

**Rivista di Analisi
e Teoria Musicale**

Periodico dell'associazione
«Gruppo di Analisi e Teoria
Musicale» (GATM)

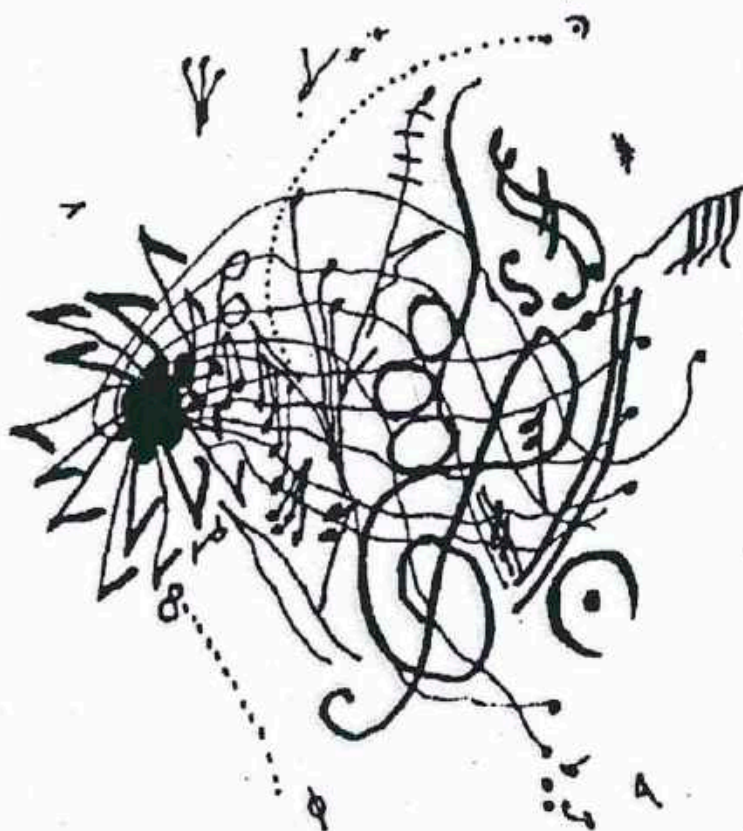
Anno 2002/2

GATM

Libreria Musicale Italiana

**Analisi
della popular music**

a cura di Roberto Agostini
e Luca Marconi



Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno VIII n. 2

Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione: Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f - 55100 Lucca

Redazione, grafica musicale, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo editoriale, Via R. Luxemburg 4, 06012 Città di Castello (PG).

Abbonamento annuo:	Non soci	€ 20
	Soci GATM, SidM, SIEM, SIE,	
	AIMI, IASPM	€ 10
	Numero singolo	€ 15
	da versare a: LIM Editrice srl c/c postale n° 11748555	

LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f - 55100 Lucca

Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 88-7096-391-9

Analisi della popular music

a cura di
Roberto Agostini
e Luca Marconi

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	V
<i>Glossario</i>	XXIII
<i>Simbologia</i>	XXXI
 Rob Bowman	
<i>Il 'sound stax': un'analisi musicologica</i>	3
 Allen Forte	
<i>Armonia, melodia e forma nella canzone americana dell'Età dell'Oro (1924-1950)</i>	45
 Walter Everett	
<i>Sistemi tonali nelle musiche pop/rock: un'introduzione</i>	79
 Richard Middleton	
<i>Analisi della popular music e musicologia: gettare un ponte?</i>	115
 John S. Cotner	
<i>Il ritmo testurale in Careful with that axe, Eugene</i>	133
 Serge Lacasse	
<i>Messa in scena vocale e funzione narrativa in Front row di Alanis Morissette</i>	157

 <i>Le fonti</i>	181
<i>Gli autori</i>	183

INTRODUZIONE

Premessa

Questo volume si rivolge soprattutto a chi, di fronte a un brano o a un insieme di brani di popular music, è interessato a comprenderne il funzionamento. Per fornire le nostre prime coordinate, adatteremo alcuni termini utilizzati da Eco 1979 per lo studio dei testi verbali. Chiameremo dunque i brani musicali 'testi musicali', chi li ascolta 'ascoltatori empirici' e il tipo di ascoltatore al quale un singolo brano si rivolge 'ascoltatore modello' di tale 'testo'. In tale prospettiva, ci rivolgiamo a chi vuole compiere i seguenti tipi di indagine:

- capire la relazione tra uno o più testi di popular music e i loro ascoltatori empirici;
- capire la relazione tra uno o più testi di popular music e i loro ascoltatori modello;¹
- capire la relazione di uno o più testi di popular music con i sistemi di regole grammaticali² con i quali essi si confrontano;³
- capire la relazione tra la musica e le parole in un testo di popular music;⁴
- confrontare tra loro diversi testi di popular music;⁵
- confrontare uno o più testi di popular music con uno o più testi di altri repertori musicali.⁶

Per favorire tali indagini, presenteremo alcuni metodi e strumenti analitici applicabili alla popular music, mostrando quali risultati la loro applicazione è in grado di conseguire.

¹ Nella bibliografia in italiano, sono esempi di analisi che realizzano questo tipo di indagine il capitolo «Kojak» in Tagg 1994 e Moore 2000.

² Per il concetto di 'grammatica musicale', cfr. Baroni, Dalmonte e Jacoboni 1999, 3-42.

³ Nella bibliografia in italiano, sono esempi di analisi che realizzano questo tipo di indagine i saggi di Forte ed Everett tradotti in questa antologia e Montecchi 2000.

⁴ Nella bibliografia in italiano, sono esempi di analisi che realizzano questo tipo di indagine Fiori e Ghezzi 1985, il capitolo «Fernando» in Tagg 1994 e Stefani 1975.

⁵ Nella bibliografia in italiano, sono esempi di analisi che realizzano questo tipo di indagine il saggio di Bowman tradotto in questa antologia e Agostini 2002.

⁶ Nella bibliografia in italiano, un esempio di analisi che realizza questo tipo di indagine è costituito da Montecchi 1996.

Data l'ampiezza delle questioni considerate, questo volume può comunque fornire utili spunti di riflessione anche a chi è interessato agli aspetti teorici e metodologici dell'analisi musicale.⁷

I saggi di questo volume

La presente antologia raccoglie vari saggi scelti per fornire suggerimenti su come realizzare le indagini qui sopra elencate. Abbiamo deciso di porre in apertura «Il 'Sound Stax': un'analisi musicologica», di Bob Bowman. Mostrando quali configurazioni distinguono i brani appartenenti al genere 'southern soul' prodotti dalla casa discografica Stax, questo saggio offre molti spunti, soprattutto a chi vuole capire sulla base di quali criteri è possibile confrontare un repertorio di popular music con altri repertori individuandone le specificità.⁸ Tali criteri possono inoltre essere assai utili anche per confrontare un singolo brano di popular music con altri brani.

Se Bowman sviluppa considerazioni analitiche tenendo conto di numerosi parametri, i due saggi successivi di Allen Forte e Walter Everett si concentrano prevalentemente sulla dimensione delle altezze (melodia e armonia), occupandosi quindi di aspetti annotabili mediante la scrittura musicale tradizionale, mentre i tre seguenti, di Richard Middleton, John Cotner e Serge Lacasse, riaprono l'orizzonte ad altri parametri, affrontando anche aspetti non annotabili sulla base di tale scrittura.

Come Bowman, Forte ed Everett prendono in esame interi repertori. Il saggio di Forte, composto dalla traduzione di alcuni capitoli tratti della prima parte di Forte 1995, considera la canzone americana classica del periodo compreso tra il 1924 e il 1950, mentre quello di Everett, che è un estratto della parte finale di Everett 2000, si occupa di quelle musiche (i cui modelli sono statunitensi e britannici) che sono state chiamate 'pop' e/o 'rock' dagli anni '50 in poi, ossia dall'avvento del rock and roll ad oggi. Forte dunque si concentra su di un repertorio nel quale sono disponibili due tipi di documenti: le registrazioni fonografiche e gli spartiti. In questo senso, egli si trova nella stessa condizione di chi studia analiticamente il repertorio colto coevo. Everett, invece, come tutti gli altri studiosi qui raccolti, si occupa di un repertorio nel quale non si può fare affidamento su spartiti o partiture, ma solo sulle registrazioni fonografiche. Egli si trova dunque in una condizione affine a chi studia analiticamente la musica elettroacustica. Il tipo di problema da lui affrontato, però, gli consente di poter sfruttare alcune opportunità fornite dalla scrittura musicale tradizionale.

⁷ La presente introduzione è stata progettata insieme dai due curatori. Roberto Agostini ha redatto i paragrafi «Premessa», «I saggi di questo volume» e «Relazioni di simultaneità», Luca Marconi «Relazioni di successione» e «Musemi e livelli di analisi».

⁸ Sulla distinzione di diversi tipi di popular music e sul loro confronto, vedi Fabbri 2002, e Moore 1993, 2001b.

La nostra scelta di tradurre alcune parti di Forte 1995 si fonda su diverse motivazioni. Anzitutto, abbiamo voluto documentare l'interesse per l'analisi della popular music di uno dei più autorevoli analisti e teorici musicali contemporanei.⁹ In secondo luogo, ci è sembrato opportuno mostrare un'analisi di popular music non recente: il metodo enunciato da Forte per analizzare le canzoni americane classiche può avere sbocchi storici, per comprendere il ruolo di tali canzoni nella musica del '900, e sistematici; questi ultimi emergono se ci si concentra sulla presenza che ancora oggi hanno tali canzoni come evergreen oppure come riferimento intertestuale col quale spesso gli autori contemporanei, sia del repertorio popular che di altri repertori, si confrontano. Infine, riteniamo che tale metodo analitico possa essere applicato ad altri repertori di popular music oltre a quello considerato da Forte, fornendo un contributo per affrontare diverse questioni di analisi testuale quali la ricerca di organizzazioni formali e di 'strutture profonde'.¹⁰

Se nel saggio di Forte si profila il tentativo di considerare tali questioni applicando alcune componenti del metodo schenkeriano, nello scritto seguente di Everett tale tentativo risulta ancora più evidente.¹¹ Per questo, la lettura dei due saggi ci sembra utile non solo per chi intende sviluppare studi musicologici sulla popular music, ma anche per chi si occupa di questioni trasversali rispetto alle distinzioni di repertori, quali il problema dell'applicabilità dell'analisi schenkeriana in ambiti diversi da quelli considerati dal suo fondatore e la comprensione delle relazioni tra le musiche tonali¹² e le altre musiche.

Nello scritto di Everett aleggia poi un'altra domanda: come può essere affrontata attraverso l'analisi l'espressività di un testo musicale? Lo studioso statunitense si concentra soprattutto su quelle dimensioni espressive che hanno a che fare con il concetto di 'tonalità' (tensione/distensione, stabilità/instabilità, ecc.); altri spunti su questo tema possono essere ricavati dalla lettura dei tre saggi che chiudono l'antologia, che presentano analisi di singoli brani.

Middleton inserisce un'analisi di *Where's the party?* di Madonna e *(Everything I'll do) I'll do it for you* di Bryan Adams nell'ambito di una riflessione sulla relazione tra la popular music e la corporeità: tale relazione viene affrontata soprattutto attraverso i concetti di 'gesto'¹³ e di 'ritmicità musicale', intesa, alla luce delle teorie di

⁹ Sui metodi analitici sviluppati da Forte, vedi Bent 1980, trad. it. 125ss., e Pasticci 1995.

¹⁰ Sulla ricerca delle strutture profonde nei brani di popular music, vedi p. XVIII in questa Introduzione.

¹¹ Per un'introduzione ai metodi analitici ispirati dal pensiero di Schenker, vedi Bent 1990, trad. it. 100ss., e Drabkin, Pasticci e Pozzi 1995. Per un commento sull'applicazione di questa teoria alla popular music, si veda Middleton 1990, trad. it. 268-273.

¹² Per approfondimenti sulla relazione della popular music con l'armonia tonale, vedi Moore 1992a, 1993 e 1995; Tagg 2000; Björnberg 1989.

¹³ Per una discussione sulla questione generale della relazione tra la musica e la gestualità, vedi Marconi 2001. Per un'indagine specifica sulla presenza di tale relazione nella popular music, vedi Echard 2000.

Marothy e Batari, non solo come il regime delle durate presenti in un brano,¹⁴ ma come tutto ciò che in musica ha a che fare con le varie forme di periodicità legate al corpo umano.

Nell'ambito di tale concezione si può inserire anche il concetto di 'ritmicità tessurale' di cui si occupa Cotner. Il suo scritto è stato scelto soprattutto per esemplificare un approccio analitico che renda conto di quei brani — come è il caso di *Careful with that axe, Eugene* dei Pink Floyd — nei quali la successione degli accordi e la relazione con le aspettative tonali giocano un ruolo poco importante, mentre fondamentali sono il sound, le tessiture, i *moods* e la dinamica. Un discorso affine vale anche per l'ultimo saggio, l'analisi che Lacasse ha condotto nei confronti di *Front row* di Alanis Morissette concentrandosi sui parametri tecnologici di tale brano e sul loro 'potenziale evocativo' (gli effetti di senso che essi sono in grado di provocare).

Relazioni di simultaneità

Al fine di arricchire questo volume e illustrare meglio le relazioni tra i vari saggi tradotti, prenderemo ora in considerazione alcuni scritti in italiano dai quali trarremo un elenco di domande che vale la pena porsi qualora ci si trovi ad analizzare dei brani di popular music. Rispondere a tali domande porta a rilevare una certa *configurazione* del testo analizzato, rilevamento che ogni volta può essere tradotto in una questione interpretativa, sul *senso* di tale testo, così formulabile: il fatto di assumere tale configurazione, e non altre possibili, quali conseguenze ha nella relazione di questo testo con i suoi fruitori (siano essi i suoi ascoltatori empirici o il suo ascoltatore modello)? Prenderemo come punto di partenza Moore 2001a, saggio dove l'autore sintetizza alcune teorie sviluppate in studi precedenti.

Un primo termine sul quale è necessario soffermarsi è 'sound'. Sia negli studi musicali sulla popular music che nel linguaggio comune di chi la pratica, questo termine solitamente si riferisce ad un insieme di caratteristiche, relative alla tessitura, al timbro e alla 'messa in scena sonora', percepito globalmente come dotato di una sua identità.¹⁵ Può essere dotato di un sound specifico un repertorio (ad esempio quello corrispondente a un genere musicale o alla produzione di una casa discografica), un singolo musicista, uno strumento (suonato, amplificato e/o registrato con determinati accorgimenti) o anche un singolo brano.¹⁶

¹⁴ Per un'altra teoria della ritmicità musicale che prende in considerazione tutti i parametri musicali, vedi Stefani 1998.

¹⁵ Tra gli autori qui tradotti, Bowman usa il termine 'sound' in alcuni casi con questa accezione, mentre nell'espressione 'sound Stax' e in altri casi lo utilizza per riferirsi all'insieme di tutte le componenti sonore che caratterizzano un repertorio: in tali occorrenze, 'sound' viene allora ad assumere un significato molto vicino a quello dell'espressione 'stile musicale'.

¹⁶ Sul concetto di sound, vedi anche Fabbri 1987.

Come ha mostrato, tra gli altri, Delalande (2001), la storia delle riflessioni su questo concetto è strettamente legata alla nascita e allo sviluppo dei mass-media e del trattamento elettroacustico dei suoni. Moore (2001a, 706-707) sottolinea come nel corso degli anni '60 la storia del ruolo giocato dal sound nella popular music abbia vissuto un momento cruciale: in precedenza, chi desiderava ascoltare una certa canzone tendeva a trascurare il fatto che gli venisse proposta in una versione con un certo sound piuttosto che un'altra con un sound diverso, considerando tali versioni sostanzialmente equivalenti rispetto alle proprie esigenze; a partire da quel periodo, in seguito al grande effetto provocato da alcune pietre miliari del lavoro in sala di registrazione sul sound, quali i tre Long Playing realizzati dai Beatles «Rubber soul» (1965), «Revolver» (1966) e «Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band» (1966), è prevalsa sempre più la tendenza a desiderare di ascoltare una canzone con un certo sound e non altri, considerando due versioni della stessa canzone con sound molto diversi (quali ad esempio la versione dei Beatles di *With a little help from my friends* e quella di Joe Cocker) come due offerte decisamente diverse, rivolte a due diversi 'desideri d'ascolto'.¹⁷

Una prima questione che allora ci si deve porre analizzando una canzone, soprattutto se è realizzata negli ultimi quarant'anni, consiste nel decidere se si intende analizzare una certa sua versione particolare, con il sound specifico del quale è dotata, oppure se ci si vuole concentrare sulle caratteristiche di tale canzone che non mutano col mutare del sound da una versione all'altra. In questa antologia, la seconda tendenza viene assunta dai saggi di Forte ed Everett, la prima dagli altri saggi.

Per chi scelga la prima alternativa, e dunque si trovi a dover analizzare uno o più sound, alcuni spunti utili possono essere tratti dalle riflessioni di Moore (1992b; 2001a, 711-712) sulla relazione tra i brani di popular music ed il concetto di 'scatola sonora'. Egli invita l'analista ad immaginare una scatola tridimensionale all'interno della quale collocare ciascuna delle fonti sonore individuabili ascoltando il brano analizzato: «le due estremità destra e sinistra sono costituite da una coppia di casse stereofoniche: la dimensione dell'altezza è costituita dal registro in cui si posizionano i vari strumenti, mentre l'impressione di profondità dipende dal volume percepito in un singolo strato strumentale» (Moore 2001a, 712). Ecco dunque una seconda questione analitica: come si colloca il testo analizzato nella 'scatola sonora'? Un esempio di come si possa rispondere a tale domanda, in questo volume, si può trovare nel saggio di Middleton.

Non lontano dal concetto di 'scatola sonora' è quello di 'messa in scena sonora', che Lacasse ha tratto dalle analisi del suono nel cinema di Gryzik (1984), utilizzando nella sua analisi tradotta in questo volume. Egli usa il termine 'messa in scena sonora' per indicare «il modo in cui una fonte sonora registrata si presenta

¹⁷ Su questo tema, vedi anche Spaziente 2000.

all'ascolto in seguito a qualsiasi trattamento elettronico (riverbero, ritardo di fase, localizzazione stereofonica, livello sonoro, ecc.), o semplicemente come risultato di una precisa tecnica di presa del suono (tipo di microfono, angolo di apertura, distanza che separa la fonte dal microfono, ecc.)» (cfr. p. 158). Nel saggio qui tradotto egli presenta una tabella (cfr. pp. 160-161) che riassume gli effetti di messa in scena realizzabili in una registrazione. Una terza questione analitica da porsi di fronte a una registrazione di popular music consiste allora nel domandarsi quali di questi effetti siano presenti nel sound analizzato.

Un'altra categoria analitica d'interesse per l'analisi della popular music è quella di 'tessitura musicale'. Si tratta di una categoria assai dibattuta, che si è cominciato ad utilizzare diffusamente da una cinquantina d'anni negli studi musicologici sulla musica colta,¹⁸ e che anche molti analisti della popular music hanno utilizzato. Con questo termine ci si riferisce alla relazione di simultaneità presente tra le diverse componenti ('voci', 'linee', 'fasce', 'macchie', 'volumi', 'tracce' o altri tipi di 'strati') che possono essere distinte percettivamente in un istante di ascolto di un brano musicale: tale relazione viene solitamente specificata facendo uso di termini tecnici (nel qual caso si dice che una tessitura è 'polifonica', 'eterofonica', 'con una linea melodica accompagnata', ecc.) oppure utilizzando un lessico coerente con il riferimento metaforico al campo semantico dei tessuti (nel qual caso si dice che una tessitura è 'fitta', 'rada', 'chiara', 'intricata', ecc.). Molti degli autori tradotti in questo volume si concentrano su tale relazione: Bowman rileva che le tessiture presenti nel repertorio della Stax da lui considerato venivano scelte nell'ambito di sei tipi fondamentali da lui distinti, quattro presenti di volta in volta nelle *ballads* e due nelle canzoni *mid-tempo*. Lacasse si concentra soprattutto sull'incidenza esercitata sulla tessitura dei brani di popular music dalle tecniche di registrazione. Cotner cerca di applicare due tipi di approccio alla tessitura: da una parte quello sviluppato da Albin Zak (1997) per analizzare la popular music, sulla base del quale il concetto di tessitura appare assai simile a quello di sound qui sopra delineato, e dall'altra quello approntato da Wallace Berry (1976) per studiare la musica colta. Infine, Middleton basa fondamentalmente i suoi discorsi sulla tessitura sulle teorie applicate a questo argomento da Moore, sulle quali vale la pena soffermarsi. Moore (1993 e 2001a, 704-706) suggerisce che spesso nella tessitura della popular music siano presenti quattro strati, ciascuno dotato di una propria funzione.

1. Groove: realizzato prevalentemente da uno strumento a percussione (soprattutto la batteria) spesso rinforzato da uno strumento basso, ha la funzione di articolare una serie di pulsazioni e un metro, invitando a realizzare una sincronizzazione motoria nei loro confronti. Solitamente, nel groove sono anche presenti suoni non coincidenti temporalmente con la pulsazione e il metro,

¹⁸ Vedi Dunsby 2002.

che invitano ad aggiungere altre manifestazioni fisiche alla sincronizzazione motoria con tali fenomeni ritmici (Moore 2001a, 707-708).

2. Linea di basso: questo strato ha la funzione di rendere esplicita la successione delle fondamentali armoniche nel registro basso della tessitura. È solitamente realizzato dal basso elettrico.
3. Linee melodiche: realizzate prevalentemente dalla voce, queste possono presentarsi in qualsiasi altro strumento intonato. La linea melodica vocale rappresenta la parte che più identifica una canzone per l'ascoltatore.
4. Ripieno armonico. Questo strato colma lo spazio tra gli strati nel registro basso della tessitura e quelli nel registro alto. Spesso viene realizzato da più di uno strumento.

Prendendo spunto da questo modello di Moore, una quarta questione analitica che ci si può porre di fronte a un testo di popular music consiste dunque nel capire come si comporta la sua tessitura rispetto a tale stratificazione, analizzando quali strati siano effettivamente presenti, quali siano le loro caratteristiche e quali relazioni intercorrano tra loro.

Ad esempio, Philip Tagg teorizza il modello della relazione melodia-accompagnamento, fondata sulla percezione, comune anche in altre forme espressive, di strutture basate sul dualismo figura-sfondo (Tagg 1987 *passim.*, 1994 *passim.*). Nell'analisi di *Kojak*, inoltre, egli distingue nello strato dell'accompagnamento una 'linea di basso' e 'altre parti', e queste ultime sono essenzialmente riempimenti armonici (Tagg 1994, 62-64, 190-193). Lo stesso Tagg ha rilevato che la relazione tra la melodia e l'accompagnamento è rinvenibile solo in alcuni repertori di popular music, che presentano una linea melodica fortemente pronunciata sulla quale si concentra l'attenzione dell'ascoltatore e una serie di altri strati dal carattere, per quanto importante per le specificità che presentano, comunque 'accessorio'. In altri generi, quali l'hip-hop, il metal, il punk e le musiche di ballo della club culture, possono essere presenti altre relazioni e altre gerarchie tra gli strati presenti, come è stato rilevato, ad esempio, dallo stesso Tagg a proposito delle musiche del *rave* (Tagg 1994, 379ss.) e da Agostini 1998 e 2002 considerando le musiche techno e metal.

Relazioni di successione

Passiamo ora dalle relazioni di simultaneità presenti in un brano a quelle di successione. A tale proposito, Moore (2001a, 708-709) affronta il problema della forma sulla base della riflessione sulla ripetizione, un tema cruciale nello studio della popular music, visto il suo carattere fortemente ripetitivo che ha generato accesi dibattiti (cfr. Middleton 1990, trad. it. 362-364; Fabbri 2001, 553-554). Rifacendosi agli studi di Middleton, Moore distingue due tipi di ripetizione: 'musemati-

ca', che riguarda le unità musicali più brevi, e 'discorsiva', che invece riguarda ampie porzioni di testo. Dal punto di vista dell'analisi, si tratterà allora di rilevare se nel brano analizzato la ripetizione sia solo musematica, solo discorsiva o dei due tipi.¹⁹

I saggi presenti in questo volume si occupano fondamentalmente di due diverse articolazioni formali fondate sulla ripetizione discorsiva.

1. Il primo tipo presenta fondamentalmente l'alternanza, più o meno regolare, tra due sezioni: una che, ogni volta che si ripete, compare con la stessa musica e con parole diverse, l'altra che ripropone la stessa musica e le stesse parole, a volte leggermente variate. Saltuariamente sono inserite sezioni interlocutorie.
2. Il secondo tipo si articola in quattro sezioni, ognuna solitamente con parole diverse dalle altre, la cui successione è così organizzata: due sezioni con la stessa musica, una sezione con un'altra musica, e una sezione musicalmente identica a ciascuna delle prime due. Questo tipo di articolazione formale può essere preceduto o meno da una sezione che funzioni come una premessa iniziale, caratterizzata da una declamazione simile al recitativo.²⁰

La terminologia utilizzata per indicare questi tipi di configurazioni formali e le relative sezioni non è affatto omogenea: vale allora pena soffermarsi su alcuni problemi di traduzione. Tra i quattro autori da noi tradotti che parlano di brani basati sul primo tipo di articolazione formale, Bowman, Everett, Middleton e Lacasse, i primi tre chiamano la sezione con musica uguale e parole diverse 'verse', quella con musica e parole uguali 'chorus', e quella interlocutoria (rilevata, ad esempio, nell'analisi di Middleton di *Where's the party?* di Madonna) 'bridge'. Lacasse usa per la sezione con parole diverse 'couplet' e per quella con musica e parole uguali 'refrain'. In tutti questi casi, abbiamo tradotto 'chorus' e 'refrain' con 'ritornello', 'verse' e 'couplet' con 'strofa' e 'bridge' con 'ponte'. Possiamo chiamare questo tipo di articolazione 'forma strofica strofa/ritornello'.

Anche di canzoni dotate del secondo tipo di articolazione parlano quattro degli autori da noi tradotti. Nelle canzoni trattate da Bowman non compare la premessa iniziale. Egli indica la loro configurazione formale (da lui chiamata 'scheme', 'articulation' o 'structure') con le lettere AABA, distinguendo due varianti: da una parte le canzoni che presentano una struttura a 32 misure molto simile al modello delle cosiddette 'canzoni Tin Pan Alley', e dall'altra quelle nelle quali la sezione A è articolata in un 'verse' dotato sempre della stessa musica, ma di parole diverse, e in un 'chorus' dotato di musica e parole sempre uguali, mentre la sezione B è costituita da un 'bridge', da un 'solo' o da un 'interlude'. Di fronte a canzoni con articolazione affine a quest'ultima variante, Everett chiama 'bridge' la sezione B e

¹⁹ Per la definizione di questi due tipi di ripetizione e per varie esemplificazioni analitiche, cfr. Middleton 1990, trad. it. 361-390. Vedi anche Middleton 1998.

²⁰ Sulla presenza nella popular music di una trasformazione musicale dello schema della 'recitazione rituale', vedi Stefani e Marconi 1992, 131-145 e 153-169.

'verse' l'intera sezione A, denominando 'refrain' quella sezione presente in molti ma non tutti, gli A delle canzoni di questo tipo, nelle quali viene enunciato il titolo della canzone. Anche in questi casi, abbiamo tradotto 'verse' con 'strofa', 'chorus' con 'ritornello' e 'bridge' con 'ponte', lasciando invece il termine 'refrain' non tradotto.

Questo schema deriva fondamentalmente dalla 'canzone' *Tin Pan Alley*, con una premessa che solitamente è di 16 misure seguita da 32 misure, affrontata approfonditamente da Forte. Quest'ultimo chiama tale premessa 'verse' e l'insieme delle 32 misure successive 'refrain'. Nel refrain, egli denomina il primo periodo doppio (lungo 16 misure) 'chorus 1', il successivo periodo (lungo 8 misure), di andamento diverso, 'bridge' e l'ultimo periodo (che ripete le prime otto misure) 'chorus 2'. A sua volta, Middleton, analizzando (*Everything I do*) *I do it for love* di Bryan Adams, chiama 'chorus' sia la prima sezione cantata che la sua ripetizione musicale (nella quale le prime tre sottosezioni si ripresentano con parole diverse, mentre solo l'ultima ripropone la stessa musica con le stesse parole) denominando 'bridge' la parte successiva, che termina con la ripresa del 'chorus'. Traducendo Forte e i discorsi di Middleton su questo tipo di articolazione, abbiamo deciso di non tradurre 'chorus' con 'ritornello' - giacché in questo caso 'ritornello' verrebbe a indicare, in contrasto col suo uso più solito, una sezione della canzone che presenta parole diverse nelle sue diverse occorrenze - e di non tradurre 'verse' con 'strofa', giacché, facendogli indicare una sezione della canzone che non si ripete, ci sarebbe un altro contrasto con l'uso corrente del termine. Dato che l'origine di queste forme può essere individuata nel repertorio musicale anglo-americano, abbiamo deciso di lasciare in tali casi i termini 'verse', 'chorus', 'bridge' e 'refrain' in lingua originale.

Ulteriori contributi sui tipi di organizzazione formale che possono riguardare la ripetizione discorsiva sono forniti da Fabbri (1996, 1998a, b, 2001), che affronta il tema anche sulla base del posizionamento dello hook principale della canzone (vedi sotto), e da Salvatore (1997, 149ss.).

In questa antologia, le trattazioni sulla ripetizione musematica emergono soprattutto nei saggi di Bowman, Everett e Middleton attraverso il riferimento al concetto di riff. 'Riff' indica un'unità melodica piuttosto breve, solitamente molto ritmata e più volte ripetuta: si trovano riff, ad esempio, all'inizio di celebri canzoni rock quali (*I can't get no*) *Satisfaction* dei Rolling Stones o *Whole lotta love* dei Led Zeppelin. Nella popular music troviamo un uso pervasivo di riff; soprattutto nel rock, nella musica da ballo e nelle musiche di derivazione africana-americana, questa unità melodico-ritmica risulta assai funzionale a numerose pratiche che caratterizzano tali generi, quali l'inventare i brani improvvisando a partire da uno o più brevi motivi, il costruire sia gli accompagnamenti che le melodie mediante la ripetizione e/o la variazione di tali motivi, o il ricercare un'esperienza temporale

centrata su un eterno presente corrispondente al riconoscimento dei motivi ripetuti, non necessitante di ricordi e previsioni (Fabbri 1980).

Il riff può essere inserito in una struttura prevalentemente discorsiva, come spesso capita nella maggior parte delle canzoni pop e rock, fornendo così intensità emotiva e impulso ritmico. Esso può anche diventare il tassello costitutivo principale di un brano, costituendo configurazioni formali dove la relazione di successione non si basa su sintassi discorsive; in tali casi il flusso musicale risulta paratattico, giacché presenta solo un'articolazione in una successione di riff diversamente combinati senza un ulteriore livello gerarchico dove tali brevi unità siano inglobate in ampie sezioni delle quali si possano cogliere ripetizioni e contrasti. Spesso tali brani, soprattutto nelle musiche da ballo, presentano tessiture ad *hoquetus* dove più riff si strutturano in un gioco a incastro.²¹

Gli studi su questi fenomeni permettono di far luce su una concezione del groove diversa da quella proposta da Moore. Nel linguaggio comune di molte persone che praticano la popular music, si dice che un brano ha del groove quando si sente che il suo andamento ritmico è particolarmente espressivo, scorrevole, con un buon *feeling*. Moore, come abbiamo visto, colloca il groove in quello strato musicale, tipico della popular music, che esplicita il metro e la scansione ritmica, e in particolare nelle figurazioni della batteria. Negli studi sulla ripetizione musematica troviamo invece una concezione che intende il groove in modo diverso, come un effetto strettamente legato alla percezione della ritmicità del brano ascoltato, ma generato non solo dagli strumenti a percussione e dal basso, bensì dalla relazione tra tutte le parti che si trovano a interagire simultaneamente in tale brano; inoltre, tale effetto dipende non solo dalla relazione che tali parti hanno in un singolo istante di musica, ma anche dal modo in cui un certo tipo di relazione di simultaneità viene ripetuto (musematicamente) e variato nel corso del brano, provocando conferme e smentite delle aspettative dell'ascoltatore: tali conferme e smentite dipendono dunque da microvariazioni ritmiche, differenze di accentuazione, sincronizzazioni, sfasamenti e altri giochi basati sulla ripetizione e la variazione. È l'effetto globale di tali giochi a far sì che si senta che il brano ascoltato 'ha del groove'. Ma non esiste un solo tipo di groove; anzi, ne esistono di vari tipi, e in molti generi musicali, soprattutto quelli di derivazione africana-americana, ognuno assume un ruolo caratterizzante: in molti generi musicali si sono conati termini che lo descrivono (per esempio, lo 'swing' nel jazz) e in altri il nome del genere coincide con quello del groove (per esempio, il 'funk'). Naturalmente, in ogni tipo di groove le 'regole' d'interazione sono diverse. Un groove, in definitiva, è una sorta di 'matrice ritmica' le cui 'regole', che ogni parte deve rispettare per inserirsi nell'in-

²¹ Per approfondimenti sul concetto di riff, vedi Fabbri (1980, 1995) e Middleton (1990, trad. it. 374ss. e *passim*). Studi analitici più generali sulla presenza nella popular music della ripetizione musematica e delle strutture ad *hoquetus*, centrati sui repertori da ballo e metal, sono stati condotti da Agostini (1998 e 2002).

sieme, variano a seconda del tipo di musica che si sta suonando e del tipo di formazione in cui si è inseriti. È precisamente questa l'accezione di groove che troviamo, tra gli autori qui tradotti, nei saggi di Bowman e Middleton.²²

Oltre alla presenza di ripetizioni, un altro aspetto fondamentale che Moore invita a considerare per analizzare la forma di un brano di popular music è il percorso armonico.²³ Rifacendosi ancora una volta a Middleton (1990, tr. it. 74-89), egli individua fondamentalmente due modi 'estremi' di realizzare tale percorso. Da un lato troviamo i 'gesti aperti ripetitivi', moduli armonici dal carattere formulaico che spesso non prevedono una conclusione cadenzante: composti da un minimo di due a un massimo di cinque accordi (vedi ad esempio il 'giro di do' o la successione presente in *La bamba* e *Louie Louie*), in un brano si ripetono per un certo numero di volte stabilito da altri fattori quali, ad esempio, la lunghezza del testo verbale accompagnato. All'altro estremo ci sono invece le strutture periodiche, come quella di 32 misure suddivisa in quattro cadenze (ciascuna di otto misure) studiata da Forte nel saggio qui tradotto. In questa prospettiva, l'analisi dovrà allora accertare in quale punto del continuum intercorrente tra tali estremi si collochi il percorso armonico del testo considerato.

Un altro problema per l'analisi della popular music è lo studio dello strato delle linee melodiche: Moore 2001a non lo tratta in modo approfondito. Nei saggi qui tradotti vengono esemplificati diversi approcci analitici allo strato del canto di un brano di popular music la cui tessitura è costituita dalla relazione melodia-accompagnamento. Forte analizza dettagliatamente le strutture melodiche di alcune canzoni americane classiche partendo dagli spartiti delle canzoni stesse.²⁴ Un'indagine basata solo sui parametri da lui considerati risulterebbe però insufficiente se si intendesse analizzare lo strato del canto di una particolare performance e/o di una particolare registrazione di una canzone. Partendo dall'ascolto, l'attenzione dovrebbe cadere anche sulle qualità della voce (emissione, intensità, registro usato, presenza del falsetto o della voce impostata, trattamento elettroacustico, ecc.) e sul modo in cui il cantante 'prende' le note dal punto di vista delle altezze (intonazione temperata o meno, intonazione precisa oppure presenza di glissati o di altre sfumature microtonali, blue notes, abbellimenti di vario tipo, ecc.) e del ritmo (introduzioni di sincopi, ritardi o anticipi, accentuazioni, ecc.). Considerazioni su questi aspetti si trovano, in quest'antologia, negli scritti di Middleton (a proposito della vocalità di Madonna e Bryan Adams), di Bowman, che vi dedica un capitolo spe-

²² La concezione di groove qui descritta è alla base dello studio sullo swing di Caporaletti (s.d.). Agostini (2002) applica il concetto di groove alla musica techno. Per approfondimenti, vedi anche Monson 1996, per il jazz, Manuel 1998, per la musica latina-americana; Brackett 1995, 137sgg., per il funky.

²³ Vedi nota 12.

²⁴ Un approccio diverso allo studio delle linee melodiche, applicato anche alla popular music, è quello proposto da Stefani e Marconi 1992.

cifico, di Cotner e Lacasse. Quest'ultimo dedica buona parte del suo studio alla vocalità di Alanis Morissette.²⁵

Infine, Moore (2001a, 712-713) fa riferimento al concetto di *hook*. Questo termine, che letteralmente significa 'gancio', 'uncino' o 'amo', viene usato metaforicamente per indicare ciò che in un brano di musica è in grado di 'agganciare' l'attenzione e la memoria dell'ascoltatore. Negli studi analitici, questo termine è utilizzato in due modi diversi. Da una lato, 'hook' viene usato per indicare la parte più orecchiabile²⁶ di una linea melodica, quella solitamente più attesa al primo ascolto e che maggiormente spinge al riascolto di una canzone. Secondo un altro approccio, 'hook' indica ciascuna delle componenti di un brano musicale che riescono a tenere agganciata l'attenzione dell'ascoltatore per tutta la durata del brano facendo anche nascere il desiderio di riascoltarlo per ritrovare tali componenti. Quest'ultima accezione è teorizzata approfonditamente in uno studio di Burns (1987), al quale Moore fa riferimento, dove si cerca di sviluppare una tipologia degli *hooks*, mostrando che essi possono essere relativi a «'elementi testuali' (ritmo, melodia, armonia, parole), 'elementi esecutivi' (strumenti, tempo, improvvisazione, ecc.) ed 'elementi produttivi' (montaggio, mixaggio, distorsione del segnale, ecc.)» (Moore 2001a, 712). A tale proposito, Salvatore sostiene che «analizzare una canzone dal punto di vista dello hook [...] è troppo riduttivo. Si finirebbe per tenere eccessivamente in conto le tattiche del compositore in relazione alle aspettative del pubblico dei consumatori, e ciò a discapito della totalità della canzone, il cui senso non può essere ricavato da un dettaglio funzionale, sia pure importante» (Salvatore 1997, 151). Se si può condividere tale richiamo ad evitare analisi che riducano la complessità rilevabile nelle canzoni, può comunque risultare utile domandarsi se siano presenti nel testo analizzato uno o più *hooks*, di quale tipo siano e come venga 'giocata' in tale testo la loro presenza. Nei saggi qui tradotti, il termine 'hook' viene usato da Bowman e Forte nella sua prima accezione. Si noti inoltre l'analogia metaforica che questo concetto presenta con quello di 'esca' utilizzato nello scritto di Lacasse, a partire dalle teorie sulla letteratura di Gérard Genette.

Un esempio di analisi basata sulle questioni finora ricavate a partire dal saggio di Moore si può trovare in un altro scritto dello stesso autore, «Analizzare il rock: strumenti e finalità» (Moore 2000), dove tali questioni sono poste per analizzare *With or without you* degli U2.

²⁵ Un saggio assai citato dagli studiosi di popular music per affrontare le questioni legate alla vocalità è Barthes 1972. Per affrontare analiticamente la vocalità nella popular music, vedi anche Ronchetti 1994 e, per un'interessante studio centrato su De André, Fabbri 1997.

²⁶ Per un'indagine analitica sui fattori che determinano l'orecchiabilità di alcune melodie di brani di popular music, vedi Stefani e Marconi 1992.

Musemi e livelli di analisi

Numerosi altri spunti analitici possono essere ricavati applicando l'approccio sviluppato da Philip Tagg, esemplificato nei due capitoli «Kojak» e «Fernando» del volume *Popular music. Da Kojak al Rave* (Tagg 1994) e teorizzato nel primo capitolo di tale volume, che raccoglie scritti di Tagg che vanno dal 1979 al 1994. Non ci soffermeremo qui sui particolari di tale metodo, rimandando il lettore, oltre che ai vari saggi dell'antologia citata, anche all'introduzione da noi curata nel volume sopra citato e agli approfondimenti teorici presenti in Tagg 1992. Ci limiteremo semplicemente a ricordare che al centro di tale metodo sta il concetto di 'musema', inteso come la più piccola unità di senso reperibile in un testo musicale, scomponibile non in unità di senso ancora minori, ma solo in tratti distintivi. Le due principali questioni analitiche ricavabili dal metodo di Tagg possono essere allora così formulate:

- 1) quali musemi sono presenti nel testo analizzato?
- 2) quali tipi di simultaneità e di successioni di musemi sono presenti nel testo analizzato?

Oltre che nel volume citato di Tagg, negli scritti in italiano tali questioni sono state affrontate analizzando *Lucy in the Sky with Diamonds* dei Beatles (Agostini 1996) e *Questo piccolo grande amore* di Claudio Baglioni (Marconi 1996).

Se Moore si concentra molto più sull'individuazione delle configurazioni dei testi di popular music che non sulla ricerca interpretativa del loro senso, Tagg propone un metodo d'indagine che comprende entrambe le attività: per realizzare il passaggio dal momento più analitico a quello più interpretativo, egli trae spunto soprattutto dalle ricerche semiologiche (vedi Tagg 1994, 255-271). Tra gli autori tradotti in questo volume che cercano di attuare tale passaggio, Everett si inserisce nel filone degli studi statunitensi sull'espressività musicale, in linea con teorici quali Rudolf Arnheim (1984) e Leonard Meyer (1956); Middleton accosta a tale filone la sua distinzione di due livelli della significazione musicale (Middleton 1994, 301-332), le ricerche antropologiche sulle relazioni tra musica e corporeità e le teorie sulla cultura, rifacendosi, tra gli altri, a Maróthy, Lèvi-Strauss, Blacking e Barthes; Lacasse prende spunto soprattutto dalle teorie sulla narratività e la letteratura di Genette, mentre Cotner cerca di giungere a conclusioni interpretative senza rifarsi a una tradizione particolare e senza esplicitare il metodo che lo guida.

Un'ampia riflessione su come possa essere analizzato un testo di popular music si può infine trovare nel capitolo 6 del libro di Richard Middleton *Studiare la popular music* (Middleton 1990). Nell'ambito di tale riflessione vengono distinti quattro diversi 'livelli' nei quali le analisi di popular music si possono collocare (Middleton 1990, trad. it. 292-293). In un primo livello si situano le analisi che riconducono il brano considerato a «processi cognitivi generali [...] che hanno a che fare con gli schemi di organizzazione sensorio-motorio-affettiva e logico-simbolico-compor-

tamentale (per esempio, principi di uguale/diverso, forte/debole, sopra/sotto, e di proporzione, raggruppamento e gesto)» (Middleton 1990, trad. it. 292). Se in *Studiare la popular music* Middleton non si sofferma a lungo a esemplificare questo tipo di analisi, nel saggio raccolto in questo volume la ricerca di 'gesti' trova invece ampio spazio. Si può infine notare che analisi di questo tipo consentono di rilevare quegli aspetti del testo considerato che hanno a che fare con quei sistemi fondanti i processi di significazione musicale più 'universali' che nelle teorie semiologiche di Gino Stefani (cui Middleton fa spesso riferimento) vengono chiamati 'codici generali' (Stefani 1982).

In un secondo livello si situano le analisi che riconducono il testo considerato a delle 'strutture profonde' musicali. Si tratta dunque di quelle analisi di popular music che usano metodi affini a quelle che affrontano altri repertori con approccio 'generativo', rifacendosi o alle teorie del musicologo Heinrich Schenker²⁷ o a quelle del linguista Noam Chomsky.²⁸ A tale proposito, Middleton (1990, trad. it. 268-273) nota che molti brani di popular music appaiono come 'trasformazioni' dell'*Ursatz*²⁹ schenkeriana, ma che altri brani popular appaiono come trasformazioni di altre figure armoniche 'profonde' (quali quelle 'modali' e quelle basate sul percorso I-IV-I). Viene insomma auspicata l'adozione di uno 'schenkerianismo modificato', ispirato soprattutto dagli studi analitici sul jazz di Perlman e Greenblatt (1981) e di Steedman (1984), sintetizzabile nel porsi una questione così formulabile: come si comporta il percorso armonico di superficie del brano considerato rispetto ai percorsi armonici profondi ai quali può essere ricondotto?

Un approccio affine viene poi presentato anche per affrontare i percorsi melodici presenti nella popular music, riconducibili a diverse 'intelaiature notali' profonde (non solo la *Ursatz* schenkeriana, ma anche, tra le altre, le 'intelaiature modal', i 'chants' su un'unica nota, i 'motivi assiali', quelli 'oscillanti', la 'intelaiatura aperta/chiusa', il 'terrazzo', le 'melodie a picco', etc.). Così pure, Middleton suggerisce che anche la superficie ritmica di un brano di popular music possa essere ricondotta a degli schemi metrici e ritmici profondi.

Un terzo livello di analisi indicato da Middleton consiste in quelle analisi che rilevano nel testo considerato delle 'sintassi di stile specifiche'. È a questo livello che Middleton colloca le analisi musematiche di Tagg. Infine, un quarto livello di

²⁷ Vedi nota 11.

²⁸ Per un'introduzione alle applicazioni nell'analisi musicale delle teorie di Chomsky, vedi Bent 1990, trad. it. 89-92, e Baroni, Dalmonte e Jacoboni 1999, 3-62.

²⁹ Schenker ritiene che ogni brano di musica d'arte tonale 'trasformi' (cioè riproponga arricchita da un numero variabile di interpolazioni 'di superficie') una 'struttura profonda' che in tale repertorio è sempre uguale, e che egli chiama *Ursatz*. Si tratta di una struttura contrappuntistica a due voci, nella quale la voce inferiore, presentando i principali movimenti armonici del brano a cui appartiene, enuncia in successione la tonica di tale brano, la sua dominante e di nuovo la tonica, mentre la voce superiore, denominata *Ursatz*, scende per grado congiunto partendo da una nota dell'accordo di tonica del brano e concludendo con la sua tonica (Drabkin, Pasticcini e Pozzi 1995, 26-27).

analisi consiste nel cogliere nel testo considerato degli schemi che si trovano solo in tale brano. Si tratta cioè di rilevare come nel pezzo in esame, pur essendoci numerosi aspetti che non sono specifici di tale brano, sia presente comunque qualcosa di unico, che lo distingue da tutti gli altri brani.

Per concludere, segnaliamo al lettore interessato ad approfondire ulteriormente l'analisi della popular music, anche in riferimento agli studi in lingua straniera, che dal 1994 al 1999 il *Bollettino del GATM* ha pubblicato ogni anno un volume dedicato all'aggiornamento bibliografico che includeva un capitolo sulla popular music. Inoltre, Agostini 2000 presenta una rassegna critica degli studi di questi ultimi anni. Un buon punto di partenza per ulteriori ricerche sono le riviste «Popular Music» ed «Ethnomusicology», i volumi sull'analisi della popular music curati da Middleton (2000) e Everett (2000), nonché i seguenti siti internet, utili per iniziare una navigazione sul tema dello studio della popular music:

- IASPM (International Association for the Study of Popular Music), <http://www.iaspm.net/>;
- Gruppo d'interesse sulla popular music della Society of Music Theory, <http://pop-analysis.music.utexas.edu/>;
- Sezione dedicata alla popular music della Society of Ethnomusicology, <http://orpheus.tamu.edu/pmssem/>;
- Sito personale di Philip Tagg, <http://www.tagg.org/>.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINI R. (1996), *Lucy in the Sky with Diamonds: un'analisi*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Università degli Studi di Trento, Trento, 263–91.
- AGOSTINI R. (1998), *Techno ed esperienza ambientale. Stratificazione, circolarità e flusso*, in G. Salvatore (cur.), *Techno-trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio*, Castelveccchi, Roma, 45–68.
- AGOSTINI R. (2000), *Musica popolare e studi musicali: note sullo stato della ricerca*, «Musica/Realtà», 62, 9–16.
- AGOSTINI R. (2002), *Chimere: note su alcune musiche (im)popolari contemporanee*, in F. D'Amato (cur.), *Sound Tracks. Tracce, convergenze e scenari degli studi musicali*, Melteni, Roma, 97–125.
- ARNHEIM R. (1984), *Perceptual dynamics in musical expression*, «Musical Quarterly», 70/3, 295–309 (trad. it., *La dinamica percettiva nell'espressione musicale*, in *Intuizione e intelletto*, Feltrinelli, Milano 1987).
- BARONI M., DALMONTE R. e JACOBONI C. (1999), *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino.
- BARTHES R. (1972), *La grain del la voix*, «Musique en jeu», 9, 57–63 (tr. it., *La grana della voce*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, 257–266).
- BENT I. (1980), *Analysis*, London, Macmillan (trad. it., *Analisi musicale*, EDT, Torino 1990).

- BJÖRNBERG A. (1989), *On aeolian harmony in contemporary popular music*, paper presented at the IASPM 3rd International Conference on Popular Music Studies, Göteborg, Göteborg Universitet, IASPM Nordic Brunch Working Papers, n° DK-1, (trad. it., *Armonia eolia nella 'popular music' contemporanea*, «Musica/Realtà», 46, 1995, 41-49).
- BRACKETT D. (1995), *Interpreting popular music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CAPORALETTI V. (s.d.), *La definizione dello swing*, Ideasuoni, Teramo.
- DELALANDE F. (cur.), (2001), *Les son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, INA-Buchet/Chastel.
- DUNSBY J. (2002), *La tessitura*, in *Enciclopedia della musica. II. Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, 171-184.
- ECHARD W. (2000), *Gesture and posture: one useful distinction in the the embodied semiotic analysis of popular music*, «Indiana Theory Review», 21, 103-127.
- EVERETT W. (cur.) (2000), *Expression in pop-rock music: a collection of critical and analytical essays*, Garland, New York - London.
- FABBRI F. (1980), *Abbiamo un riff*, «Laboratorio Musica», 2/14-15, 48-50.
- FABBRI F. (1987), *Cucina elettronica e paesaggi immaginari*, in P. Prato (cur.), *Tempo di rock*, inserto redazionale allegato a *Musica e Dossier*, 6, Firenze, Giunti Barbèra, 23-31; ora in *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma 2002, 163-169.
- FABBRI F. (1995), *Abbiamo un riff, o due*, «Annali. Istituto Gramsci Emilia-Romagna. 2/1994», 209-217; ora in *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma 2002, 98-107.
- FABBRI F. (1996), *Forme e modelli delle canzoni dei Beatles*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Università di Trento, Trento, 169-196; ora in *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma 2002, 108-131.
- FABBRI F. (1997), *Il cantautore con due voci*, in R. Giuffrida e B. Bigoni (cur.), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, EuresisEdizioni, Milano, 155-167.
- FABBRI F. (1998a), *Don't bore us — get to the chorus: serve la noia alle canzoni?*, in G. Stefani, E. Tarasti e L. Marconi (cur.), *La significazione musicale, tra retorica e pragmatica*, Clueb, Bologna, 103-113; ora in *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma 2002, 132-142.
- FABBRI F. (1998b), *Il cielo in una stanza*, F. Fabbri e L. Pestalozza (cur.), *Mina. Una forza incantatrice*, EuresisEdizioni, Milano, 25-39.
- FABBRI F. (2001), *La canzone*, in *Enciclopedia della musica. I. Il Novecento*, Einaudi, Torino, 551-576.
- FABBRI F. (2002), *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma.
- FIORI U. e GHEZZI E. (1985), *'I have the touch' di Peter Gabriel: un'analisi*, *Musica/Realtà*, 17, 87-104; ora in F. Fabbri (cur.), *Musiche/Realtà*, Unicopli, Milano 1989, 363-380.
- GRYZIK A. (1981), *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, Lettres Modenes, Minard, Paris.
- MANUEL P. (1998), *Improvisation in Latin dance music*, in B. Nettl, M. Russell (cur.), *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago (IL), 127-147.
- MARCONI L. (1996), *Baglioni e i Beatles: solo un piccolo grande amore?*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Università di Trento, Trento, 299-316.
- MARCONI L. (2001), *Musica espressione emozione*, CLUEB, Bologna.
- MEYER L.B. (1956), *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it., *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna 1992).
- MIDDLETON R. (1990), *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham (trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).
- MIDDLETON R. (1998), *'Over and over'. Appunti verso una politica della ripetizione, (I) e (II)*, «Musica/Realtà», 55 e 56, 135-150 + 169-180.

- MIDDLETON R. (cur.) (2000), *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*, Open University Press, Milton Keynes.
- MONSON I. (1996), *Saying something: jazz improvisation and interaction*, University of Chicago Press, Chicago – London.
- MONTECCHI G. (1996), *Aspetti di intertestualità nella musica rock degli anni sessanta*, in R. Dalmonte (cur.), *Analisi e canzoni*, Università di Trento, Trento, 39–57.
- MONTECCHI G. (2000), *L'invenzione di un linguaggio. I primi album di Frank Zappa (1966–'67)*, in G. Salvatore (cur.), *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole (meno) elementari*, Castelveccchi, Roma, 23–40.
- MOORE A.F. (1992a), *Patterns of harmony*, «Popular Music», 11/1, 73–106.
- MOORE A.F. (1992b), *The textures of rock*, in R. Dalmonte e M. Baroni (cur.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Università di Trento, Trento, vol. 1, 341–344 (trad. it., *La 'texture' del rock*, in *ibid*, vol. 2, 181–185).
- MOORE A.F. (1993), *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock*, Open University Press, Buckingham-Philadelphia (ed. riveduta, Ashgate, Aldershot 2001).
- MOORE A.F. (1995), *The so-called 'flattened seventh' in rock*, «Popular Music», 14/2, 185–201.
- MOORE A.F. (2000), *Analizzare il rock: strumenti e finalità*, «Musica/Realtà», 62, 95–118.
- MOORE A.F. (2001a), *Come si ascolta la popular music*, in *Enciclopedia della musica. I. Il Novecento*, Einaudi, Torino, 701–718.
- MOORE A.F. (2001b), *Questioni di stile, genere e idioletto nel rock*, «Musica/Realtà», 64, 85–102.
- PASTICCI S. (1995), *Tèoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, in «Bollettino GATM», II/1, numero monografico della rivista.
- PERLMAN A.M. e GREENBLATT D. (1981), *Miles Davis meets Noam Chomsky: some observations on jazz improvisation and language structure*, W. Steiner (cur.), *The sign in music and literature*, University of Texas Press, Austin (TX), 169–183.
- RONCHETTI F. (1994), *Dimmi come canta, e ti dirò*, in F. Ferrari e E. Strobino (cur.), *Imparerò? A scuola con la popular music*, Ricordi, Milano, 8–15.
- SALVATORE G. (1997), *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato*, Castelveccchi, Roma.
- SPAZIANTE L. (2000), *L'ora della ricreazione. Reinterpretazione, cover, remix*, «Versus», 85/86/87, 235–249.
- STEEDMAN M. (1984), *A generative grammar for jazz chord sequences*, «Music Perception», 2/1, 52–77.
- STEFANI G. (1975), *'E la vita, la vita'. La canzone cioè l'evasione?*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, 97–105; ora in *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo 1976, 159–157.
- STEFANI G. (1982), *Una teoria della competenza musicale*, in *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna, 9–32; ora in *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*, Sellerio, Palermo 1987, 15–35.
- STEFANI G. (1998), *Il ritmo*, in *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Ricordi, Milano, 55–76.
- STEFANI G. e MARCONI L. (1992), *La melodia*, Bompiani, Milano.
- TAGG Ph. (1987), *Reading sounds. An essay on the soundscape and music, knowledge and society*, «Recommended Records Quarterly», 3/2, 4–1; trad. it. *Leggere i suoni. Saggio sul paesaggio sonoro e la musica, la conoscenza, la società*, «Musica/Realtà», 25, 1988, 145–160.
- TAGG Ph. (1992), *Towards a sign typology of music*, in R. Dalmonte e M. Baroni (cur.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Università di Trento, Trento, vol. 1, 369–378 (trad. it., *Verso una tipologia del segno musicale*, in *ibid*, vol. 2, 205–213).
- TAGG Ph. (1994), *Popular music. Da Kojak al Rave*, CLUEB, Bologna.
- TAGG Ph. (2000), *Tagg's harmony handout or 'Definitions of terms to do with tonal polyphony' version 2*, <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/teaching/harmonyhandout.pdf>, 50.

GLOSSARIO

Il presente glossario non intende essere un elenco esaustivo dei termini utilizzati nello studio della popular music, né tantomeno nello studio della musica in generale. Piuttosto, comprende tutti i termini che compaiono (spesso anche diffusamente) nei testi tradotti dei quali è sembrato opportuno dare una spiegazione dettagliata, visto il loro carattere specifico e la loro scarsa diffusione negli studi di analisi musicale e/o negli studi sulla popular music pubblicati in Italia. Nei saggi, la prima volta in cui compare ciascun termine incluso nel glossario, è stata segnalata con un asterisco.

Ambience. Indica le caratteristiche acustiche di uno spazio. Più precisamente, indica l'ambientazione acustica all'interno della quale si presentano i suoni in primo piano che sono oggetto di attenzione. È dunque un concetto vicino a quello di rumore di fondo. Nella produzione discografica lo si usa in modo generico per indicare l'effetto di *riverbero* applicato ad una produzione discografica.

Ballad. Bowman e Middleton usano il termine 'ballad' per indicare un tipo di 'songs', esemplificato da brani quali *Gee whiz* di Carla Thomas (ballad in stile anni '50), *Chained and bound* di Otis Redding (ballad con bicordi in terzine), *You don't miss your water* di William Bell (ballad in stile gospel), *Laundromat blues* di Albert King (ballad blues) o *(Everything I'll do) I'll do it for you* di Bryan Adams (ballad analizzata da Middleton). Dato che non esiste un termine italiano capace di indicare questo tipo di 'songs', abbiamo deciso di lasciare in originale 'ballad' traducendo invece 'song' con 'canzone'.

Blue notes. Con l'espressione 'blue notes' si indicano i suoni ottenuti facendo subire ad alcune note della scala maggiore, soprattutto il terzo, il quinto e il settimo grado, una particolare inflessione. Tale inflessione consiste in un abbassamento dell'altezza, che però non sempre coincide esattamente con il bemolle: esso dipende dall'esecutore e dal tipo di musica, e conferisce alla nota un particolare 'sapore' blues. Di fatto, le blue notes sono tipiche nelle musiche di derivazione africana-americana e hanno origine nella musica blues.

- Break.** Letteralmente 'rottura', indica l'improvviso e breve (dura normalmente una o due misure) interruzione della musica durante un'esecuzione d'insieme che lascia un vuoto spesso riempito da uno strumento solista o da una voce.
- Bridge.** Sezione di una canzone. Nelle canzoni in forma AABA, quali quelle del modello di 'Tin Pan Alley' e quelle con una struttura derivata da tale modello, corrisponde al B che fornisce varietà e connette due 'chorus' (vedi l'Introduzione dei curatori).
- Chorus.** Sezione di una canzone. A volte questo termine è tradotto con l'espressione italiana 'ritornello', anche se spesso, visto l'uso abbastanza vario che ne viene fatto, viene lasciato in lingua originale (vedi l'Introduzione dei curatori).
- Chorusing, chorus.** *Chorusing* è un effetto sonoro di moltiplicazione delle fonti sonore generato mescolando il segnale con le sue ripetizioni ad un ritardo da 15 a 35 millisecondi. L'apparecchio per ottenerlo e controllarlo è detto *chorus*.
- Click track.** Traccia audio che fornisce la pulsazione di base durante una registrazione. È utile per aiutare i musicisti, che la ascoltano in cuffia, a suonare secondo un tempo preselezionato oppure per sincronizzare le tracce da sovraincidere.
- Compressione, compressore.** La compressione è una procedura che riduce l'ambito della dinamica di una fonte sonora secondo un rapporto prestabilito. L'apparecchio per ottenerla e controllarla è detto compressore.
- Crash.** Piatto della batteria che solitamente è utilizzato per enfatizzare gli accenti e i passaggi strutturali più significativi.
- Cursore (*fader*).** Il termine *fader* indica i controlli lineari attraverso i quali è possibile regolare il livello del segnale in ogni canale di un mixer. Traduciamo questo termine con 'cursore', anche se, visto l'evidente riferimento al *fade*, ovvero allo 'sfumare' del segnale sonoro, nella manualistica specialistica *fader* è spesso lasciato in lingua originale.
- Disposizione (verticale) delle note (*voicing*).** Espressione che indica la reale disposizione verticale delle note in un accordo. Abbiamo scelto di tradurre 'voicing', malgrado il suo utilizzo corrente in molti discorsi sulla musica in italiano, per non appesantire eccessivamente il testo con espressioni inglesi.
- Distorsione.** Una distorsione è qualsiasi alterazione della forma d'onda di una fonte sonora. Dunque è, in prima istanza, un elemento di disturbo. Nella popular music la distorsione è usata in modo creativo, ed anzi si sono creati dispositivi per poter controllare con precisione l'alterazione della forma d'onda. Solitamente, i musicisti la usano per ottenere un suono aspro e stridulo generato attraverso effetti di *feedback* e di saturazione dei sistemi di amplificazione.
- Eco.** L'eco è un effetto sonoro naturale: la ripetizione di una fonte sonora ad intervalli regolari e a volume sempre più basso fino alla sua dissolvenza, causata dalla riflessione della fonte sonora stessa su una superficie dell'ambiente. Nella pratica della popular music, 'eco' indica sia la procedura che l'apparecchio per

ottenere l'effetto eco artificialmente. A differenza del riverbero e dello sfasamento, dove la ripetizione della fonte sonora originale non è riconoscibile, nell'eco la fonte sonora è separata dalla sua ripetizione e quest'ultima è separata dalle altre eventuali ripetizioni. Per ottenere questa separazione è necessario un ritardo di almeno 50 millisecondi. Quando è utilizzato, il ritardo dell'eco coincide in genere con il tempo del brano o con un suo multiplo o divisore pari. Alcuni musicisti — tra i quali i Pink Floyd (cfr. il saggio di Cotner) — si sono però accorti che sperimentando ritardi irregolari si potevano ottenere interessanti risultati sonori.

Equalizzazione, equalizzatore. L'equalizzazione è il processo attraverso il quale è possibile amplificare o attenuare l'ampiezza di specifiche bande di frequenza (ovvero di insiemi ristretti di frequenze parte della fonte sonora), andando quindi ad incidere sulle qualità timbriche della fonte sonora. L'apparecchio per controllarlo è detto equalizzatore.

Flanging, flanger. Il *flanging* è un effetto sonoro che risulta combinando un suono con la sua ripetizione ad un ritardo da 1 a 20 millisecondi. L'apparecchio per ottenerlo e controllarlo è chiamato *flanger*.

Groove. Indica genericamente l'andamento ritmico di un brano musicale. Alcuni studiosi utilizzano il concetto di groove come categoria analitica (vedi l'Introduzione dei curatori).

Hammer-on. L'espressione *hammer on*, utilizzata in modo diffuso anche in italiano, indica una tecnica chitarristica per ottenere la legatura ascendente tra due (o più) note posizionate nella stessa corda. La prima nota, quella più bassa, viene suonata pizzicando normalmente la corda, mentre la seconda nota è ottenuta senza pizzicare la corda, bensì colpendo — o, appunto, 'martellando' — con il dito della mano sinistra il tasto previsto con una forza tale da far sì che la corda, colpendo il tasto, venga messa in vibrazione producendo la nota.

Head arrangement. Quest'espressione indica un arrangiamento 'orale', ovvero un arrangiamento che nasce estemporaneamente in preparazione di una performance, o addirittura durante la performance stessa, e che dunque non viene scritto. Di solito è basato su formule d'uso comune, sull'intreccio di riff, su giochi di botta e risposta e su altri espedienti analoghi.

Hi-hat. Elemento della batteria noto in Italia come 'charleston' o anche 'piatto a pedale'. Si tratta di una coppia di piatti posti l'uno sopra l'altro che producono suoni di vario tipo ottenuti percuotendoli con battenti o facendoli urtare l'uno con l'altro grazie all'azione di un pedale. Combinando l'azione dei battenti con quella del pedale si ottengono vari tipi di sonorità.

Hook. Questo termine, che letteralmente significa 'gancio', 'uncino' o 'amo', indica una componente di un brano musicale la cui funzione è appunto quella di catturare l'attenzione dell'ascoltatore (vedi l'Introduzione dei curatori).

- Jam session.** Indica una situazione informale in cui vari musicisti suonano insieme estemporaneamente, senza alcun progetto o programma preordinato. In queste occasioni ci si basa normalmente su giri armonici noti, come il giro di blues o, nell'ambito del jazz, quelli dei cosiddetti *standards*.
- Lick.** Il *lick* è una frase melodica ben riconoscibile e chiaramente marcata dal punto di vista stilistico. Può essere tipica di un certo repertorio, ma anche di un singolo musicista.
- Limitatore (limiter).** Compressore regolato in modo particolare. Il suo scopo è quello di mantenere i picchi dinamici di un segnale entro una soglia prefissata.
- Loop.** Letteralmente 'anello', può indicare un vero e proprio anello ottenuto con un frammento di nastro magnetico tagliato e incollato, oppure la ripetizione automatizzata di una fonte sonora campionata. Gli autori dei saggi qui raccolti utilizzano questo termine nella sua seconda accezione.
- Mastering.** Il *mastering*, termine ormai d'uso comune in Italia, indica la fase di elaborazione finale di un prodotto discografico in vista della stampa e della pubblicazione definitiva. Il *mastering* interviene sulla matrice (*master*) ricavata in studio dalle operazioni di mixaggio. Attraverso il *mastering* il suono viene ulteriormente raffinato al fine di ottenere omogeneità e uniformità tra i vari brani contenuti nel disco che, essendo spesso registrati e mixati in tempi, modi e luoghi diversi, presentano differenze. Il suono viene equalizzato e compresso, i livelli vengono normalizzati e così via. In ultima analisi, è nel *mastering* che viene deciso il sound definitivo del disco nel suo insieme. Oggi, in epoca 'digitale', il *mastering* è un'operazione precisa che prevede la creazione di una nuova matrice. In epoca analogica, invece, il *mastering* era un'operazione meno definita: non prevedeva la realizzazione di una copia in più (che sarebbe stata fatta su nastro causando un deterioramento del suono) e veniva fatta direttamente durante l'incisione della matrice del disco. Il tecnico addetto segnava i livelli di ogni pezzo e le eventuali equalizzazioni, e poi interveniva direttamente (a mano) durante il processo.
- Mescolanza dei modi.** In un brano musicale c'è mescolanza di modi quando nelle note che lo costituiscono si individua, accanto a una modalità principale che si presenta nella maggior parte del brano considerato, la presenza di alcune inflessioni caratteristiche di altre modalità.
- Mixaggio (mix).** Il mixaggio è il processo mediante il quale singole fonti sonore in ingresso vengono trattate e assemblate al fine di ottenere un numero di fonti sonore minore in uscita (mono, stereo o 5.1 surround). È la fase finale della registrazione: porta alla realizzazione del *master* (cfr. *mastering*).
- Modulazione da camionista.** Traduzione dell'espressione 'truck driver's modulation', coniata da Everett per indicare una modulazione che porta a una tonalità posta un tono o un semitono sopra o sotto la precedente senza alcuna nota

di connessione tra l'ultima apparizione della tonalità di partenza e la prima apparizione della tonalità di arrivo.

Mood. Questo termine significa letteralmente 'umore': sulla base di tale significato (e di una tradizione millenaria che, a partire dalla medicina ippocratea, mette in relazione stati fisiologici e disposizioni dell'animo) si parla di 'mood music' per intendere un brano espressivo di un qualche stato d'animo; coerentemente con questa linea, Cotner afferma che nel brano dei Pink Floyd da lui analizzato «il mood predominante era la minaccia, la paura». Come spesso avviene con i termini che hanno a che fare con l'espressività musicale, esistono anche altre sue accezioni: da una parte, viene utilizzato in modo più generico, come sinonimo di 'meaning', per riferirsi al significato di un brano di musica, anche quando esso non rientra nella sfera degli stati d'animo; dall'altra, viene spesso usato per riferirsi non tanto a un certo contenuto espresso, quanto alle caratteristiche sonore dell'espressione corrispondente: in tal senso, quando a p. 135 il chitarrista dei Pink Floyd ricorda che in *Careful with that axe, Eugene* il gruppo aveva realizzato «tessiture e moods» sopra un unico accordo, tali 'moods' vanno intesi come diverse combinazioni di timbro, dinamica e agogica, ciascuna scelta, di volta in volta, insieme a una certa tessitura, per impostare, attimo dopo attimo, l'espressività del brano ideato.

Phase shifting, phaser. Il *phase shifter* è un effetto sonoro basato sul ritardo di fase. L'apparecchio per ottenerlo e controllarlo è detto *phaser*.

Pick up. Dispositivo elettrodinamico (tecnicamente 'trasduttore') che converte le vibrazioni di una massa metallica in variazioni di tensione. In questo testo, 'pick up' indica più precisamente quel dispositivo che permette di amplificare il suono della chitarra elettrica: l'oscillazione prodotta dalle corde metalliche produce un campo elettromagnetico che il pick up trasforma in segnale elettrico. Tale segnale, inviato all'amplificatore e alle casse, viene poi ritrasformato in onda acustica. Il pick up, rendendo inutile la cassa armonica della chitarra, è alla base del funzionamento della chitarra elettrica.

Ponte (bridge). Sezione interlocutoria di una canzone (vedi l'Introduzione dei curatori).

Posizionamento (o posizione) dei suoni nell'asse stereofonico destra-sinistra. Quest'espressione auto-esplicativa traduce l'espressione inglese *panning*, certo più concisa, ma difficilmente traducibile con un'unica parola italiana.

Refrain. Sezione di una canzone. Normalmente questo termine è tradotto con l'espressione italiana 'ritornello', anche se spesso, visto l'uso abbastanza vario che ne viene fatto, viene lasciato in lingua originale (vedi l'Introduzione dei curatori).

Riff. Unità melodica piuttosto breve (in genere non supera le 4 misure), solitamente molto ritmata e più volte ripetuta (vedi l'Introduzione dei curatori).

