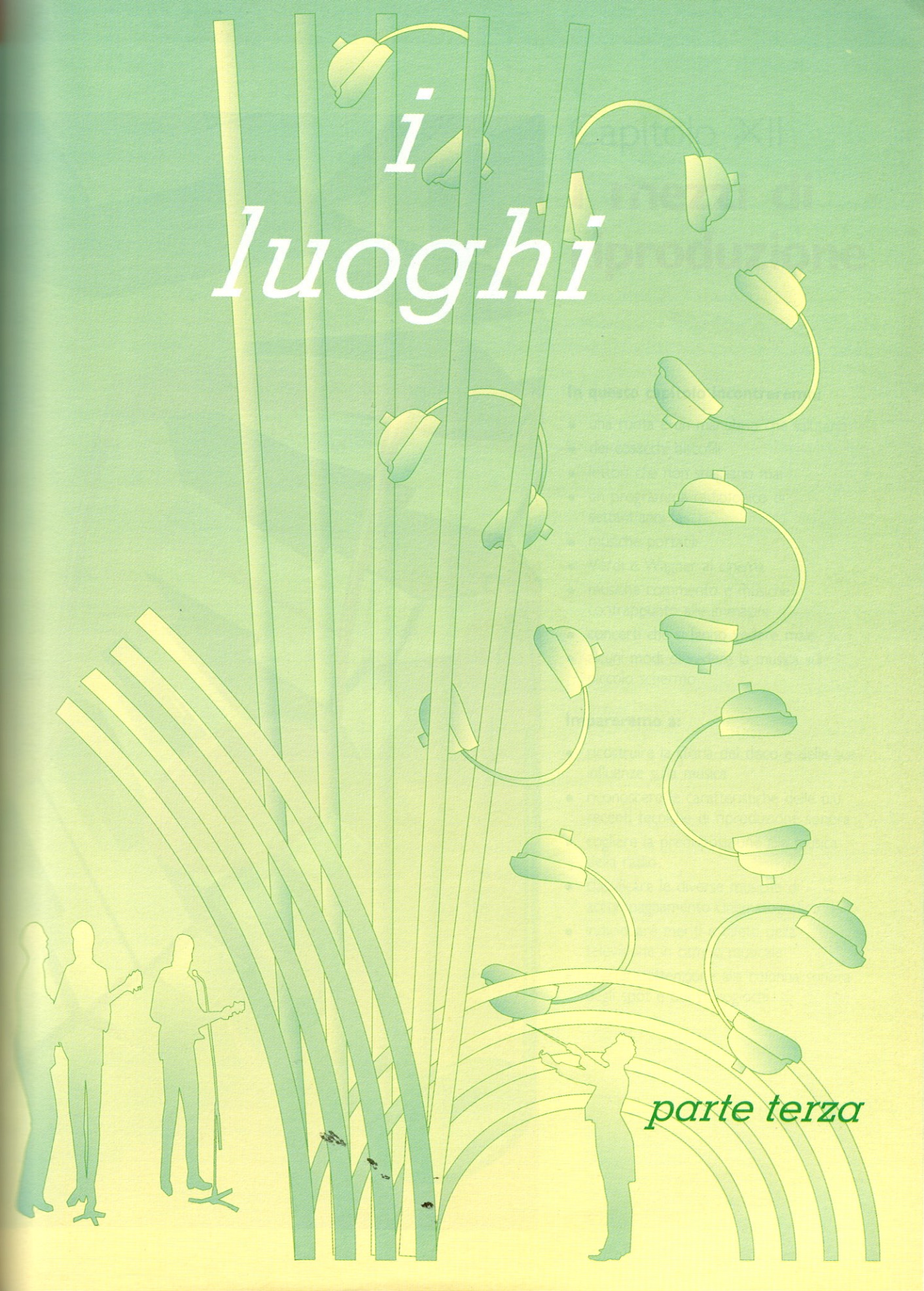


# *i luoghi*

*parte terza*





## Capitolo XII

# I mezzi di riproduzione

### In questo capitolo incontreremo:

- una ruota e un manubrio che salutano
- dei cosacchi discografici
- lettori che non sbagliano mai
- un programma radiofonico di settant'anni fa
- musiche portatili
- Verdi e Wagner al cinema
- musiche commento e musiche contrappunto alle immagini
- concerti che si fanno vedere male
- alcuni modi di vedere la musica sul piccolo schermo

### Impareremo a:

- ricostruire la storia del disco e delle sue influenze sulla musica
- riconoscere le caratteristiche delle più recenti tecniche di riproduzione sonora
- cogliere la predisposizione alla musica della radio
- classificare le diverse musiche di accompagnamento cinematografico
- individuare meriti e difetti della televisione in campo musicale
- prestare attenzione alla colonna sonora degli spot e dei videogiochi

I.

**Fonografo:** apparecchio che riproduce i suoni trasformando in vibrazioni sonore le oscillazioni a cui un ago è sottoposto con il contatto con il cilindro su cui è incisa la musica.

**Grammofono:** macchina che riproduce suoni già registrati, facendo uso non di cilindri ma di dischi confezionati.

## Musica in scatola: dal disco al compact disc

Il 18 dicembre 1877 lo scienziato americano Thomas Alva Edison depositò il brevetto di un apparecchio che volle chiamare pomposamente fonografo. L'invenzione fece subito scalpore e dopo qualche giorno un giovane giornalista, su incarico di una prestigiosa rivista scientifica, andò a trovare Edison per capire di che cosa si trattasse. Così scrisse dell'incontro:

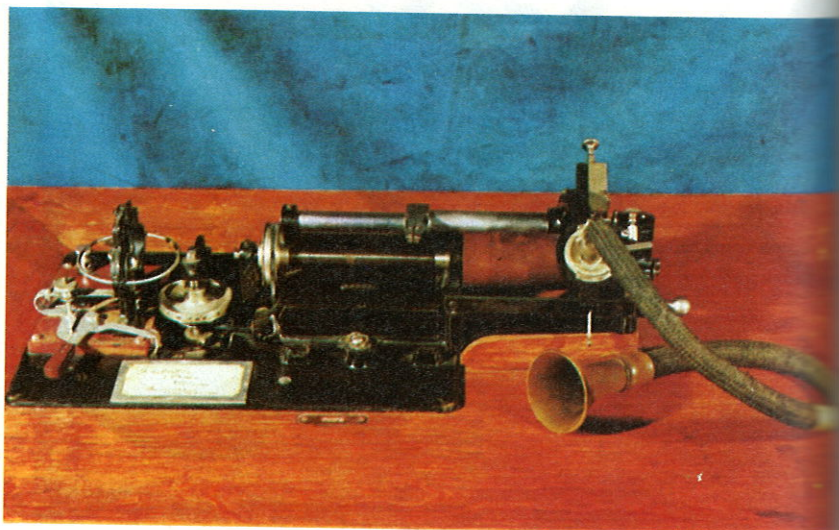
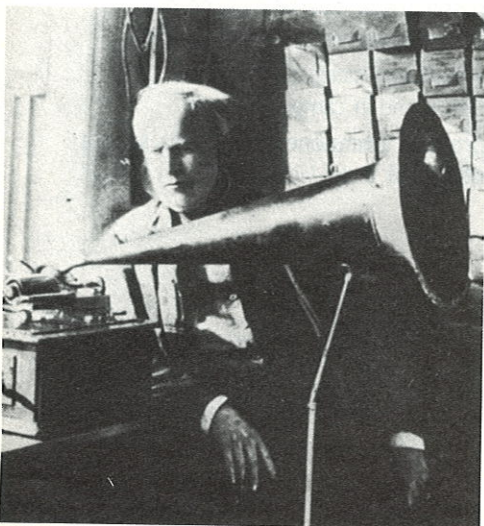
«"Abbate pazienza un minuto!" esclamò Edison. "Eccolo qui!" e mi mostrò un piccolo strumento. Si trattava di un lungo cilindro che aveva ad un capo una ruota pesante e all'altro un piccolo manubrio. Io detti istintivamente un giro al manubrio e con mio grande stupore sentii venir fuori queste parole emesse come da un telefono: "Buongiorno! Che ne dite del fonografo?"».

L'antichissima aspirazione dell'uomo di conservare i suoni e di non perderli appena emessi, su cui gli stessi Greci avevano sviluppato tanti miti, sembrava finalmente realizzata. La macchina infatti permetteva di incidere su cilindri di cera voci e musiche e poi di riascoltarle a piacimento. Era un'accoppiata molto rudimentale dell'odierno registratore e del giradischi. Nei primi tempi l'industria non metteva a disposizione degli utenti cilindri preregistrati e quindi chi possedeva questo apparecchio lo usava essenzialmente per ragioni professionali, come dittafono, cioè come apparecchio al quale dettare un testo, oppure per fare ricerche scientifiche, o anche come macchina di divertimento. Solo in seguito, quando vennero prodotti i primi fonografi a moneta, gli antenati dei moderni *juke-box*, nacque l'esigenza di mettere in circolazione cilindri già registrati, e l'era della musica riprodotta venne definitivamente inaugurata.

Alla fine del secolo Emil Berliner, un tedesco trapiantato negli Stati Uniti, inventa il grammofono.

*Qui sotto, Thomas Alva Edison con il suo primo fonografo. A destra, il primo apparecchio per la registrazione del suono.*

*Nella pagina accanto, in alto, il primo grammofono con disco in stagnola e altoparlante a tromba; in basso, locandina pubblicitaria per uno dei primi modelli di grammofono.*





I primi grammofoni con il loro corredo di dischi entrano in circolazione a cavallo dei due secoli e incontrano subito un grosso successo da parte degli acquirenti privati, che li utilizzano nelle loro dimore soprattutto per "fare musica" (non più nel senso tradizionale di "eseguirla", ma nel senso più limitato di "ascoltarla"). Proprio negli stessi anni si sviluppa la produzione industriale di dischi, prima negli Stati Uniti e in Europa, poi nel resto del mondo.

Allo scoppio della prima guerra mondiale non c'è paese che non abbia una sua, anche piccola, casa produttrice di dischi e di apparecchi per l'ascolto: ma la scoperta di più raffinate tecnologie di registrazione, che non si servono più dei precari procedimenti meccanici e fanno uso di sistemi elettrici, favorisce subito i paesi più forti e sviluppati. Da questo momento in poi l'industria discografica si caratterizza per una forte concentrazione: ancora oggi il mercato mondiale è nelle mani di poche case "multinazionali".

Torniamo alla storia della musica registrata. La corsa al disco e al suo impiego casalingo non conobbe soste, almeno fino agli anni Venti. E questo in tutto il mondo. Un solo esempio basterà a farci capire che cosa doveva significare l'uso del disco in una società che ancora non conosceva la radio (la quale ebbe una diffusione di massa solo nel corso degli anni Trenta). Nel resoconto di un viaggio effettuato nel 1910 da un tecnico dell'industria discografica, il quale si spinse nelle più lontane regioni della Russia, leggiamo:

"Nelle montagne del Caucaso queste nuove voci possono essere udite in tutti i villaggi e i dischi vengono ascoltati continuamente, fino a che non si consumano. I cosacchi non comprano mai un disco con lo stesso titolo fino a che non sia rotto del tutto. Anche in questo caso, comunque, non lo gettano e talvolta lo usano per de-

## Per una lira al giorno

*Grammofono Marca Arpa—Cassetta in mogano finemente lavorata, dimensioni: 32x32x18—Tromba a giglio colorata—Braccio acustico nichelato—Diaframma marca Orphus—Freno automatico—Corredato di 12 pezzi (6 dischi da L. 20 o-gnuno) a scelta tra Opere, Operette, Canzonette, Ballabili Scene Comiche, più 200 punte a triplicata sonorità.*



**L. 360**

CHIEDERE CATALOGO che si spedisce GRATIS dei dischi "PHONOTYPE RECORD" con le ultime NOVITÀ in Canzonette, Operette, Opere, Ballabili, Scene Comiche, ecc. ecc.

Riparazioni di grammofoni garantite

Grande assortimento articoli per regalo in Alpaga a prezzi modicissimi e di grande figura lavorata

presso la DITTA

**F. SGO ESPOSITO**

NAPOLI - Via Roma 392 - NAPOLI  
(di fronte Angolo Maddaloni)

**Long playing:** disco a lunga durata, a 33 giri. Contiene, in ogni facciata, circa 25 minuti di musica.

**Alta fedeltà:** tecnica che consente di rendere il suono in modo realistico, senza distorsioni o disturbi.

**Stereofonia:** sistema a due canali che, raddoppiando la fonte sonora, consente all'ascoltatore di udire suoni provenienti da due parti.

corare le loro capanne. La *macchina che produce suoni* è il solo strumento di divertimento che esiste in questi luoghi".

