in qualsiasi supporto. Nel modello economico che immaginiamo, questa moneta è appunto la citazione (nelle molte forme concordabili), così come accade nella letteratura scientifica e come auspichiamo possa accadere nel mondo della musica libera.

Il problema diventa capire quale moneta possa pagare un compositore nell'utilizzo di materiali organizzati o composti da altri, quanto sia elevato il valore attribuito dai compositori ai loro *peers*, (quanto gli U2 considerano i Negativland di loro pari dignità?), e se in realtà non esista una scala continua e senza interruzioni che va dal musicista all'ascoltatore, così com'è senza interruzioni il continuum che parte dal plagio integrale e arriva alla trasfigurazione ed alla *evaporazione-sublimazione* del brano "originale". Un *continuum* che nel campo della musica digitale prelude all'identità di ascolto e uso: con questo indichiamo una concezione della contemporaneità musicale che immagina l'autore (manipolatore)-ascoltatore(contestualizzatore) attivamente dedito alla costruzione di una propria selezione-valutazione-ricomposizione musicale, piuttosto che distinguersi in autore o fruitore sulla base del percorso analitico sostenuto sui testi della tradizione musicale. Ne sono esempi l'esperienza di composizione che molti, appartenenti a generazioni diverse, hanno professionalmente o non professionalmente sui loro pc. L'immagine della composizione d'opera si fa caleidoscopica e l'apporto collettivo alla costruzione di quest'architettura musicale pubblica è e sarà vario e di diversa qualità, ma non dovrebbe essere in questione la proibizione della *similarità* o della *serialità con microvariazione* piuttosto che della *multiabitazione* della stessa località simbolica. La musica come del resto tutta l'arte del nuovo secolo è chiamata ad una precisa autoconsapevolezza, quella dell'enorme quantità di utenti-attori, che hanno vissuto la popolarizzazione dei linguaggi dell'arte come un grande interfaccia tra loro e la storia della cultura, ridisegnando attivamente il tempo e lo spazio necessari per esserne speciali attori e accurati fruitori.

Un mondo della musica dove la mia ricerca di autore possa essere amplificata e quindi resa rilevante proprio attraverso la citazione e l'uso che indipendentemente da me viene fatto del mio lavoro; una sorta di valore tecnico-scientifico simile a quello cui è sottoposta la pubblicazione nella scienza, dove l'autore cerca la conferma della qualità della propria azione, è disponibile al confronto col proprio mondo – gli altri *fabbricatori* scientifici – e riceverà poi risorse finanziarie per la credibilità e la qualità che il proprio lavoro ha raggiunto. Nella musica possiamo ipotizzare alcune modalità di remunerazione:

- commesse e richieste di supervisione nella selezione di tracce storicamente rilevanti, mappe della contemporaneità musicale;
- la commessa di composizione di musica nuova, onestamente – ricercatamente – nuova! In particolare si pensi alle commesse di musica originale per l'ambientazione (la musica *popular* è del resto la più grande esperienza di ambientazione sonora della storia...): mi aspetto che l'architettura *assuma* definitivamente la musica al pari della luce quali condizioni imprescindibili per la genesi di spazi dinamici, permutabili, disponibili alla ricontestualizzazione e alla multiutenza: attivi suggerimenti per un'architettura immateriale;
- le commesse per la composizione di elementi primi, una fornitura d'ingredienti compositivi neo-elementari: l'esperienza dei compositori di *cd di groove* ne è un esempio, si acquista un disco ed automaticamente si ha il diritto al libero utilizzo di tutto ciò che in esso è contenuto.

Inserto 1

La complessità della storia del linguaggio musicale come la quantità della produzione discografica da Edison a oggi, inducono una specifica coscienza della prassi musicale di fine millennio: la realtà della musica contemporanea esige (come condizione naturale, motivata da ragioni di sociologia della produzione e della fruizione) l'uso di porzioni di brano alla stregua di elementi per la composizione, al pari delle note e delle esecuzioni strumentali tradizionali. In questo scenario sembra necessario che i prodotti dell'industria discografica appartengano al *pubblico dominio*, se non in termini assoluti, quanto meno una volta fuori dell'ambiente ipotizzato dall'autore originale. Pubblico dominio è il preludio per il valore stesso, implicito, dell'oggetto in diffusione. Valore d'uso, d'assimilazione, inevitabile in quanto una qualche genialità di un'opera è ritenuta ideale contributo al processo creativo di altri compositori.

La difficoltà tecnica della distinzione quantitativa tra plagio e decontestualità ci porta ad auspicare l'accettazione diffusa del cambiamento di *paradigma*, sia sul piano dell'azione compositiva che su quello della tutela giuridica. Ad esso devono evidentemente essere associate forme alternative di definizione e distribuzione di ricchezza. Gli scenari immaginati nell'*inserto 1* sono solo un esempio.

Siamo di fronte ad una vasta stasi del mercato della musica *popular* per la sua lenta permeabilità ai risultati della ricerca (o per l'assenza di una ricerca attiva e riconosciuta al suo interno). Nonostante questo, esso occupa e occuperà ancora a lungo uno spazio enorme nella spartizione della torta economica del pianeta musica. Se la ricchezza è per accezione finita e concentrata, e lo è, la soluzione distributiva, in ordine di sopravvivenza e incentivo all'evoluzione linguistica, è il centro di qualsiasi indirizzo politico delle arti. Qualsiasi ipostatizzazione per ragioni di monopolio stilistico e distributivo è un sintomo di regresso civile ed epistemologico. Riproporre continuamente il confronto dialettico tra le musiche più *decorative* e quelle a tendenza maggiormente *cognitiva* porta solo ad acuire la stasi della cultura musicale diffusa; mentre la scelta tra le due dimensioni dovrebbe essere un'oscillazione di carattere vitale, almeno quanto un edificio piacevole per l'intrattenimento è diverso e alternatamente necessario rispetto ad un luogo dedicato al culto, e in entrambi i casi il riferimento all'architetto non è rilevante per la fruizione dell'ambiente, sebbene ne sia una pre-condizione strutturale. *Pre-condizione* sta ad indicare la consapevolezza costruttiva di un luogo abitativo simbolico. L'etica abitativa definisce così la scienza del costruire e dell'abitare questi molteplici spazi simbolici.

Le leggi restrittive del diritto d'autore agevolano quindi una stasi nella vitalità dei sistemi *popular* di produzione musicale ma anche nella varietà della *cultura abitativa* della musica: si privilegiano le riedizioni, le ristampe e le *resurrezioni* di artisti, creando un mercato sospeso, apatico, senza risposte alle esigenze espressive che si accompagnano alla trasformazione stessa dell'esperienza musicale. Ecco la stasi creativa all'interno dei mercati della *popular music*, dove i *nuovi autori* non sono stimolati né supportati, così resi incapaci d'essere *autorevoli* (in qualsiasi nuovo senso) perché privati dell'amplificazione svolta dalla grande promozione industriale. La cultura musicale sembra oggi incapace di rappresentare e dinamicizzare le tensioni sociali costitutive della globalizzazione delle culture: le tensioni, se illuminate, esposte e simbolizzate, garantiscono l'abitazione dinamica e democratica dei linguaggi dell'arte come di quelli della vita.

In termini giuridici unici attori diretti degli esiti legislativi del diritto d'autore sono stati e continuano ad essere l'industria discografica e gli editori (un esempio per tutta, l'intima relazione tra i desiderata espressi dalla RIAA – che raggruppa gli interessi delle 5 grandi major mondiali, Sony, Emi, etc.. – ed il DMCA –

Digital Millennium Copyright Act – Vedi l'inserto 2 per le implicazioni in ambito non strettamente artistico.

Il 26 Aprile, Ed Felten (professore alla Princeton University) ed i suoi co-autori, ritirano l'articolo "Reading Between the Lines: Lessons from the SDMI Challenge", dal quarto workshop internazionale su "Information Hiding". La loro decisione è il risultato delle minacce fatte agli autori, ai membri del comitato di programma e a tutti i loro datori di lavoro dalla Recording Industry Association of America (RIAA) e dalla Secure Digital Music Initiative (SDMI). La base delle minacce sta nel Digital Millennium Copyright Act (DMCA), legge in vigore negli USA dal 1998 che criminalizza tecnologie e dispositivi che possano servire ad aggirare misure tecnologiche usate per proteggere lavori coperti dal diritto d'autore (la stessa legge che fece arrestare Dmitri Sklyarov per la violazione del sistema di protezione della Adobe). Sin dal 1998 numerosi esperti di sicurezza informatica continuano ad esprimere preoccupazioni sulle implicazioni restrittive di tale legge. Felten e gli altri hanno adesso citato la RIAA e la SDMI in tribunale; se dovessero perdere la causa, lo scenario futuro della ricerca scientifica sulla sicurezza e sui sistemi di crittografia digitale potrebbe rivelarsi denso di enormi problemi legali e potrebbe essere necessario assumere avvocati per filtrare gli articoli scientifici prima della loro pubblicazione per garantire che non siano in violazione delle norme anticirconvensionali del DMCA. La Association for Computing Machinery (ACM) ha depositato presso la corte del New Jersey una dichiarazione a sostegno della libertà di ricerca e di divulgazione dei relativi risultati.

Inserto 2

N.B. 1

Il problema del plagio sussiste in condizioni di grande ridondanza espressiva e di scarsa ecologia del sistema musica; nel mondo della musica creativa, dalla colta al rock freeform, non si è mai udito di cause per plagio, semmai di debiti e tributi, più o meno esplicitati; l'artista impegnato in un'operazione dal vasto significato compositivo è consapevole della fugacità della materia autorale: i *debiti* affollano la mente sensibile dell'autore ispirato.

N.B. 2

L'arte del campionamento è concepita come arte del riferimento, ma auspichiamo un'etica diffusa della prassi di campionamento che si delinei su due piani:

- a) l'esplicitazione delle sorgenti di riferimento, con le naturali implicazioni analitiche e didattiche;
- b) la qualità e la rilevanza dell'azione manipolante: dove l'impegno è davvero nuova genesi, oltre la referenza evidente.

N.B. 3

L'offerta di materiale sorgente che Timet attuerà culminerà nell'offerta di composizione assistita in rete: partiture nonlineari dovranno preludere a specifici comportamenti di upload con specifici tempi di fruizione collettiva.

N.B. 4

Gli utenti dei paesi poveri avrebbero la possibilità di acquisire software e contenuti originali ai costi esorbitanti a cui sono venduti in occidente, senza le attività di pirateria (liberazione) cui sono soggetti in rete?

N.B. 5

All'orizzonte appaiono i presunti padroni del DNA.

N.B. 6

La musica classica sta morendo di ripetizione di esecuzioni perfette, all'interno dello stesso paradigma interpretativo. Ciò è il frutto di un grande lavoro di montaggio digitale: tutti lo sanno, nessuno lo dichiara. La musica classica esiste nella sua autoconsapevolezza perfetta solo grazie alle mani dei tecnici di montaggio nonlineare. Rivitalizziamola trasfigurandola, in ogni modo utile, accettando la posizione favorevole alla perfezione digitale come punto di partenza per una sua integrale ricontestualizzazione.

N.B. 7

Campionate musica contemporanea di tradizione *colta*, ha un'alta capacità di convivenza con strutture ritmico-simmetriche e armonicamente semplici.

PLAGI E CINEMA

MICHELE BOVI

La musica per il cinema è particolarmente ricca di citazioni e somiglianze. È un settore riservato ad operatori di solida cultura musicale che, seppure in un clima di accesa concorrenza, sembrano rispettare codici non scritti che consentono a ciascuno licenza di accedere con professionale discrezione al repertorio degli altri.

«Oggi nella musica da film pare naturale utilizzare quelli che potremmo definire dei luoghi comuni melodico-armonico-ritmici per suscitare reazioni convenzionali nel pubblico – dice il maestro Girolamo De Simone – Un collage di queste tipologie è raccolto in un celebre prontuario, l'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik di Becce-Erdmann-Brav*, pubblicato a Berlino nel 1927».

«È vero, esistono delle armonie-campione per le diverse situazioni: l'attesa, la paura, la gioia, arrivano i nostri, eccetera – aggiunge il maestro Vince Tempera – È una sorta di bancadati a cui è spesso necessario attingere. Questo perché è quasi sempre il regista a dettare le regole del gioco sulle musiche, a pretendere dal compositore una colonna sonora che somigli a qualcosa che lui ha già identificato, magari in un altro film. Insomma il regista vuole spesso ricreare l'atmosfera musicale di una pellicola che ha avuto già successo o comunque esige un tema musicale che si rifaccia a melodie collaudate. Non di rado il rapporto fra compositore e regista si fa conflittuale. Un plausibile compromesso, soprattutto per risparmiare il saccheggio del lavoro di un collega, è quello di ricorrere ad ambientazioni del repertorio classico».

Ecco alcuni esempi rigorosamente riferiti ai soli "mostri sacri" della musica da film.

"*Stranger in paradise*", tema musicale del film *Uno straniero tra gli angeli* diretto nel 1955 da Vincente Minnelli, divenne un successo internazionale prima nell'interpretazione di Vic Damone e poi di numerosi altri cantanti ed orchestre. Il brano è firmato da Robert Wright e George Forrest ma la musica si rifà ampiamente alle *Danze Polovesiane* del *Principe Igor* (1869) del compositore russo Aleksandr Borodin (nello spartito è dichiarato il riferimento).

È del 1975 *Lo squalo* del regista Steven Spielberg. L'elettrizzante colonna sonora è firmata da John Williams (il compositore più

premiato di Hollywood: 4 Oscar e 28 nominations), ma somiglia nitidamente alla sinfonia "Dal nuovo mondo" di Antonin Dvorak (1893) che a sua volta ricorda la *sinfonia n. 9 Corale* di Ludwig van Beethoven (1822).

Patrick Williams compone il tema di *All-American boys* (1979) del regista Peter Yates ispirandosi al compositore amburghese Felix Mendelssohn ed al suo *Scherzo con Capriccio* del 1835. La stessa fantasia musicale di Mendelssohn ricorre in *Una poltrona per due* (John Landis, 1983) nella colonna scritta da Elmer Bernstein (premio Oscar 1967).

Due lavori di un altro grande compositore, premio Oscar 1997 per *Titanic*, James Horner: il tema centrale composto per *Willow* (Ron Howard, 1988) ricorda la *Terza Sinfonia in mi bemolle* (1850) di Robert Schumann e le musiche de *I magnifici 7 nello spazio* (Jimmy T. Murakami, 1980) somigliano all'aria di *Alexander Nevsky* (1939) di Sergej Prokof'ev.

La colonna de *L'onore dei Prizzi* (John Houston, 1985) è firmata da Alex North e rievoca per esteso *Il barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini.

Diversi accenni alle atmosfere di Antonio Vivaldi (1678-1741) sono presenti nel tema con cui il compositore francese Georges Delerue vinse l'Oscar nel 1979 per *Una piccola storia d'amore* diretto da George Roy Hill.

Nelle musiche del compositore giapponese Ryuichi Sakamoto si distinguono numerose citazioni stilistiche o tematiche: la sua colonna sonora de "Il piccolo Buddha" (Bernardo Bertolucci, 1993) riprende la sequenza liturgica del "Dies irae", orchestrata alla maniera della "Pavane pour une enfante défunte" (1899) di Maurice Ravel; mentre in "El mar Mediterraneo", la musica che Sakamoto ha scritto per la cerimonia di apertura delle Olimpiadi di Barcellona (1992), sono presenti molti ritmi che riportano a Claude Debussy, Igor Strawinsky e Béla Bartok.

Ma i punti di riferimento non sono collocati soltanto nella musica classica.

Nel 1960 per il film *I delfini* con Claudia Cardinale e Tomas Milian, il regista Francesco Maselli avrebbe gradito per tema musicale *You are my destiny* di Paul Anka, ma le lungaggini burocratiche per ottenere il consenso dell'autore e degli editori lo spinsero a chiedere al maestro Giovanni Fusco di realizzare un brano che cogliesse in pieno l'atmosfera del pezzo americano. Nacque così *What a sky*, nell'esecuzione di Nico Fidenco: il film ebbe poco successo, la canzone fu la più venduta dell'anno.

34 Nel 1964 il Tema di *Jane* composto da Luis Bacalov (all'epoca si

firmava Enriquez) per la colonna sonora del film di Ettore Scola *La congiuntura* (1964) ricorda *A summer place* il motivo scritto da Max Steiner e reso popolarissimo dall'orchestra di Percy Faith per il film *Scandalo al sole* (1959) del regista Delmer Daves.

Nel 1966 *Per un pugno di dollari* inaugura il redditizio filone western-spaghetti.

Il regista si firma Bob Robertson e l'autore della colonna sonora Dan Savio. Presto si saprà che si tratta di due pseudonimi: il primo sta per Sergio Leone, l'altro per Ennio Morricone, fino a quel momento arrangiatore della RCA Italiana. Certamente il regista si è ispirato alla tradizione americana per realizzare il suo capolavoro e nella colonna sonora si avverte l'influenza del tema musicale di due western classici, *Rio Bravo* del regista Howard Hawks (1959) e *Alamo* di John Wayne (1960): entrambe le pellicole sono caratterizzate dal *De Guello*, il canto funebre realizzato dal compositore russo Dimitri Tiomkin per la tromba di Nelson Riddle.

«In America le colonne sonore dei film non sono di proprietà del compositore: la regola vuole infatti che sia la produzione a gestire costi e diritti — spiega il maestro Vince Tempera. Ecco perché accade che lo stesso tema venga utilizzato per più di una pellicola».

I western all'italiana di Sergio Leone fanno numerosi proseliti: il regista Giuliano Carmineo ad esempio risulta uno dei più assidui nello sfruttare il filone. Sono diretti da lui tre film dai titoli esilaranti: *Buon funerale amigos... paga Sartana* (1970), *Gli fumavano le colt... lo chiamavano Camposanto* (1971) e *Lo chiamavano Tresette, giocava sempre col morto* (1973). Le musiche delle tre pellicole portano la firma di Bruno Nicolai, ma lo stile è sempre quello di Morricone.

«Morricone o Tiomkin, per certe scene western non si sfugge allo standard degli archi e della mesta tromba solista — dice il maestro Mariano Detto — Quando nel 1982 scrissi le musiche di *Eccezzzionale veramente di Carlo Vanzina*, non potei fare a meno di copiare quelle atmosfere per una scena che vedeva l'attore protagonista Diego Abatantuono impegnato in un duello da pistolero di *Kansas City*».

A volte le riutilizzazioni melodiche si rendono indispensabili a causa del poco tempo a disposizione per creare un motivo originale.

«Ho scritto le musiche, alcune hanno ottenuto un gratificante successo, per 43 film — racconta il maestro Giorgio Gaslini - Eppure non mi riconosco nella figura del compositore di colonne

sonore il quale, secondo me, per ottenere il massimo risultato da questo lavoro deve avere più le caratteristiche dell'artigiano piuttosto che quelle dell'artista. Spesso non c'è il tempo per cogliere e dare forma a quella che viene definita l'ispirazione».

«Per scrivere la musica di Alamo mi diedero un termine di quattro settimane; cinque per I cannoni di Navarone — protestava il compositore russo Dimitri Tiomkin, 3 premi Oscar, scomparso nel 1979 — Sembra proprio che nessuno si renda conto che questo lavoro si basa su di un processo creativo che richiede tempo e concentrazione».

«Capita magari di dover comporre in un mese le colonne sonore per tre film — spiega Vince Tempera — La fretta impone in questi frangenti di rinunciare all'invenzione originale e di rimasticare qualcosa di già scritto. C'è chi tira fuori dal cassetto temi utilizzati per pellicole minori e li ripropone per un film di più sostenute aspirazioni».

Un episodio del genere ebbe per protagonista uno dei più famosi compositori italiani, Nino Rota, che già nel 1960 aveva avuto delle grane giudiziarie — terminate con un'assoluzione — per la colonna sonora de *La dolce vita* di Federico Fellini, ritenuta plagio del *Moritat* iniziale dell'*Opera da tre soldi* di Brecht-Weill: la popolare *Ballata di Mackie Messer*. Nel 1972 per le musiche de *Il padrino*, il pluridecorato film di Francis Ford Coppola, Rota rivitalizzò con una serie di ritocchi le melodie che aveva scritto nel 1958 per *Fortunella*, pellicola diretta da Eduardo De Filippo che, nonostante un eccellente cast (Giulietta Masina, Alberto Sordi, Carlo Dapporto) non ebbe il riscontro auspicato dal titolo. Il produttore di *Fortunella*, Dino De Laurentiis, proprietario delle edizioni, fece causa a Rota e la corte federale di Los Angeles congelò i diritti musicali del film. Anche l'Academy Award di Hollywood che aveva prescelto la colonna sonora de *Il padrino* per l'Oscar 1972 decise di cancellare l'assegnazione non trattandosi di brano inedito come richiesto dal regolamento. La transazione che giunse a sbloccare la lite giudiziaria costrinse il compositore a condizioni anche grottesche, compresa la firma della canzone *Fortunella* per le edizioni Dino (De Laurentiis) cantata dal fantomatico gruppo Number Six per il film *La madrina del padrino*. Il brano è identico a *Speak softly love* (*Parla più piano*), ovvero la celebre canzone della pellicola di Coppola. Disco e spartito furono pubblicati nel 1973. Ma di quel film dal titolo che fa pensare ad una beffarda ritorsione si sono perse le tracce.

36 A Rota fu assegnato l'Oscar nel 1974, per le musiche de *Il pa-*

drino II, firmate assieme a Carmine Coppola col quale ovviamente dovette dividere il prestigioso riconoscimento.

È andata meglio a Jerry Goldsmith (un Oscar e 16 *nominations* ad Hollywood) che ha più di una volta utilizzato la stessa idea melodica per pellicole diverse: il tema di *Patton* (1970) del regista Franklin J. Schaffner, riaffiora in *L'erba del vicino* (1989) ed anche in *Small soldiers-Soldatini* (1998) ambedue diretti da Joe Dante.

Così come *Rambo* (George Cosmatos, 1985) e *Gremlins 2* (Joe Dante, 1990), altri due film musicati da Goldsmith hanno in comune atmosfera ed armonie.

Anche John Williams ha riutilizzato con poche variazioni il motivo de *Lo squalo* (1975) quattro anni dopo per un altro film di Spielberg: *1941*.

Un altro celebre creatore di musiche per film, il francese Maurice Jarre (3 Oscar per *Lawrence d'Arabia* 1962, *Il dottor Zivago* 1965 e *Passaggio in India* 1984) ha spesso riadoperato i suoi passaggi melodici più intriganti, soprattutto le caratteristiche marce marziali.

A parte la solita eccezione chiamata a confermare la regola, non ci sono mai state liti giudiziarie fra i grandi compositori di musica per film, anche in presenza di somiglianze evidenti e di pubbliche segnalazioni da parte di critici cinematografici e musicali. Alcuni esempi con protagonisti autorevoli. Il tema realizzato dal musicista americano Quincy Jones per *Il colore viola* (1986) di Steven Spielberg ricorda la colonna sonora composta dal collega francese Georges Delerue per il film di François Truffaut *Effetto notte* (1973).

Le musiche di James Horner per *Braveheart* (Mel Gibson, 1995) somigliano a quelle scritte dal compositore giapponese Kaoru Wada per la serie di telefilm *Kishin Heiden — Machine God corps* (1993).

Il brano *Tu sei Peter Pan* all'interno della colonna sonora composta da John Williams per il film *Hook — Capitan Uncino* (Steven Spielberg, 1991) ricorda il tema scritto da Georges Delerue per *Agnese di Dio* (Norman Jewison, 1985).

La musica scritta dal compositore tedesco Hans Zimmer (Oscar 1994 per la colonna sonora de *Il re leone* di Walt Disney) per il documentario *Gli ultimi giorni* (James Moll, 1998) somiglia al tema musicale del film *horror Chi può uccidere un bambino* (Chico Ibanez Serrador, 1976) del compositore spagnolo Waldo de los Rios.

Gli italiani. Nel 1975 Claudio Simonetti, con la collaborazione di

Giorgio Gaslini, realizza il tema musicale del *thriller Profondo rosso* di Dario Argento.

L'atmosfera è molto simile a quella di un horror americano di due anni prima, *L'esorcista* del regista William Friedkin: la musica è *Tubular bells* di Mike Olfield.

«Per Dario Argento avevo scritto nel 1973 le musiche di una serie di quattro telefilm intitolata *La porta sul buio* e del film *Le cinque giornate con Adriano Celentano* – racconta il maestro Giorgio Gaslini. — Il regista mi chiese di comporre la colonna sonora di *Profondo rosso*. Gli feci presente che avevo già degli impegni assunti in precedenza per la mia attività di concertista e che quindi potevo dedicare al film soltanto 30 giorni. Scrissi le musiche ma alla scadenza concordata Argento non era pronto per la sincronizzazione. A terminare il lavoro furono pertanto il maestro Simonetti con il gruppo dei Goblin. Io ho creato lo schema, dando indicazioni di forma, loro hanno fatto il resto, ispirandosi anche a *Tubular bells*. Ma è un'eco, non un plagio». Corsi e ricorsi musicalcinematografici. Nel 1978 John Carpenter realizza *Halloween: la notte delle streghe*: è lo stesso regista americano a firmare la colonna sonora che – scrive il critico cinematografico newyorkese Jerry McCulley – «prende in prestito lo staccato ritmico dell'*Esorcista* ed alcuni effetti armonici di *Profondo rosso*».

Ed è Carpenter stesso ad ammettere che per un altro suo film, *Vampires* del 1998, in cui ha mescolato assieme i generi horror e western, ha utilizzato la melodia del *De Guello* (v. *Rio Bravo* e *Alamo*) sostituendo la tromba con la chitarra spagnola.

Un altro film di successo, *Il ciclone* (1996) di Leonardo Pieraccioni, con la colonna sonora firmata da Claudio Guidetti: ricorda in alcune parti un altro tema musicale, quello composto nel 1986 da Mariano Detto per *Il burbero* di Castellano & Pipolo.

