

lo smentisce, lo arricchisce, lo varia. Ciascuno dei due introduce anche, indipendentemente all'altro, degli ornamenti, dei piccoli virtuosismi consistenti in note più rapide o in oscillazioni del suono.

Dal punto di vista ritmico la canzone è organizzata su pulsioni regolari, abbastanza bene individuabili. Per trovare il principio della loro scansione si consiglia di centrare l'attenzione sulle prime quattro note del *koto*, prima dell'inizio della voce. Se si riesce a tenere costante la pulsazione di quelle quattro note e quindi a battere il tempo in maniera sempre regolare, ci si accorgerà che ognuno dei versi della canzone è costruito costantemente su sedici pulsazioni di quel tipo. Le note del *koto* e, con molto maggiore libertà, quelle della voce, si organizzano all'interno di questo schema ritmico costante.

La forma musicale è costruita sulla base di due gruppi di quattro versi. I primi quattro obbediscono a uno schema più semplice, armonioso e regolare, mentre il ciclo dei secondi quattro è molto più mosso e drammatico. Soprattutto il quinto verso ("Kaze fukaba") è caratterizzato da una grande ricchezza di inflessioni esornative, che assumono nella parte strumentale un carattere vistosamente virtuosistico. Il verso finale, con la sua discesa al Mi basso, assume anch'esso un aspetto di marcata novità, dovuta in questo caso al suo carattere conclusivo.

Non esiste ancora in lingua italiana un nome accettato da tutti per quelle musiche che qui chiamiamo "di massa". Una volta si parlava di "musica leggera", ora i giovani la chiamano "musica moderna", gli studiosi di questo fenomeno la chiamano "popular music" (anche in italiano), qualcuno parla di "musiche giovanili", e così via. Ognuno dei termini ha le sue motivazioni che dipendono dai punti di vista di chi lo adotta, ma non esiste un punto di vista su cui tutti siano d'accordo. Il termine "musiche di massa" non piace a molti perché contiene la parola "massa" che in un certo periodo della nostra storia culturale ha avuto connotazioni negative. Io ritengo che questo pericolo stia oggi scomparendo: tutti parlano di "mezzi di comunicazione di massa" senza ombra di disprezzo per nessuno. Il termine sarà qui usato per indicare due cose: che si tratta di una musica a larghissima diffusione (è il significato del termine inglese "popular"), e che questa musica ha nei principali mezzi di comunicazione di massa (disco, radio, televisione) il suo più specifico canale di diffusione.

La storia delle musiche di massa è molto lunga: ha le sue radici in quello che nelle schede 30 e 31 è stato definito "folklore urbano" e ha avuto una sua conferma importante nelle musiche da ballo e nelle canzoni dell'Ottocento. Nel campo delle musiche da ballo (dal valzer, alla polka, al tango al fox-trot, al boogie woogie, al twist, alla musica "disco" di oggi), ha conosciuto una continuità senza soste. Nel campo della canzone, si è sviluppato con una varietà immensa di modi e di generi. Praticamente ogni paese ha un suo proprio genere di canzoni: dall'Italia, alla Francia, dalla Germania, alla Spagna, alla Grecia, dagli Stati Uniti, a tutti i paesi dell'America Latina, per non parlare di quelli dell'Asia. E ora esiste un repertorio internazionale e globalizzato che sta interagendo con queste tradizioni. Tutte queste produzioni hanno avuto, a partire dagli anni Venti del Novecento (cioè dalla invenzione del disco e della radio), un canale di diffusione privilegiato nei mezzi tecnologici di massa.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Ho già segnalato che sarà presto disponibile oggi in Italia una storia della "popular music" dovuta a Franco Fabbri.

Parlare dello statuto sociale e delle convenzioni d'uso di queste musiche richiederebbe un discorso enormemente articolato e complesso. Qui mi limiterò a qualche osservazione di base a partire dall'idea che le musiche di massa sono legate soprattutto alla storia della borghesia e della espansione universale dei suoi principi e dei suoi gusti: dalla sua differenziazione, in campo musicale, dalle tradizioni del "popolo", e da quelle dei ceti intellettuali. È vero che le musiche di ampio consumo si sono formate nel tempo utilizzando sollecitazioni della tradizione folklorica, così come stimoli provenienti dalla tradizione colta, ma è vero anche che gradualmente si sono differenziate dall'una e dall'altra per molte ragioni. Cercherò di riassumerle nei seguenti quattro punti:

1. non si rivolgono a un pubblico che, come quello "popolare", tende a conservare le proprie tradizioni; tanto meno selezionano i propri fruitori esigendo competenze adeguate alla complessità del loro messaggio. Al contrario, esse si sentono parte di un contesto sociale dinamico in continuo mutamento e in continua espansione e tendono ad allargare al massimo l'ambito del proprio pubblico;
2. non assumono di norma funzioni rituali, né lanciano "messaggi" impegnativi: non escludono né una cosa né l'altra, ma danno lo spazio maggiore alla funzione di intrattenere gli ascoltatori in modo gratificante;
3. la loro esistenza, al contrario di quella delle musiche di tradizione folklorica, richiede mezzi economici, e in qualche caso anche mezzi ingenti; tuttavia il reperimento delle risorse necessarie, non è protetto da provvidenze pubbliche (come accade nel caso di tutti i "beni culturali", ivi comprese le musiche di tradizione colta). La sua sopravvivenza dipende dal mercato, cioè da imprese con obiettivi di profitto;
4. le musiche di massa non vengono concepite esclusivamente in funzione di una esecuzione dal vivo di fronte al pubblico: le esecuzioni dal vivo esistono, ma il massimo sforzo è concentrato su oggetti come il disco, da riprodurre e da moltiplicare tecnologicamente.