- Ritardo** (*delay*). Tempo che trascorre tra l'emissione di un suono e la sua ripetizione ottenuta artificialmente attraverso apparecchiature analogiche o digitali.
- Ritardo di fase** (*phase delay, phase effect, phase*). Denominiamo 'ritardo di fase' una qualsiasi elaborazione (analogica o digitale) di una fonte sonora che permetta di ritardare e/o ripetere un segnale in entrata o una sua componente e di controllare tale ritardo e/o ripetizione in modo da creare effetti timbrici dovuti alla 'sfasatura' dei segnali ottenuti. Si tratta dunque di un meccanismo che registra il segnale in entrata per ritardarne l'uscita e/o per ripeterla, permettendo di regolare il tempo di questo ritardo, il numero delle eventuali ripetizioni, la loro mescolanza e le loro caratteristiche sonore. Questo controllo è alla base di moltissimi tipi di trattamento elettronico del suono, come l'eco, il *flanging*, il *phase shifting*, il *chorusing* e così via.
- Ritornello**. Di solito è la sezione discorsiva più orecchiabile di una canzone, che, ogni volta che si ripete, ripropone la stessa musica con le stesse parole (vedi l'Introduzione dei curatori).
- Riverbero**. Il riverbero è un fenomeno acustico naturale generato dall'insieme delle riflessioni del suono sulle superfici che delimitano un ambiente. Esso dipende dunque dalla configurazione dell'ambiente stesso: è infatti generato dalla somma di una molteplicità di riflessioni il cui ritardo però non è sufficiente a garantire la separazione tra la fonte sonora e la sua ripetizione ma non così breve da generare un effetto di sfasamento. Il riverbero dell'ambiente è dunque in relazione all'*ambiente* e, dal punto di vista strettamente musicale, incide sulla nostra percezione della fonte sonora. Nella produzione discografica, per controllare, modificare o produrre artificialmente il riverbero vengono normalmente utilizzate apparecchiature di vario tipo, analogiche e digitali.
- Shuffle**. Andamento ritmico incalzante, ma fluido e rilassato, diffuso soprattutto nel rhythm and blues e nei generi di derivazione africana-americana. È caratterizzato da tempo medio, pulsazione scandita con regolarità, metro in 4/4, e, soprattutto, da un modulo ritmico terzinato che accentua la prima e la terza croma.
- Sound**. Insieme di caratteristiche relative alla tessitura, al timbro e alla 'messa in scena sonora' percepito globalmente come dotato di una sua identità e caratterizzante un repertorio (ad esempio quello corrispondente a un genere musicale o alla produzione di una casa discografica), un singolo musicista, uno strumento o anche un singolo brano (vedi l'Introduzione dei curatori).
- Strofa**. Sezione di una canzone. La canzone in forma strofica è costituita dalla successione di un certo numero di strofe, dotate tutte sostanzialmente della stessa musica, mentre le parole cambiano totalmente o parzialmente di strofa in strofa. Un tipo di canzone strofica è costituito dall'alternanza di un certo numero di strofe, che ripetono la stessa musica con parole diverse, e ritornelli, dove parole e musica sono le stesse. In quest'ultimo caso, 'strofa' assume

un'accezione diversa da quella in uso per indicare ciascuna sezione di una forma strofica (vedi l'Introduzione dei curatori).

Tessitura (*texture*) (aggettivo: *testurale*). Con questo termine ci si riferisce alla relazione di simultaneità presente tra le diverse componenti ('voci', 'linee', 'fasce', 'macchie', 'volumi', 'tracce' o altri tipi di 'strati') che possono essere distinte percettivamente in un istante di ascolto di un brano musicale (vedi l'Introduzione dei curatori).

Tonicizzazione. Procedimento armonico grazie al quale una nota diversa dalla tonica della tonalità d'impianto di un brano assume provvisoriamente la funzione di tonica di tale brano.

Urlinie, Ursatz. Termini chiave dell'analisi Schenkeriana: vedi la nota 29 nell'Introduzione dei curatori.

Vamp. Modulo ritmico o ritmico-melodico breve e ripetuto ad libitum che introduce un brano e che può anche essere usato come base per l'improvvisazione di un solista.

Verse. Sezione di una canzone. A volte questo termine è tradotto con l'espressione italiana 'strofa', anche se spesso, visto l'uso abbastanza vario che ne viene fatto, viene lasciato in lingua originale (vedi l'Introduzione dei curatori).

Walking bass. Il 'walking bass' è un tipo di linea di basso diffuso soprattutto nel jazz. In esso il basso si muove più o meno regolarmente per semiminime costruendo una linea che utilizza soprattutto, ma non solo, le note degli accordi da essa sostenuti. Il walking bass, però, non svolge solo funzione di sostegno armonico: come indica il nome stesso ('basso camminante'), ha un ruolo assai importante anche nella creazione del groove complessivo, fornendo impulso ritmico attraverso vari accorgimenti (accentuazione, acciaccature, inflessioni ritmiche, microvariazioni agogiche e così via).

SIMBOLOGIA

In questo volume, sia negli esempi musicali che nel testo, sono utilizzati vari simboli per indicare le note e le successioni accordali: nomi di note scritti per esteso, numeri romani e numeri arabi.

Nomi di note scritti per esteso

I nomi di note possono essere riferiti a singole note, ad accordi e a tonalità. L'accezione a cui fare riferimento è chiarita dal contesto. In ogni caso, i nomi delle note sono scritti sempre minuscoli e in corsivo (ad esempio, *do*, *fa*, *si*). L'alterazione, se presente, viene indicata dopo il nome (ad esempio, *re*[#], *mib*, *sib*).

Si noti che negli esempi del saggio di Forte sono state lasciate le indicazioni originali, che seguono la convenzione anglosassone d'indicare le note con lettere dell'alfabeto (A=*la*, B=*si*, C=*do*, D=*re*, E=*mi*, F=*fa*, G=*sol*). A volte tali lettere indicano tonalità: in questi casi, le tonalità maggiori sono indicate con lettere maiuscole, quelle minori con lettere minuscole.

Numeri arabi

I numeri arabi indicano i gradi della scala. I gradi alterati sono indicati ponendo un'alterazione prima del numero arabo. Ad esempio, nella tonalità di *do* maggiore, '3' indica il *mi*, terzo grado di *do* maggiore, mentre 'b3' indica *mib*, ovvero il terzo grado abbassato.

I numeri arabi possono presentare un accento circonflesso posto sopra alla cifra, come ad esempio 'î' o '3̂'. La presenza di tale segno indica che il grado indicato è considerato un grado strutturale, così come questo viene definito nell'analisi schenkeriana.

Numeri romani

I numeri romani indicano l'accordo costruito sul grado della scala corrispondente a tale numero. La presenza di un'alterazione prima del numero romano indica l'alterazione dell'accordo rispetto alla scala della tonalità d'impianto.

In questo volume, i numeri romani sono utilizzati da Bowman, Forte, Everett e Middleton, ma in due modi diversi:

1. Bowman e Middleton, col numero romano senza altri segni, indicano sempre una triade maggiore (ad esempio, II in do maggiore indica la triade di re maggiore);
2. Forte e Everett, col numero romano senza altri segni, indicano la triade costruita sul grado corrispondente a tale numero utilizzando le note presenti nella scala della tonalità d'impianto (in questo caso, dunque, II in do maggiore indica la triade di re minore).

I numeri romani possono essere seguiti da cifre o da altre specificazioni. In generale, queste indicazioni integrano e precisano quanto indicato dal numero romano, e sono dunque presenti solo se tali integrazioni e precisazioni sono necessarie. Anche in questo caso i vari autori si comportano in modo diverso.

1. Bowman e Middleton utilizzano il simbolo 'm' per indicare che l'accordo è 'minore'. Nel caso l'accordo comprenda l'aggiunta di note non presenti nella triade, viene aggiunto il numero arabo che indica l'intervallo tra la fondamentale dell'accordo e la nota aggiunta. Per esempio, in *do* maggiore, V⁷ indica una triade di *sol* maggiore con la settima *fa*, mentre VI^{m7} indica la triade di *la* minore con l'aggiunta della settima *sol*.
2. Forte pone accanto al numero romano solo numeri arabi, preceduti o meno dall'alterazione. Tali cifre funzionano in modo simile al tradizionale basso numerato: specificano le note presenti sopra il basso. Si noti che non specificano la disposizione verticale delle note, ma solo quali note debbano essere inserite oltre alle tre della triade. Più precisamente, la presenza della terza è sempre data per scontata, mentre quella della quinta è soggetta ad alcune convenzioni ampiamente trattate nel saggio di Forte. Altre convenzioni specifiche sono discusse nel saggio stesso.
3. Everett pone accanto al numero romano non solo cifre, ma anche diciture e simboli particolari. Il principio è sempre quello del basso numerato: specificare le note presenti sopra il basso; l'utilizzo di diciture e simboli particolari, nonché alcune convenzioni specifiche, ci riporta alla simbologia presente negli spartiti di popular music. Ecco alcuni esempi.
 - a) ⁶, ⁷, ⁹, ^{#9}: indicano note da aggiungere alla triade. Più precisamente: indicano l'intervallo tra la fondamentale dell'accordo e la nota aggiunta. Per esempio, in *do* maggiore, V⁷ indica una triade di *sol* maggiore con la settima *fa*, mentre VI⁷ indica la triade di *la* minore con l'aggiunta della settima *sol*.
 - b) ^{Δ7}: indica che alla triade va aggiunta una settima maggiore.
 - c) [°]: indica che la triade è diminuita.
 - d) Le alterazioni dopo il numero romano non seguite da una cifra sono riferite alla terza dell'accordo.

- e) ^{sus}: diminutivo di 'suspended', indica che nell'accordo non compare la terza, ma compare la quarta.
- f) 5: indica che l'accordo è un 'power chord', e dunque non presenta la terza, ma solo la fondamentale e la quinta.

ANALISI
DELLA POPULAR MUSIC

Rob Bowman

IL 'SOUND STAX': UN'ANALISI MUSICOLOGICA

[...] Questo saggio tenta di iniziare uno studio del genere musicale *southern soul*, così come venne promosso dalla Stax Records di Memphis.

La Stax Records è stata una casa discografica in attività dal 1959 al 1976. Nonostante pubblicasse talvolta materiali appartenenti a generi diversi, tra i quali country, rock, pop, gospel, jazz, *comedy* e *spoken words*,¹ la Stax e le sue etichette subordinate, come la Volt e la Enterprise, erano impegnate *in primis* nella produzione di un particolare stile di rhythm and blues destinato a essere chiamato *soul*. Tra gli artisti più famosi che incisero per la Stax si possono annoverare Otis Redding, Booker T. and the MGs, Sam and Dave, Isaac Hayes, Johnnie Taylor, Rufus Thomas, Carla Thomas, William Bell, Eddie Floyd, The Staple Singers e The Soul Children.

In generale, si possono distinguere due periodi nella realizzazione dei dischi di rhythm and blues della Stax. Il primo va dal 1961 al 1969/1970. In questi anni, la maggior parte delle pubblicazioni della compagnia venivano registrate a Memphis, principalmente nello studio di McLemore Avenue, con Booker T. and the MGs e la sezione fiati dei Mar-Key come gruppo 'di casa'. Le canzoni erano scritte principalmente da quattro *teams* di autori: Isaac Hayes e David Porter, William Bell e Booker T. Jones, Eddie Floyd e Steve Cropper, e Otis Redding da solo o in coppia con Cropper. In più, alcuni cantanti, come Rufus e Carla Thomas, erano anche autori piuttosto dotati.

Utilizzare un solo studio, una sola attrezzatura, lo stesso *ensemble* di musicisti e un gruppo ristretto di autori portò ad un sound* facilmente riconoscibile. Era un sound basato sul gospel nero, sul blues, sul country e sulle prime forme di rhythm and blues. Divenne famoso col nome di musica *southern soul*.

Il secondo periodo, dal 1971/1972 fino alla bancarotta dell'etichetta nel gennaio 1976, fu il risultato di una serie di cambiamenti per la compagnia, che si era estesa su larga scala. Tra questi vanno ricordati la morte di Otis Redding, la fine del con-

¹ Con l'etichetta 'spoken words' ci si riferisce soprattutto a titoli dove protagonista è la voce recitata con o senza musica (trasmissioni radiofoniche, pezzi teatrali, performance di comici, letture di poesia e così via). 'Comedy' indica specificamente la registrazione di performance di comici [n.d.c.].

tratto di distribuzione della Stax con la Atlantic, lo scioglimento del gruppo 'di casa' della compagnia e la ricerca da parte del comproprietario Al Bell di nuovi artisti, produttori e studi a Muscle Shoals, Detroit, Chicago e Los Angeles, con l'intenzione di espandere l'etichetta. Se si dovesse indicare con precisione il momento di transizione, questo sarebbe il maggio 1969, quando Al Bell decise che la Stax aveva bisogno di produrre un catalogo 'all'istante' (questo poiché un anno prima la Stax aveva ceduto alla Atlantic i diritti di distribuzione delle proprie prime registrazioni) e stabili di registrare e pubblicare ventotto album con un'unica mastodontica distribuzione. Un tale impegno richiedeva di assumere musicisti esterni ed utilizzare studi esterni. Bell non tornò più indietro e la Stax non fu più la stessa.

Per il secondo periodo non si può parlare di un unico 'sound Stax'. L'etichetta non aveva più una sola identità, visto che i dischi venivano incisi in città diverse da produttori, autori, musicisti e cantanti che non stavano a Memphis. Inoltre, essendosi trasformata in una grande impresa, la Stax fece degli sforzi considerevoli per pubblicare dischi di molti generi oltre al soul. Con questi sforzi così diffusi non era più possibile che un prodotto Stax/Volt fosse identificato come tale solo sulla base del sound.

Questo articolo si occupa principalmente del 'sound Stax' espresso nelle registrazioni effettuate a Memphis. Per definizione, quindi, l'attenzione sarà dedicata alle esecuzioni pubblicate negli anni '60, anche se va detto che ci sono alcuni dischi pubblicati dalla Stax negli anni '70 che vennero registrati a Memphis e Muscle Shoals, seppure non dal gruppo 'di casa' originale, che sotto molti aspetti ricreano il 'sound Stax'. Ci occuperemo anche di queste registrazioni del secondo periodo.

I singoli o gli LP che si possono includere ragionevolmente nel 'sound Stax' sono più di 1000. Per gli scopi analitici sono state scelte come rappresentative novantacinque canzoni pubblicate come singoli (vedi tavola 1).

Il corpus per l'analisi include:

1. ogni successo da classifica Top 20 rhythm and blues o pop pubblicato dalla Stax o da qualunque sua subordinata, registrato e scritto da artisti di Memphis (Otis Redding, uno dei primi e dei più importanti artisti della Stax/Volt, per gli scopi di questa analisi è stato incluso tra gli artisti di Memphis. Nonostante visse a Macon, in Georgia, tutti i suoi brani per la Stax sono stati registrati a Memphis col gruppo di casa dell'etichetta, e molti erano stati scritti in coppia con autori di Memphis);
2. ogni successo da classifica Top 20 rhythm and blues o pop pubblicato dalla Stax o da qualunque sua subordinata, registrato da un artista che non stava a Memphis, ma scritto da uno degli autori di Memphis dello staff della Stax;
3. ogni successo non entrato nella classifica Top 20, ma storicamente importante scritto e/o registrato da artisti di Memphis, come per esempio *Cause I love you* di Rufus e Carla Thomas e *You don't miss your water* di William Bell;
4. diverse canzoni non di successo scritte e/o registrate da artisti di Memphis.

Sono inclusi esempi di ogni importante artista di Memphis della Stax. Tolti i cinque dischi degli Staple Singers, tutti gli altri sono stati registrati nello studio in McLemore Avenue di Memphis. Gli Staple Singers registrarono a Muscle Shoals con Al Bell e Terry Manning di Memphis come produttori e tecnici. I dischi degli Staple sono vicinissimi al 'sound Stax' di Memphis. Infatti, alcuni dei musicisti di Memphis del secondo periodo accusarono i musicisti di Muscle Shoals di essersi appropriati del loro sound.

Tavola 1. Corpus dell'analisi.

1.	Rufus & Carla Thomas	Cause I love you	9-1960
2.	Carla Thomas	Gee whiz	11-1960
3.	The Mar-Keys	Last night	6-1961
4.	William Bell	You don't miss your water	11-1961
5.	Booker T. and the MGs	Green onions	8-1962
6.	Otis Redding	These arms of mine	10-1962
7.	Rufus Thomas	The dog	1-1963
8.	Rufus Thomas	Walking the dog	9-1963
9.	Otis Redding	Pain in my heart	9-1963
10.	Booker T. and the MGs	Soul dressing	7-1964
11.	Otis Redding	Chained and Bound	9-1964
12.	Otis Redding	That's how strong my love is	12-1964
13.	Otis Redding	Mr. Pitiful	12-1964
14.	Booker T. and the MGs	Bootleg	4-1965
15.	Otis Redding	I've been loving you too long	4-1965
16.	The Astors	Candy	5-1965
17.	The Mad Lads	Don't have to shop around	7-1965
18.	Otis Redding	Respect	8-1965
19.	Sam and Dave	You don't know like I know	11-1965
20.	The Mar-Keys	Grab this thing	11-1965
21.	Otis Redding	I can't turn you loose	12-1965
22.	The Mad Lads	I want someone	1-1966
23.	The Mar-Keys	Philly dog	1-1966
24.	Johnnie Taylor	I had a dream	2-1966
25.	Ruby Johnson	I'll run your hurt away	3-1966
26.	Sam and Dave	Hold on! I'm comin'	3-1966
27.	Albert King	Laundromat blues	4-1966
28.	William Bell	Share what you got (but keep what you need)	5-1966
29.	Otis Redding	My lover's prayer	5-1966
30.	Mable John	You good thing (is about to end)	5-1966
31.	Johnnie Taylor	I got to love somebody's baby	6-1966
32.	Eddie Floyd	Knock on wood	7-1966
33.	Carla Thomas	B-A-B-Y	7-1966
34.	Booker T. and the MGs	My sweet potato	7-1966
35.	Sam and Dave	Said I wasn't gonna tell anybody	8-1966
36.	William Bell	Never like this before	9-1966
37.	Otis Redding	Fa-fa-fa-fa (Sad song)	9-1966
38.	Johnnie Taylor	Little bluebird	11-1966
39.	Sam and Dave	You got me hummin'	11-1966

40.	Eddie Floyd	Raise your hand	1-1967
41.	Johnnie Taylor	Ain't that loving you (for more reasons than one)	1-1967
42.	Sam and Dave	When something is wrong with my baby	1-1967
43.	Booker T. and the MGs	Hip hug-her	2-1967
44.	William Bell	Everybody loves a winner	3-1967
45.	Otis Redding	I love you more than words can say	3-1967
46.	The Bar-Keys	Soul finger	4-1967
47.	Albert King	Born under a bad sign	5-1967
48.	Rufus Thomas	Sophisticated Sissy	6-1967
49.	Booker T. and the MGs	Slim Jenkin's place	6-1967
50.	William Bell	Eloise (Hang on in there)	7-1967
51.	Sam and Dave	Soul man	8-1967
52.	The Astors	Daddy didn't tell me	9-1967
53.	Johnnie Taylor	Somebody's sleeping in my bed	11-1967
54.	William Bell	Everyday will be like a holyday	11-1967
55.	Sam and Dave	I thank you	1-1968
56.	Otis Redding	(Sittin' on) The dock of the bay	1-1968
57.	Ollie & the Nightingales	I got a sure thing	2-1968
58.	Eddie Floyd	Big bird	2-1968
59.	William Bell	Tribute to a king	3-1968
60.	William Bell	Every man oughta have a woman	3-1968
61.	Rufus Thomas	The Memphis train	3-1968
62.	Booker T. and the MGs	Soul limbo	5-1968
63.	Eddie Floyd	I never found a girl	5-1968
64.	William Bell / Judy Clay	Private number	7-1968
65.	The Soul Children	Give him love	8-1968
66.	Johnnie Taylor	Who's making love	9-1968
67.	Booker T. and the MGs	Hang 'em high	10-1968
68.	William Bell	I forgot to be your lover	10-1968
69.	William Bell / Judy Clay	My baby specializes	11-1968
70.	The Soul Children	I'll understand	11-1968
71.	Johnnie Taylor	Take care of you homework	12-1968
72.	Carla Thomas	I like what you're doing	1-1969
73.	Booker T. and the MGs	Time is thight	2-1969
74.	The Soul Children	Tighten up my thang	3-1969
75.	Johnnie Taylor	(I wanna) Testify	4-1969
76.	Johnnie Taylor	I could never be president	6-1969
77.	The Soul Children	The sweeter he is	7-1969
78.	Johnnie Taylor	Love bones	10-1969
79.	The Staple Singers	When will we be paid	10-1969
80.	Rufus Thomas	Do the funky chicken	11-1969
81.	Eddie Floyd	California girl	1-1970
82.	Rufus Thomas	(Do the) Push and pull part 1	10-1970
83.	Rufus Thomas	The breakdown (part 1)	7-1971
84.	The Staple Singers	Respect yourself	8-1971
85.	Rufus Thomas	Do the funky penguin (part 1)	11-1971
86.	The Soul Children	Hearsay	1-1972
87.	The Staple Singers	I'll take you there	3-1972
88.	The Soul Children	Don't take my kindness for weakness	6-1972
89.	The Soul Children	It ain't always what you do (It's who you let see you do it)	11-1972

90.	Little Milton	Walkin' the back streets	3-1973
91.	Johnnie Taylor	Cheaper to keep her	9-1973
92.	The Staple Singers	If you're ready (Come go with me)	9-1973
93.	The Soul Children	I'll be the other woman	11-1973
94.	The Staple Singers	Touch a hand, make a Friend	1-1974
95.	Shirley Brown	Woman to woman	8-1974

Nel corpus per l'analisi sono inclusi i più importanti successi insieme a diverse canzoni non di successo registrate a McLemore. Per qualunque etichetta di rhythm and blues, le canzoni di successo sono ovviamente le pubblicazioni più importanti e più influenti. Quelle non di successo sono state aggiunte nel corpus per verificare se esistesse davvero un sound di etichetta coerente indipendente dal fatto che un disco fosse o meno un successo commercialmente riconosciuto. Nel corpus sono rappresentati tutti e quattro i *teams* di autori, insieme ad alcuni autori del secondo periodo come Homer Banks, Raymond Jackson, Betty Crutcher e Randall Stewart. Oltre all'analisi approfondita dei novantacinque brani del corpus, i risultati sono stati verificati in maniera casuale con una serie di altri dischi registrati negli studi di McLemore della compagnia. Nella nostra discussione, talvolta ci riferiremo a tali canzoni esterne al corpus.

Nel tentativo di costruire un'esegesi musicale del 'sound Stax' guarderemo principalmente a nove aree di indagine: strumentazione; repertorio; struttura; tonalità; aspetti della costruzione armonica; aspetti ritmici comprendenti la velocità, la pulsazione, ed inoltre gli arrangiamenti e l'organizzazione nel tempo dei cantanti, dei fiati, delle formule della batteria, delle linee di basso e degli strumenti accordali; la costruzione melodica; gli abbellimenti; e considerazioni riguardo i timbri e la produzione. Tali aree saranno discusse in quest'ordine. Dividere il comportamento musicale in categorie distinte è utile per facilitare la discussione, ma è per sua natura un'operazione artificiale. Di conseguenza, spesso le aree di discussione necessariamente si sovrapporranno.

Prima di discutere l'analisi, è opportuno aggiungere qualche notizia sullo staff. Come abbiamo detto più sopra, il 'sound Stax' fu in parte il prodotto di un certo gruppo 'di casa': si trattava di una sezione ritmica, Booker T. and the MGs, e di una sezione di fiati, chiamata inizialmente The Mar-Keys e più tardi conosciuta come The Memphis Horns.

Booker T. and the MGs erano formati inizialmente da Booker T. Jones alle tastiere, Steve Cropper alla chitarra, Lewis Steinberg al basso e Al Jackson alla batteria. Donald 'Duck' Dunn rimpiazzò Steinberg al basso nel 1964. Prima della formazione degli MGs, nel 1962, i vari ruoli erano affidati a diversi musicisti di Memphis. In parecchie delle prime sedute Joe Hall, Robert Talley e Marvell Thomas suonarono il pianoforte. Thomas sarebbe tornato alla Stax negli anni '70 come turnista quasi regolare. Isaac Hayes arrivò alla Stax come turnista alle tastiere per sostituire Booker T. Jones mentre questi era all'università. Com'è noto, Hayes di-

venne prima un autore importante e più tardi un artista di punta. Condivise gli impegni come tastierista della Stax con Jones per gran parte del periodo compreso tra il 1964 e il 1969. Chips Moman suonò la chitarra e guidò gli A&R nelle prime incisioni Satellite e Stax, con Howard Grimes, Curtis Green e il futuro tecnico Ron Capone che si avvicinavano alla batteria.

Il nucleo dei Mar-Keys e dei Memphis Horns era costituito da Wayne Jackson alla tromba e Andrew Love al sassofono tenore. Nei primi lavori possiamo però sentire ai sassofoni tenori Packy Axton e Gilbert Caples insieme al sassofono baritono Floyd Newman. A partire dal 1963 Gene Parker aveva sostituito Caples, partito per il Texas per andare a lavorare nel gruppo di Joe Scott negli studi di registrazione Duke/Peacock. Joe Arnold rimpiazzò Parker quando questi divenne mentalmente instabile tra la fine del 1965 e i primi mesi del 1966. Arnold avrebbe lasciato dopo la tournée europea primaverile del 1967. Nel 1965, dopo una serie di incomprensioni col proprietario Jim Stewart, Floyd Newman smise di fare turni per la Stax e per un breve periodo venne assunto un altro sassofono baritono, Tommy Lee Williams. Wayne Jackson fu il trombettista fin dall'inizio, ma più volte la tromba in studio fu suonata anche da Gene 'Bowlegs' Miller e dal membro dei Bar-Kay Ben Cauley.

Strumentazione

La strumentazione è probabilmente il parametro più semplice da discutere. Fin dai primi dischi rhythm and blues della Stax, la formazione orchestrale standard per le incisioni di quest'etichetta comprendeva la batteria, il basso, una chitarra con un ruolo principalmente ritmico e/o di riempimento, un pianoforte e/o organo, più una sezione di fiati costituita da una tromba, uno o due sassofoni tenori e, talvolta, un sassofono baritono. Molto raramente venivano aggiunti un trombone o una tuba, in entrambi i casi suonati dal tastierista Booker T. Jones mentre qualcun altro, per esempio Isaac Hayes, suonava il pianoforte al suo posto. I casi in cui questo avvenne si possono contare sulle dita di una mano.

Sono pochi i dischi in cui si possono sentire altri strumenti. Per esempio, in *Knucklehead* dei Bar-Kays del 1967, Booker T. Jones aggiunge un'armonica. Terry Manning suona la marimba nel successo di Booker T. and the MGs del 1969 *Soul limbo* e nel successo degli Staple Singers *Touch a hand, make a friend* del 1974. In *Every man oughta have a woman* di William Bell del 1968 viene aggiunto uno xilofono. *Don't have to shop around* e *I want someone* dei Mad Lads, rispettivamente del 1965 e 1966, presentano un vibrafono, mentre Isaac Hayes suona il clarinetto nel successo di Sam and Dave del 1968 *I thank you*.

In alcuni dei primi successi di Carla Thomas, tra i quali anche l'influente incisione *Gee whiz (Look at his eyes)* del 1961, appaiono degli archi. È però solo con la

fine del 1967 e l'inizio del 1968 che gli archi iniziano ad apparire nei dischi di altri artisti. Isaac Hayes e David Porter li sperimentarono in alcune parti dell'ultimo LP di Sam and Dave «I thank you» del 1968. Anche William Bell avrebbe usato di volta in volta gli archi per abbellire le sue *ballads*,^{*} come ad esempio *Everybody loves a winner*, *Tribute to a king* e *Every man oughta have a woman*, nel 1967 e 1968, e perfino Otis Redding li aggiunse nella sua incisione di *I love you more than words can say* di Eddie Floyd e Booker T. Jones. Le sezioni di archi appaiono con una frequenza più alta a partire dal 1969, ma anche da lì in poi sono state usate sporadicamente nelle registrazioni di Memphis: solo in otto delle trentasette canzoni qui esaminate appartenenti a questo periodo sono presenti. Secondo Isaac Hayes, gli archi non vennero utilizzati più spesso a causa «dei costi e delle restrizioni di Jim Stewart, che voleva mantenere un sound funky rozzo».² Jones concorda: «Eravamo limitati dai costi. Se volevamo dei violoncelli, ne noleggiavamo uno, se volevamo delle viole, ne noleggiavamo una».

Jones arrangiò la stragrande maggioranza dei primi brani con archi, inclusi quelli di William Bell e Otis Redding citati sopra. Jones afferma:

I miei arrangiamenti per archi avevano una concezione rudimentale che nasceva da quello che avevo imparato della teoria. Semplicemente trovavo quello che pensavo fosse l'ambito migliore per gli archi a seconda di dove si trovava il canto, e poi scrivevo degli arrangiamenti piuttosto semplici.

Significativamente, una percentuale ben maggiore delle produzioni della Stax registrate fuori Memphis presentava sezioni d'archi, spesso arrangiate da musicisti di Detroit quali Dale Warren e Johnny Allen. Nell'ultimo periodo Isaac Hayes e Marvell Thomas arrangerono spesso degli archi per le registrazioni di Memphis.

La maggior parte degli artisti della Stax erano cantanti solisti. (Per gli scopi di questa ricerca, Sam and Dave sono considerati solisti, distinti dai gruppi vocali in quanto le loro esecuzioni non prevedevano la divisione tra solista e coristi). I dischi di gruppi vocali pubblicati dall'etichetta furono pochi e saltuari. Negli anni '60 i Mad Lads furono l'unico gruppo vocale della compagnia a raggiungere un livello di successo significativo. Anche Ollie & the Nightingales e gli Astors raggiunsero le classifiche, ma solo sporadicamente. Negli anni '70 la compagnia fu molto più forte in questo campo, piazzandosi nelle classifiche con diversi dischi di gruppi vocali, la maggior parte dei quali erano però incisi fuori da Memphis e non rientravano in quello che si definisce 'sound Stax'.

I coristi erano usati saltuariamente nelle incisioni della Stax. Tra le cento e più registrazioni di Otis Redding, solo un paio di volte compare un coro di sfondo. Analogamente, Sam and Dave non usarono mai coristi prima dell'incisione del

² Tutte le citazioni sono tratte da interviste realizzate dall'autore di questo saggio tra il 1985 e il 1994, tranne nei casi indicati.

1968 di *I thank you*, dove l'onore toccò a Ollie & the Nightingales. Carla Thomas, che, come abbiamo detto in precedenza, usò gli archi in molte delle sue prime registrazioni, utilizzò diffusamente anche dei coristi, ma fu la principale eccezione all'interno della compagnia. Eddie Floyd, Rufus Thomas e William Bell utilizzarono tutti saltuariamente dei coristi ma, in generale, nei dischi della Stax, era la sezione dei fiati che prendeva il posto delle voci di accompagnamento. Afferma convinto il trombettista Wayne Jackson:

I fiati sono come le voci. Considero i fiati come un secondo gruppo di coristi, ma sei limitato in quello che puoi fare. Non pronunci sillabe, così devi usare sapientemente le dinamiche. Questa è l'unica maniera che hai per mandare fuori il fiato senza poter dire una sillaba. *I've been loving you too long* ha una grande parte per fiati. Puoi quasi sentire i fiati pronunciare delle parole, in quel disco. Sono usati anche come strumento ritmico in funzione di arresto [canta un passaggio a botta e risposta tra Otis e i fiati] – stabiliscono la punteggiatura.

Quando venivano utilizzati dei coristi, li si sentiva spesso pronunciare una sola parola o una sola frase, solitamente centrata sul titolo della canzone. Inoltre erano di solito piuttosto in secondo piano nel mixaggio,* e non era raro che venisse utilizzato un solo cantante. Un esempio di questo secondo caso è presente nel brano *Fa-fa-fa-fa-fa (Sad song)* di Otis Redding, dove David Porter si unisce a Redding nella parte nella quale si canta «fa-fa-fa-fa-fa».

Più avanti si suggerirà che una delle regole estetiche dominanti alla Stax era una preferenza per le tessiture* scarse. Un gusto del genere, naturalmente, non poteva che limitare severamente l'uso di archi e coristi nella maggior parte delle registrazioni dell'etichetta effettuate a Memphis, cosa che i dischi confermano in pieno.

Repertorio

Gran parte dei dischi della Stax consistevano in incisioni di composizioni originali dell'uno o dell'altro artista dell'etichetta e/o di uno dei suoi *teams* di autori. Delle novantacinque canzoni di cui ci occupiamo solo tre sono state scritte da esterni: *That's how strong my love is*, *Hang 'em high* e *Testify*.

Come verrà discusso più avanti nel paragrafo «Caratteristiche del tempo», c'erano essenzialmente due tipi di canzoni che facevano parte del 'sound Stax': le *ballads* e le canzoni *mid-tempo*. Questa divisione era sostanzialmente radicata nei comportamenti sociali, ovvero nel ballo.

'Duck' Dunn diceva fondamentalmente la stessa cosa, ma in un modo un po' più vago:

Ero uno di quelli convinti che se non ti faceva ballare o non ti metteva voglia di stringere una ragazza [ovvero, ballare un lento] non valeva un cazzo. Un sacco di

volte potevo quasi chiudere gli occhi e vedere una folla di guerrieri danzare attorno ad un fuoco – con addosso pitture di guerra e fango.

Con una tipologia che consisteva principalmente di due grandi aree definite dalla velocità, la questione era: come creare delle variazioni all'interno di questi parametri? Alla Stax venivano usati diversi mezzi per creare variazioni, il primo dei quali era quello di avere sei differenti tipi di tessitura ben definiti. Nelle registrazioni di Memphis della Stax c'erano principalmente quattro tipi di *ballads* e due tipi di canzoni *mid-tempo*:

I quattro tipi di *ballads* si possono così distinguere:

1. strutture in 12/8 in stile anni '50 nelle quali la velocità è delineata dall'arpeggio (ad esempio *Gee whiz* di Carla Thomas);
2. *ballads* nelle quali la velocità è delineata da bicordi in terzine (ad esempio *Chained and bound* di Otis Redding);
3. *ballads* in stile gospel caratterizzate dal pianoforte che suona una qualunque configurazione ritmica gospel così come da una sostanziale attività di note di volta superiori ed inferiori attorno alle note delle triadi (ad esempio *You don't miss your water* di William Bell);
4. *ballads* blues, solitamente incentrate sulla chitarra, che mantiene una tessitura fluida (ad esempio *Laundromat blues* di Albert King e una qualunque delle prime registrazioni blues di Johnnie Taylor).

I due tipi di canzoni *mid-tempo* sono:

1. tessiture a riff * monodico nelle quali la chitarra, il basso, la mano sinistra del pianoforte, e perfino alcune parti della batteria, battono sempre sullo stesso riff di base, come avviene in *I can't turn you loose* di Otis Redding;
2. tessiture polifoniche d'insieme consistenti in moduli ritmici ad incastro, come in *Soul man* di Sam and Dave.

Il primo tipo deriva direttamente dalla tradizione blues, in particolare dal blues a base di riff del *mid-south*, e dalla ancor più antica musica folk a base di riff, per esempio quella dei gruppi di flauti e percussioni.

Sono anche presenti strutture che si potrebbero definire ibride, come ad esempio *When something is wrong with my baby* di Sam and Dave del 1967, scritta da Isaac Hayes e David Porter. In questo brano, le strofe* sono strutturate secondo lo stile ad arpeggio anni '50, mentre il ponte* si sposta sullo stile della *ballad* gospel.

Struttura

Da un punto di vista strutturale, come ci si potrebbe aspettare, ogni canzone segue praticamente uno schema o blues, o AABA, o strofa/ritornello* o ritornello/strofa. Settantanove delle novantacinque canzoni analizzate rispettano uno di questi schemi. Delle sedici canzoni rimaste, nove sono incisioni strumentali di Booker

T. and the MGs o dei Bar-Kays, dove non si possono realmente applicare termini quali strofa, ritornello o ponte. Delle rimanenti sette canzoni, due, *I can't turn you loose* di Otis Redding e *Do the funky chicken* di Rufus Thomas, alternano la strofa e le sezioni strumentali, mentre le altre cinque canzoni, *You don't miss your water* e *I forgot to be your lover* di William Bell, *My lover's prayer* di Redding, *Your good thing (is about to end)* di Mable John e *Woman to woman* di Shirley Brown, consistono di una serie di strofe in successione, ognuna basata sulla stessa formula armonica e melodica.

Inizialmente, gli schemi blues erano piuttosto comuni, in particolare nelle registrazioni di Rufus Thomas e di Booker T. and the MGs. Questa forma smise però di essere usata dalla maggioranza degli artisti della Stax dopo i primi anni di esistenza dell'etichetta. Fanno eccezione le incisioni di artisti dichiaratamente blues come Albert King, Little Milton e Johnnie Taylor nel 1966 e 1967, così come le registrazioni strumentali occasionali come *Grab this thing* e *Philly dog* dei Mar-Keys.

Nel repertorio della Stax sono più comuni le strutture 'strofa/ritornello senza ponte' di quelle 'ritornello/strofa senza ponte'. Nel corpus per l'analisi ne compaiono solo tre del secondo tipo, contro quattordici del primo. Più comuni che mai sono le composizioni con struttura 'strofa/ritornello/ponte': ventisei delle novantacinque canzoni analizzate, il 27 per cento, seguono questo schema. Ci sono sette brani con la struttura simile a quella 'ritornello/strofa/ponte'. In entrambi i casi, quando una canzone comprendeva una strofa, un ritornello ed un ponte, tendeva sempre ad un'articolazione AABA. Per esempio *Candy*, un successo degli Astors del 1965, è strutturata come segue:³

	A		A			B		A			
Intro	S	R	S	R	Str.	P	Chitarra	S	R	Str.	R/sfuma
2	16	4	16	4	4	10	8	16	4	4	5

È inoltre estremamente comune che un solo o un interludio di fiati progettato in precedenza e formalmente arrangiato prenda il posto di un ponte cantato. Naturalmente, la funzione della sezione di fiati o del ponte cantato è la stessa: creare varietà entro la ripetitività di una struttura strofica ripetuta. Il successo di Eddie Floyd *Knock on wood*, dell'estate del 1966, ce ne offre un buon esempio:

³ Nei due schemi seguenti, i termini sono abbreviati nel seguente modo: intro = introduzione, S = strofa, R = ritornello, P = ponte, Str. = sezione strumentale. I numeri indicano le misure [n.d.c.].

	A		A		B	A		
Intro	S	R	S	R	Fiat	S	R	Finale/sfuma
4	16	5	16	5	4	16	5	8+

Gli artisti della Stax registrarono pochissime canzoni con una vera e propria struttura AABA a 32 misure à la *Tin Pan Alley*. I pochi esempi di tale struttura che possiamo trovare, *Gee whiz* di Carla Thomas, e *Pain in my heart* e *Chained and bound* di Otis Redding, vennero registrati nei primissimi anni di vita dell'etichetta e sono naturalmente dei rimandi a forme precedenti di popular music. La forma 'strofa/ritornello/ponte' mantiene la struttura 'afferma qualcosa, ripetila, metti qualcosa di nuovo per differenziare e poi ripeti il materiale iniziale' dello schema AABA con in più, all'interno di ogni sezione A, un elemento aggiuntivo di ripetizione costituito da una struttura a ritornello che ripropone sempre lo stesso testo e la stessa musica.

Di solito i soli – così come siamo abituati a pensarli, ovvero momenti nei quali uno strumento 'improvvisa' da solo – non sono molto comuni nel repertorio della Stax. Tra le ottantadue canzoni esaminate che non fossero brani strumentali, si possono trovare solamente in nove brani. Due di questi sono del chitarrista blues Albert King, dal quale ci si può aspettare un solo in ogni registrazione a suo nome. Altri due sono nei successi da ballo di stampo blues di Rufus Thomas *The dog* e *Walking the dog* del 1963, mentre altri quattro si presentano in *Never like this before* e *Never found a girl* di Eddie Floyd, e *I'll take you there* e *Touch a hand, make a friend* degli Staple Singers. L'ultimo solo lo troviamo in *Candy* degli Astors.

Per contrasto, quattordici tra gli ottantadue brani non strumentali studiati contengono soli o interludi progettati in precedenza e formalmente arrangiati per fiati. Tredici di questi si trovano in dischi realizzati tra il 1965 ed il 1968, periodo che possiamo definire l'apice del 'sound Stax'.

I *vamps** o le sezioni di connessione di quattro misure non sono insoliti e, come ci si può aspettare, praticamente ogni incisione presenta una breve introduzione strumentale, con le uniche eccezioni costituite da alcune delle prime *ballads* AABA in 12/8, come *Gee whiz* di Carla Thomas, *These arms of mine* e *Chained and bound* di Otis Redding, nonché, più sporadicamente, da *ballads* successive quali *I've been loving you too long* di Redding e *Laundromat blues* di Albert King. La maggior parte delle introduzioni sono lunghe due o quattro misure, ma all'interno del corpus per l'analisi se ne trovano di dodici, dieci, otto, sette, sei, cinque, quattro e mezzo, una e tre quarti. Il materiale che si ascolta nell'introduzione può essere spesso sentito in seguito come parte integrante della strofa o del ritornello, nel qual caso svolge un doppio ruolo.

È interessante notare che, a parte tre canzoni, tutti e novantacinque i brani del corpus finiscono sfumando. Le incisioni non strumentali si concludono sfumando

con il cantante che improvvisa *ad libitum* su materiale preso dal testo del ritornello o del refrain,* anche se spesso su una successione di accordi differente. Questa norma strutturale fornisce un contesto per la catarsi, visto che è in queste sezioni *ad libitum* fino alla dissolvenza che tutti i parametri si intensificano portando la canzone al suo climax emotivo.

La durata delle singole strofe, dei ritornelli, dei ponti e delle altre sezioni tende ad essere costituita da gruppi binari di otto o sedici misure, anche se nel corpus di novantacinque canzoni qui in discussione non sono rare anche sezioni di quattro misure. Chiaramente sono piuttosto comuni anche le strutture blues da 12 misure. Ci sono effettivamente anche sezioni da una e mezza, tre, cinque, cinque e mezzo, sei, sette, nove, nove e mezzo, dieci, quattordici, quindici, diciotto, diciannove e venti misure, ma sono solo eccezioni alla regola.

La durata delle canzoni analizzate spazia da 2:03 a 5 minuti, anche se solo quattro canzoni sono più lunghe di 3:34 minuti. Due di queste, *Walking the back streets and cryin'* di Little Milton e *Woman to woman* di Shirley Brown, vennero pubblicate rispettivamente nel 1973 e nel 1974. Sessantasei delle novantacinque canzoni (il 69,5 per cento) si conclude tra 2:20 e 3 minuti.

C'è stata una generale tendenza ad aumentare gradualmente la durata delle canzoni pubblicate su singolo a 45 giri: la maggior parte delle sette incisioni più corte di 2:20 sono state pubblicate nei primi anni '60; viceversa, solo sette delle ventidue canzoni di durata superiore ai 3 minuti sono state pubblicate prima del 1970, e nessuna delle canzoni di 3 o più minuti è stata pubblicata prima del 1966. Si può notare un aumento significativo della durata dei brani a partire dalla primavera 1966, visto che è da questo momento in poi che sono state pubblicate la maggior parte delle canzoni di durata superiore a 2:40. Queste restrizioni riguardo la durata dei dischi della Stax erano legate a considerazioni sulla messa in onda nelle radio AM commerciali ed erano perfettamente in linea con le pubblicazioni di dischi a 45 giri di popular music delle altre etichette discografiche dell'epoca.

Tonalità

Non è possibile affermare niente di definitivo riguardo alle tonalità. Io tendo a pensare che nell'ambito del genere soul la scelta delle tonalità dipenda semplicemente dall'estensione vocale del cantante. L'esempio più eclatante è quello delle incisioni di Rufus Thomas presenti nel corpus per l'analisi: tra le sue nove canzoni esaminate, sette sono in *mi* bemolle maggiore, che è la tonalità di solo altre tre delle novantacinque canzoni del corpus. Allo stesso modo, Otis Redding sembra preferire la tonalità di *si* bemolle maggiore, mentre Johnnie Taylor propende decisamente per il *do* maggiore.

Va notato che la maggior parte dei brani di Rufus Thomas in *mi* bemolle si basa su riff. *Mi* bemolle è una tonalità difficile se i giri armonici sono eseguiti alla chitarra (ovviamente, a meno che non si utilizzi un capotasto), mentre i riff, chiaramente, possono essere costruiti in modo tale da poter essere trasposti ovunque sul manico dello strumento ed essere eseguiti facilmente in ogni tonalità.

Solo dieci esempi nel corpus di novantacinque pezzi sono in minore, e quattro di questi sono brani strumentali. I sei brani vocali in modo minore risalgono tutti al 1967 o ad anni successivi.

Ugualmente interessante è il fatto che i tredici brani strumentali analizzati presentano dieci tonalità diverse. Tre brani, *My sweet potato*, *Soul limbo* e *Time is tight*, sono in *do* maggiore, ma a parte questa piccola anomalia statistica non c'è assolutamente nessuna preferenza o nessuno schema che determini la tonalità nelle incisioni strumentali della Stax.

Tre dei quattro pezzi strumentali in modo minore vennero incisi nel 1965 o prima ancora. Il quarto, *Hang 'em high*, registrato nel 1968, è una delle poche canzoni non della Stax incluse nel corpus. Mentre nei primi anni i brani strumentali erano quasi l'unica condizione alla Stax per comporre e suonare in modo minore, negli anni successivi, quando tale operazione divenne possibile anche per le incisioni vocali, gli MGs parvero concentrarsi su tonalità maggiori per le loro incisioni senza cantante.

Infine, è interessante scoprire che settantatre dei settantaquattro brani vocali analizzati in modo maggiore usano le tonalità di *mi* bemolle, *si* bemolle, *fa*, *do*, *sol*, *re*, *la* e *mi*. Con l'eccezione del *mi* bemolle e del *si* bemolle, sono tutte tonalità relativamente facili da suonare alla chitarra. *Mi* bemolle e *si* bemolle sono tonalità facili per chi suona i fiati.

Aspetti della costruzione armonica

La discussione della costruzione armonica sarà articolata in due aree di studio: (1) successioni di accordi e (2) disposizione* delle note degli accordi.

Successioni di accordi

Una tendenza significativa del movimento armonico delle novantacinque canzoni qui in analisi è il ricorrere di movimenti della fondamentale per concatenazioni di terze. In gran parte della popular music precedente e successiva alla Seconda Guerra Mondiale, per generare il movimento armonico era utilizzato prevalentemente il circolo delle quinte. Alla Stax e, in genere, nella musica soul il circolo delle terze era anch'esso usato così frequentemente al punto che possiamo definire la concatenazione delle terze una firma sonora dei dischi registrati a

Memphis della Stax Records. Quarantacinque delle novantacinque canzoni in esame (il 47 per cento) contengono esempi di movimenti per terze. La costruzione armonica delle strofe di *(Sittin' on the) Dock of the Bay* di Otis Redding, I III IV II I III IV II, ne è un buon esempio: c'è una relazione di terza tra gli accordi di I e III e tra quelli di IV e di II. Il successo di Eddie Floyd del 1970 *California girl* contiene una successione quasi interamente modellata sul movimento per terze: VIIm VIIm⁷ IV II IV II I.

In generale, il linguaggio armonico della Stax era relativamente semplice. Possiamo dividere il repertorio in cinque grandi categorie:

1. canzoni che utilizzano esclusivamente gli accordi primari (ad esempio I, IV, V);
2. canzoni che utilizzano gli accordi primari più i secondari minori (ad esempio IIIm, IIIIm, VIIm e VIIIm);
3. canzoni che utilizzano gli accordi primari più i secondari maggiori (ad esempio II, III, VI, VII);
4. canzoni che utilizzano accordi derivati da procedimenti cromatici;
5. canzoni che mescolano le categorie sopra elencate.

Non sorprende scoprire che la gran parte del materiale esaminato si basa su di un vocabolario armonico limitato, consistente perlopiù di accordi primari diatonici a triadi. Un terzo dei pezzi in esame usa esclusivamente accordi primari di I, IV e V.

Mi è stato riferito da molti musicisti della Stax che gli accordi minori erano vietati a causa dei capricci estetici del proprietario e produttore Jim Stewart. Ricorda un divertito Isaac Hayes:

Se suonavamo un accordo [minore] durante una session Jim ci diceva "Non voglio sentire quell'accordo". Le orecchie di Jim erano accordate solo per primo, quarto e quinto. Insomma, solo cambiamenti semplici. Non gli piacevano gli accordi minori. Io e Marvell litigavamo sempre a questo riguardo. Anche Booker voleva cambiare.

Detto questo, dobbiamo sottolineare che un moderato uso degli accordi secondari minori è comunque presente. Trentanove brani del corpus, tra i quali *Pain in my heart* di Otis Redding, *When something is wrong with my baby* di Sam and Dave e *Who's making love* di Johnnie Taylor, si comportano in tal modo. In molti di questi casi, in particolare nel caso delle *ballads*, gli accordi minori compaiono solo nel ponte.

Ci sono pochissime canzoni che utilizzano esclusivamente accordi primari e secondari maggiori. Tra queste, *(Sittin' on the) Dock of the bay* di Redding e *Time is tight* di Booker T. and the MGs, nonché *Said I wasn't gonna tell anybody* e *Hold on! I'm comin'* di Sam and Dave.

D'altra parte ci sono molte canzoni che utilizzano un'armonia cromatica in combinazione con gli accordi primari. Molti casi di questo tipo, come *Respect* di

Otis Redding e *Soul man* di Sam and Dave, sono incisioni realizzate nel 1965 o negli anni seguenti, e quasi tutte utilizzano accordi maggiori sul III, sul $\flat$ VI o $\flat$ VII. Isaac Hayes pare particolarmente affezionato all'utilizzo dell'armonia cromatica, soprattutto per i ponti. Per esempio, il ponte con la sezione di fiati di *You don't know like I know* attraversa nelle sue ultime cinque misure la bemolle, *sol*, *sol* bemolle e *fa*, che prepara una cadenza sul *si* bemolle, dominante della tonalità di partenza *mi* bemolle. Allo stesso modo, la seconda metà della strofa si sposta da *do* minore a *si* maggiore fino a *si* bemolle maggiore, preparando una cadenza su *mi* bemolle per l'inizio della strofa seguente.

Più di quindici canzoni analizzate utilizzano accordi di due o più delle categorie elencate sopra. Abbastanza diffuso è l'uso del III minore col $\flat$ VII maggiore. Tra gli esempi di questo tipo troviamo *B-A-B-Y* di Carla Thomas e *Candy* degli Astors. L'accordo di $\flat$ III è molto utilizzato in giustapposizione con altri accordi minori. Eddie Floyd utilizza una combinazione del genere sia in *Knock on wood* che in *Raise your hand*. Diversi brani di Otis Redding, come *I've been loving you too long*, *Respect* e *My lover's prayer*, usano accordi secondari maggiori e/o accordi maggiori derivati da procedimenti cromatici, disdegnando completamente i minori. Steve Cropper mi spiegò che questo era un risultato del fatto che Redding ideava i suoi brani alla chitarra utilizzando l'accordatura aperta di *mi* detta 'Vastopol'. Con questo sistema le sei corde della chitarra sono accordate in modo da emettere un accordo maggiore quando le corde sono suonate a vuoto.⁴ Si possono così suonare accordi maggiori (e solo accordi maggiori) su qualsiasi grado della scala semplicemente eseguendo un barré ad uno qualunque dei tasti. Quest'accordatura è usata frequentemente dai chitarristi blues del profondo Sud degli Stati Uniti, così come dai chitarristi gospel di diverse regioni. I primi si limitano perlopiù ad utilizzare il barré sul quinto e sul settimo tasto (per gli accordi di IV e di V), mentre i secondi tendono ad utilizzarlo anche sugli altri tasti.

C'è un uso molto limitato di accordi estesi. Quando sono presenti, di solito sono accordi di I⁷. Le prime *ballads blues* di Johnnie Taylor sono un'eccezione, essendo costruite attorno a diversi accordi di nona, una caratteristica tipica del blues urbano post-bellico in generale. Nell'analisi del corpus di canzoni non sono venuti alla luce molti accordi alterati. Sia *I'll understand* dei Soul Children che *Gee whiz* di Carla Thomas utilizzano un solo accordo aumentato, *Sophisticated Sissy* di Rufus Thomas presenta un accordo di IV minore e *Your good thing (is about to end)* di Mable John ha un accordo di quinta aumentata, ma questi esempi sono pochi, lontani l'uno dall'altro e di scarsa rilevanza.

Piuttosto sorprendente è il ruolo importantissimo rivestito dall'accordo di IV. In molti casi è molto più rilevante di quello di V. Per fare un esempio, nel successo

⁴ In questa accordatura le corde sono intonate, dal basso verso l'alto, come segue: *mi*, *si*, *mi*, *sol*[♯], *si*, *mi* [n.d.c.].

del 1966 di Eddie Floyd *Knock on wood*, l'accordo di V non appare né nella strofa né nel finale, e viene utilizzato solo per due misure all'interno dell'interludio per fiati. Il finale alterna semplicemente gli accordi di I e di IV. Allo stesso modo, l'accordo di V è utilizzato per due sole misure nella strofa e nel ponte di *Ain't that lovin' you* di Johnnie Taylor, del 1967, mentre quello di IV è presente in ben cinque misure della strofa e in una e mezzo del ponte. Molto probabilmente, questa così grande rilevanza dell'accordo di IV e il conseguente disinteresse per l'accordo di V deriva direttamente dalla musica gospel.

Un'altra scoperta è che a partire dai primi anni '70 le successioni di accordi sono state semplificate. Molti successi di Rufus Thomas dei primi anni '70, come ad esempio *Do the funky chicken*, *(Do the) Push and pull* e *The breakdown*, sono su un solo accordo. Meno drastica è *Hearsay* dei Soul Children, che ha una sezione A basata interamente sull'accordo di I ed una sezione B che utilizza gli accordi di IV e di V. Alla stessa maniera, *Respect yourself* degli Staple Singers usa solo gli accordi di I e di V, mentre *I'll take you there* si basa tutta sui soli accordi di I e di IV.

Nel caso di Thomas, questa semplificazione è certamente una conseguenza diretta dell'intensificazione della ritmica in quello che all'epoca era un nuovo genere, detto 'funk', che aveva avuto originariamente come suo pioniere James Brown nel 1967 e 1968: quando un parametro diviene più complesso (in questo caso il ritmo), un altro parametro viene semplificato (in questo caso l'armonia). Questo probabilmente a favore di musicisti e ascoltatori, che sono entrambi limitati nel numero di informazioni da loro elaborabili in un singolo istante.

I dischi degli Staple Singers e dei Soul Children non sono così orientati al funk ma mi sento di affermare che la drastica riduzione dei movimenti armonici operata da James Brown abbia influenzato praticamente tutta la musica nera dell'epoca. Vale la pena qui notare che, mentre la Stax procedeva via via nel tempo semplificando le successioni armoniche e intensificando i ritmi, i dischi stavano al contempo aumentando la loro durata, e le strutture si facevano sempre più amorfe ed uniche.

In generale, il ritmo armonico si intensifica nelle *ballads*. Questo non ci sorprende, visto che la loro velocità è più ridotta. Nella maggior parte delle *ballads* c'è un cambiamento di accordo ogni misura; talvolta ci sono misure contenenti due diversi accordi. Anche molti brani *mid-tempo* si comportano così, ma diversi brani più veloci tendono ad iniziare la strofa rimanendo sullo stesso accordo (di solito l'accordo di I) per parecchie misure. L'incisione del 1965 di *I can't turn you loose* di Otis Redding, dove la strofa inizia con otto misure tutte sull'accordo di I, ne è un esempio. *Never like this before* di William Bell, del 1966, e *Sophisticated Sissy* di Rufus Thomas, del 1967, si comportano esattamente allo stesso modo. Non c'è uno schema simile per i ritornelli, ed il ritmo armonico dei ponti, delle sezioni per fiati e degli sfumati *ad libitum* presenta per lo più un accordo diverso ad ogni misura. È anche diffuso l'utilizzo di strutture di otto misure con una sequenza di

accordi di quattro misure che si ripete. L'incisione di Redding del 1966, *My lover's prayer*, ci offre un esempio di questo, con una strofa formata dalla sequenza I IV V I I IV V I e con ogni accordo affidato ad una singola misura. Si possono trovare anche strutture che procedono a due misure per volta, più comunemente nel secondo periodo, quando generalmente le successioni armoniche venivano semplificate.

Una variante utilizzata saltuariamente alla Stax era la modulazione ascendente di un semitono,⁵ che si presenta in *Everybody loves a winner* e *Everyday will be like a holyday* di William Bell, in *Private number* di Ben e Judy Clay, in *Sophisticated Sissy* di Rufus Thomas, in *When will we be paid* degli Staple Singers e in *California girl* di Eddie Floyd.

Disposizione delle note degli accordi

Alla Stax doveva esserci un'idea abbastanza precisa di quale fosse la giusta disposizione verticale delle note dei fiati, ma il modo in cui veniva realizzata era alquanto elastico. Quasi sempre la tromba suonava la fondamentale dell'accordo. Nella prima metà degli anni '60, quando era presente anche un sassofono baritono, spesso questo raddoppiava la parte per tromba sulla fondamentale. Nel mezzo, il sassofono tenore suonava la terza o la settima abbassata, mentre in genere la quinta dell'accordo veniva accantonata. Quando, verso la fine del 1965, l'etichetta cominciò ad utilizzare una formazione composta da due sassofoni tenori e una tromba, quest'ultima continuò a suonare la fondamentale, mentre nella maggior parte dei casi un sassofono tenore suonava la terza e l'altro suonava la settima abbassata.

Il sassofonista tenore Andrew Love ricorda:

Mi è sempre piaciuto suonare la terza o la settima. Mi è sempre piaciuto suonare proprio nel bel mezzo dei fiati e sentire quel bel sound grasso di *mi, re, mi* bemolle. Volevo sentirmi sul nastro!

Detto questo, non c'era alcuna regola ferrea su chi avrebbe dovuto suonare una certa componente dell'accordo. Le parti di ogni strumento erano spesso il prodotto di una condotta delle parti prudente che procedeva per toni o semitoni. Il sassofonista tenore Joe Arnold racconta:

Suonavamo armonie vicine. Se eseguivamo una parte armonica, quando si cambiava accordo si andava alla nota più vicina a quella che stavamo suonando prima. Invece nei Blood, Sweat and Tears o in altre sezioni di fiati, nelle parti armoniche, quando si cambiava accordo, si facevano dei salti ampi.

Per questo era così facile per noi buttar giù in fretta le parti e ottenere delle parti armoniche. Avevamo uno stile basato sulle armonie vicine. Potevamo andare ovun-

⁵ Cfr. glossario «Modulazione da camionista» [n.d.c.].

que. Gran parte dei fiatiisti che lavoravano in quegli studi in quel periodo utilizzavano quel tipo di armonizzazione. Rendevo tutto molto più semplice e, secondo me, se fai quei salti ampi con tre o quattro fiati, non ottieni quella pienezza di suono che hai invece se limiti i movimenti.

Rispettando questa regola risultavano molte armonie parallele, una tecnica diffusissima nei quartetti vocali gospel. L'affermazione riportata precedentemente del trombettista Wayne Jackson, che considerava le parti dei fiati come parti di coristi, potrebbe assumere qui una certa rilevanza.

Spesso era il tastierista Booker T. Jones a fare da congiunzione tra la sezione ritmica e i fiati. Non sorprende che la disposizione verticale delle note dei fiati fosse in parte determinata da quello che succedeva nella sezione ritmica. Jones spiega:

Un sacco di volte le parti dei fiati si muovevano semplicemente entro gli accordi che stavo suonando. Quello che suonavano doveva muoversi all'interno della struttura di base dell'accordo che creavo quando suonavo un accordo. Le loro linee erano strettamente legate ad essa tonalmente.

Il sassofono baritono Floyd Newman conferma: «Molte volte dipendeva dalla disposizione delle note dell'accordo del pianoforte, o da quello che stava suonando la chitarra».

Molte parti per fiati, alla Stax, erano o all'unisono o all'ottava. «Avevamo una formazione ristretta, e l'unisono andava benissimo», spiega Wayne Jackson. «L'unisono è più potente. Due fiati possono suonare all'unisono ed essere veramente potenti».

Andrew Love ha un'altra spiegazione:

Spesso eravamo in ritardo con le registrazioni, suonavamo tutti insieme contemporaneamente e non volevamo commettere errori. Magari qualcuno doveva andare a lavorare nei locali e allora dicevi "Diavolo, ma che accordo è?". "Non lo so che accordo è: suoniamo all'unisono, amico". È così che andava all'inizio! Poi la gente iniziò a cercarlo sempre, e noi iniziammo a farlo. Cominciammo ad essere identificati col suonare all'unisono.

Floyd Newman ricorda che Jim Stewart chiedeva le parti all'unisono. Inoltre credeva che «l'immaturità di tutte le nostre note e il sound che ricavavamo da quei fiati giovavano alle parti all'unisono, le facevano suonare un po' diverse. Facevamo qualcosa che nessun altro faceva».

Spesso le parti all'ottava andavano alla fine verso direzioni armoniche divergenti (vedi esempio 1) creando un effetto potente che potremmo vedere come affine, in un parametro diverso, alla tecnica di tessitura additiva comunemente utilizzata alla Stax.



Esempio 1. Sezione fiati da *You got me hummin'*

La concezione di Booker T. Jones della disposizione delle note degli accordi alle tastiere è coerente con quello che ritengo essere il principio generale più seguito alla Stax: semplicemente 'fare di meno è fare di più'.

Alla fine arrivai a quello che chiamo il mio sound, alla mia maniera di disporre le note. La regola empirica era di scarseggiare, tirando fuori più suono possibile con poche note. Il mio modo di procedere consisteva nel tirare fuori grandezza dalla scarsità. Per esempio, due note possono suonare veramente grandi se sono quelle giuste. Se vuoi un sound semplice lavori con le quinte. Un sacco di volte ti danno quello che ti serve, se stai lavorando con un cantante o se c'è una melodia in quel punto. Le altre note non ti servono perché sono già implicite nella melodia. Se vuoi un po' più di densità, allora entrano in gioco anche le terze e le settime.

Jones indica il successo degli MGs del 1962 *Green onions* come uno dei casi in cui suonava solo quinte vuote per tutta la canzone. È interessante notare, alla luce di quello che Jones dice riguardo la 'grandezza', che il suono della quinta vuota è quello utilizzato dai gruppi heavy metal nei *power chords*.

Jones si laureò in Musica all'Università dell'Indiana a metà degli anni '60 e può quindi parlare di musica da un punto di vista teorico. Il resto del gruppo non aveva questo vantaggio, ma, secondo Booker, questo non fu mai un problema. Jones afferma:

Non credo che Steve [Cropper] pensasse a ciò che stava succedendo nei termini della teoria musicale. Non conosceva la numerazione delle note, ma riusciva a sentire e a sapere cosa fare con la sua chitarra. Steve e io abbiamo imparato la disposizione delle note degli accordi insieme, crescendo insieme. Sono sicuro che, se adesso mi sedessi a suonare un certo accordo, Steve potrebbe suonare praticamente la stessa cosa senza sapere che cos'è.

Il chitarrista Cropper aveva fondamentalmente tre tipi di disposizione delle note degli accordi:

1. i classici accordi in prima posizione per le *ballads*;
2. gli accordi standard con barré suonati su tutte e sei le corde utilizzando le posizioni di *la*, *mi* o *do*;
3. una disposizione di note parziale suonando bicordi o triadi su due o tre delle quattro corde più alte della chitarra.

Le costruzioni favorite per il terzo tipo sono: triadi comprendenti la terza, la settima e la fondamentale di un accordo, bicordi di settima vuoti e bicordi di sesta, realizzati suonando la terza e la fondamentale in primo rivolto (vedi esempio 2).

Questi accordi parziali davano a Cropper la possibilità di suonare dei riempimenti armonici interni o vicini alla linea vocale.



Esempio 2. Disposizione di note tipica di Cropper in un accordo di *sol* maggiore in primo rivolto con la quinta omessa.

Si dice spesso che la musica soul e il 'sound Stax' siano stati influenzati in un modo o nell'altro dal country (Miller 1980; Guralnick 1986; Hoskyns 1987), ma nessuno scritto indica come lo si possa riscontrare. Ritengo che un'influenza country and western sia rinvenibile nell'utilizzo di questi riempimenti armonici suonati sulle corde più alte della chitarra. Esempi di questo modo di suonare, che sfrutta dei bicordi corrispondenti ad un intervallo di sesta, possono essere sentiti in qualsiasi incisione di Chet Atkins o Jerry Reed.

La sesta è inoltre, naturalmente, un intervallo molto utilizzato nel gospel nero e bianco. Il suo ruolo prominente nel sound della Stax, quindi, non ci sorprende.

Ritmo

Velocità e pulsazione

L'analisi delle novantacinque canzoni del corpus rivela come alla Stax ci fossero due principali concezioni della velocità, una utilizzata per i brani che possiamo definire *ballads* o lenti, l'altra per i pezzi *mid-tempo*. Fondamentalmente, entrambe le categorie avevano le loro radici nei comportamenti sociali, e più precisamente nel ballo. Le prime incisioni della Stax, come *Last night* dei Mar-Keys e *The dog* di Rufus Thomas, erano state realizzate prendendo esplicitamente a modello il *twist* e il *popeye*, balli comuni a quel tempo. I brani molto veloci, come se ne possono trovare in moltissimi dischi di rock and roll, non erano in linea con l'estetica di questa etichetta o della musica soul. Questa preferenza è molto probabilmente il diretto risultato degli stili di ballo preferiti dalle persone di colore in quell'epoca.

Trentuno delle novantacinque canzoni analizzate (il 32,6 per cento) possono essere classificate come *ballads*, avendo una velocità compresa tra 48 e 78 battiti al minuto. Tutti gli altri cinquantotto pezzi del corpus (il 61,1 per cento), dotati di una velocità tra 102 e 132 battiti al minuto, possono essere classificati come *mid-tempo*. Ci sono poi sei canzoni che esulano dalla categoria *mid-tempo*: cinque si trovano nella 'terra di nessuno' esistente tra 90 e 96 battiti al minuto, mentre *Candy* degli Astors ha una velocità di 138 battiti al minuto.

Tutti e tredici i brani strumentali possono essere considerati *mid-tempo*. Questo si può dire anche della gran parte dei brani strumentali pubblicati dalla Stax non contenuti nel corpus.

Arrangiamento ed organizzazione temporale dei diversi strumenti

Ho scisso l'ambito dedicato all'arrangiamento e all'organizzazione degli aspetti temporali in tre sezioni: canto, fiati e sezione ritmica. Ho ulteriormente suddiviso la sezione ritmica in batteria, basso e strumenti armonici, comprendendo in questi ultimi pianoforte, organo e chitarra. Prima di esaminare l'attività ritmica di questi diversi elementi, va detto che ogni brano *rhythm and blues* pubblicato dalla Stax è in 4/4. Negli anni '60, nelle *ballads* lente, ai quattro tempi di semiminima viene spesso sovrapposta una suddivisione in terzine, creando quello che viene comunemente definito un metro in 12/8. Venti delle novantacinque canzoni qui esaminate sono in 12/8. Solo una di queste, *Walkin' in the back streets and cryin'*, è stata registrata dopo l'autunno del 1968. Vale la pena notare che sette di queste *ballads* in 12/8 sono incisioni di Otis Redding. La sua primissima pubblicazione, registrata nel 1962, *These arms of mine*, era una *ballad* supplicante in 12/8 con struttura AABA, che rimase un prototipo a cui sarebbe tornato spesso durante la sua carriera.

Canto

A causa del gran numero di cantanti chiamati in causa, trattando lo stile vocale della Stax è assai difficile non essere generici. Come ci potrebbe aspettare, ognuno/a ha le sue caratteristiche personali, che servono a differenziarne lo stile.

Per esempio, gli autori/produttori Isaac Hayes e David Porter escogitarono prestissimo una formula di arrangiamento per i dischi di Sam and Dave da loro prodotti: la prima strofa veniva affidata a Sam e alla sua voce più alta e più forte; a Dave, col suo timbro più basso, sottile e ruvido, veniva affidata la seconda strofa, mentre la terza veniva o condivisa dai due o affidata al solo Sam. Se c'era un ponte, la gran parte delle volte veniva diviso tra Dave e Sam, in quest'ordine. Spesso la prima strofa veniva ripresa alla fine del brano con Sam come cantante principale. Durante le sezioni solistiche di ognuno dei due cantanti, l'altro si inseriva con esclamazioni o urla di incitamento o di affermazione. Le sezioni di collegamento erano cantate separatamente, mentre i ritornelli venivano cantati all'unisono, armonizzati o con una combinazione di unisono, armonizzazioni e parti in solo.

Quando i due cantano insieme, all'unisono o armonizzati, non si preoccupano troppo di essere perfettamente sincronizzati ritmicamente, né tra di loro né con la pulsazione. Hanno una concezione del ritmo molto più fluida, con Sam solita-

mente in leggero anticipo e Dave sempre leggermente in ritardo. Se è vero che gran parte della musica gioca attorno ad un continuo succedersi di tensione e rilassamento, la tensione creata dalle differenti concezioni del ritmo di Sam e Dave rappresenta una delle componenti estetiche più importanti delle loro incisioni. Questa è una tecnica comune anche con la musica gospel.

Le linee vocali dei cantanti Stax mostrano solitamente una forte tendenza al fraseggio fuori tempo, evitando scrupolosamente le articolazioni regolari su tutti e quattro i tempi della misura (vedi esempio 3). Detto questo, Sam and Dave spesso accentuano ritmicamente il primo tempo della misura, evitando di accentare tutti gli altri (vedi esempio 4).



Esempio 3. Carla Thomas, *B-A-B-Y*, prime due misure.



Esempio 4. Sam and Dave, *Said I wasn't gonna tell nobody*.

Ci sono altri casi in cui il cantante inizia una frase accentuando i tempi della misura e poi, a metà strada, ci fa sentire le suddivisioni fuori tempo (vedi esempio 5). E, naturalmente, ci sono casi, soprattutto in brani ballabili, in cui i tempi della misura sono intensamente accentati (vedi esempio 6).



Esempio 5. Staple Singers, *If you're are ready, come go with me*.



Esempio 6. Rufus Thomas, *Walking the dog*.

Spesso si creano contrasti alternando l'accentuazione dei tempi della misura a quella delle suddivisioni fuori tempo. Le prime quattro misure del grande successo rhythm and blues dei Soul Children del 1969, *Tighten up my thang*, ce ne offrono un buon esempio. Il cantante J. Blackfoot tocca tutti i tempi della prima misura e un quarto, poi si interrompe alla fine del verso per due tempi e mezzo, tocca la nota più alta dell'intera prima strofa in corrispondenza della suddivisione fuori tempo dopo il quarto tempo della seconda misura, la tiene oltre la fine della misura, e si ferma per altre due crome prima di concludere il secondo verso toccando le suddivisioni fuori tempo dopo il secondo, il terzo e il quarto tempo della misura (vedi esempio 7). È un esempio semplice ma brillante di fraseggio ritmico.



Esempio 7. The Soul Children, *Tighten up my thang*.

