

*La musicologia afro-americana e il documento sonoro.
Aspetti fondativi e disciplinari*

Luca Cerchiari*

[Ascolto n.1. *Wolverine Blues* e *The Pearls* (CD King of Jazz, *The Complete Jelly Roll Morton vol. 1 1923/24*)]

In apertura, mi si permetta una piccola ma essenziale rettifica al titolo del convegno: almeno per ciò che attiene alla musica afro-americana, non siamo in presenza di un corpus repertoriale senza notazione. L'equivoco, evidentemente ancora persistente, dell'identificazione fra musica afro-americana, in particolare il jazz, e la sua dimensione non scritta, è stato ingenerato da musicisti e musicologi 'colti' europei, responsabili da quasi cent'anni di una errata identificazione del genere con due suoi elementi connotativi, l'improvvisazione e il suo trasferimento –generativo di un effetto documentario essenziale- sul supporto sonoro, in particolare il disco.

In sostanza, se il jazz è 'improvvisato', l'unico modo per fissarlo sarà il disco, o il nastro magnetico, che ne risultano, come nel caso della tradizione etnica, orale, l'oggetto principe di trasmissione, fissazione e documentazione.

Non è così, o meglio non solo. La ricerca ha ampiamente dimostrato, fonti alla mano, che il jazz, la musica afro-americana per eccellenza del ventesimo secolo, è la sintesi di forme preesistenti, europee, africane ed americane, variamente centrate ora sulla trasmissione scritta ora su quella orale, e che il suo sviluppo nei termini di un ampio corpus di documenti discografici ha preso l'avvio sulla base di una letteratura a stampa, nella tradizione europea, che ha dato spunto a una tradizione in rapido sviluppo di interpretazioni, variazioni e improvvisazioni il cui unico veicolo di fissazione (in attesa di una musicologia votata, similmente a quella etnica, alla trascrizione, pratica apparsa, negli studi jazzistici, negli anni Sessanta del Novecento) era costituito, negli anni Venti del boom dei nuovi media, appunto dal disco.

Contrariamente a quanto si crede, il jazz non nasce dunque come musica registrata, ma come musica pubblicata a stampa, anche se lo scarto temporale fra le due tecniche di documentazione e fissazione è stato breve. Il suo avvento è stato preceduto da un mezzo secolo nel quale, dopo la Guerra Civile, la scolarizzazione musi-

* Università di Padova.

cale di base, ma anche media e superiore, si apre a tutta la società statunitense, neri compresi, generando come conseguenza, fra l'altro, il ragtime pianistico, orchestrale, banjoistico e per altri strumenti, fissato e veicolato da innumerevoli editori, e basato sull'elaborazione scritta di forme pianistiche e bandistiche dell'Ottocento europeo (francese, inglese, austro-tedesco, italiano) e americano, con rilevanti innesti ritmici afro-americani. Secondo gli errori perpetuati anche da numerose storie del jazz, dopo il ragtime di Scott Joplin e degli altri autori, musica scritta e pubblicata soprattutto nel Mid-West, in particolare a Chicago, si è passati al jazz improvvisato e variato della Original Dixieland Jazz Band. In realtà, come ha svelato pochi anni fa lo studioso e docente universitario Dave Jasen (nel saggio *That American Rag*, New York, Schirmer Books, 2000, pp. 134-139), la Original Dixieland Jazz Band del trombettista italo-americano Nick La Rocca, piuttosto che Ferdinand La Menthe alias Jelly Roll Morton, geniale pianista e immodesto autoproclamatore della paternità del jazz, furono tra i primissimi musicisti del nuovo genere a godere di una circolazione a stampa delle loro opere. Come interlocutori artistici e professionali ebbero in tal senso Leo Feist e Will Rossiter e i fratelli Melrose. Due tedeschi emigrati a Chicago, i Melrose, Walter e Lester, aprirono una attività editoriale divenuta in breve fiorente, permettendo loro di avviare con successo una filiale a New York, centro dello spettacolo teatrale e dagli anni Dieci, capitale dell'editoria musicale, e quindi anche della discografia, brevettata nel New Jersey ma presto trasferita – per ragioni commerciali – nella metropoli. Pubblicando le opere di Morton e della Original Dixieland Jazz Band, il newyorkese Feist e i Melrose (che editarono anche brani di King Oliver e Louis Armstrong) si accorsero del loro scarso potenziale commerciale, e forse anche a questa percezione si deve il fatto che Melrose abbia apposto il suo nome ad alcuni dei brani di Morton, come paroliere, sperando che queste insolite, nuove *song-forms* avessero successo. Ma ciò non accadde, per una semplice ragione. Nei decenni precedenti, anche come conseguenza della citata socializzazione dell'educazione musicale, gli Stati Uniti avevano assistito a una doppia, imponente fioritura, quella del pianoforte e quella di formecanzone a stampa, le più diverse. Ancora non distratta, o meglio non coinvolta, dai nuovi mezzi di comunicazione di massa, la famiglia americana media si raccoglieva abitualmente dopo cena in salotto; le figlie, nella tradizione borghese dell'Ottocento, erano al pianoforte, e accompagnavano il canto di padri, madri, fratelli, eventuali ospiti. Le edizioni di musiche per pianoforte e voce ebbero una diffusione straordinaria, dando impulso a un'editoria destinata a diventare *popular*, baciata da *hits* venduti anche in milioni di spartiti.