Nel loro impetuoso sviluppo, le musiche di massa hanno stanno trasformando sostanzialmente l'intera organizzazione musicale della nostra società. Il loro particolare statuto rende oggi abbastanza semplice il loro ascolto, poiché si tratta di generi musicali di solito ampiamente familiari, fin dall'infanzia, alla maggior parte degli ascoltatori. Così l'ascoltatore medio non ha alcun bisogno di esplicitarne l'interpretazione e di spiegarla a se stesso o agli altri. Poiché tuttavia il contesto in cui ci stiamo collocando è quello di un ampio panorama di generi musicali fra loro diversi, anche le musiche di massa verranno considerate qui con gli stessi criteri con i quali consideriamo gli altri tipi di musica: verranno anch'esse "oggettivate" e confrontate con gli altri generi musicali oggi

esistenti. E' all'interno di questa situazione che i quattro punti precedenti vanno collocati.

Il primo punto si riferisce all'allargamento del pubblico. Si può dire che per ogni comunicazione questa sia un'esigenza naturale: tutte le musiche tendono a farsi ascoltare e ad allargare il numero dei propri ascoltatori. Ma il problema nasce quando l'allargamento diventa un valore in sé. A questo punto ci si può chiedere quale sia o quale debba essere il punto d'equilibrio ideale fra la qualità che una musica possiede (la sua capacità di stimolo culturale, per i suoi ascoltatori) e il numero e il tipo di persone che questa musica tende a coinvolgere. I produttori di spettacolo sanno bene quali sono gli ingredienti "da cassetta" e, se li mescolano con dosaggi accorti, sono sicuri del successo. Sanno anche che il numero di dischi venduti (o gli incassi di un determinato film) impressionano il pubblico e lo inducono all'acquisto. Il mercato tende sempre a far assumere agli acquirenti il punto di vista dei produttori, ma per un acquirente non è affatto necessario prestarsi sempre al gioco. L'ascoltatore ha il diritto di decidere qual è il suo personale criterio di equilibrio fra quantità e qualità.

Il secondo problema riguarda il rapporto fra la funzione di gratificazione e la funzione di "rivelazione" che ogni musica (ogni forma d'arte o di spettacolo) possiede. E' importante sottolineare che uno spettacolo o una musica nascono sempre da una mistura dei due elementi, e mettono in rilievo più l'uno o più l'altro a seconda dei casi. Uno spettatore o un ascoltatore, a sua volta, può essere più orientato ad abbandonarsi al semplice piacere oppure a chiedere a ciò che ascolta o vede, qualche cosa di più impegnativo e profondo. Anche in questo caso deve scegliere un punto d'equilibrio fra le due prospettive diverse e deve saper motivare la propria scelta.

Il terzo punto tocca un altro problema cruciale. La produzione musicale è un sistema a due facce: da un lato è in mano ai musicisti, d'altro lato è in mano all'organizzazione industriale. In linea di principio ciascuno dei due protagonisti ha obiettivi e finalità diverse. Il musicista deve manifestare il suo mondo interiore, deve esaltare i valori e i sentimenti che gli stanno a cuore, deve comunicarli nel modo più allettante e persuasivo, deve inventare soluzioni musicali stimolanti, capaci di tener desta l'attenzione degli ascoltatori. Il produttore deve invece assicurarsi che il denaro che investe nell'impresa sia massimamente redditizio.

In epoca di mecenatismo i nobili che avevano al loro servizio gli artisti non investivano il loro denaro per trarne profitti, ma per trarne prestigio culturale e politico. Più gli artisti erano considerati bravi più cresceva il prestigio dei loro committenti. L'alta qualità artistica era vantaggiosa per entrambi. In epoca borghese, invece, l'equilibrio fra gli interessi artistici del musicista e gli interessi eco-

nomici dell'organizzatore può diventare precario. Il venditore sa benissimo che un buon musicista gli serve per ottenere i favori del pubblico, e il musicista, a sua volta, sa benissimo che se non assume le caratteristiche che il produttore gli impone i suoi successi potrebbero venir meno. Anche qui interviene necessariamente un criterio di equilibrio. Un ascoltatore accorto può chiedersi se deve credere a ciò che il musicista sembra comunicargli o se invece le sue manifestazioni sono dettate dalle mode del momento e dalla tendenza a compiacere i desideri del pubblico. Se le sue invenzioni musicali sono dettate da una autentica e originale vena creativa o sono frutto di calcolo. Anche questo è un problema d'interpretazione.

L'interpretazione può diventare oggi particolarmente sottile e difficile se si prende in considerazione il sistema produttivo delle musiche di massa, e questo è il quarto punto da discutere. Una canzone registrata, di solito, è frutto di decisioni molteplici e mediate: è frutto di decisioni dei tecnici oltre che dei musicisti, degli arrangiatori, oltre che degli autori, dei manager oltre che dei cantanti e dell'apparato pubblicitario, oltre che di tutti gli altri aspetti produttivi. E' un prodotto collettivo in cui le esigenze del musicista non sono sempre quelle dominanti. La pubblicità tende a imporre i suoi diritti, che nell'intero processo hanno un peso primario. Ancora una volta si tratta di scegliere un punto d'equilibrio: chi acquista un caffè o un paio di scarpe può essere indotto alla sua scelta da un cartellone o da uno spot televisivo. Ma poi alla fine quel caffè se lo beve e quelle scarpe se le mette. Infine è questo che conta.