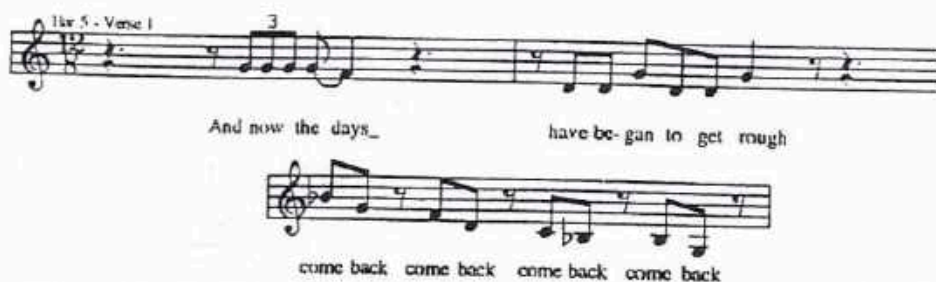
Spesso, inoltre, i cantanti spostano la collocazione ritmica delle sillabe quando ripetono un verso, creando interesse attraverso tale giustapposizione (vedi esempio 8). È anche tipico concludere un verso rallentando il movimento del canto (vedi esempio 9). Si utilizzano anche dei moduli ritmici ripetuti all'interno di una costruzione temporale mutevole sotto altri aspetti (vedi esempio 10).



Esempio 8. Carla Thomas, *B-A-B-Y*.



Esempio 9. Staple Singers, *If you're are ready, come go with me*.



Esempio 10. Otis Redding, *Pain in my heart*.

Nelle incisioni della Stax i cantanti tendono ad usare in modo preponderante semiminime e crome, aggiungendo talvolta le semiminime col punto. Nelle *ballads* compare qualche gruppo di semicorme (vedi esempio 11). In generale, maggiore è la velocità, meno complessa ritmicamente è la linea vocale e viceversa.



Esempio 11. Mable John, *Your good thing (is about to end)*.

Fiati

Come abbiamo già detto, i fiati vengono usati spesso nello stesso modo in cui in altre forme di rhythm and blues e popular music vengono usati i coristi. In generale, o sottolineano la linea vocale principale, nel qual caso la loro funzione armonica viene espletata realizzando accordi con note lunghe in crescendo, oppure rispondono alla linea vocale con un andamento a botta e risposta, emettendo dei riff brevi, sincopati e ripetuti o dei 'colpi' di una o due note.

Il sassofonista tenore Andrew Love commenta così questa seconda pratica:

A volte ci collocavamo in punti strani della misura solo per non coincidere con la voce. Lo abbiamo fatto talmente tante volte che iniziò a diventare uno stile definito. All'inizio suonava strano, ma poi cominciò ad essere riconoscibile. Cercavamo di riempire i buchi, di non coincidere con la voce, di pestare sulle parti dove bisognava essere violenti, di sottolineare la parte dell'*hook*,* e nello sfumato finale provavamo a uscire di scena in modo eccitante.

Otis Redding ha avuto una certa responsabilità per quel tipo di sound dei fiati, perché ci canticchiava a bocca chiusa un sacco di linee per fiati. [Love canta una serie di crome con accenti fuori tempo]. Li prendevamo da lì e diventavano le linee dei fiati di Memphis. E poi metteva i fiati in punti strani. A volte era difficile sentirli nel punto in cui te li cantava. A volte entravamo in studio e non avevamo sentito la canzone prima, ma lui era stato tutta la notte a lavorarci e i fiati li sentiva giusti in quel punto

preciso. Noi magari dicevamo "Hey, aspetta un attimo", ma dopo che avevamo suonato la parte, ogni pezzo era al suo posto. Era il modo giusto.

Wayne Jackson gli fa eco: «Otis era un buon insegnante. Ci ha insegnato un sacco di cose sul ritmo. Adorava i fiati. Agitava il pugno verso di te e cantava quei pezzi, ed era semplicemente elettrizzante». Floyd Newman aggiunge:

Otis aveva gli *head arrangements** più complicati. Erano diversi e difficilissimi. Lui li aveva tutti in testa. Conosceva ogni parte ed ogni buco di qualunque sezione. Sapeva dove andare con qualunque canzone, sapeva in quale tempo voleva si trovasse ogni parte. Non ci sono tantissime parole nei dischi di Otis, ma ci sono molte parti per fiati. Vale lo stesso anche per James Brown, ma le parti per i fiati di Otis erano completamente diverse da quelle di James. Erano più difficili, ritmicamente e armonicamente. Diceva sempre: "Floyd, se senti la canzone e la tua schiena non si muove, allora non c'è groove".*

Di solito i fiati svolgono un ruolo armonico nei ponti vocali, mentre c'è una tendenza a differenziare l'apporto dei fiati nella strofa e nel ritornello (ad esempio, se nella strofa fanno degli accordi, nel ritornello suoneranno dei riff o dei 'colpi' di risposta al cantato, e viceversa). Spesso i fiati suonano nell'introduzione, poi stanno fermi nella prima strofa, rientrando quando la canzone entra nel vivo a partire dalla seconda strofa o dal ritornello. Questa tecnica additiva, che costruisce la canzone nel suo svolgimento temporale attraverso un graduale inserimento degli strumenti ed un aumento dell'attività degli strumenti già presenti, è piuttosto comune in questo repertorio. È, infatti, una delle tecniche di costruzione musicale principali. Per esempio, sei delle introduzioni dei sette successi di Sam and Dave scritti da Isaac Hayes e David Porter entrati nella Top 10 rhythm and blues sono strutturati secondo questa tecnica additiva.

Basso e batteria

La sezione ritmica segue generalmente la formula prevalente nella maggior parte del rhythm and blues e della popular music, dove troviamo una costante dialettica nella quale il basso e la grancassa enfatizzano il primo e il terzo tempo, mentre il rullante realizza un contrattempo 'martellando' sul secondo e sul quarto tempo, spesso insieme ad un tamburello, alla chitarra, al pianoforte e/o all'organo. Rispetto a ciò, di solito il batterista Al Jackson esegue una figura in crome (talvolta con un leggero swing) sullo *hi-hat** chiuso. Una sezione, spesso il ponte, ha solitamente un sound più piatto, 'in quattro', col rullante che suona effettivamente tutti e quattro i tempi della misura. Quest'ultima è una tecnica che tornerà spesso negli anni '80 nella musica degli Eurythmics.

L'uso dello *hi-hat* chiuso per realizzare praticamente tutto il lavoro dei piatti è significativo. Come si è detto prima, la frase che più di tutte potrebbe sintetizzare

questo repertorio è 'fare di meno è fare di più'. Se si fossero utilizzati il *crash** o il piatto di accompagnamento al posto dello *hi-hat* chiuso, le loro proprietà acustiche avrebbero riempito una sezione più ampia dello spettro sonoro e del *continuum* delle durate, cosa che sarebbe stata piuttosto fuori luogo in una musica decisamente governata dal gusto per le tessiture scarne e aperte, per conformarsi al quale, per di più, spesso lo *hi-hat* veniva suonato in maniera così leggera da rendere la sua presenza quasi subliminale.

Steve Cropper ha fornito un'interessante osservazione sull'assenza del *crash* e del piatto d'accompagnamento nelle incisioni della Stax:

Non usavamo molto i piatti: utilizzarli molto era quasi tabù. Non ci piacevano i suoni troppo acuti: pensavamo che avrebbero offeso il pubblico femminile. Davvero! Le donne compravano più dischi degli uomini, ed erano infastidite dai suoni troppo acuti. Se avessero sentito quei suoni acuti così luccicanti e sfrigolanti, semplicemente non ne avrebbero voluto sapere nulla. Nelle loro auto, quasi inevitabilmente avrebbero messo la manopola del tono tutta all'ingiù, e così sarebbe diventato tutto troppo cupo. Questo è uno dei trucchi dell'etichetta! (Wittet 1987, 86).

Allo stesso modo, il batterista Al Jackson, usando un rullante con fusto in legno e accordando la pelle superiore lenta, non otteneva affatto quel sound dalle caratteristiche rigide e metalliche che molti batteristi si sforzavano d'ottenere. Al contrario, Jackson scelse un sound attutito, utilizzando cordiere ben tirate per smorzare la pelle inferiore del tamburo. Inoltre, per attutire ulteriormente il suono, attaccava col nastro adesivo il portafoglio alla pelle superiore del suo rullante. Allo stesso tempo, oltre ad alterare il timbro del suo rullante, suonava in modo molto duro, colpendo nello stesso preciso momento bordo e pelle del rullante con la bacchetta impugnata al contrario. Alla fine risultava un sound che davvero 'picchiava duro'. Wittet ha osservato che così facendo Jackson «otteneva un perfetto equilibrio tra acuti (provenienti dal bordo), medi (mettendo in vibrazione il fusto del tamburo) e risposta della cordiera» (Wittet 1987, 86). È un sound facilmente riconoscibile.

Il rullante era un Rogers Powertone con fusto in legno. Il tom a terra era anch'esso un Rogers con fusto in legno, mentre l'unico tom sospeso e la grancassa erano Ludwigs.

Uno degli argomenti principali di discussione relativi al sound Stax riguarda l'uso del contrattempo ritardato che appare per la prima volta in *In the midnight hour* di Wilson Pickett del maggio 1965. Jackson di solito lo eseguiva insieme alla chitarra ritmica di Steve Cropper.

Cropper ha qualcosa da aggiungere a questa vecchia storia. Pare che fin dall'inizio ci fossero dei ritardi nelle esecuzioni del gruppo 'di casa'.

Iniziò tutto per sbaglio. Era una conseguenza di come era sistemato lo studio. Era una stanza così grande, ed eravamo tutti così distanti – all'epoca non c'erano ancora

le cuffie — che c'era un ritardo dovuto alla stanza stessa. Quello che facevo di solito era tenere d'occhio la mano sinistra [di Al Jackson]. Cominciai ad anticipare, quando lui stava scendendo io scendevo con lui. Invece di aspettare il suono, che mi avrebbe anticipato, seguivo le sue mani. Tutto risultava molto serrato.

Un altro elemento determinante è la maniera in cui venivano sistemati i cantanti, naturalmente ben lontani dalla confusione, per far sì che nel loro microfono non entrasse la batteria. Tra il tempo impiegato da Al a sentire i cantanti, e tra quello che passava tra quando lui suonava e quando suonavamo noi, i ritardi si moltiplicavano. Tranne quando suonavamo noi, non c'era poi un gran fracasso. C'era solo un contrattempo serrato.

Midnight hour fu la prima volta in cui tutto ciò fu proprio palese. Quello che successe dopo fu che finimmo con lo sviluppare qualcosa che eravamo consapevoli di fare. Quando diventammo una formazione più unita, cominciammo ad essere più consapevoli del fatto che tenevamo il colpo di cassa perfettamente a tempo, mentre ritardavamo il 'due' e il 'quattro'. Ciò divenne un vero e proprio fattore fisico: a quel punto, il ritardo dovuto alla stanza non c'entrava più nulla.

Cropper ci tiene ad evidenziare che, dopo un riempimento di batteria alla fine di una sezione, suonavano deliberatamente il 'due' improvvisamente a tempo per sincronizzare di nuovo il groove prima di tornare a ritardare il contrattempo in tutte le misure seguenti.

Al Jackson si teneva ancora più indietro rispetto al tempo quando suonava nelle sedute per Willie Mitchell alla Hi Records. Quando l'ho fatto notare a 'Duck' Dunn, si è messo a ridere: «Sembra proprio che la bacchetta non ce la faccia».

A causa dell'impianto di registrazione piuttosto antiquato usato alla Stax (la teoria del proprietario Jim Stewart era di non sostituire ciò che ti ha fatto avere successo), spesso in molte registrazioni è difficile distinguere la grancassa nelle sezioni con l'intero *ensemble* strumentale. Dove è udibile, Jackson la suona solitamente o sul primo e sul terzo tempo; oppure sul primo, fuori tempo prima del terzo e sul terzo; oppure sul primo, fuori tempo dopo il primo, sul terzo e fuori tempo dopo il terzo; oppure sui primi tre tempi, fuori tempo dopo il terzo e dopo il quarto; oppure sulle semiminime regolari su ognuno dei quattro tempi. In generale, lasciava entrambe le pelli della grancassa e spesso, per smorzarne il suono, vi metteva dentro un cuscino.

Nei dischi, Jackson è un batterista essenziale. Solitamente evita abbellimenti di qualunque tipo, inclusi i tipici riempimenti che si trovano di solito alla fine dei moduli da quattro o otto misure in molta popular music. Quando ci sono, spesso sono parte di un modulo combinato con l'apporto di basso, chitarra e tastiere. Fanno eccezione i dischi di Booker T. and the MGs, nei quali Jackson suona parti generalmente più complesse e brillanti, utilizzando spesso timbri aggiunti come quello del campanaccio.

Un'ultima osservazione su Jackson riguarda il suo senso del ritmo assolutamente metronomico. «Tra tutti quelli con cui ho lavorato, era il più bravo a tenere il

tempo», sostiene il chitarrista della Stax Steve Cropper. «[...] Se facevamo quaranta versioni di una canzone – e se poi la montavamo per tutto un giorno – potevi attaccare l'introduzione della prima versione con la dissolvenza dell'ultima, e la velocità sarebbe stata identica» (Wittet 1987, 88).

Jackson aveva spesso la responsabilità della velocità di gran parte dei brani incisi dalla Stax, spesso prendendo dei tempi più lenti di quelli che altri avrebbero preferito. 'Duck' Dunn ricorda che

il novanta per cento delle volte, Al aveva ragione. A volte mi faceva un po' arrabbiare, ma lo tenevo per me. La sua tendenza era di prendere dei tempi più lenti di come li avrei presi io. Posso farti un esempio perfetto: *I thank you*, di Sam and Dave. Ho sempre sentito che quella canzone sarebbe potuta essere più 'infuocata'. Ma ancora, ecco un esempio di quanto sapeva essere creativo (Wittet 1987, 90).

La stessa cosa Dunn l'ha detta a me, ma aggiungendo: «O la suonavi con Al o non la incidevi. O la suonavi come la sentiva Al o non c'era niente da sentire. È così che comunicava con tutto il gruppo – col suo modo di suonare e con gli occhi». Le incisioni della Stax sono incentrate sul 'groove' e Jackson, nonostante sapesse essere un vero metronomo, era molto più di una perfetta *click track** umana: spesso faceva 'respirare' una certa esecuzione cambiando il groove senza cambiare la velocità, oppure eseguendo intenzionalmente dei sottili aggiustamenti della velocità nei momenti in cui si passava da una sezione all'altra. L'incisione di Otis Redding del 1966 dello standard di Tin Pan Alley *Try a little tenderness* è probabilmente il miglior esempio del secondo tipo. Lo si potrebbe descrivere con il concetto di 'pulsazione flessibile'.

Nell'insieme, le linee di basso di 'Duck' Dunn tendono ad essere funzionali. «È semplice, ma il semplice può essere difficile», afferma Dunn. Nelle *ballads* egli opta per un approccio minimalista, mentre nei pezzi *mid-tempo* utilizza spesso un ritmo *shuffle*.* Come i cantanti, esegue spesso degli accenti significativi fuori tempo.

In questo c'entra molto Isaac Hayes. Dunn spiega

Noi lo chiamavamo 'levare', e un sacco di gente lo chiamava 'e'. Io non avevo mai suonato sugli 'e' in precedenza. Come in *You got me hummin'* [di Sam and Dave]: amico, avevo dei problemi con quel modo di suonare. Una volta che ci entrai e l'ebbi imparato, allora iniziai ad affiancare gli 'e' ai tempi forti. Dopo potevo fare un po' in entrambi i modi.

Abbiamo detto prima che Dunn enfatizzava solitamente il primo e il terzo tempo. Questo è vero statisticamente, ma vi sono diverse eccezioni significative, in cui evita del tutto di suonare sul terzo tempo. Esempi del genere includono la sezione B dell'incisione di Sam and Dave del 1966 *You don't know like I know*, così come l'introduzione e la strofa della loro *You got me hummin'* registrata lo stesso anno.

Molte delle canzoni *mid-tempo* sono strutturate attorno a riff ritmici estremamente serrati costruiti dal basso verso l'alto. In altre parole, il basso è lo strumento ragionevolmente più importante, perché suona il riff fondamentale attorno al quale si sviluppano le parti di tutti gli altri strumenti. Questo lo si può constatare bene per il fatto che nella maggioranza delle introduzioni additive discusse in precedenza, il primo strumento che si sente è il basso (di solito insieme ad uno o due altri strumenti).

Chitarra e tastiere

Il pianoforte e la chitarra di solito suonano formule ritmiche ripetitive di una misura, con la ovvia doppia funzione di far sentire il giro di accordi della canzone. La chitarra spesso raddoppia la linea del basso un'ottava sopra. Inoltre, la mano sinistra del pianoforte raddoppia la linea del basso, mentre la destra spesso raddoppia la parte della chitarra.

Il raddoppio in vari punti in diversi tipi di permutazione della combinazione di chitarra, basso e pianoforte è coerente con l'estetica sopra citata secondo cui 'fare di meno è fare di più'. L'effetto complessivo è una riduzione delle parti ed una tessitura scarna.

In generale, nei brani *mid-tempo*, sia il pianoforte che la chitarra suonano una o un'altra formula che enfatizzi tutti e quattro i tempi della misura, con suddivisioni di crome e semicrome poste dopo il secondo, il terzo e/o il quarto tempo. È estremamente comune che alcuni tipi di suddivisione di semicrome vengano poste tra il secondo e il terzo tempo negli esempi *mid-tempo* (vedi Esempio 12). Inoltre Cropper di solito suona variazioni sul ritmo Baion ($\frac{1}{2}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ o 1 + 3) quando non sottolinea il contrattempo insieme al rullante.

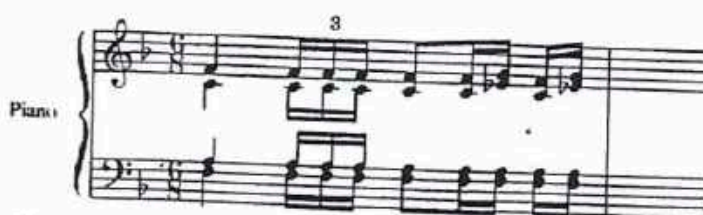


Esempio 12. Modulo della chitarra ritmica della strofa di *Soul man*.

In generale, Cropper mantiene una concezione fluida del suo ruolo all'interno dell'*ensemble*, saldandosi a volte con la batteria, a volte coi fiati, oppure raddoppiando il pianoforte e/o la linea del basso.

Nelle *ballads* in 12/8 più lente, la chitarra o il pianoforte spesso arpeggiano gli accordi con un terzinato e/o il pianoforte scandisce il tempo suonando accordi in terzine. In questo contesto, spesso il pianoforte suona una formula presa diretta-

mente dalla musica gospel che prevede terzine di semicrome in un andamento a terzine di crome (vedi Esempio 13).



Esempio 13. Parte di pianoforte da *You don't miss your water* di William Bell.

Come è stato notato a proposito di Dunn e Jackson più sopra, la semplicità era un principio fondamentale per tutti gli MGs. Il chitarrista Cropper, parlando dei chitarristi che più l'hanno influenzato, diceva:

Les Paul era troppo veloce per me. *How high the moon* a velocità supersonica era un po' fuori dalle mie corde. Io ero più da chiesa, casalingo, musica da palude, lenta. A farmi rizzare i capelli erano i Five Royales, il *feeling* di alcuni di quei vecchi dischi di Little Richard – quel gran vecchio *feeling* dotato di semplicità.

L'insieme complesso che risultava da tutte queste parti ritmiche che si incastrano tra loro a cui ci siamo riferiti in precedenza si può chiamare 'groove'. La chiave per gran parte di questa musica è l'essere incentrata sul groove. L'obiettivo primario dei brani *mid-tempo* è il groove ritmico assieme all'abilità di interpretazione emotiva del cantante o dei cantanti.

Costruzione delle melodie

Nella costruzione delle melodie non ci sono molte sorprese. Gran parte delle melodie consistono di un movimento oscillante tra la tonica e il terzo grado o tra la tonica e il quinto grado. L'ambito di ogni sezione può essere piccolo come un intervallo di terza (di solito dalla tonica in su fino al terzo grado, occasionalmente dal sesto grado alla tonica e talvolta, sull'accordo di dominante, dalla dominante al settimo grado) o grande quanto un'ottava o una nona. Quest'ultimo caso è più comunemente il risultato dell'utilizzo del secondo grado della scala come nota di volta superiore della tonica. Anche la sensibile della tonica inferiore è usata diffusamente.

La maggior parte delle melodie sono costruite dalla tonica in su (ad esempio, se l'ambito è una quinta in *sol* maggiore, la nota più bassa sarà *sol*, quella più alta *re*), ma ci sono casi di ambiti plagali. Per esempio, il ritornello di *I thank you*, il cui ambito è di una settima, va dalla dominante sotto la tonica fino al quarto grado dell'ottava superiore, mentre la seconda frase di *You got me hummin'* ha la dominante come nota più bassa e la sensibile, una terza sopra, come nota più alta.

Un certo numero di brani omettono il quarto grado, ed alcuni, come *That's what my heart needs* di Otis Redding, sono pentatonici, omettendo il quarto e il settimo grado. Molti pezzi presentano un trattamento variabile del terzo e del settimo grado (ad esempio utilizzando tanto quelli del modo maggiore quanto quelli del minore), mentre sono molto pochi quelli col quinto grado variabile.

È comune, anche se non è una regola, che le sezioni dei brani si concludano con un movimento discendente di seconda maggiore alla tonica (vedi esempio 14).



I had e - nough

Esempio 14. Ottava misura della prima sezione A di *Pain in my heart*, di Otis Redding.

I soli strumentali, seppur rari, tendono, naturalmente, ad essere strutturati da un punto di vista melodico come gli interludi per fiati formalmente progettati e pre-arrangiati discussi prima nella sezione dedicata alle strutture. La presenza di occasionali soli di chitarra basati su un andamento melodico può essere un'altra manifestazione dell'influenza del country su questa musica. A proposito dell'accompagnamento strumentale lineare, ho già citato il sassofonista tenore Andrew Love quando afferma che stare lontano dalla voce era una priorità. Il bassista 'Duck' Dunn afferma al tempo stesso di aver concepito le sue linee di basso facendo riferimento alla linea vocale.

Credo che a volte cercassi di suonare molto melodicamente. Seguo abbastanza bene il canto. Come con Otis: anche se non prendevo la nota giusta, potevo seguire ogni sua inflessione 'tirando' le corde, riuscendo così a fargli far qualcosa che la volta successiva cambiasse la sua linea vocale.

È per questo che ho avuto dei problemi a Los Angeles [come turnista], dove dovevo incidere tracce senza la linea vocale. Se non puoi sentire la canzone, come puoi suonarla? Possono darti tutti gli accordi che vogliono, ma se non senti la melodia e non senti quello che sta facendo il cantante, non sai in quale fottuto modo suonare.

Dunn raramente suonava le tipiche linee solitamente realizzate dai bassisti che concepiscono la loro parte in termini armonici. Raramente lo si sente suonare un *walking bass** o rimanere sulle fondamentali. Dunn tende piuttosto a muoversi per grado congiunto, anche se, a differenza del bassista della Motown James Jamerson, non suona molte note cromatiche. Lo stile del Beatle Paul McCartney ebbe un forte impatto su Dunn, facendo sì che il bassista degli MG divenisse man mano sempre più melodico. Penso che lo stile 'melodico' di Dunn (ed in generale lo stile degli MGs) abbia avuto un'influenza importante sul reggae giamaicano. Un approfondimento che possa provarlo va però oltre l'ambito del presente lavoro.

Uno dei punti chiave impliciti nell'affermazione sopraccitata di Dunn è il fatto che quasi tutta questa musica venisse incisa 'dal vivo' in sala col cantante. Sembre-

rebbe che alla Stax i musicisti sentissero che per creare una parte appropriata bisognava ascoltare le linee degli altri esecutori. Tutti i musicisti della Stax hanno sottolineato ripetutamente l'importanza dell'integrazione delle parti. Come si è detto prima, questa musica è il prodotto di una estetica incentrata sul groove, che consiste nell'interazione musicale di tutti i partecipanti, compreso il cantante. Si potrebbe aggiungere che questa idea dell'integrazione delle parti e questa estetica incentrata sul groove esistano anche in molta musica di Memphis precedente.

Floyd Newman è del parere che il sound dell'etichetta fosse in gran parte una conseguenza dell'incidere dal vivo nello studio.

Trovavamo un sacco di buoni *head arrangements*. Molte volte questi tipi di *licks** avevano più *feeling* di quelli che erano stati scritti. Altri avevano la tendenza a suonare quel che era scritto solo come era scritto – senza *feeling*. Nel Nord era tutto scritto.

Per concludere questa parte sull'attività melodica, dobbiamo ricordare che, così come i fiati suonavano spesso all'unisono, la chitarra e il basso raddoppiavano regolarmente le loro parti, talvolta insieme al pianoforte. Questo tipo di tessitura era forse indirettamente influenzato dalla pratica diffusa nel country di Nashville dei tardi anni '50, che consisteva nel raddoppiare la parte del basso con la chitarra baritono⁶ per «ottenere quell'effetto scoppiettante prima che entrassero in gioco le unghie e i bassi elettrici Fender», come dice Steve Cropper. Non è un caso che, nei suoi primissimi ingaggi come turnista, egli suonasse la chitarra baritono per raddoppiare il basso in sessioni per la Sun Records con Scotty Moore come tecnico del suono.⁷

Cropper pensa anche che il raddoppio del basso e della chitarra fosse in parte ispirato dalla Bill Doggett Band, che incise alcuni brani rhythm and blues di successo per la King Records nella seconda metà degli anni '50.

Abbellimenti

La vera magia di molte esecuzioni vocali sta negli abbellimenti, un elemento importante quanto l'estensione melodica, il ritmo e la scelta delle singole note; quello che i folkloristi e gli etnomusicologi spesso chiamano 'vocalità giocosa' (*playful voicedness*). Sam Moore (di Sam and Dave) e Otis Redding, particolarmente

⁶ Nota anche come 'basso a sei corde' e 'chitarra-basso', la chitarra baritono è stata costruita dalla Danelectro verso la fine degli anni '50 e diventò di gran moda negli anni '60, epoca in cui la Fender e la Gibson proposero i loro modelli. Si tratta sostanzialmente di una chitarra elettrica accordata un'ottava sotto (le note nelle prime quattro corde coincidono dunque con quelle di un basso elettrico). Ha un suono dall'attacco assai secco e dell'estinzione immediata. Per questo è anche detto 'basso tic-tac' [n.d.c.].

⁷ Bowman sta alludendo alle relazioni tra il sound della Stax e quello della Sun, etichetta di Memphis che produceva country, rhythm and blues e rock and roll. La Sun è nota soprattutto per avere lanciato Elvis Presley, del cui gruppo Scotty Moore era il chitarrista [n.d.c.].

te dediti a tale pratica, decoravano costantemente la melodia con piccoli melismi, talvolta quasi impercettibili, ma ciononostante veri, che scavavano dentro e fuori le note, anche con diversi tipi di vibrato. Tutti questi diversi accorgimenti sono diffusamente presenti nella musica nera religiosa e, naturalmente, sono prevalenti in gran parte delle forme musicali africane sub-sahariane e africane-americane. Nella musica soul, così come nella musica nera religiosa, si dà moltissima importanza a queste tecniche, tanto da farle apparire come un loro tratto distintivo.

Alcune tecniche e alcuni abbellimenti strumentali utilizzati alla Stax seguono o replicano questa 'vocalità giocosa'. Quest'ultima può infatti essere ritrovata negli *hammer-ons** di chitarra di Cropper e nella predilezione delle tastiere di Booker T. Jones per raggiungere la nota più bassa di un accordo passando per un velocissimo abbellimento un semitono sotto.

Abbiamo citato prima 'Duck' Dunn notando come concepisse le sue parti in relazione alla linea vocale. Steve Cropper ritiene che parte del suo ruolo di chitarrista consistesse nell'abbellire la melodia vocale, e che il chitarrista dei Five Royales Lowman Pauling abbia esercitato una grande influenza in questo senso:

Credo fosse il modo in cui attaccava i *licks* – breve, veloce, dentro e fuori i passaggi tra una parola e l'altra. Moltissimi chitarristi suonano più come pianisti. Suonano una figurazione con tutte le corde, poi si lanciano in un riff qua e là. Pauling, più che altro, improvvisava soprattutto del ritmo, e poi, quando c'era un buco, veniva subito fuori con potenza e tirava una bella fiondata. Credo che questo mi abbia davvero influenzato. Credo sia questo che ha sviluppato il mio stile come turnista: sentire i buchi nel cantato in modo tale che i *licks* che suonano siano tanto importanti per la melodia quanto la melodia lo è per i miei *licks*; così ci si mescola l'uno con l'altro, e non me ne sto lì seduto a suonare la chitarra cercando di star sopra il cantante.

Considerazioni sui timbri e sulla produzione

Le considerazioni sui timbri e sulla produzione saranno divise in due aree di indagine: (1) la strumentazione usata dal gruppo 'di casa' della Stax e le sue concezioni estetiche e (2) l'equipaggiamento per la registrazione e le qualità acustiche dello studio della Stax.

Attrezzature e concezioni estetiche del gruppo di casa

Questa è un'area che di solito non viene considerata all'interno delle analisi accademiche delle esecuzioni musicali. Con la popular music del dopoguerra, questo tipo di analisi è assolutamente essenziale per sviluppare considerazioni sul timbro e sulla tessitura.

Come detto precedentemente, il sound Stax era carico di bassi. Nella maggior parte del materiale registrato dalla Stax negli anni '60, Dunn suonava un basso

Fender Precision con un amplificatore Ampeg B-15. Metteva il volume alla tacca numero quattro, gli alti al massimo, i bassi all'incirca al sei e i medi attorno al quattro. «Scoprii che sull'amplificatore Ampeg più alti usi, più ottieni bassi», spiega Dunn.

Dunn era anche pignolo nell'usare corde con spire piatte:

Questa è un'altra differenza. Oggi sono tutte con spire rotonde. Man mano che invecchiano, le corde con spire piatte acquisiscono un suono che ha più della tonfo. Si uniscono alla grancassa con un suono che è più un tonfo che una nota.

Dall'ultimo commento emergono un paio di elementi interessanti: prima di tutto, l'attenzione già rilevata per un sound altamente integrato all'interno del gruppo di casa della Stax, e poi l'importanza del ritmo (cioè del groove) rispetto alle considerazioni melodiche o armoniche. Infine, Dunn suona con le unghie quando vuole un sound scoppiettante.

Per il sound della sua chitarra, Cropper era altrettanto particolare. Lasciava sempre il volume della sua Fender Telecaster al massimo, utilizzando l'amplificatore per regolare i livelli. Si è sempre fermamente rifiutato di utilizzare il *pickup** basso sulla sua chitarra, optando invece per la posizione di mezzo, usando entrambi i *pickups* o soltanto il *pickup* acuto. Questa è in parte la ragione del sound acuto che evidentemente preferiva così spesso. La Fender Telecaster che usò per la maggior parte degli anni di lavoro alla Stax aveva il manico in palissandro, che sentiva l'avrebbe aiutato ad ottenere un «gran bel sound che morde».

Cropper preferiva le corde pesanti e di grande diametro Gibson Sonomatic. Un aspetto particolarmente caratteristico del suo stile a cui abbiamo fatto riferimento precedentemente è quello di suonare glissati⁸ di due note sulle due corde più alte, il *si* e il *mi*. Mi ha detto che usava generalmente le corde delle misure dieci e undici, oppure undici e undici, invece del più tipico rapporto di nove e dodici: «Suona meglio quando sono più simili». E aggiunge:

Odio le corde nuove su una chitarra. C'è gente che amo e rispetto che cambia le corde dopo ogni solo. Cavoli, io le cambio quando si rompono. E quando le cambio ci metto sopra perfino della colla, o del burro di cacao. Li strofino sulle corde. Quando sopra c'è del grasso e dello sporco, ti dà l'effetto come di averci già suonato per due o tre giorni.

Il grasso a cui si riferisce Cropper favoriva il suo caratteristico sound dal ritmo stoppato.

⁸ Si tratta di glissati ottenuti posizionando le dita della mano sinistra, pizzicando le corde con la destra e poi spostando la mano sinistra in un punto diverso del manico attraverso una 'strisciata' e tenendo fissa la posizione [n.d.c.].

Il mio sound stoppato deriva in buona misura dal mio modo di suonare. Suono direttamente sul ponticello. Parecchi riescono a ottenere il suono smorzato solo suonando al contrario, con una pennata in su. Io dò pennate in giù. L'effetto nasce direttamente sulle dita, perché a quel punto la mia mano non si trova più sul ponticello. Pizzico la corda con il plettro e il dito al tempo stesso. Lo smorzamento è dato dal dito. [Con le dita della mano sinistra] posiziono l'accordo ma, per evitare di farlo risuonare troppo, non lo premo del tutto. Tengo le dita leggermente sollevate, così che tutte abbiano più o meno lo stesso livello di smorzamento. Quando suono in questo modo, non suono precisamente nel mezzo del tasto. Suono più vicino alla barra in modo da rendere il suono più chiaro [Cropper canta] [...] Potrei quasi suonare un accordo sbagliato e nessuno capirebbe la differenza. Riesce ad essere a-melodico fino a questo punto. È più un effetto percussivo.

Come abbiamo visto a proposito di Dunn, gli ideali estetici di Cropper lo portano spesso a valutare l'impeto ritmico più delle considerazioni melodiche o armoniche.

Cropper fa riferimento ad un sound 'luccicante' e, come abbiamo detto prima, credo che il suo stile sia caratterizzato da un ideale di sound acuto. Inoltre, molto di ciò che suona viene eseguito sulle ultime quattro corde dello strumento. Tenendo a mente questo, credo sia importante menzionare l'alto grado di vicinanza tra il suo sound e quello della sezione dei fiati. Per verificarlo, potrebbe essere citata qualsiasi canzone.

Floyd Newman ricorda un episodio interessante in cui Jim Stewart fermò un'esecuzione in studio perché aveva sentito una nota sbagliata. Stewart iniziò a prendersela coi fiati finché Newman non gli fece notare che i fiati non stavano neanche suonando, visto che non avevano ancora lavorato alla loro parte. Il colpevole era Cropper, ma Stewart aveva creduto di sentire i fiati. Nelle parole di Newman: «Per qualche strana ragione, [Cropper] si mescolava bene ai fiati». Questa idea della somiglianza timbrica non va perduta neanche con Booker T. Jones. Ci sono diversi esempi in cui il pianoforte si mescola o si perde o semplicemente diviene una cosa sola con la chitarra. Quando Jones suona l'organo, è ugualmente intento a mischiarsi coi fiati.

Di solito Jones suonava il pianoforte quando accompagnava un cantante, mentre nei brani strumentali di Booker T. and the MGs suonava quasi invariabilmente l'organo:

Solo con gli MGs ciò divenne così definito. Quando penso a Steve, 'Duck' e Al e a quelle canzoni, penso all'organo. Ma se entrassi in uno studio con chiunque, un Rodney Crowell o un Percy Sledge, andrei direttamente al pianoforte. Vedo il pianoforte come il mio strumento principale. L'organo [con gli MGs] era un piacevole diversivo.

Il pianoforte a coda veniva accordato solo una volta al mese. Il fatto che fosse leggermente scordato divenne un marchio di fabbrica per il pianoforte della Stax. Il timbro era una componente molto importante delle incisioni degli MGs.

Jones osserva che:

è questo che mi affascinava dell'organo. Potevi portare avanti qualcosa qui [la tastiera bassa] e nessuno sapeva come facevi a cambiare così in fretta. Vai alla tastiera alta, ed è un sound completamente diverso. Inoltre, mentre stai suonando su una tastiera, puoi cambiare le cose per ottenere un sound nuovo sull'altra. È questo che mi ha fatto innamorare dell'organo Hammond. Potevi cambiare il sound! Stavamo scrivendo anche dei sound, soprattutto Steve. Lui è molto consapevole del sound, e ricava molti diversi sound da una Telecaster senza cambiare le configurazioni – usando soltanto le dita, il plettro e l'amplificatore. Una cosa che mi rendeva così contento di suonare con Steve come unico altro strumento principale era che noi due sul palco potevamo ottenere così tanti sound da sembrare una compagine molto numerosa. Pensavamo molto al sound.

La maniera principale di cambiare il sound sull'organo era attraverso il sistema dei tiranti a barra⁹ dello strumento, che, in realtà, manipola le armoniche presenti nel timbro dello strumento. La combinazione preferita di Jones includeva l'uso dei primi quattro tiranti. Il secondo e il quarto tirante aggiungono le parziali più alte. Jones osserva:

[Il primo e il terzo] non hanno dissonanze, così è per questo che entrano in gioco il secondo e il quarto. Aggiungono quelle note che non sono realmente dentro la nota, che la fanno suonare piena e grassa, e le danno una qualità tagliente. La sola regola che avevo era di usare raramente tutti i tiranti, perché complicavano un po' troppo il sound. Mi piaceva l'idea di un sound semplice ricavato da poche armoniche. Così di solito finivo per non usare più di quattro tiranti. A volte tiravo completamente il primo, il terzo e il quarto e poi l'ultimo, il che mi dava un po' di sound luccicante, ma allo stesso tempo lo scuriva anche un po' nelle parti basse, tirando fuori la prima quinta.

Per i suoni da sfondo Jones a volte usava soltanto il quarto tirante.

L'organo Hammond B-3 di Jones veniva suonato attraverso un altoparlante rotante Leslie a due velocità. Attivando la velocità più alta, Jones utilizzava un sound col tremolo drammatico. Gran parte del suo stile con l'organo era legato alla sua abilità nel creare ed eseguire linee di organo che cambiassero tremolo molto velocemente più volte all'interno di una frase. I cambiamenti di timbro divennero, come il volume, l'altezza, l'armonia e il ritmo, un parametro che poteva ed era utilizzato per dare forma a qualunque linea.

⁹ Anche se spesso nella manualistica è considerato intraducibile e dunque lasciato in inglese, qui il termine 'drawbar' è tradotto con l'espressione 'tirante a barra' o semplicemente 'tirante'. Il termine 'drawbar' indica una barra di trazione per trasporti attraverso automezzi o treni [n.d.c.].

Anche i fiatisti erano interessati ad un sound che fosse semplice ma grasso. Ho chiesto a Joe Arnold quale fosse l'ideale estetico per il sound dei fiati della Stax:

Ottenere il più grasso sound possibile con i fiati che avevamo a disposizione. Se non sentivamo che stava venendo fuori così grasso quanto avrebbe dovuto, eliminavamo una parte armonica per far procedere un tenore e la tromba in raddoppio mentre l'altro tenore suonava una parte armonica.

Arnold racconta una storia interessante, che indica proprio quanto il gruppo della Stax fosse attento al sound. Era stato assunto dalla compagnia da pochi mesi quando Wayne Jackson lo chiamò e disse che Steve Cropper voleva parlare ai fiati nello studio.

Non ero lì da molto, e all'epoca suonavo con un attrezzo per la bocca in metallo. Gene, Andrew e Floyd usavano tutti un attrezzo per la bocca in gomma dura. Steve ci chiamò nella sala della regia e fece andare alcuni nastri di incisioni realizzate prima che arrivassi lì e di altre successive al mio arrivo. Alcune non suonavano ugualmente piene.

Stava cercando, con le buone, di arrivare al dunque. Disse: "È semplice: non appare grasso quanto dovrebbe". Pensai che dovevo prepararmi a perdere il lavoro. Wayne disse: "No, amico, assolutamente, di quello non ti preoccupare. Vedi, un attrezzo per la bocca in metallo rende il suono più preciso. È per questo che la gente lo usa, per ottenere qualcosa di affilato, preciso, mentre invece un attrezzo in gomma dura lo rende più tondo". Io dissi: "Bene, troverò un attrezzo in gomma dura e partiremo da lì". Da allora niente più problemi. Non ho più sentito parlare di queste cose.

Jones sostiene che il gruppo di casa della Stax non fosse così consapevole di costruire un sound Stax:

Nessuna idea, assolutamente nessun accenno. È da fuori che arrivò. Io sentii parlare del sound di Memphis. Si diceva che stavamo creando il sound di Memphis. Non l'abbiamo creato consapevolmente. Quando ci accorgemmo che stavamo creando un sound, quel sound era già stato creato.

Attrezzature per la registrazione e caratteristiche acustiche dello studio della Stax

Quando Jim Stewart prese in affitto per la prima volta il palazzo al 926 di McLemore Avenue, stava prendendo possesso di un vecchio cinema di quartiere. Stewart e Chips Moman convertirono la sala proiezione in studio di registrazione staccando le sedie, appendendo i sipari ai muri e mettendo un vetro separatorio sul palco davanti alla platea per creare una sala di regia.

L'equipaggiamento iniziale consisteva in un banco mono ad una pista. Nella primavera del 1965 il tecnico del suono della Atlantic Tom Dowd volò da New York per installare una piastra a quattro piste, dando alla Stax la possibilità del sistema stereo.

Il primo tecnico del suono a tempo pieno della Stax, Ron Capone, racconta:

Tom l'aveva sistemato in modo che Jim Stewart non ricevesse nessuna distorsione. Lo regolò in maniera tale che se Jim lo avesse messo al massimo e i livelli fossero stati al massimo, in nessun modo Jim o chiunque altro avrebbe ricevuto una distorsione da quella piastra. Tom mi disse che lo fece perché a Jim non interessava cosa arrivasse alle quattro piste. Gli interessava solo di come suonava il mono.

A Jim Stewart interessava poco il sistema stereo, credendo a ragione che il successo della sua compagnia a quel tempo risiedesse nei 45 giri monoaurali che venivano trasmessi dalle radio AM e che nella maggioranza dei casi venivano ricevuti da radio a transistor o da autoradio economiche di bassa qualità. Gli acquirenti dei dischi della Stax erano in larga parte adolescenti e di colore, il che significava che il sistema di riproduzione domestica che sarebbe stato usato per gran parte della fruizione dei 45 giri della Stax sarebbe stato di relativamente bassa fedeltà. L'obiettivo di Stewart era un sound mono solido, potente. Lo stereo significava poco per lui. Le cose sarebbero cambiate per la compagnia nella sua interezza nei primi anni '70, quando la Stax iniziò a pubblicare molti più LP. Naturalmente, a questo punto, una percentuale significativa delle incisioni della Stax veniva da studi che non si trovavano a Memphis.

Come abbiamo detto diverse volte in precedenza, la registrazione avveniva 'dal vivo', e dunque tutti i musicisti, incluso il cantante, eseguivano le loro parti simultaneamente mentre venivano registrati. La sovraincisione non avvenne con regolarità alla Stax fino alla fine degli anni '60, e non divenne la norma prima dei '70 inoltrati. Di conseguenza, il mixaggio veniva fatto da Jim Stewart proprio mentre i musicisti suonavano. Stewart 'governava' i cursori* in su e in giù, a seconda di quale strumento dovesse essere più forte o più debole in ogni istante.

Nella maggior parte dei casi, Stewart si rifiutava di utilizzare i limitatori.* «Ho sempre odiato i limitatori perché sentivo che non erano nient'altro che compressori.* Strizzano via tantissimo di quel naturale saliscendi e delle inflessioni della voce».

La tecnica della microfonatura rimase la stessa per gran parte degli anni '60. Per l'amplificatore del basso veniva usato un microfono RCA 44, mentre per la chitarra veniva usato un RCA 77DX. Entrambi erano posti direttamente davanti e il più vicino possibile agli amplificatori. Veniva anche usato un unico RCA 77DX per il pianoforte a coda. Nei primi anni '70 cominciarono ad essere usati due AKG 451s posti all'interno del pianoforte.

Le primissime incisioni della Stax con l'organo, inclusa *Green onions*, sono state fatte su un vecchio Hammond a spinetta modello A-100, con un solo altoparlante. Su quest'organo veniva usato un solo microfono. Dopo che *Green onions* divenne un successo, Jones acquistò un Hammond B-3 con l'altoparlante Leslie inserito nel suo contenitore. Su di esso erano utilizzati tre microfoni: un Shure 56 puntato ver-

so la base del contenitore per catturare i suoni bassi e due Neumann 47 o 87 puntati all'insù su ogni lato del contenitore per catturare il suono del tremolo ruotante di cui abbiamo parlato prima.

Per la batteria erano usati tre RCA 77DX: uno dentro la grancassa, uno sotto il rullante e uno in alto per catturare tutto il lavoro ai piatti e ai tom. Questo la dice lunga sul perché le parti dello *hi-hat* siano quasi subliminali in molte di queste incisioni. Lo *hi-hat* non aveva un microfono per sé. Più tardi, nei primi anni '70, è stato usato un quarto microfono per il tom sospeso.

I tre fiati si disponevano in cerchio e suonavano dentro un unico microfono Neumann 47, mentre il cantante principale usava quasi sempre un Neumann 87. I coristi, quando c'erano, cantavano tutti dentro un unico Neumann 87. Tutti gli 87 usati alla Stax erano del modello più vecchio a tubo. Quando si presenta una distorsione su un microfono a tubo, vengono distorte solo le armoniche pari, mentre con un microfono a transistor vengono distorte tutte le armoniche. Come risultato, i microfoni a tubo hanno un suono particolarmente caldo.

Infine, per quanto riguarda la tecnica della microfonatura, Tom Dowd aveva modificato tutti i microfoni per voce della Stax facendo in modo che quasi in nessun caso il cantante, nell'eseguire la consonante 'p', potesse farla rimbombare.

Nel mixaggio, Stewart e Cropper tendevano a mettere il cantante meno in evidenza di quanto facessero molti tecnici del suono all'epoca. Questa era una parte importante del sound Stax. Spiega Stewart:

Non sono un tecnico del suono, io sono una persona che ha orecchio. Ho fatto il tecnico del suono per necessità, nel senso che all'inizio non potevo permettermi di assumere un tecnico del suono. Probabilmente ho fatto delle cose decisamente poco ortodosse al banco perché non ero guidato da nessuna regola. Un sacco di gente ha criticato i miei mixaggi durante i primi anni, perché dicevano che le voci non venivano fuori davanti, ma è per via del tipo di roba che facevamo che ho sempre messo la voce come una parte del gruppo, e non davanti o sopra il gruppo. Quello che facevamo era quel funky R&B sporco Memphis-non so cosa. Che piacesse o no, era così che sentivo l'immagine totale.

Questa estetica del mixaggio fu per lungo tempo ragione di tensioni con la Atlantic Records. Almeno una versione di (*Sittin' on the*) *Dock of the bay* di Redding spedita da Memphis agli uffici Atlantic a New York venne rifiutata, poiché al proprietario, Jerry Wexler, Otis sembrava troppo immerso nel mixaggio.

Stewart voleva anche riempire i suoi 45 giri di parecchio volume, cosa che, non utilizzando compressori, era molto difficile da ottenere.

Ci impazzivo tutte le volte con quelli del *mastering*,* perché non potevano mettere tutto quel volume sul disco [poiché la puntina sarebbe saltata per via del fatto che l'incisione originale non era stata compressa]. Io dicevo "Perché diavolo il livello è qui [così in basso], mentre in un disco Motown sarebbe qui [in alto]?" A volte glieli facevo incidere talmente infuocati da essere irregistrabili, eppure per le mie orecchie

non erano ancora abbastanza infuocati. Sono cose per le quali ho combattuto per molti anni. Ma molto dipendeva dal modo in cui registravo. Avrei dovuto sacrificare qualcosa nel mixaggio se volevo arrivare a quel livello sul disco.

Le incisioni vennero fatte per molti anni senza alcuna equalizzazione.* Stewart sentiva che questo era fondamentale nel loro sound così unico:

Quando arrivammo ad avere le nostre belle *consolles* e i nostri equalizzatori, per me tutto iniziò a farsi più insipido. Iniziammo a suonare come qualunque altra etichetta discografica.

I microfoni usati alla Stax erano quelli allora utilizzati più comunemente. Con un'attrezzatura simile ci si aspetterebbe maggiore chiarezza nelle incisioni. Sospetto che le attrezzature non ricevessero una manutenzione adeguata, e che la pulizia, la demagnetizzazione e l'allineamento delle testine di registrazione venissero fatti con cadenza casuale (si pensi a ogni quanto veniva accordato il pianoforte). Questo potrebbe essere parzialmente responsabile del sound 'fangoso' di molti di questi dischi. È ugualmente possibile che per Jimmy Stewart questo sound, dopo essere stato ottenuto una prima volta, sia diventato un ideale estetico. Per anni egli semplicemente si rifiutò di aggiornare le attrezzature. Il suo atteggiamento era semplice: «Se non è rotto, perché aggiustarlo?».

Gli ideali estetici messi in pratica

Per quanta luce possa essere stata fatta sulle diverse componenti del 'sound Stax' da questa discussione quasi al termine, è importante non perdere di vista il fatto che in ogni disco tutti gli aspetti della pratica compositiva e dell'esecuzione in questa musica fossero diretti al fine di raggiungere un unico ideale estetico complessivo. Suggerirei che siano due gli ideali estetici di base operanti alla Stax: uno per i brani più dance/groove come *Walking the dog* o *Do the Funky Chicken* di Rufus Thomas, ed uno per le canzoni 'd'amore', lente o *mid-tempo*, dirette alla catarsi emotiva. Il secondo tipo è dominante ed è legato direttamente al fatto che la musica soul ha preso a prestito molto dalla musica gospel nera, dove tutto è mirato ad invocare lo spirito tramite la catarsi.

Uno degli esempi migliori di tutto questo è la registrazione di Otis Redding del 1966 di una *ballad* di Tin Pan Alley, *Try a little tenderness*, scritta ed incisa originariamente nei primi anni '30. Il manager di Redding, Phil Walden, voleva da tempo che Otis incidesse la canzone:

Era l'epoca in cui parlavamo delle 'canzoni per la carriera', quando avrebbe potuto finire all'Ed Sullivan Show o suonare al Copa. Queste cose erano importanti, estremamente importanti. Erano un indice di successo.

Sam Cooke e Aretha Franklin avevano inciso la canzone per le stesse identiche ragioni. La versione di Cooke era stata registrata dal vivo al Copacabana di New York nel 1964 come parte di un *medley* con un'altra *ballad* di Tin Pan Alley, *For sentimental reasons*, e la sua *You send me*. Incisioni precedenti erano state realizzate da Frank Sinatra nel 1945 e da Bing Crosby, Ruth Etting e dalla Ted Lewis Band nel 1933.

Le versioni realizzate da Sinatra, da Crosby, da Etting e da Lewis si potrebbero tutte descrivere come delle interpretazioni distaccate, poco emotive, di un brano Tin Pan Alley bello anche se piuttosto prevedibile, basato sulla tipica struttura AABA di 32 misure e dotato di un'estesa introduzione vocale.

Redding fa a meno dell'introduzione vocale ed invece parte subito con la prima sezione A, disponendo poco a poco l'intreccio della canzone su di un accompagnamento ritmicamente 'non quadrato' costituito da un accordo arpeggiato alla chitarra al quale il basso aggiunge un'unica fondamentale all'inizio di ogni misura.¹⁰ Alla quarta misura compare il pianoforte, la misura sette vede l'inserimento dell'organo, ed alla misura tredici il sassofono tenore e la chitarra iniziano a suonare i riempimenti. L'intera sezione è strutturata in modo additivo.

Il secondo A e la sezione B sono cantate in modo 'quadrato', col batterista Al Jackson che svolge il ruolo di un metronomo, scandendo le semiminime sul bordo del suo rullante. Non compare nessun'altra percussione fino a due terzi della canzone, cioè alla prima misura della terza sezione A, quando Jackson finalmente usa l'intera batteria. In quella stessa sezione A il chitarrista Steve Cropper aumenta la sua attività suonando una formula ritmica di due misure:

(| 1 1 1 1 1 1 1 1 |).

L'esecuzione di Redding si conclude con due sezioni C che non compaiono in nessun'altra delle precedenti versioni del brano. Queste sezioni C consistono di una serie di sezioni di accordi ascendenti di quattro misure che aumentano progressivamente la tensione prima di risolverla nelle seguenti quattro misure. La terza volta l'intera canzone raggiunge il suo climax con un esplosivo *break** di due misure eseguito da Redding, dalla grancassa e dallo *hi-hat*. L'effetto è travolgente.

In questa esecuzione si raggiunge la catarsi in almeno sette modi diversi. Il volume (la dinamica di ciascun strumento), la densità (il numero di strumenti che suonano in un certo punto) e la quantità di attività di ogni strumento vengono drammaticamente aumentati col passare del tempo. La canzone parte 'non quadrata' dal punto di vista ritmico, aggiunge una figura scandita e man mano che procede aumenta di velocità prima di esplodere quando la batteria al completo esegue

¹⁰ Si noti che Otis Redding fa corrispondere una misura della *ballad* originale a due misure della sua versione. Così facendo la struttura AABA della *ballad* diventa di 64 misure complessive con sezioni di 16 misure l'una [n.d.c.].

una nuova scansione. Il livello delle altezze sale in continuazione. La qualità del timbro di tutti gli strumenti, ma soprattutto della voce, passa attraverso dei cambiamenti marcati man mano che la canzone si sviluppa. Infine, nel corso della canzone, Redding si sposta dal senso lineare 'verbale' a quello del 'sound' quando si allontana dalle parole scritte dall'autore nel *break* catartico della sezione conclusiva, diventando talmente coinvolto da ridursi a realizzare solo dei vocalizzi.

Si tratta di una performance magistrale. Tutti e quattro i membri dei Booker T. and the MGs più Isaac Hayes all'organo e i fiati dei Mar-Key suonano al loro meglio assoluto, il loro gioco di relazioni è alchimia pura.

Credo sia giusto affidare l'ultima parola di questo articolo al proprietario della Stax, Jimmy Stewart:

Try a little tenderness è la mia preferita. Di tutte le cose che ha fatto, dal punto di vista della produzione, ma davvero di tutto quanto, per il modo in cui viene portata dal basso in alto, è la cosa migliore che abbia mai fatto. La parte di batteria mi ha sempre 'steso', perché Jackson era come un metronomo. E come cambiava la velocità! Sfido qualunque batterista a fare esattamente la stessa cosa. È una delle mie incisioni Stax preferite di tutti i tempi. Dall'inizio alla fine è come se dentro ci fosse la storia della Stax.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- GURALNICK P. (1986), *Sweet soul music: rhythm and blues and the southern dream of freedom*, Harper & Row, New York.
- HOSKYN B. (1987), *Say it one time for the broken-hearted: the country side of southern soul*, Fontana/Collins - Country Music Foundation, Glasgow - London.
- MILLER J. (cur., 1980), *The Rolling Stone illustrated history of rock and roll*, Random House, New York.
- WITTET B. (1987), *Al Jackson: Memphis backbeat*, «Modern Drummer», XCVI, 22-27, 84-88, 90, 92, 94, 96.

Allen Forte

ARMONIA, MELODIA E FORMA NELLA CANZONE AMERICANA DELL'ETÀ DELL'ORO (1924-1950)

Linguaggio armonico

[...]

Struttura degli accordi e loro utilizzo

L'armonia della canzone americana classica¹ comprende numerosi accordi standard della musica tonale tradizionale. Oltre ad essi, sono presenti anche altri accordi generati nel corso del tempo da tre processi di base che ora descriveremo. Si tratta di tre processi che hanno trasformato alcune di queste armonie tradizionali creando una nuova categoria di accordi molto diffusi che sono divenuti la *lingua franca* degli autori di canzoni dell'Età dell'Oro.

Assimilazione degli abbellimenti

Un processo che chiameremo di 'assimilazione' ha trasformato alcuni normali accordi di tre note in accordi di quattro note mediante l'aggiunta di abbellimenti, quali le note di passaggio e altre note adiacenti per grado.



Esempio 1. Cole Porter, *Get out of town* (1938).

¹ Forte usa l'espressione 'American popular ballad', a volte senza l'aggettivo 'American', per indicare il repertorio di canzoni americane del periodo 1924-1950 da lui affrontato. In italiano la formula che ci è sembrata più appropriata per indicare tale repertorio è 'canzone americana classica' che, seguendo l'originale di Forte, abbiamo alternato con la più concisa 'canzone classica' [n.d.c.].

Nell'esempio 1 possiamo vedere questo processo in azione. La canzone inizia con una semplice triade sulla tonica che regge il *re* della melodia. Quest'ultima sale poi al *mi*, e la triade di tonica di *sol* minore assimila questa nota diventando un accordo di quattro note, con la sesta aggiunta.² Il simbolo I^{+6} posto sotto il pentagramma sta per questa nuova armonia, che consiste in una triade minore alla quale è attaccata una nota che si trova una sesta sopra il basso. Naturalmente, qui come altrove, la sesta è solitamente spostata di una o più ottave.



Esempio 2. George Gershwin, *Mine* (1933).

Un caso più familiare è quello in cui la sesta è attaccata a una triade maggiore senza alcuna preparazione di sorta. L'esempio 2 ne mostra uno assai noto, tratto dall'inizio di una canzone di Gershwin: la triade di tonica di *do* maggiore assimila il *la* della melodia e forma un accordo con la sesta aggiunta simboleggiato con I^{+6} .

La sesta può anche andare ad arricchire l'accordo di settima di dominante, generando un'armonia assai idiomatrica. Il secondo accordo dell'esempio 2 presenta un caso di questo tipo. L'accordo di settima di dominante con il *la* al basso (la^7) è costituito dalle note *la-sol-do#*. La nota aggiunta *fa*, sesta rispetto al basso, sostituisce la nota dell'accordo *mi*, che avrebbe altrimenti occupato quella posizione. Il terzo accordo dell'esempio 2 è un accordo di settima di dominante senza alcun abbellimento, mentre il quarto presenta una nota aggiunta, il *re#*, che si trova una quinta aumentata sopra il basso. Dato che questa nota sostituisce la quinta dell'accordo di settima di dominante, viene usato il simbolo $\sharp_5^7$.

È importante osservare che queste note aggiunte sono sostituzioni per grado di elementi che di regola fanno parte dell'accordo. Questo significa che hanno un'origine *melodica* e sono il risultato dell'intreccio generato dalle linee della condotta delle parti che si sviluppano dinamicamente nella musica. Confido nel fatto che il lettore abituato a pensare alcune di queste armonie in modo verticale, come accordi di 'undicesima' e 'tredicesima' con le eventuali alterazioni cromatiche, trovi l'interpreta-

² Kurt Weill, in una risposta privata ad una recensione di «Down the valley» redatta dal compositore Sablosky e datata 24 luglio 1948, include un'affermazione assai interessante sull'accordo con la sesta aggiunta: «Mi scuso se ho offeso le sue orecchie con la sesta nell'ultimo accordo. Lei può tuttavia vedere nello spartito per pianoforte che giungo alla sesta soltanto attraverso la 'Stimmführung' (condotta delle parti), quindi non si tratta di un 'effetto'». [Forte nota che Weill, traducendo *Stimmführung* con la formula *development of voices*, sembra non conoscere la traduzione inglese di *Stimmführung* con *voice leading*, n.d.c.]. Questo passaggio mi è stato segnalato da Stephen Hinton ed è citato con il permesso della Kurt Weill Foundation for Music.

zione basata sulla melodia e sulla condotta delle parti più musicale e allo stesso tempo più facile da ricordare e da applicare nell'analisi. In questo senso, il simbolo $\frac{7}{6}$ prosegue la nobile tradizione del basso numerato: specifica quali note (aggiuntive) possono essere sovrapponibili al basso senza dire come queste sono organizzate dal punto di vista del registro.

Assimilazione delle blue notes

Per il repertorio di popular music di cui ci stiamo occupando, l'assimilazione delle *blue notes** nelle armonie tonali tradizionali rappresenta uno sviluppo musicale molto peculiare e tipicamente americano, giacché riflette la rilevante influenza della cultura musicale africana-americana.³



Esempio 3. Harold Arlen, *The man that got away* (1954).

L'esempio 3, estratto dall'introduzione di una delle ultime canzoni di Arlen, mostra un caso di assimilazione di un elemento blues in un accordo. È utile confrontare questo esempio con il modello 'classico' che appare in b), che consiste nella successione I-V⁷. In a), il V⁷ assimila il *mi*^b che si trova una terza minore, o terza *blue*, sopra il basso, pur mantenendo la propria terza maggiore in una voce più bassa. In questo contesto è essenziale la linea melodica del soprano, dove il *mi* va al *mi*^b. Nella scala della tonalità di *fa* maggiore, ciò rappresenta un movimento dal settimo grado (sensibile) alla settima abbassata, che in questa tonalità è anche una *blue note*. Il *mi*^b possiede dunque una doppia affiliazione rispetto al blues: è il 7 abbassato della scala della tonalità ed è una terza minore sopra la dominante (vedi esempio 5). Una doppia affiliazione di questo tipo è un esempio significativo di armonie derivate dal blues, delle quali il repertorio della canzone americana classica è ricco.

³ Il tema dell'influenza della musica nera, soprattutto delle musiche gospel e blues, è complesso. Vedi Southern 1971 e Handy 1983². Nel terzo capitolo del suo libro fondamentale *Jazz, a history*, Tirro include uno studio ampio e istruttivo sul blues e sulle sue relazioni con il jazz delle origini (Tirro 1992).



Esempio 4. Sottodominante con la settima abbassata.

L'esempio 4 mostra una successione di accordi assai cara a Gershwin (*Lady, be good!*) e ad altri celebri autori di canzoni. Si tratta di una triade di tonica, qui con la sesta aggiunta, seguita dall'accordo di sottodominante (IV) con la settima abbassata (*si^b*). L'accordo dell'esempio 4 contiene anche una nona (*re*). Questo particolare tipo di successione è tratto direttamente dal blues, che ha come sue componenti accordali I, V⁷ e IV^{b7}. Qui l'ingrediente blues è il *b*3, che rappresenta una breve escursione nella tonalità minore parallela (*sol* minore). Ancora una volta, ha una doppia funzione: deriva melodicamente dal *si* dell'accordo con la sesta aggiunta (I⁺⁶) e funziona come settima dissonante nell'accordo di sottodominante (IV). Quanto alla settima dissonante qui presente (*si^b*), vale la pena notare che non è obbligata a 'risolvere' un grado sotto, come farebbero le settime dei manuali di musica classica. Il suo unico impegno lo lega al 3 (*si*), dal quale proviene e al quale ritorna praticamente sempre, in un modo o nell'altro.



Esempio 5. Blue notes.

Ci sono molti altri tipi di accordi derivati dal blues generati attraverso l'assimilazione delle quattro *blue notes* che, definite attraverso la loro collocazione nella scala, sono *b*3, *b*5 (o *#*4), *b*6 e *b*7 (vedi esempio 5).⁴ Piuttosto che cercare di presentarne un catalogo, mi concentrerò su un tipo fondamentale: il *b*VI.

⁴ Southern descrive l'utilizzo di queste note nel primo blues vocale come segue: «La melodia del blues deriva da una scala alterata dove terzo, quinto, settimo e, a volte, sesto grado sono trattati in modo ambiguo. A volte sono abbassati, mentre altre volte sono cantati intonando l'altezza naturale della scala maggiore. In questi punti della scala, il cantante è spinto a fare dei portamenti, delle cadute o dei legati» (Southern 1971, 334).



Esempio 6. George Gershwin, *Sweet and lowdown* (1925).

Gershwin era particolarmente affezionato a questi accordi di derivazione blues e li utilizzò abbondantemente, soprattutto il IV^{b7} , come illustra l'esempio 4. L'esempio 6 mostra il bVI^9 in veste decorativa e cadenzale, al termine di una delle sue prime canzoni. Con il *fa* come 7 abbassato nella voce più acuta, l'accordo contiene tutte e quattro le *blue notes* della scala – $b7$ (*fā*), $b6$ (*mib*), $b5$ (*reb*) e $b3$ (*sib*) – e costituisce dunque una fusione straordinariamente intensa di elementi blues.



Esempio 7. Johnny Green, *Out of nowhere* (1931).

L'accordo di derivazione blues bVI^9 si presenta quasi all'inizio della famosa canzone di John Green *Out of nowhere* (esempio 7). A differenza del bVI^9 del caso di Gershwin dell'esempio 6, l'accordo non ha qui alcuna funzione cadenzale. Si tratta di un'armonia autosufficiente in sé, che conferisce all'apertura musicale di questa canzone un sapore speciale (gli dà il suo *hook*). Qui, come nell'esempio 6, il bVI è munito della nona del basso, il *fa* al soprano, cosa che rende quest'accordo particolarmente stravagante e tipicamente 'popular'.

Prestito modale

Il prendere in prestito da un modo, che è il terzo processo attraverso il quale il vocabolario armonico della canzone classica si è arricchito e notevolmente ampliato, consiste nell'acquisire un accordo dal modo parallelo.⁵ Ciò normalmente accade quando in una canzone in tonalità maggiore si presenta, spesso senza pre-

⁵ Questo processo è evidente in un'ampia gamma di brani di musica colta ed è normalmente studiato come parte dell'armonia 'cromatica'. Deve essere distinto dal cambiamento di modo, dove una musica in tonalità maggiore va al modo minore parallelo (da *do* maggiore a *do* minore) o viceversa.

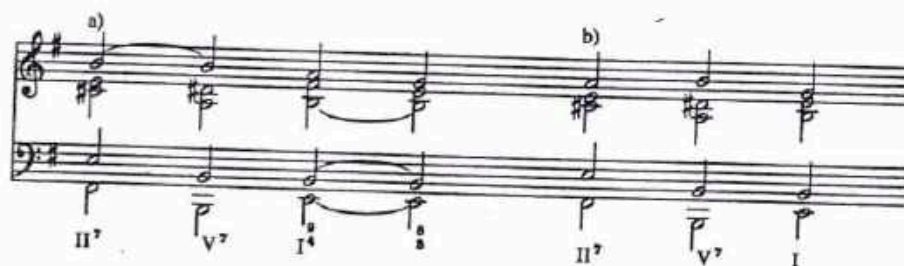
parazione, un accordo (diverso dall'accordo di tonica) appartenente alla tonalità parallela minore. Meno frequente è il caso di un modo minore che prende in prestito dal maggiore. Un caso comune è quello mostrato nell'esempio 8, tratto da una parte divertente del *verse*,* dove il modo maggiore prende in prestito il IV con la terza minore dal modo minore parallelo (IV^{b3}). Qui, sulla parola «I», possiamo sentire la sottodominante presa in prestito, una triade di si^b minore con la sesta aggiunta, tra due armonie di V^7 .



Esempio 8. Cole Porter, *It's de-lovely* (1936).

Processi di compressione e ritardo

Anche se parecchi degli eventi accordali principali del vocabolario della canzone classica risultano essere il risultato di sostituzioni e aggiunte melodiche di note adiacenti per grado, molti altri derivano dall'azione del ritmo contro il metro: note entrate nell'accordo troppo presto o rimastevi troppo a lungo. In altri termini, le componenti dell'accordo risultano da processi di compressione o ritardo, o da entrambi.



Esempio 9. Richard Rodgers, *I don't know what time it was* (1939).

L'esempio 9 presenta un caso esemplare. In a), nel primo accordo, segnato II^7 , il *si* del soprano appartiene al V^7 seguente: entra 'troppo presto', sostituendo la terza dell'accordo (*la*). In b) è presentata invece la condotta delle parti 'standard' di questa successione di tre accordi: non solo II^7 ha la sua terza (*la*), ma anche l'accordo di tonica di *mi* minore è integro, senza il ritardo non preparato, corrispondente all'inserimento del *la* e del *fa* $\sharp$ che sostituiscono le note dell'accordo *sol* e *mi*, come in a). L'accordo di II^7 nella forma mostrata in a) è talmente comune che non gli at-

tribuirò alcuna cifratura particolare negli esempi musicali: lo chiamerò semplicemente II⁷.



Esempio 10. Arthur Schwartz, *Dancing in the dark* (1931).

Nella canzone americana classica, l'accordo di settima maggiore rappresenta una sonorità assai tipica. Anch'esso prende origine da un processo melodico, risultando dalla sostituzione di un'ottava o di una sesta, ed anche quando sembra un'entità armonica indipendente, rimanda perlopiù ad una risoluzione per grado anche se tale movimento potrebbe non presentarsi. Un caso significativo è quello della sensuale canzone di Arthur Schwartz *Dancing in the dark*. Di fatto, come mostra l'esempio 10, questa canzone inizia con un accordo di settima maggiore. La settima dissonante (si), pur comparendo al gran completo senza alcuna preparazione, rimanda però immediatamente alle sue due note adiacenti, il *do* e il *la*, che si presentano come componenti di un'armonia di settima diminuita con funzione di abbellimento.

Accordi speciali

Nell'esempio 8 abbiamo visto un caso di accordo semidiminuito: la sottodominante presa in prestito. Questa sonorità, nelle sue varie forme, è assai diffusa in tutto il repertorio della canzone americana classica; anzi, è divenuta una delle sue caratteristiche espressive principali, solitamente destinata a momenti speciali della melodia o a parole speciali. [...] Nell'estratto riportato nell'esempio 11, quest'armonia è collocata in un contesto che la rende una sonorità di tonica modificata: I_3^{+6} . In questa circostanza è chiaro che essa rappresenta la parola chiave «night».⁶



Esempio 11. Cole Porter, *In the still of the night* (1937).

⁶ Spesso i musicisti jazz mettono un basso di *si♭* sotto quest'accordo semidiminuito. In tal modo esso diventa un IV modificato piuttosto che un I modificato, e la sintassi armonica risulta quindi radicalmente cambiata.

Dal momento che l'accordo semidiminuito si presenta in varie forme, è importante distinguere tra le occasioni in cui possiede una funzione decorativa, come nell'esempio 12, dove è un'intensificazione della triade di tonica, e quei casi in cui è una componente essenziale della successione armonica. È possibile riconoscere quest'ultimo caso verificando se l'accordo semidiminuito funziona come un II^7 nel modo minore, il suo habitat naturale, nel qual caso introdurrà la dominante fungendo da 'preparazione della dominante'.⁷



Esempio 12. Harold Arlen, *Fancy meeting you* (1936).

L'esempio 12 mostra la capacità dell'accordo semidiminuito di incidere su di una successione armonica. Il passaggio inizia con un I^7 , che occupa l'intera prima misura e che varia melodicamente solo per il movimento interno che dal *sol* va alla sesta aggiunta *fa* (7-6). A partire dalla seconda misura, la successione si orienta verso il *si* minore attraverso la successione $\text{II}^7\text{-V}^7\text{-I}^7$. I due punti che seguono il *si* nell'esempio 12 indicano questo tipo di raggruppamento intorno ad una nuova tonica temporanea. Alla fine di questa breve successione, l'attesa triade di tonica *si* minore risulta essere anch'essa un accordo di settima, e immediatamente rimanda alla tonica della tonalità base *lab* maggiore in qualità di II^7 (al fine di rendere l'esemplificazione più semplice possibile, questo ulteriore passaggio non è riportato nell'esempio). È importante notare che qui il II^7 , ossia l'accordo semidiminuito, non è un semplice elemento coloristico o 'espressivo', come nell'esempio 11, ma una componente essenziale della successione armonica.