Al suo avvento, il jazz si presentava invece come una musica pianistica, o come una musica per piccolo ensemble strumentale, derivato per 'diminuzione numerica' dalla banda, con clarinetto, cornetta o tromba, pianoforte, banjo, basso tuba o contrabbasso, batteria. Strutturalmente, tanto nella dimensione pianistica quanto in quella polifonica, era musica enormemente più complessa e difficile delle canzoni di Stephen Foster, di George Cohan o dei songwriters newyorkesi vissuti a cavallo fra i due secoli. Inoltre, il jazz non era cantato. La voce principale, la melodia, l'esposizione tematica, era affidata alla destra del pianoforte o ai fiati. E la dimensione polifonica implicava – come è evidente dalla produzione per gruppi strumentali di Jelly Roll Morton, forse

la più celebre – da arrangiamenti e parti ricche di complessità e di ambizioni contrappuntistiche, armoniche e formali.

Quale pubblico di quali esecutori avrebbe comprato, su larga scala, le composizioni a più voci di Morton e della Original Dixieland Jazz Band, o anche solo le affascinanti composizioni pianistiche di Morton, come *The Pearls* (Melrose, 1923)? Così infatti non fu. L'editoria viveva su un diffuso pubblico familiare di amatori e di buoni dilettanti della pratica musicale. Era impensabile, nel 1920, che esistessero migliaia o anche solo centinaia di settetti jazz di amatori pronti a comprare i brani di Morton e della Original Dixieland Jazz Band editi da Rossiter, Melrose e Feist; inoltre, il jazz era appena agli inizi e il suo manifestarsi, come fatto esecutivo, attirò strali e critiche feroci sia pur miste ad entusiastiche approvazioni, che ne fecero l'oggetto di un lungo periodo di atteggiamenti di ricezione improntati all'ambiguità e alla contraddittorietà, alimentate anche dal fatto di essere la musica di alcune minoranze e principalmente di quella afro-americana, oggetto di una perdurante discriminazione razziale e culturale.

Leo Feist e i Melrose capirono subito l'importanza tecnologica e comunicativa del nuovo mezzo discografico, nato come cilindro di Edison nel 1878 e dieci anni dopo come disco piatto di Berliner, sia pur su precedenti abbozzi francesi, non concretatisi in macchine per il disinteresse delle accademie culturali. I due editori presero accordi con la Victor per far incidere su 78 giri le loro edizioni a stampa dei brani della Original Dixieland Jazz Band e di Morton, inaugurando una prassi sistematicamente attuata in tutto il prosieguo temporale dal jazz, ma a tutt'oggi non sufficientemente messa in luce. I 78 giri Victor di Morton, e ancor prima quelli della ODJB, ebbero molto successo, un consenso infinite volte maggiore di quanto avrebbe avuto la sola circolazione a stampa dei titoli dei loro interlocutori editoriali. Ma senza di loro, la Victor forse non avrebbe decretato il successo della ODJB, di Morton, del jazz, di se stessa e di una sostanziale parte del neonato mercato discografico. Il punto non è, in questo senso, solo il fatto che Feist e i Melrose abbiano presentato e promosso presso una delle tre prime società discografiche statunitensi l'incisione di brani di cui erano editori. È che, in una misura ai più inimmaginabile, l'incisione jazzistica su disco è avvenuta e ancora in parte avviene perché, prima dell'incisione, esiste una edizione a stampa della musica. Quanto parzialmente, o totalmente, questa coincida con l'esecuzione-interpretazione è un dato che in questa sede non c'è tempo né modo di analizzare. Per cui, arrivo a sostenere di più: il jazz non sarebbe esistito, come fenomeno discografico, senza l'esistenza di un nutrito corpus di musiche edite a stampa. Queste sono innumerevoli. Le più fortunate, quanto a numero di incisioni discografiche, sono circa settecento. Cito il dato non a caso: lo ricavo da una mia ricerca in corso, destinata a sfociare in un libro per l'editore Bompiani, dedicato all'analisi comparativa delle incisioni su tutti i supporti del repertorio tematico fondamentale, ossia oggetto di maggior fortuna discografica. Parlando di musiche edite, naturalmente, si deve precisare e descrivere: le fonti del jazz sono musiche di autori jazzisti, come Morton o La Rocca, o Duke Ellington, o James Price Johnson, o Fats Waller, o Thelonious Monk, John Lewis, Wayne Shorter, o George Russell, o Anthony Braxton, o Giorgio Gaslini. Oppure sono ragtimes, o, sono, principalmente, brani in forma-canzone, il cosiddetto blues e, soprattutto, il cosiddetto song bianco, perlopiù newyorkese, nato