Per quanto riguarda il problema di dare un valore estetico alle musiche di massa, occorre tener conto di due aspetti: anzitutto che se di valore estetico si deve parlare questo inevitabilmente si può riferire solo a un'opera o a un evento singolo e non a un genere musicale (in ogni genere, come ben sappiamo, esistono esempi buoni e cattivi); in secondo luogo che ogni giudizio di valore non è mai oggettivo, sia per le ragioni ampiamente indicate al paragrafo 3.2 del Capitolo terzo, sia perché è legato alle esigenze di chi lo formula: "che cosa chiedo che la musica mi dia?" Certo, questo non significa affidare il valore estetico al puro e semplice arbitrio individuale: esistono criteri di giudizio che a poco a poco, in tempi non brevi, si confermano reciprocamente, si stratificano, e diventano parere comune e condiviso.

Condiviso, beninteso, da persone capaci di riflettere, di problematizzare, di discutere punti di vista diversi, di soppesarli e di valutarli con sufficiente competenza. Questo è il livello culturale che si chiede a chi formula giudizi di valore estetico: perlomeno fino a oggi, a questi tipi di persone è spettato il compito di formulare il patrimonio di giudizi su cui tutta la nostra cultura musicale si basa. E non si vede perché non dovrebbero continuare a farlo. Le

raccomandazioni precedenti sulla necessità di accostarsi alle musiche di massa con adeguato spirito critico, andavano proprio in questa direzione: erano un invito a prendere molto sul serio il compito non facile di cominciare a operare selezioni fra gli esempi musicali scaturiti dalla cultura di massa; senza pregiudizi, senza polemiche e senza facilonerie.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Nelle schede seguenti sono stati essenziali i contributi e i consigli di Luca Marconi.

## Scheda II/17

### Frank Sinatra, "These Foolish Things" (autori: H. Marvell, J. Strachey, H. Link).

La canzone "These Foolish Things (Remind Me of You)" è stata composta nel 1936 da un trio di autori (i britannici Jack Strachey ed Eric Marschwitz e lo statunitense Harry Link con parole di Holt Marvell) per la rivista *Spread It Abroad* e ha riscosso subito un enorme successo: nello stesso anno cinque sue versioni discografiche diverse (una delle quali realizzate dall'orchestra di Benny Goodman) si trovarono tra i primi dieci dischi più venduti negli Stati Uniti. Da allora questa canzone si è affermata come una delle più famose "ballads" (così si chiamano le canzoni di quell'epoca in America) degli anni '30, ed è stata interpretata in innumerevoli versioni sia vocali (da Billie Holiday a Ella Fitzgerald) che strumentali, da parte dei jazzisti (vedi scheda II/8). Questa versione è stata incisa da Frank Sinatra negli anni '40. Già da una decina d'anni (era nato nel 1915), egli godeva di grande fama ed era considerato come l'erede di Bing Crosby. Crosby e Billie Holiday sono stati tra i primi cantanti ad adottare un nuovo stile vocale, quello dei "crooners" (sussurratori), che sfruttava le risorse del microfono e dell'amplificazione per adottare un tono intimo, colloquiale, come se ci si rivolgesse confidenzialmente ad ogni singolo ascoltatore, anche quando ci si trovava accompagnati da orchestre di ampie dimensioni. Sinatra fu il loro più noto continuatore, e si conquistò in breve tempo, grazie alla sua sofisticata miscela di elementi della vocalità bianca e di inflessioni jazz, l'epiteto di "the voice".

#### Guida all'ascolto

##### CHORUS 1

A cigarette that bears a lipstick's traces,  
*Una sigaretta con tracce di rossetto,*  
An airline ticket to romantic places  
*un biglietto aereo verso luoghi romantici*  
And still my heart has wings.  
*E subito il mio cuore mette le ali.*  
These foolish things remind me of you.  
*Queste stupide cose mi ricordano te.*

##### CHORUS 2

A tinkling piano in the next apartment,  
*Il tintinnio di un pianoforte nell'appartamento vicino,*  
Those stumbling words that told you what my heart meant,  
*Quelle parole impacciate che ti dicevano ciò che il mio cuore sentiva,*  
A fair ground's painted swings,  
*e altalene colorate di un luna park,*  
These foolish things remind me of you.

##### BRIDGE

You came you saw you conquered me.  
*Sei venuta, hai visto, hai vinto.*  
When you did that to me I somehow knew  
that this had to be.  
*Quando l'hai fatto, già sapevo che ciò sarebbe accaduto.*

##### CHORUS 3

The winds of March that make my heart a dancer,  
*I venti di marzo che rendono danzante il mio cuore,*  
A telephone that rings — but who's to answer?  
*Un telefono che suona — ma a chi devo rispondere?*  
Oh, how the ghost of you clings,  
*Oh, il tuo fantasma si aggrappa a me,*  
These foolish things remind me of you.

##### CHORUS 4

The smile of Garbo in the scent of roses,  
*Il sorriso della Garbo nel profumo di rose,*

The waiters whistling as the last bar closes  
*I camerieri che fischiettano mentre si chiude l'ultimo bar*  
The song that Crosby sings,  
*La canzone di Crosby,*  
These foolish things remind me of you.