«La somiglianza è evidente – dice il maestro Detto – ma non ho mai pensato di reclamare od altro: sono cose che accadono facendo il nostro lavoro. Chi compone musica per film ha due tiranni: il regista, che esige l'atmosfera musicale che piace a lui, e che nove volte su dieci ha sentito in un altro film, ed il tempo, sempre insufficiente per garantire un'opera dell'ingegno ineccepibile. Nel 1980 il regista Pasquale Festa Campanile mi concesse quattro giorni per comporre un tema di musica "dance" per il film *Qua la mano*. Inutile rispondergli che sarebbero stati necessari almeno due mesi. Tra l'altro io conoscevo pochissimo quel genere musicale. Me la cavai così: chiesi a Franco Miseria, il coreografo del film, di portarmi i dischi più in voga del momento di musica

«dance» e quelli che lui riteneva più adatti al suo progetto di balletto. Così fece e per due giorni e due notti non ascoltai altro: il terzo giorno avevo composto il tema richiesto, copiando qualcosa da tutti i brani, ma attento a non scivolare nel plagio palese».

Le accuse di plagio nella musica per il cinema fino ad oggi hanno registrato soltanto una causa fra compositori illustri: quella intentata nel 1983 da Les Baxter, il direttore d'orchestra da ballo più popolare degli anni cinquanta, contro John Williams per il tema di *E.T. l'extraterrestre* di Steven Spielberg, premio oscar 1982 per la miglior musica originale. La causa si è conclusa, dopo alterne sentenze, nel 1990 con un verdetto che ha definitivamente scagionato Williams: è vero che una parte del suo tema somiglia a *Joy*, un brano pubblicato da Baxter nel 1954 – hanno stabilito i giudici dopo aver esaminato le perizie dei numerosi musicisti chiamati a collaborare – ma quel frammento è tutt'altro che originale, tanto che si ritrova in almeno altre dieci composizioni del passato.

In futuro è forse destinata a sviluppi importanti la causa intentata da Ning Yong, professore al Conservatorio di Shanghai, contro Tan Dun, l'autore della colonna sonora di *La tigre e il dragone* (Ang Lee, 2000) il film che ha vinto quattro Oscar compreso quella per la miglior musica originale: secondo il denunciante Tan Dun ha usato senza autorizzazione una sua composizione del 1982.

Per il resto un'altra sola volta nella storia delle grandi colonne sonore cinematografiche un'accusa di plagio ha avuto qualche conseguenza. È accaduto nel 1970 con il tema musicale di *Anonimo veneziano*, composto da Stelvio Cipriani. Si disse che le prime note erano le stesse dell'inizio di un'altra popolarissima colonna sonora: *Love story* (1970), di Francis Lai.

«Dovetti dimostrare ad una commissione, composta da avvocati e giornalisti, che i due attacchi erano diversi. — racconta il maestro Stelvio Cipriani — Spiegai, aiutandomi con il pianoforte, che la distanza che intercorre fra una nota e l'altra, ossia l'intervallo, nel mio è di cinque note, in quello di *Love story* di sei. La maggioranza mi dette ragione e la cosa terminò lì. Ma capisco quanto sia difficile per una persona che non conosce la musica distinguere ad orecchio una quinta da una sesta minore».

IL PLAGIO E LE ZONE DELL'“INFLUENZA”: IL CAMPIONAMENTO O L'ARTE DELLA FUGA

ALFREDO D'AGNESE

«Where the river runs to black/ I take the schoolbooks from the pack...»: le prime strofe di *Paradise*, un brano contenuto in *The Rising* di Bruce Springsteen, suonano dolenti e gravi. Ma quel che conta di più è la musica, straordinariamente simile a un altro classico della cultura popolare americana. L'inizio della canzone non può non richiamare alla mente quel verso, «Hello darkness, my oldfriend...», con cui comincia *The sound of silence* di Paul Simon e Art Garfunkel.

I fan più attenti di Springsteen hanno notato subito la somiglianza. Sulle loro bocche la parola “plagio” è corsa come una fitta di dolore. Tecnicamente il problema non si pone, ma la citazione, peraltro non contenuta tra le note informative del disco, è chiara. È uno dei tanti, molti, casi che affollano il mondo della musica contemporanea, che sia leggera, classica o jazz. Ai più sfuggì la somiglianza, qualche decennio orsono, tra un grande successo degli Eagles, *Hotel California*, e un brano dei Jethro Tull, *We use to know*. E di altre, chiamamole così, “similitudini” è lastricato lo scenario della musica pop.

Il plagio, sfacciato o ben dissimulato, è un problema sempre più complesso e controverso che fa i conti con l'identità artistica prima ancora che con il diritto d'autore e la proprietà dell'opera. Escludendo da queste riflessioni gli aspetti giuridici e legali non può sfuggirci come il plagio o la semplice citazione si rincorrono l'un l'altro come un argomento ineluttabile.

Volenti o nolenti, se restringiamo il campo al mondo della musica non colta, sono incappati nelle maglie grandi autori. Il caso più noto è quello di George Harrison con la sua *My Sweet Lord*, poi risultata identica a *He's so fine* delle Chiffons.

E che dire di una clamorosa eliminazione di Patty Pravo da un festival di Sanremo per aver presentato come sua una canzone di Dan Fogelberg? E della contesa Ivan Graziani *versus* Phil Col-

lins? Questo è un caso tipico: il nostro cantautore accusava l'ex batterista dei Genesis di aver copiato la sua *Agnese* nello scrivere un brano intitolato *A groovy kind of love*. Ma la canzone è il rificimento di un motivo inciso nel 1965 dai Mindbenders. E c'è di più. La melodia è molto simile a un brano di Muzio Clementi, musicista settecentesco, *Sonatina op. 36 n. 5*. Ecco un caso molto usuale: un motivo ascoltato altrove che rimane nella testa di un musicista e ripreso.

Non è finita: c'è il caso di Zucchero che avrebbe utilizzato versi di Piero Ciampi per un suo album senza citare la fonte e c'è la disputa tra Al Bano e Michael Jackson per un noto (presunto?) caso di plagio.

Basterebbero questi pochi esempi per spiegare quanto è sottile, ben oltre le faticose otto battute, la differenza tra una certa somiglianza e un caso di plagio.

L'ultima querelle, quella tra Francesco De Gregori e gli autori del brano *Zingara* che Iva Zanicchi portò al festival di Sanremo negli anni Sessanta, è illuminante a proposito. Al cantautore romano è stato vietato di interpretare una propria canzone, intitolata *Prendi questa mano, zingara*, perché utilizza la prima strofa dell'altro brano. De Gregori, naturalmente, sta utilizzando ogni risorsa per affermare il proprio diritto a eseguire una composizione di cui nessuno contesta la paternità. La *querelle* durerà ancora a lungo, crediamo. È uno di quei casi limite in cui può capitare d'imbattersi sempre più frequentemente.

Se assumiamo come postulato (Brian Eno lo ha fatto non recentemente) l'idea che il rischio della ripetizione è sempre più alto e che l'oggetto opera d'arte come *unicum* è ormai rarissimo, possiamo spingerci a parlare, per assurdo, di “ineluttabilità del plagio”.

Siamo soliti immaginare l'artista, il compositore, come una figura integerrima che lotta contro l'infinito, contro un tempo tiranno per accedere all'immortalità. Questo stereotipo, questa figura retorica, sono stati superati dalla necessità del vivere grazie ai profitti del proprio ingegno e dall'idea, radicata da almeno un secolo, della musica come industria.

Che fare, come affrontare, dal punto di vista artistico, i miasmi della “ripetizione”? Pullulano i casi di musicisti che non ascoltano più nulla per non essere, anche subliminalmente, influenzati da altri che non da sé. Quasi leggendario il ritiro di Enya, musicista irlandese che vive in un castello tra il suo pianoforte e i silenzi della natura circostante. Può bastare? L'esperienza ci spingerebbe a dire di no. Ma potrebbe essere una soluzione.

C'è chi è andato oltre. Senza scomodare Lyotard e il pensiero post-moderno, i musicisti hip hop e rap, in America e non, hanno tagliato la testa al problema. Hanno utilizzato prima come *calend-bour*, poi con sempre più *ratio*, spezzoni di canzoni già note (*sampler, excerpts*) e vi hanno aggiunto testi e musiche propri fino a fare di questa commistione una nuova forma espressiva. Una sorta di *cut and paste*, di taglia-ritaglia-e-cuci, in cui passato e presente si incontrano, si incrociano, si confondono.

Il campionamento come via di fuga: questa è stata la novità più eclatante in uno scenario fatto di cause e di tribunali.

Naturalmente questo atteggiamento non ha diminuito il numero di controversie. Qualche esempio: non più di otto mesi fa un giudice dell'Alta Corte di Londra ha deciso che la pop star Robbie Williams, ex Take That non deve pagare danni per aver utilizzato testi di Woody Guthrie per la sua canzone *Jesus in Camper Van*. La causa era stata intentata da un editore americano, proprietario dei diritti dell'originale di Guthrie, che pretendeva tutti i ricavi dal brano di Williams. Il giudice ha sentenziato che la canzone è una "parodia" del brano *I Am The Way* di Guthrie e di un adattamento della canzone operato da Loudon Wainwright III. All'editore è stato assicurato il 25 per cento dei guadagni della canzone e a Williams è stato ingiunto, nelle prossime tirature dell'album, di inserire nelle note di copertina il nome di Guthrie in qualità di autore. Comunque la controversia è costata alla popstar 250 mila sterline in totale.

C'è da chiedersi, tra le tante cause in corso, come andrà a finire quella tra il rapper di successo Eminem e il pianista Jacques Loussier che lo accusa di avere utilizzato parte del suo componimento jazz "Pulsion" nella canzone "Kill You". Perversioni del sistema? Può darsi. Ma è sempre più difficile addentrarsi in questo ginepraio.

Ritornando all'inizio: la citazione di Springsteen, non giudicabile come plagio, limita molto il portato artistico e l'originalità di *Paradise*. E non è questo forse il vero "punto d'onore"?

Basteranno uno, cento, mille campionamenti onesti (con tanto di citazione a fronte) per evitare le secche del plagio? O siamo *sic et simpliciter* di fronte a una forma artistica nuova e diversa? Domande, domande, domande; spesso senza risposte adeguate. Ci sembra doveroso chiederci se non sia il caso di rivedere le regole, che vanno adeguate al momento storico. Da salvaguardare non sono solo l'opera di ingegno e i diritti di un autore, ma la credibilità di un movimento ecumenico, alla ricerca di nuovi stimoli, di nuove fonti.

In uno scenario in cui avanzano slogan ancora da decifrare come "Musica globale" è importante recuperare un minimo di quell'armonia perduta, di quella purezza lasciata per strada. Uscire dal tunnel delle ambiguità ci appare come un passaggio obbligato e necessario.

STORIA ED ESTETICA DEL PLAGIO MUSICALE

GIROLAMO DE SIMONE

Premessa

Lo scritto che segue raccoglie in modo sistematico il frutto di alcuni anni di studio sul fenomeno del plagio musicale: presenta organicamente molteplici casi; offre per la prima volta un tentativo tipologico; prosegue le analisi estetiche e sociologiche iniziate con la pubblicazione di *Estetiche del plagio* (1995); perfeziona la sezione storica di *Piccola storia del plagio* (2000/1), qui completamente assimilata e aggiornata specie per quanto riguarda il Novecento. Uno spazio a parte occupano le tecniche compositive, l'analisi dei problemi, la proposta di alcune soluzioni.

Il lavoro è completato da una ampia bibliografia ragionata, che è stata fornita per offrire a studiosi e curiosi la possibilità di approfondire ulteriormente il tema nei vari aspetti estetici, sociologici, storici e giuridici.

Introduzione

La 'contaminazione', naturalmente, è sempre esistita. È scritto in alcune storie della musica, ed è deducibile anche usando semplicemente la logica, in relazione alle modalità stesse della composizione musicale, la quale da un tema o una cellula sonora di qualsiasi tipo (tratta anche da altri autori) fa scaturire un intero brano. Da quando tuttavia l'imbastardimento della produzione musicale è diventato un fatto compiuto, e tutti i media parlano di contaminazione, si sono creati due partiti. Da un lato quelli che la propugnano ad ogni piè sospinto anche quando non di 'contaminazione' si può parlare, ma di semplice accostamento confusionale di stili; dall'altro quanti si atteggiavano ad algidi difensori della purezza e denigrano un corso musicale che a loro dispetto percorre trasversalmente tutti i generi. Per questi ultimi, la contaminazione è esistita da sempre, quindi non ci sarebbe da gridare al miracolo oggi; si tratterebbe di un fenomeno alla moda, da minimizzare, usato dall'industria culturale a meri fini commerciali e

quindi da portare ad esaurimento dopo averlo spolpato per bene. Lo confondono con il lavoro di quei musicisti colti (come ad esempio Bartók) che in passato hanno rivalutato le tradizioni folcloriche dei loro paesi. Non distinguono, quindi, tra popular e popolare, e sfiorano anzi il populismo.

Date queste premesse potrà allora risultare utile rintracciare il tema conduttore del fenomeno del plagio all'interno della storia della musica, dimostrando che, effettivamente, la deriva della contaminazione si è affacciata con forza nel corso dei secoli e nel lavoro di musicisti anche importanti, ma contestualmente ribadire l'idea che oggi sta accadendo qualcosa di nuovo e di profondamente diverso. Qualcosa che marcia al passo con la globalizzazione dell'economia e che può essere usato bene o male, così come era già avvenuto quando ci si accorse della 'riproducibilità' tecnologica delle opere d'arte (Benjamin). Queste nuove modalità di produzione di opere possono essere rivolte al mero discorso economico (e quindi da stigmatizzare, come ci insegna Ignacio Ramonet) o tendere a qualcosa di più, al melting-pot, alla proliferazione di linguaggi capaci di arricchire tutti attraverso la differenza di ciascuno: l'altra faccia della musica globale.

Il plagio e le estetiche nuove che ne derivano non sono altro che uno strumento di contaminazione, uno strumento ricco di implicazioni giuridiche, politiche e filosofiche. Il plagio artistico consiste nella veicolazione gratuita di idee e atmosfere musicali: non si tratta della mera copia, naturalmente. La diffusione di uno 'stile', infatti, non ha nulla a che vedere con una copia, e pertanto evita di pagare qualsiasi pedaggio. Dal punto di vista filosofico, attraverso la gratuità dell'offerta, il plagio artistico consente di sfuggire alla logica dello scambio, con la prassi del dono unilaterale gratuito. Io do una cosa a te, e basta: tu nemmeno sai chi sia a dartela, si tratta di un contributo alla storia del progresso comunitario.

Questa visione, che a tutta prima appare utopistica, oggi diventa pratica comune. Le idee circolano da sole, senza pregiudizio d'autore. Esse vengono sentite come proprie da ciascuno, ed anzi il fenomeno sembra ormai innescare un problema opposto, quello della conservazione della memoria storica. Vale a dire, almeno, della conservazione del nome di quanti abbiano introdotto innovazioni o nuove idee, esattamente come accade nel campo informatico per i software *open source*.

Profili storici

Origini del fenomeno

Già l'uso di modi ispirati a quelli greci è in qualche modo da considerarsi una sorta di grosso plagio stilistico. In realtà, mentre comunemente (ed erroneamente) si ritiene che la civiltà musicale abbia seguito un percorso lineare, genericamente 'progressista', e cioè di maggior complessità delle forme o di evoluzione gerarchica delle stesse (cioè dall'elementare allo strutturato, dal facile al difficile, e così via), proprio l'uso medioevale della modalità smentisce clamorosamente questo assunto. Nella Grecia antica, infatti, i modi potevano assumere forme anche assai più complesse: per esempio oltre ad essere diatonici (antenati delle nostre scale moderne), potevano diventare cromatici e addirittura enarmonici, utilizzando quindi rapporti tra suoni che noi occidentali abbiamo completamente dimenticato (eccettuato naturalmente i lavori microtonali contemporanei di qualche interesse, quelli di Harry Partch, Lou Harrison, Lamonte Young, John Cage...).

Prima dell'epurazione fatta da San Gregorio Magno, che 'ripulisce' i canti da più antiche e suadenti effusività orientali, il canto liturgico medioevale conosceva una estrema libertà geografica: da quello monodico basato su otto modi di derivazione bizantina, a quello 'occidentale', che presentava differenti tipologie, tra le quali anche quella mozarabica. In tempi di barricate come quelli presenti non farebbe male ricordare il contributo offerto dalla cultura araba alla musica occidentale.

Durante il Rinascimento, mentre in Germania Lutero rinnovava le fonti dei canti liturgici ed in Francia Calvino proibiva di usare la musica se non nelle sue espressioni più sobrie (vale a dire con melodie cantate all'unisono), in Spagna accadeva qualcosa di molto interessante. Si creava una sorta di melting-pot, di crogiolo capace di raccogliere elementi franco-fiamminghi ed italiani, e fin qui nulla di strano, perché i fiamminghi avevano rivoluzionato le forme vocali (anche con ardite composizioni: il *Deo Gratias* di Okeghem arriva fino a 36 voci!) e l'Italia aveva perfezionato l'arte strumentale. Ma il bello era che in Spagna questi elementi si fondevano con stilemi gotici, celti, baschi, arabi e berberi. Bernard Champigneulle, nella sua piccola e provocatoria *Storia della musica*, spiega la commistione con gli arabi: installati in Andalusia fino all'inizio del Rinascimento, essi avevano segnato nel profondo la civiltà spagnola. La straordinaria presenza di elementi tanto variegati fa della cultura spagnola rinascimentale un

meraviglioso precedente di commistioni e... plagi d'inestimabile valore artistico.

In Spagna pomposi oratori sostituiscono i *villancicos* d'ispirazione etnica locale. In Germania, Inghilterra, Fiandre ci si ispira alla scuola di Versailles, ma rifacendola alla maniera italiana: sono quelli che Couperin chiama i 'gusti fusi'. Keiser ad Amburgo fa seguire in una stessa opera testi in francese, italiano e tedesco, a seconda dell'atmosfera della musica o della forma prescelta.

Il grande Georg Friedrich Händel compone ispirandosi alle forme napoletane, ma ha la tecnica degli organisti tedeschi ed uno spirito tipicamente... inglese, specie nei brani di circostanza che lo fanno affermare in Inghilterra. Händel dichiarava tranquillamente di prendere spunto da temi di Stradella e Keiser. Ma gli addebitano prestiti da... ventinove compositori! Nel solo *Israele in Egitto* compaiono ben diciassette 'citazioni'.

Il grande codificatore delle prassi del sistema temperato (che solo apparentemente è un passo avanti nella storia della musica, contrariamente a quel che ritenne Schönberg), Johann Sebastian Bach, trascrive concerti barocchi di Marcello, Vivaldi, Johann Ernst; scrive corali su temi luterani, riscrive se stesso adattando numerosi brani a differenti strumenti. Ispirato dalla celebre *Piango, gemo, sospiro e peno*, di Vivaldi, Bach ne trae un *Andante* per il *Concerto in si minore* BWV 979 (trascritto da autore 'sconosciuto'), e vi si ispirerà nel fugato del *Preludio Fantasia* BWV 922, quello poi trascritto dal pianista Egon Petri per la Busoni-Ausgabe. E così via: dai tre concerti per organo da Vivaldi (BWV 593, 594, 596) alla fuga per organo tratta da Legrenzi (BWV 574), Bach dimostra ben più che una passeggera infatuazione per la musica veneziana. Quest'ultima viene fagocitata, trascritta, completamente cambiata, oppure usata come modello sotterraneo. L'organista e musicologo Albert Schweitzer, in una biografia, rileva la presenza e l'importanza delle melodie luterane in tutta la produzione corale ed organistica bachiana (molte melodie usate da Lutero e Johann Walther erano poi a loro volta di origini medioevali). Evidentemente, non si trovava scandaloso servirsi di temi celebri, come se si trattasse di 'citazioni' implicite, di materiali sonori già assimilati, da riutilizzare proprio come fa l'artigiano quando assembla strutture eterogenee. Non a caso in alcune trascrizioni i nomi degli autori originali non vengono citati (o forse non giungono fino a noi...) come ad esempio nel già menzionato *Concerto in si minore* BWV 979, o come in alcune pagine del *Clavier-Büchlein*. Certo è che il codificatore del sistema musi-

cale occidentale non si è sottratto al fascino del plagio artistico, così come altri grandi musicisti a lui contemporanei.

Il grande Mozart, amato dagli dei e filmicamente odiato da Salieri per il suo genio, si divertì a copiare temi di altri compositori. Nella *Overture del Flauto magico* vi sono temi di Cimarosa e di Clementi, considerato il “padre della musica pianistica”. Mozart, come ricorda Luciano Chailly, «ebbe molte accuse di plagio per ‘prestati’ da Gluck, Haydn, Paisiello, J. Christian Bach, Sarti, ed altri». Giovanni Carlo Ballola scrisse che «se Mozart fosse vissuto ai nostri tempi, avrebbe dovuto passare molto tempo, per i suoi plagii, in un’aula di Pretura». Chailly riferisce che Clementi, ristampando una *Sonata*, dovette segnalarvi in calce con comprensibile stato d’animo il celebre «plagio di Mozart».

L'Ottocento

Nell'Ottocento, con l'imperversare di trascrizioni, parafrasi, adattamenti e facilitazioni per fanciulle, la pratica della citazione dilaga e si esplicita. Nasce contestualmente l'idea di ‘repertorio’ e si consolida quella di ‘autore’. Così, Wagner si sente in dovere di avvertire Liszt di aver ‘preso in prestito’ un tema che compare nella *Walkiria*, riconoscendo all'altro un diritto di proprietà su qualcosa di immateriale. Questo momento, benché fosse stato anticipato dalla denuncia di Clementi del plagio subito da Mozart, è di fondamentale importanza: il ‘pregiudizio d'autore’ (v. oltre) e cioè la sensazione di sentirsi legittimi proprietari dell'opera creativa, era ormai assimilato, e sarebbe stato rimesso in discussione solo nel Novecento, da Igor Stravinskij. Fino a quel momento l'opera era considerata come un oggetto artigianale, e gli stessi artisti venivano trattati come artigiani. Non a caso Beethoven fu tra i primi ad avere la consapevolezza del valore economico delle sue composizioni, pur non restando a sua volta immune da ricadute nel plagio. È possibile, come caso limite, ricostruire il tema della famosa *Pastorale* assemblando alcuni incisi mozartiani (Sonate K 332 e 135; Fuga della Fantasia K 394). Ma la sintesi di quel tema, come segnala Tito Aprea in un suo celebre libro sul plagio, compare addirittura in Bach, nella *Cantata* “Dio tu guardi la Fede”, e si tratta di un caso limite, che può illustrare quanto fosse profonda nei musicisti l'introyezione del lavoro e delle opere dei loro predecessori e contemporanei. La nozione di ‘proprietà’ sull'opera e del conseguente rischio che altri possa in malafede appropriarsi di idee musicali considerate ‘originali’ e quindi ‘proprie’, è talmente già consolidata in Beethoven da fargli confessare ad Eleonora Breuning: «...non avrei scritto in questo

modo una cosa simile, ma ho notato che, quando improvvisavo la sera, c'era sempre qualcuno a Vienna che il giorno seguente trascriveva molte mie trovate e se ne faceva bello. Siccome ho previsto che presto saranno pubblicate cose simili mi sono deciso di prevenirle» (citato da T. Aprea, v. bibliografia). Assieme alla nascita del concetto d'autore, si moltiplicano i casi di plagio. Donizetti viene accusato di plagio stilistico da alcuni critici, ed altri così lo difendono: «[...] vogliamo spendere poche parole sul conto di taluni critici di professione che in qualsivoglia classico lavoro trovano sempre a ridire. Vi è chi sostiene incontrarsi nelle musiche di Donizetti talune cantilene che ad altre somigliano. Senza dir di tante sue teatrali produzioni, questi Zoili invidiosi potran sentire la Lucia, nella quale son tanti nuovi pensieri che lungo sarebbe ad enumerarli: e se vi à qualche cosa che a loro modo di vedere senta di reminiscenza, ciò nasce dal perché essi confondono ciò che può dirsi plagio musicale con lo stile del compositore. Ogni maestro di musica à il suo stile come ànno la lor maniera di dipingere i pittori («I curiosi», Napoli 15 ottobre 1835, citato in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, 1652 pp., Skira, 1997)».

Molteplici i plagii artistici: Wagner attinge da Schubert, Mendelssohn, Beethoven, Brahms, e perfino da una messa gregoriana. Brahms a sua volta prende da Beethoven, Verdi, Dittersdorf. Lo stesso Liszt, avvertito da Wagner del già citato plagio del tema della *Walkiria*, gli risponde con filosofia: «Hai fatto bene: così avrà almeno la possibilità di essere ascoltato da qualcuno...».

Il Novecento

Puccini ‘prende’ da Rachmaninov (un tema di *Turandot* del 1926, tratto dall'*Elegia* del 1892...), Rachmaninov da Chopin. Puccini a sua volta, nella *Tosca*, si ispira al celebre *Capriccio sulla partenza del fratello diletto* di Bach ed alle *Images* di Debussy. Ma in cambio cede qualcosa dal *Tabarro* alle *Fontane di Roma* di Ottorino Respighi. Anche Cilea prende da Debussy, e Debussy da Schumann, Prokofiev acquisisce un tema dal *Trovatore* di Verdi, e così via, in un gioco intrecciato di citazioni espresse, occulte, inconsce o consapevoli e colpevoli... fino a Berg, che nel *Wozzeck* non potendo plagiare un tema perché usa il sistema dodecafonico copia... un ritmo: precisamente quello della *Pastorale* di Beethoven. Tantissimi i casi di plagio o similitudine nella storia dell'Opera lirica, talora con riguardo ai libretti. Il musicologo Antonio Cassi Ramelli ne cita molteplici casi in un suo

importante lavoro del 1973 (cfr. bibliog.): «i cosiddetti plagi (...) sono in verità ancora meno percepibili in campo musicale e perseguibili di quelli letterari. Che Verdi abbia ripreso l'avvio della romanza del baritono per *Ballo in maschera*, Boito quello del tenore del suo Mefistofele, Giordano quello della «donna russa che è femmina due volte», molti si confidano ancor oggi strizzando astutamente l'occhio destro e scuotendo il capo, mentre molti arricciano il capo, non si sa perché, quando risentono gli squilli dell'inno americano nella *Butterfly* o la nenia dei battellieri del Volga ripresa in Siberia. Osiamo almeno sperare (...) che nessuno ricordi che lo spunto dell'intermezzo dell'*Amico Fritz* proviene da un notturno del Martucci e che nella *Moldava* di Smetana riappare la nostra collaudatissima *Fenestra ca lucive*.» (Antonio Cassi Ramelli, cit. in bibl., p. 66).