Insomma, per la prima volta il disco consentiva di rompere l'isolamento di tanta gente e di metterla in contatto con forme più complesse di musica. Questa sua caratteristica lo rendeva un oggetto prezioso, da conservare anche quando era diventato ormai inutilizzabile.

L'industria discografica viene colpita da una grossa crisi alla fine degli anni Venti: alla base ci sono ragioni generali (il crollo dell'economia statunitense) e particolari (la diffusione della radio e, più tardi, la nascita del film sonoro). Le conseguenze di questa crisi sono devastanti: a metà degli anni Trenta gli Stati Uniti producono un decimo dei dischi messi in circolazione dieci anni prima! Ma già nel periodo della seconda guerra mondiale la produzione conosce una forte ripresa: si calcola che nel 1945 gli Stati Uniti vendettero ben 200 milioni di dischi a 78 giri in tutto il mondo.

La storia dei decenni successivi è un susseguirsi di forti innovazioni tecniche nel settore, che allargano enormemente e di conseguenza modificano il consumo di musica registrata. Nel 1948 compare il disco long playing, una utile invenzione in contrapposizione agli scomodi 78 giri, che ospitavano registrazioni di tre-quattro minuti per facciata (ce ne volevano cinque per una sinfonia completa, e ben di più per un'opera lirica). Accanto agli impegnativi dischi a 33 giri compaiono quasi subito gli agili 45 giri, che vanno a sostituirsi ai 78: contengono la stessa quantità di musica, ma il loro uso è assai più agevole, in quanto sono meno ingombranti, più leggeri e meno fragili. Inoltre migliora la qualità musicale dei dischi: lo sviluppo della cosiddetta alta fedeltà, il passaggio dalla

registrazione elettrica a quella

magnetica, la nascita della stereofonia, la sperimentazione di sempre più raffinati processi di fissazione e di montaggio spiega-

no il grosso successo che il disco ha conosciuto (e che gli ha permesso di dominare incontrastato in campo musicale) almeno fino agli anni Sessanta. Accanto a questi fenomeni tecnici ne

vanno aggiunti altri, legati all'uso del disco come materiale di consumo: si diffondono i



Qui sopra, la London Symphony Orchestra, diretta da Sir Edward Elgar, negli Studi EMI di Abbey Road nel novembre 1931, per la prima registrazione di un'opera (il "Falstaff" di Verdi) su disco.

A destra, un disco a 78 giri con le effigi di Giorgio V e Maria d'Inghilterra sull'etichetta; in questo caso si tratta di musiche patriottiche, ma con questa etichetta vennero diffusi anche i discorsi dei reali d'Inghilterra.





Qui sopra, un juke-box Wurlitzer degli anni '50.

A destra, un apparecchio per la registrazione DAT che permette di duplicare i compact disc su speciali nastri magnetici in grado di conservare la purezza del suono digitale.  
In basso, un compact disc.

**Registrazione digitale:** utilizza il computer per scomporre, selezionare e montare le diverse bande sonore.

**Compact disc:** disco di piccolo formato, infrangibile, che viene azionato non più da una puntina magnetica, ma da un fascio di luce laser.



juke-box, che consentono un ascolto pubblico di musica registrata, e gli apparecchi portatili, chiamati da noi *mangiadischi*, che semplificano notevolmente l'operazione di ascolto dei 45 giri.

Gli ultimi due decenni sono caratterizzati da ulteriori grosse trasformazioni. Negli anni Settanta si diffondono in modo massiccio i registratori a cassetta, che consentono sia di riprodurre nastri già registrati sia di effettuare registrazioni casalinghe dalla radio o dai giradischi: questo fenomeno aumenta enormemente la quantità di musica registrata a disposizione dell'utente, anche se si traduce in un'evidente difficoltà da parte delle case produttrici di controllare e regolamentare la pratica della registrazione domestica. Tutto ciò spiega l'arresto nella diffusione di dischi avvenuto in quel periodo e la ricerca di nuove soluzioni di produzione e di mercato.

Frutto di questa ricerca è la registrazione digitale, che si afferma all'inizio degli anni Ottanta. Questa tecnica viene oggi applicata alla produzione di dischi e cassette ma trova la sua realizzazione più avanzata nel cosiddetto compact disc, destinato probabilmente a soppiantare di qui a poco i mezzi tradizionali.



Il compact presenta una pulizia e una perfezione sonora sconosciute agli altri strumenti: i disturbi meccanici del disco, come i rumori di fondo, i fruscii prodotti dall'usura, le distorsioni dovute alla povertà tecnica degli apparecchi di riproduzione più correnti o anche all'eccessiva intensità del suono registrato scompaiono del tutto e lasciano il posto ad un ascolto tanto puro e limpido da risultare quasi irreali. Il suono del compact disc sembra più bello di quello naturale!

Inoltre il "lettore" che lo aziona, cioè il discendente ultimo della dinastia del fonografo, permette di programmare l'ascolto con una facilità e una sicurezza sconosciute alle macchine che l'hanno preceduto: l'utente può selezionare il brano che più gli interessa ascoltare, ripeterlo tutte le volte che vuole, accostarlo ad altri, rintracciare - grazie ad un misuratore di tempo - anche il più piccolo frammento sonoro registrato nel compact. Tutte comodità che il disco non consentiva di avere oppure che richiedevano l'uso di apparecchi molto raffinati.

## IL DISCO: UN AVVENIMENTO RIVOLUZIONARIO NELLA MUSICA DEL NOSTRO SECOLO

Qui sotto, il cantante Carlo Buti, che nella storia della musica italiana fu il primo nome di successo legato alla diffusione del disco, posa per pubblicizzare le proprie incisioni per l'etichetta EMI-Columbia.

Le altre figure di queste due pagine fanno invece riferimento alla diffusione del famoso (e ancora in auge) marchio "His master's voice" (reso in italiano con "La voce del padrone") riportato sotto a destra. La vignetta del cagnolino attirato dalla "voce del padrone" fedelmente riprodotta dal grammofono fece, in breve, il giro del mondo: la vediamo, per esempio, riportata nella copertina del catalogo giapponese del 1913 (nella pagina accanto, in alto). Per il marchio del catalogo russo (di cui è riportata la copertina dell'edizione 1909, nella pagina accanto, in basso a sinistra) fu invece escogitata una nuova vignetta, nella quale il cagnolino è rimpiazzato da un "servo", ugualmente attratto dal prodigioso grammofono (pagina accanto, in basso a destra): anche allora il messaggio pubblicitario non evitava di far uso di un'ironia leggermente venata di cinismo.

Ripensando alla fortunata storia della musica registrata si può dire che il disco e i suoi recenti discendenti, come l'audiocassetta e il compact, rappresentano il più grosso avvenimento nello sviluppo della musica lungo il corso del nostro secolo. Cerchiamo di spiegare questa impegnativa affermazione.

Per prima cosa ci rifacciamo all'intuizione di un letterato italiano di fine Ottocento, Carlo Dossi, il quale così commentò la notizia, giunta rapidamente in Italia, dell'invenzione americana del fonografo: "La musica in scatoletta come il tonno e le sardine. Tanti centimetri quadrati di musica l'una. Botteghe di suoni e cataloghi. Le canzoni semplici una lira, un concerto 8 o 10, un'opera intera 20 o 30. Insorgeranno allora, per lesa proprietà, i maestri di musica, i cantanti, gli editori. Ma i nostri figli potranno udire come fu data per esempio l'*Aida* di Verdi, sentire la voce di Garibaldi...".

Si tratta, a ben vedere, di un brano profetico in cui sono anticipati alcuni dei tratti fondamentali della musica discografica, quegli stessi che ne caratterizzano lo sviluppo nel Novecento. Intanto, il disco consente di inscatolare la musica e quindi di conservarla: chiunque può gustarla, tutte le volte che vuole. Con un modico prezzo si "acquista" un'esecuzione musicale che non si consuma una volta per tutte, ma che può essere più volte ripetuta. Diversamente dal libro, che diffonde la parola scritta e richiede quindi un impegno da parte del lettore, il disco diffonde musica eseguita, semplicemente da ascoltare. Non c'è bisogno di una preparazione speciale per accostarsi ad esso. Ciò implica la nascita di un nuovo pubblico: uscendo dai circuiti tradizionali e riservati di quanti frequentano le sale da concerto o i teatri d'opera, le chiese in cui si propone musica liturgi-



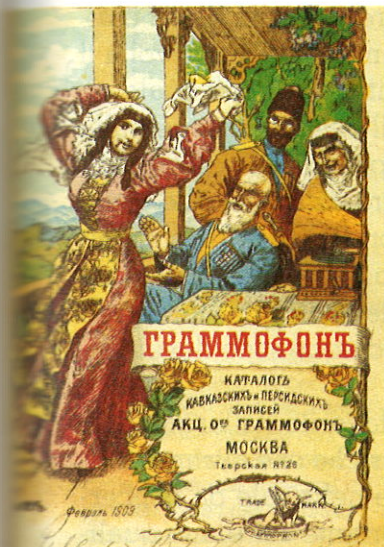
ca, le piazze in cui si esibiscono le bande, i salotti in cui i dilettanti danno prova della loro passione, la musica riprodotta crea e diffonde una diversa cultura, più popolare ma nello stesso tempo più propensa al consumo.

Come aveva già capito Dossi, che aveva previsto l'indignazione dei maestri di musica, con la diffusione del disco tende a ridursi il fenomeno del dilettantismo e perde forza la figura dell'esecutore privato: il suo posto è occupato dalla nuova figura dell'ascoltatore. L'industria musicale, fin qui basata sulla stampa dei testi, deve per forza di cose aggiornarsi ed impegnarsi sul nuovo fronte.

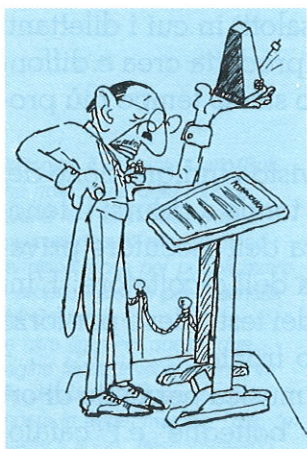
Nello stesso tempo la possibilità di registrare musica permette di organizzare una nuova enciclopedia sonora (le "botteghe" e i "cataloghi" del breve testo che abbiamo letto). Riferendo della sua esperienza di musica prima dell'avvento del disco, Dossi accenna a tre generi: la canzone popolare, il concerto, l'opera. Non poteva certo immaginare che tipi di musiche mai comparsi prima, nel secolo successivo si sarebbero sviluppati soprattutto tramite il disco: il jazz, i canti folcloristici, le canzonette di intrattenimento.

Il fenomeno coinvolge anche il genere "colto".

Infatti la diffusione del disco come veicolo di musiche nuove o poco conosciute ha consentito di allargare enormemente il repertorio corrente. Se prima la musica colta coincideva essenzialmente con quella classica e romantica, in seguito cominciarono a farsi conoscere musiche di periodi precedenti, tradizionalmente poco presenti nei programmi di concerto: la scoperta della musica medioevale, rinascimentale e soprattutto barocca, che è un fenomeno degli ultimi decenni, è infatti da mettere in rapporto alla fortuna del disco. Esso permette di far circolare e far conoscere pezzi in modi più efficaci ed economici di quelli tradizionali, e quindi di preparare il terreno per una loro esecuzione pubblica. Un ultimo aspetto aveva intuito





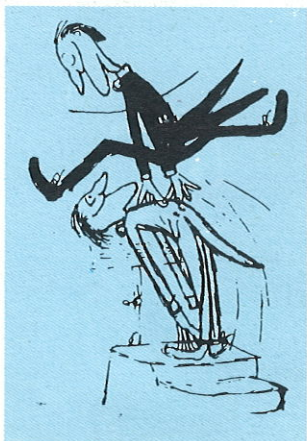


Preciso

bene Dossi: e cioè che esso sarebbe diventato una specie di "documento sonoro". Oggi, grazie alle registrazioni dei pionieri, accuratamente ripulite con le nuove tecniche, possiamo rivivere l'emozione di un concerto ed ascoltare la voce dei cantanti e degli strumentisti della prima metà del secolo. Certo, non disponiamo della voce di Garibaldi, come auspicava Dossi, ma non c'è grande personaggio del nostro secolo di cui non abbiamo un documento sonoro. Complessivamente, in questo secolo di musica registrata, il genere che si è mostrato più capace di sfruttare le possibilità tecniche e commerciali del mezzo disco è quello "leggero". Per esempio, la fissazione del "formato standard" della canzone popolare su un tempo di tre minuti circa avviene, negli anni Trenta, proprio in rapporto alle dimensioni della "scatola" disco, destinata a veicolarlo massicciamente. Inoltre, quanto è maturato negli ultimi tempi sul fronte del *rock* documenta lo stretto rapporto tra innovazione musicale e disco: in questo settore la registrazione prevale sull'esecuzione diretta e impone ad essa i suoi modelli; non è raro che nei grandi concerti si ascoltino musiche che solo in parte vengono eseguite nel momento in cui sono proposte, mentre per un'altra parte utilizzano registrazioni. Del resto, i dati più recenti del mercato discografico mondiale mostrano che di tutta la musica registrata e venduta in disco soltanto una fetta minima, il 9%, ha a che fare con la musica "colta"; il resto è quasi tutto "pop".