Per seguire come il ritmo del parlato faccia abilmente i conti con le pulsazioni musicali per attenuarne il rigore e rendere più confidenziale la pronuncia delle sillabe, si può osservare il seguente schema, dove 1,2,3,4 sono i punti in cui cade la pulsazione (quando la pulsazione non coincide con la pronuncia di una sillaba ho indicato il punto con l'asterisco\*):

* A ciga		rette	that		bears	a	lipstick's		traces
1		2			3				4
* An airline		ticket			to	romantic			places
1		2			3				4
* And		still	my	heart	has		wings		* These foolish
1		2			3				4
things	Rem		ind	me	of		you		*
1			2				3		4

Questa canzone è riconducibile sostanzialmente a uno schema formale ampiamente consolidato nell'ambito della canzone americana identificata con lo "stile Tin Pan Alley". Tin Pan Alley (letteralmente: vicolo dei pentolini di stagno; dal suono dei pianoforti scordati che vi si sentiva) è il soprannome dato da un giornalista al quartiere di New York dove avevano sede gli editori musicali; quel nome divenne presto sinonimo dell'industria della canzone statunitense, e più tardi anche del genere di canzoni da questa diffuso. Tale schema prevedeva un'articolazione in quattro parti: una prima frase melodica (chorus 1) seguita dalla sua ripetizione con parole diverse (chorus 2), da una frase nuova, con valore di collegamento (bridge) e dalla ripresa della frase iniziale, di solito con parole ancora diverse (chorus 3).

Nel caso presente, dopo una breve introduzione strumentale che crea l'atmosfera del brano, il chorus 1 e il chorus 2 sono simili melodicamente, ma il primo termina sospensivamente, con una nota della melodia che non è la tonica (la tonica è quella che si trova sulla prima sillaba del testo: "A"), mentre il secondo termina conclusivamente, con l'accordo di tonica e la tonica nella melodia. Dopo un brevissimo intermezzo strumentale, nel quale l'ampia e veloce melodia discendente degli archi potrebbe alludere ai pensieri del protagonista, dal presente al passato, il bridge comincia con un accordo minore (l'inizio della canzone è in maggiore) e con un improvviso accelerando (l'evocazione di una vicenda amorosa dai ritmi più agitati di quelli del presente) che alla fine decelerava prima di ritornare al terzo chorus. Grande protagonista è comunque la voce di Sinatra, rilassata, carezzevole, calda, con un ritmo vicino a quello del parlato che le consente di rendere efficacemente le alternanze tra i languori delle "foolish things" e gli slanci nostalgici verso il passato.

### Scheda II/18 Elvis Presley, "Good rockin' Tonight" (autore: Roy Brown)

"Good Rockin' Tonight" è stata composta e incisa per la prima volta (per la piccola casa discografica Deluxe) nel 1947 da Roy Brown, un musicista nero di "Rhythm & Blues", etichetta con la quale in quegli anni si denominava la musica nera da ballo statunitense, che all'epoca veniva ascoltata quasi esclusivamente da persone di colore. La canzone di Brown e la sua successiva versione, realizzata poco tempo dopo da un altro cantante nero, Wynonie Harris, riscosero un certo successo tra il pubblico nero tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50.

Nei primi anni '50 il "Rhythm & Blues" (soprattutto attraverso la radio e i juke boxes) cominciò ad attirare l'attenzione di un nuovo pubblico, quello adolescenziale ("teenagers"), che trovava in esso uno stimolo a un ballo sfrenato, assai diverso da quello gradito da papà e mamma; più in generale questo repertorio cominciò ad essere sentito dai giovani come simbolo di un modo di divertirsi e di uno stile di vita alternativo a quello della "gente perbene". La cultura nera serviva da detonatore della miscela, anche se era più mitologizzata che reale.

Nel frattempo, alcuni musicisti bianchi (spesso di età non molto avanzata) cominciarono a imitare lo stile Rhythm & Blues (è il caso ad esempio di Bill Haley con *Rock around the clock*, incisa nel 1954) o a proporre nuove versioni di brani già famosi, inserendovi frequentemente anche elementi tratti da un altro genere fino a quel momento trascurato dalle grandi reti radiofoniche e dalle importanti case discografiche: il "country" (di tradizione bianca), che già in passato aveva avuto contatti e commistioni con le musiche nere. Il nuovo genere risultante, rivolto soprattutto al pubblico giovanile, cominciò a essere chiamato Rock'n'roll.

Elvis Presley, fu uno dei numerosi cantanti bianchi di Rock'n'roll che incisero negli anni '50 una versione di "Good Rockin' Tonight". Si tratta di una delle sue prime incisioni discografiche, realizzate dalla "Sun", una piccola etichetta di Memphis diretta da Sam Phillips specializzata nei repertori Rhythm & Blues, Country e Rock'n'roll. Phillips è considerato lo scopritore di Presley, colui che capì che quel giovane cantante di East Tupelo (nato nel 1935) appassionato sia di Rhythm & Blues che di Country, poteva essere la persona giusta che lui da tempo cercava: un giovane bianco che cantasse come un nero. Dopo i primi successi con la Sun, Presley nel 1956 passò poi a incidere per una grande casa discografica, la RCA, che sfruttando anche il grande impatto, che egli ebbe in apparizioni televisive e film, lo trasformò in breve tempo in una star mondiale.

La differenza fra la canzone sentimentale di Sinatra e questa canzone di Presley indica con molta esattezza in che cosa sia consistita la "rivoluzione giovanile" che si creò nei paesi anglosassoni, e poi in tutto il resto del mondo, fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. La musica fu lo strumento più importante di questa trasformazione di tendenze e di gusti. Ma non si trattava solo di gusti musicali: si trattava di una ribellione generazionale (dei giovani nei confronti delle generazioni precedenti) che portava con sé una trasformazione radicale del sistema dei valori. I movimenti giovanili diedero una spallata decisiva al perbenismo americano (e certo, non solo americano) del dopo-

guerra. Le classi dominanti nella prima metà del secolo avevano prodotto disastri inconcepibili, e la società aveva bisogno di rinnovarsi. L'insofferenza, istintivamente e quasi irrazionalmente dimostrata dalle nuove generazioni nei confronti delle prece-denti, a cui seguirono negli anni Sessanta, le contestazioni esplicite e consapevoli dei movimenti studenteschi, posero le basi di una trasformazione sostanziale del mondo occidentale. La legittimazione che ottennero i nuovi tipi di musica si delineava anche come legittimazione di un nuovo sistema di pensieri, di modi di sentire, di strutture affettive.