Più ci avviciniamo alla contemporaneità, più gli autori presentano elementi che confluiscono nella attuale modalità del plagio artistico. Nel Novecento, quelli che maggiormente hanno contribuito a dar corso a questa acquisizione sono stati Erik Satie, che prende in giro le *Sonatine* di Clementi con piglio ironico e spregiudicata abilità permutatoria, ed Igor Stravinskij, che fa della citazione la sua principale arma, a dispetto di Adorno che lo considerò inautentico con scarna preveggenza. Stravinskij era in grado di sorprendere sistematicamente pubblico e critica con inaspettati prestiti stilistici, sia in direzione dei suoi contemporanei che verso il periodo classico ed il Settecento. In *Pulcinella*, ad esempio, si ispira a Pergolesi, ne ricrea le atmosfere a modo suo, e lo dichiara esplicitamente, affermando contestualmente la legittimità dell'operazione. In *Colloqui con S.* (Torino 1958, Einaudi) confessa: «*Pulcinella* fu la mia scoperta del passato, l'epifania attraverso la quale tutto il mio lavoro ulteriore divenne possibile. Fu uno sguardo all'indietro naturalmente, - la prima di molte avventure amorose in quella direzione - ma fu anche uno sguardo allo specchio. A quell'epoca nessun critico lo capì, e io fui attaccato di conseguenza per essere un *pasticheur* (...). Per tutta quella gente la mia risposta fu ed è ancora la stessa: Voi 'rispettate', io amo». Anche Massimo Mila riferisce di questa caratteristica. Tanto che chiude il suo *Compagno Stravinsky* (Torino 1983, Einaudi) con la seguente riflessione: «anche la sorprendente piroetta finale, con la graduale conversione o piuttosto convergenza di S. verso il metodo di composizione dodecafonica, non è il recupero d'un contatto smarrito con l'avanguardia ma si iscrive sotto lo stesso segno di parodia creatrice che è il contrasegno del costume contemporaneo». Mila attribuisce a S. una vera

e propria «tecnica dell'appropriazione» verso «ogni fenomeno di natura musicale». E lo stesso Stravinskij noterà, in *Poetica della musica*, che «una vera tradizione non è la testimonianza di un passato concluso, ma una forza viva che anima e informa di sé il presente. In tal senso è vero il paradosso che tutto ciò che non è tradizione è plagio...».

La musica concreta

Pietro Grossi raccontava che negli anni Sessanta molti compositori sperimentavano tecniche analogiche di 'collage' sonoro e di 'montaggio' di materiali provenienti da fonti estremamente eterogenee. Quasi tutta la musica concreta fu costruita in questo modo; inventata da Pierre Schaeffer che firmò, assieme a Pierre Henry, diverse opere di musica concreta fin dagli anni Cinquanta, la definizione 'musica concreta' risale però all'anno precedente, forse addirittura al 1948. Grossi fu tra i primi italiani ad utilizzarne le tecniche con piena consapevolezza estetica - cioè immaginandone bene le conseguenze e(ste)tiche - (tecniche che anticipano quelle dei Dj odierni), ad insegnarle come caposcuola, mettendo il suo studio a disposizione dell'Istituzione statale. Tra gli altri italiani, anche il compositore Vittorio Gelmetti lavorò al suo studio negli anni Sessanta utilizzando tecniche simili, realizzando per la Rai (DSE) un ciclo di trasmissioni chiamato "Tutto è musica" e scrivendo diverse colonne sonore con la tecnica del 'montaggio'. Altri antesignani furono Varèse, Gerhard, Davies, e quasi tutti gli autori di musica concreta.

Oltre a molteplici innovazioni e primati (l'uso del calcolo algoritmico nella musica elettronica), Pietro Grossi dette notevole impulso, forte delle sue prassi, ad una visione etico-politica della produzione musicale partendo dall'acquisizione che la musica non fosse né dovesse essere ricollegata ad un concetto stringente di 'proprietà': realizzò un pezzo e lo intitolò *Collage* per dichiararne esplicitamente la 'fabbricazione' attraverso tecniche di assemblaggio, e cioè fondendo e sovrapponendo, alla fine radicalmente alterando, molti lavori di altri compositori elettronici. Ripeteva il motto «Tutto per tutti infaticato...», di Renato Famea, ritenendo che fosse ridicolo nell'epoca della tecnologia, o, se si vuole, nell'epoca della riproducibilità tecnologica, perdere tempo con faticose operazioni ripetitive. Diceva che «non si può paragonare il modo di vivere prima della scoperta dell'energia a vapore con quello successivo: non si possono fare paragoni, però ha vinto lo strumento a vapore. Vince perché è più potente, non perché più bello o migliore. Vince la potenza. E se l'uomo si accorge che può

ottenere tutto subito senza fare fatica si domanda per quale ragione non debba seguire la strada più comoda»: una osservazione politica, dedicare energia ad un impiego esclusivamente creativo, senza perder tempo con questioni meccaniche.

Le prassi compositive di Grossi, la sua produzione artistica (la cosiddetta "home-art"), gli *statement* estetici, sempre mutevoli e divulgati in copie uniche, naturalmente celano una più alta idealità presente nel suo lavoro, e legata al filo rosso Kant-Weininger, di rispetto per l'uomo, distinzione tra il dominio sugli oggetti da un lato e l'invadenza della proprietà dall'altro. Celano ancora il desiderio dell'anonimato a favore del lavoro di gruppo svolto nello studio elettronico, e la necessità di ridimensionare la funzione della proprietà privata sull'opera artistica e intellettuale, perché non c'è possesso sulle buone idee. Grossi risulta, così, uno di quei rari musicisti in grado di leggere trasversalmente le pratiche del fare motivandole con profonde certezze teoriche, etiche, estetiche. Un personaggio non ancora sufficientemente noto, ma che fu in grado di opporre una concreta resistenza politica, anche se emersa in modo saltuario e frammentato, attraverso le sue conoscenze tecnologiche. Si deve a pionieri come Grossi se l'uso del mezzo elettronico si è via via 'addomesticato', se oggi ci pare normale che il 'computer' possa avere molteplici usi 'domestici', e possa essere uno strumento che ci fa 'risparmiare tempo' quando nel comporre si improvvisa sulla tastiera collegate via Midi al calcolatore, che scrive scrupolosamente traccia su traccia, facendoci riascoltare il tutto con la freschezza di suoni campionati (*rendering audio*). Grandi pionieri quelli come lui, Teresa Rampazzi ed Enore Zaffiri, che hanno introdotto nelle scuole di musica queste tecniche, i primi sintetizzatori, i primi calcolatori. Non è un caso che sarebbe stato poi il mondo della musica 'pop' a massificarne l'uso.

Dalla Hausmusik alla Mouse musique

La 'House music' (che poi è un filone che affonda la sua *ratio* nella romantica Hausmusik o musica domestica) ha avuto larga diffusione negli anni Ottanta. Costruita con tecniche di campionamento restò prevalentemente musica da ballo o da discoteca (Michel Chion). Precedette, quindi, la cosiddetta 'Mouse musique', riferita principalmente al fenomeno commerciale dei St. Germain, che rappresenta una evoluzione del concetto di campionamento, perché viene creata attraverso colpi di mouse ed appositi software di gestione congiunta di file *wave* e Midi.

52 Anche per i campionamenti si pone il problema del plagio: quando i suoni o i break ritmici restano riconoscibili essi necessi-

terebbero di una liberatoria dell'autore. Per questo, in tempi recenti, si è pensato di risolvere il problema commissionando *sound-pool* liberi da copyright, *royalty-free*. Oggi in qualsiasi messaggeria attrezzata si trovano cd-rom con campioni già disponibili, intere librerie di suoni o di *groove* di batteria pronti ad essere messi in loop per essere utilizzati in molteplici applicazioni domestiche.

Quando la tecnica si diffuse negli anni Ottanta grazie al proliferare sul mercato di campionatori molto economici, essa si impose in ambito hip hop, estendendosi in breve anche ad altri generi musicali, dalla break music (dove per 'break' si intende 'blocco ritmico'), al funk. Tra jazz e funk si è mosso il pianista Wayne Horvitz, che ha lavorato sia con Zorn che con Marclay. Per Horvitz si parla invece che di una 'scomposizione' di brani (Zorn), di 'ricomposizione' di suoni eterogenei. Ha fondato il gruppo dei President. Marclay è invece vicino al mondo dei Dj, i quali sempre con maggior creatività utilizzano e mixano utilizzando appositi programmi o mixer digitali che consentono lo *scratch* anche con i moderni compact disc. Ricadute della tecnica del campionamento avvengono oggi in molteplici generi, fino alla jungle.

La pervasività di queste tecniche nelle musiche di consumo è oggi un dato innegabile, dimostrato dalla presenza di musicisti 'campionatori' in quasi tutti i generi musicali, da Tom Jenkinson (drill'n'bass), Nigel Casey (house), Michael Reinboth (jazz), a Marco Passarani (tecno), Johnny Halk (braindance), fino ad arrivare a Moby (di provenienza tecno, usa però stilemi blues, ambient, un vero *melting pot*) ed a Ludovic Navarre alias St. Germain (lounge jazz, sorta di jazz da camera). Un altro recente esempio è dato dai romani Gabin, diventati celebri per aver ricreato in modo geniale *Doo Uap, Doo Uap, Doo Uap*, da un originale di Ellington, e per questo considerati come i St. Germain italiani.

Contemporaneità

Non si può dar conto facilmente di quello che accade oggi, se non compilando un ponderoso elenco telefonico. Molti autori usano la citazione volontaria, o portano agli estremi l'espedito della trascrizione, reinventando o sporcando intenzionalmente con interventi estranei i brani del passato. In mente vengono subito le modalità compositive di Zorn, che accosta frammenti in un velocissimo gioco di rinvio concettuale, le operazioni di Garbarek, le allusioni dei neoromantici, le rivisitazioni dei brani di Hildegard von Bingen (santa Ildegarda).

Una vera svolta è rappresentata proprio da John Zorn, che scrive colonne sonore per cartoni animati (repentini cambiamenti tra rumori e musicchette pensate *ad hoc*), ad esempio con *Roadrunner*, e lavora con il già citato Dj Christian Marclay, il quale utilizza il missaggio tra brani differenti in modo libero, e lo contamina con suoni e rumori estranei. Le due cose fanno nascere in Zorn l'idea di inanellare citazioni velocissime (Zorn le chiama "sketch", v. il paragrafo sulle tecniche), in cui i frammenti originari sono quasi irriconoscibili, e dei quali non viene più dichiarata la paternità originaria. Tra un *pattern* e l'altro, il sassofonista propone 'insert' strumentali tecnicamente all'avanguardia. Il risultato è un universo polimorfo, una evoluzione delle intuizioni usate da John Cage in quei brani per radio e performer o per radio e televisione considerati scandalosi al loro apparire (si ricordi che all'elemento della casualità rispondeva l'utilizzazione di frammenti musicali trattati in modo oggettivo, benché prodotti da una semplice radio a modulazione di frequenza). Il filo rosso che è forse possibile tracciare parte da Satie (per le componenti dell'ironia e della musica d'ambiente) e Stravinskij (per la consapevolezza estetica del rifacimento stilistico), attraversa John Cage (indeterminatezza non solo dell'esecuzione ma anche dei materiali prodotti dalla fonte: alea controllata per l'esecutore, vera e propria indeterminatezza per le fonti) ed i tanti sperimentatori elettronici; arriva a John Zorn, ed ai musicisti che utilizzano campionamenti. Ognuno di questi passaggi è stato a suo modo rivoluzionario, e tuttavia in grado di conciliare l'innovazione e la creatività con la memoria e la conoscenza di quanto già avvenuto in sistemi contigui o (geograficamente) lontani, sempre nel presupposto della 'contaminazione'. Sarà appena il caso di ricordare ancora una volta che questa nozione, oggi abusata, è stata fortemente osteggiata e combattuta dai sostenitori della novità dell'arte, della purezza, della 'grandezza' della musica colta o occidentale. Non bisognava essere visionari o veggenti per scorgere all'orizzonte quello che sarebbe accaduto nel mondo della cultura e della letteratura, e che oggi si stringe come un cappio attorno all'anelito della globalizzazione culturale. Il cappio è quello che separa artificialmente le culture, le religioni, erigendo nuovi muri e steccati attorno all'idea di un occidente pieno di progresso al quale si opporrebbe una cultura araba, islamica, da mettere alla gogna. Due concezioni opposte, dalle quali discendono alternativamente tolleranza oppure autoritarismo.

E invece la 'contaminazione' sopravvive, nella vecchia come nella recente musica concreta, che utilizza frammenti spuri provenienti

da ogni dove (ad esempio lo fanno Andrea De Luca e Lorenzo Brusci); è ancora rintracciabile nelle molteplici utilizzazioni di musiche colte da parte di compositori jazz o anche semplicemente ad opera di *jingle-makers* (si pensi a Rava che si rivolge a Puccini, ed alle tante rivisitazioni di musica da spot); è individuabile in un corposo campionario di musiche di provenienza leggera da parte di interpreti classici, da Cardini che rilegge Bindi a Bayless che in "Bach meets the Beatles" rifà celebri brani del gruppo anglossassone, o Peter Breiner che ne riscrive le composizioni nello... stile del concerto grosso di Bach, Händel e Vivaldi! Ancora contaminazione e gran calderone citazionistico è quello del bravo Daniele Sepe (che talora eccede in enfasi bandistica quanto eccelle in impegno politico), e del gruppo Le Loup Garou, che fonde con grinta stilemi provenienti da disparati angoli del globo. E per ascoltare gli esiti migliori di musicisti collocati in ogni punto della geografia polimorfa disegnata dalle musiche contemporanee (senza esclusione del rock), si ascolti "Caged/Uncaged" della storica etichetta Cramps Records: Arto Lindsay, John Cale, David Byrne, Lou Reed, Elliott Sharp, David Weinstein & Shelly Hirsch (firmano insieme una bella divagazione sul capolavoro *Cheap Imitation* di Cage), Amy Denio e naturalmente John Zorn ed Eugene Chadbourne. Ancora è infinita la world music che mescola, contamina, plagia. Una quantità di autori e brani solo indicativa di quanto accade nella contemporaneità, a significare la molteplicità di assimilazione e attecchimento di tecniche, prassi, concetti mutuati dall'estetica del plagio. In tempi recenti, poi, le musiche 'di frontiera' (la cosiddetta Border music) hanno assimilato nel profondo le modalità compositive usate in stili e generi differenti, appropriandosene in modo originale, e facendone altro, qualcosa in grado di ri/suonare in modo indeterminato, nuovo, globale.

Tecniche

Alla contemporaneità della contaminazione, più o meno inconsapevolmente, appartengono, come si è detto, le brevissime citazioni degli spot, i rifacimenti, i plagi musicali della musica leggera, i brani sottratti al diritto d'autore e modificati per essere immessi in rete (tagli nella frequenza di campionamento, e tagli operati dall'algoritmo usato dal formato Mp3 e dalle sue evoluzioni), ma anche brani e frammenti liberi da copyright (chiamati via via *loops* o *soundpool*) immessi sul mercato dalle ditte che vendono software utilizzabili per creare pagine Web, video promozionali, o

musiche di consumo (vedere i cataloghi di campioni diffusi da Sonic Foundry per il noto software "Acid"; da Magix, che dispongono anche di immagini 'free' utili per costruirsi video con tasselli 'prefabbricati', etc. etc.). Molteplici tecniche sono state inventate, perfezionate, messe a disposizione di tutti, in un primo tempo solo con intenti commerciali. Questa 'mercificazione' ha invece sortito un effetto inaspettato: la divulgazione capillare, la massificazione, una sorta di popolarizzazione della creatività. Una creatività 'a basso costo', vale a dire ottenibile con pochissima spesa, benché talvolta di buona qualità. Tutto ciò ha fatto in modo che anche un metalmeccanico potesse essere prodotto dall'etichetta di Zorn, con risultati sorprendenti!

L'esposizione delle tecniche parte dalla 'variazione' e dalla 'trascrizione', fondative di ogni musica, ma superate nella loro applicazione accademica) e arriva a quelle tipiche del nostro secolo, patrimonio collettivo il cui debito va indirizzato alla straordinaria capillarità dei nuovi media elettronici.

Variazione

Uno dei più esaurienti studiosi di forme musicali, André Hodeir, dedica ampio spazio alla variazione: «Come l'uomo, pur così vario nella sua struttura e nei suoi comportamenti nasce da una sola cellula, l'opera deve svilupparsi a partire da un elemento unico. Tutta l'arte di chi crea consiste nel ricavare da questa cellula iniziale il massimo della varietà: è ciò che si sforza di fare la tecnica della 'variazione', una delle forme più pure della musica occidentale». Aggiungendo, tuttavia, che: «secondo la prospettiva in cui la si considera, la variazione può essere una forma o un procedimento, o entrambi. Variare un tema significa trasformarlo senza alterarne l'essenziale, sia ornandolo, sia trasducendolo, sia dando preminenza ai disegni secondari che l'accompagnano» (André Hodeir, *Les formes de la musique*, cit. in bibl.). Indicazione più vicina allo studio delle tecniche compositive è fornita dall'inventore della dodecafonia: «Il termine 'variazione' ha diversi significati. La variazione crea le forme-motivo per la costruzione dei temi, produce contrasto nelle sezioni mediane e varietà nelle ripetizioni; ma nel tema con variazioni essa è il principio strutturale dell'intero pezzo» (Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Compositions*, London 1967).

La 'variazione' si configura quindi come una delle più antiche tecniche usate per costruire un brano musicale. Nella tradizione musicale 'colta', al fianco all'invenzione del tema, valore molto sentito in un periodo successivo, da sempre ha contato il mo-

mento dello sviluppo, dell'organizzazione dei materiali, dell'invenzione 'variata' di cellule magari non originali o non troppo originali. Per questa ragione, come rileva Tito Aprea, moltissimi incisi tematici restano identici a cavallo di epoche e di stili (e, naturalmente, di generi): alcuni salti d'altezze, alcune direzioni dei temi obbligate da un prevedibile e raccomandato 'buon andamento' del basso che supporta le armonie, sono stati considerati come un patrimonio comune, come l'abc del linguaggio musicale, del quale tutti potevano servirsi a patto di sorprendere poi l'ascoltatore con inaspettate formule 'variate'. La medesima forma del 'tema con variazioni', addirittura, è poi diventata un modello di scrittura, laddove certe varianti ritmiche, o modalità di divisione e spezzettamento del tema, o procedimenti come dilatazione e concentrazione venivano riutilizzati per richiamare alla memoria dell'ascoltatore le opere precedenti, o quelle dei grandi compositori contemporanei, come se l'intento fosse stato non solo quello di innovare, ma anche quello di riallacciarsi implicitamente ad un linguaggio e ad una tradizione. L'arte dell'implicito citare varia molto tra i differenti compositori, e non è detto che i più 'grandi' siano stati anche quelli più innovativi e radicali. E quasi tutti, inevitabilmente, hanno fatto ricorso alla variazione, spesso su temi popolari o di altri compositori.

Trascrizione

Anche la nozione di trascrizione ha diverse accezioni. La più interessante, ai fini di questo studio, è quella di 'cambio di destinazione strumentale'. Attraverso la trascrizione, un brano composto originariamente per un determinato strumento viene trasformato ed adattato alle necessità di uno strumento differente, in modo più o meno fedele all'originale e assecondando problemi come l'estensione, il timbro, la possibilità di fraseggio dello strumento originario e di quello di destinazione. Esistono trascrizioni 'da concerto' (compositori come Liszt e Busoni amplificano in modo creativo l'originale con raddoppi, riempimento di armonie, etc.: si pensi all'ampilissimo catalogo delle trascrizioni da concerto); e trascrizioni che diventano vere e proprie 'reinvenzioni': in tal caso musicisti come Rendano, Siloti, Petri sviluppano creativamente arpeggi appena enunciati, o completano linee di basso con temi inventati da loro. Il nuovo brano, spesso, pur mantenendo nella corretta sequenza i nomi del compositore e del trascrittore (ad esempio: Bach-Siloti), è quasi sempre stilisticamente più vicino al musicista trascrittore mostrando chiaramente quanto nella mu-

sica classica sia stato (e sia) molto comune sentire come propria l'idea musicale di un altro compositore.

Collage

La tecnica del 'taglia e cuci', già ampiamente abusata nella sua versione 'manuale', è oggi di facilissima attuazione grazie alla omonima modalità presente in qualsiasi calcolatore. Essa consente di 'selezionare' l'area di un testo o di una composizione codificata in formato Midi, oppure una qualsiasi porzione audio di un brano digitalizzato, e di servirsene in qualsiasi contesto. Usando appositi programmi, inventati inizialmente con finalità didattiche, è possibile fondere dati audio e Midi con testi ed immagini, visualizzando e ascoltando ogni frammento come se si trattasse di un 'mattoncino' o di una tessera di un puzzle, ricomponendo un contesto originale di proprio gradimento. È facilmente immaginabile che con tali software qualsiasi persona, anche se non musicista, può permettersi di 'creare', a vari livelli, opere più o meno inedite. Come nota un attento osservatore dei nuovi fenomeni musicali, Gino Castaldo, «esiste anche, ed è in vertiginosa espansione, una tendenza al mescolamento, al riciclaggio continuo e instancabile dell'esistente, che rende ardua ogni precisa distinzione sulla indipendenza dell'atto creativo dal rapporto con quanto è già stato creato».

È importante precisare che la tecnica del 'collage' fu utilizzata, in versioni molto meno edulcorate, da quasi tutti i compositori del filone della musica concreta. Naturalmente questi antesignani delle odierne tecnologie realizzavano e trattavano le porzioni audio in modo molto più sofisticato, ancorché distaccato dai *desiderata* del pubblico.

Scratching

I primi ad usare la tecnica dello *scratch* furono Hindemith e Toch nel 1930! Utilizzarono, naturalmente, vecchi dischi in vinile, e non la chiamarono in questo modo (Cfr. Aa. Vv., "Konsequenz" 3-4, cit. in bibliogr.). Lo *scratching* è stato definito da Michel Chion come quella tecnica che consente di utilizzare «dischi di vinile e piatti di grammofoni alla stregua di strumenti: si controlla il movimento del disco manualmente e si creano così 'tracciati' sonori simili a zebreature, come tracce pungenti» (M. Chion, *Musica, media e tecnologie*, cit. in bibl., p. 119). Sarà utile aggiungere che oggi è possibile fare *scratching* anche al computer a partire da formati compressi come Mp3, oppure utilizzando nor-

mali compact disc con uno speciale mixer inventato apposta per le discoteche ed i Dj.

Sketching

Zorn nelle sue composizioni usa il termine 'sketch', ad esempio per qualificare il suo brano *Roadrunner* (Ed. Theatre of Musical Optics). Il termine definisce la prassi di far susseguire velocissimi frammenti audio ('schizzi', appunto). Non tutte le composizioni di Zorn sono costruite così, ma lo sono quelle che utilizzano le tecniche del montaggio (che lui desume dal cinema: cfr. i moduli usati nell'articolo "Sulla velocità" – cit. in bibliografia – con la grafica delle sue partiture). In sostanza, quella di Zorn è l'estetica del collage. In un suo articolo sul cinema illustra la tecnica del montaggio cinematografico che probabilmente è la stessa usata per costruire i suoi pezzi, visto che tra gli esempi riportati nell'articolo compaiono gli stessi rettangolini presenti nelle sue partiture. Per Zorn: «il montaggio crea una serie di problemi (...) dove la materia dell'esperimento è costituita dal tempo. Spesso il montatore non ha materiale sufficiente per creare un flusso continuo ed è costretto a scegliere altrove immagini per conservare l'illusione del tempo che passa a un ritmo regolare». E ancora: «all'aumento di velocità segue la riduzione della capacità di attenzione. Se in precedenza sembravano indispensabili blocchi di informazione di un minuto, ora bastano dieci secondi». Come si vede, la velocità, il cambiamento, il flusso delle informazioni tra continuo e discontinuo hanno un ruolo centrale nell'uso della tecnica dell'assemblaggio.

Sampling

Secondo Pamela Samuelson «le tecniche di campionamento digitale permettono di 'tagliare' una registrazione sonora in parti, le quali possono essere rimescolate e combinate con altre provenienti da diverse registrazioni, producendo una nuova registrazione che non è più riconoscibile come derivata dagli originali». Purtroppo, però, talvolta la cosa non è così semplice, perché alcuni originali vengono dichiarati, magari a scopo pubblicitario, e riconosciuti dagli attentissimi produttori e dalle major discografiche...

Il *sampling*, o campionamento, è una tecnica che può effettivamente consentire, grazie all'uso dell'elettronica, la 'cattura' di qualsiasi suono da tracks di cd preesistenti, la sua trasformazione in un dato numerico visibile al computer, un evento digitale che può essere utilizzato a piacimento, trattato, alterato, rivisitato

fino a renderlo irricognoscibile. I primi 'campionatori' erano macchine costose ed ingombranti, che tuttavia permettevano di registrare i suoni, inserirli nella macchina e modificarli nei loro parametri fondamentali (altezza, timbro, intensità, durata). Il sistema del campionamento si diffuse alle tastiere, anche di tipo economico. Oggi, finalmente, si può lavorare sul campionamento con computer di basso costo, ma i risultati, la riconoscibilità dei campioni, la banalità o l'originalità del risultato finale dipendono esclusivamente dalla creatività e dall'abilità degli operatori.