Comunque, anche nell'ambito della produzione "dotta" il disco ha fatto sentire una sua forte presenza, che ha orientato i modi del fare e dell'ascoltare musica. Per un verso si è affermata una linea di ricerca che ha tenuto conto, nello sviluppo di nuovi stili di composizione, dei "formati" che via via l'industria discografica proponeva: lo stesso Stravinski, nell'era del 78 giri, compose dei brani la cui durata corrispondeva alle facciate del disco ed altri, dopo di lui, costruirono i loro pezzi sui tempi più dilatati del 33 giri, sfruttando inoltre la chiarezza sonora conquistata nella registrazione con i miglioramenti tecnici. Per un altro verso, troviamo ancora una volta il disco alla base di uno dei fenomeni più significativi dell'attuale civiltà musicale: quello della supremazia dell'interpretazione sulla composizione. La parte più sostanziosa della produzione discografica attuale, infatti, è costituita dal repertorio tradizionale, che viene proposto in numerose versioni dovute a interpreti diversi o anche allo stesso interprete: per esempio, nel catalogo delle registrazioni attualmente in commercio in Italia le versioni della Quinta sinfonia di Beethoven superano la trentina e, tra queste, cinque sono dovute allo stesso direttore, Herbert von Karajan.

Certo, abbiamo detto prima che il disco ha favorito l'allargamento del repertorio corrente, facendo circolare musiche che altrimenti risultava difficile, se non impossibile, ascoltare nelle sale da concerto. Ma questo fenomeno, estremamente importante sul piano quali-



Scherzando



Allegro gioioso



Diminuendo

Le quattro vignette di queste due pagine sono di Gerard Hoffnung, un cornettista autore di argute vignette che hanno spesso preso di mira la figura del direttore d'orchestra. Qui a destra, la pubblicità di una registrazione di alcune interpretazioni del direttore d'orchestra Carlos Kleiber: in questo caso, i nomi degli autori delle musiche eseguite non compaiono neppure in copertina; come si vede dall'immagine del prodotto, l'interprete ha preso il sopravvento sugli autori.

tativo, risulta ancora limitato sul piano della quantità. Avviene così una specie di divisione nell'ambito della musica colta registrata: da una parte il repertorio dei pezzi tradizionali, continuamente riproposti in diverse interpretazioni, dall'altra la registrazione di musiche nuove o anche storiche, ma pochissimo conosciute, proposte in una sola versione. E anche il pubblico degli acquirenti-ascoltatori riflette questa divisione: da una parte la massa che colleziona, anche in più versioni, quelli che la tradizione considera gli "immortali capolavori", dall'altra quanti utilizzano il disco per entrare in contatto con musiche che altrimenti rischierebbero di non essere mai ascoltate. La frattura tra i due pubblici non è però netta: c'è infatti un altro aspetto da non trascurare nella politica delle case discografiche che operano sul terreno della musica dotta, e cioè la tendenza, sempre più pronunciata oggi, a proporre cicli completi di composizioni (tutte le sonate per pianoforte di Beethoven, tutte le sinfonie di Mahler, ma anche l'integrale delle sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti o delle sinfonie di Haydn). Così musiche di rara o anche rarissima esecuzione vengono sottratte al silenzio e, aiutate dallo spirito collezionistico che la musica "in scatolata" sollecita incessantemente nel pubblico, riprendono a camminare accanto ad altre più famose: e chi sa che col tempo esse non diventino importanti e conosciute come i "capolavori".

## CARLOS KLEIBER NEUJAHRSKONZERT '89 WIENER PHILHARMONIKER





1. Da una rivista musicale abbiamo tratto l'analisi di un brano composto in onore del grammofono da un musicista italiano della prima metà del Novecento. Dopo aver letto attentamente il testo, rispondete alle domande che vi proponiamo.

«Fra i plichi quasi inesplorati dello Zandonai, "minore" (Riccardo Zandonai, 1883-1944, operista di Rovereto, autore di *Francesca da Rimini*, *Giulietta e Romeo*, ecc.) riposa una preziosa paginetta del 1929: la *Marcia Telefunken* (dal nome di una famosa casa tedesca, produttrice di radio e giradischi). Si tratta dell'unica composizione per pianoforte solo, espressamente pubblicata dall'autore, nel 1929, presso Ricordi; un brano all'apparenza modesto ma geniale, che costituisce un garbato omaggio alla neonata discografia europea. Eccone qui di seguito l'analisi.

*Telefunken*, marcia di Riccardo Zandonai. Tonalità: *Fa* maggiore. Durata: 4 minuti. Segno agogico "Tempo di marcia". Forma A-B-A. Quattro battute di introduzione, *forte*, in *Fa* minore (*esempio 1*).

L'allusione alla musica di piazza, implicita nei segni introduttivi, sottolinea l'auspicio che il disco possa conoscere una grossa fortuna. Nulla sembra lasciato al caso. Del resto, nemmeno la tonalità generale del pezzo, *Fa*, è casuale. Nel Medioevo (quando *Re* esprime l'austero, *Mi* la quaresima, ecc.) la tonalità di *Fa* è prediletta dai profani; più tardi, sarà prerogativa dell'arte marziale.

Torniamo alle quattro battute introduttive. Esse rispondono all'uso barocco dell'ouverture: un segnale d'intesa, il saluto alla bandiera. L'esordio è dunque retorico e pomposo: le frasi fatte, sappiamo, sono più comprensibili ai lettori distratti che il parlare appropriato (teniamo presente che la musica discografica raggiunge in prevalenza ascoltatori casalinghi, tutti, chi più chi meno, affaccendati in domestiche incombenze). E forse la tripla acciaccatura iniziale vuole indicare il rumore della puntina immessa nei solchi periferici del disco, non incisi.

Parte A. "Semplice e leggero". Un facile motivo si snoda quietamente ("piano") e ruota su se stesso procedendo verso l'alto (*esempio 2*). L'andamento melodico ricorda il verso ottonario delle poesie popolari. Contrariamente alle abitudini di Zandonai, l'armonia è elementare e non presenta intoppi: prevalgono le successioni V-I e gli accordi di settima di dominante sono frequentemente in terzo rivolto. I bassi, poco profondi e quasi felpati, esprimono un placido, levigato movimento; il ritmo procede automatico, imparziale (non dimentichiamo che nel 1929 era del tutto naturale assimilare il nuovissimo grammofono alla macchina musicale più gloriosa: l'organetto a manovella!).

Lunga scala cromatica discendente in accordi, che introduce la ripresa del motivo principale (*esempio 3*). L'effetto è quello di una risata! Che significa? L'autore ci sta prendendo in giro, non gli importa nulla dell'arte e dei commerci? Ma no! In fin dei conti (come ben sanno i negozianti) il buon umore non dirada la clientela. Intervengono poi a rassicurarci due fatti inconfutabili: la scala cromatica è non solo discendente, ma pure in calando dinamico (e tutti sanno che una risata dileggiatoria sale in crescendo). Inoltre essa si esaurisce quando riprende il motivo principale, ancora in *Fa* maggiore, con il suo andamento rassicurante. Tutto va a posto, dunque.

Parte centrale della composizione (B). Inizio "forte e rude", in minore, sempre nel tono di *Fa*. L'intreccio appare meno compatto, il suono cigola per le numerose acciaccature, sembra ormai sul punto di incepparsi.



Il manifesto per l'edizione scaligera del 1932 dell'opera "Giulietta e Romeo" di Zandonai.

parsi nonostante che lo spunto sia lo stesso (ma variato) della squillante introduzione. Forse l'impianto Telefunken sta guastandosi? Niente paura, c'è la garanzia (il ritornello). Lo sviluppo di B scioglie a poco a poco ogni asperità, e sfocia in un duetto sinuoso e accattivante tra alto e basso, in *La bemolle*, che riprende alcuni degli elementi del motivo principale (esempio 4). Il falso allarme di prima ha così ottenuto lo scopo di farci apparire più ammaliante l'incastro delle due morbide e ben levigate linee musicali. Si direbbe quasi che in queste due voci si esprime una profezia: la nascita degli apparecchi stereofonici.

La ripresa (A) chiude la composizione in un circolo perfetto: proprio come un disco! La durata stessa del brano, circa quattro minuti, asseconda significativamente la capienza del vecchio 78 giri».

(da Fulvio Zanolini, *La Marcia Telefunken*, "Eunomio", n. 1/1986)

- a) Secondo voi, perché per celebrare il grammofono viene scelto un tempo di marcia?
- b) Individuate nell'analisi del pezzo tutti gli elementi musicali che richiamano le caratteristiche del disco e del fonografo.
- c) Un brano di questo tipo difficilmente potrebbe essere utilizzato per la pubblicità di un moderno apparecchio di riproduzione. Siete in grado di spiegare perché?

### Tempo di marcia

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of piano and bass staves. The first system (labeled '1') features a piano part with dynamics *f* and *ff*. The second system (labeled '2') is marked *semplice e leggero* and *p*. The third system (labeled '3') includes a *dim.* (diminuendo) marking and a *p* dynamic. The fourth system (labeled '4') is marked *sentito* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2. Visitate un negozio di dischi oppure il reparto dischi di un grande magazzino. Poi fate una breve relazione scritta rispondendo alle seguenti indicazioni.

- Dove e come sono custoditi i dischi, le audiocassette e i compact?
- Il reparto dischi è diviso per generi musicali? Quali sono?
- Il genere "classico" (o "colto") è ordinato per autori o in altro modo?
- Ci sono dei manifesti appesi ai muri? Che cosa rappresentano?
- Se il negozio ha una vetrina, quali prodotti vi sono esposti con maggiore evidenza?
- Quali sono le copertine di dischi che vi hanno colpito di più? Perché?



3. Nell'ascolto di pag. 341 (§ 4 del capitolo IX) vi abbiamo proposto il confronto fra due interpretazioni dello stesso pezzo di Beethoven, una nello stile concertistico dell'Ottocento, l'altra nello stile e con la sonorità di una sala di fine Settecento. Cambia anche la forma di registrazione. L'interpretazione effettuata al pianoforte e con una grande orchestra si serve di una registrazione "dal vivo".



L'altra, al fortepiano e con piccola orchestra, è una registrazione fatta in studio. All'ascolto siete in grado di cogliere alcune differenze? Secondo voi quale registrazione è più carica di *pathos*? In quale le sonorità risultano più limpide? Nel caso che un musicista voglia analizzare come è organizzato il pezzo di Beethoven, preferirà, secondo voi, servirsi della registrazione in studio oppure di quella effettuata dal vivo? Perché?

4. I cultori e gli specialisti del disco di musica colta sono impegnati oggi in una disputa che vede da un lato i difensori della registrazione "documento", fatta dal vivo nel corso di un'esecuzione pubblica, e dall'altro i difensori della registrazione in studio, che consente di ripetere le esecuzioni, correggere gli errori, "montare" diversi spezzoni. Da che parte state voi? Per quali ragioni? Vi sembra che per la musica "pop" e in particolare per la *rock* si ponga lo stesso problema?

## 2.

### Il muro sonoro della radio

Un apparecchio radiofonico con cassa armonica in legno, com'era in uso fino agli anni '60.



La sera del 6 ottobre 1924 viene per la prima volta irradiato, in Italia, un programma radiofonico pubblico, precisamente dal trasmettitore romano di Monte Mario. I pochi abitanti della capitale in grado di riceverlo con rudimentali e ingombranti apparecchi corredati di cuffia sono attratti più dalla novità tecnica del mezzo che non dalla qualità del programma. È probabile che, affascinati dallo strumento, questi pionieri della radiofonia pubblica non abbiano pre-

stato grande attenzione al fatto che le due ore della prima trasmissione erano quasi totalmente occupate da musiche sinfoniche, liriche, operettistiche e popolari; comparivano pochi e semplici intervalli di "parlato", fatti di bollettini meteorologici e di informazioni commerciali.