#### Guida all'ascolto

##### RITORNELLO

Well, I heard the news,  
Sì, ho sentito la notizia,  
there's good rockin' tonight.  
stasera si dondola.  
Well, I heard the news,  
Ho sentito la notizia,  
There's good rockin' tonight.  
stasera si dondola.

##### STROFA

I'm gonna hold my baby  
Vado a tenermi la mia pupa  
as tight as I can.  
più stretto che posso.  
Tonight she'll know  
Stasera capirà  
I'm a mighty, mighty man.  
quanto son forte.

##### RITORNELLO

I heard the news,  
Ho sentito la notizia,  
there's good rockin' tonight.  
stasera si dondola.

##### STROFA

I say, well, meet me in a hurry  
Dico: incontriamoci in fretta  
behind the barn,  
là dietro il deposito,

Don't you be afraid, darling,  
non aver paura, cocca,  
I'll do you no harm  
non ti farò male,  
I want you to bring  
voglio portarti

along my rockin' shoes,  
con le mie scarpe a dondolo,

'Cause tonight I'm gonna rock away  
stasera mi voglio dondolar via  
all my blues.  
tutti i pensieri.

##### RITORNELLO

I heard the news,  
Ho sentito la notizia,  
there's good rockin' tonight.  
stasera si dondola.

##### STRUMENTI

##### STROFA

Well, we're gonna rock,  
Andiamo al dondolo,  
We're gonna rock.  
andiamo al dondolo,  
Let's rock. Come on and rock,  
Dondoliamo, vieni a dondolarci,  
We're gonna rock all our blues away.  
dondoliamo via tutti i pensieri.

## RITORNELLO

Have you heard the news?  
 Hai sentito la notizia?  
 Everybody's rockin' tonight.  
 Tutti al dondolo stasera.  
 Have you heard the news?  
 Hai sentito la notizia?  
 Everybody's rockin' tonight.  
 Tutti al dondolo stasera.

## STROFA

I'm gonna hold my baby  
 Vado a tenermi la mia pupa  
 as tight as I can,  
 più stretto che posso,  
 Well, tonight she'll know  
 stasera capirà  
 I'm a mighty, mighty man.

quanto son forte.

I heard the news,  
 Ho sentito la notizia,  
 There's good rockin' tonight.  
 stasera si dondola.

## STRUMENTI

Well, we're gonna rock, rock, rock,  
 Sì, dondoliamo  
 Come on and rock, rock, rock,  
 vieni, dondoliamo  
 Well, rock, rock, rock, rock,  
 sì, dondolo, dondolo  
 Let's rock, rock, rock, rock,  
 dondoliamo  
 We're gonna rock all our blues away.  
 dondoliamo via tutti i pensieri.

Come accadeva in gran parte delle canzoni di Rhythm & Blues finalizzate al ballo, le parole alternano allusioni erotiche a entusiastiche incitazioni al divertimento, sintetizzate nella diffusissima formula "We're gonna rock". E il divertimento sfrenato era sentito allora come opposizione radicale all'efficietismo, ai miti del guadagno e dell'affermazione economica, che erano dominanti nella società americana. Strettamente legata all'obiettivo di far ballare freneticamente è la dimensione ritmica di questo brano, con una veloce pulsazione scandita molto intensamente dal pizzicato del contrabbasso e dalla batteria sulla quale la voce e la chitarra elettrica inseriscono accenti finalizzati ad aumentarne la "spinta pulsativa".

Tra le note toccate melodicamente, domina a lungo la tonica, raggiunta dalla voce di Presley all'inizio della canzone (sulla parola "well") con un "glissando" ascendente che, a partire da brani come questo, divenne uno dei suoi gesti più ripetuti (e imitati). La tonica, una volta raggiunta, viene più volte reiterata in corrispondenza delle prime parole ("Well I heard the news") per poi chiudere, dopo un breve arco melodico, la prima frase (al termine della parola "tonight"). La stessa nota si ripresenta poi frequentemente anche sotto forma di lunghi frammenti tutti declamati costantemente su di essa. Si tratta di una drastica semplificazione della melodia. Le melodie ampie ed elaborate (sul tipo di quella di Sinatra) derivavano fondamentalmente dalla tradizione musicale europea, dalle canzoni italiane o inglesi dei primi decenni del secolo, poi riprese dallo stile "Tin Pan Alley": qui l'accento è posto sulla forza del ritmo e sulla suggestione delle sonorità. Il profilo melodico è drasticamente semplificato.

Un altro dei gesti vocali che caratterizzarono la carriera di Presley è l'improvviso salto dal registro acuto a quello grave, in questo caso realizzato alla fine del secondo e del terzo ritornello in corrispondenza della fase conclusiva "I heard the news there's

good rockin' tonight". Della voce di Presley va ancora sottolineato che qui, come in gran parte del repertorio che lo ha lanciato, se vengono imitati l'irregolarità, il dinamismo ritmico e l'uso di alcune inflessioni dei cantanti neri di Rhythm & Blues, c'è però una precisione nell'intonazione delle note che può essere ricondotta invece alla tradizione bianca (forse al Country?). In ogni caso la storia del blues e dei suoi derivati testimonia come la precisione dell'intonazione non facesse affatto parte delle norme musicali nere (vedi a questo proposito la scheda II/6), mentre in tutta la lunga tradizione musicale europea (da cui deriva fra l'altro anche lo stile di Tin Pan Alley) questa esigenza era sentita come assoluta.<sup>38</sup>

Se si presta attenzione alla parte strumentale si può notare come la canzone inizi con un tipico accompagnamento "boogie woogie" realizzato dal basso che enuncia la pulsazione con una successione di "arpeggi". Nei due assoli di chitarra elettrica, sempre costruiti sul ritmo del boogie-woogie, dopo i primi accordi viene inserito un breve riff melodico (due sole note ripetute due volte) riproposto per tre volte ad altezze crescenti; la voce poi rientra presentando a sua volta un suo riff ritmico più volte ripetuto sulle parole "We're gonna rock". Col termine di "riff" si intende in questo genere di musica un breve motivo caratteristico ripetuto più volte.