Clearing

Il Tribunale Distrettuale degli Stati Uniti emette il primo verdetto inerente al campionamento musicale nel dicembre 1991, vietando al rapper Biz Markie di utilizzare nella canzone *Alone Again* inserita nell'album *Need a Haircut* (1991) alcune parti campionate tratte dalla omonima *Alone Again (Naturally)* di Gilbert O'Sullivan, un cantante noto negli anni Settanta. L'album fu ritirato dal commercio, e ripubblicato privo di *Alone Again*. Il caso ebbe una notevole risonanza anche per il fatto che dopo due anni Biz Markie diede al suo nuovo lavoro il titolo provocatorio di *All Samples Cleared*. Da questo titolo nasce la pratica del 'clearing', che consiste nel dichiarare ai legittimi detentori dei diritti d'autore tutti i campionamenti prelevati dai loro brani ('rubati' dai compact disc grazie alle tecniche digitali oggi in uso) versando un corrispettivo in cambio del loro utilizzo.

Wall of noise

È una raffinata tecnica del collage sonoro, migliorata da Hank Shocklee, produttore dei Public Enemy (Sandro Ludovico, "Campionare, l'arte di attingere ai suoni", cit. in bibliografia).

Campionamento libero

Il gruppo dei De La Soul ha dedicato uno spazio web dedicato ai campioni utilizzati nei loro dischi, rispondendo alle faq degli utenti sul loro uso. Altro organismo nato per contrastare il clearing e contestualmente favorire la libera utilizzazione dei campioni è l'associazione no profit "Musicians against copyrighting of samples". Uno dei suoi fondatori, il musicista Uwe Schmidt ha messo a disposizione i suoi campioni allegandoli agli album (1992, *Cloned: binary*, in edizione limitata) (S. Ludovico, cit. in bibliografia).

Internet

Nelle musiche di libera utilizzazione collegate a software di sviluppo di pagine Web, l'autore vende i brani al produttore del software una sola volta, il quale ne liberalizza l'uso da parte dell'utente in cambio dell'acquisto del programma. Assai interessante la casistica relativa alle banche dati, per le quali si discute di libero utilizzo (e pertanto di scappatoia dalle maglie del diritto d'autore, v. il paragrafo sul *copyleft*) da parte dell'"assemblatore". Su Internet sembrerebbero implicitamente autorizzati i *download* di frammenti di bassa qualità audio, laddove l'Autore ne possa disporre e ne dia cautelativa informativa all'ente di tutela.

Già da anni esistono programmi in grado di rilevare casualmente la musica presente in rete consentendo collage sonori più o meno automatizzati. Si va dall'evento *live* trasmesso via internet, alle musicchette Midi, dalle siglette dei telefonini alla cattura dei suoni trasmessi dalle net-radio. Tutte musiche trattate come veri e propri 'oggetti sonori', molto spesso non più riconducibili agli autori originari.

Metacomposizione

Tecniche di metacomposizione vengono utilizzate soprattutto in ambito colto. Tra gli autori spiccano il gruppo Timet ed il suo leader Lorenzo Brusci, che, con complesse motivazioni estetiche ed uno studio dei flussi sonori tra discreto e continuo, trasformano l'operazione 'jazz' di Zorn in sofisticata elaborazione colta (ma queste differenze tra generi sono solo indicative). Timet pubblica diversi dischi (*Restituzioni, La via negativa, Shadows...*), su ognuno dei quali è posta la scritta «Chiunque è libero di manipolare questo disco. Se potete ammettetelo». La tecnica usata è quella di considerare blocchi di suono come materiali oggettivi da giustapporre a piacimento. In alcuni lavori c'è l'elenco dei nomi dei compositori 'sorgente', senza però precisare il titolo del brano dal quale è stato tratto il tassello inserito nella metacomposizione.

Tipologie

Le tipologie di plagio musicale sono molteplici: può parlarsi di plagio tipico e atipico, involontario, stilistico e imitativo, parziale, ritmico, autoriferito, artistico o attenuato, popolare. La classe tipologica qualificata come plagio artistico o attenuato mira a mostrare quale sia stata l'evoluzione della nozione dal punto di vista delle tecniche musicali (negli studi classici di composizione la

progressione storica coincide con la progressione dell'apprendimento e la padronanza delle tecniche compositive). Ogni categoria, naturalmente, non vuole essere esaustiva, si qualifica come classe tipologica suscettibile di ulteriori articolazioni, poiché spesso, nella realtà del caso specifico, ogni classe può mescolarsi o integrarsi con le altre classi.

È necessario ribadire che la nozione giuridica di plagio musicale va intesa in modo estensivo. Le tipologie giuridiche, difatti, sconfinano in fenomeno estetico nella misura in cui nell'evoluzione delle tecniche musicali si va via via facendo strada la convinzione dell'ineluttabilità del ricorso a temi, ritmi, atmosfere mutuati da opere di altri compositori. Tale consapevolezza, come si è già accennato nel delineare il percorso storico della nozione di plagio, assume in ogni epoca importanti differenze prospettive, che vanno dal divertito omaggio ai grandi autori del passato alle furibonde accuse di vero e proprio furto di idee. Dire che la nozione giuridica sconfinava in quella estetica significa che la vecchia definizione di plagio deve per forza di cose tener conto delle acquisizioni che si sono accumulate nel tempo, nella storia delle opere, e nel tenerne conto deve uscirne ampliata, non nel senso di aggiungere nuove tipologie, ma in quello costitutivo di modifica della stessa percezione giuridica del termine plagio.

Per queste ragioni, non avrebbe avuto senso procedere ad un elenco delle tipologie di plagio se non precisando chiaramente che se da un lato si sta cercando di 'incasellare' e definire casi noti o poco noti, dall'altro si sta cercando di mostrare come sia già insita nel gesto compositivo, e data quasi per scontata nell'uso pratico delle tecniche, una modalità di *uso dell'altro*, e del *rinvio all'altro*, in cui appare legittima l'appropriazione creativa di frammenti altrui. Tali frammenti vengono considerati dal compositore alla stregua di materiali oggettivi (escludendo pertanto i casi di malafede).

A questa esigenza di chiarezza risponde la necessità di ipotizzare tra le classi anche quelle di plagio attenuato, artistico e popolare, che seguono un criterio di natura estetica più che di natura giuridica.

Quello che è in gioco, preme sottolinearlo, non è una mera questione musicologica, ma alcune importanti acquisizioni etiche: impossibilità di opere che possano considerarsi completamente 'pure'; ineluttabilità della contaminazione dei linguaggi; importanza di questa contaminazione per l'avvicinamento delle forme e l'arricchimento delle culture. Due visioni del mondo evidentemente opposte: quella lineare, che respingiamo; quella che declina

dalla linea, che accogliamo, perché non escludente a priori la possibilità di scatti in avanti dovuti ad una originalità che potrebbe dirsi 'causata'.

Plagio tipico

Ipotesi di scuola, definisce la casistica tipo che può inquadrare il fenomeno dal punto di vista giuridico. Se «una persona si appropria degli elementi rappresentativi e creativi di un'opera per introdurla in un'altra opera sotto il proprio nome, ci troviamo in presenza di un 'plagio', cioè di una contraffazione qualificata e aggravata, ossia di una riproduzione abusiva di un'opera altrui con appropriazione di paternità» (l. 633/1941). Per legge, tuttavia, l'opera simile all'originale, per essere realmente definita plagio, deve suscitare nell'ascoltatore le stesse emozioni evocate dall'originale. Assecondando questa definizione, potrebbero sussistere senza incorrere nel plagio alcuni tipi di utilizzazione di tipo 'citazionistico', perché i frammenti usati, ad esempio, negli *sketching* di Zorn non hanno più nulla in comune con i brani iniziali.

Plagio atipico diretto e indiretto

Sono atipici tutti quei casi che non rientrano nella definizione 'di scuola'.

Con rilievo al profilo della titolarità del plagio, se un terzo plagia l'opera da una sorgente per conto dell'autore plagiante che si assumerà la titolarità dell'opera, si ha plagio atipico diretto. Se un terzo plagia l'opera a nome di un compositore ignaro si ha invece plagio atipico indiretto (riferito alla figura del compositore ignaro) o falso d'autore (riferito alla figura del terzo, reale autore del plagio).

Se uno studioso (o l'opinione comune) attribuisce l'opera ad un compositore che non ne è autore si ha plagio atipico o errore di attribuzione (la modalità ha rilievo per il fatto che nella pratica da concerto molte opere continuano ad essere eseguite con la falsa titolarità, attraverso la dizione 'attribuita a...'). Se il plagio atipico viene ricondotto con certezza ad un terzo che volontariamente lo pone in essere a fine di lucro si è in presenza di una truffa (plagio atipico indiretto è quello del Requiem di Mozart, nelle parti completate dagli allievi su commissione della moglie, a danno di un committente il quale a sua volta intendeva assumere la paternità del Requiem — plagio tipico) o di uno scherzo (celebre in campo artistico il caso dei falsi Modigliani).

Si ha ancora plagio atipico nel caso in cui un compositore affidi ad un *ghost writer* la propria opera affinché questi la completi a

pagamento (celebre e molto discusso il caso di Giacinto Scelsi, che però consegnava ad alcuni trascrittori dei supporti magnetici di sue improvvisazioni: il plagio avrà rilievo solo nel caso in cui possano essere documentate porzioni estese della composizione non concepite dal committente).

Plagio involontario

Tipologia squisitamente giuridica che inquadra il caso di similitudine fortuita o casuale. Apre una serie di problemi giuridici tra creatori di opera indipendenti.

Plagio stilistico e imitativo

La diffusione di trattati di orchestrazione e analisi consentono oggi perfino agli studenti dei corsi di composizione di poter scrivere *à la manière de...*, formula usata dagli autori per esplicitare un rifacimento stilistico. Molti sono gli esempi di plagio di stile, esplicito o implicito, da Ravel che si rivolge a Couperin, a Debussy che ne *La Cathédrale engloutie* si appropria della tecnica della sospensione accordale usata quattro anni prima da Satie in un *Corale*, fino a Rossini che nel *Petite Caprice* per pianoforte fa il verso ad Offenbach, con uno sberleffo aggiuntivo: usa solo indice e mignolo della mano destra, nel gesto dello scongiuro, perché pare che Offenbach portasse male...

Il plagio imitativo è 'esplicito' nelle composizioni accademiche; 'implicito' nelle composizioni di corrente, ad esempio in alcune opere della scuola seriale; 'attivo' quando l'imitazione stilistica procede da consapevole volontà di attribuirsi un vantaggio economico o un vantaggio intangibile; 'passivo' se ci si limita a subire l'influenza di un caposcuola o di un autore che si è molto amato (ad esempio il caso di Sakamoto che da giovane, dopo aver molto ascoltato e amato il Terzo concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven, scrisse un brano di natura didattica del tutto simile a quello di Beethoven).

Si ha plagio imitativo cinematografico quando nella musica da film si usano alcuni codici per suscitare reazioni convenzionali nel pubblico, una specie di codice inconscio: un collage di queste tipologie è raccolto in un celebre prontuario, l'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik* di Becce-Erdmann-Brav, pubblicato a Berlino nel 1927. Basta comunque ascoltare la musica da film di un compositore come Sakamoto per rintracciare decine di citazioni stilistiche o tematiche. In *Little Buddha* un tema simile a quello del *Dies irae* viene orchestrato alla maniera della *Pavane pour une enfante défunte* di Ravel. Molti ritmi di *El mar Mediterrani*

riportano al *Sacre* di Stravinskij o ad opere di Bartók, e via di seguito...

Il plagio imitativo da spot ricorre nel caso dello jingle-maker che costruisce musiche per la pubblicità, e si adatta camaleonticamente a rifare Springsteen e Bach nell'ottica mobile dell'estetica del plagio. Il suo esempio predispone materiali eccellenti anche per il viaggiatore ipermediale. La portata dei nuovi scenari, offerta al cliente/fruitor in forma di spot, e corredata da jingle accattivanti, dovrebbe già essere in grado di parlarci anche della cancellazione della rappresentanza politica, dell'abbattimento del diritto d'autore, dell'affievolimento della proprietà per ciò che concerne l'opera d'ingegno. Cosa altro sono Franco Godi, Riccardo Cimino, Lele Marchitelli, se non figure nomadi, artisti veramente ipermediali, abitanti volatili dello schermo? Si occupano di prodotti commerciali, e costruiscono musiche su spot. Lo jingle presuppone l'industria, e rende merce anche il repertorio già consolidato, trasformato in materiale oggettivo da rifare con piccole permutazioni, tali da suggerire immediatamente la fonte originaria, ma utili ad evadere dalla gabbia del copyright; ciò è sufficiente per innalzare barricate attorno a suoni che vogliono essere funzionali? La musica d'arredamento non fa che abitare uno spazio, predisponendolo a transiti occasionali, e anche gli ascolti che derivano dagli schermi multimediali restano a pieno titolo oggetti estetici. Oggetti duttili, visto che è già possibile catturare su internet suoni eterogenei, seguendo gusto e capricci personali.

Plagio parziale

Può riguardare una successione armonica inusuale ma identica a quella di un altro autore nella sequenza accordale, nelle posizioni e nei legami armonici. O solo una parte del tema di una composizione, intendendo per tema la frase compiuta che identifica il brano di provenienza. Plagio parziale può essere quello del controsggetto o tema secondario o seconda voce della composizione. Infine può essere quello che riprende la tipicità di un timbro orchestrale, laddove questo sia palesemente 'rubato' da un brano preesistente.

Plagio ritmico. Laddove la ritmica sia identificativa di una composizione, essendo il ritmo la caratteristica musicale che per prima consente l'identificazione del pezzo, quella cioè che dal punto di vista psicoacustico risulta essere individuata dal fruitore molto prima dell'assorbimento di parti tematiche, timbriche o armoniche, sarà possibile parlare anche di plagio ritmico. Esperimento: una famosa mazurca di Chopin suonata con altezze differenti e

resa politonale verrà individuata egualmente da un musicista esperto. Il famoso tema beethoveniano del destino che bussa alla porta verrà allo stesso modo riconosciuto da ascoltatori non musicisti anche con altezze dei suoni alterate. Molti hanno identificato il già citato tema di Beethoven nel *Wozzeck* di Berg. Sembrerebbe sorgere un problema teorico: nei brani di musica cosiddetta 'pop' le ritmiche vengono ripetute o considerate di pubblico dominio anche grazie alla loro divulgazione in appositi cd ed a programmi che ne rendono possibile la libera utilizzazione. Tuttavia, laddove un ritmo risulti riconoscibile per alcune caratteristiche tipiche si parlerà di plagio ritmico anche in caso di differente velocità di esecuzione? Ragionando per similitudine, se un ritmo di origine classica (danze e balli) viene usato tranquillamente senza incorrere in plagio, anche altri ritmi semplici o a cadenza regolare dovranno considerarsi di patrimonio comune, prescindendo dalla velocità di esecuzione. Invece, ritmi complessi o irregolari (si pensi ad alcune composizioni contemporanee o a quelle di Stravinskij) verranno generalmente ritenuti plagi ritmici, sempre a prescindere dalla loro velocità d'esecuzione. L'uso e la permutazione ritmica sono generalmente considerati leciti dai compositori. Gli studi etnomusicologici sul gamelan di Giava e Bali, e più in generale tutte le polimetrie arcaiche, sono stati saccheggianti da quanti ne hanno tratto cellule da impiegare con procedimenti di inversione, retrogradazione, aggravamento, etc. In linea di principio non si comprende per quale ragione il plagio di un ritmo debba essere considerato meno riprovevole di quello di un tema o di una successione armonica. Per quale ragione, cioè, la componente ritmica, che pur individua per prima la specificità di un brano, possa essere considerata più 'oggettiva' della componente 'melodica' e quindi trattata come un materiale liberamente utilizzabile...

Autoplagio o plagio autoriferito

L'autoplagio è una categoria intermedia tra quelle di derivazione giuridica e quelle di derivazione estetica. Difatti, un compositore può plagiare se stesso per motivi contingenti — laddove non riuscendo a soddisfare una commissione si trovi costretto a riproporre un lavoro precedentemente composto — o per motivi artistici — laddove l'utilizzo di un tema o di una parte della fonte originaria scaturisca da esigenze esclusivamente creative. L'autoplagio può consistere in una autocitazione (di un tema proprio o di parte di un'opera precedente); in una trascrizione da catalogo proprio; in un rifacimento (assemblaggio da parte dell'autore di parti o interi movimenti tratti da opere precedenti o addirittura parziale

riscrittura di opere complete); può ridursi ad autorevisione (celebre il caso dell'*Otello* di Rossini) o ad una semplificazione di precedenti lavori a fini didattici o strumentali; può spiegarsi come lavoro svolto nel tempo, e intendersi come versione successiva e stratificata nel tempo (con importanti cambiamenti) del medesimo brano (si pensi alle molteplici versioni delle mazurche di Chopin o dei preludi di Gershwin).

Di tale casistica si è anche occupata la giurisprudenza, laddove l'autore risulta vincolato da un contratto di edizione che gli impedisca di riprodurre, anche parzialmente, l'opera, o di produrne e metterne in commercio una simile. Si parla, in tal caso, di 'plagio di se stesso' (cfr. Marco Fabiani, *Il plagio di se stesso*, cit. in bibliografia), caso che potrebbe ricorrere anche al di fuori della tipologia del contratto di edizione (nel caso di diritti di esecuzione o di registrazione di opera musicale). Si tende a cercare un bilanciamento tra la libertà dell'Autore di ricorrere ad espressioni stilistiche che lo caratterizzano (in caso contrario molti brani di Glass sarebbero da annoverarsi nella categoria dell'autoplagio!) e l'esigenza di buona fede richiesta dal codice civile e dalla correttezza dei comportamenti di chi si pone sul mercato.

Plagio artistico

Il plagio artistico è insito nelle tecniche e prassi compositive tipiche della musica classica, che come si è visto procede da un tema o da una cellula allo sviluppo della forma musicale prescelta. Si è dimostrato che nella musica colta è piuttosto frequente comporre un brano su tema altrui, oppure autocitare frammenti della propria opera in altre composizioni, o trascrivere lo stesso pezzo per uno strumento diverso dall'originario. Dall'espedito della 'variazione' (su/da tema altrui) ha forse origine il senso di liceità che accompagna il compositore quando si serve di idee altrui: un tema interessante poteva in un primo momento essere ripreso solo occasionalmente dagli esecutori, poi essere elaborato, abbellito, infiorato, come era antica prassi comune, adattandolo alle possibilità offerte da strumenti diversi e piegandolo alle possibilità improvvisative degli esecutori solistici. Si comprende, dunque, come già una semplice 'trascrizione' fosse una rudimentale forma di contaminazione tra l'originale d'autore e la sua rielaborazione più o meno variata compiuta da un altro musicista. Si può ipotizzare che queste 'rielaborazioni' diventassero 'trascrizioni', poi vere e proprie 'reinvenzioni' nella misura in cui maggiormente si allontanavano dall'originale, ed infine plagi (atipici) quando il nome del primo autore scompariva del tutto.

Il plagio artistico, che è quindi un plagio attenuato dal punto di vista giuridico, perché solitamente non si accompagna ad una malafede ma, al contrario, alla sensazione di utilizzare un materiale oggettivo, a disposizione del sentire comune, può essere di vari tipi. Può trattarsi di una citazione: viene riportata in una propria opera un frammento dell'opera di un altro compositore. Può essere una citazione in bella evidenza quando assume la formula di un omaggio esplicito alla sorgente oppure può essere una citazione mascherata quando attraverso piccole modifiche chi plagia cerca di ottenere un effetto del tutto simile a quello del pezzo originale, che non viene dichiarato. In epoca successiva si sviluppò la forma della parafrasi. Si 'trascrive' da una composizione per orchestra o si creano 'parafrasi' pianistiche dai brani d'opera, poi se ne fanno musiche differenti, vere e proprie reinvenzioni. È interessante, a questo proposito, segnalare che la Siae ha solo di recente risolto il problema della 'trascrizione' di opera di pubblico dominio, e non ha ancora risolto quello dell'opera trascritta da autore vivente o morto da meno di settant'anni.

Le tecniche odierne, già illustrate, utilizzano la digitalizzazione del suono, vale a dire la sua trasformazione in un parametro numerico, che davvero può considerarsi con facilità un 'materiale oggettivo', fatto proprio da chi mostri competenza nel raccoglierlo e alterarlo. Le tecniche sono quelle già citate del *sampling* o campionamento, dello *sketching* (fusione/confusione creativa di frammenti altrui), del *clearing* o del prestito dichiarato, nel caso già descritto del campionamento in cui pur utilizzando frammenti o campioni di suoni tratti altrove, se ne dichiara la sorgente corrispondendo i relativi diritti.

Plagio popolare

Un lasciapassare al plagio è sempre stato costituito dalla musica popolare. Molti compositori si sono rivolti ai repertori tradizionali (considerati di pubblico dominio) per trattarli liberamente. Da Liszt e Brahms fino alle scuole popolari, con in cima Béla Bartók e Zoltán Kodály, a volte con intenti perfino filologici, i musicisti classici hanno permutato modi e temi folclorici o noti trasferendoli in forme colte. Mahler riprende *Fra' Martino*, la trasporta, la trasforma in re minore e la inserisce nel terzo movimento della sua *Prima Sinfonia*. Ma 'popolare' non va confuso con 'popular'. Il termine 'popular' ha infatti una più vasta accezione. La migliore definizione è quella data da Richard Middleton, e riassunta da Franco Fabbri. Comprende la canzone, il pop, il rock, la musica da cinema, della televisione, della pubblicità e «gli altri ge-

neri che insieme formano il campo musicale definito 'popular' dagli anglosassoni». Quindi, 'popular' è termine molto vicino all'ambito che interessa la produzione contemporanea contaminata. Il termine 'popolare' va invece riferito in modo più circostanziato alla produzione legata al folklore locale, all'etnico in senso stretto. Può usarsi 'popolare' anche nel caso di produzioni provenienti da segmenti sociali identificati con la massa (!). Il passo tra popolare e 'populista', in quest'ultimo caso, è quanto mai breve: la musica da discoteca, la leggera più commerciale, non sono generi autenticamente 'popolari', perché discriminano in partenza i gusti della gente, dando per scontato che la massa non possa interessarsi di musiche differenti da quelle a loro prossime. In questa accezione, la musica extra-light non è nemmeno 'popular' (tranne che in alcuni casi, in cui si effettua realmente una contaminazione), ma è spesso 'populistica'. Sovente i compositori, di ogni provenienza, si sono appropriati di temi e motivi 'popolari' in senso proprio, magari soltanto ipotizzando che lo fossero. Al punto che alcuni temi, diventati talmente famosi da essere considerati 'popolari', hanno perso la loro stretta riferibilità ad un autore specifico, e sono stati trattati come vero patrimonio comune.