Fin dai suoi esordi, dunque, la radio si è caratterizzata come potente strumento di diffusione della musica. Il suo sviluppo di massa, avvenuto nel mondo occidentale nel corso degli anni Trenta, è comunque le-



Qui sopra, locandina pubblicitaria di un apparecchio radiofonico degli anni '30.

A destra, le principesse Elisabetta e Margherita d'Inghilterra registrano un messaggio radiofonico durante la seconda guerra mondiale.



gato agli avvenimenti politici del periodo (sia il nazismo che il fascismo, con i tuonanti discorsi di Hitler e Mussolini, ma anche la democrazia statunitense, con le conversazioni davanti al caminetto del Presidente Roosevelt, si servirono massicciamente del nuovo mezzo) e proprio nel periodo della seconda guerra mondiale, quando erano interrotte altre forme di comunicazione pubblica, la radio, con i suoi "comunicati", ha rappresentato per la gente un insostituibile strumento di informazione e di collegamento.

Però, dopo questa fase di supremazia del "parlato" la radio ha ripreso il suo carattere di "scatola sonora" destinata soprattutto a veicolare musica.

Su questo suo destino ha influito anche la diffusione della televisione, avvenuta in molti paesi dell'Occidente nel primo dopoguerra (in Italia, a cominciare dalla metà degli anni Cinquanta): un mezzo che, almeno ai suoi esordi, sembrava poco adatto alla musica, a causa della presenza "disturbante" dell'immagine.

Al contrario, la radio è un mezzo che si serve solo della dimensione sonora. Sottratto all'ambiente di partenza, privato della dimensione visiva, il suono diventa, tramite la radio, una lingua potentissima, in grado di parlare a tutti. Se il disco è per così dire un "pezzo di musica" che l'acquirente porta a casa e può far suonare a suo piacimento, la radio è invece un discorso continuo fatto prevalentemente di musiche e dove spesso anche il parlato vale come suono, in quanto assume una dimensione quasi musicale: la radio funziona, insomma, come una specie di "muro sonoro" che protegge l'intimità casalinga dell'ascoltatore (anche se spesso, per cattiva educazione, invade quella dei vicini...).

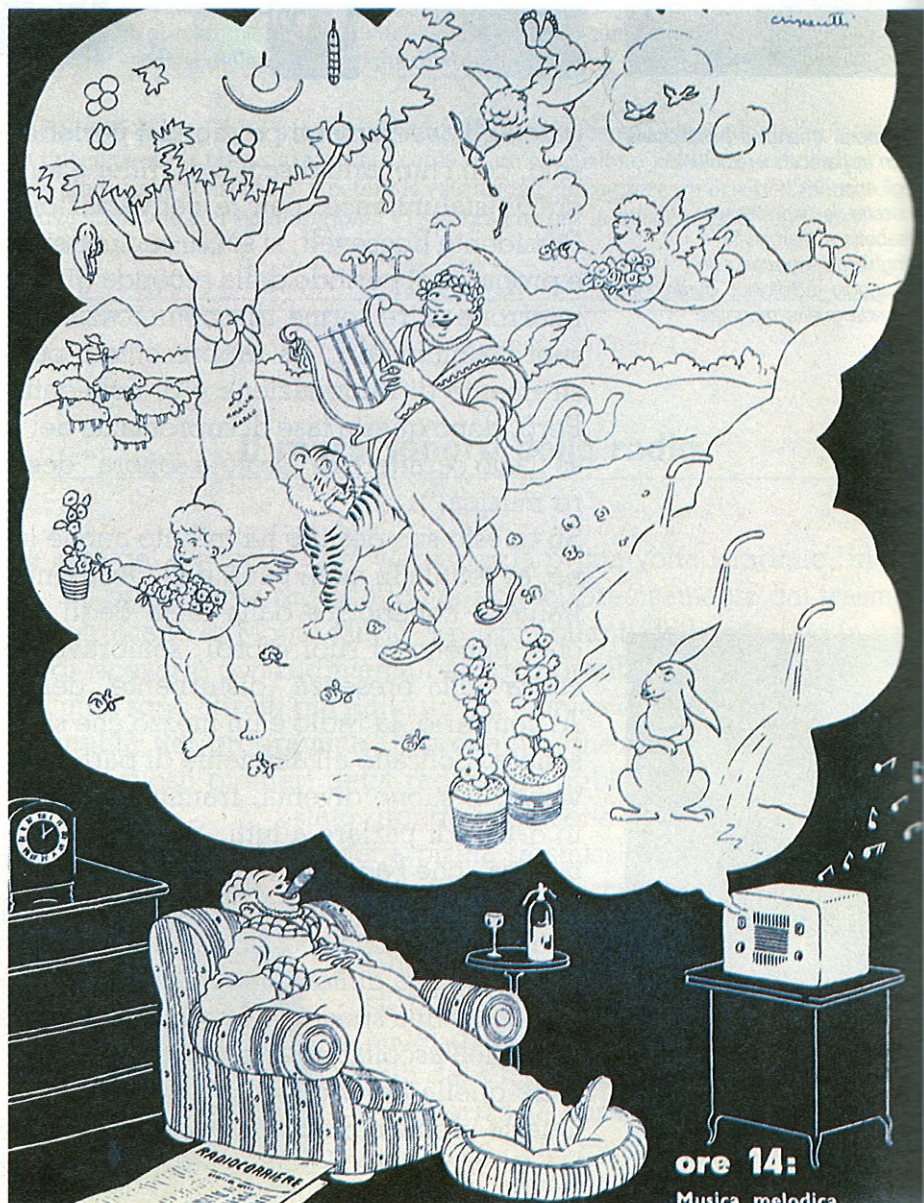
Queste ultime considerazioni valgono soprattutto per l'oggi. Lo sviluppo impetuoso dei mezzi di comunicazione di massa ha infatti favorito, in ciascuno di essi, la tendenza a "specializzarsi", e quindi



Una vignetta umoristica, della fine degli anni '30, che raffigura alcuni grandi musicisti che ascoltano la radio.

a trovare settori in cui la concorrenza con altri mezzi non risultasse troppo pesante. La radio si è "specializzata" nel diffondere musica: essa svolge questo compito in modo più incisivo di quanto non fa la televisione, e in modo più massiccio e continuo di quanto non può fare il disco.

Inoltre, per effetto della specializzazione, è andato affermandosi un altro fenomeno, che riguarda la radio così come tutti gli altri mezzi: esso consiste nella tendenza da parte degli strumenti della comunicazione sociale ad integrarsi in "sistemi". Lo si capisce bene proprio a proposito della musica: infatti, la radio viene frequentemente utilizzata per registrare musiche, per ricevere informazioni sulle nuove uscite discografiche, per avere anticipazioni "sonore" sui pro-



La vignetta qui a destra è tratta dall'annuario EIAR (l'ente radiofonico di stato "antenato" della Rai) del 1938, nel quale i diversi programmi della giornata radiofonica erano associati a un'immagine: al programma di musica melodica delle 14 corrisponde un radioutente intento a schiacciare un pisolino, aiutato a sognare dalla radio.



L'interno di una radiolina a transistor.

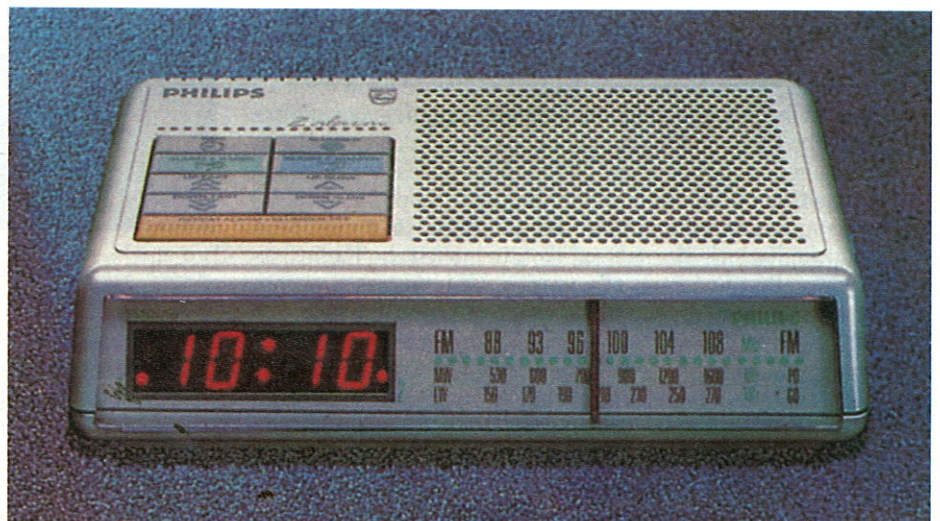
grammi musicali della televisione, e così via. Può agire da sola, ma anche in collegamento con gli altri mezzi.

Diverse cose sono cambiate, in questi ultimi decenni, sul fronte dell'impiego della radio come mezzo musicale. Un tempo si ascoltava la radio come oggi si guarda la televisione, cioè scegliendo un programma e seguendolo con una certa attenzione davanti all'apparecchio. Oggi nel salotto di casa il posto dei vecchi apparecchi radiofonici è stato occupato dal televisore, mentre la radio è diventata mobile: l'utente se la può portare dietro, anche quando esce dagli spazi domestici. Non le si presta più l'attenzione di una volta. È diventata anch'essa tappezzeria sonora, fatta di un flusso continuo di musiche. A questo va aggiunto un altro aspetto: mentre negli ultimi decenni lo sviluppo tecnologico nell'ambito discografico è andato nella direzione di una sempre più perfezionata resa sonora (al punto che oggi, lo abbiamo detto nel paragrafo precedente, la registrazione digitale propone un suono più puro e limpido di quello naturale), per quanto riguarda la radio si è puntato su strumenti sempre più maneggevoli e piccoli, ma sonoramente meno raffinati e potenti. Questo fenomeno ha sottratto alla radio un posto di primo piano nel paesaggio sonoro contemporaneo, e l'ha collocata nello sfondo.

La radio funziona dunque come appendice "sonora" dell'uomo di oggi: lo segue nei suoi movimenti e lo accompagna nelle sue mansioni, lo protegge dai rumori esterni, talvolta essa stessa diventa rumore di fondo. Più raramente la radio viene "ascoltata" con attenzione.

Nello stile dei programmi troviamo riflesse queste caratteristiche. Spesso le musiche sono compresse sino all'inverosimile, senza "stacchi", cioè zone di silenzio tra l'una e l'altra. Il parlato, che tradizionalmente serviva a distinguere i diversi brani musicali e a prepararne l'ascolto, oggi si sovrappone alle musiche, si mescola con i suoni, e assume ritmi e timbri musicali.

Qui sotto, una radiolina portatile con cuffietta; a destra, una radio-sveglia.







1. Una delle caratteristiche principali della radio odierna è che si rivolge non ad un pubblico indistinto, ma a diversi settori di pubblico, ai quali propone stili differenti, sia nel parlato che nelle musiche. Un rapido confronto fra i programmi dell'emittente nazionale (Rai) e quelli delle emittenti private vi consentirà di verificare che nei primi lo spazio riservato al parlato è notevole, mentre nelle altre il suono della musica prevale su tutto. Secondo voi, dei due tipi di programma, quale si rivolge soprattutto ad un pubblico giovanile?

2. Leggete il brano che vi proponiamo, tratto da un articolo di giornale, poi rispondete alle seguenti domande:

"Sessantaquattro anni dopo la nascita della radio, finalmente la verità. O quasi. Chi l'ascolta, quando e soprattutto quali canali. È nato Audiradio, un sistema di rilevamento dei dati relativi all'ascolto dei tre canali Rai (oltre ai due stereofonici) e di settecentocinquanta emittenti private di tutta Italia. L'ascolto è elevatissimo: gli ascoltatori medi durante la settimana sono oltre 36 milioni (il 48,8% si sintonizza sulla Rai, gli altri sulle private). Se si guarda all'età degli ascoltatori, è subito evidente che i maggiori utenti sono giovani e giovanissimi: fra 11 e 14 anni la percentuale di ascolto è del 52,9, fra 15 e 18 si tocca il massimo (70,5), fra 18 e 24 ci si mantiene ai vertici (68,1), quindi gradatamente si scende a toccare il minimo in quella fascia (65 anni e oltre) che oggi ha scelto la televisione (37,9). La radio - spiega il presidente di Audiradio - è il mezzo che ha il pubblico più fedele, è quello che stimola di più la fantasia e l'immaginazione, e proprio per questa ragione è preferito dai giovani. Il tempo medio di ascolto è di 2 ore e 43 minuti al giorno, solo 10 minuti meno del corrispondente tempo televisivo".