In questa versione di Presley di *Good rockin' tonight* dunque, gli ingredienti sono tutti ripresi da tradizioni precedenti, ma sono combinati con una miscela e un sound sapientemente dosati per confezionare quel tipo di musica da ballo (il "Rock'n'roll") che gli adolescenti statunitensi stavano cominciando a chiedere con insistenza sempre maggiore.

<sup>38</sup> Questa osservazione è dovuta a Richard Middleton (1994).

Scheda II/19  
*Giardini di Mirò* (con la voce di **Alessandro Raina**),  
*Given ground* (autori: **Nuccini-Riverberi**)

*Given ground* è un brano realizzato nel 2003 dal gruppo italiano *Giardini di Mirò* e si inserisce nel genere musicale chiamato "postrock". La scelta di un esempio come questo è dovuta anzitutto al fatto che per ascoltatori giovani e meno giovani la tradizione rock degli anni Sessanta e Settanta si può dare in un certo senso per nota. Non mi sembra così significativo riproporre l'ascolto di qualcuno dei gruppi classici dell'epoca, né di qualche gruppo "punk" di anni successivi. Ho preferito piuttosto aprire qualche prospettiva un po' meno nota nel campo di tendenze che stanno ai margini della musica pop più consueta e più diffusa. Il cosiddetto "postrock" è un genere che si è sviluppato a partire dalla seconda metà degli anni Novanta negli Stati Uniti e in Inghilterra e che si è successivamente propagato nel resto del mondo. Già dal suo nome manifesta la propria intenzione di riferirsi sostanzialmente alla tradizione del rock, prendendo però nello stesso tempo le distanze da coloro che di tale tradizione continuano a proporre solo gli aspetti più stereotipati. Agli occhi dei "post" questi ultimi in un certo senso tradiscono lo spirito innovativo che era stato sempre alla base della musica "giovane" e al tempo stesso si dimostrano incapaci di sottrarsi alle insidie dell'industria commerciale.

I gruppi postrock sono complessi simili a quella dei gruppi rock (con uno o due chitarristi, un bassista, un batterista) anche se spesso il cantante ha in essi un ruolo meno centrale e in alcuni casi è persino assente. Nei loro brani vengono citati stilemi del rock del passato, ma anche spunti provenienti da altri filoni, come quello della musica "minimalista", del jazz o delle musiche da film. Il gusto per l'eclettismo e per gli accostamenti insoliti di stili, fanno annoverare il postrock all'interno di quei fenomeni culturali recenti che si possono ricondurre alla condizione cosiddetta "postmoderna".

Il gruppo *Giardini di Mirò* incide per una piccola casa discografica indipendente che però viene distribuita da una multinazionale. È formato da due chitarristi, un bassista, un batterista, un tastierista e un polistrumentista. È attivo dal 1997 e nasce nell'ambito dei gruppi dell'Emilia Romagna che, almeno da trent'anni, è uno degli ambienti più vivaci nel panorama delle sottoculture musicali italiane.

*Guida all'ascolto*

INTRODUZIONE

Feel not to converge soon

*Sento che non convergerò subito*

Fear not comfort soon

*Temo di non consolarmi presto*

RITORNELLO

Who could not imagine how

*Chi non potrebbe immaginare*

I will learn for you.

*Come imparerò per te.*

STROFA

Everyone is combined in teeth

*Tutti son combinati nei denti*

Everyone is wrestling at your feet

*Tutti combattono ai tuoi piedi*

Until someone is set to fight with you

*Finchè qualcuno è preso per lottare con te*

Everyone can live on sale

*Tutti possono vivere in vendita*

And everyone can carve me

*E tutti possono trinciarmi*

with hands like yours

*con mani come le tue*

But you can't kiss all of them

*Ma tu non puoi baciarli tutti*

If you can't wash your teeth afterwards

*Se poi non puoi lavarti i denti*

Il testo, che parla di un'esperienza amorosa tra il disperato, l'ironico e l'allucinato, è stato tradotto letteralmente per lasciare intatte le ambiguità e i disordini verbali che lo caratterizzano. La forma musicale, abbastanza consueta nel rock, è quella indicata a margine del testo stesso. La canzone viene qui commentata sezione per sezione:

*Introduzione:* la chitarra e il basso elettrico ripetono costantemente e in modo quasi distaccato un semplice accompagnamento sul quale si inserisce la voce. È da notare come la voce sia trattata con duplicazioni artificiali, che nella prima parola introduttiva (feel, fear) diventano un vero e proprio accordo, come se invece di una voce si trattasse di un gruppetto di voci. La melodia vocale è semplice, ma lievemente forzata e quasi un po' rigida, nella sua uniformità. Viene ripetuta identica per quattro volte.