Casistica

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
1. <i>Codex Latinus 4460</i> (manoscritto del 1280, contenente testi e canti dell'XI e XII sec.)	Carl Orff (1895-1982), <i>Carmina Burana</i> (1937)	Orff usa alcuni testi della raccolta, accoppiandoli a procedimenti tipici dell'organum e del lai	rifacim. creativo	G. De Simone (noto)
2. Sequenza gregoriana <i>Victimae paschali laudes</i>	Ottorino Respighi (1879-1936), <i>Concerto gregoriano</i> (1921)	Nel secondo movimento c'è una citazione esplicita della sequenza	citazione	G. De Simone
3. John Dunstable (1380-1453), <i>Motetto</i>	Peter Maxwell Davies (1934), <i>Alma redemptoris mater</i>	Maxwell Davies è un autore che adoperava stili compositivi, mescolando le acquisizioni del Novecento con quelle medievali. Ci si riferisce alla sua musica parlando di prestiti musicali	prestiti musicali	O. Karolyi
4. Martin Lutero (1483-1546) e Johann Walthier (1496-1570)	J.S. Bach (1685-1750), temi di corali e preludi	A loro volta molte melodie usate da Lutero e Walthier erano di origini medioevali		G. De Simone
5. Thomas Tallis (1505-1585)	Ralph Vaughan Williams (1872-1958), <i>Fantasia on a Theme by Thomas Tallis</i>	Vaughan Williams è noto per il suo stile eclettico e per gli studi sulla musica antica inglese	rifer. stilistico dichiarato	O. Karolyi
6. Thoinot Arbeau, anagramma di Jehan Tabourot (1519-1595) <i>Orchésographie</i> (1588)	Peter Warlock (?), <i>Capriol Suite</i>	Sei trascrizioni di antiche danze tardorinascimentali	trascr. con titolo diverso	O. Karolyi — G. De Simone
7. Claude Gervaise (XVI secolo)	Francis Poulenc, <i>Suite française pour piano</i> (1935)	Nel sottotitolo si menziona Gervaise, che a sua volta fu trascrittore di canzoni di E. Du Terre, P. Certon e C. Janequin	riferim. stilistico intenz.	G. De Simone (raro)
8. Arie e danze dei secoli XVI e XVII	Ottorino Respighi (1879-1936), <i>Antiche arie e danze per liuto</i> (tre suites per orch.: 1917-1923-1931)		libere trascriz.	G. De Simone

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
9. Giovanni Legrenzi (1626-1690)	J.S. Bach (1685-1750), <i>Fuga per organo BWV 574</i>			G. De Simone
10. Francesco Provenzale (1627-1704)	J.S. Bach (1685-1750), secondo tempo del <i>Concerto italiano</i>		plagio parz.	T. Aprea
11. Bernardo Pasquini (1637-1710); Jean-Philippe Rameau;	Ottorino Respighi (1879-1936), <i>Gli uccelli (Preludio: La gallina: Il cucù)</i> , suite per piccola orchestra (1927)		rifacim. stilistico	G. De Simone
12. Alessandro Stradella (1644-1682), <i>Serenata</i>	G.F. Händel (1685-1759), <i>Israel in Egypt</i> (1739)		plagio parz.	T. Aprea
13. Alessandro Stradella (1644-1682); Sinfonia d'Ouverture della <i>Serenata</i>	G.F. Händel (1685-1759), <i>Coro della Grandine</i> (Israele)		plagio parz.	T. Aprea
14. Arcangelo Corelli (1653-1713), <i>Capolla</i> della Sonata n. 10, op. V	C.F. Händel (1685-1759), Oratorio <i>La Resurrezione</i>		plagio parz.	T. Aprea
15. Georg Muffat (1653-1704), <i>Sinfonia</i>	J.S. Bach (1685-1750), tema del primo tempo del <i>Concerto italiano</i>		plagio parz.	T. Aprea — G. De Simone
16. Arcangelo Corelli (1653-1713), <i>Garofa</i> della Sonata n. 9 op. 5	G. Verdi, <i>Rigoletto</i> , primo atto		plagio	T. Aprea
17. Johann Pachelbel (1653-1706), <i>Canone in re mag.</i>	Brian Eno (1948), <i>Three variations on the canon in d major by Johann Pachelbel</i> (1975)	Eseguita da G. Bryars, che ha anche aiutato ad arrangiare, le Variazioni riproducono integralmente parti del Canone, ma non distorcendolo con procedimenti formali (aggravamento, permutazione, etc.)	rifacim. creativo	G. De Simone

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
18. Antonio Lotti (1666-1740), madrigale (1705?)	Giovanni Bononcini (1642-1678), madrigale (1731)	Dopo una inchiesta l'Accademia della Musica Antica di Londra emana una sentenza di plagio, traducendola e pubblicandola in molte lingue	plagio	T. Aprea — G. De Simone
19. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), <i>Stabat Mater</i> (1736)	J.S. Bach (1685-1750), <i>Salmo 51</i> BWV 1083 dallo <i>Stabat</i> (1740) di Pergolesi (1710-1736)	adattamento dello <i>Stabat</i> di Perg. ad una versione poetica tedesca del Salmo 51 "Miserere mei deus", pubblicata nel 1989, con molteplici nuovi inserti vocali e strumentali	parodia / rifacim.	"The classics voices", Aprile 2002, con registrazione dell'opera
20. Stradella (1644-1682), Corelli, Francesco Urio <i>Te Deum</i> (1660), Erba, <i>Magnificat</i> (del 1737-39), ed altri	Georg Friedrich Händel (1685-1759), <i>Israel in Egypt</i> (1739) ed altre opere	È noto che sovente Händel ed altri compositori del Settecento utilizzarono temi altrui di "prassi" importante il caso del <i>Magnificat</i> di Erba	plagio	S. Wesley (1808); William Crotch (1831); Edward Dent, R. Rolland; Sendley Taylor; Robinson Percy, T. Aprea e altri
21. ?	J.S. Bach (1685-1750), <i>Fuga</i> dalla <i>Toccata</i> in Do minore Händel, Secondo tempo della <i>Sonata</i> per flauto	Caso in cui è dubbia la priorità tra due temi molto simili	plagio parz.	T. Aprea
22. Autori ignoti, Concerti barocchi	J.S. Bach (1685-1750), <i>Concerti</i> BWV 977, 979, 983, 986	Forse da <i>Piango, geno, sospiro e peno</i> , di Vivaldi, Bach trae un <i>Andante</i> per il <i>Concerto</i> in si minore BWV 979 (trascritto da autore "sconosciuto"), e vi si ispira anche nel fugato del <i>Preludio Fantasia</i> BWV 922, a sua volta trascritto dal pianista Egon Petri per la Bazoni-Ausgabe	trascr. da fonte sconosciuta	G. De Simone (raro)

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
23. Georg Melchior Hoffmann (?), <i>Schlage doch, gewinnschte Stunde</i>	J.S. Bach (1685-1750), <i>Schlage doch, gewinnschte Stunde</i> , BWV 53	Aria spuria per contralto, archi, campanello e basso continuo, poi attribuita a G.M. Hoffmann	plagio atipico / errore d'attrib.	
24. J.S. Bach (1685-1750)	Heitor Villa-Lobos (1887-1959), <i>Bachianas Brasileiras</i> (1930-1945)	Interesse per lo stile contrapuntistico e amore per l'opera di Bach motivano un omaggio molto libero	referim. stilistico intenz.	G. De Simone (noto)
25. J.S. Bach (1685-1750), <i>Preludi</i> dalle <i>Suite</i> per violoncello solo BWV 1007 e 1010	Alfonso Rendano (1853-1931), <i>Due melodie</i> (??)	Veri e proprie reinvenzioni dei celebri originali	reinvenz.	G. De Simone (raro)
26. J.S. Bach (1685-1750), <i>Passacaglia</i> in do min. BWV 582 per org. (1716-1717)	Ottorino Respighi (1879-1936), <i>Le jeune homme et la mort</i> (post. 1948) per orchestra	Interessante notare che anche la passacaglia era già su tema di A. Raison	trascr. con titolo diverso	G. De Simone
27. J.S. Bach (1685-1750), <i>Preludio</i> in mi min. dal Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach	Aleksandr Siloti (1863-1945), <i>Prelude</i> , trascrizione da concerto	Definita "trascrizione da concerto" in realtà è vera e propria reinvenzione. Lo stesso Bach si autoplayerà numerosissime volte, utilizzando questo brano come modello del preludio in mi min. inserito nel libro del Clavicembalo ben temperato	reinvenz.	G. De Simone (raro)
28. J.S. Bach (1685-1750), Tema della quarta <i>Fuga</i> del Clavic. ben temp. (I)	L.v. Beethoven (1770-1827), <i>Quartetto</i> n. 16; F. Schubert (1797-1828), <i>Agnus dei</i> Messa in mi bem.; F. Schubert, <i>Der Doppelgänger</i> ; F. Liszt (1811-1886), <i>Preludio</i> ; C. Franck (1822-1890), <i>Sinfonia</i> in re minore; C. Franck, <i>Le Béatitudes</i> ; G. Puccini (1858-1924), <i>Tosca</i> , atto secondo	Il tema ha ispirato via via numerosi compositori, diventando una sorta di archetipo	p. parziale (tema)	Antonio Ardito; T. Aprea

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
29. canto popolare olandese	J.S. Bach (1685-1750), soggetto della <i>Fuga</i> della <i>Fantasia e fuga</i> in sol minore BWV 542	questo tema fu inizialmente attribuito a Mattheson, che ne indicò altrove la paternità (precis. in una fonte popolare), Saint-Saëns riprese il medesimo tema nello studio intitolato 'fuga'. Tutta la <i>Fantasia</i> bachiana fu poi trascritta da Liszt	p. popolare la versione di Liszt è una trascr. / reinvenz.	T. Aprea — C. De Simone
30. J.S. Bach (1685-1750), <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> (Svegliatevi, ci comanda una voce) dai <i>Sechs Cörale non verschiedener</i> (1746 circa)	J.S. Bach (1685-1750), <i>Cantata</i> BWV 140 (1731)		autocitazione	C. De Simone
31. J.S. Bach (1685-1750), <i>Cantate</i>	William Walton (1902-1983), <i>The Wise Virgins</i> — ballet suite	Walton riserva e riposiziona brani bachiani in una trascrizione considerata molto spinta dai puristi	rifacim.	C. Palmer
32. J.S. Bach (1685-1750), <i>Fuga</i> in la minore per clavicembalo BWV 947 (opera dubbia)	John Lewis (1952) (Modern jazz quartet), <i>Fugue</i> in A minor (uncis. 1964, RCA)		rifacim.	G. De Simone
33. J.S. Bach (1685-1750), <i>Preludio</i> n. 8 in mi bemolle minore dal <i>Clavicembalo ben temperato</i> (I libro) (1722)	John Lewis (1952) (Modern jazz quartet), <i>Tears from the children</i>		rifacim.	G. De Simone
34. J.S. Bach (1685-1750), cosiddetta <i>Aria sulla quarta corda</i> , ovvero <i>Aria</i> per archi e basso continuo, secondo movimento dalla terza <i>Ouverture</i> in re maggiore per orchestra, BWV 1068 (dubbia datazione: 1727-1736, secondo Schmieder; 1733-34 secondo Buscaroli)	Procol Harum (Gary Brooker e Keith Reid), <i>A Whiter Shade of Pale</i> (primavera del 1967)	Brooker mescola le strutture del rock con la musica colta. La canzone porta al successo il gruppo progressive dei Procol Harum. Tra le innumerevoli versioni, l' <i>Aria</i> è stata trascritta per chitarra anche dal didatta Luigi Schiminà; e dai musicisti new age Richard Schönlerz e Peter Scott, per chitarra e sintetizzatore	rifacim.	C. Rizzi — C. De Simone

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
35. J.S. Bach (1685-1750), <i>Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo</i> in si bem. magg. BWV 992	C. Puccini (1858-1924), <i>Tosca</i> primo atto		p. parz. (tema)	T. Aprea — C. De Simone
36. Unico Wilhelm van Wassenaer (1692-1766), <i>Concerti Armonici a sette</i> (1724); D. Gallo, <i>Sonate a tre</i> ; G.B. Pergolesi (1710-1736), <i>Lo frate innamorato</i> (1732) e <i>Il Flaminio</i> (1735)	Igor Stravinskij, <i>Pulcinella</i> (1920)	La paternità di Pergolesi viene dichiarata. Lo stile di S. viene riconosciuto come 'eclettico' e la modalità della citazione come consueta. Caso emblematico: lo stesso autore non riesce più a distinguere tra sorgente ed elaborazione	rifacim. stilistico	C. De Simone
37. Pasquale Anfossi (1727-1797), <i>La finta giardiniera</i> (Roma, 1774)	W.A. Mozart (1756-1791), <i>La finta giardiniera</i> (Monaco, 1775)	Sovente i due musicisti collaborano apertamente. Ma in questo caso, Mozart riprende schemi, canovaccio e architettura dell'originale di Anfossi	p. parz. multiplo	De Wyzewa, Saint-Fox, A. Bassi, C. De Simone
38. P. Anfossi (1727-1797), <i>Venezia</i> Sinfonia con violini, viola, oboe, trombe e basso (1775)	W.A. Mozart (1756-1791), <i>Requiem</i> K 626, inizio del "Confutatis Maledictis" (1791)	Ultimo in ordine di scoperta, questo plagio si aggiunge a numerosi altri compiuti da Mozart nei confronti di Anfossi. Si segnala che il Requiem fu completato dagli allievi Susmayr e Freystadtler, su richiesta della moglie, onde conseguire la partitura finita al committente, conte Franz Walsegg che intendeva farlo passare per suo, come abitualmente faceva ricopiando di suo pugno gli originali consegnatigli dai musicisti. Il caso presenta tre tipi stratificati di plagio	p. parz. di Mozart verso la fonte Anfossi; p. atip. indir. a causa dell'intervento degli allievi; p. tipico del committente	E. Amato, A. Virolo, S. Cappelletto, R. Owen
39. Stile della suite barocca	Maurice Ravel (1875-1937), <i>Le Tombeau de Couperin</i> (1914-1917)		referim. stilistico intenz.	C. De Simone (noto)

(segue)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
40. Stile della suite barocca	Edvard Grieg (1843-1907), <i>Fra Holberg Tid</i> (1884) per pianoforte		riferim. stilistico intenz.	G. De Simone (noto)
41. C. Bach (1735-1782), <i>Ouverture per La calamità</i> (1763)	W.A. Mozart (1756-1791), <i>Concerto per pianoforte</i> K 414 (1782)	Identità di un tema	plagio parz. (tema)	T. Aprea
42. ?	Domenico Cimarosa (1749-1801), <i>Set canzoni</i> (attribuite); Pietro Carlo Guglielmi (1765 ca. - 1817), <i>Cavatina</i>	La prima delle sei canzoni è identica alla Cavatina. Non si sa chi abbia plagiato l'altro o se esista terza fonte comune	plagio	P. Viti (raro)
43. Gregor Joseph Werner (1693-1766), <i>Fughe</i>	F.J. Haydn (1732-1809), <i>Fughe</i>	Inizialmente trascritte da un giovane Haydn in segno di rispetto verso l'anziano maestro di cappella, successivamente le fece apparire come proprie	plagio	T. Aprea — G. De Simone
44. Muzio Clementi (1752-1832), <i>Sonata</i> in si bem. mag. (op. 47 n. 2 vecchia num.; op. 24 n. 2 nuova num.)	W. A. Mozart (1756-1791), <i>Ouverture del Flauto Magico</i> (1791)	Composita in data ignota, la <i>Sonata</i> fu eseguita nel 1781 davanti all'imperatore Giuseppe II. Mozart era presente. Viene pubblicata nel 1788 (prima edizione a stampa a Londra) Mozart ne inserisce un tema nell' <i>Ouverture</i> . Nella ristampa della <i>Sonata</i> , Clementi lamenta il plagio	plagio	T. Aprea — L. Chailly — E. Fels — G. De Simone
45. M. Clementi (1752-1832), <i>Arietta con variazioni</i> dalla <i>Sonata</i> op. 24 n. 3 (prima del 1790)	L. v. Beethoven (1770-1827), tema principale del prelo del <i>Settinino</i> (1799)		p. parz. (tema)	T. Aprea
46. M. Clementi (1752-1832), <i>Sonatina</i> in do dall'op. 36	Erik Satie (1866-1925), <i>Sonatine bureaucratique</i> (1917)	Parecchi incisi della <i>Sonatina</i> di Clementi vengono riportati integralmente come esempi di pezzo 'burocratico'	riferim. ironico	G. De Simone

(segue)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
47. W.A. Mozart (1756-1791), <i>Messa</i> in sol	Robert Fülrer, <i>Messa</i>	Pubblica come propria la <i>Messa</i> in sol. Nel 1845 viene sospeso per truffa e dall'incarico di maestro di cappella del Duomo di Praga	plagio	T. Aprea — L. Chailly — G. De Simone
48. W.A. Mozart (1756-1791), <i>Introduzione a Bastiano e Bastiana</i>	L.v. Beethoven (1770-1827), Tema della <i>Sinfonia Eroica</i>	Il tema dell' <i>Eroica</i> è identico a quello di Mozart, anche se lo stile delle due opere è diversissimo	plagio parz. (tema)	T. Aprea
49. W.A. Mozart (1756-1791), <i>Concerto</i> in mi bem. per due pianoforti e orchestra	L.v. Beethoven (1770-1827), <i>Sonata</i> op. 24 per vl e pf		plagio parz. (tema)	T. Aprea
50. W.A. Mozart (1756-1791), <i>Sinfonia</i> in re	L.v. Beethoven (1770-1827), tema dell'allegretto della <i>Sonata</i> op. 31 n. 2	Identico tema, presente già in Vivaldi	plagio parz. (tema)	T. Aprea
51. W.A. Mozart (1756-1791), <i>Andante</i> della <i>Sinfonia</i> in sol min	L.v. Beethoven (1770-1827); <i>Andante</i> della prima <i>Sinfonia</i>		plagio parz. ritmico	T. Aprea
52. W.A. Mozart (1756-1791), <i>Sonata</i> n. 6	Giuseppe Verdi (1813-1901), <i>Traviata</i> , secondo atto		plagio parz. (inciso)	T. Aprea
53. L. Cherubini (1760-1842), <i>Medea</i> , atto secondo, scena terza	L.v. Beethoven (1770-1827), <i>Sonata</i> op. 27, n. 1, terzo tempo e <i>Sonata Patetica</i> op. 13, primo tempo	Vari critici si dichiarano propesi al plagio perché una copia della <i>Medea</i> fu ritrovata tra le carte della successione di Beethoven	plagio parz. armonico	Holtenenser, Confalonieri, Aprea
54. Giovanni Simone Mayr (1763-1845), varie opere (<i>Attila</i> , <i>Sainuele</i>)	Gioacchino Rossini (1792-1868), <i>Semiramide</i> ; <i>Ouverture Assedio di Corinto</i>			P. Lichental
55. Antoine L'Hoyer (1768-1852), <i>Six Exercices pour la guitare</i> op. 27	Mauro Giuliani (1781-1829), <i>Preludi</i> op. 83	Aggiunge alcuni bassi sulla sesta corda. L'originale è per chitarra a cinque corde, caso molto controverso	plagio?	Matanya Ophce — P. Viti

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
56. L. v. Beethoven (1770-1827), <i>Sonata a Kreuzer</i> (secondo tempo)	Arrigo Boito (1842-1918), <i>Mefistofele</i> , primo atto: "Dai campi, dai prati"		plagio parz. (tema)	T. Aprea
57. L. v. Beethoven (1770-1827), <i>Fantasia</i> per pf., orch. e cori (1808)	Gioacchino Rossini (1792-1868), <i>Barbieri di Siviglia</i> , "Il vecchiotto cerca moglie", atto secondo (1816)		plagio parz. (tema)	T. Aprea
58. L. v. Beethoven (1770-1827), primo tempo della <i>Sonata quasi una fantasia</i> op. 27 n. 2 "Al chiaro di luna"	Vincenzo Bellini (1801-1835), <i>Norma</i>	Quasi una trascrizione dell'originale beethoveniano	plagio stilistico imitativo	T. Aprea
59. L. v. Beethoven (1770-1827), <i>Scherzo</i> dalla <i>Sonata</i> op. 24 per pf e vl	R. Schumann (1810-1856), <i>Marcia dei soldati</i> dall' <i>Album per la gioventù</i>	Otto battute molto simili, ma occorre sottolineare l'intento didattico di Schumann	plagio	T. Aprea
60. L. v. Beethoven (1770-1827), tema del primo tempo della <i>Sinfonia Pastorale</i> n. 6 op. 68	Alban Berg (1885-1935), <i>Wozzeck</i> (1921), tema iniziale del secondo atto, scena seconda	Richiamo ritmico al celebre tema, e movimento simile. Il ritmo è riconoscibile perché è posto da solo all'inizio dell'atto contrappuntato da due minime afficcate al fagotto	plagio parziale ritmico	T. Aprea — C. De Simone
61. Vladimir Morkov (?), <i>Preludio</i>	Fernando Sor (1778-1839), <i>La Leçon</i> , op. 31 n. 16	Il brano <i>La Leçon</i> è conosciuto come <i>Studio</i> n.8 della celebre raccolta dei 20 Studi di Sor curata negli anni '40 da Segovia; presenta delle fortissime analogie con un <i>Preludio</i> di Morkov	referim.	Matanya Oplbee — Piro Viti

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
62. Antonio Rubira (?), <i>Estudio para guitarra</i>	Fernando Sor (1778-1839), <i>Romance</i> , usato nella colonna sonora del film <i>Jeux Interdits</i> (1952) di René Clément, e noto con il titolo in italiano di <i>Giocchi proibiti</i>	La <i>Romance</i> , a volte ricondotta ad Anonimo (la pagina era già stata pubblicata nel 1927 dal chitarrista spagnolo Daniel Fortea in una propria versione attribuita ad anonimo) viene attribuita a Sor sulla base di un manoscritto dell'Ottocento, in cui compare la dicitura "Melodie de Sor". Il problema è che nello stesso manoscritto figurano i numeri delle corde della chitarra dimostra che si tratta di un falso, visto che tale pratica fu adottata in epoca più tarda. Pertanto il vero autore risulterebbe proprio Antonio Rubira, che ha pubblicato più volte e in differenti versioni il suo <i>Estudio</i> "para Guitarra"	plagio atipico indiretto	F. Herrera, P. Viti ed altri
63. Caspare Spontini (1774-1851), <i>Aria di Agnese</i> (1829)	Vincenzo Bellini (1801-1835), <i>Norma</i> (1831); Richard Wagner (1813-1883), finale del <i>Tristano</i>	Atmosfera simili tra Bellini e Wagner (note) troverebbero una fonte comune in Spontini	plagio stilistico	T. Aprea
64. Gioacchino Rossini (1792-1868), "aria della Calunnia" dal <i>Barbieri di Siviglia</i> (1816)	Gioacchino Rossini (1792-1868), accompagnamento del duetto finale dell' <i>Otello</i> (1816)	Celebre caso di autoplagio e autorevisione. Rossini inserì nell' <i>Otello</i> l'"Aria della calunnia" tratta dal <i>Barbieri di Siviglia</i> . In seguito, Rossini mascherò l'autoplagio con una autorevisione, cioè con un intervento di correzione non recepito dalle edizioni ed esecuzioni dell'epoca	autoplag. e in seguito autorev.	C. Wysocki

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
65. F. Chopin (1810-1849), finale del <i>Valzer brillante</i> op. 34 n. 1	Giacomo Puccini (1858-1924), <i>Tabarro</i> (1918)	Quattro battute di valzer molto simili	plagio stilistico imitativo	T. Aprea C. De Simone
66. F. Chopin (1810-1849), <i>Studio</i> op. 10 n. 3	Sergej Rachmaninov (1873-1943), primo tempo del <i>Concerto</i> op. 18 n. 2	R. allarga le maglie della battuta chopiniana, le riempie di una figura in ottavi; ma tema e armonia sono simili	plagio stilistico (tema, armonia)	T. Aprea C. De Simone
67. Ferenc Liszt (1811-1886), <i>Die Lorelei</i> , seconda versione (1856)	Richard Wagner (1813-1883), <i>Tristano e Isotta</i> (1857-59)	Wagner cominciò ad abbozzare <i>Tristano e Isotta</i> nel dicembre del 1856, dopo la pubblicazione della seconda versione del brano di Liszt. Wagner stesso ammise il plagio parlandone scherzosamente con Liszt. È interessante segnalare che lo stesso Liszt ritornò sul frammento (che contiene un celebre accordo) nel 1877, nel secondo pezzo di <i>Aux cyprès de la Villa d'Este</i> (terzo volume degli <i>Années de pèlerinage</i>): autoplagio parziale...	plagio e autoplagio parz.	C. Rosen
68. Richard Wagner (1813-1883), tema del <i>Tristano</i>	Hector Berlioz (1803-1869), <i>Romeo e Giulietta</i>		p. parziale (tema)	L. Chailly
69. Richard Wagner (1813-1883), <i>Maestri cantori</i>	Johannes Brahms (1833-1897), <i>Sonata</i> in la mag. per violino e pianoforte	La sonata di Brahms, a causa di alcune somiglianze armoniche con Wagner fu ironicamente soprannominata dai contemporanei "Meistersinger Sonate"	p. parz. armonico	T. Aprea
70. Giuseppe Verdi (1813-1901), <i>Otello</i> terzo atto	Ruggiero Leoncavallo (1857-1919), <i>Ridi pagliaccio</i> (1892)	Medesimo inciso e tonalità	plagio parziale	T. Aprea

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
71. Charles Counod (1818-1893), <i>Romeo et Juliette</i> (1867)	Richard Wagner (1813-1883), usò diversi temi in alcune sue opere	Caso importante perché Wagner nel 1869 fu condannato al pagamento dei danni e delle spese dal Tribunale di Berlino	plagio	A. Cassi Ramelli
72. Counod (1818-1893), Bizet, <i>Fauré</i>	Edward Grieg, <i>Liriche</i> su testi di O.C.W. Benzon		riferim. stilistico	Y. Rokseth
73. Jacques Offenbach (1819-1880)	G. Rossini (1792-1868), <i>Petite caprice</i> (Stylé Offenbach) (1866?)	Rossini per il tema prevede addirittura l'uso di una diteggiatura speciale: secondo-quinto nel gesto dello scongiuro	p. stilistico	C. De Simone
74. Autore ignoto (?), <i>Fenesta che lucine</i>	Bedrich Smetana (1824-1884), <i>La Moldava</i> (1874/79)		p. popolare	
75. Autore ignoto (?), <i>Fenesta che lucine</i>	P. I. Ciakowski (1840-1893), <i>Antica canzone napoletana</i> , dall' <i>Album per la gioventù</i> op. 39	Controversa la datazione dell'originale fonte popolare, e l'originalità del testo	plagio popolare	C. De Simone
76. Catulle Mendès (1841-1909), <i>Femme de Tabarin</i> (1887)	Ruggiero Leoncavallo (1857-1919), <i>Pagliacci</i> (1892)	Accusato di plagio dal poeta e librettista Mendès fu poi scagionato. Ma alcune tematiche restano eguali. Viene considerato come un prestito di repertorio come sovente avveniva nei libretti d'opera	plagio del testo	M. Ravasini — A. Cassi Ramelli
77. Wenzeslaus Matiegka (?), <i>Trio</i> op. 21 per flauto, viola e chitarra	F. Schubert (1797-1828), <i>Quartetto</i> per flauto, viola, chitarra e violoncello		plagio	F. Gorio — P. Viti

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
78. fonte popolare?	R. Schumann (1810-1856), Concerto senza orchestra op. 14, terzo tempo; Claude Debussy (1862-1918), <i>Jardins sous la pluie</i>	Apra ipotizza una comune fonte popolare costituita da una canzoncina per bambini francese, tuttavia indica anche che difficilmente Schumann possa averla ascoltata: è uno di quei casi misteriosi di concordanza casuale?	plagio parz. (tema) p. involontario?	T. Aprea
79. Turco-Denza, <i>Funiculi-Funiclù</i> (1880)	Gustav Mahler (1860-1911), <i>Lied "Wo die schönen Trompeten blasen"</i>		p. popolare	T. Aprea
80. Giuseppe Martucci (1856-1909), <i>Nocturno</i> op. 76	Pietro Mascagni (1863-1945), <i>L'amico Fritz</i> (1891)	Mascagni riprende lo spunto dell'intermezzo da Martucci	plagio parz.	A. Casso Ramelli — G. De Simone
81. Erik Satie (1866-1925), <i>Choral</i> — 'lent' del 1906-1908 (publ. post. come <i>Choral</i> n. 10)	Claude Debussy (1862-1918), <i>La Cathédrale engloutie</i> (1910)	Vi si usa il medesimo procedimento di sospensione accordale	rifac. stilistico	G. De Simone (raro)
82. José Sancho (?), <i>Melodia Notturna</i>	Luigi Mozzi (1869-1943), <i>Feste Larane</i> (1906)		plagio o rifacim.	D. Prat — A. Gilardino, P. Viti
83. Sergej Rachmaninov (1873-1943), <i>Elegia</i> (1892)	Giacomo Puccini (1858-1924), <i>Turandot</i> , primo atto, "Il tuo signore..." (1926)		plagio parziale	T. Aprea — G. De Simone
84. Vittorio Gneecchi Ruscone (1876-1954), <i>Cassandra</i> (1905)	Richard Strauss (1864-1949), <i>Elettra</i> (1909)	Strauss, che ne possedeva lo spartito, prese in prestito molti temi dalla <i>Cassandra</i> , diretta a Bologna da Toscanini. Paradossalmente fu Gneecchi ad essere accusato di plagio	plagio diretto volout.	Giovanni Tebaldini (1909) — P. Mazzini — T. Aprea — G. De Simone
85. Ernest Bloch (1880-1956), <i>Poema del mare</i> , terzo tempo	Ildebrando Pizzetti (1880-1968), <i>Canti della stagione alta</i> , primo tempo		p. parz. (inciso)	T. Aprea