(da Marco Pastonesi, *Un italiano su due ascolta la radio*, "la Repubblica", 15.10.88, p. 35)

Vi riconoscete in questi dati? Siete degli ascoltatori "fedeli" della radio? Quali sono le vostre abitudini giornaliere di ascolto? E quali le abitudini dei vostri familiari?

3. Provate a tracciare un diario giornaliero della radio di casa vostra. In quali ore resta accesa? Chi l'ascolta e con quanta attenzione? Che programmi vengono scelti e di quali reti?

4. Una tecnica usata dai programmatori delle radio private è la *compressione*. Essa consiste nell'eliminare il più possibile gli spazi vuoti fra un programma e l'altro, oppure fra le diverse parti di uno stesso programma. Come riempitivi vengono utilizzati i notiziari, i bollettini meteorologici, le telefonate degli ascoltatori, le chiacchierate degli intrattenitori, la pubblicità. Ciò dà l'impressione di una presentazione quasi simultanea dei diversi materiali: qualcuno ha parlato di "marmellata sonora".

Sintonizzatevi su una radio privata ed ascoltatela per un'ora. Misurate con un orologio quanti minuti sono occupati dalle musiche, dai notiziari, dalle telefonate, dalla pubblicità o da altri ingredienti.

5. Analizzate gli spazi che le tre reti radiofoniche della Rai dedicano alla musica. Nella pagina seguente sono elencati i programmi completi di una giornata radiofonica sulle tre reti, riprodotti da *TV Sorrisi e canzoni*. Cercate di ricavare alcuni dati dall'esempio. Quanto tempo ciascuna delle tre reti dedica a trasmissioni espressamente musicali? A quanto ammonta in percentuale questo tempo sul totale della programmazione giornaliera? Notate inoltre che Radio 3 riserva molto più tempo alla musica. Ci interessa a questo punto analizzare un po' più da vicino quest'ultima rete, che ospita soprattutto musica colta e si rivolge quindi ad un pubblico selezionato. Potremo così tracciare un profilo dei gusti correnti, in fatto di "classico". Seguite per alcuni giorni i concerti del mattino (o del pomeriggio) e compilate una tabella collocando le composizioni nel rispettivo secolo. Quasi certamente risconterete una netta prevalenza delle musiche dell'Ottocento. Che considerazioni vi suggerisce questa supremazia della musica del secolo scorso? Perché ai pezzi di prima del Settecento e a quelli del nostro secolo viene riservato uno spazio più ridotto?



Il D.J. "Linus", una delle voci di una nota emittente radiofonica.

**RADIOUNO**

6 Oggi è un altro giorno.  
 7,55 Onda verde/GR/Meteo.  
 8,40 Il vostro sogno.  
 9 Radio anch'io '92 (9,55:  
 Onda verde/GR)  
 10,30 In onda.  
 11 GR Spazio aperto.  
 11,15 Tu, lui, i figli e...  
 12 GR/Ora sesta.  
 13 GR/Alla ricerca  
 dell'italiano perduto.  
 13,50 La diligenza.  
 14 GR/Oggi avvenne.  
 15 GR/Sportello aperto.  
 15,30 Economia.  
 16 Il Paginone.  
 17 GR/Padri e figli.  
 17,30 On the road.  
 18,00 Mondo camion.  
 18,10 Radioboy.  
 18,30 Venti d'Europa.  
 19,00 GR/Ascolta, si fa  
 sera/Audiobox.  
 20,20 Note di piacere.  
 20,30 East-West Coast.  
 21 GR/«La Signoria Vostra  
 non è invitata».  
 21,35 Incontri con la poesia.  
 22 Note di piacere.  
 22,15 Felice Romani.  
 22,45 Bolmare.  
 22,50 Oggi al Parlamento.  
 23 GR/La telefonata.

**RADIODUE**

6 Buongiorno.  
 7,25 Onda verde/GR.  
 8,05 Radiodue presenta.  
 8,25 Onda verde/GR.  
 8,45 «Marilyn: una donna,  
 una vita» (8° ep.).  
 9,05 A video spento.  
 9,25 Onda verde/GR.  
 9,35 Striscia comica.  
 9,50 Taglio di terza.  
 10,15 La patata bollente.  
 10,30 Radiodue 3131 (11,25:  
 Onda verde/GR).  
 12,10 GR Regione.  
 12,30 GR/Impara l'arte. Con  
 L. Rispoli.  
 13,25 Onda verde/GR.  
 14,15 Progr. regionali.  
 15 «Senilità», di I. Svevo.  
 15,30 GR Economia.  
 15,45 Striscia comica.  
 15,50 Pomeriggio insieme  
 (16,25 e 17,25): Onda  
 verde/GR.  
 18,25 Onda verde/GR.  
 18,35 Appassionata. La  
 grande musica.  
 19,25 Onda verde/GR.  
 19,55 Questa o quella.  
 20,30 Dentro la sera.  
 22,20 Panorama  
 parlamentare.  
 22,25 Onda verde/GR.  
 22,40 Questa o quella.

**RADIOTRE**

— Onda verde  
 (9,42/11,42/18,42).  
 6,45 GR/1ª pagina.  
 8,30 Alla scoperta di...  
 8,45 GR/Concerto.  
 10,00 Fine secolo.  
 10,45 Concerto.  
 11,45 GR/Il Club dell'Opera.  
 13,15 Pietro Verri.  
 13,45 GR/Diapason:  
 rotocalco in musica.  
 15,45 GR/Palomar.  
 17 Scatola sonora.  
 17,30 3ª pagina.  
 18 Scatola sonora: le sonate  
 di Beethoven.  
 18,45 GR/DSE.  
 19,45 Scatola sonora.  
 20,45 GR/ concerti di Milano.  
 22,30 Blue note. Suoni  
 paralleli.  
 23,15 GR/Il racconto.

**3.****Il cinema e la finzione musicale**

Per conquistarsi un buon rapporto con la musica, il cinema non ha dovuto aspettare di diventare sonoro. Anche nell'età del muto, il suono di un pianoforte o di un organo serviva a coprire il rumore del proiettore e a sottolineare il significato delle scene. Del resto, ancora adesso, quando trasmette delle comiche, la televisione le accompagna con musiche allegre e scoppiettanti come le immagini: chi non è in grado di riconoscere il motivetto zoppicante che immaneabilmente accompagna l'entrata di Stanlio e Ollio?

Nelle prime sale cinematografiche strumentisti dilettanti improvvisavano facili motivi o proponevano pezzi del repertorio più popolare. Lo strumento era disposto ai piedi dello schermo, in modo da consentire al *maestro di sala* di adattare le sue musiche alle immagini che scorrevano sullo schermo. Qualche volta, nelle sale più di lusso, il pianoforte o l'organo erano sostituiti da piccole orchestre. Edison, l'inventore del fonografo, pubblicò vari opuscoli che raccoglievano brani a suo avviso adatti alle varie esigenze cinemato-

Qui sotto, la famosa diva degli anni '30 Greta Garbo. In basso a destra, la locandina del film "Via col vento".

grafiche: la *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner per le scene più animate dei film western, l'"Intermezzo" della *Traviata* di Verdi per le scene strappalacrime, e così via.

Ben presto circolarono numerosissimi campionari di musiche, ad uso dei maestri di sala. Ma si andò anche più in là. Nei primi trent'anni del nostro secolo celebri musicisti vennero invitati a comporre brani originali come accompagnamento alle pellicole. Il primo fu il francese Camille Saint-Saëns che compose, per un film del 1908, l'*Opera 128 per archi, pianoforte e harmonium*. Poco dopo l'italiano

Ildebrando Pizzetti ideò, per alcune scene del film *Cabiria* (1914), un brano per grande orchestra sinfonica. In un caso e nell'altro si trattava di musiche piuttosto impegnative, non solo sul piano pratico (quante erano le sale che potevano permettersi un accompagnamento musicale così costoso?) ma anche su quello espressivo (i musicisti, abituati ad esprimere tutto attraverso i suoni, si trovavano male a dover illustrare le immagini).

Fallita in buona parte questa collaborazione tra la più antica e la più giovane delle arti, si preferì far ricorso, per i film, a musiche non originali: per esempio, le composizioni dell'operista Pietro Mascagni vennero più volte utilizzate come colonna sonora di pellicole a contenuto drammatico.

Ma ormai era emersa l'esigenza di rispettare, nell'uso delle musiche, in primo luogo le necessità dello schermo: il



cinema era diventato sufficientemente adulto da imporre il suo linguaggio all'arte musicale. Di questo nuovo indirizzo si fecero promotori i registi più sensibili, i quali delinearono, in piena età del muto, una strada nuova, destinata ad essere percorsa felicemente solo nei decenni successivi, dopo l'introduzione del sonoro: quella del *commento* musicale, dove il suono, pur mantenendo una sua autonomia, non si sovrappone all'immagine, ma ne sottolinea gli effetti espressivi. Il caso più famoso è quello del regista statunitense David Griffith. Per il suo film *Nascita di una nazione* del 1915, un vero e proprio colossale di tre ore, egli si fece aiutare da un musicista e propose un originale miscuglio di musiche di Wagner, Ciaikovski, Beethoven, Liszt, Rossini, Verdi e motivi tratti dal repertorio folcloristico americano. In certi casi suggerì addirittura di usare rumori in aggiunta alle musiche, in modo da rinforzare la crudezza delle immagini.

Di solito si sostiene che il sonoro produce l'effetto di aumentare la dimensione "realistica" dell'arte cinematografica, perché l'aspetto sonoro viene a completare quello visivo. Però questa considerazione non è del tutto esatta.

Suoni, voci e rumori entrano nella finzione cinematografica attraverso un trattamento non diverso da quello che subisce l'immagine. Anche gli ingredienti della colonna sonora, cioè, vengono selezionati e montati in modo da far corrispondere ai primi piani e agli sfondi delle immagini i primi piani e gli sfondi dei suoni. Ne derivano due conseguenze: molti aspetti che nella realtà hanno un effetto di disturbo, nella finzione del cinema sono eliminati, e altri, che nella realtà hanno una risonanza limitata, nella finzione vengono messi in evidenza. Così il suono di una porta che sbatte tende ad avere in



La locandina del film "West Side Story", versione cinematografica della commedia musicale del compositore e direttore d'orchestra Leonard Bernstein, che fu spesso autore di musiche per film.



In questa pagina, due immagini tratte dal film "Chi ha ucciso Roger Rabbit?"

una sequenza cinematografica un'evidenza maggiore di quella che ha nella realtà. Oppure, in una scena all'aperto non si sentono proprio tutti i suoni che si potrebbero percepire veramente, ma solo alcuni, quelli che hanno più significato per la scena stessa.

Questo discorso vale anche per la musica. Nella realtà di tutti i giorni le nostre parole e le nostre azioni non sono regolarmente provviste di un sottofondo musicale come quello che invece accompagna le azioni e le parole della rappresentazione cinematografica. Questa "aggiunta" è una caratteristica fondamentale del linguaggio del cinema, al punto che non possiamo pensare ad una scena d'amore o ad un agguato di pellerossa senza completare le immagini con una base musicale, che ha il potere di renderle più significative e vitali. Insomma, quando in un film interviene la musica, automaticamente percepiamo le azioni che si sviluppano sullo schermo con una partecipazione più viva: si direbbe quasi che, per effetto della musica, godiamo di più le immagini. Quindi, il sonoro musicale non aumenta la dimensione "naturale" delle immagini, ma invece ne sottolinea la funzione espressiva e artistica.

Ecco perché si può parlare, a proposito di musica da film, di un genere autonomo, dotato di regole particolari. Un genere che non sempre ha incontrato il gradimento dei musicisti (Stravinski sosteneva che al cinema "la musica è ridotta al ruolo di un'orchestrina al ristorante, dove contano di più i piatti che si mangiano o il bla-bla dei commensali") ma che in non pochi casi ha dato prodotti di alto livello, degni di circolare anche al di fuori delle sale cinematografiche.

Nel cinema, la musica può svolgere numerose funzioni. La più frequente è quella che abbiamo chiamato di "commento". Ciascun tipo di film (il western, il film d'amore, quello d'avventura, quello dell'orrore, ecc.) ha un suo repertorio consolidato di schemi sonori: siamo abituati ad associare suoni aspri e crudi, note lunghe e sospese, toni alti e laceranti con le sequenze più drammatiche dei film dell'orrore; se ascoltiamo una dolce melodia affidata al morbido e pastoso suono degli archi ci sembra quasi di vedere una scena d'amore; un ritmo galoppante ci ricorda invece un inseguimento nella prateria.