Armonie ornamentali

In questo repertorio, comunque, molti accordi hanno una natura del tutto ornamentale. Sono accordi che intensificano ma che non portano avanti il discorso armonico. L'esempio 13 mostra uno di questi casi. Qui il terzo accordo (segnato con un asterisco) abbellisce l'ultimo accordo della stessa misura (V^7): nell'armonia tonale convenzionale non ha alcun nome, e risulta da un movimento cromatico della condotta delle parti che collega il II^7 al V^7 . Di conseguenza, considerando il

⁷ Fungono da 'preparazione della dominante' quegli accordi che, rimanendo inalterato il contesto, introducono l'armonia di dominante: II, IV e VI. Vedi Forte 1962, 91, dove la formula 'dominant preparation' è usata per la prima volta.

punto dove si presenta, sul terzo tempo, gli assegneremo il nome dell'accordo che sostituisce: V^7 .



Esempio 13. Arthur Schwartz, *If there is someone lovelier than you* (1932).

Quelle che vengono definite successioni 'parallele', ovvero le sequenze di accordi dello stesso tipo dove le voci procedono per moto parallelo, non sono affatto vere successioni, ma abbellimenti delle armonie che determinano la successione. L'esempio 14 lo illustra: in questo famoso passaggio, la successione inizia nella prima misura sulla triade della tonica lab con la settima maggiore, per continuare nella seconda misura attraverso una serie discendente parallela di accordi di nona che porta a raggiungere quello finale, segnato V^7_9 , che conclude la successione e che funziona come dominante dell'armonia seguente, la semplice triade di $si\flat$, anch'essa dotata della funzione di dominante. Questo caso estremo di parallelismo è una caratteristica che contraddistingue la musica di Ellington ed è tipica del suo stile orchestrale. In genere, nel repertorio della canzone troviamo successioni parallele di due o tre accordi al massimo.



Esempio 14. Duke Ellington, *Sophisticated lady* (1933).

Successioni armoniche

[...] In generale, la nozione di successione armonica è semplice, anche se forse solo apparentemente. Essa consiste in una serie di armonie che conducono a, o partono da, un centro armonico dotato delle condizioni strutturali di una tonica. Tale serie si muove attraverso triadi diatoniche legate tra loro, per giungere ad un'armonia di dominante cadenzale che definisce la tonica finale.

In parecchie canzoni classiche questo schema è applicato senza variazioni degne di nota. Ma in molti altri casi sono presenti digressioni, interpolazioni, interruzioni e sorprese d'altro tipo, che rinvigoriscono il discorso armonico conferendo alla canzone una qualità speciale. Spesso sono queste le canzoni davvero memorabili, quelle che invitano e forse richiedono il nostro studio più serio e accurato.



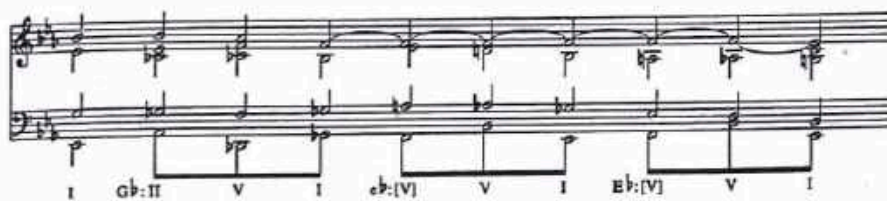
Esempio 15. Duke Ellington, *Prelude to a Kiss* (1938).

Nella canzone americana classica un importante espediente per la realizzazione delle successioni, dotato di molte ramificazioni, è la concatenazione di quinte nel basso, detta più semplicemente concatenazione delle quinte. L'esempio 15 ne riporta un esempio: la successione che è alla base dell'intera prima sezione di una splendida canzone di Ellington. Nel basso, la successione mostra un'assoluta regolarità: procede di nota in nota con movimenti di quinta discendente, equivalenti a movimenti di quarta ascendente. Il risultato, che può essere descritto sinteticamente come una lunga concatenazione di quinte, è rappresentabile con una serie di nomi di note separati da un trattino: *re-sol-do-fa, si-mi-la-re, re-sol-do*. In questo caso, la lunga concatenazione si divide in tre concatenazioni più brevi dove ogni sotto-concatenazione è determinata dall'arrivo ad un'armonia consonante (o quasi): prima il IV⁷, poi il II, e infine il I immediatamente preceduto dal V⁷. In tal modo, la successione raggiunge la tonica solo alla fine della concatenazione.⁸ Inoltre, ad eccezione delle due armonie consonanti (IV⁷ e II), ogni accordo è una forma di dominante secondaria. La successione si muove dunque attraverso una serie di sonorità di tipo dominantino ognuna delle quali è (ad eccezione delle due consonanze) la dominante di quella successiva.

Questa lunga concatenazione di quinte – la cui lunghezza, detto per inciso, è l'eccezione piuttosto che la norma nel repertorio della canzone classica – è composta da quinte giuste con un'unica eccezione: la quinta diminuita (quarta aumentata) dal *fa* al *si*. Quest'adattamento della dimensione è necessario per poter mantenere la concatenazione nell'ambito della tonalità di *do* maggiore della canzone, altrimenti si sarebbe finiti in una concatenazione di tonalità! A ben vedere, in questo caso nella concatenazione si concentrano le sette note della tonalità di *do* maggiore, *do-re-mi-fa-sol-la-si*, generando la concatenazione diatonica più lunga possi-

⁸ Lascio al lettore ogni conclusione riguardo la corrispondenza espressiva tra questa successione e il titolo della canzone.

bile, che comprende sette note e sei quinte (è importante tener presente che il numero delle quinte in una concatenazione sarà sempre inferiore di un'unità rispetto al numero delle note).



Esempio 16. Alfred J. Fred Coots, *You go to my head* (1938).

Per evitare che il lettore rimanga con l'impressione che le concatenazioni di quinte siano il tipo di successione predominante nella canzone americana classica, nell'esempio 16 forniamo un caso esemplare. Il passaggio inizia, abbastanza graziosamente, sull'armonia di tonica. Quasi immediatamente giunge però una breve concatenazione di quinte (*lab-reb-solb*) a stabilire temporaneamente una nuova tonalità (*solb* maggiore o *bIII*) presa in prestito dalla tonalità parallela minore (*mib* minore). Appena si raggiunge la tonalità di *solb*, parte una nuova concatenazione di quinte (*fa-sib-mib*) che porta l'armonia alla tonalità di *mib* minore. A questo punto tale concatenazione di quinte si ripete, concludendo però con l'armonia iniziale, la tonica *mib* maggiore. La successione è ritornata al punto di partenza.

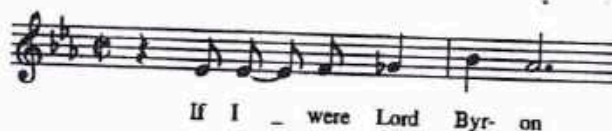
Quindi, anche se nell'esempio 16 l'elemento responsabile del cambiamento armonico è la concatenazione delle quinte, le mete dei giri armonici, determinati dalle concatenazioni delle quinte che entrano in relazione con la tonalità di base, sono *solb* maggiore e *mib* minore: si tratta di una relazione di terza minore nel primo caso e di una relazione con una tonalità minore parallela nel secondo. Possiamo concludere che le concatenazioni di quinte sono al servizio di mete armoniche d'ampio raggio che non sono in relazione di quinta con la tonica. Qui, come nell'esempio 15, le note nella concatenazione delle quinte sono collegate attraverso gambette, una convenzione grafica che sarà seguita in tutti gli esempi successivi.

Può sorprendere che *You go to my head*, con tutte le sue raffinatezze armoniche, risulti come una delle «Golden 100» di *Variety*. Ed è anche sorprendente che il memorabile nome di Alfred J. Fred Coots sia praticamente scomparso dalla storia della popular music.⁹ Possiamo concludere che la successione armonica in questo re-

⁹ Il suo nome non compare, ad esempio, in Gammond 1993. Nato a Brooklyn, John Frederick Coots (1898-1985) scrisse parecchie canzoni famose, comprese *Love letters in the sand* (1931) nonché, nel bene e nel male, *Santa Claus is coming to town* (1934) e *Have yourself a merry little Christmas* (1934), i cui spartiti hanno venduto quattro milioni di copie. Sono queste le vicissitudini della fama (e della sorte).

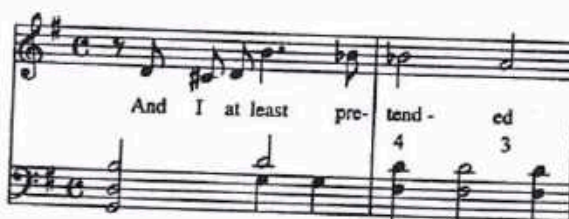
pertorio segue la sintassi della musica classica, ma ha le proprie idiosincrasie, com'è possibile vedere quando si affronta lo studio dettagliato di singole canzoni.¹⁰

Categorie descrittive del disegno melodico



Esempio 17. Cole Porter, *Ev'rything I love*.

[...] L'esempio 17 mostra la figura melodica che apre il *verse* di *Ev'rything I love* di Porter. La melodia, temporaneamente in *mi♭* minore, ascende dal *mi♭* al *sol♭* passando attraverso il *fa*. A causa della sua posizione nella scala come 2, mantenendo naturalmente inalterato il contesto, il *fa* funziona normalmente come *nota di passaggio*. La meta del frammento melodico dell'esempio 17 è il *lab* della misura 2, e il *sol♭* («Lord») potrebbe giungere direttamente a questa nota. In corrispondenza con la prima sillaba di «Byron», interviene invece il *sib*, nota adiacente superiore del *lab*. Una nota adiacente per grado accentata di questo tipo viene chiamata *appoggiatura* («nota pendente»). Le appoggiature sono sempre note adiacenti di grado (di solito superiori oppure, più di rado, inferiori), e sono sempre accentate, solitamente attraverso il loro posizionamento in un punto metricamente accentato della misura. Le altre caratteristiche variano. Un'appoggiatura può essere cromatica, può essere breve o lunga, e può essere abbellita. Può anche essere – e con molta facilità è – scritta in modo errato.



Esempio 18. Cole Porter, *Get out of town*.

Una nota di passaggio o un'altra nota adiacente, se entra in un tempo debole (non accentato) della misura e poi, mantenuta, si trasforma in una dissonanza che risolve in una consonanza, viene chiamata *ritardo* o, più precisamente, *ritardo dissonante*. L'esempio 18 ne riporta un caso. La melodia comincia sul *re*, che viene ab-

¹⁰ Gli esperti in armonia che desiderano verificare le loro capacità analitiche su successioni più complesse possono far riferimento a tre brani dei primi anni '30: *Love for sale* (1930) e *Nymph errant* (1933) di Cole Porter, e *Dancing on the ceiling* (1930) di Richard Rodgers.

bellito dalla sua nota adiacente cromatica inferiore (*do*[#]) prima di saltare al *si* («at least»). Questo *si* prosegue poi il percorso scendendo al *la*, che completa le parole «And I at least pretended». La nota di passaggio cromatica *si*^b, nel corso del movimento discendente, entra sull'ultimo ottavo della misura 5 e continua al di là della linea di misura, dove si espande assumendo la durata di una metà e formando un intervallo dissonante di quarta con il *fa* del basso prima di risolvere al *la*, quando la quarta si trasforma in una terza consonante. Ecco quindi la ragione della presenza dei numeri 4-3 sopra il pentagramma più basso. Questa configurazione, che comprende la preparazione del *si*^b come consonanza, l'estensione ritmica di tale nota oltre la linea di misura e la sua risoluzione finale in una consonanza, è un ritardo. Qui assomiglia a quello descritto nei manuali di musica classica, ma nelle canzoni classiche delle quali ci stiamo occupando – come avviene in tutta la musica – spesso assume forme stravaganti.

Gli abbellimenti, specialmente le appoggiature e i ritardi, sono tra gli elementi più espressivi della melodia e, come ci si può aspettare, sono ben rappresentati nella canzone classica. Nei capitoli seguenti avremo più di un'occasione per vederli in azione.

Coordinate melodiche

Uno dei principali interessi dell'analisi della canzone americana classica è costituito dal considerare il profilo melodico nella sua relazione con la linea melodica ad ampio raggio. Nello studio di una particolare melodia nel suo intero decorso sarà di cruciale importanza individuare delle altezze che funzionano come punti di riferimento specifici. Spesso si risconterà che queste altezze di riferimento sono usate come punti di partenza o di arrivo, oppure come il punto più basso o più alto delle linee che compongono una melodia. Ho raggruppato queste altezze in categorie specifiche. Sono queste le categorie descrittive menzionate nel titolo del capitolo. In ogni canzone le note che coincidono con queste categorie descrittive saranno denominate 'coordinate melodiche della canzone'.

Nota capo della melodia

Essendo un marcatore che, nel modo più ovvio, segnala il ritorno della prima parte della canzone, la prima nota della melodia – la nota capo della melodia¹¹ – è spesso d'importanza speciale per la melodia nel suo insieme. Essa potrebbe inoltre

¹¹ L'espressione 'nota capo della melodia', non comune nella terminologia italiana, traduce quella originale di Forte 'melodic headnote' [n.d.c.].

presentare relazioni inaspettate con altre coordinate melodiche, secondo un aspetto organizzativo che si applica a tutte le coordinate melodiche.

Nota principale

La nozione di 'nota principale' è più complessa di quella di 'nota capo della melodia', anche se in alcuni casi queste due coordinate possono coincidere. In generale, la nota principale è quella che emerge nella melodia come nota focale dell'attività melodica: ad esempio, può essere la nota capo della melodia di alcune linee sussidiarie. Spesso la nota principale si presenta come un elemento di rilievo della melodia nelle sue frasi conclusive, e può addirittura coincidere con l'ultima nota della melodia.¹²

Altezza nadir

Ogni brano ha una nota più bassa, che denominiamo altezza nadir o, semplicemente, nadir. In molte canzoni tale altezza non compare in modo casuale, ma si presenta in punti cruciali della melodia. L'altezza nadir di una canzone può essere ad esempio la nota capo della melodia, come talvolta accade nelle canzoni di Cole Porter. Nel repertorio della canzone americana classica, il significato dell'altezza nadir varia da brano a brano. Esso dipende, ad esempio, dalle sue associazioni con le parole. Non c'è un'unica interpretazione semantica ad essa associata, e le relazioni che si vengono a creare tra l'altezza nadir e le altre coordinate melodiche meritano sempre attenzione. Di fatto, esse esigono attenzione giacché quasi sempre occupano posizioni salienti nella canzone.

Altezza apice

Come l'altezza nadir, l'altezza apice, o picco del registro, occupa solitamente una posizione speciale nella canzone: com'è ovvio, si troverà al climax di molti brani. Per lo studio di una canzone nella sua globalità, riveste particolare interesse qui la relazione tra l'altezza apice e le altre coordinate melodiche, tanto quanto la posizione della nota apice nella matrice comune delle altezze (discussa qui sotto).

¹² I lettori esperti della teoria schenkeriana avranno riconosciuto che il concetto di nota principale qui descritto ha un'aria di famiglia con quello delineato in tale teoria. Mi affretto però a far notare che in alcune canzoni la nota principale potrebbe non necessariamente soddisfare le condizioni di un'analisi schenkeriana rigorosa. In particolare, potrebbe non essere in relazione alla figurazione contrappuntistica di base, ovvero alla struttura fondamentale di Schenker (*Ursatz*). Una delle ragioni fondamentali di ciò risiede nella tradizione di questa popular music, che ha alcuni tratti comuni con la tradizione della musica colta europea, ma che mostra anche altri tratti che da essa differiscono in modo significativo. Vedi Forte e Gilbert 1982.

Relazioni tra le coordinate melodiche

Di tutte le relazioni tra le coordinate melodiche, la più importante è forse quella della *collocazione all'ottava*, ovvero la trasposizione di ottava (in su o in giù) di una delle coordinate. Ad esempio, la collocazione un'ottava sopra dell'altezza nadir può avere un ruolo importante nel dirigere il movimento melodico verso l'altezza apice, oppure la collocazione un'ottava sotto dell'altezza apice può avere un'identica funzione nei confronti della nota principale.

La *matrice comune delle altezze* è la rappresentazione di tutte le altezze presenti in una canzone attraverso la notazione musicale normale, dove ciascuna di esse è rappresentata solo una volta, piuttosto che ogni volta che appare nella canzone. Essa permette di realizzare un riassunto, spesso assai istruttivo, delle relazioni che intercorrono tra due o più altezze che compongono la melodia. [...] Questa matrice è utile per fornire informazioni sulla melodia che potrebbero altrimenti essere trascurate. Studiando la matrice comune delle altezze ci si deve ovviamente occupare della posizione delle coordinate melodiche, tanto quanto di altre proprietà più astratte della matrice, quali ad esempio il *centro numerico*, cioè l'altezza centrale della matrice calcolata dividendo a metà il numero delle altezze in essa presenti, e il *centro nel registro*, cioè l'altezza che è centrale nella collocazione 'spaziale' (vale a dire, rispetto all'intervallo tra l'altezza nadir e quella apice).

Motivi e linea melodica lunga

È sorprendente ma vero che i motivi melodici, e specialmente i motivi brevi composti da due o tre note, sono stati perlopiù trascurati persino nello studio enciclopedico di Wilder (1972), che è l'unica indagine ad ampio respiro finora condotta sul repertorio della canzone americana classica. In quanto segue farò uno sforzo consistente per colmare questa lacuna e, allo stesso tempo, negli studi sulle singole canzoni, presterò attenzione appropriata alla relazione tra il motivo e le linee melodiche più lunghe, laddove queste si presentino. Il capitolo 7 di Forte 1995 discute tale questione in modo più approfondito.¹³

Forma: terminologia e modelli

[...] Per quanto riguarda l'organizzazione delle piccole parti in parti più ampie, la canzone americana classica segue nel complesso percorsi consolidati. Anzi, le grandi innovazioni sono rare e generalmente ristrette ai lavori teatrali; raramente si

¹³ Nel testo originale il presente rimando è 'interno': Forte 1995 è infatti il testo dal quale gli estratti qui tradotti sono tratti. Per facilitare la segnalazione di simili rimandi 'interni', Forte 1995 è stato posto in bibliografia e trattato come qualsiasi altra fonte bibliografica 'esterna' [n.d.c.].

presentano nelle canzoni composte per il mercato degli spartiti. Consideriamo un caso esemplare: il *verse* di una canzone di Cole Porter.

Esempio 19. Cole Porter, *Why shouldn't I?*

Il termine *verse* si applica alla parte cantata introduttiva di una canzone. Il più delle volte questa è lunga sedici misure (come il *verse* di *Why shouldn't I?*, riportato nell'esempio 19).¹⁴ Dal punto di vista ritmico è spesso statico – al limite presenta qualche sincope gettata qua e là – e le sue parole, pronunciate tra il parlato e il cantato, preparano quelle della parte principale della canzone, chiamata *refrain*. Il *verse* è di fatto necessario nelle canzoni che nascono per il teatro musicale, giacché permette all'esecutore di fissare l'atmosfera della canzone e il suo 'tema', e dunque di catturare l'attenzione del pubblico. Nelle canzoni classiche scritte per il mercato degli spartiti e della radio, invece, a volte può essere omissso o essere molto breve.

Il *verse* di *Why shouldn't I?* di Cole Porter rappresenta un'ottima opportunità per illustrare tre termini di base che saranno usati per descrivere le componenti della forma della canzone: segmento di due misure, frase e periodo. Cominciamo dalla frase.

Nell'esempio 19, la frase 1, che abbraccia le prime quattro misure, può essere assunta come modello della *frase* intesa come unità musicale discreta che contribuisce al disegno d'ampio raggio della canzone. Nella canzone americana classica la lun-

¹⁴ Il *verse* di sedici misure divenne lo standard nella popular music americana negli anni successivi alla Guerra Civile. Alcuni autori preferiscono *verse* di venti misure: sedici misure più una transizione di quattro misure (vedi Hamm 1979, 254).

ghezza di quattro misure di ogni frase è così canonica che il termine 'frase' riferito alla forma significa 'frase di quattro misure'. I tratti musicali usati per delimitare la frase sono la melodia, il ritmo, l'armonia e spesso, ma non sempre, le parole. Nella frase 1 dell'esempio 19 la nota di due quarti puntata, preceduta com'è da note di valore più breve, segnala la fine della frase stessa. Il profilo melodico fondamentalmente discendente che comincia a misura 2 asseconda la chiusura a cui la successione giunge a misura 4, chiusura che, nel caso presente, è anche cadenzante e trova il suo compimento definitivo giungendo sul 1 della scala. La successione armonica V-I nelle misure 2 e 3 rafforza il movimento melodico cadenzante. Anche la frase 2 nell'esempio 19 conclude melodicamente sulla tonica *do*, preceduta in questo caso dall'appoggiatura *re* («view of it»): ancora una volta la successione armonica conferma la chiusura della frase sul I. Alla fine della misura 8 appare una nuova armonia, una triade di *la* minore, segnata come VI e IV. La designazione come VI colloca la triade all'interno della tonalità di *do* maggiore precedente, mentre quella come IV indica la sua nuova funzione in relazione alla tonalità di *mi* minore in cui comincia la seconda ampia sezione del *verse*. La misura 8 è quindi sia un finale sia un inizio, una preparazione per la continuazione dell'arguto testo verbale.

Ognuna di queste due frasi, frase 1 e frase 2, si divide in due *segmenti di due misure*. Il primo di questi segmenti di due misure coincide esattamente con il primo verso del testo («All my life I've been so secluded»), mentre il secondo corrisponde al secondo verso del testo («Love has eluded me»). In modo simile, la frase 2 si articola in due segmenti di due misure, ognuno dei quali corrisponde ad un verso del testo. Qui il secondo segmento di due misure inizia come il primo: con un'anacrusi di due ottavi sull'ultimo tempo della misura. Questi segmenti di due misure all'interno di frasi di quattro misure sono assai caratteristici della canzone americana classica. Entrambe le unità, le frasi di quattro misure e i segmenti di due misure, contribuiscono alla caratterizzazione della forma nell'idioma comune e agevolano l'esecuzione, la percezione e la memoria.

I segmenti di due misure e le frasi di quattro misure mostrano inoltre un'organizzazione gerarchica: i segmenti di due misure si giustappongono per creare unità più ampie, ossia le frasi di quattro misure. Nella forma prototipica della canzone classica, la gerarchia non si ferma qui, ma continua verso unità ancora più ampie, i *periodi*, che sono formati da due frasi di quattro misure, come mostra il periodo 1 nell'esempio 19.

Il periodo 1 dell'esempio 19 è formato da due frasi di quattro misure contrastanti fra loro melodicamente nel ritmo, nel profilo e, naturalmente, nelle parole. Un periodo di questo tipo è detto *periodo contrastante* per distinguerlo da un periodo costituito da frasi più o meno simili nel disegno melodico, che è detto *periodo parallelo*. Il repertorio delle canzoni classiche è pieno di periodi di entrambi i tipi. Spesso la prima frase del periodo è chiamata *frase antecedente* e la seconda *frase conseguente*.

Anche le misure 9-16 del *verse* di *Why shouldn't I?* costituiscono un periodo contrastante, dove ciascuna frase contiene due segmenti di due misure e ciascun segmento di due misure musica un verso del testo. Le frasi, comunque, non sono così chiaramente delimitate dall'armonia come lo erano quelle del periodo 1. Nel corso della prima frase (misure 9-12) si presenta una modulazione che riorienta la musica, spostandola dal *mi* minore iniziale di misura 9 verso la conclusione in *sol* maggiore di misura 12. I numeri romani posti sotto il pentagramma illustrano questo processo. Il compimento della modulazione all'arrivo del *sol* maggiore a misura 12 corrisponde al compimento della frase 3. Inoltre, in questo punto la melodia giunge anche ad una cesura, rappresentata dalla nota di due quarti puntata. Di conseguenza, e in generale, una frase non deve per forza corrispondere a un andamento in un'unica tonalità, ma può contenere processi armonici più elaborati, come ad esempio la modulazione che si svolge nella frase 3 dell'esempio 19. Sebbene l'organizzazione melodica e le parole definiscano chiaramente la frase 4 dell'esempio 19 come un'unità, l'armonia soggiacente ancora una volta complica maggiormente le cose: la frase inizia su un accordo di sottodominante alterato (IV^{b3}) e si conclude infine su un accordo di tonica di *sol* maggiore. Immediatamente, quest'ultimo funziona come V per introdurre la tonalità principale della canzone (*do* maggiore), che si presenta all'inizio del refrain.

Il *verse* di *Why shouldn't I?* è dunque formato da due periodi successivi che costituiscono il vertice della gerarchia. Chiamiamo un schema di questo tipo *periodo doppio* o, per essere più precisi, *periodo doppio contrastante*, a causa del fatto che i profili melodici dei due periodi sono diversi.

Come precedentemente detto, la parte principale di una canzone è chiamata *refrain*. Il refrain è generalmente formato da tre parti: un periodo doppio lungo sedici misure, che chiamiamo *chorus** 1, seguito da un periodo di otto misure, spesso in un'altra tonalità, denominato *bridge**, e da una ripetizione del primo periodo di otto misure del *chorus* 1, che chiamiamo *chorus* 2.¹⁵ È possibile che il *bridge* non si presenti, nel qual caso, invece di una sequenza *ternaria* ABA, avremo un semplice schema *binario* AA. Rivolgiamo ora l'attenzione all'esempio.

¹⁵ A volte la forma di una canzone può non essere conforme al prototipo ternario in modo così immediato. Cfr. l'analisi di *Isn't this a lovely day* e *Say it isn't it* di Irving Berlin, in Forte 1995, cap. 9.

Esempio 20. Cole Porter, *How could we be wrong?*

Per evitare di rendere confuso l'esempio 20, riporto a parte, qui di seguito, le parole del refrain:

- CHORUS 1 How could we be wrong
 When we both are so set on it
 How could we be wrong?
 Our love is so strong
 I'd be willing to bet on it,
 How could we be wrong?
- BRIDGE Why should it ever die?
 Darling, you and I
 Are too wonderfully happy today
 To throw it away.
- CHORUS 2 Now, life is a song
 If we build a duet on it,
 How could we be wrong?

Il refrain di *How could we be wrong?* segue il modello di trentadue misure qui delineato, che consiste nello schema ABA 'chorus 1 – bridge – chorus 2'. Le annotazioni riportate sopra il pentagramma definiscono l'organizzazione gerarchica dei sedici segmenti di due misure, delle otto frasi di quattro misure e dei quattro periodi di otto misure – una disposizione assai ordinata.

Eppure in questa canzone, come in molte altre, gli elementi principali del disegno non sempre si adattano al modello in modo chiaro. Un esempio evidente di tale fenomeno si trova nel primo periodo. Qui la ripetizione della durata della nota da un intero legata che si trova nelle misure 1 e 2 segnala l'inizio della frase 2. Tuttavia, dal punto di vista armonico la misura 4 è sia la fine di una successione iniziata a misura 2 sia l'inizio di una breve concatenazione di quinte che conduce all'accordo di tonica a misura 7. Simili sovrapposizioni sono assai comuni nelle canzoni ben congegnate. Anzi, se questa ed altre irregolarità rispetto al modello non si presentassero, il disegno della canzone e il coordinamento artistico dei suoi elementi di base (melodia, ritmo, profilo, registro e così via) degenererebbero in un esercizio di riempimento di un palinsesto.

Il chorus 1 del refrain di *How could it be wrong?* consiste in un doppio periodo parallelo. Nell'esempio 20 troviamo quindi i numeri di misura e i segni convenzionali di ripetizione per rappresentare le misure ripetute nelle frasi 3 e 4 del periodo 2. Solo alla fine il periodo 2 è diverso dal periodo 1: qui entra bruscamente un'armonia di *si7* in funzione di settima di dominante per introdurre l'accordo di *mi* minore che inizia il bridge a misura 17.

Il bridge va da misura 17 a misura 24 e consiste in un periodo contrastante di otto misure. Anche se la frase 6 contiene delle figure melodiche riferibili a quelle della frase 5, diciamo che il periodo 3 è 'contrastante' perché la frase 6 non inizia allo stesso modo della frase 4, né lo schema comune con la frase 5 dura un tempo sufficiente per giustificare la sua descrizione come 'parallelo'.

Nel bridge di *How could we be wrong?* le parole presentano un ritmo sincopato rispetto ai segmenti di due misure e alle frasi di quattro misure, cosicché nessuno dei quattro versi occupa un segmento di due misure. Al contrario, il primo verso dura tre misure, il secondo e il terzo due misure, e il verso finale occupa un'unica misura.

17

1.[Why should it ev - er die?] 2.[Dar- ling you and

21

1] 3.[Are too won - der- ful- ly hap- py to- day] 4.[To throw it a- way.]

Esempio 21. Cole Porter, *How could we be wrong?*

Al fine di rendere più visibili le durate dei quattro versi rispetto alla melodia, nell'esempio 21 ciascuno di essi è stato racchiuso tra parentesi quadre e numerato. Sebbene i primi due segmenti di due misure non potrebbero essere definiti in modo più chiaro – giacché si tratta di una progressione melodico-ritmica –, le parole non corrispondono a tali segmenti, ma, come premesso, li oltrepassano, sicché la fine del primo verso («die») coincide con l'inizio del secondo segmento di due misure (misura 3), e la fine del secondo verso («I») coincide con l'inizio del terzo segmento di due misure. Le parole si spostano a destra fino alla fine del *bridge*, dove l'ultimo verso è compresso nell'ultima misura. Da ciò possiamo concludere che la melodia sia stata scritta prima e che le parole siano state costruite ingegnosamente in un secondo momento in modo da adattarsi in questa maniera sincopata.

Nel *chorus* 2, che inizia a misura 25, le parole seguono in modo più stretto l'organizzazione frastica della melodia. I primi due versi (vedi il testo completo, riportato precedentemente) si sviluppano all'interno della prima frase di quattro misure, mentre l'ultimo verso inizia sul battere della misura 29 all'inizio della frase finale della canzone.

Nonostante i conflitti interni col modello formale della canzone classica, *How could we be wrong?* di Cole Porter è conforme alla disposizione di trentadue misure convenzionale, dove il *chorus* 1 riempie un periodo doppio mentre sia il *bridge* che il *chorus* 2 consistono in un unico periodo. Si tratta di una disposizione che, alla luce della sua enorme diffusione, è a volte definita 'forma della canzone'. In ogni caso, gli autori non sempre rispettano le convenzioni: Jerome Kern, ad esempio, spesso inverte le proporzioni tra il *chorus* 1 e il *chorus* 2 facendo sì che il *chorus* 1 duri un periodo e il *chorus* 2 un periodo doppio.¹⁶

Benché la forma ternaria sia di gran lunga la forma principale della canzone classica, con occasionali forme binarie che compaiono qua e là per invalidare ogni regola generale, al suo interno ritroviamo degli schemi che richiamano alcune forme tradizionali. Un buon esempio è quello menzionato precedentemente: la *bar form*, o AAB, che è un altro tipo di forma ternaria dalle origini antiche. Se questa rifletta la forma tradizionale del blues o meno è ancora una questione aperta: forse a volte è proprio così. Ad ogni modo, la forma blues di dodici misure è un buon esempio della successione affermazione-affermazione-risposta che caratterizza la *bar form*.¹⁷ Possiamo incontrarne un esempio in *Can't help lovin' dat man* di Jerome Kern (da «Show boat»), dove il primo periodo contiene una *bar form*.

Ho accennato alla non-conformità rispetto al modello formale di elementi importanti del disegno, quali ad esempio l'armonia e le parole (esempio 21). In generale, è importante riconoscere che i componenti della forma modello – in particolare il segmento di due misure e la frase di quattro misure – non delimitano movi-

¹⁶ Vedi, ad esempio, la sua *Long ago and far away*, dal film «Cover girl» (1944).

¹⁷ Per un approfondimento sulla forma blues, vedi Tirro 1992, 51.

menti di più ampio respiro, quali ad esempio possono essere linee melodiche lunghe e successioni armoniche. Di fatto, più spesso di quanto ci si possa aspettare, le successioni armoniche sono più ampie di questi raggruppamenti di superficie. Tenendo presente tutto ciò, suggerisco che è più appropriato considerare le unità formali come termini comodi per la descrizione piuttosto che pensarle come obiettivi analitici fini a se stessi. In breve, il disegno musicale della canzone classica comprende le unità formali elementari discusse in questo capitolo, ma non può essere ridotto ad esse.

La visione d'insieme: un'introduzione

Questo capitolo introduce il lettore ad alcune procedure analitiche applicate in Forte 1995, capp. 8-16. Deve essere sottolineato fin d'ora che al centro dell'attenzione ci sarà sempre il disegno dell'intera canzone. A questo proposito, è necessario focalizzare a cosa mi riferisco con l'espressione 'visione d'insieme'. In termini più concreti, tale espressione sta a indicare che lo studio dettagliato della superficie immediata della musica dovrebbe sempre condurre ad una migliore comprensione dei tratti ad ampio raggio. Le procedure qui illustrate intendono essere d'aiuto per raggiungere questo fine.

Molte delle nozioni e delle tecniche prese in considerazione in questo capitolo derivano dagli scritti di Heinrich Schenker (1868-1935), divenuti negli anni recenti assai influenti negli studi analitici. Per quanto ne sappiamo, comunque, Schenker non ha mai espresso alcun interesse per la canzone americana classica e, se anche lo avesse fatto, sarebbe stato senza dubbio in negativo. In questo saggio, la relazione principale con lo straordinario lavoro pionieristico di Schenker va vista nell'approccio analitico, non in una condivisione d'interessi nei confronti di un repertorio musicale, a meno che non si riduca tale condivisione di interessi a rilevare che la canzone americana classica mostra le caratteristiche strutturali di base della musica tonale classica. Sebbene desideri riconoscere l'influenza di Schenker, mi preme sottolineare allo stesso tempo che l'adozione delle procedure analitiche lineari da lui sviluppate ha qui una portata limitata e non riesce a far entrare in gioco completamente le sue formulazioni teoriche. Inoltre, non mi preoccuperò di precisare ad ogni passaggio gli adattamenti delle idee di Schenker o le deviazioni nei loro confronti, perché tutto ciò distrarrebbe il lettore dall'obiettivo principale di questo saggio: lo studio del disegno musicale della canzone americana classica del quarto di secolo 1924-1950.

Desidero ora allontanarmi da considerazioni didattiche e apologetiche, e avvicinarmi maggiormente a considerazioni riguardanti i dettagli dell'analisi. Anzitutto, alcune parole su un processo fondamentale: la *riduzione analitica*. Per riduzione si intende la rimozione dello strato superficiale della struttura musicale al fine di ri-

velare le configurazioni più essenziali che ne sono alla base, che rappresentano i movimenti ad ampio respiro della musica. Ridurre ai livelli più profondi in questo modo non vuol dire scartare semplicisticamente gli elementi musicali più vicini alla superficie, quali ad esempio le ornamentazioni melodiche. Al contrario, un'analisi efficace sarà sempre in grado d'includere ogni componente musicale e di metterla in relazione alla 'visione d'insieme'. Di fatto – come risulterà evidente in quanto segue –, senza la 'visione d'insieme' non è possibile scoprire interpretazioni significative del dettaglio, né d'altra parte è possibile portare alla luce la struttura d'insieme senza un'attenta analisi del dettaglio.

I principi che regolano l'analisi riduttiva della musica tonale sono due, e si applicano sia alla musica tonale classica sia alla canzone americana classica: 1) il *principio della definizione armonico-contrappuntistica*; 2) il *principio della distinzione melodico-strutturale* tra le note che rappresentano la condotta delle parti a livello profondo e quelle che hanno una rilevanza esclusivamente locale.

Secondo il *principio della definizione armonico-contrappuntistica*, una nota della linea melodica principale ('la melodia') riceve il suo supporto più forte da parte di un accordo consonante o, nel caso del repertorio extra-colto, da parte di un accordo consonante potenziato da una delle dissonanze stabili, come la nona. Nel caso ci sia da scegliere tra diversi accompagnamenti accordali, sceglieremo l'armonia più vicina all'accordo della tonica d'impianto o di dominante. Una nota melodica può anche essere sostenuta contrappuntisticamente, cosa che il più delle volte avviene mediante il suo inserimento nello schema di una progressione realizzata dalle voci esterne, quale può essere, ad esempio, una successione di decime. L'applicazione di questo principio non è affatto così complicata o problematica come potrebbe sembrare da questa lunga definizione.

Il *principio della distinzione melodico-strutturale* determina quali note melodiche siano ornamentali e quali, essendo sufficientemente sostenute dall'armonia, facciano parte di un segmento melodico di più ampio respiro. I vari tipi di note ornamentali, che nella canzone classica sono onnipresenti, sono stati passati in rassegna nel capitolo «Categorie descrittive del disegno melodico». Come sarà evidente dall'analisi, le note di passaggio e, a volte, le note adiacenti possono anche presentarsi a un livello strutturale più profondo come elementi essenziali in una linea di ampio respiro.

I componenti della notazione musicale abituale si combinano con alcuni caratteri tipografici comuni per formare la *notazione analitica*. Un esempio musicale costituito principalmente dalla rappresentazione della struttura musicale in notazione analitica è chiamato *grafico analitico*. I simboli di base della notazione analitica sono elencati sotto.

- Le *legature di portamento* raggruppano le note ornamentali in coppie o in unità più ampie e spesso le collegano a una nota di un livello strutturale superiore.

- Le *legature di valore* uniscono note dal nome identico o equivalente, come nella notazione musicale normale.
- Le *gambette* indicano le note della condotta delle parti ad ampio raggio soggiacente e strutturalmente più basilare, distinguendole dagli abbellimenti di superficie, che sono indicati con note senza gambette. Nel basso, le gambette sono applicate alle note essenziali della successione armonica che di solito non sono riducibili.
- Le *codette* focalizzano l'attenzione su alcune note speciali, come ad esempio le note apice. Nel basso evidenziano delle funzioni armoniche subordinate ma importanti, come ad esempio quella di dominante secondaria.
- Le *barre orizzontali* collegano le componenti di una configurazione melodica di ampio respiro, che molto spesso consiste in una linea che procede per grado. Nel basso, le barre collegano i membri di una concatenazione di quinte. Le barre analitiche non sono inclinate, ma sempre orizzontali.
- Le *note bianche* rappresentano note di particolare importanza come, ad esempio, la nota principale.
- I numeri arabi con *accenti circonflessi* indicano i gradi della scala nella tonalità d'impianto.
- I *numeri romani* collocano gli accordi rispetto alla tonalità.
- I simboli del *basso numerato* mostrano la sovrapposizione verticale degli intervalli in un accordo e, a volte, il movimento orizzontale della condotta delle parti locale (vedi cap. «Linguaggio armonico»).

È importante tener conto che nella notazione analitica nessun simbolo sta a significare una durata corrispondente. Le note bianche, quindi, non vanno interpretate come delle minime; né le note con una gambetta come quarti. Negli schemi analitici le linee di misura mostrano le durate in modo approssimativo.

In alcuni schemi analitici la notazione armonica tradizionale subisce due tipi di miglioria. Anzitutto, le escursioni in altre aree tonali sono indicate come nell'esempio seguente:

mi min.: I V I
(III)

Questa scrittura definisce un sotto-gruppo nella tonalità di *mi* minore costituito dalla successione I (tonica) – V (dominante) – I (tonica). Il numero romano III colloca la tonica temporanea di *mi* minore nell'ambito della tonalità d'impianto che, per deduzione, in questo caso è il *do* maggiore. Per la modulazione a una nuova tonalità è necessario un secondo tipo di miglioria della notazione armonica. Ancora una volta, lo illustriamo con un esempio:

do: I VI
sol: II V I

L'esempio precedente va letto come segue: nella tonalità di *do* maggiore si sviluppa la successione I (tonica) – VI (sottomediate), ma all'arrivo sul VI si presenta un cambio di orientamento che fa funzionare il VI come II (sopratonica) nella tonalità di *sol* maggiore. Nel linguaggio dei (normali) libri di testo standard, il VI in questo caso è un 'accordo pivot'.

Prima di procedere con alcune analisi esemplificative, vorrei porre in risalto una regola di cruciale importanza: in un'analisi, ogni livello strutturale – di norma in questo studio ne troveremo solamente due – deve costituire in se stesso una composizione tonale sintatticamente corretta, per quanto spoglia possa essere, senza discontinuità o nessi incompleti, a meno che questi siano già presenti nell'originale non ancora ridotto. Un buon modo per verificarlo è ascoltarle – cosa che, naturalmente, dovrebbe essere un fattore determinante in ogni fase dell'analisi.

The image shows a musical score for Example 22. It consists of two staves, labeled a) and b). Staff a) contains measures 1 through 7. The notes are in treble and bass clefs. Staff b) contains measures 1 through 7. The notes are in treble and bass clefs. Below staff b), there are chord symbols: II*, V*, I° G, H, [V], [V], V, I. Above staff b), there are figured bass symbols: 5, 4, 3, 2, 1.

Esempio 22. Cole Porter, *How could we be wrong?*

Nell'esempio 22 e altrove, le lettere maiuscole corrispondono ai commenti esposti nel testo.

- A Il *la*, prima di risolvere al *sol* della misura successiva, scende al *fa*#, nota adiacente cromatica inferiore rispetto al *sol*. Nel movimento da *la* a *fa*#, il *sol* è una nota di passaggio, non l'anticipazione del *sol* della misura successiva. In breve, la figura ha un andamento tradizionale.
- B La terza ascendente ornamentale da *mi* a *sol* è l'inversione trasposta della terza discendente di A. Essa è a sua volta immediatamente seguita dalla sua inversione.
- C Ancora una terza discendente, da *sol* a *mi*. Questa volta ho però interpretato il *fa* come una nota di passaggio della struttura ad ampio respiro, dunque l'ho collegato a una gambetta ed etichettato come 4 della scala con accento circonflesso.

- D Il $\hat{3}$ della scala è sorretto armonicamente da una dominante secondaria parte di una concatenazione di quinte.
- E Al $\hat{2}$ della scala, accompagnato da un'armonia di dominante, troviamo collegato ancora una volta il movimento ornamentale di terza discendente, che appare così come un motivo.
- F Verso la conclusione del periodo di otto misure, ecco alla fine giungere il *do*. Questa nota completa la lunga linea melodica discendente partita dal *la* della misura 1: un riempimento per grado di una sesta maggiore.
- G Il *mi* al basso si trova alla fine di una terza discendente percepibile come una versione espansa della terza decorativa così in risalto nella melodia. Concorde-mente al principio della definizione armonica, qui l'accordo I^6 sorregge in modo inequivocabile il *sol* della melodia.
- H Il *si*^b al basso è una nota adiacente superiore del *la*, nota di partenza della concatenazione di tre quinte *la-re-sol-do* che porta inesorabilmente alla sua meta, la tonica *do*. Il *si*^b conferisce un momentaneo sapore di *re* minore, che viene rafforzato dal movimento successivo del basso da *la* e *re*. Ma all'arrivo sul *re*, l'armonia diventa di *re* maggiore con la nona e la settima.



Esempio 23. Riduzione dell'esempio 22.

Per dimostrare la validità di questa riduzione e il fatto che questa soddisfi tutti i requisiti della correttezza sintattica, l'esempio 23 distilla dall'esempio 22 la condotta delle parti e la successione armonica di base. Due delle note della lunga linea melodica discendente sono accompagnate da alcune armonie idiomatiche della canzone classica americana: il *fa* è parte di una triade aumentata sul *la* del basso, e il *mi* è la nona sul *re* del basso. Per evitare la presenza di simboli non necessari in questo esempio, gli accordi non sono stati cifrati completamente.

You and the night and the music (esempio 24) è uno dei due successi (l'altro è *If there is someone lovelier than you*) tratti dal flop di «Revenge with music» (1934), un musical di Broadway. Si tratta del rifacimento di un valzer, chiamato *Today*, tratto da un film del 1934, «The Queen».

- A Consideriamo nota principale e scriviamo come nota bianca la prima nota della melodia (*sol*). Si tratta della nota capo della lunga linea melodica che abbraccia l'intero primo periodo, segnalata con una barra orizzontale.
- B La nota *do* al basso si aggiudica una nota bianca, che corrisponde alla nota bianca *sol* della melodia, accompagnata dallo stesso *do*.

Esempio 24. Arthur Schwartz, *You and the night and the music*, grafico analitico.

- C La barra orizzontale del pentagramma più basso collega delle note ascendenti nell'ambito della terza da *do* a *mi*^b; le prime due sono attaccate a un salto ornamentale verso il basso al *sol*. Si tratta di un *cliché* diffuso negli arrangiamenti per spartiti pianistici, utile per mantenere la pulsazione metrica. Non deve essere confuso col basso reale, che quasi sempre cade sul primo tempo della misura.
- D L'adiacente cromatico *reb* abbellisce e mette in evidenza il *do* del basso, che a sua volta sostiene il *do* con la codetta della melodia.
- E Il *do*, dal momento che è una nota assai in rilievo nella melodia e, nello spartito per pianoforte, si presenta sotto il simbolo della corona, merita una codetta. Per stabilire se ha una rilevanza analitica maggiore, bisognerà aspettare che l'intera canzone venga analizzata.
- F Il *fa* della melodia conclude la prima frase di quattro misure. Tuttavia, non è collegato alla lunga barra orizzontale, poiché qui l'armonia di sottodominante (IV) ha minor valore strutturale nella tonalità di quanto ne abbia il seguente V della misura 6, al quale il *fa* al basso è legato.
- G L'accordo semidiminuito (II⁷) intensifica la successione avviata dal IV nella misura precedente verso la sonorità di dominante di misura 6.
- H Infine, il 4 nella linea d'ampio respiro è sorretto strutturalmente dall'armonia di dominante. L'analista si è preso la libertà di condensare in qualche modo la misura per celebrare quest'evento.
- I Alla fine del periodo, con l'arrivo della sonorità di tonica, Schwartz cambia la qualità delle terze dell'accordo passando dal minore al maggiore – un'alterazione toccante che ritroviamo anche nella sua canzone *Alone together* (Forte 1995, cap. 15, 283-290).

Come l'esempio 23, l'esempio 25 presenta l'armonia e la condotta delle parti essenziali per il grafico analitico dell'esempio 24. Lo scopo di questa illustrazione è sempre quello di dimostrare l'integrità dell'analisi.



Esempio 25. Riduzione dell'esempio 24.

Sweet Lorraine (1928) – da non confondere con *Sweet Sue*, anch'essa del 1928, ma del tutto diversa – è la canzone più nota di Cliff Burwell (1898–1976). Le parole sono di Mitchell Parrish, che scrisse anche quelle di *Stardust* di Carmichael e di molti altri famosi brani. La canzone divenne popolare, soprattutto tra i musicisti jazz, dopo che Nat 'King' Cole la registrò nel 1940. Sempre nel 1940, Frank Sinatra la aggiunse al suo rinomato repertorio e Art Tatum registrò un'improvvisazione inimitabile e spettacolare su questa canzone. Consideriamo ora alcune delle componenti del disegno dell'esempio 26.

Esempio 26. Cliff Burwell, *Sweet Lorraine*, grafico analitico.

- A La nota principale (*si*), che entra con la triade di tonica ed è poi tenuta durante i due successivi cambi di armonia, è un tratto distintivo di questa canzone.
- B Gli ottavi di abbellimento si riducono alla nota adiacente elementare *do* legata al *si*. Anche se sarebbe stato perfettamente accettabile interpretare analiticamente ogni nota della figura in ottavi, qui non l'ho fatto per rimanere fedele alla finalità principale di questo capitolo, che è quella di mostrare il modo in cui emergono le configurazioni d'ampio raggio, specialmente nella melodia.

- [illegible]

L'esempio 27 riporta lo scheletro della successione che sta alla base del primo periodo di *Sweet Lorraine*. È questo – o qualcosa di simile, ma più elaborato – che guida l'improvvisatore nel jazz. Si noti la formula contrappuntistica regolare formata dalle voci esterne e indicata da 10-5-10-5 tra i pentagrammi.

A Come spesso accade nelle melodie classiche dell'Età dell'Oro, la nota melodica principale è il $\hat{c}$ (*do*). Qui coincide con la nota capo di una lunga linea discendente per grado che giunge al *mi $\flat$* alla fine del periodo.

B La nota principale *do* è tenuta fin all'inizio della misura 2, formando un ritardo che risolve su una nota, il *si $\flat$* , che è anche la prima nota dell'abbellimento in ottavi (omesso nella riduzione, ma presente nell'esempio 28) che inizia con un salto al *mi $\flat$* per poi discendere fino al *la $\flat$* alla fine della misura.

Esempio 28. Hoagy Carmichael, *Skylark*, grafico analitico.

- C All'interno della linea melodica lunga, il $\hat{3}$ è sorretto dal secondo rivolto della triade di tonica, che si presenta nel modo più naturale come risultato del movimento ascendente per grado nel basso iniziato dal *mi* $\flat$ di misura 1.
- D A questo punto la melodia continua il suo corso discendente giungendo alla sensibile della tonalità (*re*) nella misura 6. Ho collegato le note di questa linea ausiliaria con una barra orizzontale. I numeri tra i pentagrammi si riferiscono agli intervalli tra il basso e le note della linea melodica unite dalla barra, che mostrano l'oscillazione tra gli intervalli consonanti di sesta e di quinta e l'arrivo della settima a misura 6, che dirige la successione alla cadenza finale.
- E Il $\hat{1}$ è posto talmente in rilievo che, se non fosse per l'assenza di un accompagnamento armonico deciso, si potrebbe quasi sentire un movimento cadenzale. Questo *mi* $\flat$ è invece una nota di passaggio nella lunga terza discendente ausiliaria che terminerà a misura 6, come già notato.
- F Qui, alla fine della linea ausiliaria, la sensibile (*re*) è sorretta dal V^7 per poi risolvere sulla tonica *mi* $\flat$.
- G Una cadenza completa e inequivocabile conclude la lunga linea melodica, segnalata da una barra orizzontale, che attraversa una sesta discendente per grado dal *do* al *mi* $\flat$.

Come negli esempi precedenti, l'esempio 29 sintetizza la successione armonica e la condotta delle parti dell'esempio 28 al fine di verificare la correttezza sintattica della lettura analitica. Effettivamente, rappresenta un'analisi solo in senso embrionale. Infatti, il quinto accordo (IV^{+6}) attira l'attenzione perché può essere interpre-



Esempio 29. Riduzione armonica dell'esempio 28.

tato anche come II_5^6 .¹⁸ Ho scelto il IV^{+6} invece del II_5^6 per due ragioni: anzitutto, perché si tratta di un'armonia idiomatica del repertorio; in secondo luogo, perché lo svolgimento della sua condotta delle parti segue la formula IV-I, con il *mi*^b che si mantiene comune ad entrambi gli accordi. Se l'accordo fosse stato un II_5^6 , il *mi*^b avrebbe dovuto risolvere in basso al *re* che, in questo contesto, non è presente. Il punto di questo ragionamento un po' astruso è che nelle canzoni delle quali ci stiamo occupando le armonie idiomatiche – in questo caso, l'accordo con la sesta aggiunta – dovrebbero probabilmente essere prese alla lettera.

Esempio 30. Jerome Kern, *Lovely to look*, grafico analitico.

Lovely to look di Jerome Kern (parole di Dorothy Fields) apparve nel 1935 nel film «Roberta», con Irene Dunne, Fred Astaire e Ginger Rogers (vedi esempio 30). La forma di questa canzone è insolita. Inizia con un *verse* di dodici misure seguito da un refrain di sedici misure composto da un doppio periodo, il secondo dei quali in alcuni aspetti è simile ad un *bridge*. Le seguenti considerazioni si riferiscono al primo periodo del refrain, riportato nell'esempio 30.

¹⁸ Questo è il classico dualismo di Rameau, familiare a chi studia la storia della teoria musicale. Nelle esecuzioni jazz le due armonie sono spesso considerate intercambiabili e con un impatto analogo sulla sintassi armonica.

- A La doppia nota di volta, con l'adiacente inferiore seguita direttamente dall'adiacente superiore, stabilisce il modulo motivico di due note che continua fino a misura 3.¹⁹
- B Mi sono qui preso la libertà di sostituirne nel basso il *sib* presente nello spartito con un *fa*♯. Questo perché il *sib* non è altro che la nota del basso che ci si aspetta dal punto di vista metrico, ma entra in conflitto con l'accordo di settima diminuita che si presenta al di sopra.
- C Il *re* con la codetta diventa un elemento melodico ancora più importante nella misura 6, dove introduce il *do* posto sul battere di misura 7.
- D Il basso dell'armonia di dominante (*sib*) giunge qui sul secondo tempo della misura e viene tenuto nelle tre misure successive.
- E Una codetta attira l'attenzione sull'altezza nadir (*do*), che anticipa l'arrivo della sua collocazione all'ottava superiore nella misura 7, alla fine del periodo.
- F Il *re* con la gambetta risolve il precedente *do* e poi riappare un'ottava sopra, dove ritorna al *do* alto. All'interazione di queste due note va attribuita in larga misura l'andamento melodico che si sviluppa sull'armonia di dominante di queste misure.
- G A differenza di quanto accadeva nella misura 2, dove era giunto sull'ultimo ottavo, il *do* compare qui in battere. Alla fine, nella misura 7, esso comparirà sul battere con pieno sostegno armonico.
- H Il *do* risulta ora essere la nota finale del *climax* della configurazione melodica d'ampio respiro sviluppata a partire dall'inizio del periodo, alla misura 1: un arpeggio della triade di tonica con la sesta aggiunta, indicato dai numeri con l'accento circonflesso riportati sopra il pentagramma nell'esempio 30.

Questo esempio suggerisce che alcune canzoni possono avere configurazioni melodiche d'ampio respiro diverse dalle linee che procedono per grado. Di fatto, questo è uno di questi casi. Solitamente si tratta di un qualche tipo di arpeggio, come ad esempio quello di un accordo con la sesta aggiunta dell'esempio 30. Ma nella canzone classica la forma predominante della struttura d'ampio respiro rimane la linea per grado. Il modo in cui la linea per grado è pensata, per quanto concerne il ritmo, gli abbellimenti melodici, il posizionamento delle sue componenti all'interno della frase e del periodo, e altri tratti, determina naturalmente la qualità individuale della canzone; ma è la struttura soggiacente a fornire la continuità ad ampio respiro e la coerenza globale.

¹⁹ Traduciamo 'turn figure' con 'doppia nota di volta', riferendoci a M. Baroni, R. Dalmonte, M. Jacoboni, *Le regole della musica*, EDT, Torino, 1999, 139, nota 6. L'espressione 'turn figure' deriva forse dal volume di R.O. Gjerdingen, *A classical turn of phrase. Music and the psychology of convention* (University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988), che la discute approfonditamente. Essa è stata comunque segnalata per la prima volta da Meyer (vedi L.B. Meyer, *Explaining Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1973, 192ss.) [n.d.c.].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- FORTE A. (1962), *Tonal harmony in concept and practice*, Holt, Rinehart, and Wilson, New York.
- FORTE A. (1995), *The American popular ballad of the Golden Era. 1924-1950*, Princeton University Press, Princeton.
- FORTE A. - GILBERT S.E. (1982), *Introduction to Schenkerian analysis*, Norton, New York.
- GAMMOND P. (1993), *The Oxford companion to popular music*, Oxford University Press, Oxford.
- HAMM C. (1979), *Yesterdays: popular song in America*, Norton, New York.
- HANDY W.C. (1983²), *The heart of blues*, in *Readings in Black American music*, a cura di E. Southern, Norton, New York, 212-226.
- SOUTHERN E. (1971), *The music of Black Americans*, Norton, New York.
- TIRRO F. (1992), *Jazz: a history*, New York, Norton.
- WILDER A. (1972), *American popular song: the great innovators, 1900-1950*, Oxford University Press, Oxford.

Walter Everett

SISTEMI TONALI NELLE MUSICHE POP/ROCK: UN'INTRODUZIONE

Questo scritto è la traduzione italiana, con una nuova introduzione, della seconda metà di «Confessions from Blueberry Hell, or, pitch can be a sticky substance» (Everett 2000).¹ Tale saggio aveva tre obiettivi:

- 1) provare che non tutti i brani di musica pop/rock condividono lo stesso 'dialetto' tonale;
- 2) offrire una mia introduzione ai molteplici approcci nei confronti delle relazioni tonali rinvenibili nei tanti diversi stili presenti nelle musiche pop/rock degli ultimi cinquant'anni;
- 3) rispondere alle critiche rivolte nei miei confronti fornendo, attraverso il mio punto di vista, un contesto metodologico sistematico che possa aiutare a collocare i miei lavori precedenti.

Non ritengo sia necessario includere in questa sede i passaggi del saggio originale più specificamente dedicati a contestare posizioni discordanti dalle mie. Verranno così omessi molti riferimenti alla discussione metacritica, così come è assente la prima metà del saggio, che cercava di mostrare come le altezze siano al centro di alcune relazioni che potrebbero anche essere intese come applicazioni nell'ambito della forma, del profilo, del colore vocale e strumentale, del ritmo e della velocità. Partiremo invece dal punto del saggio originale dove viene affrontata la questione dell'ascolto schenkeriano degli eventi tonali presenti nelle musiche pop/rock.

Sistemi tonali

Cosa intendo per 'eventi tonali'? Mi riferisco agli aspetti legati alla centralità tonale, effetto comune a quasi tutti i brani pop/rock, conseguito a volte solo da un'implicazione – ad esempio, nel caso della semplice asserzione di un accordo tenuto a lungo – e all'estremo opposto da una combinazione concertata di

¹ L'autore ringrazia Stefano Mengozzi per il prezioso aiuto da lui fornito alla revisione della traduzione di questo testo [n.d.c.].

- 1) chiare funzioni armoniche (per lo più con fondamentali discendenti per quinte o per terze che articolano una quinta, ma anche in molti altri casi nei quali gli andamenti funzionali sono meno pronunciati),
- 2) una condotta direzionale delle parti (espressa con linee melodiche miranti allo scopo, che procedono per grado congiunto, talvolta ornamentate e dunque con deviazioni al livello superficiale; tali linee melodiche a livello esterno passano attraverso note appartenenti ad accordi le cui fondamentali sono gradi della scala, mentre a livello più profondo sono dirette verso una nota della triade di tonica, raggiunta con una cadenza perfetta con forte chiusura tonale nella quale il 1 è posto nella voce strutturale superiore nel punto di chiusura strutturale).

Tra questi due poli esiste un'infinita varietà di situazioni tonali: a volte un contrappunto tra le voci esterne governa un passaggio che non ha nessuna implicazione armonica (spesso solo i movimenti di volta e di passaggio aiutano a determinare delle mete), mentre a volte la direzione è data da una semplice e timida singola voce interna. Altre volte, la funzione armonica è fortemente caratterizzante, eppure la condotta delle parti sembra estremamente indiretta (può essere presente in profondità, ed essere stata riccamente elaborata in superficie) risultando così incapace di stabilire delle mete, sia immediatamente che ad ampio raggio. Ci sono tante variazioni lungo questo *continuum* quanti sono gli stili, o addirittura quanti sono i pezzi e persino i passaggi individuali o potenziali al loro interno. Dovrebbe inoltre essere chiarito subito che, benché spesso i musicologi considerino distinti i processi 'modali' da quelli 'tonali', seguendo la codificazione piuttosto tarda (sostanzialmente post-seicentesca) dei principi armonici, e ad onta del fatto che già da tempo (anche prima del 1600) la condotta delle parti fosse piuttosto sofisticata, io mi attengo ai principi schenkeriani della mescolanza* dei modi (che riconoscono la presenza nel modo maggiore di inflessioni non solo del modo minore, ma anche, ad esempio, del modo frigido). Così – tranne nei casi di una pratica puramente modale, come avviene ad esempio nel misolidio *My Sharona* (1979) dei Knack, dove si può parlare di tonalità solo in termini di condotta delle parti, ma non di armonia – mostrerò le tecniche rock molto più comuni, che inseriscono elementi modalici in una struttura tonale o viceversa. [...]

In questo saggio esplorerò brevemente vari possibili approcci analitici alle relazioni tonali nella musica pop/rock. In particolare proporrò:

- 1) una rassegna contestualizzata delle combinazioni storicamente 'normali' dei principi dell'armonia e della condotta delle parti, con tanto di cappello per alcune tonicizzazioni* sperimentali e inaspettatamente ricche;
- 2) alcuni approcci per affrontare quelle canzoni che, pur dotate di eventi tonali, sono però prive di una coerenza tonale complessiva;
- 3) alcune considerazioni su quei sistemi nei quali il contrappunto è cruciale quantomeno quanto l'armonia nel governare la successione accordale, con

- una particolare attenzione nei confronti delle note non accordali e delle successioni lineari;
- 4) una disamina dei sistemi, delle inflessioni e dei contrasti modali;
 - 5) un tentativo di affrontare il problema tonale del raddoppio di un motivo melodico alla quinta superiore (ciò che i chitarristi rock chiamano 'power chord');
 - 6) la caratterizzazione di alcuni esempi come assolutamente atonali.

Approcci 'normali' all'armonia e alla condotta delle parti

Gran parte della musica pop e una quantità rilevante di musica rock soggiace pienamente a quelle norme del comportamento tonale che sono state descritte da Schenker (delineare tali norme nei loro dettagli in modo esaustivo valica i limiti di questo saggio). Tra le canzoni scritte e registrate dai Beatles, almeno un terzo ricade interamente in questa categoria, un altro terzo offre solo qualche esplorazione tangenziale fuori da questo sistema, mentre il terzo rimanente metterebbe in crisi Schenker. Queste proporzioni possono valere fondamentalmente per l'intero spettro della musica pop/rock (si noti che Burns 2000 ritiene minore il peso dei paradigmi tradizionali schenkeriani). Questo giudizio non intende affatto suggerire che si debba attribuire un certo valore ai pezzi che mostrano una struttura così definita, né tantomeno intende stabilire un metro di giudizio sulla strada verso la canonizzazione armonica o la canonizzazione tonale. Rilevare gli stessi eventi tonali studiati in passato da Schenker non significa sostenere che una canzone così analizzata sia confrontabile artisticamente con i capolavori di Beethoven e Bach; in sé non dice nulla sui livelli di complessità o di originalità delle loro deviazioni dalle norme (che valgono molto più degli scheletri basilari come tratti distintivi delle opere interessanti e 'grandi'), ma è solo una descrizione di un metodo di organizzazione. Dice, comunque, che il contesto che governa la musica pop è in gran parte sistematicamente tonale, e suggerisce che la musica rock possa essere un po' meno fortemente 'rock' di quanto ci si aspetti. Diverse *Urlinien* schenkeriane con regolari accompagnamenti armonici appaiono in luoghi forse inattesi, come ad esempio in molte canzoni di Bruce Springsteen ispirate a Woody Guthrie (soprattutto in «Nebraska» [1982]), nella combinazione della strofa e del ritornello di *Why can't this be love?* (1986) dei Van Halen, in canzoni degli U2 come *With or without you* (1987), in molti brani dei Nirvana (*On a plain* e *Come as you are*), o in *Crash* (1994) di David Byrne. A volte, la condotta delle parti sembra eccessivamente statica, in quanto dà vita solo nella parte finale a una linea discendente strutturale, come quando «the action [...] the motion»² finalmente compaiono (1:25-

² «L'azione [...] il movimento». In questo saggio le parole inglesi tra virgolette basse tradotte in nota sono frammenti di testi di alcune canzoni analizzate [n.d.t.].

1:30) in *Walk of life* (1985) dei Dire Straits, o quando Bob Dylan si abbandona nelle profondità della sua voce interiore (1:09-1:20) trovando finalmente il coraggio di mettere a nudo i suoi sentimenti più teneri nella cadenza di *Emotionally yours* (1985). Moore è accorto quando osserva che in *Anarchy in the U.K.* (1977) dei Sex Pistols «melodicamente il ritornello enfatizza di volta in volta ciascuna delle note della scala discendente da *sol* a *do*, un andamento così elementare nella sua organizzazione da avere connotazioni che non potrebbero essere più distanti dall' 'anarchia'» (Moore 1993, 166). L'osservazione ironica di Moore su tale passo coglie perfettamente il segno, ma egli avrebbe potuto descrivere ancor più accuratamente *Anarchy in the U.K.* come una semplice canzone pop in modo maggiore strutturata con una linea conformista $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ dotata di un supporto armonico e contrappuntistico pienamente funzionale.

La dipendenza troppo frequente da tali strutture normali può essere rilevata come un indicatore dell'invasione di tratti pop in un contesto sotto altri aspetti orientato verso il rock, come avviene in *The way*, *Out of my head*, *Better than it was*, *Sooner or later* e *Warm fuzzy feeling* (tutti del 1998) dei Fastball. È anche importante rilevare che l'adesione ai modelli schenkeriani (o la deviazione dagli stessi) non comporta necessariamente alcuna conseguenza sul piano stilistico. Una caratterizzazione generale di tre brani del LP «Synchronicity» (1983) dei Police può illustrare quest'ultima affermazione: in *Synchronicity I* i cambi di accordo sembrano marginali nonostante sia presente un centro tonale governante; in *Synchronicity II* è all'opera una serie quasi normale di funzioni, mentre *Every breath you take* ha una serie pienamente funzionale di relazioni che supportano una linea strutturale $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ in *mi* minore, con un'espressiva mescolanza di modi e un accordo convenzionale di dominante applicata raggiunto cromaticamente nel ponte. Questi brani sono stati tutti composti da Sting e presentano tre approcci piuttosto differenti alla centralità tonale; si può dire che rappresentino tre stili differenti?

Come suggerito dall'esempio dei Sex Pistols, benché i costrutti schenkeriani siano piuttosto comuni nel mondo pop/rock, essi mantengono un'enorme capacità espressiva, forse perché non vengono percepiti universalmente allo stesso modo (come non lo erano neppure nelle opere corali di Bach, o nei *lieder* di Beethoven e Brahms, un punto tenuto raramente nel debito conto fuori dall'ambito degli studiosi di Schenker). Ad esempio, *Daniel* (1973) di Elton John si basa su una chiara linea strutturale $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ che si sviluppa successivamente all'ascesa iniziale e che culmina – in sintonia con il contesto 'aereo' delle parole³ – nel 'volo' del registro vocale verso il $\hat{1}$ dell'ottava superiore (lo stesso salto d'ottava che aveva mandato in orbita *Rocket man* [1972]). La realizzazione musicale di Elton John illustra così il modo ironico in cui una persona cieca (le cui difficoltà possono essere suggerite

³ In *Daniel* compare il verso «Daniel is travelling tonight on a plane» (stasera Daniel sta viaggiando su un aereo) [n.d.c.].

dall'accompagnamento armonico imprevedibile, che presenta una cadenza d'inganno quando Daniel pronuncia il suo addio) può vedere la sua strada meglio di un vedente.⁴ Si tratta esattamente dell'accorgimento che governa lo stesso concetto, espresso in modo metaforico, in *Nowhere man* (1965) dei Beatles: una specie di gioco di prestigio musicale? E cosa dire della discesa prosaica e disadorna lungo la linea strutturale $\hat{3}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ in *Factory* (1978) di Bruce Springsteen, sentita come il perfetto emblema della monotonia etica ambigua ma senza via d'uscita e della deprimente prevedibilità della vita dei colletti blu? A ulteriore conferma del fatto che il paradigma schenkeriano non comporta di per sé un giudizio di valore artistico, vorrei sottolineare che condurre le parti al punto di chiusura armonica non è sempre utile e desiderabile dal punto di vista espressivo: *My hometown* (1984) di Bruce Springsteen finisce lasciando irrisolto il futuro sia della comunità del cantante che della sua famiglia, effetto poetico dovuto in gran parte al fatto che la parte vocale conduce non al $\hat{1}$ con un accompagnamento di tonica, ma a un $\hat{3}$. Allo stesso modo, *Powderfinger* (1979) di Neil Young è «left undone»⁵ sul $\hat{3}$, mentre la sua *My, my, hey hey (Out of the blue)* (anch'essa del 1979) va «into the black»⁶ in corrispondenza con la discesa finale al $\hat{6}$. Molti brani ottocenteschi rifiutano la *Umlinie* di Schenker per simili scopi espressivi.

Estese proiezioni verso aree tonali derivate cromaticamente, vale a dire la tonizzazione dei gradi della scala non-diatonici e la modulazione verso tali aree, forniscono ricchezza tonale a una consistente quantità di musica pop. Ho sempre trovato interessante che il movimento nell'ambito del modo maggiore dal I al $\flat$ III^{bs} nel ponte di *To know him is to love him* (1958) dei Teddy Bears, canzone presente nel repertorio dei Quarry Men e nelle scalette dei primi Beatles nel 1962, abbia fornito a Paul McCartney un mezzo per entrare dalla porta posteriore nel 'nuovo' mondo del minore parallelo nei ponti di *Here, there and everywhere* (1966) e di *Two of us* (1969) dei Beatles. Senza ipotizzare alcun grado di influenza da parte di questi modelli precedenti, noterò che Eric Clapton usa la stessa relazione nel movimento verso il ponte, sperando che il tempo ponga fine alle sue pene, in *Tears in heaven* (1992). Nel suo breve profilo della carriera dei Beach Boys, Harrison (1997) propone ascolti accattivanti delle modulazioni cromatiche di *The warmth of the sun* (1964) e *Wonderful* (registrata nel 1966, pubblicata nel 1993). Con più spazio a disposizione, sono certo che a tale proposito avrebbe menzionato anche *In my room* (1963) (che modula a un altro mondo quando passa al ponte), *Don't worry baby* (1964) (si noti il movimento 'trascendente' da *mi* maggiore a *fa*[#] maggiore in corrispondenza dell'incoraggiamento da parte di 'lei' nel ritornello e lo si confronti con la modulazione affine corrispondente al *flashback* in *Penny Lane* [1967]

⁴ In *Daniel* sono presenti le parole «Your eyes have died but you see more than I» (i tuoi occhi sono morti, ma vedi meglio di me) [n.d.c.].

⁵ «Lasciata incompiuta» [n.d.t.].