e cresciuto fra il pianoforte, il salotto borghese, il palcoscenico teatrale, l'editore, il disco e la radio. Ultima categoria, di minoranza, canzoni di autori colti e popolari extra-americani, da Kurt Weill ad Antonio Carlos Jobim, da Bruno Martino a Jacques Prevert e Vladimir Kosma, e qualche sopravvivenza britannica, fra oralità e scrittura, come *Greensleeves*, *Abide With Me*, *Rock of Ages*, *Billy Boy*.

Certo, è evidente, il jazz ha agito – tramite lo sviluppo della prassi improvvisativa, maturata però solo negli anni Trenta – su queste fonti, variandole e trasformandole nel contesto della pubblica esecuzione o della stessa incisione. In tal senso, senza il documento discografico, la componente estemporanea del jazz si sarebbe perduta, limitandosi a una trasmissione fatta di ricordi o testimonianze letterarie. All'improvvisazione, d'altronde, la legislazione europea ha in alcuni Paesi attribuito una quota percentuale relativa al diritto d'autore: per la società diritti francese, la Sacem, la percentuale di diritto attribuita a chi improvvisa lungamente su un brano di George Gershwin, Jerome Kern o Matt Dennis è quantificata nel 35%. In tal modo, gli aventi diritto si moltiplicano: l'autore, l'improvvisatore, elevato al rango di co-autore, l'editore ed eventuale subeditore, il produttore fonografico.

Ciò premesso, e in vista di un futuro spero imminente di studi sugli aspetti autoriali, compositivi ed editoriali del jazz, il tema della centralità della sua documentazione in senso sonoro appare scontato ma importante; e tuttavia necessita di molte precisazioni. Gli studi si sono infatti letteralmente costruiti a partire dalle fonti discografiche. In assenza di scuole e Università, nate verso il 1950, i concerti e i dischi, con interviste e partecipazioni al vissuto dei suoi autori-interpreti, hanno rappresentato la fonte di tali studi e riflessioni. Ma il disco, di cui solo oggi, molto tardivamente, si riconosce lo status di bene culturale, al pari del libro e del film, ha finito a costituire l'oggetto-principe di una ricerca documentaria confluita in una disciplina, la discografia, che deve metodi e sviluppi più al jazz che a qualunque altro genere musicale. Siamo debitori ad alcuni pazienti e ricercatori ed amatori, gli europei Hugues Panassié, Charles Delaunay, Brian Rust, Jorgen Grunnett Jeppsen, Walter Bruyninck e di un canadese, Tom Lord, di opere sistematiche di catalogazione e ordinamento dei dati discografici da mezzo secolo indispensabili alla ricerca e all'approfondimento dei repertori discografici, frutto di molte fatiche e controlli incrociati su più fonti (società discografiche, interpreti, collezionisti, spesso indispensabili viste le ricorrenti carenze di dati informative sulle buste dei 78 giri ma anche e soprattutto delle copertine dei 33 giri). Accanto a queste discografie generali ed esaustive, capaci di mettere anche indirettamente in luce, sia pur in assenza di un cosciente compendio teoretico, alcuni aspetti essenziali della descrizione e catalogazione discografica (i concetti di interprete principale, esecutori strumentali e vocali, sessione di registrazione, data e luogo, edizioni su diversi supporti, a con differenti numeri di catalogo di un medesimo brano) dobbiamo poi annoverare opere più settoriali, dedicate a musicisti, stili, generi (blues, spirituals, monografie su interpreti, una categoria, questa, ormai estesissima) o guide critiche al repertorio discografico, fra le quali, in Italia, quella edita da Mondadori nel 1983 a Castelli e Cerchiari, e naturalmente le collezioni discografiche. Le discografie generali, e naturalmente le collezioni discografiche, hanno rappresentato il fondamento di alcune opere basilari della musicologia afro-americana, come *Early Jazz* e *The Swing Era* di

Gunther Schuller. Il disco, e più esaustivamente il documento sonoro, ha permesso di avviare opere di trascrizioni degli assoli e delle improvvisazioni, analisi e comparazioni. Una consistente parte della didattica di settore, basata su aspetti percettivi o storico-stilistici ed estetici, si è costruita facendo uso di documenti sonori realizzati appositamente. Ricordiamo i nastri e i dischi dedicati ad aspetti teorici, armonici, compositivi, come i cosiddetti *minus one* (dischi nei quali viene riprodotta un'esecuzione desunta da un disco, senza però uno strumento, quello su cui si eserciterà appunto l'utente del *minus one* per perfezionare il rapporto fra strumento solista e gruppo di accompagnamento, o viceversa) e ricordiamo gli ormai non pochi CD allegati a testi didattici sulla storia del jazz, da Mark Gridley a Frank Tirro, esemplificativi dei suoi più rilevanti esponenti e repertori. Nel progredire degli studi, la musicologia dedita alla civiltà afro-americana ha esteso la ricerca e la consapevolezza filologica a un numero crescente di supporti sonori, siano essi meccanici, acustici, elettrici o digitali, un tempo poco conosciuti o trascurati, o meno considerati. Complessivamente, possiamo così elencarli:

- scatole sonore, di produzione perlopiù europea;
- rulli di pianola;
- cilindri di diversa composizione chimica;
- dischi piatti, a una o due facciate, e velocità inferiori, o poco superiori, o coincidenti con i 78 giri, recanti uno o due brani, di varie dimensioni;
- dischi a 33 giri, nei formati 25 e poi 30 centimetri;
- dischi a 45 giri, con quattro o due brani complessivi;
- radio transcriptions, ossia dischi fuori commercio, del diametro di 40 centimetri, con il solco del 78 giri ma la velocità a 33 giri, in uso presso le radio americane prima dell'avvento del nastro magnetico;
- nastri magnetici, a bobina o cassetta;
- compact discs.

[Ascolto n.2. *The Entertainer* (CD antologico *Black People* allegato al libro di Rainer E. Lotz *Black People. Entertainers of African Descent in Europe and Germany*, Bonn, Birgit Lotz Verlag, 1997)]

La progressiva inclusione (anche in ambito biblioteconomico) del documento sonoro nel più vasto ambito dell'audiovisivo motiva infine l'inclusione di bande sonore cinematografiche, ampex televisivi, videocassette Pal, Secam e Ntsc e DVD nella categoria considerata.

Mancano indicazioni precise, ma è indubbio che la serie storica del jazz inciso su disco o nastro comprende centinaia di migliaia di documenti editi e inediti e qualche milione di brani, un corpus letteralmente immenso di opere.

Se per documento, anche in riferimento alla musica afro-americana, dobbiamo intendere – in linea con il *Manual of archival description* (Harrod's Librarian Glossary, 1995) – tanto il contenitore informativo quanto l'oggetto fisico, allora una riflessione sugli aspetti documentari della musica afro-americana dovrà includere, accanto al supporto sonoro riproducibile, anche il suo involucro e le relative categorie chimiche,

grafiche, iconografiche e testuali, che a loro volta (così come l'oggetto sonoro rinvia a una quantità di discipline connesse) coinvolgono diversi aspetti dello scibile, e della cultura, materiale e teorica. Forse più che per altri generi musicali, il jazz ha individuato, nei dischi, una propria specificità estetica di copertina, riferibile alla grafica, alle scelte cromatiche simbolicamente ad esso più vicine (il blu, il rosso), al gusto fotografico. La linea grafica dei dischi Verve, o Blue Note, o ECM, ha fatto epoca. Si tratta, non a caso, di piccole etichette, come anche, in Italia, la Splasc(h), curata da un grafico, Giuseppe Spagnoli. La busta, nel caso ancora rudimentale del 78 giri, o la copertina e poi il libretto, in quelli assai più corposi, ampi e sofisticati dei supporti elettrici e digitali, è anche veicolo di una produzione testuale – note di copertina, ossia commenti critici, interviste, recentemente anche piccoli saggi – che collega e ha collegato la produzione discografica alla critica massmediale, intermediaria un tempo più potente e influente di oggi fra artista e pubblico, e, più raramente, alla musicologia e al mondo della ricerca superiore e universitaria.

La cura grafica, estetica, testuale e informativa della busta-contenitore e la cura repertoriale, esecutiva, sonora rinviano a una figura centrale del documento discografico relativo alla musica afro-americana, quella del produttore. Tripartibile fra artistica, tecnica ed economica, la produzione discografica, nel jazz – più che in altre musiche – ha posto in luce il cosiddetto label manager, con una precipua connotazione artistica, quasi automaticamente identificato, accanto agli interpreti, come corresponsabile del documento. Assai più di un Fred Gaisberg, un Walter Legge, un John Culshaw, direttori artistici del settore classico Emi, forse i più noti produttori dell'ambito europeo, figure come Majo Williams, Fletcher Henderson, Milt Gabler, John Hammond, Alfred Lion, Ross Russell, Herman Lubinsky, Bob Weinstock, Norman Granz, Lester Koenig, Bob Thiele, Nesuhi Ertegun, Orrin Keepnews, Teo Macero, Manfred Eicher, forse perché quasi tutti proprietari e responsabili artistici delle rispettive etichette (fra cui Blue Note, Savoy, Dial, Savoy, Verve, Prestige, Impulse, Riverside, Contemporary, ECM) hanno incarnato l'anima stessa della label. E questo è sostanzialmente accaduto perché si trattava e si tratta di etichette indipendenti, il cui catalogo è frutto delle scelte, della vita stessa del produttore, spesso coinvolto in prima persona anche sotto il profilo economico. Diverso il caso dei produttori tecnici, ovvero tecnici e ingegneri del suono, spesso responsabili o corresponsabili di una filosofia della presa e riproduzione del suono che ha finito ad identificare l'immagine delle singole etichette discografiche almeno quanto la grafica e le scelte artistiche. I produttori artistici del documento sonoro afro-americano, per concludere, sono riferibili a diverse categorie professionali e di provenienza: appassionati, musicisti (un caso in genere di minoranza), imprenditori o esperti – prima di cimentarsi nel marketing – di altri settori. Fra quelli citati, Norman Granz (al quale è stata dedicata una monografia) è stato l'unico, e il primo, a sviluppare in parallelo il management concertistico e discografico, fatti efficacemente interagire. Storicamente, la produzione discografica ha avuto due anime: una linea americana, rappresentata da appassionati e imprenditori, talora musicisti, e una linea europea, incarnata – a partire dalla Francia libera degli anni Trenta – da critici di grande competenza, passione e capacità di azioni collegate con gli altri media e con l'organizzazione concertistica, come Hugues Panassié e Charles Delaunay, co-fondatori della prima rivista di jazz, *Jazz Hot*,

e della pionieristica etichetta discografica Swing, della quale Delaunay era responsabile anche sotto il profilo legale ed economico. Le due anime si sono poi mescolate, e i produttori-critici, perlopiù attivi quali consulenti, sono apparsi anche negli Usa (è il caso dell'anglo-americano Leonard Feather) e si sono moltiplicati in Europa, come indicano le varie iniziative promosse nel settore discografico da Joachim Berendt, Arrigo Polillo, Franco Fayenz, Claude Carrere, Daniel Nevers, Henri Renaud, con punte di eccellenza, negli ultimi anni, soprattutto in Francia, in rapporto alle etichette Rca, Mca, Columbia, Fremaux et Associes e altre.