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
86. Beatles, canzoni varie	Peter Breiner (?), Beatles <i>Concerti Grossi</i> nn. 1, 2, 3, 4 (pubbl. 1993, Naxos)	Riprende i temi delle più celebri canzoni trasformandole nello stile del concerto grosso e nelle forme musicali tipiche di quel genere	trascriz.	C. De Simone
87. Beatles, <i>Eleanor Rigby; Here, there and everywhere; Ticket to ride; Fool on the hill; She's leaning home; Penny Lane</i>	Leo Brouwer (1939), medesimi titoli, per chitarra e orchestra (pubbl. 1994, Emi)		trascriz.	C. De Simone
88. Beatles, <i>Lucy in the sky with diamonds; A hard day's night</i>	John Bayless, adattamento per chitarra di Manuel Barrueco, medesimi titoli (pubbl. 1994, Emi)		trascriz.	C. De Simone
89. Beatles, molteplici canzoni tra cui: <i>Imagine, Hey Jude, Let It Be, Penny Lane, Yesterday, Michelle, There and Everywhere, Lady Madonna</i> , etc.	John Bayless, per pianoforte, medesimi titoli	Rielaborazioni nello stile di Bach	rifacim. creativo	C. De Simone
90. Beatles, <i>Yesterday</i>	Toru Takemitsu (1930-1996), medesimo titolo, per chitarra (pubbl. 1994, Emi)		trascriz.	C. De Simone
91. Beatles, <i>You've got to hide your love away; The long and winding road</i>	Jeremy Lubbock, medesimo titolo, per chitarra e orchestra (pubbl. 1994, Emi)		trascriz.	C. De Simone
92. Beatles, varie canzoni	Niels Eje, Inge Mulvad, Berit Spalling (pubbl. 1994, RCA)			
93. Prévert-Kosma, <i>Le feglie morte</i>	Dino Ramos, ?	La canzone fu divulgata da J. Iglesias	plagio	L. Chaifly

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
94. The Chiffons, <i>He's so fine</i> (1963)	George Harrison, <i>My sweet Lord</i>	Nel 1976 un tribunale americano documenta questo caso di plagio	plagio	noto
95. U2, <i>I still Haven't Found what I'm Looking for</i>	Negativland, medesimo pezzo unito ad un nastro del presentatore americano Casey Kasen	Decostruzione di tipo situazionista	plagio artistico	noto
96. "Rapper Delight" (1979)	Le Chic	"Rapper Delight" uscito nel 1979 negli Stati Uniti. È pieno di citazioni di brani del gruppo di disco-music Le Chic, in particolare con un loop ripreso dall'hit <i>Good Times</i>	citazioni	internet
97. James Brown, frammenti	Kurtis Blow, "Back by Popular Demande" (1982)			internet
98. Varie fonti, soprattutto ambientali	quasi tutti i compositori di musica concreta	Numerosissimi i brani acusmatici e concreti che usano materiali eterog.	p. artistico (collage)	noto
99. Modulazione di frequenza, televisione	John Cage (1912-1992), diversi brani (<i>Radio Music</i> per radio e televisione, 1956; <i>Paragaphes of Fresh Air</i> per radio e altre sorgenti sonore, 1979; <i>Fifteen Domestic Minutes</i> , per lettori e radio, 1982...)	Cage usò suoni e rumori provenienti casualmente dalle più varie sorgenti sonore, prescindendo da qualsiasi nozione di proprietà	p. artistico (fonti indeter., musica aleatoria)	noto
100. Fonti eterogenee	John Zorn (1953), molteplici brani	Importante riferimento per lo "sketching" (assemblaggio rapidissimo di frammenti)	p. artistico (collage struttur.)	noto
101. Varie fonti, classiche, jazz, pop (Beethoven, Liszt, Beatles,...)	John Oswald (1953) "Punderphonic" (1989)	Esponente del movimento plagiartista	p. artist. (campionamento)	internet

(segue)

Casistica (seguito)

Sorgente	Derivata	Descrizione	Tipo	Fonti
102. Gilbert O'Sullivan, <i>Alone Again (Naturally)</i> (anni Settanta)	Biz Markie, <i>Alone Again</i> inserita nell'album <i>Need a Haircut</i> (1991)	Riferimenti del verdetto: Grand Upright Music Ltd. vs. Warner Brothers Records, Inc.; WEA International, Inc.; Marcel Hall conosciuto professionalmente come Biz Markie; Cold Chillin' Records, Inc. e altri.	plagio	internet
103. Fonti eterogenee	C. Di Gregorio, "Sprut"	Esempio italiano di musicista non professionista che lavora con i campionamenti	p. artist. (campionamento)	internet
104. Fonte etnica	Demetrio Stratos (con gli Area), <i>Cometa rossa</i> (1974); Daniele Sepe, <i>Yerabina</i> (1995), tratto da "Spiritus Mundt" e "Viaggi fuori dai paraggi"	Sepe riferisce la fonte ad un originale macedone. Forse esiste una matrice comune in entrambi i brani	refacin. creativo	C. De Simone
105. Molteplici fonti	Ludovic Navarre (alias St. Germain), vari brani	Navarre mescola campionamenti a tracce registrate da musicisti	p. artistico	noto

Temi e problemi

Nascita della nozione di autore

Contrariamente a quanto si ritiene comunemente, la nozione di Diritto d'autore fu introdotta fin dal Settecento, visto che il primo atto di copyright viene varato nel 1709 in Inghilterra. Vi si stabiliscono come caratteri del plagio una congrua lunghezza, e l'identità di porzioni del brano ben caratteristiche ed individuabili. Ed alla fine del Settecento risale uno dei casi più noti e rilevanti di accusa di plagio di un autore nei confronti di un altro compositore: i due si chiamavano Clementi e Mozart. L'uso di semplici e brevi frammenti non era ritenuto plagio in senso proprio. In seguito si considerò che una lunghezza 'accettabile' per parlare di plagio coincidesse con le quattro battute che servono ad articolare una frase musicale di senso compiuto, anche se, come argutamente rileva Tito Aperia, talvolta perfino un inciso risulta talmente caratteristico da essere immediatamente riconoscibile.

Nella prassi compositiva, dunque, curiosamente, la musica veniva trattata un po' alla stregua dei software *open source* di oggi, laddove è implicito nella mentalità di un programmatore Linux la possibilità di lavorare anche per una comunità più ampia che può utilizzare gratuitamente, in clima di reciprocità, il lavoro altrui. Bach *versus hacker*? Novecento che riproduce un sentire del Settecento, con antiche idee che ritornano? In effetti questa analogia è molto vicina alla realtà delle cose e del sentire: per farsene una ragione si può consultare il libro di Pekka Himanen sull'etica hacker (cit. in bibliografia), che non a caso comincia proprio con l'analisi dell'etica protestante del lavoro, e con la similitudine tra sistema monastico e sistema autoritaristico. Nel tentare un parallelo tra quanto accade da secoli nel mondo musicale e l'attuale evoluzione nel mondo della ricerca elettronica, va però tenuta presente una distinzione importantissima: quella tra *free software* (libero utilizzo senza limiti) e *open source* (in cui è obbligatorio citare la fonte di ogni miglioramento dei software). Entrambi i modelli sono a struttura aperta, e contrastano con le strutture chiuse di tipo aziendale-economicistico. Per il modello *open source*, diversamente da quel che si pensa, il plagio è riprovevole, ed il rilascio di diritti si intende assolto a due condizioni: «che quegli stessi diritti devono essere trasmessi quando viene condivisa la soluzione originale o la sua versione perfezionata, e chi vi ha contribuito deve essere sempre citato ogni volta che una delle versioni viene condivisa» (P. Himanen, cit. in bibliografia, p. 59).

Le utilizzazioni plurime

La Società italiana per la tutela dei diritti d'autore ritiene che le nuove tecnologie conducano a differenti tipi di "utilizzazione" dell'opera, e che tali utilizzazioni plurime possano e debbano essere egualmente tutelate, attraverso marcatori come Mmp, che consente la marcatura in filigrana, il *watermark*, attraverso algoritmi di cifratura. Numerosi gli altri standard *Secure Digital Music Initiative*. Le operazioni indicate da Mario Fabiani come riconducibili ad una utilizzazione plurima di tipo diverso da quello tradizionale sono l'*Uploading* (si immette l'opera in rete), il *Browsing* utente (altri utenti accedono all'opera), il *Client caching* (consultazione dell'opera in rete), la registrazione dell'opera sul proprio computer, la riproduzione (attraverso i vari formati di compressione, Mp3, Real Audio, ed altri formati derivati o evoluti), e la trasmissione dell'opera ad un pubblico indeterminato.

Dal nostro punto di vista non sembra tuttavia che la 'consultazione' di un'opera, ad esempio, con qualità inferiore dovuta alla compressione oppure ad una resa 'mono' (privando il brano della sua efficacia stereofonica), possa essere considerata una 'utilizzazione'. Altrimenti tutti i negozi di dischi, nel proporre una title-track al compratore, dovrebbero pagare diritti di utilizzazione. E analogamente perfino i giornali, nell'espone riviste alla consultazione per l'offerta di acquisto, dovrebbero pagare dei diritti per la 'consultazione'!

Altro punto discusso della normativa è la possibilità concessa agli acquirenti di CD di trarne almeno una copia per un uso differente, ad esempio per ascoltare una *compilation* in auto, purché tale copia sia dotata di un codice che ne impedisce una ulteriore duplicazione. Ne esistono molti tipi differenti, il più conosciuto è il *Serial Copy Management System*. Alcuni sistemi di protezione digitale oggi adottati in prova per certi prodotti discografici impediscono anche tale copia, limitando la libertà di utilizzazione dell'acquirente ed inibendone il diritto di conservare in perfetto stato l'originale, e il diritto di ascoltarne solo una porzione, considerando la natura non unitaria del 'prodotto cd' (formato da differenti tracce, spesso molto differenti). Si ricorda che per motivi simili (differenti funzionalità implementate nel sistema operativo Microsoft Explorer) sono state intentate molteplici cause contro Bill Gates.

Qualcosa in più di una ipotesi è la possibilità di una protezione 'attiva' dei materiali musicali presenti in rete. Attraverso un virus immesso illegalmente in file musicali, alcune major sabotano i

sistemi *peer-to-peer* (vale a dire quei programmi e siti che consentono lo scambio di file). L'utente crede di 'scaricare' un file musicale e si ritrova invece con un "MediaDecoy", cioè con una sorta di 'cavallo di troia' che danneggia l'*hard disc* del computer. Altre proposte restrittive arrivano dagli Stati Uniti, dove diciannove membri del congresso hanno chiesto al segretario della giustizia John Aschcroft di rendere reato il semplice atto di 'scaricare musica' dalla rete. Non a caso la proposta ha tra i suoi firmatari alcuni esponenti dell'aria *liberal*. Iniziative del genere non colpiscono di certo la vera pirateria (che consiste nel duplicare centinaia e migliaia di copie contraffatte di interi dischi, creando un mercato parallelo ed illegale) e finisce invece con il limitare la libera circolazione delle idee e dei materiali. Ogni sistema di protezione digitale, infatti, viene tranquillamente aggirato dai 'veri' pirati semplicemente fabbricando una nuova copia digitale, attraverso le uscite analogiche di qualsiasi lettore cd. Dalla nuova copia i contraffattori riproducono digitalmente ed in tutta tranquillità la quantità di dischi desiderata.

Il problema della pirateria è collegato a quello del plagio musicale laddove si vada a colpire la libera circolazione di musiche in rete. Sarebbe come dire che Händel, Bach e Mozart non avrebbero dovuto memorizzare temi altrui ed arricchire conseguentemente la propria opera e la storia della musica di capolavori. E che magari, per impedire questa assimilazione, fosse stato proibito l'ascolto di nuove opere nei teatri e nei salotti! L'argomentazione, esasperata e paradossale, mostra tuttavia abbastanza efficacemente l'effetto di limiti imposti alla circolazione delle musiche per scopi di conoscenza e studio. Ed implicitamente di assimilazione, rielaborazione, campionamento, metacomposizione...

Plagio e riproducibilità

La possibilità di replicare 'enne' volte un'opera musicale attraverso dischi, video, e così via, la espone al rischio di manipolazione delle masse da parte dell'industria culturale. Ma d'altro lato tale replicazione può servire ad introdurre attraverso l'opera temi rivoluzionari nella politica culturale. Quest'intuizione di Benjamin lo rende il più lucido dei francofortesi. La tecnica della riproduzione, scrive Benjamin, «pone al posto di un evento unico una serie quantitativa d'eventi». Al di là delle implicazioni storiche ed estetiche, la novità della riproducibilità è che in ultima istanza non si può più eludere il confronto col pubblico «degli acquirenti che costituiscono il mercato». Ciò, indubbiamente, cambia il rapporto tra artisti, opere e massa. Definite infatti certe

costanti come di sicuro successo, la tentazione forte è quella di cedere al fascino del già detto, dell'autocitazione, della fabbricazione di canzoni, brani, video fatti *ad hoc*, cioè pensando esclusivamente alle esigenze dell'industria culturale. Tecnicamente è piuttosto semplice ricreare le atmosfere o riutilizzare certe suggestioni armoniche oppure 'arrangiamenti' simili per ottenere un effetto di 'trascinamento' sulla scorta di un successo da hit. Tale prassi, però, espone l'autore ad un logoramento ed uno svuotamento che alla lunga gli sono fatali. La prassi della 'citazione' o del rifacimento (da un mambo, dalla colonna sonora di un film di successo, etc.) è tale che essa va raccolta per quello che è, senza escludere a priori che una qualità estetica, un valore, possa comunque esservi contenuta.

Alle epoche della duplicazione e della riproduzione sembra ora seguire l'era della 'replicazione'. Le musiche sono simili ai replicanti di *Blade Runner*: benché clonate paiono vivere come corpi separati in rete, come se fossero dotate di vita propria.

Pregiudizio d'autore e plagiarismo

Il plagio dispone a piacimento i confini di appartenenza: distingue tra proprio e altrui solo per abbattere questa frontiera, e stabilire un terreno condiviso. Ogni luogo in comune allarga i propri confini originari, perché sopravanza quelli contigui. Le incursioni pirata negli standards predisposti dall'autore sono già la ricchezza e la bellezza del prodotto ipermediale. Queste 'varianti' dell'originale verranno anzi richieste, perché nella variazione e nella velocità aforistica della successione di immagini diverse vi è una via d'uscita dalla noia per il già ascoltato. Un'opera 'idra' potrebbe crearsi utilizzando la rete, e abdicando alla propria paternità d'autore, come già si fa attraverso esperimenti letterari. Ed in effetti, su quest'ipotesi lanciata in modo teorico diversi anni fa, oggi è possibile rintracciare molteplici movimenti ed artisti che utilizzando la tecnologia finalmente disponibile (e felicemente massificata) stanno procedendo a rendere evidente il fenomeno del plagio. È nato addirittura un "movimento plagiarista" che fa capo a John Oswald, conosciuto anche al grosso pubblico per aver composto *Spectre*, cavallo di battaglia del Kronos Quartet inserito anche nel cd del '93 intitolato "Short Stories" (i quattro archi fingono inizialmente di 'accordarsi' su di un bordone, quasi cercando il suono unico caro a Giacinto Scelsi). Oswald è l'inventore della 'plunderfonia', definita come «tecnica e filosofia dell'appropriazione» ovverossia dell'uso del campionatore e della tecnica del montaggio con finalità creative. Le fonti di

Oswald sono eterogenee: da Beethoven e Liszt fino ai Beatles, attraversando il jazz. Il compositore canadese è diventato notissimo nell'ambito della musica sperimentale dopo aver prodotto nel 1989 un cd in soli mille esemplari intitolato proprio "Plunderphonic" sulla cui copertina campeggia un'immagine rimaneggiata di Michael Jackson. L'etichetta di Jackson, la CBS, ne chiese naturalmente subito il ritiro, scatenando la circolazione clandestina di cassette e provocando un effetto boomerang di notorietà intorno al lavoro di Oswald (V. Barone, in *No@copyright*, cfr. biografia). Come si può dedurre dalla lettura della sua biografia, reperibile facilmente in rete, l'atteggiamento semiserio e satirico del canadese ne fanno un personaggio certamente interessante, la cui produzione è tuttavia ancora considerata 'di nicchia'.

L'altro aspetto del plagiarismo è l'invito a produrre in modo anonimo, rinunciando al pregiudizio di proprietà apposto dall'autore, alla paternità dell'opera, oppure liberalizzandone l'uso. Qui, ancora una volta, la musica presenta molteplici aspetti in comune con le tematiche dell'hackerismo. È il caso, ad esempio, del Luther Blissett Project, formato da musicisti che in questo ambito mantengono l'anonimato sul loro apporto ai progetti musicali (come del resto accade anche per gli altri tronconi 'made in Blissett'), che può essere definito come un situazionismo musicale, prevalentemente divulgato via internet nel formato di compressione Mp3. Il gruppo si colloca in ambito dance, elettronica, sperimentale e si dichiara vicino all'operato di Darko Maver, Evolution Control Committee, John Oswald, dei Negativland.

Tra questi musicisti, l'operato di Darko Maver (Krupanj, Slovenia) lo posiziona subito nelle pieghe della musica sperimentale e politica, rendendolo un riferimento obbligato. L'eclettico artista assume via via parecchi soprannomi, tra cui quelli di "Trax 0487" e "Jaroslav Supek", e realizza copertine di dischi, installazioni, sculture, frammenti di parlato (discorsi di natura politica) mescolati a suoni e rumori, finché non scompare prematuramente nel 1999.

Tra gli italiani seguaci del movimento plagiarista e della filosofia 'plunderphonica' di John Oswald c'è Giustino Di Gregorio, conosciuto nel '95 con lo pseudonimo 'sprut', che ha pubblicato per l'etichetta di Zorn, la Tzadik, un disco intitolato sempre "Sprut". Tra i gruppi, invece, vicini all'anonimato predicato dal Luther Blissett Project sono i FerrariStationWagon (cfr. bibliograf.).

Copyleft

90 La linea teorica che ispira il movimento plagiarista ha alcuni

tratti in comune con quella che proviene da Benjamin Tucker. Partendo da presupposti anarchici, cioè libertari ed antistatalistici, Tucker ipotizza che se la proprietà privata fosse stata godibile da più persone contemporaneamente, essa non sarebbe esistita in quanto tale, ma sarebbe stata percepita senza alcun problema come cosa in 'comune'. Poiché nel caso di oggetti materiali ciò non era evidentemente possibile, fu instaurato un regime convenzionale di regole che difendessero la proprietà ed il suo godimento nella pienezza del possesso. Questo tipo di argomentazione (la consistenza oggettiva delle cose) non garantisce egualmente la proprietà sull'opera d'ingegno e sull'opera d'arte. Difatti queste ultime sono tranquillamente fungibili da più persone contemporaneamente senza danno per alcuno. Il regime del diritto d'autore, concepito a soli fini economici (tanto è vero che è un regime a durata limitata), finisce così per impedire la libera concorrenza. Il copyright si trasforma in un vincolo capace di impedire la libera circolazione delle idee ed il loro miglioramento a fini di pubblica utilizzazione.

La tesi di Tucker, affascinante, non impedisce tuttavia di rilevare che un regime completamente libertario finirebbe col favorire la scomparsa del professionismo musicale, cosa auspicata da Fluxus e da alcuni suoi esponenti come altamente liberatoria, i cui esiti sarebbero tuttavia da verificare (una nuova capillare diffusione della musica, oppure una rinnovata barbarie in cui prevale soltanto l'aspetto più 'divulgativo' della ricerca e della produzione?). Per tornare allo specifico del plagio, ulteriori argomentazioni teoriche a favore della liberalizzazione del diritto di utilizzo dei materiali, principio senza il quale verrebbe a mancare una spiegazione convincente del fenomeno, sono sia filosofiche che tecniche e giuridiche. Joost Smiers riporta l'opinione di Jacques Soulillou secondo il quale «La ragione per la quale è difficile produrre la prova di plagio nel campo dell'arte e della letteratura sta nel fatto che non basta soltanto dimostrare che B si è ispirato ad A, senza citare eventualmente le sue fonti, ma bisogna anche provare che A non si è ispirato a nessuno. Il plagio suppone infatti che la regressione di B verso A si esaurisca lì, perché si arrivasse a dimostrare che A si è ispirato, e per così dire ha plagiato un X che cronologicamente lo precede, la denuncia di A ne risulterebbe indebolita». Smiers continua immaginando un caso tipico di plagio: «Immaginiamo che una persona copi il lavoro di un altro artista, asserisca che è suo e lo firmi. Se non c'è né rielaborazione, né commento culturale, né aggiunta, né traccia di creatività, si tratta evidentemente di un vero e proprio furto che merita di essere

sanzionato. A questo punto, l'obiettivo dovrebbe essere la creazione di un nuovo sistema che garantisca agli artisti dei paesi occidentali e del terzo mondo redditi migliori, che si apra in modo ampio a un dibattito pubblico sul valore della creazione artistica, che si preoccupi del miglioramento del livello culturale del pubblico, che spezzi il monopolio delle industrie della cultura, le quali vivono sul sistema dei diritti d'autore». La tesi Soulillou/Smiers condurrebbe alla creazione di un sistema più equo che garantisca la possibilità di utilizzazione a fini creativi, sanzionando la contraffazione ma tutelando le debolezze di 'singolarità selvagge' nei confronti delle *major* discografiche.

Dal punto di vista delle tecniche musicali, il problema del plagio potrebbe in fondo essere risolto abbastanza facilmente; basterebbe infatti compilare una sorta di 'prontuario' che utilizzando gli strumenti messi a disposizione dalle più evolute teorie d'analisi musicali consenta di individuare i cosiddetti 'materiali oggettivi' (e 'comuni') e di discriminare tra plagio tipico e artistico.

Come abbiamo visto, l'evoluzione dello stile, delle forme e dei generi musicali, se guardata al microscopio con gli strumenti dell'analisi, rivela una infinità di concordanze sospette, tanto da farci pensare che sia possibile individuare alcuni tratti e procedimenti comuni nell'uso delle melodie e delle armonie. Queste formule vengono sentite come un essere-in-comune, al quale accedere liberamente. Il problema giuridico potrebbe essere risolto proprio facendo ricorso al prontuario delle 'figure musicali ripetute', che apparterrebbero a tutti. L'elenco andrebbe a costituirsi, quindi, come termine di comparazione oggettiva.

Un contributo fondamentale e di indirizzo ad un eventuale lavoro del genere è stato offerto dai ricercatori della Stanford University che hanno pubblicato per il MIT un ponderoso studio sulle cosiddette "similarità melodiche" (cfr. bibliografia). Molte altre forme e figure vengono poi già considerate 'libere' da secoli, e cioè quelle che diventano modi identificativi di un genere o di una scuola, il Basso Albertino, il "Sospiro di Mannheim" (diciottesimo secolo); e ancora: salti tematici frequenti (che individuano tipi di armonizzazione melodica); modulazioni convenzionali; imitazioni e progressioni di scuola; formule cadenzali...

Altre vie di fuga per un diritto di libera utilizzazione si creano grazie ad alcuni vuoti legislativi, oppure a causa di alcuni casi fortuiti che nascono dal rapporto tra diritti, laddove sia possibile gerarchizzarli. Alcune figure giuridiche che non individuano violazione ricorrono in caso di plagio involontario, quando quest'ultimo riguarda elementi tecnici dell'opera (passaggi obbligati) op-

pure elementi che appartengono al patrimonio intellettuale comune (cfr. M. Fabiani, *Nozione Diritto d'Autore*, cit. in bibliografia). Altro aspetto giuridico che offre una possibilità di libero utilizzo di frammenti musicali è di tipo squisitamente tecnico, e consiste nella protezione della proprietà intellettuale. Quest'ultima, a fronte di alcune direttive comunitarie sulla creazione e tutela di banche dati elettroniche, non sembra potersi esaurire nell'ambito del diritto d'autore: «l'impressione che si ottiene scorrendo la direttiva è che la matrice concettuale originaria, che fa leva sul carattere reale della proprietà intellettuale, abbia definitivamente abdicato in favore di regole che si rifanno direttamente alla disciplina della concorrenza, dove rileva in via diretta la tutela dell'impresa ovvero dell'investimento economico realizzato in vista della produzione di beni o servizi» (F. Macario, cit. in bibliografia, p. 415). Basterebbe estendere tale concetto, spogliarlo del carattere economicistico e rivestirlo di quello della gratuità per ottenere il libero veicolarsi delle informazioni, almeno di quelle in *abstract* o indicizzate.

Infine, la tecnica del campionamento (ed in generale tutte le nuove tecniche sorte grazie allo sviluppo dei mezzi elettronici) potrebbe offrire una ulteriore possibilità di liberalizzare i diritti collegati all'opera musicale, purché gli utilizzatori a fini creativi si dimostrino disponibili a rinunciare a parte della qualità audio (e generalmente lo sono, perché comunque i frammenti audio vengono poi generalmente resi irricognoscibili). Infatti, nel campionamento l'ampiezza del segnale, raccolta da un microfono, viene prelevata a determinati intervalli di tempo. Meno frequente è il 'prelievo', peggiore sarà la qualità del suono campionato. È del tutto evidente che sia i suoni a bassa qualità di campionamento che le musiche compresse attraverso algoritmi potrebbero sottostare a un regime giuridico differente, di maggiore libertà di utilizzo, in ragione della loro scarsa qualità. Si potrebbe arrivare a concepire un sistema misto, laddove per ragioni promozionali un autore o una casa discografica desiderassero promuovere un brano o una *compilation*, rendendo possibile l'uso e l'accesso a frammenti in piena disponibilità di quanti vogliano manipolarli in modo creativo. Potrebbe essere un compromesso ragionevole, una soluzione al problema della pirateria 'creativa' e la naturale evoluzione del fenomeno del 'plagio'.

Accessi

A) Bibliografia di riferimento

- Aa.Vv., *No copyright. Nuovi diritti nel 2000*, Milano 1994, ShaKe edizioni underground. Ampia disamina sul tema della proprietà intellettuale. V., in particolare, Raf Valvola Scelsi, "Privato, participio passato di privare". Nella sezione musicale il volume comprende tra l'altro: Vittore Baroni, "Blob music plagiarismo, avant-rap ed ecologia dei media"; Richard M. Stallman, "Copywrong", Negativland, "Uso corretto"; v. inoltre le schede sul *sampling* e sui campionatori di Paolino Sigma Tibet.
- Aa.Vv., *Net Strike — No Copyright — Et(-: Pratiche antagoniste nell'era telematica*, Venezia 1996, AAA Edizioni. Tutto ciò che concerne i Cyber Rights e l'operato di 'Strano Network'; con riguardo alla musica: Tommaso Tozzi, Nielsen Gavyna, Steve Rozz, Massimo Cittadini, Marco Cesare, "Rumori interattivi: Oil 13" su Oil 13".
- Aa.Vv., *Melodic similarity. Concepts, Procedures, and Applications*, Stanford 1998, Stanford University & The MIT Press. Importante lavoro sulla similarità melodica tra strutture musicali. La tematica viene affrontata da molteplici punti di vista, con analisi geometriche, algoritmiche, ricognizioni storiche, sguardi sui principali software che consentono di 'variare' formule tematiche, etc. Si segnala in particolare: Charles Cronin, "Concepts of Melodic Similarity in Music-Copyright Infringement Suits". Tra gli Autori: David Bainbridge, David Cope, Tim Crawford, Ewa Dahlig, John Howard (...).
- Aa.Vv., "Guida alla legge «Nuove norme di tutela del diritto d'autore»", speciale Legislazione de "Il sole-24 Ore" del 16 settembre 2000. In particolare, v. il contributo di Irene Tricomi dal titolo "Sequestrabili i beni di soggetti da identificare" sulle utilizzazioni dell'opera consentite dalla nuova legge, per la quale «è prevista la tipizzazione della tutela cautelare mediante l'inibitoria di qualsiasi attività che costituisca violazione di un diritto di utilizzazione economica dell'opera» (pp. 47 ss.).
- Zara Olivia Algardi, *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Padova 1978.
- Marco Altavilla, "Il corpo del pop. Le nuove dimensioni della ricerca sonora", in "New life" n. 1 Gennaio 2002. I

"bisturi sonori" degli americani Matmos (Andrew Daniel e Martin Schimdt) ed i camuffamenti di Matthew Herbert.

- Tito Aprea, *Rubato ma non troppo ovvero il plagio musicale*, Roma 1982, De Santis (oggi in Edizioni Contempo — Roma). Fondamentale lavoro sul plagio musicale tipico o involontario; le tipologie di similarità melodica ricorrenti nella musica classica. Con molteplici esempi musicali.
- Ernesto Assante, "Il diritto d'autore corre sul filo", in "Musica!" n. 252 del 21 settembre 2000, allegato al quotidiano "la Repubblica".
- Ernesto Assante, "La musica e la rete, colpo di fulmine. Con la legge del libero scambio che vige in rete il mercato è andato in tilt", in "Musica!" n. 323 dell'11 aprile 2002, allegato al quotidiano "la Repubblica".
- Marcello Bellan, "Raccolta differenziata", in "Alias" del 2 febbraio 2002, supplemento culturale del quotidiano "il manifesto". «Per chi fa musica nell'epoca del campionatore e del laptop non è cosa semplice rivelare le fonti d'ispirazione, siano esse musicali oppure no. Certo è facile dire da dove arrivano i singoli frammenti sottratti e poi processati ma diventa sempre meno immediato riconoscere, al momento in cui si accende il pc, quali siano gli influssi in azione e quali le esperienze che hanno depositato tracce significative del loro passaggio» (p. 11). Panoramica sul lavoro di alcuni artisti techno rock, tra cui: Matthew Herbert, Scratch Pet Land, e Matmos.
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nuova edizione, trad. it., Torino 1991, Einaudi (orig. 1936). La grande alternativa francofortese alla teoria adorniana. Da confrontare con i *Passages*, trad. it., Torino 2000, Einaudi (pubbl. 1982).
- Vittorio Bertolini, "Le trascrizioni per clavicembalo solo ed organo solo di Johann Sebastian Bach", in "Hortus Musicus", ottobre-dicembre, Bologna 2001, Ut Orpheus Edizioni. In particolare, l'A. ritiene che «nel caso di Bach ritroviamo tutte le tipologie di riutilizzo: trascrizione- adattamento, parodia, e, talvolta, plagio delle opere altrui (...). Per quanto concerne il 'plagio', esso è riscontrabile qua e là un po' in ogni ambito della produzione bachiana, anche se in quantità più modesta che in Händel — né, in taluni casi (...), la responsabilità è da imputarsi veramente a Bach, il quale si sarebbe visto attribuire alcune opere senza concorso da parte sua» (p. 28).

- Pier Caldaran, "Decidere di un caso di plagio con i midi-file", in *Music City* n. 2, pag. 24/25, fanzine, data incerta.
- Sandro Cappelletto, "Requiem per un plagio" ne "La Stampa" del 4 ottobre 1997. 'Scoop' sul plagio Anfossi-Mozart (cfr. casistica).
- Sandro Cappelletto, "Nell'open-space di casa Bach" in "The classic voice" n. 35 aprile 2002, pp. 20 ss. Interessante saggio sulle prassi compositive bachiane: «Il Kantor accumula informazioni, di esse si nutre, le metabolizza e le restituisce firmate tra compiacimento del tempo barocco e più dinamico tempo della modernità, tra etica della responsabilità e della devozione verso le forme canoniche e primato della soggettività». E ancora: «Nel Settecento non era ancora diffusa l'ossessione contemporanea relativa all'unicità dell'opera d'arte e del suo autore: prevaleva la dimensione del far musica come lavoro artigianale, come servizio anche sociale, pubblicamente utile (...)».
- Franco Carlini, "Copyright, un bavaglio per Internet", in "il manifesto" del 9 dicembre 1995.
- Antonio Cassi Ramelli, *Libretti e librettisti*, Milano 1973, Casa Editrice Ceschina. Nel capitolo intitolato "Originalità assolute e relative" l'A. descrive in bella prosa i più celebri casi di plagio musicale relativi ad alcune opere liriche, con particolare riguardo ai libretti. Vi riferisce della celebre «affermazione rossiniana che un gatto vagante sopra una tastiera deve risvegliarvi necessariamente reminescenze musicali» e della spavalda battuta shakespeariana che non esiste plagio là dove si tolgano fanciulle di facili costumi per trasferirle in più onorata società» (p. 63). Nel capitolo si accenna al caso di condanna per plagio di Wagner a danno di Gounod del 1869; ai «cosiddetti plagi ovvero 'reminescenze', o 'spunti riutilizzati', o 'echi indotti', come si usano chiamare questi prestiti senza interessi (...)», ricorrenti nei testi del Solera ed in altre controversie come quella Leoncavallo-Mendès. Infine l'A. propende per la tesi della usualità del plagio fino al Settecento, quando era in voga la riutilizzazione di testi e motivi attraverso le forme dei 'pastiche' e dei 'pot-pourri' «guazzabugli messi assieme mescolando scene e musiche arraffate a destra e a manca tra quelle che il pubblico aveva applaudito» (p. 65).
- Gino Castaldo, "Regole troppo piccole per una grande rivoluzione", in "Musica!" n. 254/255 del 12 ottobre 2000,

allegato al quotidiano "la Repubblica". Commento sulle nuove regole imposte dalla legge 18 agosto 2000 n. 248.

- Luciano Chailly, "Plagi musicali", in "Konsequenz", numero 1/99, Napoli 1999, Liguori. L'esperienza del noto compositore nei casi di plagio dei quali si è occupato in qualità di C.T.U.
- Bernard Champigneulle, *Histoire de la musique*, Puf 1981. Trad. it.: *Storia della musica*, Napoli 1985, Edizioni Scientifiche Italiane. Piccola storia della musica che propone una metodologia non gerarchica tra i differenti stili e generi musicali.
- Giuseppe Chiari, "Radio Music", in Aa. Vv., *John Cage*, a cura di G. Bonomo e G. Furghieri, Milano 1998, Marcos y Marcos, pp. 525 ss. Chiari è il principale esponente italiano del movimento "Fluxus". Ha pubblicato molti libri e saggi sulla libertà di azione del musicista (anche non professionista). Il suo abituale modo di scrittura è per frasi allineate (e talvolta reiterate col sistema minimalista) estremamente dense. In "Radio Music" si occupa dell'omonimo brano di J. Cage per radio e televisione. «Non chiameremo mai musica: installazioni sonore / campionature / commenti di film / sculture sonore / poesia sonora. (...) Non siamo musicisti. Bene. Non siamo musicisti. / Ma abbiamo i nostri sassi, / i nostri fogli, le nostre corde, / i nostri tasti (...)» (p. 529).
- Michel Chion, *Musica, media e tecnologie*, Milano 1996, Il Saggiatore. Proposta analitica del principale teorico di musica concreta, con un glossario sulle tecniche di *scratching*, campionamento, house music, etc.
- Simone Coen e Luca Pilla, "I mille volti della musica. L'audio e i suoi formati", in "Computer Idea" n. 33 del 16 maggio 2001. Utile per dimensionare la diffusione dell'uso domestico del computer a fini musicali.
- Congress of The United States — Office of Technological Assesment, *Intellectual property rights in an age of electronics and information*, Washington 1986, D.C.
- Congress of The United States — Office of Technological Assesment, *Copyright and home copying: technology challenges the law*, Washington 1989, D.C.
- James Coover, *Music publishing, copyright, and piracy in Victorian Endland: a twenty-five year chronicle, 1881-1906*, New York 1885, Mansell.

- Valerio Corzani, "Il suono a pezzi", in "Alias" del 25 settembre 1999, pp. 11/14, supplemento settimanale del quotidiano "il manifesto". Speciale su «Mosaico, puzzle, collage, montaggi, sovrapposizione, riciclaggio, frammentazione. L'arte del tassello rimbalza dal medioevo al nuovo millennio innervando musiche, dischi ed estetiche di tanti musicisti» (p. 11): osservatorio sulle tecniche di J. Zorn, F. Zappa ed altri, con la ricostruzione delle tecniche di assemblaggio.
- Sandrone Dazieri, "L'esproprio dell'intelligenza. Cosa accade se il tuo ingegno viene vampirizzato da un altro", in "il manifesto" del 9 dicembre 1995.
- Girolamo De Simone, "Estetiche del Plagio", in "Konsequenz", numero 1/95, Napoli 1995, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Girolamo De Simone, "Il «jinglemaker», artista ipermediale", in "il manifesto" del 24 marzo 1996.
- Girolamo De Simone, "Come da copione. Quei classici plagi d'autore", in "Alias" del 25 marzo 2000, pp. 11/13, supplemento culturale del quotidiano "il manifesto".
- Girolamo De Simone, "Piccola storia del plagio", in "Konsequenz", Napoli 2001, Liguori Editore, pp. 1/11.
- Arturo Di Corinto — Tommaso Tozzi, *Hackivism. La libertà nelle maglie della Rete*, Roma 2002, manifestolibri.
- Enkidu, "Etica e estetica dell'hacking", in "Alias" del 18 marzo 2000, pp. 4/5, supplemento culturale del quotidiano "il manifesto".
- Mario Fabiani, "Autore (Diritto di)" in *Enciclopedia Giuridica*, Roma 1988, G. Treccani. V. specialmente in I, Profili generali, par. 2.7, "Opere musicali": «La semplicità che una frase musicale può avere non le toglie autonomia di espressione, ma, al tempo stesso, è alla base delle possibili ripetizioni ed incontri fortuiti tra più creazioni musicali. A sua volta la complessità del linguaggio musicale pone problemi che attengono all'indagine sulla struttura dell'opera e sugli elementi (melodia, armonia) nei quali deve essere individuata la sua originalità. L'indagine presenta aspetti particolari e di non facile soluzione di fronte a nuove espressioni musicali: la musica elettronica, la musica concreta, la *musique du hasard*» (pp. 3-4).
- Mario Fabiani, "La protezione giuridica della parodia con particolare riferimento a recenti orientamenti di giuristi stranieri", in *Il diritto di autore*, 1985, ?. Paragrafi: 1. La

parodia tra atto di contraffazione e opera originale. — 2. Il concetto di parodia nel pensiero di giuristi stranieri. Il rapporto di derivazione tra parodia e opera parodiata. — 3. Il possibile pregiudizio all'opera parodiata e la relazione di concorrenza. Marginalità del problema. — 4. Motivi giustificativi della protezione dell'opera di parodia nel sistema di copyright statunitense e in quello europeo. — 5. La disciplina giuridica della parodia in Italia. Accesso reperito su Internet.

- Mario Fabiani, "Diritto d'autore e globalizzazione dell'informazione", rubrica "legislazione" in "Bollettino Siae", n. 6 novembre-dicembre, Roma 1999.
- Mario Fabiani, "La tutela degli autori europei nell'era di Internet", rubrica "legislazione" in "Bollettino Siae", n. 3, maggio-giugno, Roma 2001.
- Mario Fabiani, "L'atmosfera musicale nello spot pubblicitario", rubrica "legislazione" in "Bollettino Siae", n. 5, settembre-ottobre, Roma 2001.
- Mario Fabiani, "Il plagio di se stesso", rubrica "legislazione" in "Bollettino Siae", n. 3, maggio-giugno, Roma 2002.
- FerrariStationWagon, "Le mani sul festival", pubblicato in rete. L'articolo parte da una citazione di Gino Castaldo per illustrare il progetto musicale del gruppo FerrariStationWagon, i cui membri adottano lo pseudonimo di "Sandro Satie" per procedere ad un progetto musicale simile a quello di Blissett. In questo caso, a partire dalle canzoni presentate al Festival di Sanremo, il gruppo ha creato una serie di collage. Nell'articolo si cita una *compilation* intitolata "Deconstructing Beck" dell'etichetta statunitense "Illegal Art" realizzata usando numerosi samples del celebre autore di "Loser" e "MTV makes me want to smoke crack".
- Alec Foege: "Napster, la musica sta tornando libera?", speciale in "Musica!" n. 252 del 21 settembre 2000, allegato al quotidiano "la Repubblica", pp. 34/39.
- Gian Paolo Giabini, "Le scatole magiche", in "Alias" del 14 novembre 1998, supplemento culturale del quotidiano "il manifesto". Speciale sull'uso di drum machine, sequencer e campionatori: «le macchine senza cui oggi molti 'non musicisti' della scena non potrebbero creare, riciclare, esistere» (p. 11).

- Francisco Herrera, "Idee a confronto", il "Fronimo", Anno XVIII, n° 71, 1990. Lettera sull'incerta attribuzione della *Romance* tratta dalla colonna sonora del film "Jeux Interdits" (1952) di René Clément, nota in italiano come "Giochi proibiti", in P. Viti, *op. cit.*
- Stewart Home, *The festival of plagiarism*, London 1989, Sabotage Editions.
- Pekka Himanen, *L'etica hacker e lo spirito dell'età dell'informazione*. Progetto di Linus Torvalds, Epilogo di Manuel Castells. Milano 2001, Feltrinelli.
- Ice One, "Campione in carica", ne "il manifesto" del 27 ottobre 1996. L'A. si occupa dell'etica del campionamento descrivendo le macchine più usate, gli autori 'padri' del campionamento, i dischi ed i generi musicali di riferimento. Una sezione è intitolata "Plagio-non plagio", ed è dedicata specificamente all'appropriazione di «porzioni di musica abbastanza rilevanti e tali da poter essere facilmente riconoscibili, comunque usando melodie e armonie composte da altri» (p. V).
- Vincenzo Landi, *Mp3*, Milano 2000, Tecniche Nuove. V. il capitolo terzo: "Mp3 e il mercato discografico mondiale", per l'analisi del problema del diritto d'autore, ed il capitolo settimo su "Formati aperti e formati proprietari".
- Maria Tiziana Lemme, "Forum mondiale. La rivoluzione telematica cancellerà i diritti dell'autore?" in "Il Mattino" del 19 ottobre 1995. Sintesi del «Forum mondiale sulla tutela delle creazioni intellettuali nella società dell'informazione» tenuto a Napoli dall'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (p. 15).
- Howard R. Lurie, *Can I copy...?*, Villanova 1982, Villanova University Press.
- Francesco Macario, "La proprietà intellettuale e la circolazione delle informazioni", in *Diritto privato europeo*, a cura di Nicolò Lipari, 2000, Cedam. L'A. riferisce, tra l'altro, del «principio comunitario dell'esaurimento dei diritti d'autore», ad esempio nel caso della direttiva 96/9/CEE dell'11 marzo 1996 recante la disciplina comunitaria sulla tutela giuridica delle banche dati, con importanti rilievi: «L'abbandono della prospettiva tradizionale, in cui la protezione della proprietà intellettuale si svolge esclusivamente nell'ambito del diritto d'autore, sembra fuori discussione (...)», (pp. 398-418).

- Silvia Magelli, *L'estetica nel diritto della proprietà intellettuale*, Padova 1998, Cedam. Aspetti socioeconomici della creatività, e ricadute sul diritto d'autore.
- Stefano Mancarella e Marco Passarello, "Mai gridare al loop! Diventare compositori usando il computer", in "Computer Idea" n. 30 del 4 aprile 2001. Interessante articolo divulgativo su una rivista molto letta dai giovani, utile a cogliere le dimensioni del fenomeno della 'divulgazione' domestica delle estetiche del plagio. Vi si propone di diventare compositori attraverso software di vario tipo e soundpool con brani o campioni di libera utilizzazione.
- Andrea Mi, "Miscelatori d'immagini, i tavoli operatori dei Vj", in "Alias" del 19 gennaio 2002, supplemento culturale del quotidiano "il manifesto". «L'arte' dei Vj, sviluppata in modo complementare al più noto lavoro dei 'miscelatori di suoni', e spesso per opera di designer e videomaker vicini all'ambito della sperimentazione sonora (...), può essere considerata un sistema di implementazione percettiva e spettacolare che si affianca, sul piano visivo, a quella già espressa dai sound system sul piano sonoro» (p. 3).
- Richard Middleton, *Studiare la popular music*, trad. it., Milano 1994, Feltrinelli (orig. 1990). Approfondita analisi sociologica delle tecnologie ed i metodi di fusione/confusione tra generi e stili.
- Greg Milner, "Freenet, come uccidere il copyright. Ian Clarke (...) predica la morte del diritto d'autore", in "Musica!" n. 252 del 21 settembre 2000, allegato al quotidiano "la Repubblica".
- Amedeo Novelli e Ilaria Roncaglia, "Si cambia musica! Cd audio e protezioni", in "PcWorld" n. 133, marzo 2002. Articolo divulgativo su una rivista di grande diffusione. Vi si illustrano le più recenti tecniche di protezione adottate dalle case discografiche per evitare la pirateria musicale. L'introduzione di tali protezioni lede il diritto di utilizzazione del disco su qualsiasi supporto (talora i compact protetti non girano sui lettori dei computer), e quello di fare delle *compilation*. L'articolo illustra dunque tutti i 'trucchi' per aggirare le protezioni, con la precauzione di informare i lettori sulle normative vigenti.
- John Oswald, *Plunderphonics or, audio piracy as a compositional prerogative* (opuscolo situazionista, v. voce successiva).

- John Oswald, *Creatigality*, 1988, Keiboard guest ed. (opuscolo). Citato come il precedente in Aa.Vv., *No copyright. Nuovi diritti nel 2000*, cit.
- Richard Owen, "Musical scholars unmask Mozart the plagiarist", in "The Times" del 6 ottobre 1997. Prima pagina dedicata al caso Anfossi-Mozart.
- Gianmaria Padovani, "Che musicista del mouse! Il caso St. Germain" in "Panorama" del 21 settembre 2000, p. 232. La tecnica ed il genere musicale di Ludovic Navarre, che dichiara: «Non sono né un musicista né un Dj (...) tutto il mio lavoro è al computer, ascolto moltissimo blues, jazz e reggae, campiono quello che mi piace e unisco ai brani elettronici parti suonate dal vero» (p. 232).
- Enrico Pedemonte, "Difesa del copyright: ultimissime dal web: farsi giustizia da sé", ne "L'Espresso" del 22 agosto 2002, p. 146.
- Alberto Piccinini, "Occhio scratch, nasce il veejay", in "Alias" del 19 gennaio 2002, supplemento culturale del quotidiano "il manifesto". L'Autore illustra similitudini e differenze tra Dj e Vj; «mentre i Dj nel segno della cultura hip hop, prima — e house poi — imparano a giocare coi piatti a velocità variabile, e successivamente coi sequencer e i campionatori, i Vj si applicano alle possibilità offerte dal vhs casalingo (...). Per entrambi l'estetica è quella del frammento, guerrigliera e no-copyright in origine» (p. 2).
- Andrea Prevignano, "Diritto d'autore, le nuove tavole della legge", in "Musica!" n. 254/255 del 12 ottobre 2000 allegato al quotidiano "la Repubblica".
- Redazionale, "Proposta Usa: 'reato' scaricare musica", ne "il manifesto" del 13-8- 2002.
- Claudia Riccardi, "Napster, ma i banditi sono gli utenti", in "Musica!" n. 254/255 del 12 ottobre 2000 allegato al quotidiano "la Repubblica". Riflessione sulla pirateria in rete e sul conflitto tra la Recording Industry Association of America ed il sito Napster.
- Sergio Sablich, "Il combattimento di Arte e Consumo", nello speciale "Cosa resterà con noi del Novecento?", nel "Giornale della Musica", n. 156, Gennaio 2000.
- Pamela Samuelson, "Digital media and the Law", 1991 Communications of the ACM.
- Andrea Santini, «Mozart? un geniale copione di Anfossi» ne "Il Mattino" del 7 ottobre 1997. Intervista al musicolo-

logo Enzo Amato che in collaborazione con Alberto Vitolo ha scoperto il caso di plagio Anfossi-Mozart.

- Schanz, *Johann Sebastian Bach in der Klaviertranskription*, Eisenach 2000, Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner. Importante lavoro saggistico ed enciclopedico sulle trascrizioni pianistiche da J.S. Bach.
- Raf Valvola Scelsi, "Il copyright ostacola l'innovazione", ne "il manifesto" del 6 maggio 1992.
- Siae, Delibera n. 1 del 7 gennaio 2002 relativa alle elaborazioni di opere di pubblico dominio, pubblicata in "Bollettino" n. 2 del mar. /apr. 2002 — anno 74, pp. 18 ss. Vi si affronta il problema delle trascrizioni seguendo un criterio economicistico più che musicologico.
- Joost Smiers, "La proprietà intellettuale è un furto. Per l'abolizione del diritto d'autore", in "Le monde diplomatique", Settembre 2001. Vi si svolge la tesi per la quale il dir. d'autore, un tempo utile, «diventa così uno strumento di controllo del bene comune intellettuale e creativo»; che la pirateria «"democratizza" l'uso in casa propria della musica e di altri materiali artistici».
- Giovanni Tebaldini, "Telepatia musicale. A proposito dell'Elettra di Richard Strauss", in "Rivista Musicale Italiana", Roma 1909, Fratelli Bocca Editore.
- David Toop, *Oceano di suono*, Ancona-Milano 1999, Costa&nolan. Ricognizione sulla border music o musica di frontiera e sulla storia delle sue tecniche, dal collage su nastro al *dubbing*. «Questa era la base di tanto rock progressivo dei primi anni Settanta. Aggiungere, aggiungere, aggiungere. Per i musicisti e gli ingegneri del suono il nastro (...) divenne l'equivalente della carta per uno scrittore» (p. 149).
- Benjamin R. Tucker, *Copia pure*, a cura di Alberto Mingardi e Guglielmo Piombini, Viterbo 2000, Stampa Alternativa.
- Piero Viti, "Il fenomeno del plagio nel repertorio chitarristico", in "Konsequenz", n. 7, Napoli 2002, Liguori Editore.
- Walter Volante, "Patty Pravo copia?", in Music City n. 2, pp. 24/25, fanzine, data incerta.
- Cristina Wysocki, "Edizioni critiche: alla ricerca del patrimonio musicale sommerso", pp. 170/181 in Bollettino Siae, n. 6, novembre-dicembre, Roma 2001, con interventi di Bruno Cagli, Fabrizio Della Seta, Paolo Fabbri, Fran-

cesco Fanna, Agostino Ziino. Nella casistica degli esempi si fa cenno al caso di Rossini: «...per la prima edizione di *Otello* nel 1816, al San Carlo di Napoli, proprio all'inizio del duetto finale - e dunque in uno dei momenti più drammatici dell'opera - Rossini aveva riutilizzato il medesimo accompagnamento (del resto perfettamente funzionale, dell'"aria della Calunnia" del *Barbiere di Siviglia*, rappresentato a Roma pochi mesi prima. Per il pubblico napoletano, che non conosceva il *Barbiere*, nessuna sorpresa. Ma alcuni anni dopo, quando il *Barbiere* era ormai celebrato e l'"aria della Calunnia" era nelle orecchie di tutti, la citazione era diventata comprensibilmente imbarazzante e oggetto di pesanti critiche. Rossini intervenne dunque sul suo autografo, applicando delle collette sul passo incriminando e mascherando opportunamente la citazione. La correzione non fu però recepita dalle edizioni dell'epoca» (p. 175).

- John Zorn, "Sulla velocità" — in "Panta", numero monografico dedicato alla musica, Milano 1996.

B) Breve giuridica generica sul diritto d'autore

- Tullio Ascarelli, *Teoria della concorrenza e dei beni immateriali*, Milano 1960.
- Auletta — V. Mangini, "Del marchio. Del diritto d'autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche", in Comm. c.c. Scialoja-Branca, Bologna 1977.
- Bona Ciaccia Cavallari, "Autore (Diritto di) — Profili processuali" in *Enc. Giur.*, Roma 1988, G. Treccani.
- De Sanctis, "Autore (diritto di)", in *Enc. dir.*, IV, Milano 1959, pp. 378 ss.
- Giannini, *Il diritto di autore*, Firenze 1943.
- Paolo Greco, *I diritti sui beni immateriali*, Torino 1948.
- Paolo Greco, "Beni immateriali", in *Novissimo Digesto Italiano*, II, Torino 1958, pp. 356 ss.
- Paolo Greco — P. Vercellone, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino 1974.
- Giuseppe Padellaro, *Il diritto d'autore*, Milano 1972, Casa editrice Francesco Vallardi — Società Editrice Libreria.
- Piola Caselli, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, Torino 1927.
- Piola Caselli, "Diritto d'autore", in N.D.I., IV, Torino 1938.