*Ritornello:* un liberatorio colpo di piatti annuncia l'inizio della nuova sezione, in cui la batteria ha un ruolo molto più importante e dà maggiore corposità alla tessitura sonora. Qui la melodia si fa leggermente più ampia e mossa, ma il modo di cantarla ha sempre la fissità iniziale. C'è da notare però, come le parole non vengano cantate secondo la loro scansione naturale, ma quasi vengano smozzicate, "mangiate" e rese poco comprensibili, come pronunciate in sogno. Il passaggio alla sezione seguente avviene senza soluzioni di continuità.

*Strofa:* inizia a questo punto la lunga declamazione del testo della strofa, che viene pronunciato quasi come un recitativo attorno a una nota costantemente ribadita, con gli ultimi tre versi ripetuti due volte. Al carattere ipnotico e introspectivo già indicato si aggiunge a questo punto anche una sorta di ansia vocale, che spezza le parole e le interrompe con piccoli sospiri o singhiozzi.

*Ritornello:* anche in questo caso il ritornello ha una funzione quasi liberatoria. Interrompe finalmente la pronuncia ansiosa delle parole della strofa e riprende un motivo musicale più ampio e distensivo. Sull'onda di questo sollievo ottenuto il ritornello viene ripetuto due volte.

*Conclusione:* la chitarra, che insieme alla voce è la grande protagonista del brano, inizia a questo punto un lungo assolo che non si basa su passi di energia o sfoggi di virtuosismo, ma piuttosto sul vibrato, su suoni distorti, su riverberi: tutti effetti timbrici che, insieme ai suoni della batteria e della tastiera, creano una sorta di raffinata "nebbia" sonora. Su questa la voce riprende il canto con una evocazione in lontananza di alcune parti della strofa. Poco prima della conclusione si aggiunge al tutto una miste-

Until you eat out yourself.

*Finché tu stessa non mangi.*

RITORNELLO

Who could not imagine I will learn for you.

(Conclusione strumentale, con ripresa di una parte della strofa)

riosa voce femminile, in compagnia della quale la canzone a poco a poco si conclude con effetto di dissolvenza.

La singolarità del brano è data da alcuni elementi che contribuiscono a creare il suo "carattere affettivo": anzitutto il fatto che tutta la melodia si aggira costantemente attorno a una sola nota, dall'inizio alla fine, e che questa nota, curiosamente, non è la tonica, ma un'altra altezza non conclusiva, che dà al discorso un continuo carattere di sospensione; in secondo luogo il fatto che tutta la canzone è assiduamente accompagnata da un piccolo motivo della chitarra, una sorta di riff, che talvolta viene semplicemente ripetuto, e in altri casi lievemente variato, senza che però la sua continuità venga mai meno; un terzo elemento significativo è la costanza del ritmo, sempre lento e sempre scandito con accenti moderati, a cui si accompagna un gusto timbrico estremamente ricco dal punto di vista della sonorità complessiva, ma poco aggressivo e basato piuttosto su lievi sfumature color pastello.

Tutto questo permette di inserire il brano, con il suo gusto per la ripetizione e la stasi, con la sua sensibilità per una sorta di estasi malinconica e vagamente allucinatoria, nelle tendenze tipiche di un post-rock crepuscolare che abbandona le mode del ribellismo giovanile anni Sessanta, ma accoglie a piene mani molti spunti di passate stagioni rock, con suggestioni psichedeliche e "progressive", ripensate in chiave d'attualità.

## Scheda II/20 Shamal, *Dead voices dance* (progetto di E. Rao)

*Dead voices dance* è un brano di "world music" inciso in Italia nella prima metà degli anni Novanta da una piccola etichetta indipendente. La formula "world music" a partire dal 1987 è stata utilizzata per indicare un genere che mescolava aspetti di musica occidentale di massa con echi di musiche etniche, specialmente extraeuropee. In molti casi si trattava di brani che non facevano riferimento a un'unica tradizione, ma assumevano componenti provenienti da più culture, anche molto diverse tra loro.

Ad interessarsi a questo nuovo genere musicale sono stati sostanzialmente due tipi di pubblico: da una parte coloro che avevano seguito negli anni precedenti le vicende della musica rock e che a partire dalla seconda metà degli anni '80 sentivano sempre più il bisogno di una musica meno scontata e meno legata ai valori del ribellismo giovanile e nello stesso tempo meno pretenziosa del rock d'avanguardia ("progressive") e più spirituale del punk e dei suoi derivati; dall'altra un pubblico più giovane interessato soprattutto alla capacità della world music di promuovere nuovi modi di ballare, ma soprattutto valori nuovi rispetto a quelli promossi dal rock: valori di accettazione della diversità culturale, curiosità di entrare in contatto con mondi fino allora sconosciuti.

L'industria del disco ha puntato in questo campo verso due diverse direzioni: da un lato ha prodotto con i suoi mezzi tradizionali questo nuovo tipo di esperienza musicale e l'ha offerto alla sua clientela già esistente (ne abbiamo appena chiarito alcune ragioni); d'altro lato, però, ha anche favorito l'emersione di nuovi soggetti provenienti da paesi fino a quel momento emarginati e secondari. Un esempio per tutti è quello dell'Africa da cui sono uscite negli ultimi anni esperienze musicali nuove e particolarmente interessanti, ad alcune delle quali l'industria ha consentito una circolazione nel mondo "globale": È ovvio che, a questo punto, si possono generare equivoci culturali da cui è necessario prendere le distanze. La world music non è musica "etnica": è musica di massa, di matrice europea e americana, anche quando nasce in Africa o in India. Un minimo di discernimento critico è sufficiente per rendersene conto, anche all'ascolto: basta prestare orecchio ai timbri in essa utilizzati.