La enorme mole di documenti sonori relativa alla musica afro-americana implica una nutrita serie di altre attività e momenti di riflessione. In bilico fra mercato e cultura, fra merceologia e biblioteconomia, il disco ha iniziato a ingenerare una curiosità e una concreta attenzione alla sua preservazione, in senso archivistico e conservativo, pubblico anziché privato, verso la fine degli anni Venti, in coincidenza con il grande boom del mercato a 78 giri, fra l'altro in gran misura determinato dal successo discografico arreso al jazz. Archivi e fonoteche di dimensioni e funzioni rilevanti sono state promosse dalle amministrazioni pubbliche, centrali, di Gran Bretagna, Stati Uniti, Francia, Germania, Italia, anche come sviluppo – in rapporto al disco piatto – di precedenti modelli di archivi sonori, costituiti da cilindri, promossi dalla ricerca universitaria (musicologi, antropologi, linguisti) a fine Ottocento. Mi riferisco ai celebri centri documentari di Atenei e Conservatori austro-tedeschi, e ad alcuni Musei della stessa area geo-culturale. La prima generazione degli archivi scaturiva dall'*intelligenza* legata al mondo della ricerca; questa seconda nacque in seno a istituzioni pubbliche preesistenti, più orientata al modello bibliotecario. Il modello della fonoteca a sé stante, o di quella annessa a un fondo bibliotecario di tipo generalista, sono da allora coesistiti in parallelo. A poco più di cent'anni dalla fondazione dei primi archivi, un computo della situazione attuale non può non registrare alcuni elementi di innovazione e specializzazione, a mio giudizio però ancora inferiori rispetto all'importanza del disco e dei supporti sonori intesi come oggetti documentari. Il panorama archivistico è cresciuto, ma non sempre in senso qualitativo. In Italia, la Discoteca di Stato, sorta in epoca mussoliniana, ha assolto un ruolo importante fra il secondo dopoguerra e gli anni Settanta, quando hanno avuto spazio e poteri direttivi e consultivi specialisti di area etnomusicale e storico-documentaria; da un trentennio, pur se dotata di ingenti risorse del Ministero dei Beni Culturali, annaspa in una mediocre gestione burocratica, priva com'è di direttori e di personale competenti, e offre uno servizio pubblico decisamente insufficiente. Archivi e fonoteche si sono moltiplicati, ma con mezzi inadeguati e scarsa visibilità, pur dando luogo anche a modelli specialistici.

Nel jazz, per iniziativa di critici e appassionati, sono nati centri documentari a Siena e Genova, o fondi di dimensioni medio-piccole, come quelli annessi a scuole musicali di associazioni o di enti locali, a Palermo e Milano.

Un impulso decisivo allo sviluppo della documentazione discografica può e deve venire dall'Università, più che dai Conservatori, ancor oggi maggioritariamente legati alla propria funzione di scuole per interpreti vocali e strumentali. Tuttavia, essendo la linea prevalente della ricerca e della didattica musicologica(e musicale)riferita alla partitura, ed essendo la maggioranza del potere accademico rappresentata da musi-

cologi di area europea marginalmente interessati alla musica riprodotta (fra le poche eccezioni lo scomparso Roberto Leydi, il decano Carlo Marinelli, Roberto Giuliani e chi vi parla), l'auspicata e anzi necessaria promozione, conservazione, curatela, nonché riedizione e restauro di documenti discografici procede troppo lentamente e magari – come nel caso del Laboratorio Mirage-TecDoMus dell'Università di Udine, sede di Gorizia – con livelli di eccellenza inversamente proporzionali alla presenza di una cultura del disco nel territorio.

All'Università, dunque, può e deve competere un ruolo di formazione del personale archivistico e documentarista, di cui la rete bibliotecaria comunale, provinciale e regionale, assai estesa e fitta, avrebbe decisamente bisogno, dal momento che agli Atenei è demandata tanto la formazione musicologica, quanto quella relativa ad altre aree disciplinari connesse a questi saperi, la biblioteconomia, l'archivistica, l'informatica, la legislazione sul diritto d'autore e sui beni culturali. E può e deve competere, recuperando in senso aggiornato le indicazioni tardo-ottocentesche della musicologia comparata, anche la fruizione progettuale della consulenza attiva, culturale, a progetti di edizione discografica., allo stesso modo in cui ciò accade da lungo tempo nell'ambito dei documenti cartacei a stampa. Nel settore della musica afro-americana, che a livello universitario italiano è attualmente presente con insegnamenti presso le Università di Padova, Lecce e Venezia esso potrebbe occuparsi di intervenire in senso documentario recuperando ed editando il patrimonio jazzistico della prima metà del Novecento. Mi riferisco a cilindri, 78 giri e alla vasta e in gran parte inedita documentazione su nastro di proprietà della radiotelevisione italiana, che non ha mai adeguatamente valorizzato un ingente patrimonio di registrazioni realizzate fra il 1950 e il 1990 circa. In un senso più ampio, anche musicologico, un tema altrettanto urgente è quello dell'emersione e valorizzazione del patrimonio jazzistico europeo, sul quale stanno apparendo alcuni contributi saggistici dedicati a singole nazioni, ma che manca di un più vasto, completo studio unitario.