In altri casi la musica funge da contrasto rispetto all'immagine. La sua funzione non è quella di commentarla ma di "dialogare" con essa. Introduce elementi nuovi e, in certi casi, arriva a modificarne radicalmente il significato. Così, in *Arancia meccanica* di Kubrick (1971), un film che dà una visione molto cupa del futuro dell'uomo (dominato dalla violenza e dalla sopraffazione dei forti sui deboli), le frequenti scene di aggressione sono "contrappuntate" da musiche di Rossini, che suonano come innaturali. Ma proprio grazie a queste musiche, la cui ironia contrasta con la crudezza delle immagini, il regista riesce a comunicare il suo giudizio di condanna per una so-

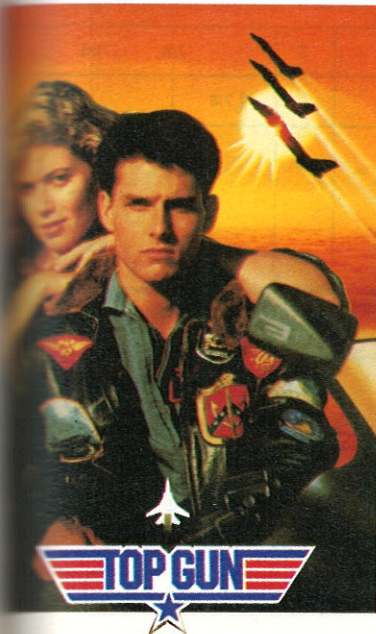




Qui sopra, locandina pubblicitaria per l'home-video del film "Lilli e il vagabondo".

A destra, la locandina del film "Arancia meccanica": in questo film la colonna sonora è legata alla musica e, in particolare, alle sinfonie di Beethoven, delle quali l'ultra-violento protagonista è un patito ascoltatore.

Qui sotto, la locandina del film "Top-gun", nel quale gioca un ruolo fondamentale la colonna sonora.



cietà così mostruosa. Oppure, le più drammatiche immagini del mondo delle borgate romane che Pasolini mette in scena con il film del 1961 *Accattone*, acquistano, grazie alla musica di Bach, una forte tensione morale e religiosa.

Ma la musica non svolge solo questo ruolo di sottolineare in positivo o in negativo il significato delle immagini.

In alcuni casi assume un ruolo di primo piano, piegando il ritmo e lo sviluppo delle immagini alle sue esigenze. Questo avviene nel *musical*, un genere fiorito a Broadway nel periodo a cavallo fra il XIX ed il XX secolo, e che il cinema statunitense ha ampiamente coltivato tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta. Si tratta di vero e proprio cinema musicale, dove le melodie e i ritmi scandiscono le vicende dei personaggi, i quali, abbandonando la dimensione realistica e immergendosi in un perenne clima di sogno, alternano il parlato al canto e alla danza.

Tipica espressione di un cinema che punta soprattutto all'evasione e all'intrattenimento, nella maggior parte dei casi il *musical* applica su schemi narrativi sempre uguali (una storia d'amore che dopo alcune traversie si conclude felicemente o una difficoltosa messa in scena di uno spettacolo) una sorprendente varietà di musiche e di coreografie.

Lo stesso si può dire di tanti cartoni animati che giocano su situazioni musicali (per esempio, le prime comparse di Topolino sullo schermo sono accompagnate da pianoforti che ballano, da pentole che sbuffano come se cantassero, da mandibole di mucche usate come tastiere), oppure dei casi più recenti di film costruiti su personaggi del mondo del *rock*.



1. Nel film del 1938 *Aleksandr Nevski*, di cui potete osservare qui sotto la partitura audiovisiva di Eisenstein per le prime quattro inquadrature della scena "La battaglia sul ghiaccio", la musica cerca di essere non accompagnamento, bensì motivo conduttore delle immagini. Il regista russo Sergej Eisenstein, per realizzarlo, lavorò in stretta collaborazione con il compositore Sergej Prokofiev. Il loro intento era di rendere omogenei i due linguaggi. Il regista, partendo dalle immagini, suggeriva determinate idee musicali al compositore, il quale spesso le rielaborava a modo suo; capitava allora che, stimolato dal nuovo spunto musicale, il regista modificasse le immagini, adattandole meglio alla dimensione sonora.

Una nota del regista ci dà una precisa idea di come si svolgeva questa collaborazione. Essa riguarda la scena finale del film, in cui i Russi festeggiano la vittoria sui Tedeschi: «Non riesco a spiegare a Prokofiev quale effetto preciso doveva essere "visto", per questo momento di esultanza, nella sua musica. Accorgendomi che nessuno di noi veniva a capo di nulla, feci costruire appositamente degli strumenti, li ripresi mentre venivano suonati (senza incidere il suono) *visivamente* e feci proiettare il risultato a Prokofiev. Questi, allora, mi consegnò quasi immediatamente "l'equivalente musicale"». Ascoltate adesso il brano musicale al quale si riferisce Eisenstein. Quali sono gli strumenti che il musicista pone in risalto?

	I		II		III		IV	
Inquadrature								
Frase musicali	A		B		A		B	
	1	2	3	4	5	6	7	8
Musica								
Lunghezza (in misure)	1	1	1	1	1	1	1	7/8
	2		2		2		17/8	
Diagramma della composizione scenica								
Diagramma del movimento								

2. Confrontiamo due diversi usi che il cinema fa della canzone. In un caso la rappresentazione è realistica: ad un certo punto il personaggio canta perché farebbe così anche al di fuori della finzione cinematografica. Nell'altro la rappresentazione punta decisamente sulla fantasia: il personaggio agisce in uno spazio tutto musicale, dove cantare e ballare è naturale come parlare e camminare. Ascoltate dunque le due canzoni.



La prima, *Parlami d'amore Mariù*, è tratta dal film italiano del 1932 *Gli uomini che mascalzoni*: una scena del film è girata in un bar; la radio trasmette un motivo popolare. Due innamorati stanno ballando e "lui" sussurra all'orecchio di "lei" il titolo del brano.



La seconda è invece il motivo ispiratore di un *musical* americano del 1952, *Cantando sotto la pioggia*: in questo caso lo spettatore si aspetta che i personaggi cantino e ballino, quindi non c'è bisogno di trovare nessun pretesto; il personaggio, interpretato da Gene Kelly, celebra l'amore conquistato mettendosi improvvisamente a cantare per la strada, poi a ballare e sguazzare come un bambino nelle pozze, in un'atmosfera sempre più sognante.

In che modo, secondo voi, le musiche ascoltate riflettono i due diversi usi cinematografici della canzone? In quale delle due il canto lascia spazio ad una lunga sequenza orchestrale? Intuite il perché?

3. Il regista italiano Sergio Leone, che ha creato un tipo originale di western caratterizzato da situazioni e personaggi molto marcati, sosteneva che il merito di "farli parlare" era da attribuirsi alle musiche composte da Ennio Morricone. Quali sono gli ingredienti di queste musiche western? Alcuni ce li svela lo stesso musicista: "Il pubblico deve essere messo nelle condizioni di accogliere i suoni dentro di sé, e il silenzio prepara a ricevere i suoni. Uno degli espedienti per favorire l'impatto con i suoni è l'uso del pedale all'inizio del brano: per esempio una lunga nota tenuta dai contrabbassi o dai violoncelli... Nei western di Leone le ariose panoramiche sugli orizzonti silenziosi e assoluti mi hanno consentito di affidare il tema al pieno dell'orchestra".



Vi proponiamo l'ascolto di un brano composto da Ennio Morricone, tratto dal film di Leone *C'era una volta il West*, del 1968.

Individuate le due caratteristiche esposte dal compositore.

## 4.

### La televisione fa "vedere" la musica

Tra tutti i mezzi di comunicazione, la televisione è quello che ha modificato la nostra vita. Dopo una breve fase pionieristica essa entra in funzione, con programmi pubblici, nel 1936, in Inghilterra, e poco dopo negli Stati Uniti. In Italia, le trasmissioni ufficiali hanno inizio solo nel 1954, quando ormai il mezzo si era notevolmente diffuso in tutto il mondo occidentale. Ma il panorama televisivo che conosciamo oggi, caratterizzato dalla presenza di un'emittente pubblica, la Rai-Tv, e da molte emittenti private, alcune estese su tutto il territorio nazionale e altre operanti in zone limitate, è venuto a prendere forma solo negli ultimi anni: con l'introduzione del colore che ha praticamente fatto scomparire il bianco e nero, si è assistito, dall'inizio degli anni Ottanta, ad un'impetuosa corsa al mezzo. Se fino a due decenni fa il piatto servito dalla televisione era unico (un solo canale) e limitato quasi esclusivamente al tempo serale, oggi l'offerta di programmi ha assunto dimensioni enormi, una vera e propria "abbuffata" che rischia di togliere ogni appetito. Ci sono emittenti





Un'immagine della celebre trasmissione televisiva degli anni '50 "Il musichiere".

(e tra queste anche le reti Rai-Tv) che funzionano ininterrottamente 24 ore su 24, offrendo un flusso ininterrotto di immagini e anche di suoni e musiche. Ma a questa enorme crescita in quantità non sempre corrisponde un adeguato sviluppo nella qualità dei prodotti televisivi.

Ciò deriva da alcuni caratteri di fondo del mezzo e dal modo in cui essi sono stati sfruttati. È indubbio che la televisione ha una grossa capacità di "fare spettacolo", sia ispirandosi ai tradizionali generi di intrattenimento, come il cinema o il teatro, sia dando una veste spettacolare anche a generi "culturali", come quelli legati all'informazione e alla divulgazione. Inoltre molti programmi che puntano apertamente sullo spettacolo forniscono elementi per l'informazione e la formazione del teleutente. Però il regime di forsennata concorrenza che si è venuto a registrare in Italia ha messo in secondo piano l'esigenza di sviluppare un linguaggio che, rispondendo ai caratteri della televisione, non tradisca l'esigenza di stimolare la fantasia e accrescere la cultura degli spettatori.

Che esista un problema di questo tipo lo si coglie bene nell'ambito musicale. La televisione, contrariamente alla radio, ha messo a punto un suo stile musicale solo in certi settori, soprattutto quelli destinati al consumo della musica popolare e di quella giovanile, mentre nell'ambito della musica colta gli sforzi finora tentati non hanno permesso di raggiungere risultati positivi. Forse perché il primo tipo di

Una delle immagini della sigla del programma televisivo "Carosello": esso era introdotto e chiuso da una musica divenuta indimenticabile per quanti, bambini negli anni '60, venivano mandati a letto "dopo Carosello".



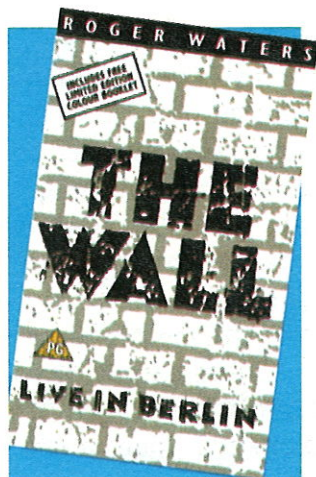
musica si integra meglio con la dimensione spettacolare della televisione, mentre il secondo tipo si traduce difficilmente in prodotti che piacciono alla grande massa dei teleudenti. A questa situazione, che divide nettamente in due il mondo della musica televisiva, si aggiunge il fatto che le enormi risorse economiche di cui la programmazione ha bisogno, e che sono ricavate sempre più dalla pubblicità, non favoriscono la ricerca di soluzioni nuove, ma finiscono invece con il confermare la separazione tra una musica che "funziona", perché utilizza efficacemente il linguaggio delle immagini, e una che "non funziona", perché la sua traduzione in immagini risulta poco efficace e non contribuisce a sviluppare la fantasia e la cultura dello spettatore: nella situazione attuale è proprio la musica colta (sinfonica, cameristica e operistica) a non funzionare.

### *MUSICA COLTA SUL PICCOLO SCHERMO*

Mentre sul versante popolare si è assistito al fenomeno della nascita e dell'impetuosa fortuna del *videoclip*, un genere tipicamente televisivo, dove la collaborazione tra suono e immagine rinforza tutte e due, nel versante della musica classica non si è saputo andare oltre la dimensione del "documento": l'occhio e l'orecchio della televisione si sostituiscono allo spettatore seduto in poltrona, ma forniscono al teleutente un prodotto freddo, sprovvisto di quella dimensione di

*Un concerto di musica classica  
trasmesso in televisione.*





In alto, un'immagine del videoclip di Roger Waters "The Wall" che raccoglie le immagini di uno storico concerto tenuto dalla rock-star inglese nel luogo dove sorgeva il muro di Berlino, pochi mesi dopo il suo abbattimento.

Sotto, una scena del film "Don Giovanni" di Losey, ispirato all'opera mozartiana.

calda e un po' magica partecipazione che caratterizza invece l'ascolto in sala o a teatro. Così i programmi che la televisione dedica alla musica colta finiscono con il rivolgersi solo agli stessi frequentatori delle sale e dei teatri, e nemmeno riescono a farsi accettare pienamente da questo pubblico ristretto: non incontrano il gradimento degli appassionati e nemmeno ne allargano le fila.

Neppure con il cinema la musica dotta ha intrattenuto rapporti positivi. Fino agli anni Cinquanta si sono prodotti tanti film-opera che banalizzavano in termini cinematografici il più noto repertorio operistico; in questi film la dimensione musicale risultava molto sacrificata e il melodramma era ridotto a semplice pretesto per mettere in scena sconclusionate storie in costume. Recentemente, però, il cinema migliore si è mostrato capace di offrire una degna cornice di immagini alla musica: pellicole come *Il flauto magico* che il regista svedese Ingmar Bergman ha tratto nel 1974 dall'opera di Mozart, o la versione del *Don Giovanni* mozartiano proposta dal regista americano Joseph Losey nel 1980 dimostrano che non sempre, trasferendosi al cinema, la musica è destinata a perderci.

Può darsi, allora, che anche per la televisione si aprano possibilità nuove e che un giorno il piccolo schermo porti nelle nostre case musiche più ricche di quelle correnti e meglio corredate di immagini.

### IL VIDEOCLIP

Nel campo della musica pop la situazione è migliore, come dimostra il caso del videoclip. Esso fa "vedere" la musica, e traduce ritmi, timbri, fraseggi in immagini fantasiose, piacevoli e spesso anche



raffinate. Non c'è una storia alla base di tanti videoclip, e anche quando la canzone racconta una situazione particolare può capitare che il video la ignori: il rapporto tra immagine e musica è diretto, e nessun altro elemento viene a turbarlo. Nato come strumento commerciale per la diffusione di nuovi dischi, il videoclip in pochi anni è arrivato a rivoluzionare il modo di consumare la musica da parte del pubblico giovanile. Le conseguenze di questo grosso fenomeno sono state molteplici: sul piano economico e produttivo (sono nate emittenti che trasmettono videomusica tutto il giorno), su quello dell'uso e del consumo di musica giovanile (le discoteche cercano di riprodurre con complicati giochi di luci e colori l'atmosfera fantasiosa della videomusica e i concerti rock prevedono, come ingrediente fondamentale, la presenza di uno schermo video), su quello artistico (per effetto del videoclip l'intero settore della musica leggera ha conquistato una veste televisiva più attenta alle dimensioni sonore, vocali e strumentali: in pochi anni si è affermato un nuovo linguaggio visivo-musicale, caratterizzato da rapidi montaggi, da un uso raffinato del colore e delle luci, da inquadrature ricercate). Ma la diffusione di questo genere televisivo ha cambiato anche la qualità della musica pop, costringendola ad essere meno dipendente di un tempo dal testo verbale e stimolandola verso la ricerca di soluzioni sempre più ricche sul piano della varietà sonora: e in questo un grosso aiuto è venuto dall'elettronica, che permette di inventare, riprodurre e manipolare "ad arte" ogni tipo di suono.

Il videoclip è musica tipicamente televisiva, che si è sviluppata in stretto rapporto con le trasformazioni tecniche del mezzo televisivo: non avrebbe motivo di esistere senza colore, precisione di immagi-



*Una scena del videoclip di Michael Jackson "Thriller".*



La più recente tecnologia permette di registrare gli audiovisivi su compact disc: qui sopra vediamo, appunto, un CD video.

ne, montaggio elettronico. E questo legame è confermato dalle ultime novità nel settore. Infatti, accanto al videoclip di formato ridotto (tre, quattro minuti) ha ottenuto grande successo il video di lungo formato (dai quindici ai cinquanta minuti), da mettere in rapporto con la diffusione del videoregistratore e con la nascita di un nuovo mercato audiovisivo, quello delle cassette preregistrate. Il video musicale di ampio formato presenta oggi diverse soluzioni: la ripresa di un concerto dal vivo, l'album che visualizza tutti i brani di un disco a 33 giri, il documentario rock, il miniracconto scandito da inserti musicali.

### MUSICA E PUBBLICITÀ

Negli spot pubblicitari trasmessi incessantemente dalla televisione la musica è presente quasi sempre, ed ha una forte evidenza. Quando non compare, non è per un caso: la sua assenza ha un preciso significato; in certe situazioni si sfrutta l'effetto sorpresa, giocando sul fatto che lo spettatore si aspetta una musica o comunque un sottofondo sonoro, e invece gli si propone il silenzio, che serve a rendere più incisive le scritte o le parole dello *speaker*; in altre non c'è musica perché si vuol dare una rappresentazione il più possibile veritiera di una scena di vita quotidiana (in casa, al bar, per strada, al supermercato, ecc.).

Salvo queste poche eccezioni, la musica è presente negli spot in tre modi fondamentali: come *tappezzeria*, come *commento*, come *protagonista*.



Apparecchi CD video.

Il primo caso si ha quando l'immagine gioca il ruolo basilare, e la musica viene posta in secondo piano. Lo scopo di quest'ultima è di *arredare* la scena, e di dare ad essa un tono particolare. È musica da ascoltare a mezz'orecchio, più che altro per il suo valore di simbolo: la rappresentazione di un ambiente di alto livello, distinto, si accompagna ad una musica del Settecento; per un prodotto di gusto da regalare alla persona amata va bene il repertorio delle canzonette americane o francesi di qualche decennio fa; una pubblicità che si rivolge ai giovani utilizza come elemento di richiamo un motivo rock.

La musica interviene con una funzione di commento negli spot che si presentano sotto forma di piccole storie, con tanto di personaggi e di avvenimenti. Il suo impiego in questi casi è simile a quello che ne fa il cinema. Del resto, tanti spot si ispirano direttamente allo stile cinematografico e funzionano come un concentrato di film.

Infine, ci sono casi in cui la musica passa direttamente in primo piano. Ciò avviene quando la fortuna del messaggio è affidata a un motivo molto orecchiabile, che si imprime immediatamente nella memoria, o quando l'immagine segue il ritmo della base musicale, ispirandosi allo stile dei cartoni animati o dei videoclip.

Nella pubblicità ci si serve di ogni tipo di musica, senza censure. Spesso anche la musica colta viene piegata alle esigenze degli spot, sebbene molti appassionati e critici non approvino questa scelta. La vena piacevole e naturale delle musiche di Mozart viene generalmente associata a prodotti che puntano sulla genuinità e sulla freschezza; Beethoven - il musicista più saccheggiato dai pubblicitari

- può essere utilizzato una volta (con la sinfonia *Pastorale*) per associare l'immagine di un ambiente domestico confortevole a quello della campagna, un'altra (con le battute iniziali della *Quinta*) per dare autorità alla presentazione di un medicinale, un'altra ancora (con la *Romanza* per violino) allo scopo di dare calore e intimità all'immagine di un liquore; la musica elettronica (con la sua sonorità moderna) fa da sfondo a tante pubblicità di automobili.

Un'immagine dello spot pubblicitario "Aliens" di Woody Allen.





1. Nel pezzo giornalistico che riportiamo, un esperto denuncia i limiti che caratterizzano le riprese televisive di concerti o di opere e avanza alcune proposte per rendere tali trasmissioni più efficaci e gradite al pubblico.

“A me la musica classica per televisione interessa non troppo; l’audio è, salvo per gli attrezzati in stereo, miserello; manca poi sia la presenza viva degli artisti sia il rapporto con le cose quotidiane che offre il disco. Inoltre non si capisce perché partiture complesse, specie quelle operistiche, non abbiano elementi che ci guidino. Eppure mille modi ci sarebbero di raccontare e spiegare: didascalie per rendere comprensibili le parole anche quando cantano in tanti contemporaneamente, segni per richiamare gli elementi che costituiscono l’opera (la partecipazione dell’orchestra, il rapporto con il direttore, le reazioni del pubblico). Pensate a quanti interventi oggi arricchiscono sul video una partita di calcio o un bollettino meteorologico. Per quanto riguarda la musica sinfonica, anche qui informazione nessuna, o al massimo confezionata in una presentazione parlata, di solito più difficile e specialistica del concerto stesso. Al limite, una telecamera che va alla caccia dello strumento che prevale in quel momento. Per il resto, nessun tentativo di organizzare un discorso per immagini che ci aiuti a entrare nella forma della musica, nemmeno una logica di luci come la musica leggera ci ha tante volte insegnato”.

(da Lorenzo Arruga, *Cosa fa la Tv all’opera?*, “Panorama”, 11.9.88, p. 28)

Oggi l’uso di tecniche raffinate consente una serie di possibilità che la musica colta in televisione non ha ancora sfruttato: la sovrapposizione di scritte e di immagini, l’uso di schemi in movimento, l’apertura in un angolo dello schermo di una “finestra” in cui compaiono immagini diverse.

Seguendo l’indicazione del testo riportato qui sopra, cercate di immaginare come potrebbe essere la ripresa televisiva di un concerto o di un’opera che utilizzi il linguaggio usato da altre trasmissioni più incisive.

2. Le sigle televisive utilizzano spesso musiche classiche, talvolta rielaborandole, talvolta no. Provate ad intonare o a suonare questa melodia:



L’avete riconosciuta? Viene utilizzata come sigla di apertura di un programma di divulgazione scientifica: quale?

È l’*Aria sulla quarta corda* di Bach: secondo voi, perché un motivo di questo tipo va bene per una trasmissione scientifica e non per un varietà?

3. Analizzate le caratteristiche musicali delle sigle dei tre telegiornali che la Rai-Tv propone in prima serata: ci sono elementi comuni? Che cosa distingue, sul piano sonoro, ciascuna sigla? Come viene realizzato l’effetto di richiamo?

Provate, in gruppo, a descriverne una, soltanto per quanto riguarda gli aspetti musicali, e chiedete ad un altro gruppo di riconoscerla: se non ci riesce, aiutatelo descrivendo l’immagine che accompagna il motivo musicale.

4. Leggete il seguente “decalogo”, preparato da un gruppo di pubblicitari statunitensi. Riporta le situazioni che più frequentemente ricorrono negli spot. Tra gli spot che conoscete individuate quelli che rappresentano meglio i tipi elencati (se non tutti, almeno quelli che vi sembrano più importanti).

Abbiate cura di segnalare, per ogni spot, l'uso che in esso vien fatto della musica (se c'è; a che genere si ispira e perché; se è tappezzeria, commento, oppure protagonista).

I. Un presentatore descrive un prodotto.

II. Un personaggio famoso presenta il prodotto, talvolta interpretando una scenetta con altri.

III. Una scena di vita quotidiana a casa o fuori. Capita un qualcosa che consente di attirare l'attenzione sul prodotto.

IV. Modello intervista: reazioni e pareri della gente comune, o anche di personaggi illustri.

V. Nessun attore in carne ed ossa, solo cartoni animati.

VI. Protagonista assoluta è la musica. Il prodotto viene promosso più da un motivo orecchiabile che dalle immagini.

VII. Immagini, immagini, immagini... e la musica in sottofondo.

VIII. Un prodotto viene confrontato con altri analoghi per mostrarne la superiorità (questo tipo di pubblicità è proibito in Italia: ne circolano comunque versioni più "morbide", dove i prodotti della concorrenza sono presentati in forma anonima).

IX. Associazione di due concetti o immagini: il contrasto è sciolto dall'ingresso del prodotto.

X. Film in miniatura".

5. Preparate il progetto di uno spot che serva a dissuadere la gente dal fumo. Quale dei tipi presentati nell'esercizio precedente pensate che si presti meglio ad uno spot che invece che promuovere il consumo di qualcosa tenta di ottenere un effetto contrario? Di quali immagini vi servireste? E di quali musiche?

6. Spesso la Rai-Tv trasmette spezzoni di vecchie trasmissioni di musica leggera in bianco e nero. Confrontateli con gli attuali videoclip: in quali, secondo voi, la musica è illustrata e interpretata dalle immagini, e in quali invece è semplicemente ripresa? Quali sono le possibilità in più che offrono il colore e il montaggio cinematografico?

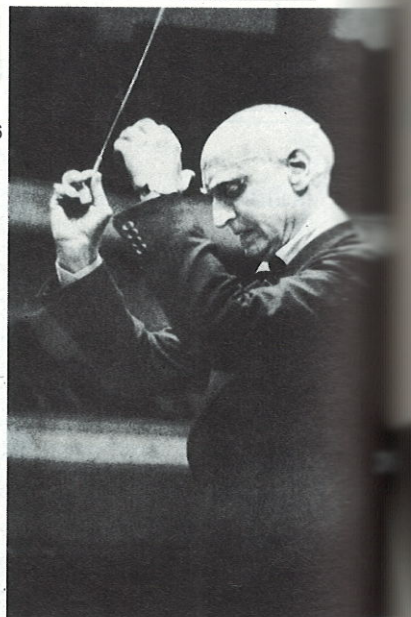
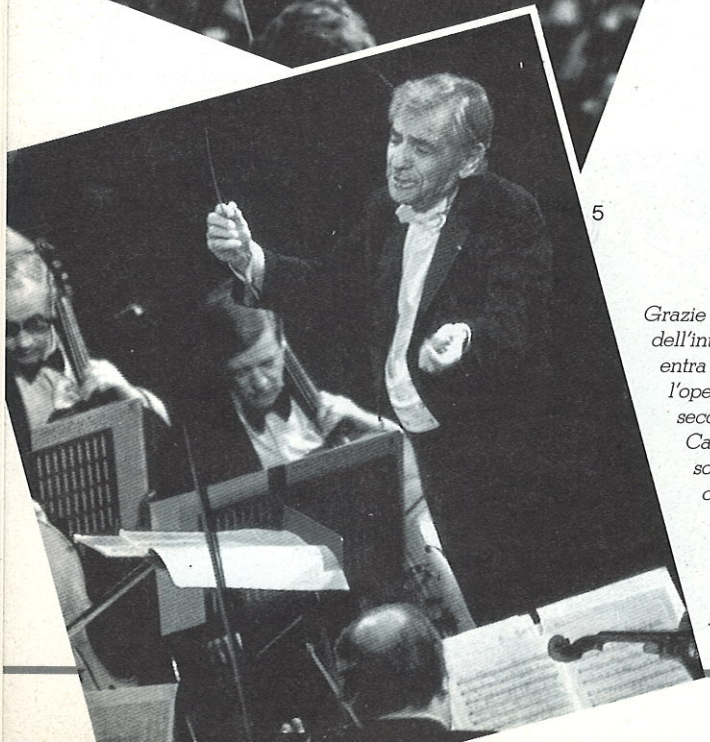
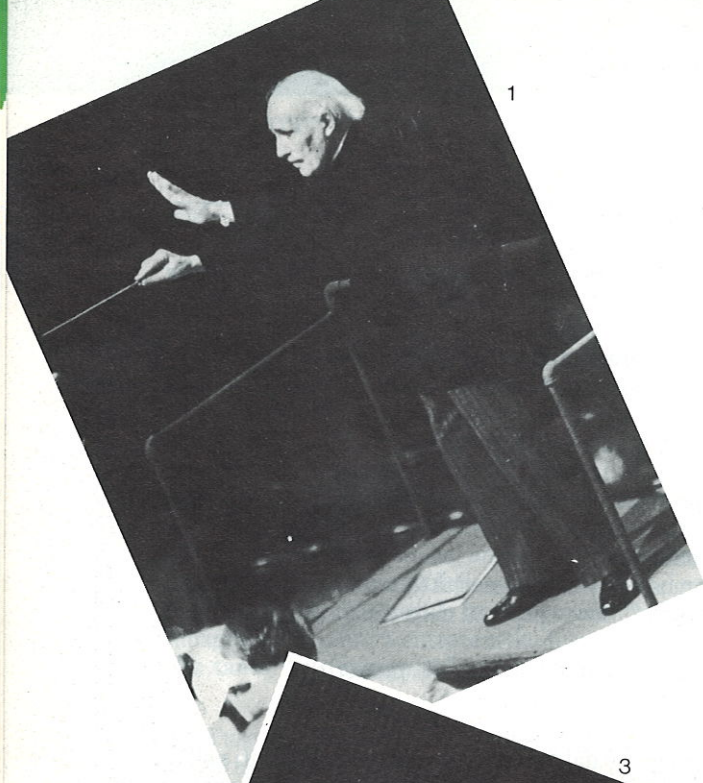
7. Sia i programmi di *videogames* che funzionano sui computer domestici, sia quelli più complessi che sono azionati dalle macchine che trovate nei locali pubblici, fanno un uso massiccio di musica. Tra i fattori che determinano la popolarità di un gioco elettronico c'è infatti anche la possibilità, offerta dalla tecnologia, di produrre simpatici effetti sonori. La musica che accompagna i videogames è generalmente fatta di piccole, brevissime melodie, realizzate con suoni elettronici, e costruite su una base ritmica che resta immutata per tutta la durata del brano. Questi motivetti scandiscono le diverse fasi del gioco: invitano il giocatore ad impegnarsi, gli segnalano i risultati raggiunti, commentano i suoi fallimenti. Non è musica che deve essere ascoltata attentamente; la sua funzione è quella di favorire la concentrazione. Funziona come una specie di binario sonoro che accompagna il gioco e come barriera contro qualsiasi interferenza che interrompa il circuito sonoro tra giocatore e macchina.

Descrivete la musica di un videogioco di vostra conoscenza; analizzate in quali fasi compare e con quali funzioni.

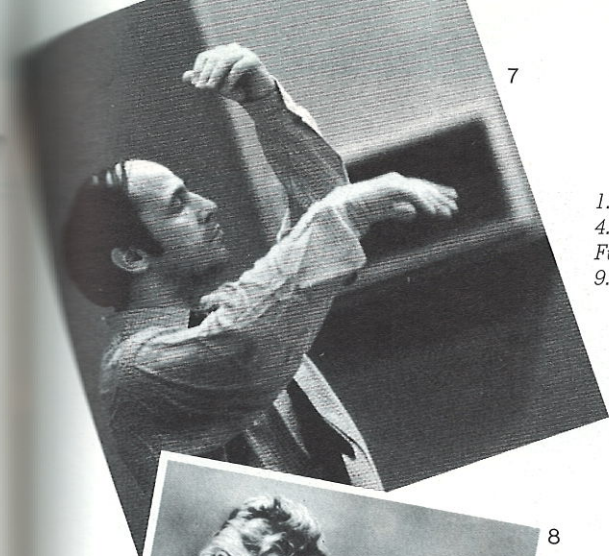


Immagine di un videogame.





*Grazie alla mediazione  
dell'interprete ogni ascoltatore  
entra in intimo contatto con  
l'opera musicale. Il nostro è il  
secolo dell'interpretazione.  
Capita spesso che i direttori e i  
solisti siano più famosi dei  
compositori. E la fotografia si  
incarica di fissare e  
celebrare con suggestive  
istantanee questa nuova  
figura, un po' vate e un  
po' divo.*

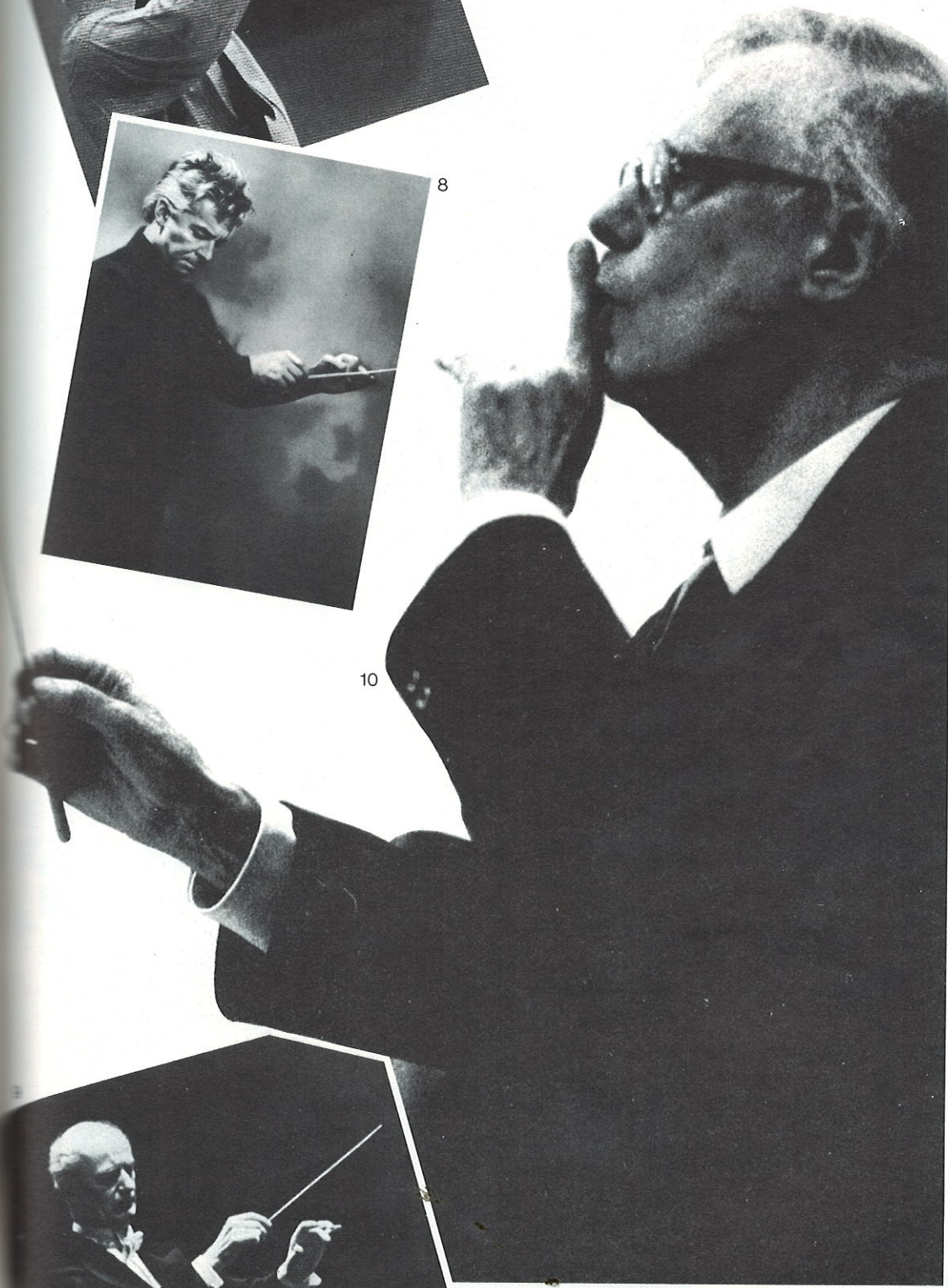


7

1. Arturo Toscanini. 2. Bruno Walter. 3. Kurt Masur.  
4. André Previn. 5. Leonard Bernstein. 6. Wilhelm  
Furtwängler. 7. Pierre Boulez. 8. Herbert von Karajan.  
9. Victor De Sabata. 10. Karl Böhm.



8



10



1

# L'INTERPRETE DELLA MUSICA

1

Mettete un po' d'ordine in questa famiglia, elencando gli strumenti di riproduzione sonora secondo un ordine di anzianità:  
televisione, cinema, sonoro, compact disc, mangiadischi, grammofono, radio, fonografo, walkman, juke-box.

2

Il fonografo si distingue dal grammofono perché:

- a) permette di fare registrazioni originali
- b) è decisamente più maneggevole
- c) ha una migliore resa musicale

3

Ci sono generi di musica che si sono affermati soprattutto con l'aiuto del disco. Quali sono e perché?

4

Perché, secondo voi, la radio ha un ottimo rapporto con la musica e la televisione ha uno meno buono?

5

L'aggiunta del sonoro rende più "realistica" la rappresentazione cinematografica. In che senso questa affermazione è esatta, e in che senso non lo è?

6

Il videoclip è musica tipicamente televisiva perché:

- a) è interpretato dai cantanti più noti, che il pubblico conosce grazie alla TV
- b) si serve dei linguaggi più avanzati sul piano visivo, come la rapidità del montaggio, il dosaggio dei colori, la precisione delle immagini
- c) trascura la parte sonora dando risalto solo alle immagini

7

Dite se le seguenti affermazioni sono vere o false:

- V  F La musica ha un ruolo secondario negli spot.
- V  F La musica che "arreda" la scena di uno spot assume una funzione simbolica.

8

Secondo voi, è corretto che i pubblicitari facciano uso della musica colta? Per quali ragioni?