⁶ «Nell'oscurità» [n.d.t.].

dei Beatles), *Wouldn't it be nice* (1966) (si noti come il ponte in *la* maggiore esauriente il desiderio 'spieghi' la presenza di un'introduzione in *la* maggiore in una canzone in *fa* maggiore) e *Caroline no* (1966) (come *God only knows*, questa canzone inizia lontano dalla tonica, ma infine trova il *fa* maggiore, per soccombere al *la* maggiore strappacuore solo nel ponte). Un'indagine dedicata ai successi delle Supremes inviterebbe a riconoscere tratti simili nei confronti di un'ampia quantità di straordinarie modulazioni ideate da Holland-Dozier-Holland, come quelle in *I hear a symphony* (1965) (dove dal *mi*^b si passa al V di *do* maggiore nell'introduzione e nel ponte), in *My world is empty without you* (1966) (dove il *la* maggiore, centro tonale del ponte, torna poi ad essere sentito come *b*VII dorico al momento del ritorno di *si* minore – lo si confronti con *Reach out I'll be there*), in *You keep me hangin' on* (1966) (con la strofa⁷ in *lab* misolidio-dorico e un ponte in *si* maggiore basato sulla ripetizione della cadenza standard *b*VII-IV-I che, dopo essersi ripetuta, conduce a un ultimo ascolto del IV di *si* maggiore [1:27-1:29] che deve essere reinterpretato come un accordo pivot, funzionante come un *b*VI, accordo adiacente di appoggiatura superiore rispetto a un accordo di quarta e sesta cadenzale della riproposta tonalità di *lab* maggiore), e in modo molto più maestoso in *Love is here and you're gone* (1967) che applica una sesta tedesca e una nuova condotta delle parti psichedelica alle intime angosce del cuore, a supporto della performance vocale più espressiva mai realizzata da Diana Ross).⁸ *Up, up and away* (1967) dei Fifth Dimension ha un paio di vertiginose sequenze di modulazioni areonautiche che attraverso alcune terze minori giungono ad aree distanti un intervallo di tritono, le quali si presentano sia nella strofa in *sol* maggiore che nel ponte in *do* maggiore,

⁷ Everett usa il termine 'verse' (che abbiamo tradotto con la parola italiana 'strofa') per indicare la parte di una canzone che si ripete musicalmente cambiando le parole quantomeno nelle sue prime due occorrenze; egli chiama 'chorus' (che abbiamo tradotto 'ritornello') quella parte che invece ripete sia la musica che le parole, mentre chiama 'refrain' la sezione (di solito alla fine della strofa) nella quale viene enunciato il titolo della canzone; infine, il termine 'bridge' (che abbiamo tradotto con 'ponte'), viene da lui usato per indicare una sezione contrastante rispetto alle 'strofe' e ai 'ritornelli', della quale egli rileva che a volte inizia spostandosi verso le tonalità con più be-molli rispetto a quella d'impianto, per poi terminare sulla dominante (Everett 2000, 272). In *You keep me hangin' on* la sezione da 0:08 a 0:30, chiamata da Everett 'verse' (strofa), nella sua seconda presentazione ripete quasi esattamente sia la sua musica che le sue parole e contiene gli andamenti più orecchiabili di tale canzone: potrebbe allora essere considerata come il suo 'chorus' (ritornello) (cfr. glossario) [n.d.c.].

⁸ In *Love is here* la sesta tedesca è applicata a un accordo cadenzale di quarta e sesta sul V del IV. L'accordo di sesta aumentata in un'area tonicizzata o posto come ornamentazione di un accordo diverso da quello di V non è eccessivamente raro. Quello posto in *Day tripper* dei Beatles è una sesta tedesca del VI. *Aja* (1977) degli Steely Dan presenta una sesta francese (1:05) che è applicata a un *b*II⁴⁷, mentre la loro *Babylon sisters* (1980) applica una sesta francese (0:28) a un IV che non si materializza. In *Along comes Mary* (1966) gli Association risolvono una sesta francese (0:45) su un IV eolico in un altro contesto dorico. Altri usi non convenzionali degli accordi di sesta aumentata includono la sonorità ⁴⁷ che risolve come una sesta aumentata su un IV quando ci si avvicina al ritornello di *God only knows* (1966) dei Beach Boys e che risolve invece su un IV nella ritrasizione di *Everybody loves you now* (1971) di Billy Joel. L'accordo dei Beach Boys a cui faccio riferimento è stato trascritto in Harrison 1997, 40; ho indicato l'accordo usato da Billy Joel cui ho fatto riferimento come «sesta di Levittown» in Everett 2000, esempio 4.

nonostante vi siano dei materiali tematici di superficie decisamente contrastanti in tali due sezioni. Questo tipo di modulazione pop verso toni distanti è stato importante nel corso degli anni '70, e forse ha avuto il suo culmine in «Still crazy after all these years» (1975) e «One-trick pony» (1980) di Paul Simon, ma anche in molti repertori molto più intellettualmente 'innocenti', come in *Tonight's the night* (Gonna be alright) di Rod Stewart (primo in classifica nel 1976) e *The things we do for love* (1977) dei 10cc. Quest'ultima canzone presenta una relazione decisamente wagneriana: l'introduzione in *re* maggiore va attraverso il *sib* minore verso la strofa in *reb* maggiore (0:20-0:37); il ponte (0:57-1:16) sale attraverso una progressione ascendente 6-5 senza sfociare nell'atteso V di *reb* maggiore, inserendo invece una modulazione attraverso una nota comune al V del *re* maggiore dell'introduzione; questa diventa una ritransizione (1:16-1:40) che riporta al *reb* maggiore. Molti studiosi sarebbero forse sorpresi di apprendere che molte tecniche tonali rilevate nel periodo della 'prassi stilistica comune' si possono trovare in questo o quell'esempio del mondo pop/rock. Brackett (1995, xi, 4 e *passim*) si scusa inutilmente per la relativa semplicità della musica pop/rock, ma compie l'errore di inquadrare un confronto con la musica colta considerando le opere sinfoniche ad ampio respiro di Debussy, Mahler e Stravinsky. Gran parte del repertorio pop/rock regge abbastanza bene il confronto in termini di complessità se lo si mette in relazione con le *chansons* di Debussy, i *lieder* di Mahler e la musica vocale di Stravinsky.

Sovvertimento armonico dei contesti tonali 'normali'

Come tutto il secolo XIX è stato testimone di un'evoluzione dai sistemi tonali chiusi a quelli 'progressivi', con pezzi che non finivano là dove erano cominciati (come nel caso delle opere di Mahler a cui si riferisce Spicer 2000), analogamente la musica pop – e ancora più tipicamente il rock – appare come una grande deviazione dalle norme quando presenta molteplici passaggi coerenti tonalmente al loro interno, ma legati insieme in andamenti che sfidano un singolo centro tonale complessivo. Questo fenomeno è riscontrabile, ovviamente, nelle «modulazioni da camionista»^{*} delle canzoni pop (discusse dettagliatamente in Everett 1997, 117-118, e nelle note 17 e 18), dove le strofe si succedono presentandosi in tonalità poste sempre più in alto non legate l'una all'altra. Un effetto ad esse correlato si può sentire in *Being for the benefit of Mr. Kite* (1967) dei Beatles, che percorre vorticosamente tre giri della pista da circo⁹ inanellando le tonalità di *do* minore, *re* minore e *mi* minore, prima di essere riportata alla tonalità di *do* minore dai colpi di fischietto del direttore del circo, evocati dagli scoppi del pianoforte in ritmo puntato su triadi di *sol* (1:27-1:28). Benché queste aree suggeriscano un'espansione ad ampio

⁹ Le parole di *Being for the benefit of Mr. Kite* descrivono uno spettacolo circense e la musica ne evoca l'atmosfera [n.d.c.].

raggio del *do*, i parallelismi nei meccanismi tematici e modulatori sono quelli di una tecnica 'progressiva', e il pezzo sfuma in *mi* minore, non sul III di *do*. Tali progressioni di tonicizzazioni non sono necessariamente scollegate: la strofa di *The right thing to do* (1973) di Carly Simon crea un senso di meraviglia e di estasi riconquistata anche se la protagonista si adatta ad accettare qualsiasi cosa avvenga (nozioni poetiche chiarite nel testo del ponte), man mano che percorre una lunga concatenazione di quinte discendenti, che comprende gli accordi di *fa*#, *si*, *mi*, *la*, e della dominante di *do*, variamente alterati (come quando *re* maggiore diventa *re* minore) in modo da tonicizzare *mi* minore e *re* maggiore prima di trovare *do*, ma tutti con una conduzione delle parti che consente di mantenere un'unica tonalità prevalente.

Alcune canzoni alternano delle aree tonali non correlate, ciascuna espansa in intere sezioni, creando un tutto non-tonale. È il caso di *School's out* (1972) di Alice Cooper, nella quale il ritornello è in *sol* minore mentre la strofa è in un *mi* misolidio alla Doors: nessuna delle due aree sussume l'altra. *Walk this way* (1976) degli Aerosmith ha strofe e ritornello in *do*, ma l'introduzione e i riff successivi sono in un *mi* non correlato. *Immigrant song* (1970) dei Led Zeppelin è fondamentalmente in un *fa*# dorico, però la sua ritransizione strutturale (0:42-0:50) espande il III toccando *la-si-do*, ma omettendo la dominante *do*#, che avrebbe legato insieme tutte queste parti tonalmente. Più interessante e (in accordo con il suo testo) molto più instabile è una canzone come *See saw* (1968) dei Pink Floyd, nella quale ciascuno degli accordi presenti può suggerire una tonalità, ma la mescolanza di terze piccarde e le modulazioni a metà frase (sia cromatiche che per accordi pivot) si presentano abbastanza frequentemente da far sì che nessun ascoltatore intelligente cerchi qualche relazione che unifichi i numerosi centri tonali implicati. Viene da pensare che le insolite deviazioni tangenziali di questa canzone, che accantonano qualsiasi ricordo di ciò che era avvenuto in precedenza, siano anzi fuori portata per l'ascoltatore intelligente; un po' di acido potrebbe aiutare ad appianare la confusione.

Alcune canzoni sono strutturalmente diatoniche e sono riconducibili a successioni accordali tonali normali, eppure non è possibile assegnar loro definitivamente un unico centro tonale prevalente, perché le loro varie sezioni formali ruotano attorno a toniche diverse e la condotta delle parti non produce un senso di complessiva chiusura tonale. A volte ad operare in questo modo è la coppia di tonalità formata dal relativo maggiore e dal relativo minore: è ciò che avviene in *Time* (1973) dei Pink Floyd, e in *Girl* (1965) e *And I love her* (1964) dei Beatles (quest'ultima sgretola la stabilità tonale sia con l'uso di una modulazione da camionista all'inizio del solo di chitarra classica, sia con l'utilizzo di una terza piccarda finale sulla fondamentale del centro tonale minore proprio quando era stato abbandonato come tonica in favore del più forte relativo maggiore). *Psycho killer* (1977) dei Talking Heads, col suo «fa-fa-fa-fa» spezzettato, alterna l'obbedienza al relativo maggiore e a quello minore con la stessa facilità con la quale si muove tra l'inglese e il francese.

Similmente, i sistemi riconducibili a un'unica scala possono avere finali modali diverse dal relativo maggiore e minore: *Story in your eyes* (1971) dei Moody Blues contrasta delle sezioni in *la* dorico (corrispondenti alle strofe negative) con altre in *sol* maggiore (corrispondenti alle speranzose invocazioni della fenice del ritornello), ma le parti presenti non procedono verso qualcosa che pretenda di assumere uno *status* di tonica complessiva. *The 13th* (1996) dei Cure esita tra questa funzione 'relativa' e quella di *Walk this way* quando contrasta le tonalità strettamente correlate di *re^b* maggiore e *fa* minore senza richiedere l'una o l'altra come sua tonica. L'analisi schenkeriana potrebbe essere utile per definire gli eventi presenti nelle sezioni di queste canzoni, ma non può suggerire la presenza di totalità organiche, che sono indubbiamente non pertinenti.

Note non-triadiche

Nel regno della tonalità, le proprietà del contrappunto – il trattamento della dissonanza, le relazioni di passaggio e di volta – sono determinanti quanto l'andamento armonico, indipendentemente dall'aspetto assunto dalla tessitura per quanto concerne il numero o l'indipendenza delle parti. A volte il contrappunto è responsabile dell'intera attività tonale, come avviene nei pezzi con un unico accordo spesso orientati al funk e con pochi legami con le tradizioni tonali occidentali dei secoli passati, che possono andare da *Everyday people* (1968) di Sly and the Family Stone, passando per *Fire* (1974) degli Ohio Players, *Le freak* (1978) degli Chic, *The great curve* (1980) dei Talking Heads, *Born in the U.S.A* (1984) di Bruce Springsteen, *It's wrong (Apartheid)* (1985) di Stevie Wonder e *Behind the sun* dei Red Hot Chili Peppers, fino ad arrivare a *Jesus Christ pose* (1991) dei Soundgarden. In molti casi, le parti vocali rap e hip-hop sono poste sopra delle tracce costituite dall'ornamentazione contrappuntistica di un singolo accordo. Rileviamo tutto ciò all'ascolto dei tre brani hip-hop in testa alle classifiche statunitensi al momento della stesura di questo testo, *Outkast* di Rosa Parks, *Hard knock life* di Jay-Z e *Tru master* di Pete Rock, Inspectah Deck and Kurupt. In questi casi diremo che un centro tonale è implicito (ma non confermato) per semplice asserzione.

Il trattamento della dissonanza è tanto cruciale in molti stili rock quanto lo è nella musica classica. La tensione è creata da note sensibili enfatiche che sembrano rimanere sospese, e la distensione è offerta quando viene finalmente conseguita la loro risoluzione. Questa tattica è ampiamente impiegata in *Goodbye yellow brick road* (1973) di Elton John (si confronti il 7 a 0:10 con il suo 8 a 0:21).¹⁰ La condotta delle parti può risultare piuttosto complessa e cromatica quando delle note non-triadiche in stile jazz divengono delle dissonanze accentate, come avviene in *My*

¹⁰ Ringrazio Andrew Mead per aver attirato tempo fa la mia attenzione sul gioco con la dissonanza presente in questo esempio di Elton John.

MOTTO **VERSE**

REFRAIN

ant = anticipation
 app = appoggiatura
 cp = chromatic passing tone
 nb = neighbor
 pt = passing tone
 sus = suspension

Esempio 1. Analisi di *My cherie amour* (Stevie Wonder – Henry Cosby – Sylvia Moy).

cherie amour (1969) di Stevie Wonder, canzone il cui intero percorso viene schematizzato nella riduzione della condotta delle parti dell'esempio 1. Lo schema suggerisce che, nonostante la grande prevalenza di settime dissonanti (incluse quelle poste sulla triade di tonica), quarte, none, e seste aggiunte accentate, tutte queste note vengono trattate come appoggiature, ritardi, note di volta, anticipazioni, note di passaggio cromatiche e diatoniche convenzionali al livello d'insieme se non in quello della superficie letterale. Di particolare interesse qui è l'appoggiatura $\flat VII$ -

I nel 'motto' vocalizzato («la, la, la...»), un andamento presente anche nel 'motto' dei fiati di *Uptight (Everything's alright)* (1965). La funzione del $\flat VII$ viene qui mascherata superficialmente dall'aggiunta di una quarta aumentata (tratta dalla scala a toni interi) e del ritardo della settima minore abbassata cromaticamente. Il colore della scala a toni interi appare di nuovo sopra a un $\flat$ basso nel ritornello, ma lì funziona come un abbellimento di sesta aumentata di una dominante secondaria. Alcuni anni dopo, Wonder avrebbe invocato l'intera serie di toni interi nelle sue scale per terze nell'introduzione di *You are the sunshine of my life* (1973) (colorando in quel caso una nona di dominante alterata con una quinta diminuita e una sesta minore), sicché, per quanto riguarda l'uso di dominanti alterate con venature a toni interi, *Cherie* sembra rappresentare una via di mezzo tra *Uptight* e *Sunshine*. Per un più recente e interessante trattamento di complessi di note non-triadiche che risolvono normalmente ma oscurano la funzione tonale, si veda il passo del movimento ondoso di *Oceans* (1992) dei Pearl Jam. (Es. 1)

Le note non-triadiche, ovviamente, non si comportano sempre normalmente risolvendo come ci si sarebbe aspettati trovandole in brani di musica classica (nei quali possono anche, ovviamente, essere trattate piuttosto liberamente). Negli ultimi tre album degli Steely Dan, «The Royal Scam», (1976), «Aja» (1977) e «Gaucho» (1980), per esempio, gli accordi di settima e nona privi di risoluzione basati sullo stile be-bop sono molto più numerosi delle semplici triadi. Alcuni commentatori, tuttavia, sostengono che tali abbellimenti senza risoluzione siano proprio per questo 'stabili'. Un tale atteggiamento rivela un'insensibilità di fondo nei confronti del potere e del fascino che caratterizzano frequentemente tali sonorità, le quali spesso rifiutano di risolvere per questioni espressive. La quarta sospesa ma priva di risoluzione è un esempio frequente: chi può rimanere indifferente di fronte a questo evento congelato nella cadenza sospesa alla fine dell'introduzione e del ritornello di *California dreamin'* (1966) dei Mamas and Papas (cadenza che esprime una tensione non risolta simboleggiata anche dai brividi del cantante)? *Sweet baby James* (1970) di James Taylor gioca con la quarta non risolta sopra la settima di dominante della chitarra, ma il ponte prepara il ritornello con una lunga ritransizione a ritmo armonico raddoppiato che finalmente risolve la dissonanza (la canzone finisce con un *hammer on* che funziona come firma d'autore e che inverte la preparazione dissonante della terza accordale). *Tears in heaven* (1992) di Eric Clapton sottolinea la dichiarazione del cantante «I don't belong here in heaven»¹¹ con una quarta non risolta sopra la settima di dominante, efficace gesto sonoro equivalente ad un atto di diniego a mani avanti del tipo 'non ora, grazie'. E la quarta non risolta con la quale spesso Bob Dylan finisce le sue frasi vocali su un accompagnamento di tonica potrebbe forse considerarsi 'stabile'? E gli accordi alla

¹¹ «Non appartengo qui nel cielo» [n.d.t.].

Copland costruiti per quarte in *Every little kiss* (1986) di Bruce Hornsby sarebbero semplicemente un accordo stabile dietro l'altro?

Va da sé che una canzone può presentare delle note non-triadiche in un contesto stilistico che non crea né aspettative, né desideri di risoluzione. Ma questo non rende ancora stabili tali abbellimenti. La tensione minimizzata ma non risolta della settima maggiore 'congelata' si è diffusa pervasivamente nel soft rock degli anni '70, quale quello di, ad esempio, Carole King, Carly Simon e Todd Rundgren. Le note ornamentali non risolte non hanno neppure bisogno di essere dissonanti: George Harrison usava l'accordo di sesta aggiunta facile da realizzare col barré, che aveva appreso da Carl Perkins – che a sua volta l'aveva imparato da Hank Williams –, intercambiabilmente con quello di nona, o perfino di sesta e nona, come un modo 'fantasioso' di concludere molte delle prime canzoni dei Beatles. Ovviamente non si attende qui nessuna risoluzione, ma la leggera tensione è palpabile.¹² L'esempio 2 presenta una riduzione di *Lady of the island* (1969) di Crosby, Still and Nash, una canzone basata su un flusso di linee dal minimo movimento melodico, alla Chopin, sopra un basso discendente (il tutto eseguito dalla sola chitarra acustica di Graham Nash; il rigo superiore schematizza la sua parte vocale). Questa canzone mostra una quantità considerevole di dissonanze non risolte, che neppure il più sensibile degli ascoltatori spererebbe mai di sentire risolte, soprattutto a causa dell'ostinata presenza del secondo grado della scala, che concorda col basso solo sul *fa*. L'accordo finale di dominante suggerito tra parentesi potrebbe 'spiegare' la presenza sopra il II cadenzale del *mi*^b e del *si*^b tenuto costantemente, ma nessun ascoltatore si aspetterebbe in questo punto un'apparizione del V, che col suo carico di tensione sgretolerebbe la struttura di questo stile ultra-soffice. Forse che il V⁷ con la terza misolidia e l'anticipazione simultanea del primo grado con il quale si apre *A hard day's night* (1964) dei Beatles è stabile perché non risolve?¹³ E che dire del complesso gioco di $\hat{7}$, $\hat{8}$, $\hat{3}$ e $b\hat{3}$ che accompagna la successione I– b VI–V⁷ in *Fascination street* (1989) dei Cure? O delle note non triadiche e non risolte ($b7$ sul IV a 0:13, 0:36 e 0:46, $b7$ sul I a 0:24) con le quali Aretha Franklin finisce le sue frasi in *Baby I love you* (1967)? Non siamo colpiti dal 3 non risolto del vibrafono, sovrapposto alle armonie del IV e V in *Stop! In the name of love* (1965) delle Supremes? Non siamo affascinati dalle sfuggenti note aggiunte del pianoforte

¹² L'accordo con la sesta aggiunta è stato utilizzato in tutte le sue sfumature in *Black cow* (1977) degli Steely Dan. Qui l'accordo di *do* maggiore, tonica iniziale, viene abbellito costantemente da un *la* (nel basso, nel lyrico e nelle due chitarre elettriche) che non risolve al *sol* (del quale è un accordo adiacente di abbellimento superiore) finché non entra la voce. La tenacia del *la* è ricompensata nel ritornello (che comincia a 1:03), che presenta come centro tonale *la* maggiore come se fosse un'epifania sgorgata dall'ebbrezza.

¹³ L'accordo di *A hard day's night* (re del basso e del pianoforte, *fa*, *la*, *do*, *sol* della chitarra elettrica a 12 corde) può essere stato il modello policordale d'ispirazione per l'accordo di tonica della chitarra elettrica a 12 corde ribattuto come resto dei movimenti dell'*ensemble* verso il IV nel ritornello di *You were on my mind* (1965) dei We Five, che crea una sottodominante non risolta con la nona e la settima maggiore («I got troubles, whoa-whoa» – «ho dei problemi, oh-oh» –, :49–0:53).

in *I got the news* (1977) degli Steely Dan? Ma lasciamo l'ultima parola a Frank Zappa: l'esempio 3 cita un passaggio estremamente feroce (che comincia a 1:24) di *Call any vegetable* (1967) delle Mothers of Invention, dove le note non triadiche fortemente dissonanti sono influenzate dalla tecnica stravinskiana delle 'note sbagliate' inserite consapevolmente, per schernire la semplicità della melodia vocale, in un apparente gesto difensivo di auto-derisione. Sono stabili? No: semplicemente, attraverso tali elisioni delle risoluzioni si sottolineano il gioco delle dissonanze, lo status dei gradi della scala e dunque l'identità tonale.

Esempio 2. Analisi di *Lady of the island* (Graham Nash).

Esempio 3. *Call any vegetable* (Frank Zappa).

Successioni lineari

L'identità tonale viene spesso conseguita attraverso l'uso di successioni accordali che non si basano su relazioni armoniche, ma sono invece governate da linee contrappuntistiche. Middleton (1990, 118-119, trad. it. 171-172) cita il basso discendente come elemento organizzativo, e questo è solo uno dei numerosi approcci che fanno dettare da un'unica voce la forma di un passaggio. Allo stesso modo dei

INTRO 0:00

VERSE 0:08 N N N ant ant ant

CHORUS 0:17 P (but susp in rpt) N ant ant 6

BRIDGE 0:37 ant N ant of V7's P ant ant 6

The musical score is written for piano in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four sections: Intro (0:00-0:08), Verse (0:08-0:17), Chorus (0:17-0:37), and Bridge (0:37-0:45). The Intro and Verse sections feature a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Chorus section features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Bridge section features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes harmonic analysis labels: 'N' for Neapolitan, 'P' for Phrygian, 'ant' for antecedent, and '6' for the submediant. The Intro section starts with a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The Verse section starts with a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The Chorus section starts with a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The Bridge section starts with a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand.

Esempio 4. Analisi di *You can't hurry love* (Eddie Holland – Lamont Dozier – Brian Holland).

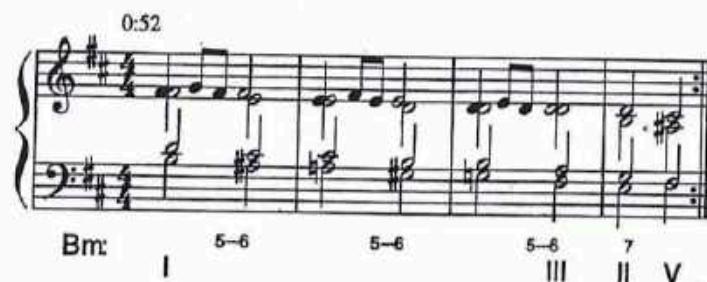
precursori classici, molta musica rock sfugge ai pericoli della staticità attraverso delle successioni lineari – completamente di intervalli accordali per gradi congiunti unidirezionali – che danno forma alle linee del basso, alle melodie delle voci interne e a volte anche alle parti vocali, in virtù della loro marcata direzionalità tonale. Tali linee melodiche governano i passi musicali che le contengono, di solito espandendo un singolo accordo grazie a degli accordi di passaggio. In *A whiter shade of pale* (1967) dei Procol Harum la tonica si espande con una discesa di un'intera ottava del basso da $\bar{8}$ a $\bar{1}$, che continua con un'espansione della dominante sopra la successione lineare della linea del basso $\bar{3}-\bar{4}-\bar{3}-\bar{2}$. I^6 va al V quando il basso sale con andamento $\bar{3}-\bar{4}-\bar{3}$ (0:28–0:36) in *My girl* (1965) dei Temptations, mentre I va al IV

attraverso la discesa del basso all'inizio di *When a man loves a woman* (1966) di Percy Sledge e nel ritornello (0:50-0:53) di *Have you ever seen the rain* (1970) dei Creedence Clearwater Revival, entrambi costruiti su una progressione discendente 5-6 su una linea del basso che procede con l'andamento $\bar{8}-\hat{7}-\bar{6}-\hat{5}-\bar{4}$. Anche le preparazioni della dominante si possono espandere in modo simile, come avviene nella linea di basso ascendente $\hat{2}-\hat{3}-\hat{4}$ sia in *Come see about me* (1964) delle Supremes (0:34-0:40) che in *You tore me down* (1976) dei Flamin' Groovies (0:38-0:45), o nella discesa ancora più famosa $\bar{6}-\hat{5}-\bar{4}$ di *Ruby tuesday* (1967) dei Rolling Stones (0:13-0:17), di *Burning love* (1972) di Elvis Presley (0:33-0:42) e in *You might think* (1984) dei Cars (0:34-0:40). Una successione lineare $\hat{2}-\hat{3}-\bar{4}-\hat{5}$ espande un V⁷ in *You can't hurry love* (ultime due misure dell'esempio 4). Probabilmente la più lunga scala continua di basso nel rock compare nel ponte (0:26-0:40) di *Lady Madonna* (1968) dei Beatles, che più precisamente è la combinazione di tre successioni lineari che espandono prima un II ($\hat{2}-\hat{1}-\hat{7}-\bar{6}$), poi un V ($\hat{5}-\bar{4}-\hat{3}-\bar{2}-\hat{1}$) e poi un I ($\hat{1}-\hat{7}-\bar{6}-\hat{5}$): tutt'e tre aiutano a ricondurre alla normalità la scala ascendente con mescolanza di modi dell'ultima frase della strofa ($\hat{1}-\bar{2}-\hat{3}-\bar{4}-\hat{5}-\bar{b}\bar{6}-\bar{b}\hat{7}-\bar{8}$). (Fig. 4).

Tale mescolanza di modi inverte il modo minore melodico discendente, che spesso dà vita alla linea del 'basso di Passacaglia' dal I al V, $\bar{8}-\bar{b}\hat{7}-\bar{b}\bar{6}-\hat{5}$, privo di abbellimenti in *Hit the road Jack* (1961) di Ray Charles, è invece base delle successioni discendenti eterofoniche degli accordi I- $\bar{b}$ VII- $\bar{b}$ VI-V nelle strofe di *Runaway* (1961) dei Del Shannon, *I'll be back* (1964) dei Beatles, *Summer in the city* (1966) dei Lovin' Spoonful, *Good vibrations* (1966) dei Beach Boys, *Happy together* (1967) dei Turtles, *Sultans of swing* (1979) dei Dire Straits e dell'eponimo *Stray cat strut* (1982), nonché nei ritornelli di *Love child* (1968) delle Supremes e di *Maneater* di Hall and Oates.¹⁴ Nella strofa (0:14-0:26) di *Wild world* (1971) di Cat Stevens la successione I- $\bar{b}$ VII- $\bar{b}$ VI-V in la minore è leggermente nascosta dall'inserimento di accordi ornamentali tra quelli che segnano il percorso fondamentale, in una sequenza per quinte discendenti: la minore-re⁷-sol-do^{A7}-fa-si⁶-mi⁵ (la stessa tecnica è la base del ponte di *Cherub rock* [1993] degli Smashing Pumpkins, con una discesa I⁹-IV- $\bar{b}$ VII⁹- $\bar{b}$ III). La strofa di *I'm losing you* (1980) di John Lennon è basata sulla linea di basso $\bar{8}-\bar{b}\hat{7}-\bar{b}\bar{6}-\hat{5}$, ma aggiunge nel corso della discesa un 7 cromatico di passaggio (cominciando così come la strofa di *Ballad of a thin man* (1965) di Bob Dylan); invece, gli ostinati di *Tales of the brave Ulysses* (1967) dei Cream e di *Babe, I'm gonna leave you* (1969) dei Led Zeppelin aggiungono un 6. La linea del basso nella strofa di *Hotel California* (1976) degli Eagles (vedi esempio 5) discende dall' $\bar{8}$ al $\hat{3}$ attraverso una scala cromatica completa che accompagna una progressione discendente 5-6, la quale conduce l'ascoltatore verso la preparazione della dominante con un linguaggio tonale in sintonia con l'ambientazione del testo in una missione spagnola.

¹⁴ Harrison (1997, 42-45) ha esposto minuziosamente l'impatto di diverse successioni lineari, compresa quella I- $\bar{b}$ VII- $\bar{b}$ VI-V, su vari livelli di *Good vibrations*.

In tutte queste successioni accordali le verticalità intermedie non hanno funzioni armoniche, ma sono invece guidate dal contrappunto.



Esempio 5. Analisi della strofa di *Hotel California* (Don Felder – Don Henley – Glenn Frey).

Le discese lineari cromatiche sono spesso confinate alle voci interne, dove la loro asprezza semi-nascosta può ancora guidare la struttura dall'interno. Dato che questo era stato al tempo un marchio di fabbrica delle canzoni dei Beatles (di solito di quelle di Lennon), Elvis Costello domandò a Paul McCartney perché questo andamento non si trovasse nei suoi brani concepiti senza Lennon. Rimediarono insieme con *Veronica* (1989), scritta da loro a quattro mani: una canzone pop molto orecchiabile che incorpora la discesa $\hat{2}-\sharp\hat{1}-\hat{1}-\hat{7}$ in un'espansione del II che va al V⁷. Nella prima frase della strofa di *(Theme from) Valley of the dolls* (1968) di Dionne Warwick, la tonica si espande quando l'intervallo discendente dall' $\hat{8}$ al $\hat{3}$ viene riempito completamente da note di passaggio cromatiche. La stessa discesa interamente cromatica è presente nelle strofe di *Simple twist of fate* (1975) e *Make you feel my love* (1997) di Bob Dylan. In *Stella blue* (1973) dei Grateful Dead, la stessa discesa a partire dal $\hat{1}$, saltando solo un grado della scala cromatica (il $b\hat{6}$), giunge senza riserva fino al $\hat{3}$, con una serie di accordi ornamentali nella strofa e all'inizio del ritornello (0:05-1:22).

Linee cromatiche che salgono dal $\hat{3}$ al $b\hat{7}$, nell'accompagnamento costituito da un accordo di V⁷/IV, sono piuttosto comuni dopo *Raining in my heart* (1959) di Buddy Holly (0:09-0:17), come si può notare in *There's a kind of a hush* (1967) di Herman's Hermits (0:08-0:13), *Love will keep us together* (1975) di Captain and Tennille (0:26-0:33) e *While you see a chance* (1981) di Stevie Winwood (1:47-1:54). Altrimenti, le linee ascendenti sono piuttosto dure da ottenere. Un esempio sbalorditivo si trova in un brano dei Grateful Dead firmato da Bob Weir e Garrit Graham strutturalmente complesso ed efficace: *Victim of the crime* (1989). Qui, il IV del IV (la nella tonalità di *si* dorico con alterazioni frigie) si espande nel ponte (1:22-1:41, cominciando in corrispondenza con le parole «these are the horns of the dilemma»);¹⁵ la linea cromatica sale dall'oltretomba del $\hat{4}$ (accompagnato dal IV del IV) attraverso la successione $\sharp 4-5$ (corrispondente al IV del IV del IV)- $\sharp 5-6$,

¹⁵ «Questi sono gli estremi del dilemma» [n.d.t.].

fino al $\flat 7$ (corrispondente al IV del IV),¹⁶ mentre «the wisest man is deemed insane».¹⁷ Occasionalmente potrà capitare che una canzone pop dall'impianto ben quadrato usi una successione cromatica ascendente, come è il caso della progressione ascendente 6-5, posta nella successione $\hat{3}-\hat{4}-\sharp\hat{4}-\hat{5}-\sharp\hat{5}-\hat{6}$ nell'espansione del IV del $\flat$ III, così piena di aspettative, in *Tracy* di Cuff Links (1969) (0:25-0:35). Questa tecnica, tuttavia, può comparire anche alla fine della strofa di un brano ben poco squadrato come *Fever* (1982) dei Judas Priest (0:53-1:01), dove la successione ascendente cromatica 5-6 tra il basso di Ian Hill e la voce di Rob Hafford è applicata alle parole «darkness filled my soul».¹⁸ Una tale tecnica decisamente colta è tanto rara nella musica rock/pop quanto lo è la presenza di imitazioni in canone (se n'è mai sentita una tra *Round and round* [1957] o *Catch a falling star* [1958] di Perry Como e «Revolver» [1966]?). Persino la semplice progressione melodica diatonica perse ogni favore, perché troppo convenzionale, dopo i tempi di *Follow the boys* (1963), anche se è stata fatta rivivere nell'ode di John Lennon a Elvis Presley, Gene Vincent e Eddie Cochran (*Just like*) *Starting over* (1980).¹⁹

Altre forme di priorità della condotta delle parti sull'armonia

Le successioni lineari rappresentano solo uno dei modi in cui la condotta delle parti può mantenere la priorità nei confronti delle relazioni armoniche governando la direzione tonale di un passaggio o di una canzone. Un'altra tecnica comune consiste nello scegliere un accordo d'accompagnamento semplicemente perché fornisce un supporto consonante per una o più note della melodia vocale. Due canzoni degli Smashing Pumpkins (entrambe del 1993) illustrano questo fenomeno: nella strofa di *Today* (0:35-0:57), è una ripetuta discesa melodica $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}$ accompagnata rispettivamente da I, V e IV, dove il V non 'conduce' al IV, ma è piuttosto sentito come correlato a ciò che lo precede, mentre il IV ornamenta il I che segue. Quindi, V accompagna il $\hat{7}$, ma non ha potere armonico. In *Sweet sweet*, la discesa vocale $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ è accompagnata dalla successione accordale I-II $\frac{6}{5}$ -VI; l'«armonia» non ha alcuna pretesa, ma la melodia insiste sul fatto che il *sol* ($\hat{1}$) sia la meta. E questo andamento non è nuovo nel rock *alternative*. Si consideri l'analisi della condotta delle parti della prima frase di *Getting closer* (1979) dei Wings (vedi esempio 6): quello che nel battere della seconda battuta viene suonato come un accordo di *mi* maggiore è semplicemente un accompagnamento consonante in decime paral-

¹⁶ In una conversazione nel dicembre del 1998, Shaugn O'Donnell mi ha detto che in *Victim* il cromatismo era stato ispirato a Bob Weir dall'ascolto di Bartók. Egli ha poi presentato le sue annotazioni in un intervento intitolato «Bobby, Béla, and Igor: Musical borrowings in 'Victim of the crime'» tenuto in una conferenza della American Culture Association nel 1999.

¹⁷ «L'uomo più saggio viene creduto pazzo» [n.d.t.].

¹⁸ «L'oscurità ha riempito la mia anima» [n.d.t.].

¹⁹ Moore (1993, 30) ha notato la presenza di una successione melodica ascendente nella strofa di *Life on Mars?* (1972) di David Bowie.

lele di un settimo grado della scala *discendente* nell'ambito dell'espansione del IV, che (quando è seguito dalla dominante del II) viene successivamente considerato come III del II. Il prolungato accordo di *si* minore chiude su una vera dominante alla fine dell'esempio. A dimostrazione del fatto che un orecchio aperto alle questioni tonali domanda un approccio non formalista, è necessario riconoscere che ciò che sembrerebbe una dominante sulla pagina è invece spesso qualcosa di completamente diverso.

Esempio 6. Analisi di *Getting closer* (Paul McCartney).

Istruttiva è anche la molteplicità di approcci al valore armonico dell'accordo di dominante (V) in «Nashville Skyline» (1969) di Bob Dylan. La dominante ha occasione di vendicarsi in alcune canzoni, tra le quali *Nashville skyline rag*, *Country pie*, *One more night* (basata su una linea strutturale $\hat{3}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ splendidamente trattata, che, dopo un arpeggio iniziale, discende fino alla nota fondamentale), e il ponte (1:17-1:44) di *Tonight I'll be staying here with you* (che si muove da una meravigliosa espansione di una preparazione della dominante intensificata dalla mescolanza modale, $IV^b-I-IV^b-I-bII-IV-II^?$, verso un enfatico V che poi scende per grado congiunto attraverso triadi non funzionali di passaggio secondo la successione $V-IV-III-II-I$, in uno stile alla *If not for you*). In *Lay lady lay* il refrain iniziale anticipa il V, ma questo accordo compare solo più tardi nella strofa; la successione di accordi non funzionali del refrain, $I-III^b-bVII-II^?$, esiste solo come accompagnamento consonante della linea della chitarra *steel* suonata col pedale di Pete Drake – una linea che, realizzando la discesa $\hat{8}-\hat{7}-b\hat{7}-\hat{6}$, espande contrappuntisticamente la preparazione della dominante. Infine, la strofa continua verso il V (0:37-0:38), con un testo che io sento come una descrizione dell'anticipazione armonica:²⁰ «whatever colors you have in your mind, I'll show them to you and you'll see

²⁰ *Soma* (1993) degli Smashing Pumpkins ripete la successione *si-mi* minore-*sol* per quasi tre minuti, suggerendo che *si* sia la tonica, ma non confermandola fino al momento in cui finalmente la sua dominante appare sotto forma di un accordo di *fa#sus4*; poi l'ascoltatore sente una distensione provocata da una successione I-V-I. Il titolo dei Jefferson Airplane *D.C.B.A-25* (1967) prende spunto dal nome chimico di una sostanza familiare ed è allo stesso tempo una riduzione scorretta dei cambi accordali della canzone: il *re* va al suo $bVII$ (*do*) e poi il *si* va al suo $bVII$ (*la*). Così, l'accordo di *la* dapprima è sentito non come V di *re*, ma come $bVII$ applicato in una successione discendente; acquisterà poi un potente status di dominante più avanti nella canzone.

them shine». ²¹ La dominante viene poi ulteriormente indebolita in *Tell me that it isn't true*, nella quale la strofa porta il V verso una tonica che viene ornamentata da un'espansione di II, qui in funzione di accordo introduttivo adiacente superiore. Nel ponte, il II sta due volte al posto del V (una sostituzione lineare piuttosto comune nel jazz): nel movimento introduttivo IV-III-II-I e nel culmine della ritransizione V⁷/VI-VI-II-III-II'. Come in *Lady of the island* di Graham Nash, la dominante è talmente debole da far sì che l'ascoltatore non ne attenda neppure l'arrivo in questo contesto; d'altra parte, l'accordo è ancora incombenza proprio in virtù della sua mancata apparizione. ²² Infine, *Girl from the North country* non suggerisce affatto movimenti armonici: la 'successione' I-III-IV-I costituisce un'espansione contrappuntistica del I, nella quale III agisce come un I⁶ modificato, mentre IV fornisce semplicemente delle note di volta rispetto a I. Inoltre, la voce è spesso rigidamente fissata in una relazione di ottava col basso, riducendo il contrappunto a un semplice fenomeno di parti interne entro una cornice in gran parte eterofonica. Questo stile delicato, senza dominante, spesso fornisce una suadente poesia armonica adatta per certi testi verbali: in *The circle game* (1970) di Jony Mitchell, la strofa e il ritornello 'procedono' con accordi di V ornamentali correlati all'indietro, ma non c'è alcuna dominante strutturale che accompagni la linea strutturale discendente, e la statica linea superiore non si confronta con alcun movimento discendente strutturale. Tutto si muove «round and 'round» ²³ fino al ritorno di 3̣ nella voce superiore, nota tenuta in scacco da una promessa del futuro senza scadenze e sempre obbligata a guardarsi all'indietro «from where we came», ²⁴ muovendosi solo su e giù attorno alla sua nota di volta superiore, 4.

Una piena comprensione, un *Verstehen*, dell'accordo di dominante – come di qualsiasi altro grado della scala – richiede che non si legga mai l'armonia letteralmente, come farebbe un formalista, ma che si debba invece dipendere dalla considerazione di una molteplicità di deviazioni dalle norme per essere in grado di giudicare ciò che è implicato quando tale accordo non si presenta. Si prenda, per esempio, *License to kill* (1983) di Bob Dylan. La strofa include una ripetuta alternanza di VI e IV (0:24–0:32), che normalmente equivarrebbe all'espansione della preparazione della dominante, e che viene particolarmente sottolineata come tale dalla chitarra di Mark Knopfler. Invece, questo passaggio si muove verso ciò che sembra essere una tonica allo stato fondamentale (0:32–0:34), che poi va al V

²¹ «Per quanti colori tu abbia in mente, io te li mostrerò e li vedrai brillare» [n.d.t.].

²² I suggerimenti di sostituzioni ed elisioni delle funzioni sono comuni nella musica rock, anche se alcuni sembrano essere compresi più universalmente di altri. Un esempio incontrovertibile si presenta nel ritornello (0:37–1:14) di *Home tonight* (1976) degli Aerosmith, che consiste in una frase ripetuta modificata. Il primo ascolto include un V⁷ applicato al VI (con sospensione 4-3) che muove attraverso un V applicato al II del secondo grado verso la successione II⁷-V; la frase ripetuta riesce a saltare dal V⁷/VI direttamente al II, elidendo le funzioni attese, e continuando poi verso il V.

²³ Quest'espressione si può rendere in italiano con 'in un eterno girotondo' [n.d.t.].

²⁴ «Da dove siamo venuti» [n.d.t.].

(0:34-0:35) per introdurre la cadenza perfetta della strofa. Come in molte altre situazioni simili, qui il 'I $\frac{5}{3}$ ' non è affatto la tonica, ma piuttosto un sostituto dell'accordo di quarta e sesta cadenzale con funzione di dominante, nonostante Robbie Shakespeare suoni $\hat{1}$ al basso. Ciò che sembrerebbe un I sulla carta è in effetti un V per l'orecchio allenato.

Tornando alla precedente discussione sulle successioni lineari, si dovrebbe notare che, nonostante taluni episodi presentino accordi in rivolta di passaggio e di volta con un movimento lineare estremamente articolato, i musicisti rock non si distanziano certo dall'utilizzo più rude e scontato (per quanto facile all'ascolto) degli accordi paralleli di passaggio e di volta allo stato fondamentale. Ad esempio, le triadi di passaggio allo stato fondamentale del tipo di quelle notate in precedenza in *If not for you* e in *Tonight I'll be staying here with you* compaiono più spesso in ascesa, come nel passaggio I-'II-III'-IV della strofa di *Here, there and everywhere* (1966) dei Beatles e nel ponte della loro *Sexy Sadie* (1968),²⁵ strutturato in modo identico. Molto più rozza è l'ascesa attraverso una serie ininterrotta di triadi maggiori, I-'II $\sharp$ -III $\sharp$ '-IV-V, nel ritornello di *Bad bad Leroy Brown* (1973) di Jim Croce. *Billy Jean* (1983) di Michael Jackson è più raffinata, passando dal I attraverso il 'II' al I $\flat$, il tutto su un pedale di tonica, in un contesto dorico che consente di usare accordi minori sia su I che su II. La funzione di nota di volta assume diversi aspetti. Un esempio umoristico è la coda finale di chitarra nell'improvvisato e leggero *I shall be free #10* (1964) di Bob Dylan, che abbellisce ogni dominante in chiusura di strofa con la sua nota di volta superiore: V-VI-V-VI-V-I. Alla fine della canzone, il cantante esce dal ruolo dichiarando «what's probably got you baffled more is what this thing here is for [...]»,²⁶ riferendosi ovviamente all'andamento della nota di volta sciocco perché troppo invadente.

Apparentemente più sconcertante per alcuni ascoltatori è l'uso del IV come abbellimento del I. La relazione delle fondamentali tra IV e I non determina tanto le funzioni, quanto i movimenti di abbellimento 6-5 e 4-3 presenti nelle voci superiori. Questo abbellimento della tonica spesso segue il V, come avviene nella conclusione V-'IV'-I del giro del blues, ma non rappresenta mai un movimento armonico dal V al IV; una volta che il V lascia il posto all'interpolazione del IV, l'ascoltatore si aspetta che il IV si dissolva nel I che quasi sempre segue subito dopo, come è stato rilevato più sopra in *Today* degli Smashing Pumpkins. In altri casi, a meno che la condotta delle parti non indichi altrimenti, il V suona come un accordo di volta superiore del IV (di nuovo senza alcun valore armonico). Un tale

²⁵ Si può suggerire che il blues di Chicago sia all'origine di questo e di altri movimenti di passaggio, come quelli nella versione degli Allman Brothers di *Stormy monday* (1971). Essa non solo ha un passaggio I-'II $\sharp$ -III $\sharp$ ', ma discende anche lungo la linea cromatica costituita da alcuni accordi di settima allo stato fondamentale, 'III $\sharp$ -bIII $\sharp$ '-II $\sharp$, che è in sé una sorta di cliché, rinvenibile anche nelle prime battute di *Baby's request* (1978) dei Wings e nel ritornello di *Whereabouts* (1985) di Stevie Wonder.

²⁶ «Ciò che probabilmente ti ha confuso di più è ciò che questa cosa significa [...]» [n.d.t.].

effetto si crea nella strofa di *Louie Louie* (1963) dei Kingsmen, in *Get off of my cloud* (1965) dei Rolling Stones, in *Wild thing* (1966) dei Troggs e in molte altre canzoni simili, in cui l'andamento I-IV-'V'-IV-I sembra formare un arco di relazioni di volta, IV rispetto a I e 'V' rispetto a IV. Tra gli accordi adiacenti non esiste alcuna implicita successione armonica, ma solo una relazione contrappuntistica. Un altro interessante cambiamento delle funzioni di IV e V si trova alla fine del ritornello (1:02-1:03) di *Slowdown sundown* (1981) di Steve Winwood, nel quale il piano e il basso concordano sul fatto che l'accordo governante sia il V di una cadenza perfetta, mentre per tutto il passo l'organo Hammond realizza un IV di abbellimento.

Questo ci porta infine all'amatissima successione accordale $\flat$ VII-IV-I, che ho chiamato altrove 'doppia cadenza plagale'. Si tratta di una delle colonne portanti dei repertori rock, soprattutto verso la fine degli anni '60: dopo essere stato usato in *Baby I need your loving* (1964) dei Four Tops e in *Nowhere to run* (1965) dei Martha and the Vandellas, questo andamento è presente, tra le altre canzoni, in *Remember a day* (1968) dei Pink Floyd, *Sympathy for the devil* (1968) e *Midnight Rambler* (1969) dei Rolling Stones, *Volunteers* (1969) dei Jefferson Airplane, *Good times bad times* e *How many more times* (entrambe del 1969) dei Led Zeppelin, *Something better change* (1977) degli Stranglers, *So far away* (1985) dei Dire Straits, *I still haven't found what I'm looking for* (1987) degli U2, nonché in *Fire escape* e *Damaged goods* (entrambe del 1998) dei Fastball. Sulla scia di *Hey Joe* (1967) di Jimi Hendrix, sono state realizzate espansioni di questo andamento (come è stato notato da Koozin 2000) in brani quali *A day in the life* (1967) dei Beatles, *Jumpin' Jack flash* (1968) dei Rolling Stones e *Hush* (1968) dei Deep Purple. Ritengo però che il suo intento e il suo effetto tonale siano stati spesso fraintesi. Moore si limita a chiamarlo «un andamento con il circolo delle quinte [...] in direzione invertita» (Moore 1993, 50), perdendo in tal modo tutto il valore armonico che tale andamento ha nella sua direzione discendente 'normale'. Martin, commentando la mia trattazione dell'andamento $\flat$ VII-IV-I esteso nel ponte di *Here comes the sun* (1969) (Everett 1997, 183), afferma: «La successione accordale *do-sol-re-la* illustra l' 'inversione' rock del circolo delle quinte in ciò che ho chiamato successione modale [...] La sua interpretazione in ambito schenkeriano come concatenazione di movimenti di abbellimento è valida entro la sua sfera, ma si potrebbe sostenere invece che alcune successioni armoniche riscontrate nel trattamento della tonalità degli ultimi decenni non rientrano agevolmente nel paradigma schenkeriano originale» (1998, 147, n. 8). Non c'è nulla di necessariamente modale in questa successione, indipendentemente da quanto ampiamente essa tragga origine dalle quarte (si potrebbe dire similmente che il quarto grado alzato di solito assume qualità lidie, che invece esso non ha quasi mai). Il progressivo accumulo di bemolli è una conseguenza dell'applicazione di note di volta superiori di semitono alle terze degli accordi abbelliti. Ad esempio: la lunghezza della successione *reb-lab-mib-sib* di *Jumpin' Jack flash* richiede l'aggiunta di tre bemolli al materiale armonico di base. È vero, c'è un'analogia

sistematica di questa successione accordale con il circolo delle quinte discendenti, ma ciò non equivale a dire che sia presente una relazione armonica. Inoltre, non è chiaro quale vantaggio si ottenga nel descrivere questo fenomeno alla luce di tale analogia: le fondamentali forniscono semplicemente un accompagnamento consonante alle note di volta. Nessuno potrebbe contestare il suggerimento di Martin secondo cui 'alcune successioni accordali degli ultimi decenni contravvengono alle normali funzioni tonali'; il punto è che egli non ha tuttavia presentato alcuna argomentazione a sostegno della sua tesi che questo caso vada ascritto nell'ambito di tali successioni accordali.

Vorrei offrire due tipi di condizioni in appoggio alla mia opinione sulla natura contrappuntistica della successione $\flat VII-IV-I$. La prima condizione consisterebbe nel rimuovere le fondamentali degli accordi di IV e $\flat VII$ nel basso, cosicché le triadi risulterebbero abbellite da accordi di quarta e sesta di volta. Questo è ciò che avviene nella parte del pianoforte in *Candle in the wind* (1973) di Elton John e in quella dell'organo di Danny Federici nel corso del ritornello (0:48-1:00) di *Glory days* (1984) di Bruce Springsteen. L'esempio 7 mostra questa successione prima senza un basso consonante (7a) e poi con le 'fondamentali' aggiunte al basso (7b). (La si confronti con la successione ad arco $I-IV-\flat VII-IV-I$ del ritornello [0:44-0:54] di *And she was* (1985) dei Talking Heads, che mostra la stessa funzione da una nota di volta a un'altra nota di volta presente nel modulo di *Get off of my cloud*, e che però ha solo il 4 tenuto come nota comune). Un ascolto leggermente più astratto di questa condizione può essere applicato alla strofa (0:30-1:06) di *The last worthless evening* (1989) di Don Henley schematizzato nell'esempio 8. Qui il IV^{4-3} 'suona' come la successione accordale $\flat VII-IV$ a causa della combinazione di un ritardo e di una nota di volta vocale (l'altro ritardo 4-3 nella strofa, insieme alla settima di dominante, è un marchio stilistico di Henley, presente anche in *New kid in town* [1976]). La seconda condizione consisterebbe nel sostituire altri accordi con la stessa funzione. *Fire and rain* (1970) di James Taylor si apre con la successione *do-sol* minore⁷ -*fa-do*: ci si chiede se in questa successione, simile a $I-\flat VII-IV-I$, Moore e Martin arriverebbero a sostenere che i movimenti delle fondamentali sono più forti delle relazioni di abbellimento. Sostituzioni analoghe si presentano con simili funzioni di abbellimento in *You can't always get what you want* (1969) dei Rolling Stones (dove la coda, «but if you try sometime» usa un $II^{\sharp}$ lidio come accordo di abbellimento di IV nel movimento $II^{\sharp}-IV-I$), in *Tangerine* (1970) dei Led Zepelin (che si apre con una serie di abbellimenti simili, anche se diatonici, $II-IV-I$) e nella leggermente più ambigua *Here comes sunshine* (1973) dei Grateful Dead (nella quale il $\flat VII$ [0:28] risolve su un II minore [0:30], che va a un V [0:35-0:40] attraverso un 'I' di abbellimento [0:32-0:34]). Chiaramente, la successione $\flat VII-$

IV-I deve la sua identità agli abbellimenti contrappuntistici, non alle sue fondamentali.



Esempio 7. Accordi di volta applicati al I e al IV, senza (a) e con (b) basso consonante.



Esempio 8. Analisi di *The last worthless evening* (Don Henley).

Farò infine riferimento a un'altra delle mie successioni $\flat VII-IV-I$ preferite, quella presente in *You've got a friend* (1971) di Carole King. Il primo ritornello finisce con le parole «And I'll be there ($IV^{\Delta 7}-V^{7sus4}$ di lab maggiore); you've got a friend (I)». Invece, il secondo ritornello ha una lunga interpolazione proprio prima che venga rinunciato il titolo: $IV^{\Delta 7}-V^{7sus4}$ portano all'interruzione armonica «ain't it good to know that you've got a friend», corrispondente alla successione $\flat VII-IV-I$. Questa è una grande sorpresa, giacché l'accordo d'interruzione di $sol\flat$ ($\flat VII^7$) risolve il V^{7sus4} in un modo simile a una cadenza d'inganno: l'accordo precedente conteneva già un si bemolle e un reb , e la sua quarta non-armonica, lab , risolve non su un sol , bensì su un $sol\flat$ creando un $\flat VII$, che viene poi trattato come un IV del IV. Inoltre, alla caduta dal $sol\flat$ al lab risponde una discesa cromatica nella voce interna che completa lo spunto melodico, *fa-fab-mib-rei-reb-(do)*, accompagnata dalla successione $IV-IV^{\flat}-VI^7-V^9/VI-V^{7sus4}-(I)$. L'accordo di $\flat VII$ fornisce colore e linee, non una funzione armonica.

Modi e mescolanza dei modi

Buona parte della musica pop/rock è in un modo maggiore puro, ma è probabile che nella maggior parte delle canzoni in modo maggiore vi siano elementi di altri modi. I modi maggiori vengono colorati espressivamente da elementi del parallelo minore (e viceversa) da Carly Simon: si noti il contrasto schubertiano della dura realtà del modo minore con i sogni del modo maggiore in *That's the way I've always heard it should be* e *Anticipation* (entrambe del 1971), nonché in *Legend in your own time* e *You're so vain* (entrambe del 1972). L'ultimo LP di Brian Wilson usa il contrasto maggiore-minore per rappresentare i periodi allegri e quelli tristi in *Happy days* (1998). L'uso espressivo della mescolanza dei modi può essere comunque molto più complesso: *South side of the sky* (1972) degli Yes gioca sul contrasto tra la prima strofa in maggiore (0:19-2:05) con ritocchi frigi (0:31-0:40), senza peraltro che queste insolite inflessioni armoniche distruggano minimamente Steve Howe nel suo funk superdotato alla Muscle Shoals,²⁷ e una fantasia dorico-maggiore (3:18-3:40) («La, la, la...» in triadi parallele a tre parti vocalizzate che hanno tutto «the warmth of the sky»²⁸ grazie al basso intenso di Chris Squire e al brillante piatto d'accompagnamento di Bill Bruford), con le due parti collegate da transizioni strumentali dorico/eoliche su una linea cromatica di basso che sottolinea lo sviluppo di un accordo arpeggiato di ⁹⁷ realizzato dal pianoforte a coda di Rick Wakeman (2:06-2:26, 4:17-4:37). I salti modalici cooperano con i contrasti di tessitura per ritrarre in musica «the [soft] moment [...] lost in all the noise».²⁹

Il modo minore (armonico) puro si trova raramente nel pop/rock (si pensi a *She's not there* [1964] degli Zombies, che va al V armonico minore nei punti strutturali, ma in altri momenti alterna inflessioni doriche, eoliche e maggiori), ma è stato spesso importato da fonti coloniali britanniche attraverso tradizioni folkloriche. Tale importazione è stata iniziata, tra gli altri, da Joan Baez, alla quale ha fatto seguito una linea stilistica che arriva ad esempio a *Jack-a-Roe* (1981) dei Grateful Dead.³⁰ Tra i modi collegati al minore, l'eolico (*The sounds of silence* [1965] di Simon and Garfunkel, *Paint it black* e *Mother's little helper* [entrambe del 1965] dei Rolling Stones, nonché *Fascination street* [1989] dei Cure) e il dorico (*Don't bother me* [1963] dei Beatles, l'introduzione e la coda di *This is the life* [1990] dei Living Colour) sono ben rappresentati. I modi frigio e locrio puri sono probabilmente completamente assenti, mentre il misolidio è molto comune (*Tomorrow never knows* [1966] dei Beatles, gran parte di «Freak Out!» di Zappa, molte *jam sessions** West

²⁷ Everett si riferisce agli studi Muscle Shoals della Stax [n.d.c.].

²⁸ «Calore del cielo» [n.d.t.].

²⁹ «Il [soffice] momento [...] perduto in tutto quel rumore» [n.d.t.].

³⁰ Una storia stilistica completa di *Jack-a-Roe* è contenuta nella bellissima enciclopedia di Trager (1997, 211). C'è ovviamente una tradizione della modalità minore pura, oltre che nel blues, nella musica rhythm and blues di Stevie Wonder e Michael Jackson, che è stata poi ereditata, tra gli altri, dai Backstreet Boys.

Coast degli ultimi anni '60, *Whole lotta love* [1969] dei Led Zeppelin, *One of these days* [1971] dei Pink Floyd, *Rock'n'roll star* [1994] degli Oasis e *G.O.D. (Good old days)* [1998] dei Fastball) e ci sono pochi esempi di uso del lidio (*Pretty ballerina* dei Left Banke e *Blue jay way* dei Beatles [entrambe del 1967]).³¹ Molto spesso, la scala principale assume inflessioni di uno o più di questi altri modi. Ad esempio, in *Eleanor Rigby* (1966) dei Beatles una strofa dorica contrasta con un ritornello eolico. *Incense and peppermints* (1967) degli Strawberry Alarm Clock è fondamentalmente dorica, ma è anche ammorbidita da inflessioni eoliche. *Bobby Jean* (1984) di Bruce Springsteen è in una tonalità maggiore, ma ha anche forti inflessioni lidie. Molte canzoni in modo maggiore, da *P.S. I love you* (1962) dei Beatles in poi, contengono spesso la cadenza $\flat VI-\flat VII-I$ che è inerentemente correlata al modo eolico. Gli esempi di questo fenomeno includono, tra le altre, *She's just my style* (1966) dei Gary Lewis and the Playboys, *Brown sugar* (1971) dei Rolling Stones, *Living on a prayer* (1986) di Bon Jovi e *She's electric* (1996) degli Oasis. La mescolanza di modi è così dilagante e libera nella musica degli Steely Dan da complicare notevolmente le stesse relazioni tra gli accordi e le loro toniche. Si veda *With a gun* (1974) come esempio di una canzone fondamentalmente eolica con un esteso passaggio frigio nel ritornello (0:21-0:33), e con deviazioni successive verso le tonalità con i diesis, alcune delle quali modificano persino la triade di tonica. A volte la convenzione modale cerca di sovvertire completamente la funzione tonale, anche se non ci riesce. Ad esempio, in *Heartland* (1988) degli U2 la strofa (0:30-1:05) suggerisce un *re* eolico quando una triade iniziale di *re* minore (sopra un *sol* nel basso) è seguita dalla successione ripetuta $si\flat-dosus4-3$ che non conduce a *fa* (la risoluzione suggerita da tale V^{4-3} potenziale), bensì torna indietro al *re* minore della strofa successiva (1:05-1:41). La semplice alternanza degli accordi di *fa* maggiore e *sol* minore nel ritornello (1:41-2:08) – anche se asserisce debolmente *fa* come tonica armonica – soddisfa l'aspettativa tonale creata nella successione 'modale' e, in effetti, nella direzione indicata dalla linea vocale. Secondo le mie orecchie, nel rock (e un po' meno nel pop) le cadenze misolidie, eoliche e doriche alterano quello che sarebbe altrimenti un normale modo maggiore così spesso perché il settimo grado abbassato di questi modi costituisce nei confronti del modo maggiore una sorta di schiaffo ribelle, in marcato contrasto con la sensibile diatonica accompagnata dalla dominante, che risulta troppo garbata e subito sottomessa. Credo che questo probabilmente sia un fattore centrale per spiegare perché gli adolescenti degli anni '50 si siano inconsapevolmente identificati così intensamente col rhythm and blues, che era quasi sempre un linguaggio in modo maggiore con inflessioni melodiche

³¹ Burns (2000) e Koozin (2000) presentano estese trattazioni dell'interpolazione modale del $\flat VII^b$.

provenienti o dalla pentatonica minore³² o da altri modi dotati del settimo grado abbassato (si chieda il parere di Aristotele).

La pentatonica minore è probabilmente la scala più comune nel pop/rock dopo quella maggiore, ma anch'essa compare assai spesso come inflessione melodica sistematica di un modo maggiore principale.³³ Questa scala viene di solito enunciata come *do-mib-fa-sol-sib-do*, ma, in alternativa, può essere *do-mib-fa-lab-sib-do*. Questi insiemi sono identici in termini di contenuto intervallare, ma la mancanza di semitoni e la doppia presenza sia della terza minore che del tritacordo 025 rendono difficile l'identificazione di ogni nota con un preciso grado dell'una o dell'altra cosicché la centralità tonale può risultare piuttosto ambigua.³⁴ Il cantante spesso scende lungo la scala pentatonica minore realizzando quell'andamento che Wilfrid Mellers (1973, 46) ha chiamato «tumbling strain»³⁵ – come avviene quando Carole King canta «tumblin' down» in *I feel the earth move* (1971). Spesso però il tritacordo 025 ruota senza meta attorno a se stesso (si consideri a tale proposito la linea vocale di *All days and all of the night* [1964] dei Kinks). Nel blues rurale più antico, qual è quello di Robert Johnson, la pentatonica minore è riservata alle parti vocali e alle linee degli strumenti solisti, che sono quasi sempre accompagnati dalle triadi maggiori di I, IV e V del modo maggiore (si considerino i passaggi della chitarra Gretsch blueseggiante di George Harrison in *She loves you* [1963] o quelli della chitarra Esquire e della voce di Bruce Springsteen nel ponte [0:57–1:15] di *Cross my heart* [1992]). Una tecnica originale della musica rock è costituita dal raddoppio eterofonico in terze e quinte di tutte le note della scala pentatonica minore, in modo che ciascuna appaia come 'fondamentale' di una triade 'maggiore' (si tratta qui di fondamentali che funzionano non come gradi della scala, bensì come basi di supporto per raddoppi alla Debussy). È così che sono nati i riff dei fiati (o della chitarra) basati su accordi maggiori che planano in moto parallelo in *In the midnight*

³² Il termine 'pentatonica minore' è comunemente usato nel lessico italiano del jazz e della popular music in genere per indicare ciascuna scala pentatonica ricavabile dall'articolazione d'ottava 'un tono e mezzo – un tono – un tono – un tono e mezzo – un tono'. Si veda ad esempio G. Gaslini, *Tecnica e arte del jazz*, Milano, Ricordi, 1982, 42–51 [n.d.c.].

³³ La scala pentatonica maggiore, così come la si sente nel *break* di basso e degli ottoni (1:06–1:23) di *Sir Duke* (1977) di Stevie Wonder e nel ritornello fuori posto (0:47–0:59) di *Bad sneakers* (1975) degli Steely Dan, è piuttosto rara.

³⁴ Oltre all'esistenza di molte forme di scala pentatonica minore e di altri fattori menzionati più avanti in questo paragrafo, un'altra ragione che conduce le scale pentatoniche all'ambiguità tonale è la loro inclinazione pandiatonica. A meno che una certa canzone non presenti un forte contesto in modo maggiore, il che avviene spesso ma non sempre, la scala pentatonica viene di solito sentita non tanto come una successione diatonica per gradi congiunti (nella quale i salti sono spesso riempiti melodicamente con note di passaggio a distanza di un tono intero), ma come la base di un'armonia extra-triadica. In altre parole, ciascuna delle sue cinque note può apparire insieme a ciascuna delle altre cinque senza alcuna traccia di dissonanza e di risoluzione concomitante, giacché manca la griglia di supporto dell'insieme di sette note.

³⁵ Nella traduzione italiana di *The wellsprings of music*, Nijhoff, L'Aia 1962 (*Le sorgenti della musica* Bollati Boringhieri, Torino 1991, trad. it. di M. Astrologo) l'espressione 'tumbling strain' è tradotta 'melodia a picco'. Abbiamo lasciato la formula in inglese per far cogliere il nesso tra l'aggettivo utilizzato da Sachs e Mellers e le parole presenti nella canzone di Carole King [n.d.c.].

hour (1965) di Wilson Pickett, in *Knock on wood* (1966) di Eddie Floyd, nella sezione con le parole «comin', comin', comin' around, comin' around» (2:38–2:52) di *Cryptical envelopment* (1968) dei Grateful Dead e nel riff introduttivo di *Proud Mary* (1969) dei Creedence Clearwater Revival. I Temptations hanno inaugurato una tendenza realizzando la successione di accordi maggiori basati sul tricordo 025 I- $\flat$ III-IV in *(I know) I'm losing you* (1966) e *I can't get the next to you* (1969). Tutte queste canzoni hanno un livello profondo maggiore interrotto da riff pentatonici e sono chiaramente tonali: ciò motiva l'uso dei numeri romani per indicare gli 'accordi' che derivano dai raddoppi eterofonici di una linea singola. Senza una scala maggiore di supporto o un contrappunto dotato di una ben precisa direzionalità, la centralità tonale può essere difficile da difendere. Questo è un problema in parecchia musica West Coast basata su elementi folk, come ad esempio in *Didn't think so* (1965) dei Great Society, e certamente nei riff pentatonici minori senza una linea di accompagnamento, come ad esempio in *Fight like a brave* (1987) dei Red Hot Chili Peppers. Moore (1995, 186–187, 199) fatica a sentire $\flat$ VII, spesso parte del sistema pentatonico minore, come un debole surrogato di V.³⁶ Eppure, dato che l'accordo di $\flat$ VII sembra avere le sue radici tonali nella musica in modo maggiore (quale quella di Buddy Holly), esso è spesso legato direttamente alla funzione di dominante, persino quando tale funzione è assente. La dominante, dopotutto, ha un ruolo ampiamente contrappuntistico, giacché la sua terza, la sua quinta e la sua settima (quando si presenta) risolvono tutte per grado congiunto. Così, la successione $\flat$ VII-I può svolgere un buon numero di funzioni di V.³⁷ Persino il disperato canto pentatonico minore di Bon Jovi in *You give love a bad name* (1986) dipende dalla relazione V-I. [...]

Le mescolanze che coinvolgono la pentatonica minore sono sempre degne di nota. Wicke (1987, 44–46) trova che *Rock around the clock* (1955) di Bill Haley sia un pezzo ribelle; se avesse anche minimamente indagato sul contenuto delle note utilizzate in questa canzone, tuttavia, si sarebbe deliziato dell'alternanza presente nel ritornello tra l'intonazione scura e suggestiva delle parole «rock around the clock tonight»,³⁷ in pentatonica minore, e quella chiara e innocente delle parole

³⁶ Moore (1995, 187) afferma anche di non sentire $\flat$ II come un sostituto di V nella musica rock. Questa funzione, tuttavia, è esplicita in *Things we said today* (1964) dei Beatles (si confrontino 1:04–1:09 col V e 1:11–1:16 col $\flat$ II), ed è fortemente implicata nel $\flat$ II della ritrasizione del loro *You're going to lose that girl* (1965) (1:06–1:08). In un'apparente emulazione di McCartney, Alice Cooper cadenza II⁷- $\flat$ II⁷-I (0:14–0:21) in *Alma Mater* (1972), sostituzione di tritono molto chiara (i musicisti rock usano raramente il $\flat$ II-7 maggiore-minore, usato tipicamente dai musicisti jazz per le sostituzioni di tritono). Ma ancora più insolito è l'uso dell'accordo di settima sulla mediant maggiore-minore come sostituto del V realizzato in *Stranger of the shore of love* (1985) di Stevie Wonder (0:33–0:34), dove la linea del cantante certamente implica una dominante cadenzale, ma il movimento vocale $\hat{7}$ - $\hat{8}$ viene accompagnato dalla successione esotica III⁷-I. La 'vera' dominante appare nella ritrasizione del ponte (1:09–1:13).

³⁷ «Ballata senza fermarti stanotte» [n.d.t.].

«rock 'til broad daylight»³⁸ in modo maggiore: è facile vedere come si sarebbero potuti costruire due diversi tipi di 'rocking'. Si consideri inoltre il trattamento analogo del giorno e della notte in *In the midnight hour* di Wilson Pickett: a caratterizzare questa canzone non è tanto un'intrinseca qualità sporca della scala pentatonica minore, quanto il contrasto della ribellione del ragazzaccio, evocata dai suoi toni interi, nei confronti della pulizia ordinata, evocata dalla sensibile della scala maggiore. Pickett si controlla pazientemente nella sezione col modo maggiore del giorno, quando è pronto ad aspettare. Ma nel momento in cui le sue fantasie hanno la meglio su di lui, le *blue notes* pentatoniche si lasciano andare in corrispondenza del momento in cui egli descrive ciò che farà: «I'm gonna take you girl and hold you and do all the things I told you in the midnight hour».³⁹ Se il brano di Haley suona molto più datato di quello di Pickett, credo che la spiegazione vada cercata nel fatto che le melodie rockabilly del primo indugino troppo nel soffermarsi sul giorno fatto. Un effetto opposto della mescolanza giorno/notte è un'invocazione di liberazione in *Summer in the city* (1966) dei Lovin' Spoonful. A confronto, la *School day* (1957) tutta pentatonica di Chuck Berry suggerisce che il mondo tanto atteso dei gruppi di ragazzi riuniti attorno ad un juke-box ad ascoltare rock and roll domina ogni angolo della mente del cantante: se la giornata scolastica avesse impresso qualcosa nella sua coscienza, sicuramente sarebbe comparso da qualche parte qualche riflesso del modo maggiore, cosa che invece non accade. *Lithium* (1991) dei Nirvana servirà come illustrazione finale (vedi esempio 9). Nonostante i suoi *power chords* anarchici, questa canzone – come molte altre di Kurt Cobain – strizza l'occhio al pop mainstream. Gli echi di *She loves you* (1963), *I should have known better* e *If I fell* (entrambe del 1964) dei Beatles non sono poi tanto lontano all'orizzonte. Quando si apre la strofa, Cobain esprime una felicità imperturbabile con un brillante modo maggiore; quando il basso di Chris Novoselic insiste nello spostarsi verso un sostegno pentatonico, salendo con l'andamento *fa bequadro-sol-la-do bequadro-re*, il cantante discende lungo la scala minore melodica.

Il mondo tonale dei *power chords*

L'amplificazione elettrica, così come è stata affrontata pionieristicamente, tra gli altri, da Pete Townshend negli anni '60, ha permesso ai chitarristi di ottenere una quantità enorme di intensità suonando anche solo un paio di corde alla volta, specie se l'intervallo suonato è tanto potente armonicamente quanto lo può essere una quinta giusta. I gruppi cominciarono a utilizzare queste sonorità senza le terze come 'power chords' perché comunicavano tutta la forza della perfezione mecca-

³⁸ «Balla fino alla chiara luce del giorno» [n.d.t.].

³⁹ «Ora ti prendo e ti stringo, donna, e farò tutto ciò che t'ho detto nell'ora di mezzanotte» [n.d.t.].

2:40

KC

electric bass

I'm so happy, 'cause to-day_

I found my friends are in my head.

Esempio 9. Strofa di *Lithium* (Kurt Cobain – Chris Novoselic – David Grohl).

nica di una triade e consentivano la stessa identificazione dell'orientamento tonale sui gradi della scala che si ottiene con accordi completi, ma senza la colorazione volatile ed emotiva della terza intermedia. Le quinte vuote non hanno bisogno di essere al massimo del volume per ottenere questo effetto: chi non ha notato il vitale colore affettivo a supporto del testo creato dalle quinte vuote del basso nella strofa di *All I've got to do* e nel ponte di *I want to hold your hand* (entrambe del 1963) dei Beatles, nell'introduzione e nella discesa cromatica (0:23–0:24, nel Fender Rhodes) di *You're no good* (1974) di Linda Ronstadt, o nell'introduzione (delicata ed aspra allo stesso tempo) e nel ritornello di *Alison* (1977) di Elvis Costello? (Si veda anche la trattazione delle quinte del basso fatta da Burns 2000.) E si noti la chiara atmosfera di distacco emotivo suggerita nell'apertura senza terze di *Yesterday* (1965); la si confronti con l'effetto desiderato in *Information overload* (1990) dei Living Colour.

Ma heavy metal, new wave, punk e grunge hanno condotto i *power chords* in nuovi territori, spesso con enfasi ridotta sulla loro funzione tonale. Questi generi si esprimono spesso con una condotta a due parti: una linea del basso raddoppiata per quinte e un'unica parte vocale. La tecnica del *power chord* si allea spesso con una procedura modale, come nel passaggio eolico *dos-res-mis* (0:25–0:29) in *Paranoid* (1971) dei Black Sabbath. Il riff pentatonico minore post-Temptations 'I-bIII-IV' basato sul tricordo 025, come quello di *Smoke on the water* (1972) dei Deep Purple, *sol5-sib5-dos*, *sol5-sib5-reb5-dos*, *sol5-sib5-dos-sib5-sol5* (0:00–0:50), è divenuto assai comune, così come l'idea – presente in questa stessa canzone – del *power chord* ornamentale posto un semitono sopra, ripetuto nel ritornello (1:25–1:38) sotto

forma della successione *do5-lab5-sol5*.⁴⁰ Spesso una struttura tonale accompagna tale comportamento superficialmente modale, come in *(Don't) Fear the reaper* (1976) dei Blue Öyster Cult. In tale caso, l'accordo di dominante viene soppresso nel corso delle strofe in una ripetizione eolica di $I^5-bVII^5-bVI-bVII$, essenzialmente un'espansione non-armonica, contrappuntistica, di I con scambio 5-6, riempito da un movimento di passaggio e adornato in alto dalle quinte (e dalle decime, nella relazione con la linea vocale), già sentita in precedenza in *All along the watchtower* (1968) di Bob Dylan e nella sezione hard rock di *Stairway to heaven* (1971) dei Led Zeppelin. Ma il contrappunto funzionale alla Chad and Jeremy nel ritornello di *Reaper* (0:27+) include un forte V dotato di direzionalità (0:31-0:32) che contestualizza la struttura. Una simile soppressione del V in *Tenderloin* (anch'essa del 1976) dei Cult conduce le quinte dei *power chords* lungo una serie suggestiva ma ambigua di strofe e ritornelli finché V(mi) appare finalmente a 1:49, mostrando che il *la* è la tonica solo dopo il secondo ritornello. Nessun ascoltatore domanderebbe una dominante in *Middle man* (1988) dei Living Colour, basata sulla pentatonica minore, ma il suo ponte finisce con un V^{#9} ritransitivo (1:33-1:36), sicuramente il «sign of something special»⁴¹ di cui il cantante, il «middle [eight] man»,⁴² lo «stranger in a stranger land»,⁴³ è in attesa. Viceversa, la funzione armonica può essere normale, ma una mancanza di una condotta delle parti dotata di una direzionalità in compagnia di queste quinte parallele, come in *Just what I needed* (1978) dei Cars, può creare un andamento senza obiettivi. Questi tipi di ambiguità, molto simili a quelli causati dall'esaurimento della tonalità nel corso della seconda metà dell'Ottocento, hanno portato a una relazione evolutiva tra il pop 'classico' degli anni '50-'70 e il grunge quasi atonale degli anni '80 e '90, in modo analogo alla svolta radicale che ha riguardato la funzione tonale negli ultimi tre secoli di musica colta. Molto più comuni sono le canzoni tonali nelle quali i *power chords* sono basati completamente su membri della scala pentatonica minore, come nella successione $I^5-bIII^5-bVII^5-I^5$, $I^5-bIII^5-IV^5-I^5$, ricavata dal tricordo 025 raddoppiato, in

⁴⁰ L'accompagnamento con *power chord* pentatonico minore basato sul tricordo 025 senza contrappunto e senza la comparsa di altre componenti che possano essere considerate guide armoniche è in grado comunque di apparire diretto verso un centro tonale molto indebolito, ma ancora determinabile, in alcune canzoni quali *Pretty vacant* (1977) dei Sex Pistols, *Riding on the wind*, *You've got another thing comin'* e *Devil's child* (tutte del 1982) dei Judas Priest, *Mr. Brownstone* e *Paradise city* (entrambe del 1987) dei Guns n' Roses, e *Cherub rock* (1993) degli Smashing Pumpkins. Ancora coerenti tonalmente, ma un po' più destabilizzate di queste, sono *Knock me down* (1989) dei Red Hot Chili Peppers e *Mind Riot* (1991) dei Soundgarden, nelle quali la struttura pentatonica minore può essere adombrata da altre quinte non diatoniche prive di un contrappunto superiore in grado di contestualizzare tonalmente.

⁴¹ «Segno di qualcosa di speciale» [n.d.t.].

⁴² Gioco di parole intraducibile in italiano, tra 'middle man' (uomo medio), titolo della canzone considerata, e 'middle eight', uno dei due termini (insieme a 'bridge') con i quali viene indicato in inglese il ponte [n.d.t.].

⁴³ «Straniero in terra straniera» [n.d.t.].

Cult of personality (1988) dei Living Colour, nella quale la melodia vocale di Corey Glover si prende cura di condurre l'ascoltatore verso I.

Ma i *power chords* hanno spesso delle relazioni più esotiche tra di loro, e senza qualche tipo di impalcatura armonica o contrappuntistica la centralità tonale diviene elusiva o non pertinente. In tali situazioni, l'ascoltatore viene spesso forzato a sentire un'asserzione della tonica basata solamente su fattori diversi dalle altezze. Questo è ciò che fa Moore quando cita Kramer (1988) nella seguente affermazione: «è probabile che una tonica persista più a lungo degli accordi temporalmente adiacenti, è probabile che inizi o finisca un modulo [...] ed è probabile che riceva un'articolazione più enfaticata [...] rispetto alle altre note che le sono temporalmente vicine» (Moore 1992, 77).⁴⁴ Un pezzo non tonale con *power chords*, tuttavia, può domandare all'ascoltatore di cambiare frequentemente la sua messa a fuoco, lasciando sempre irrisolta la questione della superiorità tonale finale. Quando sono sottratte a un contesto di funzione armonica, le relazioni insolite tra le quinte giuste offrono all'ascoltatore ben pochi elementi per costruire una qualche coerenza tonale. Si considerino, ad esempio, due *power chords* distanti un semitono. *Today* (1993) degli Smashing Pumpkins presenta ciò che suona come un'asserzione di I^{#9}-V⁵ nella sua ritransizione (a 1:20), ma al momento dell'inizio della seconda strofa troviamo che dobbiamo reinterpretare 'V⁵' come un VII⁵, che scivola poi per semitono ascendente verso il 'nuovo' 'I'. Così, grazie alla sua quinta giusta, VII⁵ sta al posto di una triade maggiore senza una funzione concomitante e senza contesto tonale, mentre in precedenza i confini tonali circondavano senza impedimenti questo accordo (in forma di una triade completa) in tre differenti contesti in *I'm sorry* (1960) di Brenda Lee, *End of the night* (1967) dei Doors e *I'm so tired* (1968) dei Beatles.

Persino più importante dell'impressione di VII-I nel vocabolario dei *power chords* è la successione bII-I. Essa ha una luminosa storia in due funzioni derivate dal jazz: la sostituzione di tritono (vedi nota 36) e l'inserzione di una nota di passaggio cromatica dal II, come nelle cadenze di *The girl from Ipanema* suonata da Stan Getz (1964) e di *Let it down* (1974) di George Harrison. La cadenza bII-I è un motivo prominente in tutto «Houses of the holy» (1973) dei Led Zeppelin: il bassista John Paul Jones palesa il sapore jazz di questo album immediatamente (0:36-0:43) in *The song remains the same*, che rivela la sua parentela d'origine nella successione fa[#]-fa (1:42-1:48), e poi nella relazione presente negli accordi di nona che scivolano alla tonica sia nella sdolcinata (un po' alla maniera dei Bread) *Rain song* (0:29-0:31) (si notino in essa gli stessi archi realizzati col Mellotron che Jones aveva usato in *2000 light years from home* [1967]), sia nella funkizzata *The crunge* (0:27-0:28). Inol-

⁴⁴ Vale la pena ricordare che l'accento è spesso un fattore importante nel determinare la funzione tonale in tutti i contesti (ma le relazioni tonali sono sempre ancora più cruciali nel determinare l'accento metrico), e che la sola durata non è mai un fattore qualificante del valore tonale quando sono in gioco l'armonia e il contrappunto.

tre, il bII (0:19-0:20) è l'unico accordo presente nella strofa di *Dancing days*, oltre al I , e la successione $bII-I$ appare in un contesto di modo minore piuttosto insolito («the path where no one goes»)⁴⁵ in *No quarter* (2:24-2:34). Questa relazione di semitono è però stata riutilizzata dagli epigoni dei Led Zeppelin ed applicata in nuovi pezzi in un contesto tonale un po' più libero. È la base dell'ardito assolo di Eddie Van Halen in *Summer nights* (1986) ed è centrale in molti brani grunge meno tonali, alcuni dei quali, come *Smell like teen spirit* (1991) dei Nirvana, non riescono in fondo ad abbandonare la centralità tonale nonostante il movimento $I-bII$ nella coda del ritornello (1:31-1:38). Neil Young giunge più vicino a rinunciare alla funzione dei gradi della scala in *Welfare mothers* (1979): qui il motto «DEE-VORR-CEE»⁴⁶ (0:49-0:56) è espresso con la successione $re5-sib5-mi5$, ma, a causa del contesto di *la* misolidio della strofa, è solo al momento dell'arrivo della dominante strutturale, $mi5$, che bII^5 viene interpretato come proveniente dal 'IV' come parte di un'insolita espansione di una preparazione della dominante. Ancora più lontano dalla convenzione tonale è l'abbellimento superiore di semitono del IV: *Nobody's fault* (1976) degli Aerosmith sembra asserire $I^5-IV^5-bV^5$ per quattro volte (1:00-1:09); *Electric funeral* (1971) dei Black Sabbath usa ' bV ' come nota di passaggio cromatica con raddoppio della quinta all'interno di quello che sarebbe altrimenti un contesto pentatonico minore ($I^5-V^5-bV^5-IV^5-II^5$); addirittura, altri *power chords* cromatici di passaggio 'abbelliscono' il *break* (1:45-2:06) del loro *War pigs-luke's wall* (anch'esso del 1971), e la loro *Iron man* (sempre del 1971, una versione semplificata di *21st century schizoid man* realizzata nel 1969 dai King Crimson), che definì un genere, ornamenta quello che è fondamentalmente un riff di *power chord* pentatonico minore con una nota di volta inferiore a distanza di semitono da bVI , in un contesto che rimane tonale ($si5-re5-mi5$, $sol5-fa\sharp5-sol5-fa\sharp5-sol5-fa\sharp5-re5-mi5$). E i Nirvana suggeriscono sia il ' bII ' che il 'VII' nel motivo con doppio abbellimento, $sib5-solb5-mib5-dob5-las-sib5$, che forza la successione scalare nella parte finale della strofa (0:25-0:49) di *In bloom* (1991). Il ponte di questa canzone, poi, diventa notevolmente tonale, col suo omaggio alle canzoni 'carine' del «White album» dei Beatles, $sib5-sol$ minore- $do5-mib7$ (con le quinte della chitarra di Cobain trasformate in accordi pieni dalle inflessioni della sua melodia vocale). Così la combinazione di ambiguità provocata dall'uso di accordi senza terze, dalle relazioni non funzionali, e dalla completa mancanza di contrappunto, possono rendere alquanto sfuggente o del tutto irrilevante la questione della centricità tonale.

La natura di note di passaggio delle quinte del *power chord* è un anatema dal punto di vista del contrappunto tonale in cui, essendo le quinte stabili, sono le terze, le seste e gli intervalli dissonanti a rendersi necessari per conferire un senso di movi-

⁴⁵ «La via dove nessuno va» [n.d.t.].

⁴⁶ «Divorziato» [n.d.t.].

mento dinamico; al contrario, le quinte appaiono in funzioni di passaggio in molti stili rock. Questa è infatti una tecnica centrale attraverso la quale Jimi Hendrix ha trasformato il 'blues' nel 'blues psichedelico'. In *Spanish castle magic* (1968) una serie di *power chords* che discendono cromaticamente (*si^b5-la5-lab5*) maschera la simultanea discesa pentatonica minore *do-si^b-do-fa-mi^b-do* presentata vocalmente e chiarita metricamente (non appena l'elusivo battere iniziale viene infine compreso!). Tutto ciò associa i «Little bit of daydream here and there»⁴⁷ al concetto di costruire castelli in Spagna, come si vede nell'esempio 10. Concordo con Brown: Tony Glover forse l'ha detto nel modo migliore: «Hendrix suona sicuramente il Blues del Delta – solo che di un Delta che potrebbe trovarsi su Marte» (Brown 1997, 161).⁴⁸



Esempio 10. Riduzione analitica di *Spanish castle magic* (Jimi Hendrix).

Per chiudere questa sezione, vorrei infine citare una manipolazione particolarmente espressiva delle funzioni tonali. In «Time's up» (1990), i Living Colour combinano originali effetti non-tonali e serie contrastanti di ruoli tonali in una miscela di *power chords* allo scopo di formulare musicalmente un messaggio culturale sull'appropriazione razziale. *Pride* è una sfida a decostruire le differenze e le somiglianze tra neri e bianchi. Sullo sfondo della melodia sul tricordo 025 della strofa (di derivazione nera) e delle quinte vuote del ponte (2:38ss.) (che pone i Led Zepelin e tutto l'heavy metal in un nuovo contesto nero), la cascata di quarte discendenti ripetute del ritornello, *si^b-fa-do-sol* (1:09ss.) prende una convenzione del pop bianco e se ne appropria per intonare un testo ironico, «history's a lie that they teach you in the school»,⁴⁹ obbligando in tal modo ad un riconoscimento delle ere-

⁴⁷ «Piccoli sogni ad occhi aperti qui e là» [n.d.t.].

⁴⁸ La citazione di Glover è tratta da Charles Shaar Murray, *Crosstown traffic: Jimi Hendrix and post-war pop*, St. Martin's Press, New York 1990, 138.

⁴⁹ «La storia è una bugia che t'insegnano a scuola» [n.d.t.].

dità culturali che inverte la direzione delle prese in prestito di Elvis Presley e Pat Boone. Infatti *Elvis is dead* ripropone l'accusa che Presley derubò la musica nera attraverso un elogio ironico compiuto dalla breve apparizione dell'ospite Little Richard. *Someone like you* ha una mancanza di relazioni funzionali del tipo heavy metal, distrazioni ritmiche della batteria e del basso alla Who, nonché una modulazione da camionista da *si* a *do* del tutto inattesa e molto bianca che esprime il contenuto della frase ripetuta «it's never too late to change your ways». ⁵⁰ Inoltre, questo pezzo usa idiomi bianchi, come ad esempio un ostinato rockabilly del basso, come minaccia corrispondente al verso «I know what to do with someone like you». ⁵¹ In *Type* le relazioni di tritono metallare dell'ostinato del basso suggeriscono un vuoto culturale, ma la sensibilità alla Dylan di questa canzone anti-stereotipi viene frustrata e simultaneamente sottolineata dal ritornello tonale dotato di una marcata direzionalità («this is the place where the truth is concealed» ⁵²); il cantante ritorna alle sue radici più profonde con l'appropriazione del canto dell'Africa occidentale, «Menudi ye jewelo ogbenudo» (1:24-1:31), cantato in ottave. I suggerimenti stilistici tonali rendono assolutamente vive le osservazioni culturali.

Esiste della musica rock atonale?

La musica rock completamente atonale è estremamente rara. A volte, un pezzo tonale può essere introdotto da un miasma atonale non collegato, un po' come avviene nelle sinfonie di Bruckner, anche se non sempre altrettanto ben integrato: è questa, ad esempio, la funzione dell'introduzione, ben condita con note sbagliate, di *Sentimental fool* (1975) dei Roxy Music, che presenta alcuni brevi riff a toni interi nel tentativo di destabilizzare la tonica iniziale anticipata. Un altro esempio, ancora più bizzarro, è costituito da *Strange attraction* (1996) dei Cure, che si apre con un arpeggio orchestrale campionato costituito da un esacordo combinatorio 013679, *fa* - *do* - *la* - *re* - *sol* - *re*. Il prosieguo della canzone, ovviamente, non ha alcuna relazione con tutto ciò. Moltissimi passaggi e brani interi dei primi Pink Floyd e Soft Machine mancano di identità scalare o di direzionalità contrappuntistica al punto tale da frustrare qualsiasi tentativo di ascolto tonale: è molto meglio galleggiare e lasciarsi semplicemente trasportare dal groove. E, parlando di groove, *Ain't it funky now (part I)* (1969) di James Brown è un notevole disco da Top-40 che rappresenta forse la più strana combinazione di note tra tutte quelle presenti nei successi entrati in classifica negli anni '60 (raggiunse il ventiquattresimo posto della classifica pop). In essa, il basso mantiene un pedale di *fa*, la chitarra ritmica del canale di destra ripete solo il bicordo *fa* - *sol*, quella del canale di sinistra suona un osti-

⁵⁰ «Non è mai troppo tardi per cambiare i tuoi modi» [n.d.t.].

⁵¹ «So cosa fare con uno come te» [n.d.t.].

⁵² «Questo è il luogo dove la verità viene celata» [n.d.t.].

nato costituito solo dal tricordo *lab-sib-re*, le note della tromba sono tratte dalla collezione *la-do-re-mib-fa* e quelle dell'organo dalla collezione dei tasti bianchi, *do-re-mi-fa-sol-la-si*. Estrapolando la tendenza del funky a concentrarsi su un singolo accordo per fermare il movimento, *Ain't it funky now* si sbarazza del centro tonale in un sistema interamente basato sul timbro e sul gioco degli intervalli, reminescente del tardo stile russo di Stravinsky (si noti come il contenuto intervallare di ciascuna di queste collezioni di note sia un sottoinsieme, di solito trasposto, delle collezioni maggiori). Solo la musica elettronica, che ha avuto tra i suoi pionieri il brano di musica concreta dei Beatles, *Revolution 9* (1968), *Late for supper* e *Spidergawd* (entrambi del 1972 e in qualche modo imparentati a *Revolution 9*) di Jerry Garcia, e il sequencer analogico Putney in *On the run* (1973) dei Pink Floyd, ha sfidato la centricità tonale con maggiore convinzione e con risultati più potenti. [...]

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRACKETT D. (1995), *Interpreting popular music*, Cambridge University Press, Cambridge (seconda ed., University of California Press, Berkley 2000).
- BROWN M. (1997), «Little wing»: a study in musical cognition, in *Understanding rock music: essays in musical analysis*, a cura di J. Covach e G. Boone, Oxford University Press, New York – Oxford, 155–169.
- BURNS L. (2000), *Analytical methodologies for rock music: harmonic and voice-leading strategies in Tōri Amos's «Crucify»*, in *Expression in pop-rock music. A collection of critical and analytical essays*, a cura di W. Everett, Garland, New York – London, 213–246.
- EVERETT W. (1997), *Swallowed by a song: Paul Simon's crisis of chromaticism*, in *Understanding rock music: essays in musical analysis*, a cura di J. Covach e G. Boone, Oxford University Press, New York – Oxford, 113–153.
- EVERETT W. (2000), *The learned vs. the vernacular in the songs of Billy Joel*, «Contemporary Music Review», XVIII/4, 105–130.
- HARRISON D. (1997), *After sundown: the Beach Boys' experimental music*, in *Understanding rock music: essays in musical analysis*, a cura di J. Covach e G. Boone, Oxford University Press, New York – Oxford, 33–57.
- KOOZIN T. (2000), *Fumbling towards ecstasy: voice-leading, tonal structure and the theme of self-realization in the music of Sarah McLachlan*, in *Expression in pop-rock music. A collection of critical and analytical essays*, a cura di W. Everett, Garland, New York – London, 247–266.
- KRAMER J. (1988), *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*, Schirmer Books, New York.
- MARTIN H. (1998), *Recensione di E. West Marvin e R. Hermann (a cura di)*, *Concert music, rock and jazz since 1945: essays and analytical studies*, University of Rochester Press, Rochester 1995, «Music Theory Spectrum», XX/1, 141–151.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying popular music*, Open University Press, Bokingham (trad. it. di M. Mele, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).

- MOORE A. (1992), *Patterns of harmony*, «Popular Music», XI/1, 73-106.
- MOORE A. (1993), *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock*, Open University Press, Buckingham-Philadelphia (versione riveduta e corretta, Ashgate, Aldershot 2001).
- MOORE A. (1995), *The so-called 'flattened seventh' in rock*, «Popular Music», XIV/2, 185-201.
- SPICER M. (2000), *Large-scale strategy and compositional design in the early music of Genesis*, in *Expression in pop-rock music. A collection of critical and analytical essays*, a cura di W. Everett, Garland, New York - London, 77-112.
- TRAGER O. (1997), *The American book of Dead: the definitive Grateful Dead encyclopedia*, Fireside, New York.
- WICKE P. (1987), *Rock music: culture, aesthetics and sociology*, Cambridge University Press, Cambridge.

Richard Middleton

ANALISI DELLA POPULAR MUSIC E MUSICOLOGIA:
GETTARE UN PONTE?

Sin dai loro albori, i *popular music studies* hanno condotto un dialogo implicito, e a volte anche esplicito, con la musicologia. Di certo, nel fronte musicologico sono stati frequenti gli insulti, gli equivoci o i silenzi, mentre gli studiosi di popular music tendevano a concentrarsi sulle lacune della musicologia. In ogni caso, se quest'ultima è in fase di trasformazione (se ne parlerà più avanti), allo stesso tempo alcuni recenti studi sulla popular music dimostrano una nuova fiducia in loro stessi, evidente anche nella propensione ad affrontare ed adattare i metodi tradizionali.¹ Ritengo che gli uni abbiano bisogno degli altri.

Nel campo dell'analisi, il problema maggiormente avvertito nell'approccio ai metodi tradizionali consiste nella tendenza al formalismo; al contrario, l'analisi della popular music ha insistito (correttamente a mio avviso) sulla priorità del *significato*. Molti dei migliori saggi sono stati di carattere semiotico o interpretativo (Laing, Tagg, Bradby, Grossberg) oppure hanno aderito alle teorie sull'omologia sociale e culturale (Hebdige, Shepherd). Nonostante l'imponenza del corpus di questi studi, resta il sospetto che talora sia stata accordata poca attenzione ai suoni in quanto tali, alle strutture intra-musicali di ciò che io chiamo 'livello di significazione primaria'.² Occorre trovare il modo di riportare in primo piano le configurazioni create nei suoni stessi, senza necessariamente rientrare in un formalismo inadeguato. Se saremo in grado di fare ciò, avremo contribuito al progresso dell'analisi musicale *tout court*. (Ritorrerò più avanti sull'importante questione di quale posizione abbiano nel campo analitico generale le musiche denominate 'popular' e le musiche denominate in altro modo.)

¹ Nonostante la diversità di approcci, i recenti studi di Van der Merwe 1989, Moore 1993, Brackett 1992, Hawkins 1992 e Walser 1992 esemplificano questa nuova prospettiva.

² Middleton 1990, 220 (trad. it. 301).

Teoria

Sono interessato alla ricerca di una teoria del gesto, inteso come un'entità dotata di aspetti tanto affettivi e cognitivi quanto cinetici. Affermando ciò, intendo sostenere che il modo in cui sentiamo e comprendiamo i suoni musicali è organizzato sulla base di forme processuali analoghe ai gesti fisici (Coker 1972). Tale nozione ampliata di gesto non nega l'idea che una teoria del gesto sia anche in un certo senso una teoria del ritmo. Una delle lacune della musicologia, però, consiste proprio nel fatto di essere priva di una teoria soddisfacente del ritmo; se la possedesse, peraltro, includerebbe di fatto molti altri parametri musicali oltre a quelli più ovviamente ritmici. Per gettare le basi di tale teoria, è necessario, quindi, rivolgersi altrove, al di fuori della musicologia, all'antropologia e alla teoria della cultura: per esempio, alla teoria di Lévi-Strauss delle 'corrispondenze' tra le strutture musicali e quelle somatiche, all'idea di Blacking di un legame tra i processi musicali, gli stati somatici e i ritmi, alla proposta di Barthes che tali processi traccino 'figure del corpo' o 'somatemi'.³

Il musicologo ungherese Maróthy ha indagato su argomenti simili in un importante studio sull' 'infinito musicale'. Maróthy definisce il ritmo come «la ripetizione di qualsiasi elemento, tale da rendere coerente l'eterogeneità»; le sue periodicità «svelano l'identità nascosta nella differenza» (Maróthy e Batári s.d., 19 e 52). In questa accezione ampia del termine, il ritmo diventa per Maróthy il principio-base dell'intera realtà, interessando non solo i processi psicologici e i fenomeni sensoriali (lo spettro della luce e le onde sonore, ad esempio), ma anche l'intero spettro della materia/energia, dai processi micro-fisici alle interrelazioni cosmiche. La bio-comunicazione, musica inclusa, occupa una parte di tale spettro: così il «senso del ritmo» – sostiene Maróthy – strappa l'uomo al particolarismo, «includendo l'individuo nel circuito dell'universale» (Maróthy e Batári s.d., 32).

A partire da queste teorie, propongo di indicare con 'gesto' musicale la 'performance' dei processi somatici attraverso processi musicali strutturalmente simili, dove per 'performance' si intenda il dotare il campo comunicativo di 'performatività' valide di per sé. L'obiettivo dell'analisi consiste nello sviluppare metodi per identificare e categorizzare le strutture interessate.

Un simile approccio incorre nell'ovvio pericolo di ricadere nell'assunto essenzialista che la musica sia un fattore pre-culturale del comportamento delle specie. La mia idea è che i gesti musicali – strutture profonde o principi che conferiscono unità a una cultura musicale – si strutturino su gesti ancora più profondi che generano i primi: configurazioni cinetiche, mappe cognitive, movimenti affettivi. Ma forse sono anche specifici di ogni cultura: si direbbe che le persone imparino ad

³ Per una discussione più approfondita delle teorie di Lévi-Strauss, Blacking e Barthes, cfr. Middleton 1990, capp. 6 e 7. Al di là delle numerose differenze, queste teorie condividono l'idea che la musica non *significhi*, bensì *incorpori* il suo contenuto.

emozionarsi, ad ordinare le esperienze, persino a muovere il proprio corpo, secondo convenzioni acquisite localmente. Le teorie genetiche moderne insistono sull'impossibilità di stabilire se 'natura' o 'cultura' abbiano la priorità: è del tutto impossibile trovare o pensare di trovare il più piccolo, embrionico pezzo di natura umana che non sia anche già acculturato. La natura umana è sempre anche già cultura (Jones 1991). Tuttavia ciò non esclude necessariamente l'idea che dei gesti specificamente culturali siano radicati nella biologia umana e dunque, allargando la prospettiva, nella più grande bio- e (metabio-) sfera. I dati di base forniti concretamente dalla natura e la mediazione delle variabili dell'ambiente culturale sono gli aspetti complementari di una teoria propriamente materialista. I gesti di cui ci stiamo occupando, perciò, assumono sempre una forma musicale (piuttosto che altre forme): mai del tutto autonomi (sempre pregni di 'corrispondenze'), mantengono tuttavia un'integrità sistemica: «lo spazio musicale non è che un punto immaginario e ideale dell'evoluzione dei gesti umani» (Maróthy e Batári s.d., 106).

Tale teoria si applica a tutta la musica. Da uno sguardo alla cultura musicale odierna, le canzoni sembrano essere il punto giusto dal quale cominciare dei tentativi sperimentali di analisi, semplicemente perché, come ci dicono le interpretazioni di buon senso, in esse solitamente il 'movimento' è fondamentale. Indubbiamente, questa musica è radicata nelle strutture, nei processi interiori e nelle configurazioni operative del corpo umano in modo più evidente di quanto lo siano la musica sinfonica o quella cameristica. Anche di fronte a dei brani non destinati al ballo, gli ascoltatori si ritrovano spesso a *muoversi*, realmente o nella loro immaginazione. Il ritmo certamente è una chiave di lettura, ma – come ho già accennato – non solo nel senso stretto del termine. Esistono anche ruoli vitali nei ritmi che governano la fraseologia, i cambiamenti negli accordi e nella tessitura, l'andamento degli accenti e dell'intensità, del 'respiro', del vibrato e dei suoni tenuti vocali, per non parlare dei micro-ritmi responsabili della vita interiore dei suoni stessi, o dei ritmi quasi 'spaziali' che organizzano le strutture gerarchiche della dimensione energetica delle note e della tensione tonale, nell'ambito del profilo melodico e delle successioni armoniche. Maróthy e Batári hanno eloquentemente descritto come l'intero spettro dei parametri musicali (e non solo) sia permeato da principi ritmici. Lo spettro fisico di tutto ciò che nel corpo umano è dotato di periodicità (polmoni – cuore – piedi – dita – apparato fonatorio – corde vocali – timpano – percezione ultrasonora – circuiti neuronali elettrochimici – occhio [onde luminose]) può essere messo in corrispondenza totale o parziale con lo spettro musicale, costituito dalle dimensioni frequenziali del ritmo (*strictu sensu*) e dell'altezza: esse insieme coprono, infatti, una gamma che va dai casi nei quali tra due pulsazioni passano alcuni secondi a una frequenza di circa 20.000 pulsazioni al secondo. Ciò fornisce un supporto teorico all'idea che il gesto occupi uno spettro in relazione da un lato con i movimenti corporei evidenti e dall'altro con le pulsazioni neurali. Fanno dunque parte dell'*ensemble* ritmico non solo il tempo e il metro, ma

anche la micro-fisica dell'intonazione, dell'articolazione del suono e della messa a punto del timbro. L'estremità inferiore dello spettro, inoltre, può essere estesa quando entrano in gioco le periodicità più ampie dei movimenti affettivi e cognitivi: manovre, spostamenti, sfoghi e riflessi associati alle attività corporee sono, per così dire, trasposti in un contesto mentale ed emotivo, in cui la loro gamma è estesa al punto da generare le configurazioni della fraseologia, dei profili melodici, dei ritmi armonici e così via. Tutte queste componenti e periodicità si sovrappongono, si combinano, si completano e a volte si contraddicono l'una con l'altra in un complesso insieme di gesti. Molti corpi (comprese certe parti del nostro corpo) possono risuonare sia con frequenze della dimensione delle altezze, sia con frequenze più basse presenti nella dimensione del ritmo. «Chi produce il suono può farci ballare con un suo motivo imponendo la sua attività su di noi» (Maróthy e Batári s.d., 98): quando 'ci si ritrova a muoversi' in questo modo, la presunta qualità 'meccanica' della risposta si merita una critica morale tanto quanto la meriterebbe il *feedback* di una determinata altezza realizzato da un altoparlante: sparare il volume può imporre dei cambiamenti di connessioni nel nostro corpo, come avviene quando chi suona molto forte ci fa 'sentire' una nota, piuttosto che farcela udire nel modo consueto: la nostra pelle risuona con tale esecuzione come risuona con un ritmo.

La tessitura di tale complicato insieme gestuale corrisponde a ciò che Moore (1993) ha definito 'scatola sonora': entro lo spazio-tempo a quattro dimensioni di questo cubo immaginario, hanno luogo le intersezioni gestuali. La tecnica di registrazione moderna ha ampiamente incrementato la varietà delle configurazioni possibili, e la capacità di evocare un luogo fisico specifico ha potenzialmente enormi effetti sull'energia e sui tipi di risonanza gestuale sentiti dall'ascoltatore. Nella storia della musica europea, l'analogia più prossima consiste forse nelle esecuzioni in chiesa, a teatro e a corte, prima che la nascita dell'orchestra sinfonica tutta collocata in un'unica posizione, ed il conseguente rapporto unidirezionale con il pubblico, modificasse il nostro modo di ascoltare. Ma un mixaggio elettronico può magnificare enormemente le potenzialità 'sceniche' dei riti, del teatro e della danza pre-classici. Nelle canzoni odierne, l'ascoltatore sembra relazionarsi alla scatola sonora non solo (spesso forse non principalmente) da una singola prospettiva, derivata da un punto di vista unico, oggettivo, ma con la sensazione di essere inserito nel tutto: è un processo che produce identificazione e risonanza gestuale. Nel primo caso, lo spazio amalgamato della tessitura è assimilato o dominato dall'ascoltatore-soggetto distaccato; nel secondo è il soggetto, un soggetto gestuale, ad essere assimilato dallo spazio delle tessiture, come attore partecipe.

Metodo

È difficile mantenere quel tipo di distacco, che l'analisi tradizionale spesso pretende di assumere, se l'esperienza del movimento somatico è la guida nelle decisioni analitiche stesse. Un metodo di ricerca potrebbe essere quello ipotetico-deduttivo: si tratterebbe di generare modelli – 'modelli di azioni' – di canzoni-tipo, verificando l'applicabilità delle loro caratteristiche generali in alcuni casi particolari: si dovrebbe cioè considerare mediante un 'ascolto partecipe' la maggiore o minore corrispondenza delle canzoni 'reali' con tali modelli. Occorrerebbe enunciare sotto forma di insiemi quasi-oggettivi le 'regole' che governano la forza, la direzione gestuale e la forma presenti, ad esempio, nei profili melodici. La direzione e la distanza melodica, la qualità intervallare, il ritmo e la funzione tonale sono tutti fattori che interagiscono tra loro, ma non si rafforzano necessariamente l'un l'altro. Fattori simili si applicano alle successioni armoniche, anche se la presenza della polifonia (cioè di voci diverse che probabilmente si muovono a distanza e in direzioni diverse) in realtà complica le cose. Tuttavia, nell'applicare tali modelli ai casi particolari, si devono prendere delle decisioni soggettive sulla 'pertinenza': quali gesti sono in gioco, quali predominano ad ogni dato istante?⁴ Potremmo e dovremmo poi verificare la validità delle decisioni prese confrontandole con quelle di altri ascoltatori. Per tale confronto intersoggettivo, sarebbe peraltro più semplice codificare un linguaggio non solo verbale, ma anche gestuale. Quando si balla, ad esempio, si sa se e quando si sente la musica allo stesso modo, ma questo semplice punto di partenza andrebbe notevolmente perfezionato. Su questo piano, l'analista non è privilegiato rispetto agli altri ascoltatori, perché si affida totalmente ad una 'teoria implicita': schemi inconsci che guidano la fenomenologia della risposta soggettiva di ognuno di noi. Un vantaggio del metodo finora descritto consiste nel fatto che l'analista assume in teoria il doppio ruolo di 'informatore' all'interno della cultura studiata, che espone i gesti durante la sua partecipazione, e di 'osservatore esterno', che verifica con un controllo incrociato le informazioni sugli schemi sulla base di una più ampia base di dati musicali. Il ruolo dello 'studioso-fan' diventa perciò vitale.

Potrà cambiare non solo la scelta di quali gesti siano messi in gioco, ma anche il *livello* in base al quale viene letta la mappa delle tessiture. Ciascun livello, dalle più profonde vibrazioni sonore e dai più brevi valori ritmici, fino alle frasi, alle strofe e ai ritornelli, corrisponde ad una differente ampiezza del gesto e, di conseguenza, ad una diversa collocazione somatica: piede, bacino, movimenti della testa, inspirazione/espiazione, aumento e diminuzione dell'eccitazione, proposizione/reiterazione, e così via. I nervi pulsano, i muscoli vibrano, i piedi si muovono *nel* contesto più ampio dell'azione: il bacino che ruota più lentamente, i moduli di inspi-

⁴ Sulla pertinenza, cfr. Middleton 1990, 172ss. (trad. it. 249ss.).

razione ed espirazione, la carica e scarica emotiva, e così via. Esiste quindi un 'albero' gerarchico che mette in relazione lo spettro dei livelli strutturali musicali con lo spettro dei corrispettivi somatici. Alcuni etnomusicologi hanno rilevato la natura 'policentrica' di molta musica africana, nella quale i movimenti coreutici di diverse parti del corpo sono associati alle diverse componenti della tessitura ritmica.⁵ È sicuramente possibile estendere questa idea a gran parte della popular music – in particolare a quella influenzata dagli stili afroamericani – e, in forma più speculativa, ai movimenti affettivi e cognitivi, oltre che a quelli cinetici.

Un punto di partenza basilare del modello gestuale della canzone-tipo è la nozione di 'groove' ritmico. Le varie configurazioni della posizione della note, dell'articolazione e dell'accentuazione distribuite ad una determinata velocità nei vari elementi che compongono la batteria, hanno un ruolo importante nella definizione degli stili. Ma ciò coinvolge ben presto aspetti più estesi della tessitura: la forma gestuale varia a seconda del tipo di linea del basso, e del posizionamento e dell'articolazione delle note degli altri strumenti (chitarre, tastiere, fiati). Tali interazioni producono un centro – o 'dato' – gestuale, attorno al quale molte canzoni si orientano: così gli ascoltatori acquisiscono un'intima familiarità con i diversi 'groove' associati alla ballad rock, al reggae, al funk e così via. Queste *groove tracks*⁶ possono essere modellate in forme visive o cinetiche, se il corpo dell'analista risponde a tali gesti sonori. Attorno a questo centro entrano in azione diversi tipi di relazione fraseologica, di intonazione melodica e di successione accordale, per non citare i micro-gesti associati ai suoni individuali. Dal punto di vista delle relazioni fraseologiche, è possibile distinguere unità aperte e chiuse, unità antifonali, complementari o iterative, e unità musematiche (segmenti di due o tre note dotati di senso compiuto) o discorsive (strutture più lunghe, simili a frasi verbali). Esempi di tipi comuni di intonazione melodica sono quelle discendenti, ad arco, gridate o cantate, quelle circolari e quelle che io definisco 'narrative' (il tipo che sembra raccontare una storia, trascinandoci in una successione di note caratterizzata dalla domanda 'e poi cosa succederà?'). Tra le sequenze accordali tipiche si possono annoverare le alternanze di due accordi, i riff di 3-4 accordi (di diverso tipo), le progressioni basate sul circolo delle quinte e i giri blues di 12 misure. In tutti questi casi, sono importanti l'esplorazione dello spazio tonale, gli effetti del movimento, la distanza relativa e la tensione da essa prodotta.⁷

Se i gesti musicali si collocano semioticamente al di fuori del campo linguistico, come Lèvi-Strauss, Blacking e Barthes, pur in modi diversi, implicano, la ricerca

⁵ Cfr. Kubik *et al.* 1989, vol. 1, 134-180; 148.

⁶ *Groove tracks* è un gioco di parole di Middleton, che usa qui due termini vicini nel loro significato letterale (*groove* significa 'solco' e *track* 'traccia') ed entrambi usati nei discorsi sulla popular music, dove *groove* sta per 'andamento ritmico', mentre *track* sta per 'pezzo di musica' o per 'pista' di una registrazione multitraccia [n.d.c.].

⁷ Per una discussione più dettagliata di queste tipologie, cfr. Middleton 1990, cap. 6.

di un corrispettivo verbale del loro significato, seppur ineludibile, è perdente in partenza. I grafici bidimensionali, pur se non immuni da problemi, sono spesso utili. Non è difficile rappresentare un'alternanza di accordi, perché sono coinvolti cambiamenti di tensione tonale. Anche un contrattempo marcato può essere indicato visivamente in modo ovvio. Risulta più complicato descrivere la successione accordale di un blues di 12 misure, a dispetto del fatto che un qualunque ascoltatore sensibile sentirà quale gesto è coinvolto; un gesto che, per così dire, ha a che fare con una determinata intersezione tra le strutturazioni del tempo e dello spazio tonale. Ma spesso si avverte la necessità di un maggior numero di dimensioni. Forse in futuro potremo disporre d'immagini tridimensionali in movimento in tempo reale. Oggi, molti etnomusicologi non solo registrano, ma anche filmano le performance: di certo, in molta musica africana, per esempio, i movimenti corporei possono contribuire a rivelare la struttura musicale. Questo esempio potrebbe forse essere ripreso ed ampliato nell'analisi della canzone, impiegando immagini 3-D liberamente create, film della performance, del ballo corrispondente e di ogni altra attività partecipativa implicata.

In questa sede, ciò non è però possibile. Nel discutere alcuni casi, vorrei solo mostrare, utilizzando diagrammi bidimensionali e qualche parola, le caratteristiche gestuali basilari che in essi mi hanno particolarmente colpito.⁸ Il primo esempio è tratto da *Where's the party* di Madonna: mi limito alla strofa e al ritornello, omettendo invece il ponte (vedi figura 1). Nel caso di questa canzone, occorrerebbe ovviamente rappresentare quanto segue.

1. Il 'groove', secondo le tipiche convenzioni della disco-music, è basato su una pesante pulsazione regolare, ovvero quella dei piedi. Ma all'accento quasi sempre in battere del basso si aggiunge un contrattempo complementare del rullante (il dondolio del corpo), accompagnato da un cicaleccio di piatti in sedicesimi (sentito quasi come una sorta di vibrazione muscolare?). Si noti anche in che modo il basso si unisca, nei ritornelli, nella figurazione di semicrome, contribuendo alla sensazione di eccitazione spasmodica. Nelle strofe, l'incessante groove ritmico è articolato dal riff di chitarra e tastiera (uno per ogni frase; vedi esempio 1), il cui 'punto d'urto' accentato segnala un'interpunzione (un sobbalzo della parte superiore del corpo?). Il riff, fondamentalmente in battere, è proposto dal basso in varianti più sincopate (vedi esempio 2), e la parte vocale di Madonna (sdoppiata in due tracce, il che confonde la chiarezza del battere) a volte si allontana dalle suddivisioni metriche rigorose. Questi sono esempi di ciò che Maróthy definisce 'rumore': in tutti i fenomeni ritmici, la tendenza all'unità sistemica (l'ordine matematico astratto) è

⁸ È ovvio che le analisi qui presentate sono lungi dall'avere quella completezza che sarebbe auspicabile così come le metodologie sono lungi dall'essere pienamente adeguate nei termini di quanto proposto in precedenza. Mi appello ai limiti di spazio e tempo.

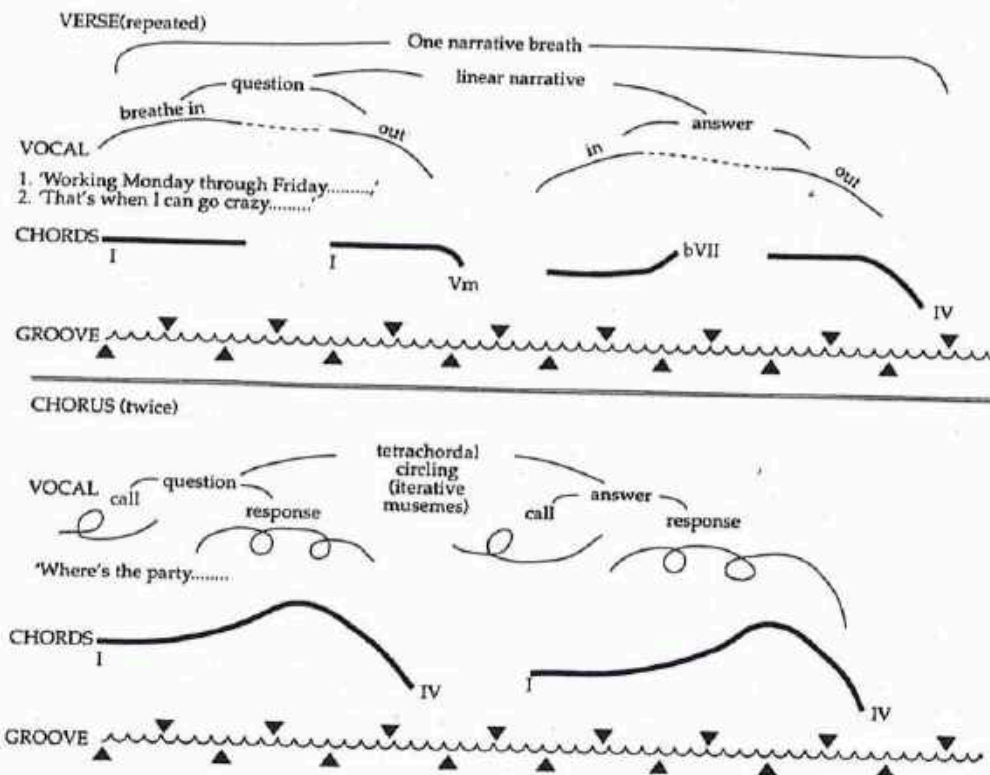


Figura 1. Madonna *Where's the party*.

sovvertita dalle attrazioni della 'differenza' (il disordine della realtà concreta). L'effetto che ne deriva è l'ampliamento del dominio dei riferimenti gestuali.



Esempio 1.



Esempio 2.

2. Le sequenze accordali sono ripetute sia nelle strofe che nei ritornelli. Entrambe sono movimenti I-IV con intercalazioni, e tale traiettoria verso la sottodominante, giacché consiste in un movimento nel circolo delle quinte verso le tona-

lità coi bemolle, produce un effetto di rilassamento, creando complessivamente un gesto armonico confortevole. Ciò è tuttavia mitigato da una leggera ambiguità su quale sia la tonica. La struttura interna del passaggio cambia tra strofa e ritornello, modificando così la curva della tensione. Nella strofa, la mossa che porta al Vm 'dovrebbe' aumentare la tensione, ma ciò non sembra accadere: forse perché l'accordo di dominante è minore, oppure per via del ritmo armonico e della struttura della frase, tale accordo, coincidendo con la fine di una frase di due misure, assume un aspetto di risoluzione quasi cadenzale. La sequenza armonica (due quarte discendenti, una in risposta all'altra: I-Vm seguito da $\flat$ VII-IV) sostiene la formulazione della successione domanda-risposta realizzata dalla voce. Nel ritornello, al contrario, il passaggio I-IV compresso da 4 a 2 misure aumenta il livello di energia e la ripetizione diventa inesorabilmente iterativa. Il movimento ascendente che tocca il IIm e il Vm aumenta la tensione, allentandosi poi con la discesa alla sotto-dominante.

3. Le varie combinazioni di domanda/risposta, proposta/replica, ispirazione/espiazione sono presenti nella fraseologia vocale sovrapposta alla successione accordale. Si osservi il contrasto tra gli aspetti tendenzialmente 'narrativi' della strofa – la 'rima' interna che simula un dialogo – e gli aspetti tetracordali 'circolari' e compatti, organizzati in moduli ripetitivi di proposta/replica, del ritornello. Questo contrasto, tra il narrativo-lineare e il coreutico-rituale, è frequente.

4. Compaiono micro-gesti dei suoni individuali. Alcuni esempi tratti dalla parte vocale di Madonna: il tremolo-vibrato sulla parola «fun» (anticipazione nervosa?); lo stridere su «party» (anticipazione sensualmente appagata?); lo scivolio su una nota superiore su «Friday» e sul corrispettivo strutturale «crazy». Queste parole coincidono con il 'punto d'urto' del riff dell'accompagnamento (vedi esempio 1), costituendo così il climax della tensione del gesto e contribuendo alla struttura dialogica della narrazione vocale (ad ogni frase risponde una replica della tastiera: «oh yeah» / «uh uh»).

5. Nella tessitura le numerose dissonanze tra la voce e gli accordi non sono percepite come tali: ciò dimostra quanto in questo caso le stratificazioni della tessitura siano state strutturate gestualmente. Nonostante non ci sia molta diffusione orizzontale nella 'scatola sonora', il mixaggio ha una certa profondità, col basso e il rullante fortemente in primo piano, la voce dietro (e sopra) di loro, e il riempimento armonico ancor più sullo sfondo. I timbri in larga parte brillanti, con enfa-

⁹ Ovviamente, il testo ha sempre altre funzioni oltre a quella puramente gestuale. Tale aspetto è stato trascurato in questa sede. In effetti, le denotazioni e le connotazioni del testo dovrebbero essere prese in considerazione in un'analisi completa: il loro ruolo nel processo gestuale (mediante le caratteristiche prosodiche e di qualità del suono quali, ad esempio, l'attacco delle consonanti, la modulazione vocalica) è spesso ben più importante di quanto non possa sembrare dal presente contributo.

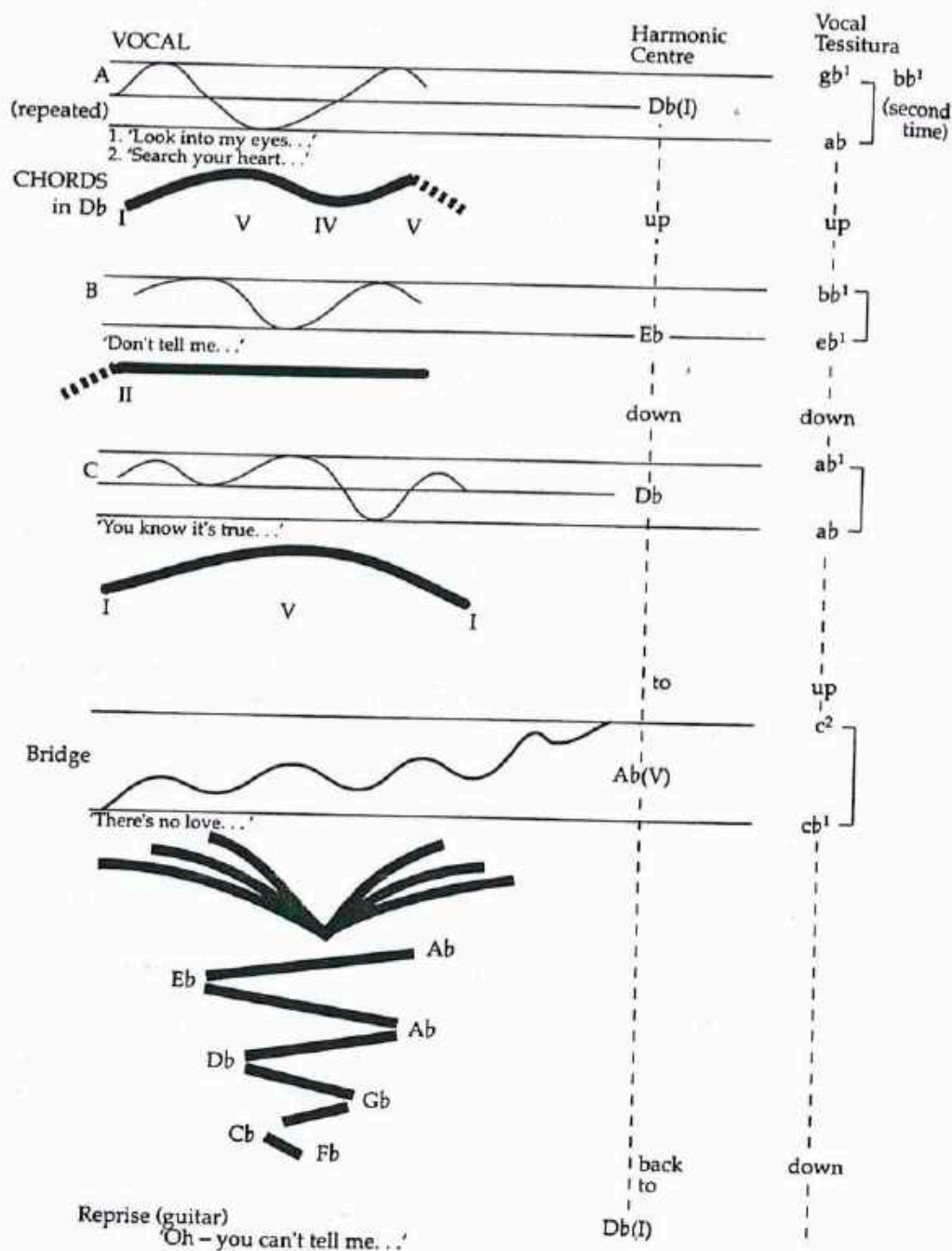


Figura 2. Bryan Adams, *(Everything I do) I do it for you*.

tizzate le frequenze alte che trasmettono molta energia, contribuiscono alla chiarezza.

Anche in questa canzone apparentemente semplice, dunque, la varietà nella durata dei gesti (dalla semicroma all'unità di quattro misure) e la complessità delle

loro combinazioni richiede una risposta somatica genuinamente policentrica dell'ascoltatore partecipe.

Il disco di Madonna è certamente una canzone da ballo. Si potrebbe dunque obiettare che la presenza al suo interno di molta energica cinetica sia del tutto prevedibile. Vediamo ora perciò una ballad: (*Everything I do*) *I do it for you* di Bryan Adams (vedi figura 2).

In questo caso, l'aspetto forse più sorprendente è la pervasiva intonazione vocale ad arco, tipica del genere ballad, ed anzi dell'intera tradizione della canzone 'borghese', quantomeno sin dal Rinascimento. Dal punto di vista gestuale, questa intonazione suggerisce un'estensione corporea e psicologica, un'affermazione di energia e controllo, pur sempre nella consapevolezza che ad essa seguirà un raccoglimento, un ritorno alla sicurezza del proprio piccolo mondo. Tutte le frasi della sezione principale della canzone seguono questo modulo, anche se la prima (A) inizia con una discesa, anziché una salita, che ha quasi il senso di un iniziale ritiro o di un invito all'ascoltatore. Nella prima esposizione di A, ciò è enfatizzato da un pedale di tonica sotto gli accordi rappresentati nel diagramma, che in tal modo definisce sin dall'inizio un forte aspetto di 'casa'. Il principio dell'arco agisce gerarchicamente. Nella terza frase (B), dopo la ripetizione di A, il centro armonico della melodia e in generale la tessitura vocale complessiva salgono rispetto ad A, per poi scendere nella quarta frase. Nel bridge, poi, il passaggio ascendente conduce la voce fino al punto più alto della canzone. Segue la discesa attraverso la ripresa della sezione principale AABC, anche se il suo effetto di distensione è ritardato ed intensificato da diverse componenti: 1) l'interruzione realizzata dal solo della chitarra, che sostituisce le frasi A; 2) le varianti della linea vocale, che introduce alcune note più acute rispetto alla prima esposizione; 3) l'allungamento della sezione C, modificata attraverso quella che in realtà è l'elisione di alcune sue componenti sostituite da una versione variata di A. L'intera canzone è dunque caratterizzata da un unico arco su larga scala (leggermente ondulante). (Per ragioni di completezza, dovrei aggiungere che il chorus iniziale AABC si presenta due volte e che la seconda volta la tessitura vocale presenta piccole varianti melodiche [cfr. figura 2]; invece, allo stesso tempo, l'addensamento della tessitura e l'accelerazione ritmica – la batteria entra qui – aumentano il livello di energia e contribuiscono a spingere la sezione in alto, verso la cima della struttura ad arco complessiva.)

Tale struttura ad arco macroscopica è puntellata dall'armonia. In A e C gli accordi si allontanano dalla tonica, per poi ritornarvi in seguito. Questo tipo di movimento circolare, di andata e ritorno, attorno alle triadi principali ha radici negli inni e in un'infinità di generi popolari, e risale, ad esempio, alle formule cinquecentesche del *Passamezzo*. In B, l'armonia è spinta fino al II grado – una triade minore ben lontana dal I grado, sia dal punto di vista della distanza nella serie degli armonici sia da quello dei rapporti di consonanza – accrescendo così la tensione (i nervi si tendono). Nel bridge, gli accordi si muovono attraverso il circolo delle

quarte discendenti (o meglio, come si percepisce in realtà, delle quinte ascendenti). Dal punto di vista gestuale, l'effetto è interessante. L'ascesa della melodia e il movimento verso le tonalità coi diesis aumentano la tensione, ma l'assenza di sensibili e la sensazione di una successione di cadenze plagali (IV-I) sembrano ammorbidire l'effetto, creando una tensione più ricettiva, simile ad un 'grosso alla gola'. Lo sento come un invito ed un appello che si mostrano aprendo gradualmente le braccia. Ciò è esteso dalla ripetizione inerente nella tecnica della progressione. È questa la sezione più ripetitiva della canzone: si sente infatti che l'intero pubblico si unisce in questo gesto, andando contro l'individualismo Io-Tu costruito nelle sezioni precedenti e seguenti.

In questa canzone, l'accordo di sottodominante e la successione IV-I rivestono un ruolo importante. Appena suggerita nella prima parte, tale importanza aumenta dal ponte in avanti. Il solo della chitarra sostituisce ripetute oscillazioni IV-I alle armonie di A; nella versione lunga della canzone, questo modulo ricorre in una sezione semi-improvvisata aggiunta dopo la cadenza finale. L'equivalente gestuale della progressione plagale mi sembra qualcosa di simile ad una 'benedizione', alle braccia che si aprono e si abbassano per confortare, assolvere e benedire: ciò non solo per le associazioni con l' 'Amen', ma anche per la centralità della tonica in entrambi gli accordi, con una differenza di tensione piuttosto bassa; inoltre, molte note che costituiscono l'accordo di IV grado risolvono discendendo su quelle dell'accordo di I (6 che va a 5, 4 che va a 3). L'effetto plagale lungo l'intera canzone è quello di modificare l'altrimenti forte direzionalità I-V-I, che gli Schenkeriani¹⁰ facilmente interpreterebbero come *Ursatz*.¹¹ Un accenno all'estasi gospel tempera il desiderio e l'aspirazione tipici della ballad. Il più esplicito focalizzatore di questo desiderio è costituito dalla voce di Bryan Adams. Rauca, limitata nel registro acuto (mancando di energia e sicurezza richiede aiuto), ricca di 'rumore' dissonante, la sua voce ci colloca nel mondo (immaginato) della realtà concreta. Nel minare una struttura ordinata, il suo carattere disordinato e la sua incompletezza richiedono la partecipazione dell'ascoltatore, ne invocano l'abbraccio. È proprio al centro del mixaggio, al di sopra del basso e della batteria. Il pianoforte e il sintetizzatore sono leggermente a sinistra, le chitarre leggermente a destra, ma la disposizione stereofonica non è molto ampia (sono tutti bene amalgamati verso il centro) e ancora meno accentuata è la profondità: c'è piuttosto l'effetto 'muro del suono', anche se il pesante riverbero* lo fa provenire dall'esterno verso l'ascoltatore, tendendo ad avvolgerlo, piuttosto che invitarlo a entrare (come avviene nel disco di Madonna).

¹⁰ Sulle teorie di Schenker, secondo il quale tutta la buona musica è basata su una successione armonica soggiacente I-V-I, cfr. Middleton 1990, 192-5 (trad. it. 268-273).

¹¹ Si veda nella figura 2, la colonna «Centro armonico»: gli Schenkeriani potrebbero facilmente individuare anche una *Urfinie** 3-2-I, ma ciò non deve sorprendere in un genere musicale profondamente radicato nella tradizione borghese europea.

Sovrapponendosi al basso e alla batteria, Adams, per così dire, 'cavalca' il groove. Ciò è tipico della ballad rock classica. Per poterlo fare, è necessario azzeccare la velocità giusta, in modo che la combinazione del battere forte, enfatizzato dal riempimento del basso, con un moderato controtempo *hi-hat*, stimoli i movimenti del corpo richiesti (dondolare le spalle, ancheggiare e piegare le ginocchia?). Dovunque troviamo frammenti sparsi, provenienti dal 'riempimento' fornito dalle parti del basso, delle chitarre e del pianoforte che procedono in ottavi o in sedicesimi (con accenti sui tempi deboli), che offrono la possibilità di compiere movimenti più complessi e flessibili – quasi come varianti individuali di un erotismo generalizzato. Questi riempimenti, che costituiscono un corrispettivo ritmico della concretezza del timbro vocale, sono l'altra faccia dell'effetto più astratto, 'collettivizzante' (tutto il pubblico dondola insieme), della pulsazione di base. In generale, comunque, quest'ultimo effetto definisce, meglio di qualunque altro, la specificità della variante rock dei gesti personalizzati del genere ballad.

Gesto e Connotazione

Nessuno degli argomenti finora discussi implica che nell'analisi della popular music – e ancor meno negli altri tipi di musica – ciò che conta sia *esclusivamente* la sfera gestuale. In entrambi i brani analizzati, ad esempio, sono importanti anche le connotazioni. Il sound 'da ragazzina' ma provocatoriamente consapevole della voce di Madonna richiama tutta una serie di associazioni, soprattutto nella mente maschile, collocandosi così in una ben consolidata tradizione intertestuale (rappresentata, ad esempio, da Marilyn Monroe); e il genere stesso, la disco-music, dà luogo a numerose connotazioni. Il tipo di voce esemplificato da Bryan Adams, insieme all'accompagnamento di piano (pianoforte) ed archi (sintetizzati), evoca immediatamente 'sentimento', 'vicenda amorosa', 'confessione'; e gli Amen plagali suggeriscono una sincerità innodica. Spesso, però, gli ambiti del gesto e delle connotazioni (altrove da me chiamati significato primario e secondario) sono effettivamente correlati tra loro da quel tipo di azione che alcuni semiologi chiamano 'gesto semantico', principio unificante e generatore che attraversa diversi livelli semiotici (dal somatico al referenziale) ed è legato a profonde funzioni culturali (cfr. Mukarovsky 1978 e Middleton 1990). Ad esempio, su un determinato piano, il modulo 'ad arco' borghese si correla – come abbiamo visto – ad un vocabolario gestuale: alla padronanza del proprio corpo, all'individuazione delle emozioni, alle simmetrie, espansive ma controllate, temporalizzate razionalmente del proprio Sé sentito come 'piccola casa'. Ma su un altro piano, le correlazioni lo legano a un vasto campo di connotazioni: sconfinata ambizione volta a dominare la realtà esterna, a 'fare la storia' e via dicendo, limitata però fondamentalmente dall'assunzione dell' 'individualismo empirico' ('Io conosco e domino tutto ciò che posso vede-

re'). Il risultato, dato dai 'contratti' tra gli individui (le frasi individuali?), rappresenta quindi la 'grande casa' della cultura borghese.¹² Analogamente, se consideriamo sia le eccitazioni nervose modellate nei ritmi di *Where's the party?* che le suggestioni edonistiche evocate dalla voce di Madonna e dalle connotazioni della cultura della disco-music, ne potremo forse trovare le radici in certi sviluppi cruciali del tardo consumismo capitalistico, che colloca l'individuo borghese fuori dal copione, in favore di un *homo communalis desiderans*: 'Noi sappiamo e vogliamo tutto ciò che ci piace'.

Popular e Colto

Non vedo alcuna ragione perché il tipo di analisi qui proposta non possa essere applicata, al di là della canzone popular, anche ad altri generi musicali.¹³ Potrebbe essere questo il momento giusto per occuparsi di ciò in campo musicologico. In un importante libro sulla musicologia del 1985, Kerman discute diffusamente i limiti dei metodi analitici formalisti, legandoli alle loro radici storiche, rinvenibili negli sviluppi della stessa musicologia, dell'estetica idealista (con la sua concezione dell'opera 'autonoma') e del 'canone' dei capolavori 'classici' – tutti fenomeni iniziati nei primi anni dell'Ottocento. Tali sviluppi diedero vita ad un modo di ascoltare privilegiato, legato intimamente all'analisi formalista, basato sul presupposto che la comprensione musicale sia direttamente proporzionale alla capacità di cogliere cognitivamente tutti i dettagli delle strutture sottese ad un'opera musicale e delle loro interconnessioni. Subotnik (1988) e Cook (1990), in particolare, hanno chiarito il contesto storico di questo 'ascolto strutturale'. I due studiosi sostengono che si applichi esclusivamente al 'canone' condiviso della musica colta occidentale, da Corelli a Mahler, e che possa non essere completamente appropriato neppure in tale campo.

Nell'ambito delle discipline musicologiche, la decostruzione dell' 'ascolto strutturale' e, allo stesso tempo, dell'ideologia dell'autonomia strutturale ad esso associata, hanno evidenziato fortemente i limiti storico-culturali all'interno dei quali conservano le loro validità. Se l'analisi strutturale ebbe successo parallelamente alla concezione della musica come arte autonoma, ad essa storicamente collegata, va anche detto che storicizzare l'analisi strutturale getta luce sulla spaccatura tra popolare e colto nel campo musicale. Difendere la distinzione tra questi due settori esponendo la popular music all'esame dell'analisi strutturale – trovando così delle carenze in tale repertorio – è diventato un luogo comune, tuttora in voga. Sin dal primo Ottocento, questo modello storico tendeva a riservare la 'mente' alla musi-

¹² Sulle strutture 'ad arco' e la cultura borghese, cfr. Maróthy 1974.

¹³ Mi sono concentrato qui sulla musica occidentale. In che misura tali discorsi si applichino anche altrove è una questione più ampia che certo non sarà qui perseguita.

ca colta e il 'corpo' a quella popolare: il ragionamento e i piaceri viscerali sono stati separati, in linea con una distinzione di categorie quasi-sociologica. Se però la rilevanza dell'analisi strutturale risulta ora decisamente parziale, diventa allettante chiedersi se gli ultimi 200 anni siano stati, in un certo senso, una sorta di deviazione, e se la spaccatura popolare/colto sia stata un effetto collaterale del glorioso, ma gigantesco fallimento del pensiero borghese post-illuministico. Le implicazioni che ne derivano interesserebbero non solo la metodologia analitica, ma anche la storiografia musicale: sorgerebbe infatti la possibilità di pensare che le differenze che separano le canzoni popular del ventesimo secolo dai repertori che discendono direttamente dalla musica europea siano molto minori di quanto si pensi comunemente.

Prima di essere soppiantata nel tardo Settecento, la teoria musicale dominante in Europa, che spiegava al contempo la tecnica compositiva e l'effetto espressivo, era quella fondata sulla *mimesis*. Nonostante esistano alcune differenze, sussiste una certa congruenza tra alcuni aspetti di tale teoria e quella gestuale. Il sistema delle 'figure' musicali sviluppato dai teorici e dai compositori barocchi, quale mezzo per 'imitare' emozioni, azioni, tipi di carattere e altri fenomeni del genere, era il sintomo di un legame diffuso tra la musica e la retorica classica: le figure erano infatti modellate sulle figure retoriche e sugli artifici strutturali dell'orazione; in entrambi i casi l'obiettivo era suscitare e guidare le passioni dell'uditorio.¹⁴ Se la maggior parte delle figure musicali erano legate alla rappresentazione musicale del senso verbale o agli espedienti della logica musicale (ripetizioni, progressioni, etc.), altre erano più propriamente 'gestuali': l'*exclamatio* e l'*interrogatio*, ad esempio. Inoltre, la teoria cartesiana e la più antica teoria degli umori sottolineavano le radici fisiologiche delle emozioni. Il teorico Heinichen formulò il concetto retorico dei *loci topici* – categorie razionali di *topoi* capaci di dar vita nella mente del compositore a figure musicali concrete – che forse possono essere paragonati ai gesti somatici profondi. È certo vero che la teoria delle figure e l'intera tradizione retorica attribuivano un peso eccessivo alle considerazioni sulla sintassi verbale e sui suoi significati. Ma la performance oratoria è intimamente connessa con l'impasto delle intonazioni verbali per quanto concerne la velocità e le altezze: qui i significati affettivi e razionali sono fusi alla trasmissione musicale e gestuale effettuata dal corpo che emette i suoni della voce, con l'aiuto del corpo fisiologico. Nel suo libro del 1972, *Music and meaning*, Coker mostra convincentemente come, nella sintassi musicale, i corrispettivi degli artifici logici e delle forme cognitive abbiano radici fisiologiche.

Le teorie della *mimesis* scomparvero gradualmente quando venne alla ribalta la concezione dell'autonomia strutturale della musica. Sarebbe più corretto dire, in realtà, che tali teorie siano state proscritte ideologicamente, perché sono convinto

¹⁴ La voce *Rhetoric* del *New Grove* è un buon punto di partenza per l'argomento.

che un'analisi gestuale di molte composizioni ottocentesche sia assolutamente possibile. Si pensi a Beethoven, sommo sacerdote degli autonomisti, e alla esposizione iniziale del primo tema nel primo movimento della *Quinta Sinfonia* ('da-da-da-dà'). Sarebbe molto semplice descrivere questo passaggio in termini di analisi gestuale: emergerebbero il drammatico ondulare del profilo delle altezze, la variabilità del movimento, che va da una cascata di note alle lunghe pause, la varietà del ritmo armonico e l'uso degli accenti. Nel suo studio semiologico sulla musica classica (Haydn, Mozart, Beethoven) del 1991, Agawu descrive il suo *modus operandi* non nei termini formalisti comunemente impiegati, ma come l'interazione tra due livelli semiotici: l'uno intra-musicale, anche se organizzato come una struttura retorica, l'altro extra-musicale, organizzato secondo 'topics' convenzionali, associati a figure, maniere e tessiture musicali familiari. Tale impostazione non è molto lontana dal mio binomio gesto/connotazione: «Ciò che emerge è un senso del movimento definito in modo fluido, spesso più facilmente accessibile pensandolo come un ritmo» (Agawu 1991, 130).

Persino durante il ventesimo secolo, quando a prima vista sembrerebbe che il formalismo regni supremo, è fiorita una 'nicchia di minoranza' nell'Europa centro-orientale rappresentata da Kurth, che basava le proprie teorie analitiche sulle 'energie' manifestate dai processi di tensione, e da Assaf'ev, che formulava la 'teoria dell'intonazione' nella quale la musica è vista come un prodotto di rapporti dinamici tra suoni, concepiti come modelli di rapporti storico-sociali (cfr. Kurth 1991 e Assaf'ev 1976). Entrambi gli studi sono alle spalle del lavoro di Maróthy prima citato. Nell'Europa occidentale, Cook si è avvicinato, a volte, alla teoria gestuale, mentre alcuni studi recenti applicano metodi derivati dall'analisi retorica (cfr., ad esempio, Greene 1992, 244-267).

Devo ribadire che la rivalutazione di un approccio analitico orientato maggiormente in direzione cinetica non implica che altri metodi siano sempre irrilevanti. Si ripensi per un momento all'inizio della *Quinta Sinfonia* di Beethoven: oltre a funzionare dal punto di vista gestuale, questo passaggio ovviamente porta con sé un insieme di connotazioni precise (fato, eroismo, etc.); si colloca inoltre all'inizio di un discorso musicale su vasta scala, che si completa solo a conclusione dell'ultimo movimento, la cui comprensione complessiva richiede certamente le tecniche dell'ascolto strutturale. Il mio suggerimento è che l'analisi debba riflettere su come queste tre aree – gesto, connotazione, discorso – operino nei diversi repertori in misure ed interazioni diverse. Nell'ambito della musicologia, l'analisi gestuale resta una nicchia di minoranza. Per ragioni storico-culturali, la popular music offre il materiale di studio ideale per dare a tale minoranza maggiori diritti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAWU K. (1991), *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*, Princeton University Press, Princeton.
- ASSAF'EV B.V. (1976), *Musical form as a process*, cura e traduzione inglese di J.R. Tull, UMI, Ann Arbor, 3 voll..
- BRACKETT D. (1992), James Brown's «Superbad» and the double-voiced utterance, «Popular Music», XI/3, 309-324.
- COKER W. (1972), *Music and meaning. A theoretical introduction to musical aesthetics*, Free Press, New York.
- COOK N. (1990), *Music, imagination and culture*, Clarendon Press, Oxford.
- GREENE R. (1992), A musico-rhetorical outline of Holst's «Egdon Heath», «Music and Letters», VXXIII/2, 244-267.
- HAWKINS S. (1992), Towards new analytical methodologies on popular music, «Popular Music», XI/3, 325-336.
- JONES S. (1991), BBC Reith lectures, «Independent», 14 November, 21 November, 28 November, 5 December, 12 December, 19 December.
- KERMAN J. (1985), *Musicology*, Fontana Books, London.
- KUBIK G. et al. (1989), *African Arts*, in *Encyclopedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica (UK) Ltd, London, vol. 1, 134-180.
- KURTH E. (1991), *Selected Writings*, cura e traduzione inglese di L.A. Rothfarb, Cambridge University Press, Cambridge.
- MARÓTHY J. (1974), *Music and bourgeois, music and the proletarian*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- MARÓTHY J. e BATÁRI M. (s.d.), *An essay on the musical infinite*, trad. dattiloscritta degli autori di *Ape-iron musikon: a zenei végtelen*, Budapest 1986.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying popular music*, Open University Press, Buxingham (trad. it. di M. Mele, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).
- MOORE A. (1993), *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock*, Open University Press, Buxingham - Philadelphia (versione riveduta e corretta, Ashgate, Aldershot 2001).
- MUKAROVSKY J. (1978), *Structure, sign and function*, trad. ing. di P. Steiner, Yale University Press, New Haven.
- SUBOTNIK R.R. (1988), Towards a deconstruction of structural listening: a critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky, in *Explorations in music, the arts and ideas. Essays in honor of Leonard B. Meyer*, a cura di E. Narmour e R.A. Solie, Pendragon Press, Stuyvesant, 87-122.
- VAN DER MERWE P. (1989), *Origins of the popular style. The antecedents of twentieth-century popular music*, Clarendon Press, Oxford.
- WALSER R. (1992), Eruptions: heavy metal appropriations of classical virtuosity, «Popular Music», XI/3, 263-308.

John S. Cotner

IL RITMO TESTURALE IN
CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE

Nel presente contributo analizzerò uno dei brani più famosi dei Pink Floyd, la versione in studio del 1968 di *Careful with that axe, Eugene*.¹ In primo luogo, descriverò il quadro di riferimento storico della canzone; seguirà un'analisi delle sue caratteristiche, strutturali e non, a partire dai metodi analitici proposti da Berry (1976) per la valutazione della tessitura musicale, e da Agmon (1997) per l'analisi delle durate ritmiche; infine, proporrò una teoria del ritmo testurale che caratterizza la versione considerata. Mostrerò come *Careful with that axe, Eugene* (d'ora in poi CAE) rappresenti il felice connubio tra particolari idiomi improvvisativi e strategie concettuali che il gruppo aveva iniziato a sviluppare nei primi due album. La versione in studio presenta un ritmo testurale dinamico, dotato di una sua profondità emotiva, e caratterizzato, da un lato, da una sorta di 'infrastruttura' eterofonica e, dall'altro, da un ampio 'paesaggio sonoro' stereofonico. In questo caso di musica registrata, alcuni aspetti del *medium* rock amplificato,² del linguaggio musicale e del trattamento della registrazione trasformano progressivamente l'ambiente sonoro e coinvolgono l'esperienza dell'ascoltatore nella comprensione dell'evoluzione della struttura.

¹ Questo saggio si basa sull'intervento, intitolato *Pink Floyd's Careful with that axe, Eugene (ca. 1968): a study in genre, medium, texture and structure*, presentato l'11 novembre 1999 alla ventiduesima conferenza annuale della Society of Music Theory, tenutasi ad Atlanta (Georgia).

² In generale, 'medium' indica 'ciò che media' un messaggio culturale. Si riferisce al 'canale' (alla 'materia') attraverso il quale l'espressione culturale è concepita e si diffonde. Tale canale può essere uditivo, visivo, cinetico o una combinazione di tali tratti. Più specificamente, l'espressione utilizzata da Cotner, 'medium rock amplificato' (*amplified rock medium*), si riferisce al fatto che, se la tradizione colta si basa sostanzialmente sulla produzione acustica del suono, la tradizione rock si basa invece sull'amplificazione e sull'elettronica. In una comunicazione personale, Cotner ha indicato, tra le fonti del concetto di medium, Marshall McLuhan. Inoltre, egli ha tratto spunti anche dal libro di Rose Rosengard Subotnik *Deconstructive variations* (University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996), dove il concetto di 'medium' è definito in relazione a quello di 'struttura' per sottolineare che la musica va sempre considerata un oggetto culturalmente e storicamente relativo [n.d.c.].

Contesto storico

Nel 1968, i Pink Floyd presentarono un singolo con due brani piuttosto insoliti. Schaffner riporta che *Point me at the sky* (il lato A) fu condannato all'oblio poco dopo la sua uscita, mentre «fu il lato B, una *jam session* frettolosa, a sopravvivere come classico minore del loro repertorio, oltre che come nuova pietra miliare nello sviluppo del sound distintivo del gruppo» (Schaffner 1972, 139, tr. it. 164).³ Il brano del lato B apparve successivamente in «Relics» (1971), un album di rarità registrate in studio dal gruppo nei suoi primi anni di attività, tra il 1967 e il 1971. Mentre CAE non era stato pubblicato in nessuno degli album in studio precedenti a «Relics», una versione dal vivo più elaborata, eseguita al Manchester College, era invece apparsa nel doppio LP «Ummagumma» (1969). Il gruppo registrò anche una seconda versione in studio, simile per forma e contenuto all'esecuzione di Manchester, ma che conservava i tratti costitutivi musicali ed estetici basilari del singolo originale. Reintitolata *Come in number 51, your time's up*, questa versione fu originariamente inclusa nella colonna sonora del film di Michelangelo Antonioni «Zabriskie point» (1970). Poco dopo, comparve il film «Pink Floyd at Pompeii» (*sic*) (1972), con la ripresa di spezzoni di esecuzioni dal vivo dell'ottobre 1971; il film, tra alcune scene che mostravano delle sessioni di registrazione di «Dark side of the moon», includeva una nuova versione di CAE e di altri brani del primo periodo del gruppo.⁴

Analogamente a molti altri progetti musicali dei Pink Floyd della fine degli anni '60, la storia di CAE suggerisce la sua origine concertistica, quale veicolo di un'esplorazione teatrale, musicale e psichedelica. Gli spettacoli dal vivo dei Pink Floyd, infatti, consistevano in strutture programmatiche in evoluzione dotate di notevole raffinatezza e continuità estetica, in cui la musica diveniva parte di un'esperienza multimediale più ampia e profonda. Schaffner racconta che questi concerti erano «integrati non solo da film, ma anche da una quantità di effetti visivi di grande inventiva» e che «nel corso dello spettacolo con il quale si ripresentarono alla Royal Albert Hall nel luglio del 1969 – intitolato *More furious madness from the massed gadgets of auximenes* – ci fu chi si materializzò con un costume da gorilla; un colpo di cannone; e l'acme del programma fu raggiunto con l'esplosione d'un possente fumogeno rosa. [...] In concerti come questo, i Floyd già strutturavano l'esibizione in foggia di due cicli di canzoni, della lunghezza d'un album, intitolati «The Man» e «The Journey»»⁵ (Schaffner 1992, 139, tr. it. 164).

³ In questo come in altre citazioni di Schaffner 1972, la traduzione italiana di P. Bertrando è stata parzialmente modificata, al fine di adottare un lessico coerente col resto del presente volume.

⁴ Un'approfondita analisi comparata delle versioni dal vivo e in studio di CAE sarebbe un logico prolungamento di questo studio. Ho avviato l'analisi comparativa della versione in studio con le esecuzioni di Manchester e Pompei nella mia tesi, dal titolo provvisorio *Archetypes of progressive rock, ca. 1966-1973*.

⁵ Rispettivamente «L'uomo» e «Il viaggio» [n.d.t.].

Fu proprio nell'ambito della suite «The Journey» che *Careful with that axe, Eugene*⁶ fu trasformata in *Beset by creatures of the deep*,⁷ cosa che sta ad indicare che il gruppo e il pubblico consideravano modificabili le connotazioni extra-musicali del pezzo. Dunque, la versione in studio del brano, analogamente a molti dei loro lavori più lunghi di quello stesso periodo, poteva significare potenzialmente un'ampia gamma di programmi impliciti, grazie al suo progetto a finale aperto, alla sua estetica improvvisativa e all'ambiguità dei suoi tratti costitutivi linguistici. Tuttavia, ritengo che quando CAE fu progettata in studio il suo contenuto affettivo e programmatico sia stato, almeno in parte, fissato idealmente: nonostante le versioni dal vivo successive modificchino drammaticamente alcuni aspetti della registrazione in studio originale, tali versioni sono risultate ben riuscite nella misura in cui hanno elaborato, e non annullato, i principali tratti costitutivi musicali ed extramusicali della versione originale.

Schaffner riporta inoltre un'illuminante intervista fatta al chitarrista del gruppo David Gilmour da David Fricke sul singolo in studio del 1968: «Come in altri lavori dei Floyd, *Careful with that axe, Eugene* consisteva, nelle parole di Gilmour, "in pratica d'un solo accordo. Stavamo solo creando tessiture e *moods** sopra quell'accordo, portandolo su e giù [...] aveva molto a che fare con la dinamica". Questa volta il *mood* predominante era la minaccia, la paura, che divenne sempre più pronunciata e d'effetto man mano che *Eugene* si sviluppava in un materiale concertistico diverso, di lunga durata. [...] In confronto alle successive, più misteriose, versioni dal vivo, il pezzo originale era, agli occhi di Mason, "roba estremamente blanda e ballabile"» (Schaffner 1992, 139, tr. it. 165).

L'osservazione di Schaffner sull'esistenza di «altri simili sforzi dei Floyd», come ad esempio *Set the controls for the heart of the sun* (1968), suggerisce che varrebbe la pena confrontare brani simili del loro repertorio. Inoltre, il suo sostenere che il gruppo abbia esplorato più compiutamente le connotazioni di 'paura' e 'minaccia' nelle esecuzioni in concerto, implica che tali stati mentali fossero affiorati alla coscienza originariamente nel disco in studio del 1968. Tuttavia, l'analisi semplicistica di Gilmour («in pratica di un unico accordo») insieme alla caratterizzazione disinteressata di Mason («roba estremamente blanda e ballabile») sembrano semplificare, e forse banalizzare, ma non riescono a chiarire la generale efficacia estetica del brano, evidenziando esplicitamente l'ambiguità espressiva di questo testo musicale sia per gli esecutori che per gli ascoltatori.

⁶ Attento a quell'ascia, Eugene [n.d.t.].

⁷ Assalito dalle creature del profondo [n.d.t.].

Medium

Il sound dei Pink Floyd in CAE si basa sul tipico *power rock trio* costituito da batteria, chitarra elettrica e basso, con l'organo Hammond che completa il nucleo della formazione strumentale.⁸ A questo *ensemble* si aggiunge il vibrafono che, più che una trovata d'effetto, è fondamentale per lo sviluppo spaziale, timbrico e testurale del brano. Accanto ai suoni prodotti da strumenti, sono inserite tre caratterizzazioni vocali: la voce 1 canta le vocali aperte in uno stile melismatico; la voce 2 bisbiglia la frase «Careful with that axe, Eugene» (momento linguistico dominante del brano); la voce 3 assume la forma e il colore intonativo delle grida angosciose e delle urla represses. Una quarto tipo di tratto vocale drammatico sovrappone gemiti umani indefinibili a suoni inumani nel registro alto e dall'altezza indeterminata.

Fin dall'inizio del brano, il trattamento delle sequenze sonore⁹ nel mixaggio crea una struttura sonora parallela all'infrastruttura musicale. L'orchestrazione multitraccia è ottenuta con particolari trattamenti durante la registrazione:

1. la combinazione di eco* (ritardo*) e di riverbero, che produce l'illusione di molteplici spazi ambientali sovrapposti;
2. un utilizzo di numerose possibilità di posizionamento dei suoni nell'asse stereofonico destra-sinistra*;
3. la localizzazione delle sequenze sonore all'interno dello spettro stereofonico;
4. alcune modificazioni timbriche, quali distorsione*, compressione e *phase shifting**;
5. l'estremizzazione dei contrasti dinamici tra le sequenze sonore.

Tale 'retorica del mixaggio' – un vero trattamento contrappuntistico dell'immagine stereofonica – provoca l'illusione di profondità, ampiezza e distanza dello spazio sonoro.

La figura 1, che mostra l'entrata delle principali sequenze sonore nell'immagine stereofonica di CAE (che dura complessivamente 5:41), fornisce un'allegoria di ciò che Moylan chiama «ambiente esecutivo percepito», caratterizzato da «un'area bidimensionale (piano orizzontale e distanza) nella quale si svolge l'esecuzione: il palcoscenico sonoro» (Moylan 1997, 207–208). Lo scorrere del tempo è indicato in secondi sopra il diagramma e una descrizione dei simboli è fornita nella legenda. L'entrata delle sequenze sonore è indicata da numeri arabi tra parentesi quadre.

⁸ Tra i gruppi psichedelici della metà degli anni '60, sono due i *power rock trios* che senza dubbio influirono sui Pink Floyd e su altri gruppi, tra i quali Led Zeppelin, ZZ Top e Rush: Cream e Jimi Hendrix Experience.

⁹ Con la formula 'sequenza sonora' traduciamo l'espressione 'source sound' con la quale Cotner indica una successione di suoni prodotti da un'unica fonte (una voce o uno strumento) che viene registrata e inserita nel mixaggio di un brano [n.d.c.].

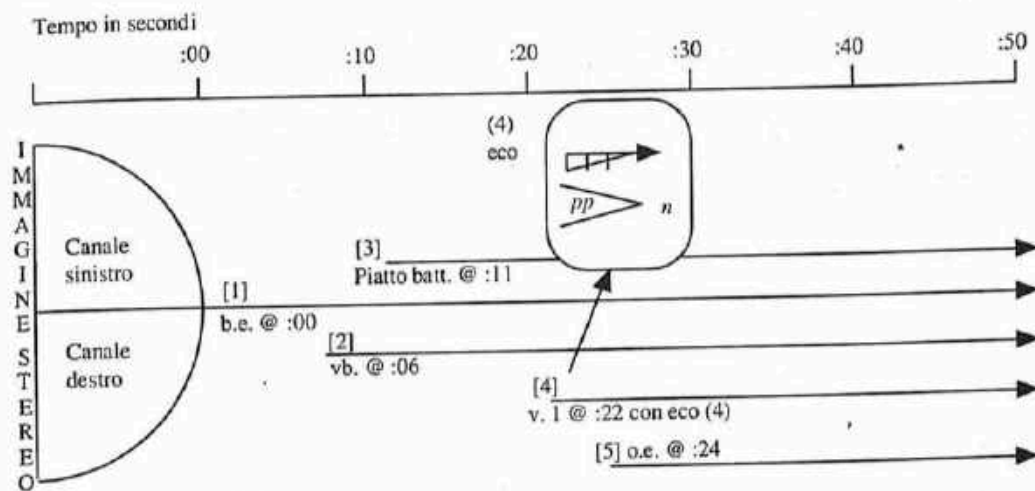


Figura 1. Successione iniziale delle entrate delle sequenze sonore (indicate da un numero) e rappresentazione astratta dell'effetto eco della voce I all'interno dell'immagine stereofonica.

Legenda

1. Sequenze sonore: basso elettrico = b.e.; vibrafono = vb.; piatti della batteria = piatto batt.; voce I = v.i.; organo elettrico = o.e.
2. Ordine delle entrate delle sequenze sonore: i numeri arabi tra parentesi quadre indicano l'ordine di entrata (per esempio, [1], [2]).
3. Effetto eco (ritardo): la componente ombra di v.i. è indicata tra parentesi tonde (4) per differenziarla dalle parentesi quadre.
4. Quantità e direzione dell'eco: descritta attraverso il simbolo  (in questo caso è indicata una sequenza di approssimativamente tre echi distinti). La velocità di decadimento e la corrispondente dinamica in diminuendo fino al silenzio dell'eco (4) della voce I è indicata dal simbolo 

Dal confronto delle figure 1 e 2a, si osserva come il basso entri per primo, in *pianissimo*, occupando una posizione centrale nello spettro stereofonico. Alternando i suoni a distanza di ottava re^2 e re^3 , il basso mette in movimento un ostinato di sostegno (o bordone) che solidifica il *re* come centro delle altezze e stabilisce la velocità (circa 92 battiti al minuto), fissando la semiminima come unità della continuità metrica e proiettando il modulo fraseologico prevalente di due misure. Come si evince dalla figura 2b, il vibrafono entra a 0:06 (m. 3),¹⁰ col suo motore a

¹⁰ Dato che è il brano musicale registrato, e non lo spartito funzionale all'arrangiamento, che dev'essere considerato come 'testo principale', normalmente mi riferirò agli eventi musicali in base alla loro designazione temporale, fornendo il numero della misura corrispondente (come ad esempio, in questo caso, m. 3) per chiarire la collocazione degli eventi rispetto alla struttura metrica. A seconda del contesto della discussione, a volte mi riferirò solo al numero di misure o al minutaggio.

velocità media, introducendo un 'motto' melodico-armonico che comprende le sei note $re^4-la^4-do^5-re^5-re^4-mi^4$. Il motto delinea la modalità dorico-eolia del brano e gradualmente introduce e mantiene uno strato di colore che prolunga una sonorità di re minore settima. Il motto del vibrafono anticipa la dimensione armonica d'insieme della tessitura musicale.

$\text{♩} = 92 \text{ bpm}$

1 (0:00) e.b., opening octave ostinato

a.

p

prevailing 2-bar hypermetric unit

1 (0:00)

3 (0:06) vb., motor on medium

b.

(e.b. 2-bar hypermeasure)

p

9 (0:22)

c.o., excerpt from opening theme

c.

ppp *mp* *ppp*

13

16

Figura 2. (a) Ostinato (bordone) di ottava del basso elettrico come unità ipermetrica di due misure prevalente; (b) motto del vibrafono; (c) estratto dal tema di apertura all'organo elettrico.

La grancassa e il piatto d'accompagnamento si uniscono al vibrafono e al basso a 0:11 circa (m. 5). L'incisivo modulo ritmico (0:11) alla campana del piatto d'accompagnamento si integra con il timbro simile a quello delle campane del vibrafono. Per contrasto, la grancassa entra in modo esitante, trattenendo il tempo, con un senso ritmico smorzato. Il batterista utilizza anche diversi accessori percussivi aggiuntivi (rullante, grancassa, tom a terra, piatti, *hi-hat*, ecc.), ognuno dei quali

agisce all'interno di un composito strato testurale timbrico-ritmico (che chiamerò *treccia testurale*). La batteria agisce in tandem con il basso creando una substruttura metrica di notevole impeto propulsivo. I ritmi puntati sono trattati abbastanza liberamente, dando l'impressione di suddivisioni ternarie che forniscono 'ballabilità' e 'swing'. Man mano che il brano procede, gli abbellimenti percussivi diventano più elaborati e le sincopi vengono enfatizzate. Ciò nonostante, gli accenti ripetitivi rhythm and blues fuori tempo persistono durante la maggior parte del brano.

L'entrata delle sequenze sonore presenti nelle prime otto misure (all'incirca da 0:00 a 0:22) può essere sentita come un unico levare (o un'unica anacrusi) rispetto all'entrata della voce 1 e della tastiera elettrica a 0:23 (m. 9). Quasi impercettibile, la voce 1 entra sul battere di misura 9, evidenziata dalla combinazione del riverbero e dell'eco con un posizionamento sofisticato nell'asse stereofonico. L'ascoltatore percepisce immediatamente che la voce 1 si muove attraverso l'orizzonte stereofonico da destra verso sinistra, trascinata poi casualmente nelle profondità dello spazio psichico. La direzione del ritardo dell'eco è rappresentata nella figura 1 da una freccia che si estende nel tempo, dal canale stereofonico destro a quello sinistro, verso un campo spaziale astratto all'interno di un'immagine stereofonica più ampia. Inoltre, l'entrata progressiva delle sequenze sonore e la loro adiacenza nell'immagine stereofonica rafforzano l'illusione di profondità spaziale nel paesaggio sonoro in continua mutazione di questo brano.

Nella figura 2c è riportato parte del tema introduttivo dell'organo elettrico, che appare da 0:23 a 0:49 (mm. 9-18). A misura 9 questo passaggio spunta dal *re* tenuto a lungo, elaborando un gesto melodico dorico/eolico con tinte frigie, e aumentando gradualmente il volume. Analogamente alle altre sequenze sonore, quella dell'organo ha un carattere semi-improvvisativo: qui sviluppa un tema modale, per poi fornire un tappeto d'accompagnamento arpeggiato; in seguito, nella seconda parte del brano, libera esuberanti florilegi e cluster dissonanti nei registri più gravi.

La linea dell'organo rivela alcuni aspetti del trattamento formulaico del materiale scalare e ritmico evidenti nella chitarra solista, nel vibrafono, nell'organo elettrico e nella voce 1:

1. inflessione del contenuto della scala dorico/eolica – una specie di mescolanza di modi, che utilizza *fa*♯; *do*♯ e *mi*b;
2. moduli pentatonici ricorrenti che enfatizzano la serie ascendente *la-do-re* o la serie discendente *fa-re-do*;
3. suddivisioni della semiminima, spesso simmetriche e pari, in moduli di crome e semicrome;
4. successione di moduli direzionati che, utilizzando le semiminime, formano gesti melodici di due e tre misure;
5. sottolineatura del registro sonoro del tenore, in particolare della serie di note diatoniche compresa tra *la*³ e *fa*⁴;

6. gruppi di frasi che iniziano e si concludono sul centro modale *re* o sul quinto grado *la*;
7. ornamentazione minimale, solitamente consistente in appoggiature, trilli e mordenti.

L'ascoltatore esperto potrebbe potenzialmente sentire queste formule come riferimenti indiretti alle pratiche modali medievali, e potrebbe allora considerarle, in un ulteriore piano di significato simbolico, come suggestioni di qualcosa di antico, sacro o mistico. Tali associazioni, insieme al bordone ipnotico (reminiscenza sia di pratiche dell'India orientale che di quelle blues), rientrano facilmente nel dramma psicologico di CAE, proprio perché tali tracce stilistiche sono codificate, seppur precariamente, in tale brano.

Tessitura

Zak definisce la *tessitura* come «la qualità del suono che risiede nei rapporti creati dall'interazione degli elementi costitutivi di una canzone [...] Questa 'qualità complessiva' è il carattere generale dei gesti musicali; interessa timbro, dinamiche, ritmo, *ambiance*^{*}, ambito, spazio armonico, collocazione spaziale dei suoni costitutivi. Creare e plasmare delle tessiture implica l'inserire tutti questi elementi in un equilibrio desiderato che coinvolge un insieme complesso di proporzioni e intersezioni» (Zak 1997, 90).

La concezione di Zak della tessitura musicale è polivalente e ben si adatta all'analisi dei dischi rock, specialmente nei casi simili a CAE, in cui vengono esplorate elaborazioni insolite della tessitura musicale nell'ambito del paesaggio sonoro stereofonico.

Nella figura 3a, l'entrata iniziale della voce 1 a 0:23 (m. 9), carica di premonizioni affettive, si sviluppa ingegnosamente nel corso di alcuni cambiamenti nel ritmo testurale di CAE, man mano che aumenta la diversità nella configurazione della relazione tra le sequenze sonore, con il passaggio da uno a cinque elementi: basso elettrico, vibrafono, organo elettrico, batteria e voce 1. Secondo Berry, la *diversità testurale* è «il parametro testurale, quantitativo e misurabile, influenzato dal numero di componenti simultanee o compresenti in alternanza e dall'ampiezza dello 'spazio' verticale che li racchiude [...]» (Berry 1976, 191). Perciò, a m. 9 si verifica un cambiamento di tessitura, debole ma emotivamente intenso giacché la *diversità testurale* consiste ora di sei componenti: quattro sequenze sonore ad altezza determinata, insieme a due modificazioni timbrico-sonore parallele, che ho definito immagini 'ombra'. Quest'evento, inoltre, presenta una raffinata indicazione dell'interazione eterofonica tra le sequenze sonore, dominante nell'infrastruttura musicale. Con *eterofonia* intendo una tessitura musicale in cui le singole successioni differiscono in uno o più elementi (ad esempio, ritmo, timbro e altezza), ma si as-

somigliano sotto altri aspetti (ad esempio, contenuto intervallare e movimento). Le successioni di una tessitura eterofonica, a differenza della polifonia, non sono mai completamente indipendenti l'una dall'altra e, a differenza dell'omofonia, conservano un certo grado di rilevanza lineare che si contrappone alla conformità verticale totale.

The figure consists of two parts: (a) a musical score and (b) a texture analysis table.

Part (a): Musical Score

- Tempo:** ♩ = approx. 92 bpm.
- Measure 8 (0:20):** Shows the beginning of the vocal line (v.l.) and the vibraphone (vb.).
- Measure 9 (0:23):** The vocal line (v.l.) enters with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) enters with a piano (*p*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 10:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 11:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 12:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 13:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 14:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 15:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 16:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 17:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 18:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 19:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 20:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 21:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 22:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 23:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 24:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 25:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 26:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 27:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Measure 28:** The vocal line (v.l.) continues with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone (vb.) continues with a piano (*p*) dynamic. The electric organ (e.o.) continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The electric bass (e.b.) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Part (b): Texture Analysis Table

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Vocal (v.l.)																												
Vibraphone (vb.)																												
Electric Organ (e.o.)																												
Electric Bass (e.b.)																												

Figura 3. Trascrizione della voce 1 (v.l.), del vibrafono (vb.), dell'organo elettrico (e.o.) e del basso elettrico (e.b.), 0:20-0:28 (mm. 8-10): (a) partitura ridotta; (b) valori della diversità/densità testurale rilevati considerando le sequenze sonore ad altezza determinata e le componenti ombra. N.B. per quanto riguarda le componenti ombra, (1e) significa 'effetto eco della voce 1' e (1s) significa mantenimento del suono del vibrafono (a motore o attraverso il trattamento del suono). Per quanto riguarda il posizionamento stereofonico, R si riferisce al canale di destra e L al canale di sinistra.

Simultaneamente alla considerazione della *diversità testurale* si delinea una considerazione della *densità testurale*, illustrata nella figura 3b. Berry spiega che «nell'ambito della densità, il numero delle componenti sonore presenti corrisponde alla quantità di densità, mentre il suo rapporto con un certo spazio complessivo corrisponde alla compressione della densità» (Berry 1976, 209, corsivi aggiunti). Sul battere di m. 9, vibrafono e organo collidono realizzando l'intervallo di seconda mag-

giore mi^t-re^t . La voce 1, oscillando intorno alla seconda minore mi^t-fa^t , sembra derivare dalla coda del mi^t tenuto del vibrafono: disturba la percezione del metro ma dà continuità raddoppiando il vibrafono all'unisono.

La figura 3b mostra come l'incidenza dell'eco sulla voce 1 – ciò che Zak chiamerebbe «immagine fantasma»¹¹ – produca un allontanamento dal suono prolungato da cui deriva ad una pulsazione leggermente superiore alla croma (con un ritardo di circa 250–300 millisecondi), trasformando così la dissonanza derivata dalla melodia mi^t-fa^t in un ulteriore strato di dissonanza armonica. L'eco della voce 1 è indicato dalla lettera *e* accanto al valore di diversità 1, suggerendo così la presenza in essa di una impronta timbrica del segnale melismatico della voce. Analogamente, il mi^t residuo del vibrafono è indicato come componente ombra con la lettera *s*, che sta ad indicare *tenuto* (*sustained*). Queste due immagini ombra sono segnalate tra parentesi sotto la partitura, ad indicare la loro funzione di ispessimento della tessitura dotato di una capacità illusoria extra-musicale. Insieme connotano una realtà divergente: la follia, forse, o il potenziale mistico delle allucinazioni visive e uditive indotte dall'LSD, oppure uno stato di coscienza metafisico ancora più astratto. Quindi, al fine di chiarire le cose, possiamo allora dire che una treccia testurale consiste nell'effetto combinato tra il segnale di una sequenza sonora e la sua complessa immagine ombra (le sue modificazioni sonore e timbriche insieme al loro trattamento nell'immagine stereofonica, come ad esempio il posizionamento lungo l'asse stereofonico, gli effetti di ritardo di fase*, l'eco e la distorsione).¹²

Inoltre, tra organo, vibrafono e voce 1, la compressione della densità è di una terza minore, mentre l'ambito intercorrente tra il re^2 del basso e il fa^t della voce 1 (rispettivamente la nota più grave e più acuta) è di circa tre ottave: è dunque un ambito armonico piuttosto ampio e sonoro. Nella figura 3b, tali relazioni sono quantificate al di sotto del pentagramma con i valori della diversità per le singole trecce testurali. La diversità testurale tra gli strumenti ad altezza determinata diminuisce alla misura 10, quando l'eco residuo della voce 1 attraversa la stanghetta della misura tra m. 9 e m. 10. La voce 1 scende da fa^t a re^t , scomparendo nel silenzio a m. 11. La compressione della densità tra organo e voce si contrae quindi all'unisono del re^t sul battere di m. 10, subito prima dell'inizio dell'idea melodica ad ampio respiro con inflessioni frigie dell'organo.

¹¹ Vedi Zak 1997, 108–109. La nozione di immagine 'fantasma' elaborata da Zak è connessa all'effetto di eco su una fonte sonora data, mentre la mia idea di immagine 'ombra' sottolinea semplicemente l'effetto combinato, il *complesso* delle diverse modificazioni timbrico-sonore del segnale di una fonte. Un'immagine 'fantasma' è dunque una componente dell'immagine 'ombra'.

¹² Si tratta di una modifica del metodo di Berry (1976) per rappresentare i valori della diversità testurale. Nel secondo capitolo, intitolato «Texture» (nota 3), Berry scrive che «Con questa simbologia, l'effettivo allineamento verticale delle voci non viene necessariamente rappresentato. Le parentesi possono indicare una componente in qualche modo limitata nella sua indipendenza e nella sua sostanza» (Berry 1976, 188). In CAE, le componenti ombra danno profondità spaziale e direzionalità al ritmo testurale; inoltre, danno anche una profondità semantica creando nell'ascoltatore l'illusione di un aumento del coinvolgimento psicologico.

19 (0:50)

v.l.

e.o.

e.b.

6 5 6 8 6 3 5 6 7 8

The image shows a musical score for a piece titled "The Rose Tree". The score is written for two staves, a treble clef (v.l.) and a bass clef (e.o.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff consists of a series of eighth and quarter notes, with a final eighth note beamed to a quarter note. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes. Below the notes, a sequence of numbers (6, 5, 6, 8, 6, 3, 5, 6, 7, 8) is written, likely representing a fingerings or scale exercise. The score is labeled "19 (0:50)" in the top left corner. The initials "v.l." and "e.o." are written above the first and second staves respectively. The initials "e.b." are written below the second staff.

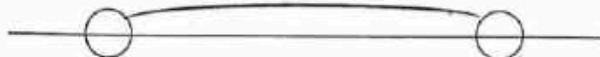
Agmon definisce quattro tipi di durate musicali: (1) chiusa, (2) aperta, (3) metrica, (4) antimetrica. Una durata *chiusa*, rara in CAE, comprende sia il punto di attacco sia quello di estinzione (vedi figura 5a). Più problematica risulta la nozione di *durata aperta* o *pseudo-durata* (vedi figura 5b): secondo Agmon, infatti, le *pseudo-durate* «vengono sentite, passivamente, come il margine di tempo che separa la fine di una nota dall'attacco della nota seguente; un margine di tempo, tuttavia, che

¹³ Cfr. Agmon 1997, 45-75; cfr. anche Berry 1976.

a. durata chiusa:



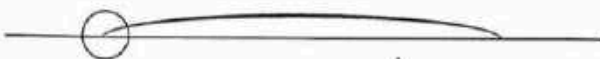
b. pseudo - durata:



c. durata metrica:



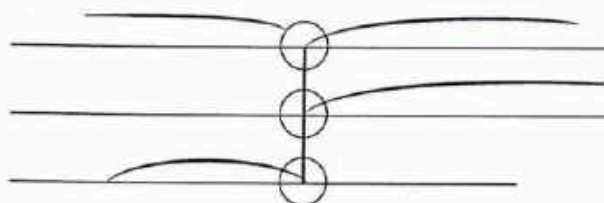
d. durata antimetrica:



e. corrispondenze tra varie tracce testurali a livello di frase o di raggruppamento fraseologico



f. corrispondenze tra varie tracce testurali; meta metriche e/o testurali macrostrutturali e articolate.



g. conflitto implicito tra durate metriche e antimetriche:

metriche:



antimetriche:



Figura 5. Legenda per l'analisi delle durate delle figure 6, 7 e 8. La terminologia è un adattamento di quella proposta in Agmon 1997.

non è definito come una durata in sé e per sé» (Agmon 1997, 55). Agmon spiega ulteriormente che la pseudo-durata viene solitamente percepita dall'ascoltatore come un 'battito mentale', simboleggiato da una pausa nella partitura e spesso cor-

rispondente ad un'anacrusi.¹⁴ In una composizione, come nel caso di CAE, in cui la registrazione costituisce il 'testo primario', l'osservazione di Agmon secondo cui «le pause possono essere lette in termini di tessitura, durata, articolazione e persino timbro» assume un nuovo significato. Gli effetti 'ombra' (quali l'eco, il riverbero, la distorsione e gli effetti di ritardo di fase) e i trattamenti della registrazione, quali il posizionamento delle sequenze sonore nell'asse destra-sinistra e nello spazio dell'immagine stereofonica, possono modificare in maniera significativa la percezione della segmentazione fraseologica in rapporto al metro. Alcune linee melodiche, ad esempio, sono prive di punti di attacco e di estinzione definiti, proprio per l'uso combinato dell'eco con il controllo del posizionamento dei suoni sull'asse stereofonico e i contrasti dinamici. Le pseudo-durate sembrano quindi costituire una caratteristica essenziale del ritmo testurale di CAE.

Tuttavia, in CAE il rapporto tra la segmentazione fraseologica e il metro è tale per cui la maggior parte delle durate sono *metriche* (vedi figura 5c), una tipologia che prevede un punto d'attacco, ma non un punto di estinzione. L'eco, ad esempio, intensifica la traiettoria melodica all'unisono della voce 1 e della chitarra solista, ma offusca notevolmente la conclusione delle frasi. La durata *antimetrica*, al contrario, è l'immagine speculare della durata metrica, in quanto è priva dell'attacco, ma implica un punto di estinzione (vedi figura 5d). L'ascoltatore, perciò, deve inserire mentalmente il punto d'attacco implicito, anche se Agmon osserva che «solitamente, l'attacco di una durata anti-metrica esiste fisicamente in un'altra parte, quasi come una sorta di 'complemento ritmico'» (Agmon 1997, 63). Di fatto, il 'complemento ritmico' è un tratto pertinente del ritmo testurale di CAE, e potrebbe essere esteso fino ad includere dei timbri paralleli e dei trattamenti della registrazione, nonché le formule melodiche condivise dalle sequenze sonore lineari (organo elettrico, chitarra solista e voce 1 in particolare).

Le figure 5e, 5f e 5g mostrano alcune modifiche che ho apportato per rappresentare alcuni aspetti peculiari del ritmo testurale di CAE. La corrispondenza tra le varie trecce testurali a livello delle frasi e dei gruppi di frasi è indicata da una sottile linea di collegamento verticale (vedi figura 5e). Questi eventi interessano solitamente un accento ritmico o metrico enfatizzato da espedienti armonici, melodici, di registro, timbrici e/o dinamici. Nella figura 5f, la corrispondenza tra le trecce testurali multiple al livello dei gruppi di frasi è indicata da una linea verticale spessa: questi eventi segnalano coordinate strutturali-testurali ad ampio raggio e inclu-

¹⁴ Nonostante i termini sembrano simili, l'*anacrusi* differisce dal *battito in levare*, come osservano già Lerdahl e Jackendoff: «Un segmento e un metro possono essere in o fuori fase con varie gradazioni. Per chiarire quest'idea, definiamo *anacrusi* l'intervallo che intercorre tra l'inizio e il tempo più forte nel corso di un segmento. (Il termine *battito in levare* non è pertinente in questo caso, dato che i battiti non hanno durata; un'anacrusi può includere diversi battiti in levare a più livelli.)» (Lerdahl e Jackendoff 1983, 30).

dono solitamente qualche tipo di accento metrico, di complemento ritmico, di meta melodica, di trasformazione timbrica o la combinazione dei suddetti fattori.

Uno dei contributi più affascinanti allo studio del ritmo forniti da Agmon riguarda il conflitto tra il metro e la segmentazione provocato quando due elementi sono 'fuori fase' l'uno rispetto all'altro. Agmon scrive: «Ritengo che il tipico conflitto metro/segmentazione sia meglio descritto come un conflitto metro/*metro-ombra*, ovvero un conflitto tra due divisioni metriche della stessa durata: una divisione primaria (metro) ed una sussidiaria (metro-ombra) [...]». Viceversa, la durata metrica e quella antimetrica sono «tipi di durate *differenti qualitativamente*»; perciò «dal punto di vista teorico, sembra possibile la presenza di un conflitto tra le durate metriche e quelle antimetriche anche quando i loro punti d'attacco e di estinzione coincidono» (Agmon 1997, 64; corsivo nell'originale). Tutto ciò viene illustrato dalla figura 5g: i due tipi di durata presenti nella superficie musicale suggeriscono una durata antimetrica a livello dei gruppi di frasi. Il conflitto tra metro e antimetro è un aspetto cruciale del ritmo testurale e diventa significativo come codice retorico che offre immediatezza affettiva al dramma psicologico del brano.

La voce 3, poco prima del lungo solo vocale/chitarristico di David Gilmour, comincia una serie di grida prolungate e terrificanti. La voce 3 rappresenta uno strato extra- (o 'para-')linguistico, emotivamente scuro e turbato, che suggerisce qualcosa di patologico e violento. Essa intensifica immediatamente il significato ambiguo della frase bisbigliata precedentemente a 1:35 (m. 35) dalla voce 2 («Careful with that axe, Eugene»), e segnala l'inizio del solo di Gilmour a 1:50 (m. 41). Definirei questo solo una *treccia testurale* derivata dall'effetto combinato, nell'immagine stereofonica, del raddoppio all'unisono e dei trattamenti timbrico-sonori ('componenti ombra') delle due distinte sequenze sonore costituite dalla voce e dalla chitarra. La treccia voce/chitarra, inoltre, nasce nel canale di destra, mentre l'eco residuo e i loop* in feedback 'sanguinano' incessantemente nel canale di sinistra. L'effetto è al contempo misterioso e coinvolgente, poiché codifica l'attribuzione di un nuovo strato di contrasto psicologico al ritmo testurale del brano.

La figura 6 rappresenta il profilo delle durate della treccia testurale della voce 1/chitarra solista all'incirca tra 1:50 e 3:26 (mm. 41-79). I suoni sono rappresentati da note della metà della loro effettiva durata (ovvero una minima è graficamente rappresentata da una semiminima, e così via; i valori ritmici inferiori alla croma sono indicati da note nere senza gambetta). I periodi ritmici di 'riflusso' nel 'flusso' melodico realizzato da voce 1/chitarra solista sono mostrati attraverso un simbolo che indica il numero approssimativo di battiti di semiminime che intercorrono tra due minime unite da una barra orizzontale. Questi eventi corrispondono con i confini ambigui delle durate musicali all'interno dei gruppi di frasi.

Dal raddoppio voce/chitarra di Gilmour emerge un profilo melodico che attraversa il livello strutturale intermedio della canzone. I segnali della voce 1 e della chitarra, soprattutto dal punto di vista dell'inflessione ritmica e delle sfumature ge-

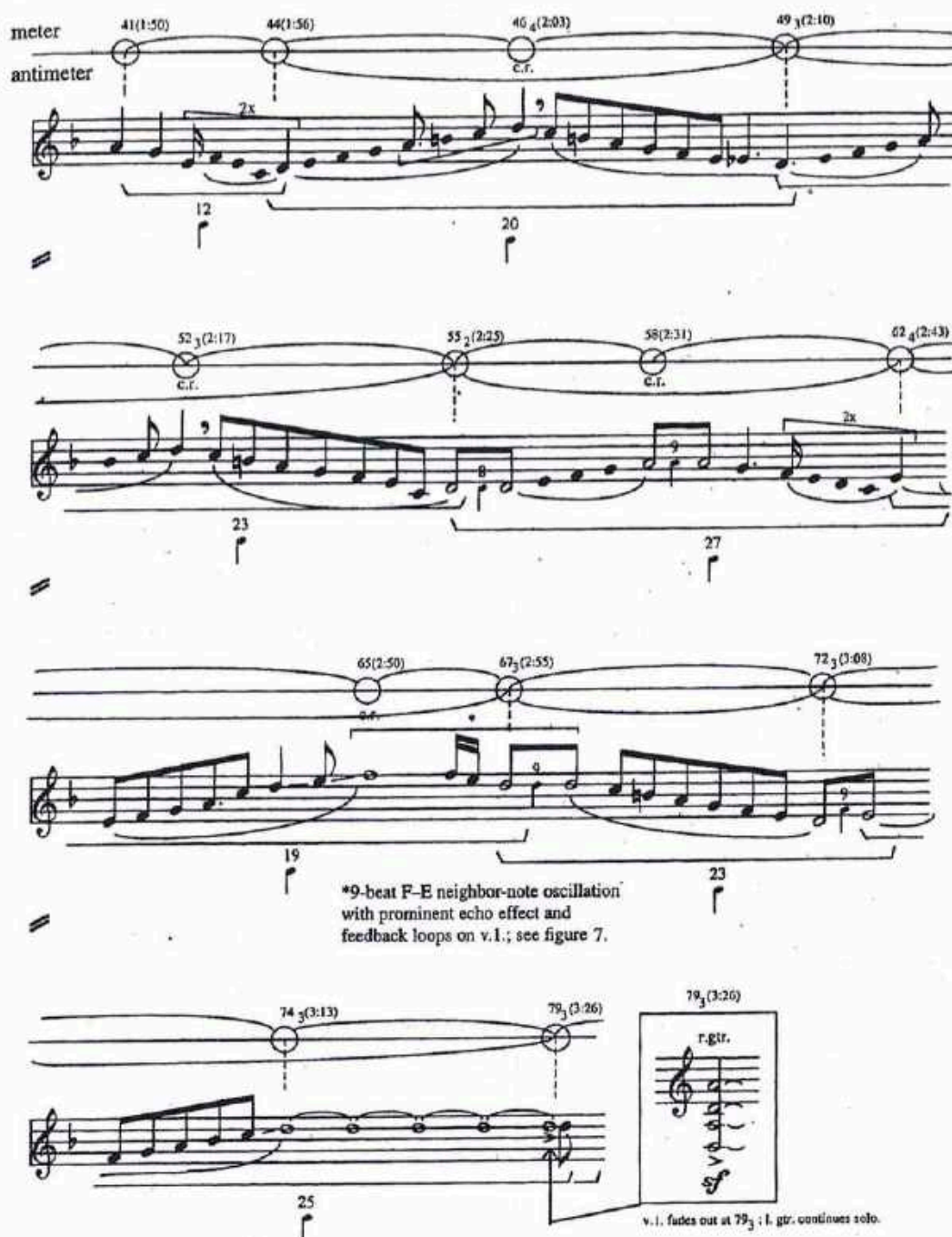


Figura 6. Profili della melodia e della durata della treccia testurale voce 1/chitarra solista (v.l./l.gtr.) nell'intervallo tra 1:50-3:26 (mm. 41-79). N.B.: c.r. = inversione del profilo melodico (*countour reversal*); 2x = modulo ricorrente ripetuto due volte; ' = respiro nella linea vocale; il numero pendice attaccato ai numeri di misura mostra il tempo all'interno della misura indicata (quando questo è diverso dal battere).

stuali, si compenetrano a tal punto da indurre l'ascoltatore a pensare che Gilmour esegua entrambe le linee allo stesso tempo: tale tecnica è idiomatica del blues e del jazz, stili che il chitarrista incorpora nelle sue improvvisazioni.

A 1:50 (m. 41), viene proposto per due volte un modulo che ricorre anche altrove (è ciò che viene indicato con '2x' tra parentesi) che va a costituire una frase di 12 tempi che risulta essere una durata metrica. La sincope che attraversa la stanghetta della misura a 1:56 (m. 44) elimina la presenza di un punto chiaro di estinzione e spinge in avanti la linea melodica, mentre il solo improvvisato di Gilmour si dispiega in gruppi di frasi ondegianti e ben equilibrati di circa 20-27 tempi. Il primo gruppo di frasi di 20 tempi, tra 1:56 e 2:10 (mm. 44-49₃), non presenta un attacco, ma è dotato di estinzione (è un esempio di durata antimetrica). Il profilo melodico sale di un'ottava attraverso una scala dorica pura fino alla cresta della sua prima onda, sottolineando momentaneamente il *re*⁵ a 2:03 (m. 46₄). Questa nota inizia un'inversione del profilo melodico (segnalato con 'c.r.': *contour reversal*), attraverso la quale la traiettoria melodica cambia la sua direzione scendendo al *re*⁴ a 2:10 (m. 49). Il cambiamento della direzione melodica trasforma la durata antimetrica di 20 tempi in due sezioni più brevi. Tuttavia, il fatto che l'inversione del profilo di m. 46₄ coincida con un tempo debole seguito dalla pausa in battere di m. 47, suggerisce che il gesto ascendente della prima onda compresa tra 1:56 e 2:03 (mm. 44-46₄) costituisca una pseudo-durata, priva di punti d'attacco e di estinzione. Le creste delle due onde melodiche successive, a 2:17 (m. 52₃) e 2:31 (m. 64₄), sono anch'esse articolate da un'inversione del profilo e si comportano come pseudo-durate. In entrambi i casi, sia la voce 1 che la chitarra solista non accentano il tempo con una chiarezza tale da affermare la compresenza del punto d'attacco e di quello d'estinzione al momento dell'inversione del profilo. Il tipo di conflitto superficiale tra il metro e la segmentazione che si presenta ai confini tra le frasi nella treccia testurale voce1/chitarra solista è complementare a simili trattamenti idiomatichi del vibrafono, dell'organo elettrico e della chitarra ritmica.

Il modulo ricorrente, precedentemente ascoltato a 1:50 (m. 41), è ripetuto verso la conclusione della durata antimetrica che si presenta tra 2:25 e 2:43 (mm. 55₂-62₄) e dà inizio ad una successione di gruppi di frasi collegate di 19, 23 e 25 tempi che includono il momento culminante della canzone. Ci si concentra sulla sezione cerchiata nella figura 6. Qui la traiettoria melodica della voce e della chitarra, ascendendo, raggiunge il suo apice: l'oscillazione con nota di volta tra *fa*⁵ e *mi*⁵ prolungata per 7 tempi, nell'intervallo tra 2:50 e 2:55 (mm. 65-67₃). La figura 7 rappresenta in dettaglio questo climax. Mentre la dimensione delle altezze dell'oscillazione con nota di volta è identica per la voce 1 e la chitarra solista, l'ambiente sonoro è saturato dal volume, dall'eco e dai residui di loops con feedback. L'estremo livello di saturazione timbrico-sonora, di conseguenza, sovrasta un potenziale punto d'attacco sul *fa*⁵ a 2:50 (m. 65) e, allo stesso modo, rende ambiguo un chiaro punto di estinzione sul *re*⁵ a 2:55 (m. 67₃). Il climax costituito dall'oscillazione con nota di volta

assomiglia perciò a una pseudo-durata e ritarda il cambiamento della direzione melodica. Ciò nonostante, il complemento ritmico delle altre sequenze sonore a m. 67, fornisce un accento metrico che modifica il ritmo testurale: la treccia voce/chitarra scende progressivamente al *re*⁴, per poi risalire di grado nuovamente verso il *re*⁵, mentre i loops con feedback in eco della voce 1 attraversano in picchiata l'immagine stereofonica dal canale di destra a quello di sinistra, sfumando a 3:26 (m. 79). Nella figura 6, la chitarra ritmica articola questo momento, mentre la voce 1 scompare dalla tessitura e la chitarra solista prosegue nel suo solo. (Fig. 7).

Figure 7 consists of two parts, (a) and (b). Part (a) is a musical score for a vocal line (v.l.) and a guitar solo (gtr. solista). The vocal line is in treble clef and shows a melodic trajectory with a 9-beat F-E neighbor-note oscillation at the apex. The guitar solo is in treble clef and shows a rhythmic complementation. Part (b) is a musical score for a rhythmic complementation in d.k., r.gtr., vb., and e.o. (in conjunction with e.b. octave drone). The d.k. part is in treble clef and shows a rhythmic complementation. The r.gtr. part is in treble clef and shows a rhythmic complementation. The vb. part is in bass clef and shows a rhythmic complementation. The e.o. part is in bass clef and shows a rhythmic complementation.

Figura 7. Treccia testurale voce 1/chitarra solista all'apice della traiettoria melodica nell'intervallo tra 2:50 e 2:55 (mm. 65-67): (a) schema della treccia testurale v.l./l.gtr.; (b) complemento ritmico-metrico nella batteria (d.k.), nella chitarra ritmica (r.gtr.), nel vibrafono (vb.) e nell'organo elettrico (e.o.).

Il grafico di figura 8 rappresenta il periodo di saturazione della tessitura e di enfasi strutturale, coincidente con l'apice del profilo melodico voce/chitarra tra 2:25 e 3:26 circa (mm. 55-79). Si osservi come questo evento segni anche la fine della 'progressione' e l'inizio della 'recessione' della tessitura verso la conclusione della canzone. Di certo il graduale incremento e decremento dell'intensità della tessitura lungo l'intero arco formale di CAE richiama i concetti di Berry di *progressione* e

recessione: un periodo prolungato di crescita della tessitura (progressione) verso il massimo di densità e diversità, seguito da un analogo periodo di calo della tessitura (recessione) verso il minimo di densità e diversità (vedi Berry 1976, 184-190).

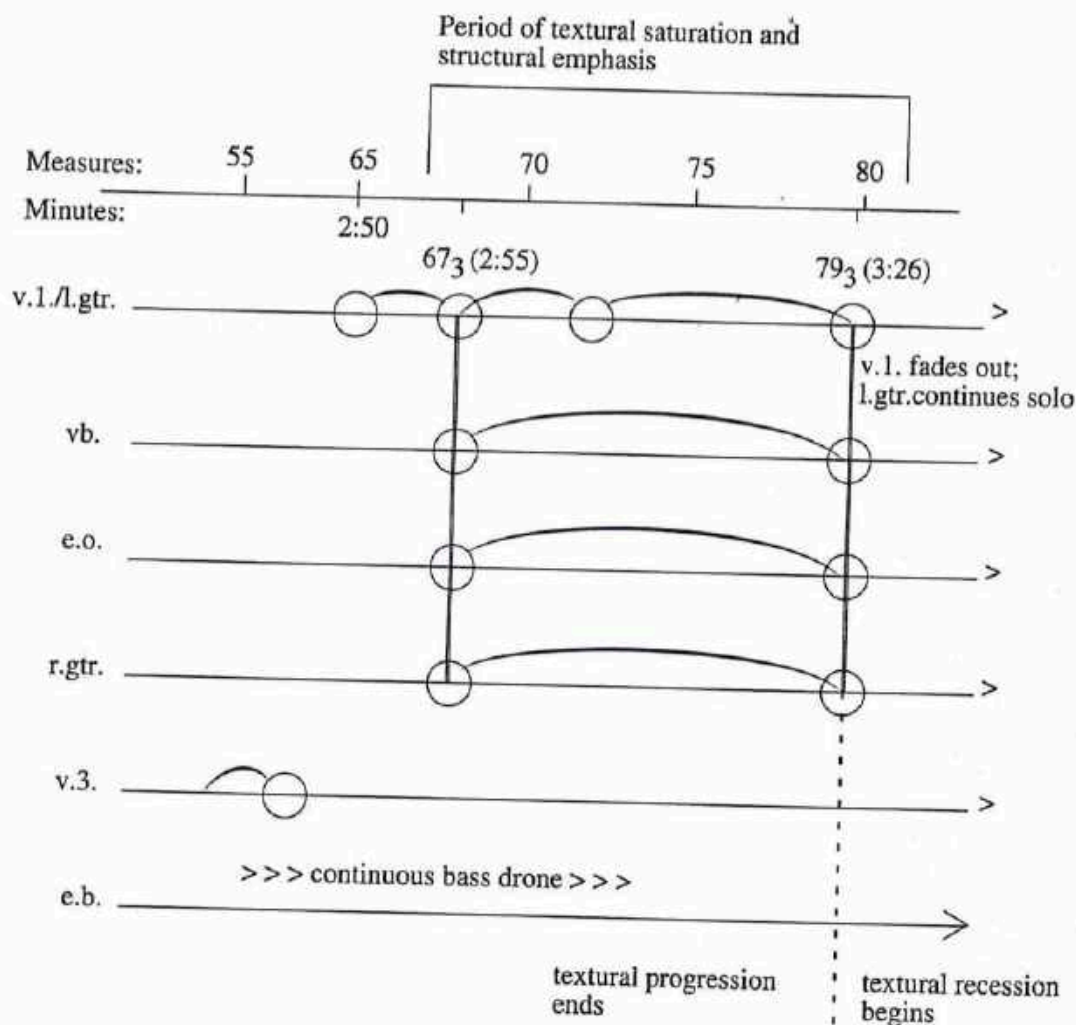


Figura 8. Ritmo della tessitura composto costituito da sequenze sonore dall'altezza determinata, da 2:25 a 3:26 (mm. 55-80). Nella parte superiore del grafico è segnalato il periodo di saturazione della tessitura e di enfasi strutturale. La conclusione della progressione testurale termina, ed inizia la recessione (vedi le legende delle figure 1 e 5 per la terminologia).

Il ritmo testurale che racchiude la canzone, inoltre, influisce sulla percezione della struttura in svariati modi. La mia interpretazione del disegno complessivo di CAE è guidata dalle seguenti direttive. Anzitutto, la sezione della progressione della tessitura, intercorrente all'incirca tra 0:00 e 1:34, implica un ampio battere strutturale, o tesi. Berry lo definirebbe un *impulso iniziale*. In secondo luogo, il periodo di saturazione della tessitura e di enfasi strutturale connessa all'apice del solo vocale/chitarristico di Gilmour (1:34-3:26) connota «la spinta (moto, energia) deline-

ata da accenti che, in un certo senso, assorbe la forza dell'impulso iniziale reagendo alla sua 'energia' accentuativa e alla sua predominanza» (Berry 1976, 327). Si tratta di un *impulso reattivo*. Infine, la sezione della recessione della tessitura (da 3:24 circa alla fine della canzone) suggerisce un battito in levare o anacrusi, ovvero un *impulso anticipativo*.¹⁵ Ma ciò che è più importante è che la forma dinamica della canzone evidenzia un crescendo di lunga portata, con un aumento del volume in corrispondenza con l'apice vocale/chitarristico e della saturazione della tessitura, seguito da un progressivo diminuendo fino al silenzio, della durata complessiva di quasi due minuti e mezzo.

Gli ultimi secondi aleatori e privi di metro della canzone generano un finale aperto, lasciando l'ascoltatore senza un chiaro senso di conclusione metrica e anticipando una risoluzione definitiva che però non si presenterà mai. Di fatto, il gemito a conclusione della canzone suggerisce un punto d'estinzione rispetto a tutto ciò che l'ha preceduto; tuttavia questo finale, per quanto ingegnoso, non è quasi percepibile e non è in grado di sostituire adeguatamente un punto d'estinzione che mai arriverà. Sorge quindi la seguente domanda: se la conclusione di questo brano suggerisce un impulso anticipativo, cosa anticipa? La risposta è che viene anticipato il non-conosciuto, un ampio spazio vuoto, che forse simboleggia un vuoto psicologico, la crisi della personalità, del proprio io. Tali connotazioni sarebbero in linea con il carattere genericamente psichedelico del brano.

D'altronde, la bellezza del pezzo sta nel fatto che sono permesse molteplici letture. La prima metà della canzone, ad esempio, potrebbe anche implicare un'anacrusi macrostrutturale rispetto al climax, fungendo come un impulso iniziale. Quest'interpretazione solleva diverse domande: dobbiamo scartare il 'moto/energia', l'assorbimento della forza dell'impulso iniziale, o il vuoto della conclusione senza metro? Quest'ultima funge da impulso reattivo, assorbendo l'impulso iniziale? Tali domande sul flusso del ritmo testurale in rapporto agli impulsi ad ampio raggio giocano un ruolo importante nei confronti dell'apertura psicologica e della tensione psichica irrisolta della canzone.

Conclusioni

Nel suo libro *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*, Macan (1997) fornisce una panoramica dei parametri stilistici del rock progressivo, distinguendo due 'ondate' di rock progressivo inglese. La prima ondata (1967-1971) comprende gruppi psichedelici quali i Nice, i Moody Blues, i Pink Floyd, e «rap-

¹⁵ Vedi Berry 1976. Nel terzo capitolo, «Rhythm and meter» (nota 24), Berry descrive l'impulso reattivo come segue: «Risulta allettante l'analogia fisica con un oggetto messo in moto, che spinge un altro oggetto, che a sua volta ne mette in moto un altro, ecc.. La forza che in questa successione diminuisce gradualmente sembra perfettamente paragonabile alla forza percepita nei rapporti tra gli impulsi nell'ambito dell'unità metrica».

presenta in effetti uno stile proto-progressivo [...]» (Macan 1997, 23). La seconda ondata (1971-1976), che include King Crimson, Jethro Tull e Van der Graaf Generator, rappresenta secondo Macan l' 'Età dell'Oro' del rock progressivo inglese. La prima ondata deriva direttamente dal rock psichedelico. Il principale catalizzatore del cambiamento fu l'album dei Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), nel quale «compaiono per la prima volta molti degli elementi che caratterizzeranno il rock progressivo inglese» (Macan 1997, 20). Con questa cronologia in mente, vorrei rivedere il concetto proposto da Macan di rock psichedelico ('proto-progressivo') e riconsiderare il suo impatto sulla concezione corrente di 'progressivo' nel rock.

Secondo l'interpretazione di Macan, il rock psichedelico può essere organizzato in tre ramificazioni di sviluppo stilistico, la terza a sua volta caratterizzata da vari sottogeneri: (1) un'estensione sinfonica dell'influenza classica; (2) il *concept album* come «ciclo a programma di canzoni» (Macan 1997, 21); (3) la suite strumentale in più movimenti come «forma a programma d'ampio respiro derivata dalla musica colta» (Ibid.). Macan evidenzia come Nice e Pink Floyd furono i due gruppi inglesi che sperimentarono ampiamente questi sottogeneri, in particolare la suite in più movimenti. Lo studioso sottolinea come «fu certamente l'interesse nel creare andamenti strumentali di grande durata a spingere questi due gruppi ad introdurre un'altra forma a programma d'ampio respiro, derivata dalla musica colta. La suite in più movimenti, così com'è stata utilizzata dai compositori a cavallo tra Otto e Novecento, è (in genere) un pezzo strumentale in più movimenti distinti, nei quali si tenta di comunicare una fonte ispiratrice extra-musicale (il 'programma') attraverso la musica che 'dipinge' un quadro, 'narra' una storia o 'descrive' un concetto filosofico» (Macan 1997, 21). Si può non condividere l'affermazione di Macan secondo cui questi due gruppi sottrassero la suite in più movimenti al suo contesto storico-culturale, ma si può sostenere con un ampio margine di sicurezza che Pink Floyd e Nice, nonostante abbiano intrapreso percorsi sperimentali piuttosto divergenti, si sentissero allo stesso tempo ispirati e sfidati dal peso della tradizione della musica colta europea (analogamente ad altri loro contemporanei, quali i Beatles, i Moody Blues e i Procol Harum).

Generalmente l'aggettivo *progressivo* basa il suo significato sulla radice concettuale 'progresso', e – come spiegano Brackett (1995), Martin (1998) ed altri – rinvia allo *sviluppo* e alla *crescita* per accumulazione. La musica rock degli anni '60 e '70 che si appropria di una *forma mentis* compositiva e allude a stili della musica colta del passato viene collocata generalmente senz'alcuna distinzione in questa categoria, poiché la musica 'colta' viene associata ai concetti di coerenza strutturale su ampia scala e di evoluzione armonico-tematica. I sistemi musicali razionali associati ai generi classici e barocchi – quali quelli dotati del principio sonatistico, il tema con variazioni, il ciclo di brani vocali, la suite in più movimenti – sono stili ricreati in una forma o nell'altra nella musica di gruppi quali Pink Floyd, Genesis

e King Crimson. Sembra quindi che *progressivo* sia considerato equivalente al riferirsi esplicitamente ad alcuni aspetti della musica colta.

In risposta alle teorie di Macan, ritengo che nel 1966 il dialogo sociale ed artistico tra i musicisti rock inglesi ed americani abbia subito una drastica accelerazione. Per gruppi quali i Beatles, i Byrds e i Beach Boys, l'idea di unire elementi della musica colta con una tradizione musicale popolare come il rock era già considerata una convenzione facente parte dell'estetica rock emergente. Che il rock progressivo della fine degli anni '60 e degli anni '70 sia derivato dal rock psichedelico (o 'acid') è innegabile; ciò che contesto è l'idea che il rock psichedelico o il rock progressivo siano generi ben definiti dai quali partire per affrontare quelli successivi. L'opinione corrente tra studiosi e giornalisti è che i progetti sperimentali di gruppi quali i Nice, i Pink Floyd e la Jimi Hendrix Experience nella seconda metà degli anni '60 fossero piuttosto lontani, sia ideologicamente che esteticamente, dal rock progressivo inglese archetipico. Il rock psichedelico viene solitamente distinto dal rock progressivo per il fatto che il primo stile fu direttamente mediato dalla controcultura, mentre il secondo derivò solo indirettamente da questa fonte precedente. Se resta innegabile che alcuni gruppi inglesi dei primi anni '70 intrapresero a volte un percorso unidirezionale all'interno del campo armonico e strutturale della musica colta europea, contesto la venerata tradizione che sostiene sia possibile identificare una sede di 'autenticità' per il rock progressivo.

Di fatto, Middleton e Moore fanno luce sul fatto che il rock progressivo fosse 'di proposito eterogeneo' e 'contraddittorio'. Middleton arriva persino al punto di contestare l'idea che si tratti di un «singolo fenomeno» (Middleton 1990, 28; traduzione italiana 50-51; vedi anche Moore 1993). Sono diversi i fattori che sottolineano le caratteristiche contraddittorie del cosiddetto rock progressivo degli anni '60 e '70. Parte del problema risiede nel fatto che molti album dei gruppi progressivi inglesi includono delle *ballads* e delle canzoni rock semplici, influenzate dal blues, mescolate alle suite più lunghe, in cicli di canzoni che aumentano, anziché risolvere, la tensione presente nelle linee di demarcazione estetica tra 'arte' e 'rock'. Un problema ancor più provocatorio consiste nella diffusa convinzione secondo la quale un brano rock, perché sia 'progressivo', debba riferirsi esplicitamente a fonti colte, dal punto di vista formale, strumentale, concettuale o tecnico. Ne consegue, a volte, una reificazione del rock come musica colta, che attraverso l'analisi neutralizza le impurità e le discrepanze intrinseche, il contenuto e gli effetti sociali residui che fanno sì che questa musica sia anzitutto rock. Baugh mostra con argomentazioni assai convincenti che molti tentativi di combinare il rock con la musica 'colta' abbiano determinato una sorta di formalismo fuorviante sia negli esecutori che negli ascoltatori: «Il rock d'arte¹⁶ ha avuto successo nella misura in

¹⁶ Traduciamo con 'rock d'arte' la formula 'art rock', usata spesso come una sorta di sinonimo di 'progressive rock' [n.d.c.].

cui è stato rock, e non arte» (Baugh 1993, 25). Pur non concordando completamente con le idee di Baugh, la sua distinzione tra la *forma* e la *contenuto* della musica è calzante per qualsiasi studio delle tendenze sperimentali della musica popolare e rock. Di fatto, la sua visione rafforza la mia idea circa il fatto che il 'progressivo nel rock' si muova senza soluzione di continuità tra riferimenti impliciti e non a generi e strategie derivanti non solo dalla musica colta europea, ma anche da altri contesti culturali (ad esempio, quello indiano orientale, folk celtico, africano) e che coinvolga, quindi, un'estetica che si muove continuamente tra formalismo ed eclettismo.

Il rock progressivo di qualità, quindi, non tenta di annullare le contraddizioni estetiche che sorgono dalla fusione di fonti colte e popolari. Al contrario, il suo essere 'progressivo' va letto in maniera più ampia, non come una scelta di un genere o uno stile fine a sé stesso, ma come uno 'schema mentale', una maniera grazie alla quale l'artista elabora un concetto, a vari livelli, attraverso sia l'evidenziazione che l'accumulazione, sia la variazione che lo sviluppo.

Ciò ci permette di riconoscere il fatto che, se a volte il rock progressivo non riesce ad integrare le fonti colte, altre volte, come nel caso di *A day in the life* dei Beatles, la fusione sembra creare un nuovo standard estetico. Tale standard emerge sul piano della singola opera, ma si dissolve sul piano del genere. In quest'ottica, i diversi tipi di complessità ed evoluzione tematico-formale associati alla musica colta entrano in conflitto con l'ideologia improvvisativa, profana e antagonista del rock. L'essere 'progressivo', perciò, non può presentarsi senza un'analoga tendenza trasgressiva, un'attenzione al conflitto mente/corpo che permette al rock di svilupparsi come musica da ballo e d'ascolto, espressione individuale e collettiva, sensibilità in opposizione al 'sistema' elaborata all'interno dell'ambiente culturale dominante.

Con in mente tale reinterpretazione del 'progressivo' nel rock, torno ora a *Careful with that axe, Eugene* dei Pink Floyd. Nei suoi aspetti più esteriori, la versione in studio può facilmente essere inclusa nella categoria del rock psichedelico: sfruttando la forma del finale aperto ed una sorta di consapevolezza del presente in espansione associata agli esperimenti con l'LSD, suggerisce una tendenza contro-culturale; inoltre fa uso di un bordone fisso sul quale gli strumenti improvvisano passaggi estesi, con allusioni anche a fonti 'non-occidentali' alternative. Eppure, a livello più profondo, presenta ingegnosi espedienti di variazione e sviluppo: una tendenza *progressiva* ben più che meramente 'sperimentale'.

La condotta progressiva implicita in *Careful with that axe, Eugene* è praticata nel modo più evidente nel campo della tessitura musicale: i musicisti improvvisano nell'ambito di una modalità prescritta, costruendo un'infrastruttura largamente eterofonica; le linee melodiche implicano indirettamente ritmi motorii semplici e progressioni melodiche associate alla simmetria barocca; l'immagine stereofonica forma uno spazio concettuale multidimensionale nel quale le idee musicali si am-

pliano e si restringono; inoltre, il conflitto tra la segmentazione fraseologica e il metro, derivato da fattori timbrico-elettronici e di tessitura, si combina con elementi vocali extra-linguistici insoliti per creare un dramma psicologico strano ed ambiguo. È musica per l'ascolto e la contemplazione, profondamente attenta agli aspetti formali e materiali del sound, che invita a svelare tanto gli aspetti progressivi quanto il suo contenuto trasgressivo. Concludendo, ritengo che *Careful with that axe, Eugene* sia esteticamente convincente proprio perché minimizza il suo essere progressivo: l'esplorazione del ritmo testurale nel contesto di un complesso paesaggio sonoro offre alla fruizione immagini musicali ed extramusicali in un modo che non ha eguali nei brani che gli hanno fatto seguito.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGMON E. (1997), *Musical durations as mathematical intervals*, «Music Analysis», XVI, 45-75.
- BAUGH B. (1993), *Prologomena to an aesthetics of rock music*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LI/1, 23-29.
- BERRY W. (1976), *Structural functions in music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs NJ.
- BRACKETT D. (1995), *Interpreting popular music*, Cambridge University Press, Cambridge (seconda ed., University of California Press, Berkeley 2000).
- LERDHAL F. e JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, MIT Press, Cambridge.
- MACAN E. (1997), *Rocking the classics. English progressive rock and the counterculture*, Oxford University Press, New York.
- MARTIN B. (1998), *Listening to the future. The time of progressive rock, 1968-1978*, Open Court Press, Chicago.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham (trad. it. di M. Mele, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).
- MOORE A. (1993), *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock*, Open University Press, Buckingham - Philadelphia (versione riveduta e corretta, Ashgate, Aldershot 2001).
- MOYLAN W. (1992), *The art of recording: the creative resources of music production and audio*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- SCHAFFNER N. (1992), *Saucerful of secrets: the Pink Floyd odyssey*, Delta Books, New York (trad. it. di P. Bertrando, *Pink Floyd: lo scrigno dei segreti*, Arcana, Roma 2002).
- ZAK III A.J. (1997), *The poetics of rock composition: multitrack recording as compositional practice*, tesi di dottorato, City University of New York [vedi *The poetics of rock: cutting tracks, making records*, University of California Press, London 2001, non ancora pubblicato all'epoca della stesura del saggio di Cotner. N.d.c.]

Serge Lacasse

MESSA IN SCENA VOCALE E FUNZIONE NARRATIVA
IN *FRONT ROW* DI ALANIS MORISSETTE¹

Introduzione

Presentazione

Non è più necessario, ormai, sottolineare l'importanza della tecnologia nella popular music: la sua influenza – persino la sua necessità –, in fase di produzione e di diffusione della musica, è stata spesso evidenziata. Tuttavia, sono rare le analisi che tengono nel giusto conto il ruolo della tecnologia come elemento costitutivo della tessitura sonora o del discorso musicale. Difatti, la maggior parte delle analisi si concentrano piuttosto sui parametri più tradizionali, come la melodia, l'armonia, il ritmo, la forma o il testo.² Certo, ci sono alcuni autori che prendono in considerazione le manifestazioni musicali e sonore derivate dall'utilizzo della tecnologia;³ ma pochi di loro hanno davvero cercato di studiarla in dettaglio, benché si sia già riconosciuta la necessità di una tale operazione (Middleton 1990, 104–105, tr. it. 153–154; McClary e Walser 1990, 282). Certo, Moylan (1992) ha affrontato il problema, ma dal punto di vista della produzione più che da quello della critica.⁴ Il suo lavoro può servire, tuttavia, da punto di partenza per l'elaborazione di un modello teorico generale dei parametri musicali derivati dall'uso della tec-

¹ La pubblicazione di questo articolo è stata resa possibile soprattutto grazie a una sovvenzione di ricerca del Consiglio di Ricerca in Scienze Umane del Canada (CRSH).

² Si potrebbe attribuire questa tendenza al fatto che la formazione attuale non prepara adeguatamente gli apprendisti musicologi allo studio della popular music (e, a mio avviso, allo studio della musica in generale; ma questa è un'altra questione). Per esempio, la tradizione della cultura uditiva (o 'formation auditive' in Quebec) è di solito ristretta all'uso del pianoforte come strumento di riferimento (ma ci sono anche altre cattive abitudini), cosa che, secondo me, porta invece ad una *deformazione* uditiva, che svia sin dall'inizio l'approccio degli studenti nei confronti dei parametri di cui dovranno tener conto al momento dell'analisi.

³ Menzioniamo Tagg (1991; 1994), che integra numerosi parametri tecnologici nelle sue analisi, come fanno anche, a vari livelli, Hawkins (1992; 1996), Julien (1999), Middleton (1993), Moore (1992a; 1993; 1997), ed alcuni altri.

⁴ L'opera di Moylan si presenta come un metodo di acquisizione di tecniche di percezione da parte di aspiranti tecnici del suono o produttori, il cui fine è comprendere e controllare i vari aspetti di una estetica della registrazione sonora.

nologia, per i quali ho già usato la definizione di 'parametri musicali tecnologici' (Lacasse 1995; 1998).

Anche se questo saggio non si propone di presentare una descrizione dettagliata di tale modello, la sezione che segue ne espone una versione schematica attraverso la nozione di 'messa in scena sonora',⁵ che, come vedremo, mette in gioco varie configurazioni di parametri musicali tecnologici. Verrà poi proposta un'applicazione di questo modello attraverso l'analisi della canzone *Front row* (1998) di Alanis Morissette, analisi che avrà l'obiettivo di rivelare importanti aspetti del potere evocativo della manipolazione delle fonti sonore per mezzo della tecnologia. Più precisamente, questo studio dettagliato della canzone metterà in evidenza il ruolo del trattamento elettronico della voce, facendo ricorso soprattutto a nozioni tratte dalla narratologia. Tuttavia, non si tratta qui di sviluppare una teoria narratologica della popular music. Piuttosto, cercherò semplicemente di legare certe osservazioni fatte nel corso dell'analisi con aspetti del modello narratologico classico di Genette (1972). Difatti, la tipologia di Genette sembra applicabile al nostro oggetto di studio e dovrebbe contribuire a far emergere certi elementi operativi dell'estetica della popular music registrata, estetica che affronterò qui, come ho già detto, sotto l'aspetto della messa in scena sonora.⁶

Messa in scena sonora

Ho proposto altrove una definizione dettagliata della messa in scena sonora (Lacasse 2000b, 4-5 e 249-250). Qui mi limiterò alla sua applicazione nel dominio della registrazione sonora, e la considererò semplicemente come il modo in cui una fonte sonora registrata si presenta all'ascolto in seguito ad un qualsiasi trattamento elettronico (riverbero, ritardo di fase, localizzazione stereofonica, livello sonoro, ecc.), o semplicemente come risultato di una precisa tecnica di presa del suono (tipo di microfono, angolo di apertura, distanza che separa la fonte dal microfono, ecc.). Così un *effetto* di messa in scena sonora consiste nella configurazione dei parametri tecnologici in seguito a un tale trattamento. Per esempio, una presa del suono molto ravvicinata, combinata con un livello sonoro elevato nella tessitura finale (*mix*), costituisce un effetto di messa in scena sonora particolare che si potrebbe chiamare 'primo piano sonoro'. Allo stesso modo, un abbondante riverbero aggiunto a una fonte sonora il cui timbro è stato alterato (per esempio, con una marcata diminuzione delle frequenze alte) produrrebbe un effetto di al-

⁵ L'espressione è di Gryzik (1981; 1984), che l'ha proposta nel contesto della sua analisi del suono nel cinema.

⁶ Ho già esplorato altre piste analoghe: recentemente l'adattamento della teoria dell'intertestualità, almeno com'è intravista da Genette (1982), alla popular music (Lacasse 2000a), e, prima, il ricorso ad alcune nozioni della teoria sul dramma (Ryngaert 1991; Vinaver 1993) per l'analisi del testo di un'altra canzone (Lacasse 1995).

lontanamento, oppure un'impressione di spazio molto vasto, come una cattedrale. Certo, si potrebbe creare un effetto simile registrando la fonte in questione direttamente in uno spazio siffatto, cosa che ci porta a considerare un principio fondamentale dell'idea di messa in scena sonora: benché i parametri tecnologici facciano riferimento a un procedimento di produzione, gli effetti di messa in scena sono analizzati, piuttosto, dal punto di vista dell'ascolto, della percezione.⁶

La tavola 1 presenta una versione schematizzata di un modello generale della messa in scena sonora registrata. Benché incompleta, questa tavola offre un panorama globale degli effetti di messa in scena che è possibile osservare nelle registrazioni. È divisa in quattro colonne, a partire dagli «Aspetti della percezione sonora», che consistono nelle quattro grandi categorie della dinamica, dello spazio, del tempo e del timbro. Gli effetti di dinamica sono distinti a seconda che siano prodotti in fase di esecuzione o dopo la registrazione.⁷ Si distinguono poi tre tipi di effetti di spazio, a seconda che essi agiscano sulla percezione della localizzazione di una fonte sonora, dell'ambiente in cui la fonte sembra risuonare, o della distanza che sembra separare la fonte dal punto di ascolto. La tavola presenta solo alcuni effetti collegati alla manipolazione del tempo; così si ritrovano degli effetti di ripetizione, degli effetti di montaggio legati all'impressione di simultaneità, nonché degli effetti particolari di modificazione della cronologia o della velocità di svolgimento di un certo evento sonoro. L'ultimo dei quattro aspetti della percezione sonora è il timbro, che è diviso in due tipi: le alterazioni timbriche già esistenti e la creazione di nuovi timbri con l'aiuto di strumenti elettronici.⁸

La colonna «Parametri/Effetti» contiene la lista di parametri tecnologici o effetti particolari per ogni aspetto della colonna precedente. Per esempio, il livello sonoro costituisce un parametro specifico che può partecipare alla creazione di effetti di messa in scena particolari, come la dissolvenza (*fade out*). Allo stesso modo, la tavola enumera tre effetti particolari di alterazione del timbro (fra numerosi altri possibili), cioè l'equalizzazione, la saturazione e il ritardo di fase. La terza colonna della tavola offre una breve definizione di ciascuno di questi parametri ed effetti. Infine, la colonna contrassegnata «Mezzi descrittivi/Esempi» suggerisce come descrivere questi parametri ed effetti, con l'aiuto di espressioni verbali, grafici o valori numerici. L'analisi che segue rende conto degli effetti di messa in scena sonora della voce osservati nella canzone *Front row* secondo il modello tracciato in questa tavola.

⁷ L'uso di caratteri chiari indica che gli effetti di dinamica in fase di esecuzione non sono considerati effetti di messa in scena veri e propri, poiché non sono ottenuti in seguito ad un trattamento elettronico esterno.

⁸ Ancora una volta i caratteri chiari indicano che la creazione di nuove sonorità con l'aiuto di apparecchi elettronici non è considerata come un effetto di messa in scena sonora propriamente detto. Tuttavia, come si vedrà nel corso dell'analisi, l'alterazione radicale di un timbro, quando, in seguito a tale trasformazione, lo fa diventare irriconoscibile, può portare, dal punto di vista dell'ascoltatore, all'impressione di sentire un nuovo timbro. Come si vede, le frontiere teoriche non sono mai davvero assolute.

Aspetti della percezione sonora		Parametri/effetti	Brevi definizioni	Mezzi descrittivi/Esempi
Dinamica	Esecuzione	Intensità d'esecuzione	Livello dinamico di un'esecuzione al momento della presa del suono.	- Espressioni verbali: <i>debole, più forte di, ecc. / piano, forte, mp, fff</i> , ecc.. - Grafici.
	Registrazione	Livello sonoro (LS)	Livello dinamico di ogni fonte sonora percepito nella registrazione (<i>mix</i>) indipendentemente dall'intensità di esecuzione di origine.	
		IE vs LS	Rapporto tra l'intensità di esecuzione (IE) e il livello sonoro (inclusi effetti quali la dissolvenza verso il silenzio (<i>fade out</i>), la compressione, ecc.).	
		Posizione	Collocazione di una fonte sonora nell'asse stereofonico sinistra-destra	
Spazio	Localizzazione stereofonica	Diffusione	Area che una data fonte sonora sembra occupare nell'asse stereofonico	- Espressioni verbali: <i>sinistra, destra, centro</i> . - Scala numerica: da -3 (sinistra) a +3 (destra), 0 = centro. - Grafici.
		Riverbero	Prolungamento di un certo evento sonoro nel tempo. Tra le caratteristiche del riverbero si trovano il tempo di riverbero, l'involuppo dinamico, lo spettro armonico ecc.. Nella maggior parte dei casi, a un particolare effetto di riverbero si associa un certo ambiente.	- Espressioni verbali: <i>fonte puntuale, fonte estesa, fonte diffusa (bilaterale)</i> . - Grafici.
	Distanza	Risoluzione + altri	Posizione che una fonte sonora sembra occupare lungo l'asse avanti-dietro. L'impressione di distanza è dovuta principalmente al grado di risoluzione del timbro, ed è influenzata da altri parametri, come il riverbero, il livello sonoro, l'equalizzazione ecc..	- Espressioni verbali: <i>vicino, lontano, primo piano, ecc.</i> . - Grafici.
		Eco	Ripetizione a intervalli regolari di un evento sonoro nel tempo. Un effetto di eco è caratterizzato di solito da un periodo di tempo fisso fra la ripetizione (250 ms), da un numero dato di ripetizioni e dal livello sonoro delle ripetizioni.	- Espressioni verbali: <i>vicino, lontano, primo piano, ecc.</i> . - Grafici.
Tempo	Ripetizione	Loop	Estratto sonoro preregistrato che si ripete nel tempo, spesso con un metro regolare.	
		Reiterazione	Ripetizione irregolare di un evento sonoro.	

Timbro	Simultaneità (sovrincipisione o <i>overdubbing</i>)	Esca	
		Esca	Esca
	Cronologia	Raddoppio	Estratto registrato ascoltato fuori contesto all'inizio di una registrazione che verrà reintrodotta in contesto più avanti nel corso della registrazione.
		Auto-armonizzazione	Sovrapposizione di due (o più) esecuzioni di una parte musicale provenienti da una stessa fonte.
		Accavallamento	Armonizzazione di una data parte musicale eseguita dalla stessa fonte.
		Retrogrado	Parte musicale che sconfina su un'altra parte eseguita da una stessa fonte.
	Velocità	Accelerazione	Inversione nel tempo di una certa esecuzione.
		Decelerazione	Variazione percepibile della velocità di una certa esecuzione.
	Alterazione	Equalizzazione	Variazione percepibile dello spettro delle frequenze di una fonte sonora.
		Saturazione	Suono duro tipico di una fonte sonora amplificata fino alla saturazione (distorsione).
		Ritardo di fase	Variazione nel tempo del contenuto armonico di un evento sonoro. Inclusi gli effetti come <i>flanging*</i> , <i>phase shifting</i> , <i>chorus*</i> , ecc..
	Origine elettronica	Altri	Sonorità create con l'aiuto di strumenti elettronici (sintetizzatori, computer ecc.).

Tavola 1. Parametri musicali tecnologici ed effetti di messa in scena sonora (modello ispirato a Moylan 1992).

Scelta di *Front row*

Molti fattori motivano la scelta di *Front row* come oggetto di analisi per l'illustrazione del modello sopra descritto. Innanzitutto, questa canzone presenta numerosi effetti di messa in scena vocale che si manifestano sul piano sia diacronico che sincronico, e che sono altrettanti effetti di contrasto fra la linea vocale principale e le altre che la frammezzano, si accavallano o si sovrappongono ad essa. La varietà degli effetti nella registrazione permette poi di illustrare un ampio ventaglio di casi previsti dal modello, poiché gli effetti analizzati agiscono su ciascuna delle quattro grandi categorie della tavola: la dinamica/intensità dell'esecuzione e del livello sonoro; lo spazio (diversi ambienti, effetti di distanza e collocazione stereofonica); il tempo (avvio e auto-armonizzazione); il timbro (effetti di equalizzazione e ritardi di fase). Infine, *Front row* costituisce un caso interessante di 'discorso' non localizzato soltanto nel testo e nella sua interpretazione; il discorso emerge, piuttosto, dalla combinazione di immagini evocate dal testo e dalla messa in scena della voce che veicola questo testo. Quando sono affrontati in questa prospettiva, gli effetti di messa in scena offrono un'ampia tavolozza di connotazioni potenziali che spetterà a noi descrivere. Certo, la messa in scena sonora non partecipa da sola all'enunciazione del discorso: gli altri parametri (melodia, armonia, ritmo, ecc.) vi contribuiscono allo stesso modo; ma il fine di questo articolo è proprio di attirare l'attenzione su questo *altro* insieme di parametri musicali, meno conosciuto.

Ciò detto, l'obiettivo di quest'analisi non è di proporre un'esegesi infallibile delle 'intenzioni dell'autore' o degli effetti fissi e invariabili che la messa in scena della voce potrebbe produrre sugli ascoltatori; si tratta piuttosto di illustrare il *potenziale evocativo* dei parametri tecnologici e di scorgere un certo numero di effetti che si possono generare da tali manipolazioni. In altre parole, non si tratta tanto di proporre un'interpretazione definitiva di questa o quella canzone, quanto piuttosto di tentare di svelarne il meccanismo (o almeno una parte di esso), cioè la sua *poetica*.⁹ E, siccome l'oggetto di analisi che scelgo è la registrazione, soprattutto perché costituisce la manifestazione più diffusa di quella pratica culturale che corrisponde alla popular music, voglio parlare di una poetica della *fonografia*.¹⁰

⁹ Vedi Krims 2000 per un'applicazione al rap dell'idea di una poetica musicale in maniera analoga al progetto di poetica letteraria sviluppato da Gérard Genette (1972). Krims associa l'idea di poetica a quella di *organizzazione* musicale (Krims 2000, 3).

¹⁰ Vedi Eisenberg 1988. Per una discussione sullo statuto ontologico della musica registrata, vedi Gracyk 1996, 1-36.

Analisi

Osservazioni di ordine generale

*Il testo*¹¹

Sulla scia di ciò che è stato appena detto, questa sezione non cercherà di fornire un'interpretazione 'fedele' del testo della canzone *Front row*. Per illustrare la difficoltà di una tale operazione, ecco una serie di interpretazioni proposte da tre critici musicali diversi: «La canzone che apre l'album ci presenta un testo che evoca una sorta di conversazione scucita [...]. [Morissette] tenta di convincersi a non impegnarsi in una nuova relazione amorosa. Si ha la sensazione che non ci riuscirà». ¹² «Come ci si sente a far parte della famiglia o della cerchia di amici di Alanis Morissette? Lei tenta di evocarlo attraverso un universo di tensioni e di timori, popolato di voci fantomatiche»; ¹³ «In [...] *Front row*, [Morissette] ha a che fare con un ipotetico innamorato lontano». ¹⁴ Alanis Morissette ci propone la sua interpretazione della canzone:

un flusso di coscienza¹⁵ che evoca tre conversazioni distinte con gente o situazioni che mi hanno ispirata in un modo o nell'altro. Il ritornello mi permette di esprimere quanto mi sento privilegiata a poter essere in intimità con queste persone, e a poter fornire loro un ambiente in cui possano sentirsi sicuri, dove io possa vedere tutte le loro caratteristiche, senza emettere dei giudizi. ¹⁶

Se ci si riferisce alla descrizione di Morissette, si possono facilmente considerare le tre interpretazioni precedenti come altrettante letture plausibili dello stesso testo: la canzone sembra effettivamente illustrare una sorta di conversazione scucita, un collage apparentemente casuale di ricordi e pensieri; il testo sembra anche far riferimento a un amante (reale o ipotetico), e forse a dei parenti; infine, si avverte chiaramente che il testo vuole essere introspettivo, e la parlata molto rapida di Mo-

¹¹ A causa della legge sulla proprietà intellettuale (diritti d'autore), è purtroppo impossibile riprodurre il testo integrale della canzone. Tuttavia saranno riportati dei brevi estratti nel corso dell'articolo.

¹² Dave Veitch, http://www.canoe.com/JamAlbumsM/morissette_a_junkie2.html (consultato il 15/9/2001) [...].

¹³ Mike Ross, http://www.canoe.com/JamAlbumsM/morissette_a_junkie3.html (consultato il 15/9/2001) [...].

¹⁴ Jane Stevenson, http://www.canoe.com/JamAlbumsM/morissette_a_junkie4.html (consultato il 15/9/2001) [...].

¹⁵ 'Flusso di coscienza' viene qui usato per tradurre 'succession d'images mentales', espressione con la quale Lacasse traduce la formula utilizzata da Morissette 'stream of consciousness', che in origine era stata adottata da William James nelle sue teorie psicologiche e poi usata negli studi letterari per indicare una tecnica di scrittura che ha come modello l'*Ulisse* di Joyce [n.d.c.].

¹⁶ Alanis Morissette, <http://www.repriserec.com/alanis/cmp/songs/front.html> (consultato il 15/9/2001) [...].

rissette può essere associata senza sforzo alla nozione di 'flusso di coscienza' che ella stessa ha evocato.¹⁷

Anche un altro aspetto del testo riflette il carattere apparentemente scucito della canzone: la presenza di versi paralleli nei ritornelli, nei quali si presentano due parti vocali distinte (parole diverse e linee melodiche diverse), ma ascoltate *simultaneamente*. La parte principale canta un testo comune a tutti i ritornelli («I'm in the front row / The front row with popcorn / I get to see you / See you close up»).¹⁸ Per contrasto, le parole cantate (simultaneamente) dall'altra parte vocale non solo variano da un ritornello all'altro, ma sono praticamente incomprensibili, per via dell'intenso trattamento elettronico di cui sono fatte oggetto. Terremo conto di queste caratteristiche del testo per il seguito della nostra analisi.

La forma

Front row procede adottando un modello formale molto semplice in cui strofe e ritornelli si alternano in modo invariabile: A₁-B₁-A₂-B₂-A₃-B₃-A₄-B₄ (dove A rappresenta la strofa e B il ritornello). La figura 1 presenta una visione d'insieme della forma della canzone. Nella parte inferiore di ciascuno dei 'sistemi' (separati da una linea punteggiata), si trova un asse di riferimento dove sono indicate le sezioni formali (introduzione, strofe, ritornelli, ecc.), la misura (ogni piccola linea verticale rappresenta una barra di misura), e il minutaggio (00:00). Sopra questo asse di riferimento formale, la parte cantata è rappresentata da una successione di segmenti vocali, i quali sono distribuiti su due livelli, L₁ e L₂. Questa distribuzione su due livelli non mira a suggerire che esistono solo due parti vocali; lo schema cerca, piuttosto, di rendere visibili gli effetti di accavallamento e sovrapposizione. A ogni livello, i segmenti vocali trattati con un particolare effetto di messa in scena sono rappresentati da un segmento grafico del tipo , al di sopra del quale è menzionato l'effetto corrispondente (riverbero, sfasamento stereofonico, ecc.).¹⁹ Al fine di facilitare l'analisi, ogni segmento vocale è numerato (da S₁ a S₁₉). Infine, quando la parte vocale di Morissette è (auto-)armonizzata, è aggiunta fra parentesi l'indicazione 'arm.'.

¹⁷ La presentazione grafica del testo nel libretto del CD illustra bene questo 'flusso di coscienza': le strofe sono generalmente costituite da frasi ininterrotte, senza capoversi.

¹⁸ Si potrebbe tradurre con: «Sono nella prima fila / La prima fila, con del popcorn / Riesco a vederti-vi / A vederti-vi in primo piano».

¹⁹ Questa forma grafica potrebbe essere chiamata 'grafica segmentale', in opposizione a 'grafica pittorica', che cercherebbe di rappresentare visivamente, e più esplicitamente, i timbri, le variazioni degli effetti di spazio o dei livelli sonori, ecc.. Quest'ultima forma grafica è utilizzata anche un po' più avanti in questo articolo.

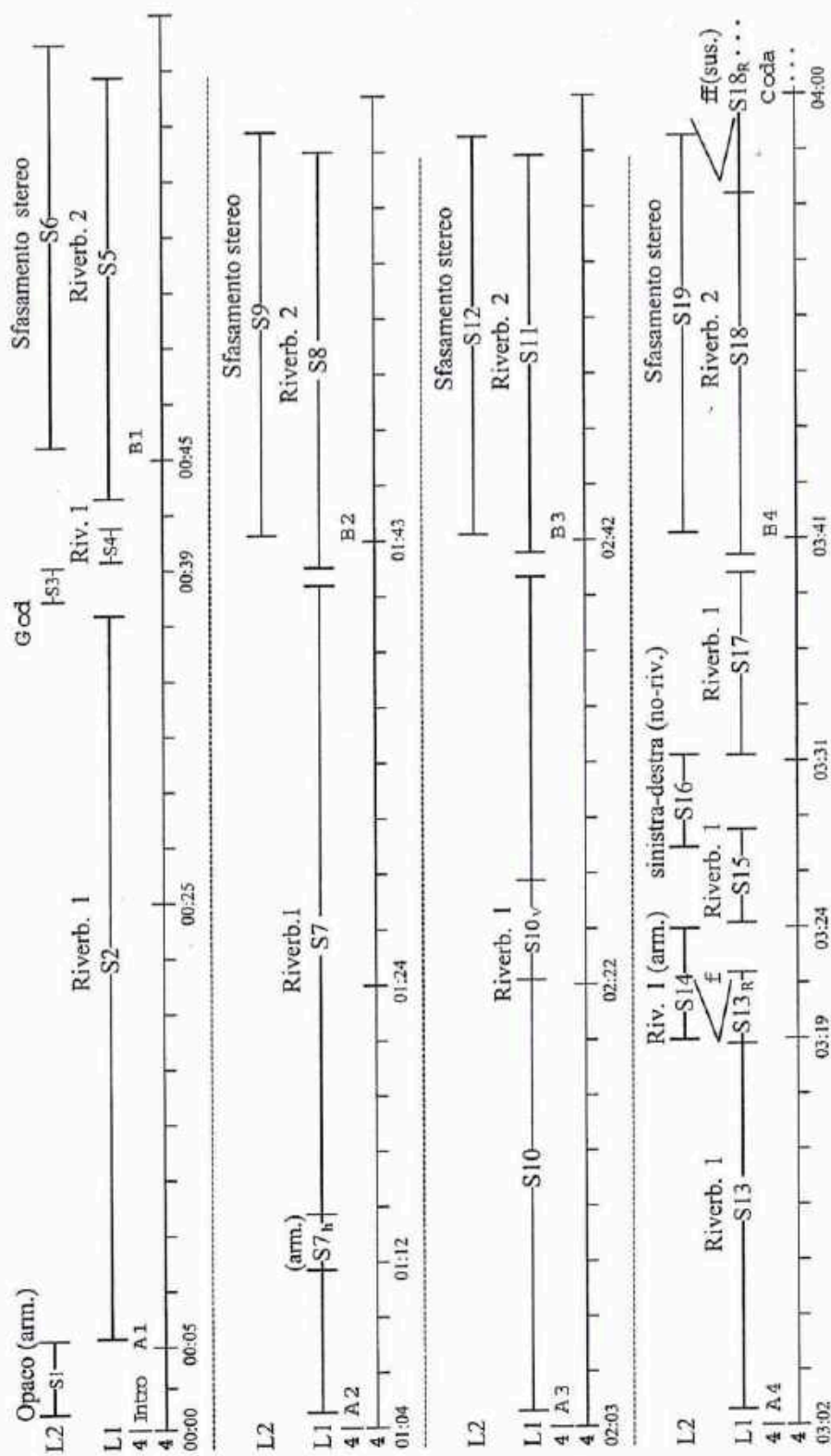


Figura 1. Schema formale di *Front row* di Alanis Morissette.

Coerenza strutturale

Basta un'occhiata alla Figura 1 per constatare che la distribuzione dei segmenti vocali e l'attribuzione dei loro rispettivi effetti seguono in modo pressoché sistematico la struttura formale della canzone. Per esempio, si osserva in tutti i ritornelli una combinazione di due segmenti vocali, ciascuno trattato con un certo effetto ('Riverbero 1' al Livello L1, e 'Sfasamento stereofonico' al Livello L2). È facile anche identificare, all'interno di ogni sezione strutturale (strofe o ritornelli), un segmento vocale predominante in opposizione a uno o più segmenti di contrasto diversi. Nei ritornelli, il segmento vocale che appare al livello 1 sembra nettamente predominante, perché il suo livello sonoro è più elevato e il testo cantato è intelligibile. Inoltre, come già accennato, questo segmento veicola il testo ascoltato in modo ricorrente ad ogni ritornello.²⁰ Il caso delle strofe è un po' diverso, giacché presentano un segmento vocale principale inframmezzato da brevi segmenti di contrasto o da 'variazioni' all'interno dello stesso segmento.²¹ Possiamo dunque notare che i segmenti vocali di contrasto nei ritornelli operano sincronicamente, mentre i segmenti di contrasto nelle strofe agiscono piuttosto in modo diacronico (benché certi effetti di accavallamento producano brevi momenti di contrasto sincronico). L'analisi dettagliata che segue si articola secondo la suddivisione formale della canzone (vedi figura 1), soprattutto in ragione della coerenza strutturale che abbiamo appena descritto.

Osservazioni dettagliate

L'esca²²

All'inizio della registrazione (00:00-00:05), si sente il segmento vocale S1 auto-armonizzato e *a cappella*. A parte un riverbero molto sottile (probabilmente quello della stanza in cui l'esecuzione è stata incisa), la voce è opaca.²³ Occorre tuttavia notare sin dall'inizio una relazione diretta fra questo segmento vocale S1 e il segmento S14, udito più avanti nella quarta strofa (A4). Infatti S14 è una reiterazione di S1. Da un punto di vista strettamente cronologico, S14 sembra costituire semplicemente una ripetizione di S1. Ma da un punto di vista narrativo, S1 sembra piuttosto *anticipare* S14. Esistono degli effetti analoghi nel cinema, come per esempio

²⁰ Infatti, per ragioni di chiarezza, i segmenti vocali predominanti sono generalmente localizzati al livello L1, mentre i segmenti di contrasto secondari sono, per lo più, rappresentati al livello L2.

²¹ Per esempio, il breve passaggio auto-armonizzato che sopraggiunge nella strofa A2 (01:12-01:14) suona come se facesse parte di S7; per questa ragione questo breve frammento è chiamato S7h.

²² Traduciamo il termine 'amorce', tratto da Genette 1972, con 'esca', uniformandoci all'edizione italiana del testo [n.d.t.].

²³ L'autore, nel corso dell'articolo, usa l'aggettivo 'mat' per descrivere un suono privo di effetto di riverbero. Per tradurlo in italiano verrà usato l'aggettivo 'opaco' [n.d.t.].

nel caso di *Deconstructing Harry* (1997) di Woody Allen, i cui titoli di apertura ci presentano una breve sequenza che si ripete quattro volte in loop.²⁴ Un po' più avanti nel film, questa stessa sequenza è reiterata visivamente (il suono è questa volta diegetico, mentre la sequenza di apertura aveva come sfondo una musica extradiegetica).²⁵ Certo, reintroducendola nel discorso in un momento chiave del racconto, il contesto fa in modo che la sequenza acquisisca questa volta tutto il suo senso.

Questa figura retorica, che s'incontra abbastanza spesso nel cinema (come in altre forme di espressione narrativa, come la letteratura), corrisponde alla *prolessi*, che Bernard Toulemonde e Pascal Colombani definiscono come un effetto di montaggio cinematografico che consiste nell'anticipare un evento successivo, in opposizione all'*analepsi*, che corrisponde invece al flash-back.²⁶ Da parte sua, Genette (1972) va un po' più nel dettaglio (com'è sua abitudine), e distingue molti tipi di prolessi, di cui almeno due ripetitive: il *preannuncio* e l'*esca*.²⁷ In generale, e in accordo con Toulemonde e Colombani, Genette considera questi due tipi di prolessi come delle figure che «riferiscono in anticipo un evento che, al momento opportuno, verrà raccontato per esteso» (Genette 1972, 111, trad. it. 121). Più specificamente, il preannuncio si distingue dall'esca per il fatto che il lettore si vede fornire un avvertimento (del tipo 'vedremo più avanti'). Così, «il ruolo di questi preannunci nell'organizzazione del racconto [...] è abbastanza evidente, con l'attesa da essi creata nello spirito del lettore» (Genette 1972, 111, trad. it. 122). Invece, «non dobbiamo confondere questi preannunci, espliciti per definizione, con quelli che dobbiamo piuttosto chiamare *esche*, semplici manovre preparatorie, senza anticipazione, neppure allusiva, che solo più tardi troveranno il loro significato, e derivano dall'arte tutta classica della 'preparazione' (ad esempio, far apparire fin dall'inizio un personaggio destinato a intervenire veramente solo molto più tardi)» (Genette 1972, 112, trad. it. 123). Infine, «a differenza del preannuncio, l'esca è [...], in linea di massima, nel posto che occupa nel testo, solo un 'germe trascurabile',²⁸ e addirittura impercettibile, il cui valore di germe sarà riconosciuto solo in seguito, e in modo retrospettivo» (Genette 1972, 113, trad. it. 124, sottolineature mie).

Tanto nel film di Allen quanto nella canzone di cui ci occupiamo si direbbe che abbiamo a che fare con un'esca: in entrambi i casi un estratto di ciò che verrà vi-

²⁴ La sequenza ci mostra il personaggio di Lucy (impersonato da Judy Davis) che esce da un taxi, passa per il cancello di una proprietà e suona alla porta.

²⁵ 'Diegesi' designa il mondo in cui evolvono i personaggi di una storia. Così una musica diegetica (o intradiegetica) è accessibile ai personaggi della storia, mentre quella extradiegetica non lo è (restando comunque accessibile al pubblico). Per una tipologia chiarificatrice di tali nozioni narratologiche applicate al cinema, vedi, fra gli altri, Châteauevert 1997.

²⁶ Bernard Toulemonde e Pascal Colombani, "Oeuvre cinématographique inscrite au programme de l'enseignement de lettres en lycée", *Bulletin officiel de l'éducation nationale*, 47 (17 dicembre 1998), <http://www.education.gouv.fr/bo/1998/47/ensel.htm> (consultato il 15/9/2001).

²⁷ In effetti, Genette distingue parecchi tipi di anacronia in generale, ma non rientra negli intenti di questo articolo entrare nei dettagli di queste distinzioni, per illuminanti che siano.

²⁸ Genette cita qui Proust, il cui *À la recherche du temps perdu* serve da esempio alla sua dimostrazione.

sto/ascoltato più tardi è esposto fuori-contesto all'inizio, senza un avvertimento esplicito.²⁹ Questi due esempi di esca condividono inoltre una caratteristica comune che mi sembra cruciale, e che procura a queste esche un effetto ancora più impressionante: la loro natura *autografica*.³⁰ La composizione musicale è tradizionalmente considerata come un'arte allografica. Tuttavia, proprio come il cinema, la *registrazione* è autografica, e la sua specificità dipende dalla storia della sua produzione (Gracyk 1996, 1-36): se si tentasse di *ricostruire* esattamente questo estratto in modo diverso dal copiarlo digitalmente (coinvolgendo gli stessi musicisti, utilizzando lo stesso studio, tentando di riprodurre il più esattamente possibile le esecuzioni originali, includendo tutte le manipolazioni in studio), non si perverrebbe mai a una riproduzione perfettamente identica. Al contrario, si potrebbe immaginare molto bene qualcuno che ricopia a memoria un poema. In questo caso, indipendentemente dalla matita, dalla grafia, o dalla carta utilizzata, si avrebbe a che fare con lo stesso testo (ideale).

Questa proprietà della registrazione (cinematografica o sonora) produce, a mio avviso, un effetto particolare sullo spettatore/ascoltatore, che percepisce l'identità fra un estratto digitalizzato (o ri-registrato) e l'originale per via delle proprietà fisiche (o concrete) che entrambi condividono. Così, uno spettatore, quando vede la sequenza in loop al momento dei titoli di testa di *Deconstructing Harry*, percepisce non solo la ripetizione della stessa sequenza, ma anche l'*identità perfetta* (i metafisici direbbero 'l'identità qualitativa') di questa ripetizione. Questa identità materiale viene percepita di nuovo quando la stessa sequenza ritorna più tardi nel film. Questa qualità autografica rafforza, mi sembra, l'effetto che l'esca vuole provocare: il lavoro di retrospezione dello spettatore è facilitato, avviato anche dalla relazione intrattenuta dagli estratti ripetuti.

Nel caso di *Front row*, si osserva una tale 'identità materiale' fra i segmenti S1 e S14: all'ascolto si percepisce facilmente che si tratta dello stesso estratto che è stato letteralmente 'copiato e incollato'.³¹ Tuttavia alcuni dettagli differenziano le due iterazioni: le frequenze medie di S1 sono accentuate (effetto di equalizzazione) al

²⁹ Si potrebbe considerare che, in entrambi i casi, il fatto di riconoscere l'attrice o la cantante (Judy Davis / Alanis Morissette) prepara, in un certo qual modo, a ciò che sta per accadere lo spettatore-ascoltatore, se quest'ultimo ha già una familiarità con lo stile o il discorso dell'artista. Ma restiamo per il momento al livello del testo registrato.

³⁰ Ricordiamo che, per Goodman (1968), un'opera autografica si definisce essenzialmente per la storia della sua produzione. Per questa ragione, in regime autografico (per esempio: pittura, scultura) un'opera è suscettibile di essere contraffatta, cosa che implica la sua eventuale 'ricostruzione': in origine non esiste che una sola copia materiale, o un solo modello (stampo, negativi, ecc.) 'autentico' (vedi anche Genette 1994, che si è occupato di ri-esplorare lo statuto ontologico delle opere d'arte). All'opposto la copia è, per principio, insignificante in regime *allografico* (per esempio: letteratura, notazione musicale). In questo caso l'opera è invece concepita nella sua idealità.

³¹ È interessante notare che il testo di S1 non è riprodotto nel libretto del CD, come se l'occorrenza iniziale di S1 non fosse stata introdotta che in una fase ulteriore della produzione, dopo la stampa del libretto. Notiamo inoltre che il testo di S14 è dato fra parentesi, come avviene per un certo numero di altri segmenti vocali.

punto da richiamare il suono di una voce al telefono; poi si sente un leggero effetto di riverbero su S14 (ricordiamo che S1 è opaco); infine, a causa della natura stessa della musica (che permette la sovrapposizione di eventi sonori), il segmento S14 è immerso nella tessitura sonora, tra le chitarre, la batteria e le altre fonti sonore (in contrasto con S1, che, lo ricordiamo, è ascoltato senza accompagnamento). Nonostante queste differenze, l'esecuzione della cantante è 'autograficamente' (o *autosonicamente*) identica,³² e l'effetto di esca viene allo stesso tempo messo in risalto.³³

Riferendosi al testo di S1, si constata che il sentimento generale di esitazione, di oscillazione fra i desideri dei personaggi e le azioni che lei compie, si manifesta sin dall'inizio: «I know he's blood but you can still turn him away / You don't owe him anything» (00:00–00:04).³⁴ Allo stesso tempo, il testo anticipa e riassume lo stato emotivo espresso nella canzone considerata nel suo insieme. Come abbiamo visto, l'identità materiale di S1 e S14 (o almeno delle loro esecuzioni) partecipa all'effetto di anticipazione tipico dell'esca. Ma l'effetto-telefono aggiunto al segmento S1 tende a confermare la funzione di anticipazione, come suggeriscono i risultati di un test percettivo effettuato nell'aprile del 1997 (Lacasse 2001), che mostra come una voce trattata con un effetto-telefono sia suscettibile di connotare un'impressione di distanza spaziale e temporale (nel passato).³⁵ Così gli effetti di messa in scena della voce (esca autografica ed effetto-telefono) si integrano al discorso di *Front row*. Vediamo cosa avviene nelle altre sezioni formali della canzone, a cominciare dalle strofe.

Le strofe

Come accennato, le strofe sono caratterizzate innanzitutto da un effetto di riverbero comune a tutte loro, ma anche dal fatto che sono spesso inframmezzate da corti segmenti vocali addizionali, che talvolta si accavallano ai segmenti principali. Questi procedimenti contribuiscono certamente a illustrare il flusso di coscienza che la canzone sembra cercare di rappresentare, a cominciare dalla strofa A1 (00:05–00:45) (vedi figura 1), che presenta un effetto di messa in scena del contrasto sulla parola 'God' (segmento vocale S3; 00:38–00:39): «I'd like you to be

³² Ho suggerito altrove le espressioni *autosonico* e *allosonico* per un adattamento alla musica registrata della terminologia di Goodman (Lacasse 1998; 2000a).

³³ Beninteso, l'impiego di questo tipo di effetto non è limitato a questa canzone: l'uso di suoni campionati (*samples*) è divenuto frequente.

³⁴ Si potrebbe tradurre con: «So che è sangue del tuo sangue, ma tu puoi ancora allontanarlo / Tu non gli devi niente».

³⁵ In una scala da 0 a 3, si hanno i seguenti risultati: distanza spaziale (2), evento antico (1), impressione di passato (0,5).

schooled and in awe / As though you were kissed by God full on the lips».³⁶ Infatti, la parola 'God' si vede attribuire all'improvviso un marcato effetto di riverbero, caratteristico dei grandi spazi, come una sala da concerto, una caverna, o, ancor meglio, una cattedrale. L'interazione della parola 'God' con questo effetto veicola bene, evidentemente, una connotazione religiosa.³⁷ Il breve silenzio che segue immediatamente la parola 'God' accentua questa illustrazione sonora permettendo all'effetto di riverbero di prolungarsi. Immediatamente dopo questo effetto, si torna al sottile riverbero iniziale, sino alla fine della strofa (segmento S4).

Come per A1, si notano pochi effetti di contrasto nelle strofe A2 e A3. Il solo elemento di contrasto della seconda strofa (A2) è il corto frammento auto-armonizzato (S7h) sulle parole «Let's name thirty good reasons»³⁸, (01:12-01:14). Oltre al suo effetto eufonico, l'auto-armonizzazione sembra illustrare un segmento dell'azione che mette in gioco più personaggi, cioè il fatto di nominare *insieme* («Let's») le ragioni per le quali 'noi' (la coppia) dovremmo eventualmente restare uniti. Quanto alla strofa A3, vi si osserva solo un aumento del livello sonoro della voce sul testo «I've been wanting your undivided attention» (02:22-02:27), effetto rappresentato dal segmento S10L. All'interno di questo segmento, l'intensità dell'esecuzione di Morissette è piuttosto debole.³⁹ Il contrasto fra l'intensità dell'esecuzione di Morissette e il livello sonoro della sua voce nel *mix* provoca un senso di avvicinamento e intimità momentanea, cosa che, certo, sostiene sia il contenuto del testo che la carica emotiva veicolata dall'interpretazione fragile di Morissette.

La strofa A4 costituisce la sezione della canzone che presenta più segmenti vocali contrastanti, cosa che riflette, d'altro canto, l'ambiguità crescente del testo: le immagini del flusso di coscienza si succedono ad un ritmo più rapido. Questa ambiguità è, di fatto, in gran parte il risultato di un procedimento narrativo particolare che gli effetti di messa in scena verranno a materializzare: a ciascun segmento contrastante corrisponde un cambiamento di orientamento dell'enunciato; cioè

³⁶ Si potrebbe tradurre con: «Mi piacerebbe che tu fossi disciplinato e rispettoso / Come se Dio ti avesse baciato sulle labbra».

³⁷ I soggetti del test di ricezione sopra citato hanno in genere percepito il riverbero come veicolo di una marcata connotazione religiosa (valore 2).

³⁸ «Nominiamo trenta buone ragioni».

³⁹ Come si può vedere nella fila Dinamica della Tavola 1, si definisce l'intensità di esecuzione col livello dinamico di un'esecuzione durante l'incisione (per esempio, se in quel momento la cantante grida o sussurra). Si deve dunque distinguere questa intensità di esecuzione dal *livello sonoro*, il quale designa invece la dinamica di un evento sonoro così come viene percepita nel contesto di una registrazione (o di una amplificazione nel momento di un concerto, per esempio). Così una voce che è sussurrata al momento della registrazione (intensità di esecuzione molto debole) può essere ascoltata in modo predominante all'interno di un *mix* (livello sonoro elevato), un po' come avviene qui; al contrario, una tromba suonata con forza (intensità di esecuzione molto alta) può diventare appena udibile nel contesto di una registrazione (livello sonoro molto debole). Moylan (1992, 45-46) considera che, inviando questo tipo di segnali dinamici contraddittori, si crea un impatto drammatico importante.

un cambiamento di locutore, di colui che emette il discorso. Così si passa da un dialogo nel quale il protagonista/narratore *si rivolge a* un narratario (probabilmente l'amante) a un dialogo nel quale un narratario *si rivolge al* protagonista (benché sia sempre la stessa voce, quella di Morissette, ad essere il veicolo sonoro del testo). Il primo effetto di contrasto in A₄ consiste in un aumento graduale del livello di riverbero (S₁₃R)⁴⁰ sulle parole «come here let me clip your wings»⁴¹ (03:16–03:20), che culmina su un effetto di prolungamento della parola 'wings', la quale si accavalla alla linea vocale seguente, cioè a S₁₄, a noi già ben noto. L'effetto sopraggiunge al momento dell'intervento di un altro locutore al posto del protagonista (che sembra rievocare l'evento). In mezzo a questa situazione emerge poi il segmento S₁₄, che contrasta con ciò che precede per via di due effetti: S₁₄ è auto-armonizzato e rivestito di un riverbero il cui livello è molto più debole. Questo contrasto di effetti di messa in scena appoggia ancora una volta la struttura narrativa del testo: il protagonista diventa di nuovo destinatario: «I know he's blood but you can still turn him away / You don't owe him anything».⁴² Qui si ha l'impressione che lo 'you', piuttosto che designare il narratario, come in quasi tutto quello che precede, diventi momentaneamente il protagonista, e questo cambiamento di 'voce', come nel caso precedente (S₁₃R), è concretizzato dall'effetto di messa in scena vocale. Ma, ancor più, il contrasto tra questo effetto e quello utilizzato per S₁₃R può dare l'impressione che S₁₄ sopraggiunga in un altro luogo, in un altro tempo. Però non è tutto.

Lo stesso scontro spazio-temporale avviene di nuovo un istante dopo: un movimento sull'asse stereofonico produce un nuovo effetto di contrasto quando Morissette canta «Unfortunately you needed a health scare to reprioritize»⁴³ (03:28–03:32). Tutto avviene allora come se qualcuno, un (altro?) narratario, si rivolgesse momentaneamente al protagonista. Fino ad ora nelle strofe la voce era sempre posta al centro; ma all'improvviso la voce di Morissette emerge dall'estrema sinistra, poi dall'estrema destra nel corso di S₁₆, come illustra la figura 2.⁴⁴ L'effetto di messa in scena sembra qui evocare una situazione in cui dei parenti della protagonista (forse lei stessa) le fanno delle rimostanze. Il movimento stereofonico improvviso (così come l'equalizzazione diversa della voce) ha anche come effetto di staccare S₁₆ dal segmento vocale principale, suggerendo ancora una volta l'inserimento di una nuova immagine mentale nel flusso di coscienza del personaggio, che proba-

⁴⁰ L'aumento *graduato* del livello di riverbero fa in modo che si percepisca S₁₃R come facente parte di S₁₃; per questa ragione è così etichettato.

⁴¹ «Vieni qui, lasciami tagliarti le ali».

⁴² Ancora una volta questo contrasto è rappresentato visivamente nel libretto del CD: il testo di S₁₄ è messo fra parentesi.

⁴³ «Purtroppo tu avevi bisogno di un problema di salute per riesaminare le tue priorità».

⁴⁴ La figura 2 costituisce un esempio di grafica pittorica (vedi nota 19).

bilmente si colloca ancora in un nuovo luogo, in un nuovo momento.⁴⁵ Infine, la strofa termina con il segmento S17 che conduce all'ultimo ritornello, e tutto 'torna alla normalità'..

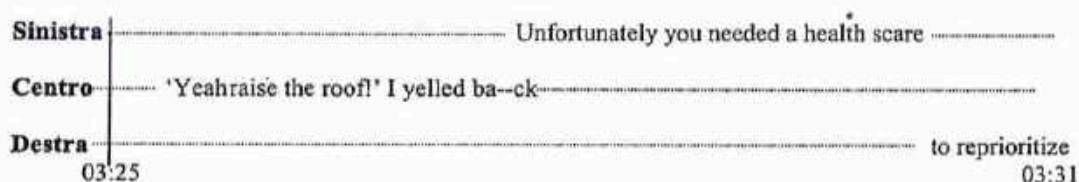


Figura 2 : Movimento stereofonico in *Front row* di Alanis Morissette (03:25-03:31).

I ritornelli

Come abbiamo già visto, i ritornelli sono caratterizzati dalla compresenza di due segmenti vocali sovrapposti. I due segmenti sono facilmente distinguibili l'uno dall'altro per via del loro rispettivo effetto di messa in scena: il segmento principale, che si ripete ad ogni ritornello (S5 in B1; S8 in B2; S11 in B3; S18 in B4), presenta un grado di riverbero molto elevato (riverb. 2), più elevato di quello dei segmenti principali delle strofe. Il testo cantato è comprensibile e ricorre sempre uguale da un ritornello all'altro. Tuttavia l'intelligibilità e la ripetizione del testo del segmento vocale principale, così come l'effetto di messa in scena piuttosto standard della voce, contrastano fortemente con il secondo segmento sovrapposto. Abbiamo già notato che il testo del secondo segmento è praticamente incomprensibile. Questa inintelligibilità è dovuta in parte al suo livello sonoro meno elevato, ma soprattutto alla presenza marcata di un effetto di sfasamento stereofonico. Infatti, la voce sembra letteralmente girare attorno al segmento principale presentando un timbro vicino a quello di uno strumento elettronico. La voce, mobile e sfasata, potrebbe essere assimilata a quella di un monologo interiore continuo, che richiama una serie di immagini mentali percepibili, ma incomprensibili (a meno di riferirsi al testo stampato nel libretto che accompagna il CD).⁴⁶ Infatti, il passaggio dalla strofa verso il ritornello potrebbe essere descritto come una sorta di messa a punto dell'immagine sonora, che pone momentaneamente in secondo piano le immagini e i ricordi presentati nelle strofe, a vantaggio del segmento vocale principale che domina quindi l'insieme.

In un tale contesto, la presenza di un effetto del ritardo di fase (*flanging*) nella voce non sembra casuale: nel quadro di una ricerca precedente (Lacasse 2000b,

⁴⁵ Ancora una volta il contrasto è rappresentato visivamente nel libretto del CD con l'aiuto delle parentesi.

⁴⁶ Ancora una volta la grafica del libretto mette in scena visivamente il testo del secondo segmento: il tipo di carattere è diverso e il colore del testo è più chiaro.

128-136, 197-205), ho potuto constatare un alto grado di correlazione fra la presenza del ritardo di fase nella voce e l'espressione di un sentimento di malessere interiore (allucinazioni dovute alla droga, ossessioni, amnesie, instabilità mentale o affettiva, ecc.). Visto in questa prospettiva, questo flusso di coscienza traduce un'instabilità emotiva, una tensione interiore, che il protagonista tenta di risolvere, di attenuare o, almeno, di esprimere. Come si può vedere, benché il discorso veicolato dalle parole possa sembrare oscuro e aperto a interpretazioni contraddittorie, la presenza di effetti di messa in scena sonora permette almeno di orientare la percezione degli ascoltatori e, di conseguenza, le loro interpretazioni. Potrei addirittura spingermi ad affermare che il senso letterale del testo perde la sua importanza, soprattutto nel caso della voce sfasata ascoltata nei ritornelli: la voce di Morissette (Barthes direbbe la sua 'grana') comunica solo a lei la serie di 'messaggi' emotivi espressi nella canzone. La messa in scena sonora della voce contribuisce così a creare l'effetto di un flusso continuo di immagini mentali, le quali giustappongono dei frammenti di dialoghi e monologhi interiori che fanno verosimilmente riferimento a eventi avvenuti in posti differenti, in momenti diversi, coinvolgendo varie persone (reali o immaginarie).

Il finale

Il finale della canzone è caratterizzato da un effetto di prolungamento sonoro, in parte provocato da un riverbero molto lungo (più di dieci secondi) sull'ultima sillaba del segmento principale. La batteria e le percussioni si fermano (tranne il tamburello) e mettono di colpo in evidenza questo effetto di prolungamento lasciando tutto il posto nella tessitura sonora al riverbero. Altri strumenti, come la chitarra e il basso, partecipano anch'essi all'effetto prolungando il loro ultimo accordo. Alla fine il tamburello si interrompe improvvisamente e si immerge anch'esso in un riverbero. Questo effetto finale di prolungamento e di lungo riverbero è interessante a vari titoli. Innanzi tutto, l'effetto di allontanamento causato dal lungo riverbero contrasta radicalmente con le ultime parole della canzone, «close-up» (primo-piano) (03:55-03:58). Certo, l'espressione 'close-up' denota piuttosto un avvicinamento, situazione che, nella vita reale, corrisponderebbe invece ad un'assenza di riverbero. L'allontanamento potrebbe suggerire che ci si sradica dal mondo interiore della canzone (della sua diegesi): è un senso scatenato, in qualche modo, da questo effetto di sospensione sulla sillaba (contraddittoria) finale.

È qualcosa di simile al fermo-immagine utilizzato nel cinema e provoca, anch'esso, una simile impressione di sospensione dell'azione, come per estrarre lo spettatore dal tempo narrativo, suggerendo forse, nello stesso tempo, che, piuttosto che arrestarsi lì, la storia continua in qualche altra diegesi parallela. Marcel Martin (1985) scrive, a proposito del fermo-immagine, che esso è «diventato d'uso molto

comune, in particolare alla fine dei film, per significare proprio l'arresto dello svolgimento del racconto». A tale riguardo, Martin (1985, 249-250) fornisce l'esempio di un finale particolare: «nel momento in cui i due amici si ritrovano dopo cinque anni di separazione, un breve e quasi impercettibile fermo-immagine sembra voler rendere eterno quell'istante di felicità» (Martin 1985, 250). Un tale effetto potrebbe anche rappresentare la sensazione percepita quando un avvenimento esterno interrompe i nostri pensieri, che continuano a 'risuonare' per un certo tempo nella nostra testa, fino a che non riprendiamo completamente contatto col mondo reale (un po' come quando si esce da un sogno). Evidentemente queste sono solo alcune interpretazioni fra altre possibili,⁴⁷ ma qui si vede già tutto il potenziale evocativo della messa in scena sonora, che può essere vantaggiosamente messo a frutto nel quadro dell'enunciazione di un discorso musicale registrato.

Sintesi (Categoria vs Effetti)

In questa sezione, vorrei passare in rassegna gli effetti di messa in scena descritti nel corso dell'analisi, classificandoli in base alla tipologia proposta nella tavola 1. Si potrà allora constatare che, anche se i parametri tecnologici sono categorizzati secondo il loro *metodo di produzione*, i loro *effetti* possono avere un impatto su altre categorie, persino su più categorie insieme. Consideriamo innanzitutto gli effetti di dinamica, che, come abbiamo visto, non si riferiscono solo all'intensità di esecuzione di Morissette, ma anche (e soprattutto) al livello sonoro della voce nel contesto del *mix*. Infatti, è l'interazione fra l'intensità di esecuzione e il livello sonoro che crea gli effetti di dinamica propri della pratica della registrazione sonora. Questo dialogo è dunque responsabile di effetti tipici, come la dissolvenza, ma anche di altri più sottili, come quello dell'avvicinamento momentaneo ascoltato in SIOV (02:22). Questo effetto di avvicinamento è *prodotto* con l'aiuto di manipolazioni dinamiche (col concorso di altri parametri, come la pulizia del timbro dovuta ad una presa ravvicinata del suono), ma agisce soprattutto sulla percezione della distanza. Un ascolto specificamente votato alla scoperta di micro-variazioni della dinamica permetterebbe di rilevare molti altri effetti dello stesso tipo, ma questo esercizio ci avrebbe portati lontano dall'obiettivo di questo articolo.

Allo stesso modo, avremmo potuto concentrarci esclusivamente sugli effetti di spazio tentando di descriverne in dettaglio ogni manifestazione. Ho preferito, invece, limitarmi alla descrizione degli effetti più udibili, cosa che ha permesso, a mio avviso, di illustrare a sufficienza alcuni aspetti del loro potere evocativo. Abbiamo così potuto distinguere i due tipi di riverbero che caratterizzano i segmenti vocali principali, da una parte delle strofe (riverbero leggero, etichettato 'riverb. 1'

⁴⁷ Si potrebbero, per esempio, raccogliere altre interpretazioni degli ascoltatori con dei test percettivi.

nella Figura 1) e dall'altra dei ritornelli (riverbero un po' più marcato, etichettato 'riverb. 2'). Questi effetti di riverbero incidono semplicemente sulla percezione di ambienti un po' diversi. Potremmo aggiungere l'ambiente molto chiuso in cui sembrava risuonare la voce dell'esca, effetto dovuto ad un'assenza quasi completa di riverbero. Ma sono senza dubbio gli effetti più contrastanti che hanno attirato maggiormente la nostra attenzione: il riverbero improvviso sulla parola «God» (00:38), l'aumento graduale di riverbero su «let me clip your wings» (03:19) e il lunghissimo riverbero esteso a tutta la fine della canzone. Questi effetti di riverbero contrastanti, contrariamente ai precedenti, non sono più solo di ordine spaziale: agendo come altrettante metafore sonore, essi rinviano a connotazioni più astratte, come l'evocazione del sacro, lo spazio interiore della coscienza o l'impressione di allungamento o sospensione del tempo. Questi effetti contrastanti possono agire anche su altri aspetti della percezione sonora, come la percezione della dinamica: un riverbero improvviso può dare l'impressione di un aumento del livello sonoro (come del resto mostrano i risultati dei test percettivo che abbiamo già menzionato). Oltre al riverbero, abbiamo incrociato degli effetti legati alla localizzazione della voce sull'asse stereofonico, come quello rappresentato nella figura 2. Questa volta, oltre a denotare un movimento lungo l'asse stereofonico, questo effetto partecipava anche alla rappresentazione del flusso incessante e disordinato della corrente dei pensieri del personaggio.

Ma il tempo e lo spazio sono interrelati, e non è sorprendente che degli effetti di riverbero (innanzi tutto spaziali) provochino anche, per esempio, degli effetti temporali, come quello della sospensione del tempo di cui abbiamo appena parlato. Il ragionamento inverso è applicabile a certi effetti di montaggio temporali incontrati nella canzone, che potrebbero essere interpretati come nuove metafore spaziali. Prendiamo l'auto-armonizzazione, che, pur costituendo una sovrapposizione *nel tempo* di parti vocali cantate dallo stesso interprete (fenomeno che è evidentemente impossibile da ricreare nel mondo reale), potrebbe anche suggerire la presenza *nello spazio* di molti 'esemplari' dello stesso cantante. Oltre a questi effetti, si deve certo includere l'esca discussa in apertura di analisi, che non solo costituisce il *prodotto* di una manipolazione del tempo (un'esecuzione avvenuta in una sola occasione nel mondo reale è stata 'copiata-incollata' altrove nel testo sonoro), ma anche *provoca* un effetto narrativo di ordine temporale (prolessi).

La manipolazione di altri parametri, fra i quali l'alterazione del timbro, può anche agire sulla percezione del tempo. Per esempio, l'effetto-telefono (equalizzazione) operato su S1, e del quale abbiamo già segnalato la connotazione di passato che esso sembra veicolare, sostiene, come abbiamo visto, la funzione di anticipazione (temporale) dell'esca. Quanto al ritardo di fase che si applica al segmento vocale di sfondo dei ritornelli, e che consiste innanzitutto in un'alterazione del timbro, sembra anche agire metaforicamente connotando un malessere interiore, un'instabilità emotiva o affettiva (effetto sostenuto dal movimento stereofonico

che si aggiunge al ritardo di fase). È assai evidente che i limiti sono permeabili e aperti a interpretazioni multiple. Inoltre, la tavola traccia una lista solo parziale degli effetti di messa in scena suscettibili di essere osservati nella popular music registrata. Ancora una volta, il fine dell'articolo non era quello di coprire l'insieme del repertorio di questi effetti, quanto di illustrarne il potenziale espressivo.

Prospettive

Con questa analisi ho tentato di mostrare in quale misura gli effetti di messa in scena vocale partecipino alla costruzione di un racconto, o almeno alla sua enunciazione. Allo stesso tempo, l'analisi ha illustrato, spero, come il tenere conto dei parametri tecnologici nella musica registrata permetta di svelare una parte del meccanismo di questa attività espressiva. Mi sembra, però, che dall'analisi condotta emergano un certo numero di punti aggiuntivi. Innanzitutto, si tratta di notare che tenere conto solo delle parole, o dei parametri musicali tradizionali, non sarebbe probabilmente bastato per ricoprire tutto il campo delle componenti interpretabili: l'esecuzione cantata del testo e la sua messa in scena sonora partecipano attivamente alla costruzione del discorso narrativo-musicale. I parametri tecnologici responsabili degli effetti di messa in scena interagiscono con gli altri parametri in modo da creare un'impressione d'insieme. Questa constatazione ci conduce però a un'altra conclusione, che mi sembra ancora più fondamentale: sembra che siano proprio questi aspetti tecnologici a formare spesso gli elementi costitutivi di un pezzo di popular music, o anche di uno stile. Infatti, come fa notare Moore (1992b), se, per esempio, si facesse un'analisi comparativa dei processi armonici rilevabili in un vasto corpus di canzoni provenienti da molti stili popular diversi, questa analisi non ci permetterebbe di distinguere questi stili fra loro. Lo stesso vale anche per un'analisi melodica: il corpus popular sembra condividere un insieme di procedimenti, fra i quali si possono citare le configurazioni armoniche, formali, melodiche e non solo; sono però i modi di esecuzione (modi di cantare, sonorità, strumentazioni, ecc.), così come la loro messa in scena sonora all'interno delle registrazioni, i fattori che consentono di realizzare una distinzione stilistica. Questi elementi diventano nello stesso istante fondamentali, nella misura in cui si consideri la musica come una pratica culturale operante all'interno di uno spazio sociale i cui agenti 'si intendono' fra loro per adottare degli elementi comuni (o distintivi), con i quali potranno identificarsi (o dai quali vorranno distinguersi). In questo contesto, l'identificazione e la 'decifrazione' dei codici (sonori, di vestiario, comportamentali, ecc.) propri delle differenti comunità esigono l'identificazione preliminare dei parametri costitutivi di questi stessi codici; da qui nasce l'interesse di affrontare, per il mondo sonoro, l'aspetto tecnologico della popular music.

Un secondo punto che vorrei mettere in evidenza riguarda la natura della registrazione propriamente detta, aspetto di cui abbiamo già tenuto conto al momento della nostra discussione a proposito dell'esca. Infatti, una registrazione non può essere considerata come la semplice testimonianza sonora di un certo evento: essa agisce come *mediatrice* di un insieme di performance musicali (esecuzione col canto e con gli strumenti) e tecniche (presa del suono, mixaggio, realizzazione). Allo stesso tempo, come abbiamo appena sottolineato, la messa in scena sonora che risulta dall'uso delle tecniche di registrazione rappresenta una dimensione costitutiva dell' 'opera' da studiare. Più esattamente, la registrazione *diventa* l'opera, poiché contiene in se stessa almeno tre stati 'ontologici' della musica: innanzitutto *Front row* esiste come *composizione* (stato ideale), cioè in quanto canzone concepita come combinazione di parametri astratti (il testo, la linea melodica, le progressioni armoniche, l'organizzazione formale, ecc.). Poi *Front row* può essere affrontata come una *esecuzione* di questa composizione, come quella cantata da Alanis Morissette e suonata dai musicisti che l'hanno accompagnata nel momento della registrazione. Di fatto, la stessa composizione potrebbe essere eseguita in modo un po' diverso da Morissette durante un concerto. Ma *Front row* esiste anche (e soprattutto) come *registrazione*, cioè come quella configurazione *specifica* di sonorità, esecuzioni ed effetti che le danno un carattere assolutamente unico, autografico. Per altro, a differenza di un'esecuzione (o di una performance, che è anch'essa autografica, ma che non può che presentarsi integralmente una sola volta), la registrazione può essere ascoltata più volte, in linea di principio all'infinito. Bisogna dunque, secondo me, rivolgere l'attenzione alla natura, diciamo, 'concreta' e ontologicamente 'inclusiva' della registrazione. In questo contesto, l'idea di messa in scena sonora mi appare come una tappa importante volta a stabilire una poetica della fonografia, che cercherebbe di dare conto dell'interazione di tutti i parametri musicali all'interno di una registrazione; ma molto (come sempre) è ancora da fare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E AUDIOVISIVI

- ALLEN W. (1997), *Deconstructing Harry*, Jean Doumanian Productions (USA).
CHÂTEAUVERT J. (1997), *Des mots à l'image: la voix over au cinéma*, Meridiens Klincksieck, Paris.
EISENBERG E. (1988), *The recording angel: music, records and culture from Aristotle to Zappa*, Picador, London (trad. it. di P. Prato, *L'angelo col fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar Libri, Torino 1997).
GENETTE G. (1972), *Discours du récit*, in *Figures III*, Seuil, Paris, 67-282, (trad. it. di L. Zecchi, *Discorso del racconto*, in *Figure III*, Einaudi, Torino 1976, 67-316).

- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris (trad. it. di R. Novità, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi Torino, 1997).
- GENETTE G. (1998), *L'oeuvre de l'art: immanence et transcendance*, vol. 1, Seuil, Paris (trad. it. di R. Campi, *L'opera dell'arte*, vol. 1, Bologna, CLUEB 1998).
- GOODMAN N. (1968), *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Bobbs-Merrill, New York (trad. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976).
- GRACYK Th. (1996), *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*, Duke University Press, Durham NC.
- GRYZIK A. (1981), *Introduction à la mise-en-scène du son dans le cinéma*, tesi di dottorato, Université de Paris I, La Sorbonne, Paris.
- GRYZIK A. (1984), *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, Lettres modernes, Minard, Paris.
- HAWKINS S. (1992), *Prince: harmonic analysis of «Anna Stesia»*, «Popular Music», XI/3, 325-335.
- HAWKINS S. (1996), *Perspectives in popular musicology: music, Lennox, and meaning in 1990s pop*, «Popular Music», XV/1, 17-36.
- JULIEN O. (1999), *The diverting of musical technology by rock musicians: the example of double-tracking*, «Popular Music», XVIII/3, 357-365.
- KRIMS A. (2000), *Rap music and the poetics of identity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LACASSE S. (1995), *Une analyse des rapports texte-musique dans «Digging in the dirt» de Peter Gabriel*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.
- LACASSE S. (1998), *L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire: le cas des paramètres technologiques*, «Musurgia: analyse et pratique musicales», V/2, 77-85.
- LACASSE S. (2000a), *Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music*, in *The musical work: reality or invention?*, a cura di M. Talbot, Liverpool University Press, Liverpool, 35-58.
- LACASSE S. (2000b), *«Listen to my voice»: the evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*, tesi di dottorato, University of Liverpool, Liverpool.
- LACASSE S. (2001), *Interpretation of vocal staging by popular music listeners: a reception test*, «Psychomusicology», XVII/1, 56-75.
- MCCCLARY S. e WALSER R. (1990), *Start making sense! musicology wrestles with rock*, in *On record: rock, pop, and the written word*, a cura di S. Frith e A. Goodwin, Pantheon Books, New York, 277-292.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham (trad. it. di M. Mele, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994).
- MIDDLETON R. (1993), *Popular music analysis and musicology: bridging the gap*, «Popular Music», XII/2, 177-190 (trad. it. in questo stesso volume).
- MOORE A. (1992a), *The textures of rock*, in *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, a cura di R. Dalmondo e M. Baroni, Università degli Studi di Trento, Trento, vol. 1, 341-344 (trad. it., ID., vol. 2, 181-185).
- MOORE A. (1992b), *Patterns of harmony*, «Popular Music», XI/1, 73-106.
- MOORE A. (1993), *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock*, Open University Press, Buckingham - Philadelphia (versione riveduta e corretta, Ashgate, Aldershot 2001).
- MOORE A. (1997), *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MORISSETTE A. (1998), *Supposed Former Infatuation Junkie*, Maverick/Reprise, CDW 47094.
- MOYLAN W. (1992), *The art of recording: the creative resources of music production and audio*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- RYNGAERT J.-P. (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, Paris.
- TAGG PH. (1991), *Fernando the Flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit*, Institute of Popular Music, Liverpool (nuova edizione, *Fernando the Flute*, The Mass Media Music Scholars'

- Press, New York 2001) (trad. it. di R. Agostini e L. Marconi, *Fernando*, in *Popular music. Da Kojak al Rave*, CLUEB, Bologna 1994 201-278).
- TAGG PH. (1994), *From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground*, «Popular Music», XIII/2, 209-222 (trad. it. di R. Agostini e L. Marconi, *Dal ritornello al 'rave': tramonta la figura, emerge lo sfondo*, in *Popular music. Da Kojak al Rave*, CLUEB, Bologna 1994 367-385).
- VINAVER M. (1993), *Écritures dramatiques: essais d'analyse de théâtre*, Actes Sud, Arles.

LE FONTI

BOWMAN Rob, *The Stax sound: a musicological analysis*, «Popular Music», 14/3, 1995, 285-320. Traduzione di Federico Russo.

FORTE Allen, *The American popular ballad of the Golden Era. 1924-1950*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1995, 366. Traduzione dei cap. 2, 4, 6, 7 di Roberto Agostini.

EVERETT Walter, *Confessions from Blueberry Hell, or, pitch can be a sticky substance*, in W. Everett (cur.), *Expression in pop-rock music*, Garland Publishing, Inc., New York - London 2000, 269-345. Traduzione delle pp. 305-336 di Luca Marconi.

MIDDLETON Richard, *Popular music analysis and musicology: bridging the gap*, «Popular Music», 12/2, 1993, 177-190. Traduzione di Lisa Navach.

COTNER John S., *Pink Floyd's Careful with that axe, Eugene. Toward a theory of musical textural rhythm in early progressive rock*, in K. Holm-Hudson (cur.), *Progressive rock reconsidered*, Routledge, New York - London 2002, 65-90. Traduzione di Lisa Navach.

LACASSE Serge, *Vers une poétique de la phonographie: la fonction narrative de la mise en scène vocale dans 'Front row' (1998) d'Alanis Morissette*, «Musurgia», 9/2, 2002, 23-41. Traduzione di Francesco Spampinato.

I curatori ringraziano per il prezioso aiuto Mario Baroni, Rossana Dalmonte, Franco Fabbri, Stefano Mengozzi, Franco Minganti, Susanna Pasticci, Alessandro Vittorio, Stefano Zenni.

GLI AUTORI

Roberto Agostini è professore a contratto presso l'Università di Pisa, dove insegna Musiche popolari contemporanee, e presso la IULM di Milano, dove tiene seminari di Musica e discografia. Ha pubblicato vari studi sulla popular music, i più recenti dei quali sono *Musica popolare e studi musicali: note sullo stato della ricerca* («Musica/Realtà», 62, 2000, 5-16) e *Chimere. Note su alcune musiche (im)popolari contemporanee* (in F. D'Amato, cur., *Sound Tracks*, Meltemi, Roma, 2002, 97-125).

Rob Bowman è professore di musica presso l'Università di York, a Toronto. Ha condotto studi specialistici in Etnomusicologia e in popular music. Ha pubblicato *Soulsville U.S.A.. The story of Stax Records* (Schirmer Books, New York 1997) e, nel 1996, ha vinto uno dei Grammy Awards per le migliori note di copertina, scritte per un Box antologico di 10 CD sulla Stax Records da lui co-prodotto.

Walter Everett è professore di musica presso l'Università del Michigan, dove insegna Music Theory. È autore di varie pubblicazioni sull'analisi della musica rock, sulla musica vocale tonale del XVIII e XIX secolo e sull'analisi shenkeriana. Ha pubblicato uno studio sui Beatles dal titolo *The Beatles as musicians* (Oxford University Press, Oxford, 1999 e 2001), uscito in due volumi, e ha curato l'antologia *Expression in pop-rock music* (Garland, New York 2000).

Allen Forte è professore di musica presso l'Università di Yale, dove insegna Music Theory e tiene corsi sulla Seconda Scuola di Vienna, sulla canzone americana classica e su altri argomenti. Ha pubblicato molti saggi e libri, i più recenti dei quali, entrambi pubblicati per la Yale University Press (New Haven-London), sono *The atonal music of Anton Webern* (1998) e *Listening to Classic American popular song* (2001).

Luca Marconi è professore di Pedagogia della Musica presso il Conservatorio di Como, dove tiene anche un corso di Storia della popular music. Ha pubblica-

to vari studi sulla semiotica della musica e sulla popular music, tra i quali *Musica Espressione Emozione* (Clueb, Bologna 2001).

Richard Middleton è professore di Musica presso l'Università di Newcastle Upon Tyne (Inghilterra), dove dirige l'International Centre for Music Studies. È specializzato nello studio della popular music ed è autore di molti saggi e di due libri: *Pop music and the blues* (Gallancz, London 1972) e *Studying popular music* (Open University Press, Buckingham 1990). Ha inoltre curato il volume *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music* (Open University Press, Milton Keynes 2000).

John S. Cotner è Direttore di Music Theory and Composition presso la Christopher Newport University (Newport News, Virginia). Si occupa di analisi della musica pop-rock degli anni '60 e '70, di confronti tra i linguaggi 'popular' e 'classico', e di teoria culturale. È autore di *Music, theory and progressive rock style analysis: on the threshold of art and amplification* (in J. Heitze, M. Saffle, cur., *Reflection on American music*, Pendragon Press, 2000, 88-196).

Serge Lacasse è professore all'Università di Laval (Quebec City, Canada), dove insegna storia ed analisi della popular music. Interessato soprattutto all'analisi della musica registrata, ha pubblicato molti articoli su riviste quali «Musurgia», «Popular Music», «Psychomusicology», e sta pubblicando un libro dal titolo *Incestuous pop: intertextuality in recorded popular music* (Nota Bene, Quebec, in corso di stampa). È attivo anche come produttore, compositore e arrangiatore.