- Piola Caselli, *Codice del diritto d'autore*, Torino 1943.
- Piola Caselli — E. Arienzo, F. Bile, "Diritti d'autore", in *Novissimo Digesto Italiano*, V, Torino 1960, pp. 669 ss.
- Valerio — Z.O. Algardi, *Il diritto di autore*, Milano 1943.

C) Breve giuridica sul plagio in generale

- Alvisi, "Spunti in tema di tutela del cosiddetto schema di trasmissione televisiva", *Riv. industr.* I, 1995.
- Carosone, "Diritto di elaborazione di autore cecoslovacco e plagio letterario di autore italiano", *Dir. autore* 1995.
- Crisostomo, "La migrazione dei «Cigni di Balaka»", *Giur. it.* 1995.
- Fabiani, "Il falso letterario artistico o musicale", *Dir. autore* 1992.
- Fabiani, "Plagio parziale o camuffato di composizione musicale", *Dir. autore* 1994.
- Micciché, "In tema di plagio di opera cinematografica", *Dir. autore* 1992.
- Mondini, "Plagio letterario ed elaborazione creativa", *Dir. industr.*, 1995.
- Perotto Dezzani, "Plagio letterario e plagio informatico. Attualità della legge n. 633/1941", *Cons. impresa* 1992.
- Santarsiere, "Insussistenza del plagio di opera cinematografica al ricorrere del solo motivo ispiratore in altra sceneggiatura", *Nuovo dir.*, 1994.

D) Breve giuridica su musica e diritto d'autore

- Attolico, "Ballando, ballando gratis: le scuole di danza e la libera utilizzazione di brani musicali", *Dir. autore* 1993.
- Crescimbeni, "Cessione di diritti su composizione musicale e durata del contratto", *Dir. autore* 1994.
- De Luca, "In tema di diritto di utilizzazione economica dell'opera musicale: facoltà di noleggio e principio dell'«esaurimento del diritto»", *Dir. autore* 1995.
- De Rada, "Commento a Trib. Roma, 12 maggio 1993 — Uso pubblicitario di uno stik musicale e lesione del diritto all'immagine", *Giur. civ. comment.* 1994.
- Fabiani, "Durata di protezione di opera drammatico-musicale e concorrenza parassitaria tra editori di libretti d'opera", *Giur. merito* 1989.
- Marini, "In tema di durata del contratto di edizione musicale", *Giust. civ.* 1990.

- Mastrorilli, "Clinica privata, televisore in camera, diritto d'autore", *Foro it.* 1993.
- Niutta, "L'uso di brani di opere musicali protette nelle scuole di danza", *Riv. Comm.* 1993.
- Pietrolucci, "Brevi considerazioni sul contratto di edizione musicale e sulla prova del compenso spettante all'autore", *Dir. autore* 1992.
- Pietrolucci, "Questioncelle (ma non tanto) processuali e sostanziali nel contratto di edizione musicale", *Dir. radio telecom.* 1992.
- Rescigno, "Concessionari del servizio radiotelevisivo edizioni musicali, con tratti «imposti»", *Dir. inform.* 1991.
- Santarsiere, "Brani musicali eseguiti in scuole di ballo e diritto d'autore", *Giust. civ.* 1992.
- Zeno-Zencovich, "Il temperamento degli interessi di autori, editori e utilizzatori nell'opera musicale classica", *Dir. autore* 1991.

E) Breve su Pietro Grossi

- Aa.Vv., *Arte & Computer*, catalogo, Firenze 2000, Mediared.
- G. De Simone, "Primati elettrici", in "Konsequenz", n. 3-4, Napoli 2000, Liguori Editore.
- G. De Simone, "Addio Pietro Grossi", in "il manifesto" del 23 febbraio 2002.
- G. De Simone, "Che musica ragazzi", in "Alias" n. 9, supplemento culturale del quotidiano "il manifesto" del 2 marzo 2002.
- G. De Simone, "Intervista", inedita.
- F. Giomi-M. Ligabue, *L'istante zero*, Firenze 1999, Simmel.
- P. Grossi, *Musica senza musicisti*, Firenze 1987, CNU-CE/CNR.
- P. Grossi-G. De Simone, *Corrispondenza*, inedita.
- T. Tozzi, "La felicità di Pietro Grossi", in "Konsequenz", n. 3-4, Napoli 2000, Liguori Editore.

Accessi discografici (selezione) sull'opera di Grossi:

- Paganini al computer (Edipan 1982)
- Sound Life (Edipan 1985)
- Computer Music (Edipan 1988)
- Computer Music (CD, Edipan 3006 1990)

F) Accessi Internet

- Nicola Battista, "In difesa del campionamento", <http://giuriweb.unich.it/djbsampl.htm>, con molteplici riferimenti ed indirizzi di fonti web
- Luther Blissett Project, <http://www.ecl3ctic.com/artisti/i-blissett.html> (vedi anche gli altri artisti ecl3ctic); per ascoltarne la musica: <http://blissett.iuma.com>; <http://www.mp3.com/blissett>; http://www.listen.com/home_artist.jsp?artistid=182855
- Sandro Ludovico, "Campionare, l'arte di attingere ai suoni", *Internetnews*, Tecniche Nuove.
- ?, Ricerca Bibliografica sul diritto d'autore, <http://camci.unicam.it/ssdici/autore1.html>
- Varie sul diritto d'autore italiano e statunitense, http://www.jus.unitn.it/users/pascuzzi/privcomp99-00/papers/Carollo/diritto_d'autore_e_copyright4.html
- Marco Ravasini, "Pagliacci, bugie di comodo, eclettismo di sostanza", Teatro Regio di Torino, Maggio 2001, <http://www.sistemamusica.it/2001/maggio/27.htm>
- Rino Rossi, recensione di "Sprut" di Giustino Di Gregorio, <http://www.musicclub.it/novembre99/elektroidi.htm>
- Darko Maver, notizie su di lui: <http://www.ecl3ctic.com/artisti/i-dmaver.html>; la sua musica è ai seguenti indirizzi: <http://darkomaver.iuma.com>; <http://www.mp3.com/darkomaver> (biografia e musica); http://www.listen.com/home_artist.jsp?artistid=208828
- su John Oswald, biografia, discografia, foto e molto altro: http://www.electrocd.com/bio.f/oswald_jo.html
- sulla "plunderfonia" legata a John Oswald: <http://www.pfony.com/>; vi si legge: «Plunderphonics is a cultural paradox, one of the only truly underground musical phenomena to emerge in the latter quarter of the 20th century ("This art is more radical in its social and political associations than the introduction of the electric guitar"), yet featuring some of the world's most recognizable music imbedded in novel constellations of sonic diversity by John Oswald. Mr. Oswald flew past the level of mere sampling. He has taken sampling fifty times beyond what we've come to expect. This ambitious package contains 60 memorable tracks, from the Swinging Sixties to the Numb Nineties, on two hyper-dense discs covering the

gamut of progressive musical endeavour, where punk meets classical, schmaltz marries metal, jazz divorces rap and electronica kills world. Plunderphonics is recreational savagery. A consistently brilliant record. Each title features an instantly recognizable musical icon transformed into an electroquoted Frankenstein or Hyde with a plunderphoney moniker such as Anthrax Squeeze Factory, Sinéad O'Connick Jr., Beastie Shop Beach, or Bing Sting-spreen. Often visceral, occasionally poignant, sometimes funny, never predictable and always challenging, the set is an entire record collection packed into this compact book form, including an extensively annotated retrospective account by reproducer Oswald, lavishly illustrated with full color collages. For the moment John Oswald is a solo movement, the most exciting school of one in music».

G) *Breve discografia*

- Aa.Vv., "Bizantine secular classical music", first recording ever, Orata Ltd.
- Aa.Vv., "Bach & Venezia", dieci MC, Frequenz.
- Aa.Vv., "Pachelbel, Albinoni, other baroque favourites", Rca Victrola.
- Aa.Vv., "Caged/uncaged", Cramps Records (utilissimo per raccogliere gli esiti possibili in ogni genere musicale delle intuizioni di Cage).
- Anfossi, "Venezia" (ed altre opere di Jommelli, Pergolesi, etc.), Antes Classics, direttore Enzo Amato, primo violino Alberto Vitolo.
- Bach-Walton, "The Wise Virgins", arranged from music by J.S. Bach: trascrizioni-reinvenzioni per orchestra sinfonica, Chandos.
- Bach-Kempff, "Kempff joue Bach, transcriptions pour piano", Deutsche Grammophon.
- Bach, Salmo 51 BWV 1083 dallo Stabat Mater di Pergolesi; Cantata spuria BWV 53; altre cantate. Diego Fasolis, Coro della Radio Svizzera, I Barocchisti, Ed. Classic Voice, due cd allegati al numero 35 della rivista "The classic Voice".
- Peter Breiner, "Beatles go Baroque", Naxos International.
- Lorenzo Brusci e Andrea De Luca, "Shadows", i Dischi Forma.

- John Cage, "Cheap Imitation", Cramps.
- Giancarlo Cardini, "Le canzoni che ho amato, omaggio a Umberto Bindi", Materiali sonori.
- Giustino Di Gregorio, "Sprut", Tzadik Records USA 99 — Demos.
- Gabin, "Gabin" (Virgin) (per *Doo Uap, Doo Uap, Doo Uap*, rifacimento creativo di un celebre brano di Ellington).
- Jan Garbarek-Hilliard Ensemble, "Officium", ECM.
- Händel, "Israel in Aegypten", Charles Mackerras, Leeds Festival Chor, Engl. Chamber Orch., Deutsche Grammophon.
- Le Loup Garolu, Polosud.
- Christian Marclay, "More encores", ReR (l'A., in questo lavoro dell'88 ristampato dieci anni dopo su cd, usa materiali di Armstrong, Cage, Frith, Hendrix, Zorn,...).
- Moby, "Play", Mute.
- John Oswald, "Spectre", brano contenuto in Kronos Quartet, "Short Stories", Elektra Nonesuch.
- Puccini, "Tosca", Molinari Pradelli, Tebaldi, Monaco, etc., Decca.
- Erik Satie, "3 Gymnopédies & other piano works", eseguite al pianoforte da Pascal Rogé, Decca.
- Daniele Sepe, "Spiritus Mundi", Polo Sud.
- Daniele Sepe, "Viaggi fuori dai paraggi", "il manifesto".
- St Germain, "Tourist", Blue Note (St. Germain alias Ludovic Navarre).
- Uwe Schmidt, *Cloned: binary*, versione del 1992 in edizione limitata, dove il musicista ha messo a disposizione i suoi campioni di suoni).
- Demetrio Stratos (con gli Area), "Caution Radiation Area", Cramps Record, ora anche in "Demetrio Stratos, la voce-musica", Auditorium-Cramps Records.
- Igor Stravinskij, "Pulcinella", su temi di Pergolesi, Abbado, Deutsche Grammophon.
- Hildegard Von Bingen / Souther, "Vision", Angel.
- John Zorn, *Road Runner*, in Guy Klucsevsk, "Manhattan Cascade", Cri.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94. G. DE SIMONE, "Perché Konsequenz". G. LIMONE, "Fra simbolica e musica". P. MAZZONE, "Omaggio ad Anner Bylisma". G. CARDINI, "Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali". M. BOCCITTO, "L'ultima provocazione di Zappa". F. BELLOFATTO, "Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta". F. D'EPISCOPO, "Sirena suicida". E. FELS, "Un musicista scomodo". M. LO IACONO, "Da Napoli all'Europa?". A. MUSI, "Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante". M. GAMBA, "Politica della musica e neo-romantici". G. DE PASCALE, "Blue, il colore dell'Aids". S. VALANZUOLO, "L'opera in jazz: *contaminatio* senza trasgressioni". G. CARILLO, "Terremoti". C. BONECHI, "Il dimenticato Giannotto Bastianelli". C. OCONE, "Croce, tra economia ed estetica". M. DONADONI OMODEO, "Ricordando Croce".

N. 2/94. G. DE SIMONE, "La provincia dell'impero". S. PETROSINO, "Incontro con Roberto De Simone". F. BELLOFATTO, "Scarlatti, 75 anni in musica". G. DE SIMONE, "Franco Pezzullo, contemporaneo con passione". I. CHAMBERS, "Jimi Hendrix: *at the crossroads*". G. SICA, "Il Gruppo AC.EL.: rapporto di attività". C. BONECHI, "Tocco, magia e disincanto". P. MAZZONE, "Dietro la finestra. Una riflessione sul jazz italiano oggi". F. D'ERRICO, "Consumi musicali ed estetica". S. RAGNI, "Armida, o delle trasformazioni". M. LO IACONO, "La partenza degli argonauti". F. D'EPISCOPO, "Il Quattrocento di Alberto Savinio". G. DE SIMONE, "Savinio musicista". G. DE SIMONE, "Verso il mediterraneo". G. DE PASCALE, "Il dialogo di François Truffaut". S. VALANZUOLO, "Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira". C. OCONE, "Castità della musica". G. CARILLO, "Cospirazioni". E. FELS, "Dieci delizie per pianisti... E non solo". F. BELLOFATTO, "Memoria e integrazione". G. DE SIMONE, "Da Giuseppe Chiari, 1994". F. BELLOFATTO, "Frame Café". M. SERIO, "Pulcinella, il non morto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria".

N. 1/95. G. DE SIMONE, "Estetiche del plagio". F. BELLOFATTO, "Sponsor e produzione". R. RISALITI, "Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola". G. SICA, "Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi". G. CHIARI, "La musica filosofica". D. LOMBARDI, "RE MI-DA-DA". G. CARDINI, "Morton Feldman, l'opera pianistica". P. CASTALDI, "Strawinsky con noi oggi". M. SGROI, "A telefono con John Zorn". G. MONTAGANO, "Segnali di fumo". A. RUFINO, "Immagini e linguaggi metropolitani". D. BARBA, "Suoni ed ombre nella città". F. BELLOFATTO, "Uscire dal ghetto". G. DE PASCALE, "Se la messa in scena è come una partitura". E. FELS, "Gli Ideogrammi di Patty Pravo". A. FRESA, "Frattali". A. PETROSINO, "Ricordo di Luigi Schininà". G. BIANCOFIORE, "Moralità della musica". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/2".

N. 2/95. A. MAYR, "Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali". F. BELLOFATTO, "Se Springsteen non va all'Opera". F. D'ERRICO, "Poliritmia". G. SICA, "L'oscillatore digitale". M. BOCCITTO, "*Mother (fuckin')* Africa". G. DE SIMONE, "Finestre sul mondo". G. CARDINI, "Una lettera non pubblicata". M. CAMPANINO, "La pioggia di Woodstock". C. MORMILE, "Ap-

punti di Viaggio". R. SANTARSIERE, "*Epiphàneia*, una nuova rivista di estetica". G. DE SIMONE, "E che lo spot sia benvenuto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/3". (Compact disc allegato: Girolamo De Simone, *live*, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

N. 1/96, Numero monografico. G. DE SIMONE, *L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli*. (Compact disc allegato: Eugenio Fels, *Alkèmia*, musiche di Fels).

N. 2/96. G. DE SIMONE, "Il bello della cosa". G. CHIARI, "Fantamusicologia". P. CASTALDI, "Il timbro del pianoforte". C. BONECHI, "Rumore, simbolo, immagini". G. SICA, "Le funzioni del tempo, gli inviluppi". M. CAMPANINO, "Una critica radicale alla serialità". E. GRIMACCIA, "Musica e psicanalisi". G. BIANCOFIORE, "Storie di compositori". R. MASCOLO, "Il canto della cicogna". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". E. RENNA, "Folli che parlano al deserto". S. FRASCA, "Che delusione il videoclip!". A. FRESA, "Tra musica e pittura/1". F. D'EPISCOPO, "Musica di mistero". F. BELLOFATTO, "Proposte ereticali sulla nuova musica". A. PETROSINO, "Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto". R. SANTARSIERE, "Musiche a colori". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/4". (Compact disc allegato: Colin Muset, *Condannati a vagare sui mari*, musiche di Schoenberg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97. F. BELLOFATTO, "Dove vanno le Fondazioni?". C. MORMILE, "L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni". G. DE SIMONE, "Storia di un plagio". P. CASTALDI, "Un'eredità di John Cage". G. CHIARI, "Fantamusicologia/2". G. CRESTA, "La poetica di Mario Cesa". G. SICA, "Teoria di base ed uso dei filtri in Csound". "Musica Mille Mondi, Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici" (redaz.). F. BELLOFATTO, "Push Technology". A. FRESA, "Tra musica e pittura/2". E. CORREGGIA, "Attendiamo un nuovo Rinascimento". V. D'AGOSTINO, "Su *Napoli fonografica*". M. FERRARA, "Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo". A. PETROSINO, "Soirée tra musica classica e dintorni". R. MASCOLO, "Melencolia". R. SANTARSIERE, "Nota sulla *musique d'ameublement*". (Compact disc allegato: *Konfusion*, musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascolo, Cresta, Sica).

N. 2/97. F. BELLOFATTO, "L'opera in spot". F. VACALEBRE, "Il paradosso neoromantico". C. MORMILE, "Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori". A. BINI, "Sui musicisti che vanno a piedi". G. CHIARI, "Fantamusicologia/3". N. CISTERNINO, "Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo". P. CASTALDI, "Raffigurazione". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". G. SICA, "Teoria di base e uso dei filtri in Csound/2". G. DE SIMONE, "Le ali di pietra". F. SCARABICCHI, "Il volto e la voce". E. SANT'ELIA, "L'animale musica". E. MASSARESE, "laboratori delle arti". E. RENNA, "Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica". G. DE MARTINO, "Per gli archivi del contemporaneo". G. DE SIMONE, "Napoli e il resto del mondo". M. GIANNELLA, "Tre riflessioni sulla didattica musicale". S. BOTTIROLI, "Fortemente antidogma". A. SEBASTIANI, "La musica di Dusan Bogdanovic". S. DI MAIO, Crasch! (Compact disc allegato: *Ice-Tract*, musiche di Girolamo De Simone).

N. 1/98. S. VALANZUOLO, "Camminate sulle acque, poi operate a Napoli". C. MORMILE, "La Civica di Milano". L. MITI, "Senza inizio e senza fine". L. BINAZZI, "Musica del futuro". G. CHIARI, "Fantamusicologia/4". L. D'ELIA, "Sentire Nomade". S. FRASCA, "La canzone emigrata". C. BONECHI, "Compositore, interprete ed esecutore". A. GILARDINO-D. GUTMAN, "Virtuosità e trascendenza". A. FRESA, "Musica e poesia: nuovi scenari". C. FALANGA, "Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)". A. D'AMBROSIO, "Giocano gatti". M. DONADONI OMODEO, "Due interpretazioni del Parsifal". F. VACALEBRE, "SpiNaples". A. CEPOLLARO, "Il violino e il calascione". SEGNALAZIONI E SCHEGGE (G.D.S.).

N. 2/98. G. DE SIMONE, "Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca". C. BONECHI, "Superficie e profondità. Riflessioni su *Le tentazioni della virtuosità*". A. D'AGNESE, "Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass". G. CHIARI, "Schönberg parla di Schenker". BARONI, COSSO, DALMONTE, GIRARDI, GUCCINI, MARINO, NAPOLITANO, TAMBORRINO, "Teatro e musica. Per una ricerca aperta e popolare". P. LAMBIASE, "Albedo". P. VITI, "Quale chitarra classica?". G. DE MARTINO, "Ancora sugli 'Archivi del contemporaneo'". SEGNALAZIONI — PERCORSI DI SENSO — SOMMARI.

N. 1/99 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Il senso del discorso". M. SGALAMBRO, "Contro la musica". L. CHAILLY, "Plagi". L. SAVONARDO: "L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Alnamegretta e 99Posse". R. PIACENTINI, "Compositori italiani d'oggi". R. MASCOLO, "Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi". G. DE SIMONE, "Organizzando suoni. Intervista a Giancarlo Bigazzi". C. MORMILE, "L'assonanza possibile. Intervista a Carmine Moscariello". G. SICA, "La modulazione d'ampiezza". P. MOTTOLA, "Per una nuova strutturazione del suono". C. MORMILE, "Musicazione". G. CHIARI, "Breve nota e ricerca sul jazz". G. MONTAGANO, "Travisamenti/1". SEGNALAZIONI — NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 2/99 (Nuova Serie). W. VELTRONI, "He Comes From The North". M. SGALAMBRO, "Contro la musica (2)". G. BONOMO, "Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti: 'Rumori alla Rotonda'". G. DE MARTINO, "Intellettuali al Sunset Boulevard". G. DE SIMONE, "La città indifferente. Il resto della memoria". E. RENNA, Intervista a me stesso. R. VAGLINI, Vaglini intervista Riccardo. E. COCCO, "Mercuriali silenzi". G. SICA, "Reti neurali". G. CHIARI, "Dahlhaus & C.". A. BINI, "Suonare per strada, ovvero lo spettacolino del potere". G. FRONTERO, "Esiste la musica?". S. FRASCA, "William Grant Still: il cigno nero". L. SAVONARDO, "L'identità del nuovo cantautore". G. MONTAGNANO, "Travisamenti 2". NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 3-4/2000 (Nuova Serie). G. DE MARTINO, "Per una politica dell'espressione". R. CRESTI, "Traversalità e geo-musica". G. LIVINGSTON, "What Happened to George Antheil?". D. VILLATICO, "Opere da Berlino". G. DE SIMONE, "Primate elettrici". C. BONECHI, "Gli anni Settanta e la computer music". T. TOZZI, "La felicità di Pietro Grossi, intervista al grande vecchio della computer music". L. FERRARI, "Exploitation du concept d'autobiographie". A. DI SCIPIO, "Della turbolenza". R. DOATI, "Discografia di musica elettronica". S. FRASCA, "Marginalità e antagonismo delle etichette indipendenti". L. SAVONARDO, "Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali". A. L. TOTA, "Musica e vita quotidiana". M. CAMPANINO, "I nuovi laboratori musicali". A. FRESA, "Quando il

mito divora i suoi figli, una Neapolis ancora". C. CALABRESE, "L'Enciclopedia dei compositori italiani. La nuova edizione dell'Annuario della musica". G. CHIARI, "Musica alta e musica bassa". P. ALBANI, "L'Opificio di Musica Potenziale". P. MOTTOLA, "Articolazione Emozionale". C. STEFANI, "Improvocazioni". F. "D'ERRICO, Domande". G. A. VICHIELLO, "De antiquissima neapolitanorum bassura". NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 5/2001 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Piccola storia del plagio". A. D'AGNESE, "Nuovi linguaggi e generi della musica popolare del Novecento". R. CRESTI, "Stravinskij, musicista nomade". B. PORENA, "Riflessioni in di un compositore out". G. GUACCERO, "Interpretazione della storia e composizione". R. CRESTI, "Una musica che ha la forma delle nuvole. Ricordo di Franco Donatoni". A. VECCHIOTTI, "Ripensando l'alea". G. DE SIMONE, "Nuovo bestiario musicale".

N. 6/2001 (Nuova Serie) G. DE SIMONE, "Editoriale". G. DE MARTINO, "Il mondo è cambiato". M. BOCCITTO, "Suoni dall'Afghanistan". G. BIGAZZI, "Quei pervertiti di musicisti". E. MARTUSCIELLO, "Ossimori e catacrèsi: un tentativo di melodicà". R. CRESTI, "L'eccentrico viaggio della Border Music. AA.VV., "Dialogo su Timet". A. R. ADDESSI, "I bambini e la musica contemporanea". T. ROVANI, "Rapporto Unicef 2002". G. TIRELLI, "Musica e ritualità". G. CHIARI, "Autocritica". M. FUSCHETTO, "Un resoconto dalla Nowhere Land". G. VALENTINO, "La strana storia di Alan Dreyfuss".

I fascicoli arretrati della prima serie (fino al 1999) possono essere richiesti direttamente all'Ente culturale F. Liszt, Via Duomo 348, 80133 Napoli, www.konsequenz.it

I fascicoli arretrati della nuova serie (dal 1999 in poi) possono essere richiesti all'attuale editore della rivista (Liguori Editore, Via Posillipo 394, 80123 Napoli, tel. 0817206111 - Fax 0817206244 - www.liguori.it).



AVVERTENZA

Si ricorda a tutti i collaboratori che è facoltà del direttore della testata "introdurre nell'articolo quelle modificazioni di forma che sono richieste dalla natura e dai fini del giornale" (art. 43, legge 633 del 22/IV/41); che è altresì prassi giornalistica affidare la titolazione dell'articolo al direttore o ai redattori (i titoli posti dall'Autore vengono intesi come proposta non vincolante per la testata). Il direttore o i redattori possono altresì imporre tagli non concordati, purché essi non mutino il senso indicato dall'Autore.

L'adeguamento fra i differenti articoli nell'uso di citazioni, corsivi, virgolettati, nomi di musicisti, prassi bibliografiche e note viene realizzato redazionalmente. Tuttavia, laddove gli Autori ne abbiano fatta esplicita richiesta, le predette caratteristiche vengono lasciate il più possibile conformi agli originali; in tali casi i testi non vengono uniformati agli altri, secondo le convenzioni usate dalla redazione. Ciò non implica una minore scientificità di criterio, ma solo il rispetto per l'*desiderata* e le prassi scritturali usate dall'Autore.

L'articolo si intende concesso per una sola volta a titolo gratuito. Gratuita è anche la partecipazione al comitato scientifico della rivista. L'autore rinuncia al corrispettivo economico in cambio di una copia della rivista (con CD allegato quando esistente) e della veicolazione dell'immagine e della firma. Materiali ricevuti a qualsiasi titolo non vengono restituiti, e si declina qualsiasi responsabilità per articoli e supporti magnetici trasmessi in copia unica.

Tutti i materiali vanno inviati esclusivamente alla redazione di "Konsequenz", in via Duomo 348, 80133 - Napoli. Tel. Fax: 081/8971360. I testi e/o i comunicati stampa possono essere trasmessi in *attach* via e-mail al seguente indirizzo di posta elettronica: girdesi@box.tin.it.