Fondamentali per lo sviluppo della world music, infatti, sono stati alcuni cambiamenti avvenuti nell'ambito delle tecnologie musicali: nel 1983 viene lanciato il compact disc, il primo supporto musicale commerciale di tipo digitale, che fa apparire meno aggressivo il sound del rock, e aumenta invece il fascino delle registrazioni di strumenti dal vivo e di mescolanze tra questi e quelli elettrificati. Negli stessi anni diventa inoltre sempre più accessibile un nuovo tipo di strumento, il campionatore, capace di memorizzare i suoni fornitigli, di elaborarli e di renderli eseguibili con una tastiera, consentendo le più ardite contaminazioni sonore.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Ne parla ampiamente Franco Fabbri (1996).



### Guida all'ascolto

L'esempio registrato è il frammento iniziale di un brano assai più lungo pubblicato in un CD antologico intitolato *Caniti sudati* che nel 1995 raccoglieva diversi esempi di world music italiana. Come spesso avviene negli ultimi anni, il brano è firmato non con il nome di un cantante, di un autore, o del loro gruppo, ma col nome di un "progetto". In questo caso il progetto è stato ideato da uno dei 3 musicisti che lo hanno registrato: il polistrumentista siciliano Enzo Rao. Oltre al violino, al basso elettrico e ad alcuni strumenti elettronici suonati da Rao, in *Dead voices dance* si sentono il sax soprano del jazzista siciliano Gianni Gebbia e alcuni strumenti provenienti da diverse tradizioni culturali (il bendir, arabo, le maracas, americane, e il gong dell'opera cinese) suonati da Glen Velez, che realizza anche un canto "diplofonico" di tradizione orientale: si tratta di una particolare tecnica di emissione della voce, con la quale si possono ottenere due suoni contemporaneamente, un suono basso di base e alcuni dei suoi armonici.

*Dead voices dance* si inserisce nel filone della world music ai confini con la new-age, e condivide numerose caratteristiche con uno degli esempi prototipici di tale filone, *The feeling begins*, che apre il CD *Passion* di Peter Gabriel (che della word music è un po' il padre riconosciuto), dove sono contenute le musiche da lui ideate per il film di Martin Scorsese *L'ultima tentazione di Cristo*. In entrambi i brani, per evocare musiche legate a fenomeni spirituali lontani dalla nostra cultura (soprattutto temporalmente, ma anche geograficamente), si fa uso, fin dall'inizio, di un "bordone" (cioè di un suono basso tenuto a lungo). Nella nostra registrazione il bordone (che funziona anche da tonica) viene accompagnato, subito dopo l'inizio, da misteriosi suoni acuti: sono gli armonici del canto diplofonico. Continueranno anche dopo, più o meno lungo tutto il corso della registrazione. Entra poi il suono di un violino campionato che esegue la melodia principale: inizia con quattro note ascendenti poi imitate subito dal saxofono. Successivamente i vari strumenti la ripetono continuamente, solo variandola qua e là. L'atmosfera ottenuta con questa mistura di suoni è decisamente statica e vagamente orientale. Successivamente entra un motivo ritmico eseguito da strumenti a percussione che aggiungono all'insieme una nuova caratterizzazione, anch'essa orientaleggiante. Neppure dopo questo nuovo intervento cambia però l'atmosfera generale del brano.

Come *The feeling begins* di Gabriel, e come molte delle musiche "esotiche" evocate dalla world music, *Dead voices dance* si articola in due parti: una prima sezione sostanzialmente a-metrica, con funzione preparatoria e di carattere meditativo, e una seconda sezione con un ostinato ritmico in evidenza, funzionale a scaricare l'energia accumulata nella fase preparatoria di raccoglimento. Ma brani di questo genere, così come i modelli "etnici" ai quali si ispirano, durano molto a lungo, nel tentativo di proporre un senso del tempo lontano dalle tensioni tipiche del tempo occidentale. Qui abbiamo potuto proporre solo l'inizio di un brano che dura molti minuti.

### BREVI ESEMPI DI STRUTTURE MUSICALI

Gli esempi che seguono sono stati realizzati per dare maggior concretezza alle definizioni strutturali offerte nel capitolo secondo. Le definizioni non devono restare astratte, ma corrispondere a eventi percettivi, o per meglio dire a "categorie" percettive. Non sarà facile applicare poi queste categorie alla pratica reale dell'ascolto musicale. La musica passa nel tempo e spesso scorre troppo veloce per lasciare spazio a una percezione minuta e analitica. Fin che le categorie percettive acquisite non diventano automatismi correnti è difficile riuscire a coglierle durante l'ascolto. Certe volte non è neppure necessario: spesso la musica stessa richiede forme d'ascolto globali e non analitiche. Tuttavia, per iniziare un possibile lavoro di acculturazione in questo campo, può essere perlomeno utile cominciare a sapere a che cosa corrispondono alcuni termini che ricorrono spesso nei libri di musica.

#### Esempio I/21

#### Scala diatonica e cromatica

Per "diatonica" si intende la scala di sette note che ciascuno in genere sa a memoria e sa cantare:

Do Re Mi Fa Sol La Si Do (primo esempio)

Per "cromatica" si intende la scala di dodici suoni, ciascuno separato da un semitono rispetto alla nota adiacente. Ad es. fra l'intervallo di "tono" Do-Re si inseriscono due intervalli di "semitono" creati dal Do diesis (scritto Dod), fra il Re e il Mi si inserisce il Mi bemolle (scritto Mib), e così via. Si noterà che fra Mi e Fa, così come fra Si e Do, non si inserisce alcun semitono perché già Mi-Fa e Si-Do sono semitoni.

La scala cromatica suona come nel secondo esempio: