

Capitolo XIV

I generi popolari

In questo capitolo incontreremo:

tanti modi di essere popolare
una musica del popolo che non sempre è popolare
canti che stanno sotto e sopra la Roma-Pescara
"tenores" che cantano gli strumenti
strumenti reduci dalla guerra, destinati a fare carriera
musiche per quartieri malfamati
ritmi che si muovono in battello
il colore bianco di una musica nera
l'impero della canzone
un microfono che cambia la voce
cantanti che parlano
una musica che si mangia tutte le altre
ritmi e suoni visivi

Impareremo a:

- riconoscere diversi modi di interpretare la dimensione popolare
- ricostruire in quali occasioni e in quali forme si tramandano i canti folk
- dividere l'Italia in aree di musica popolare
- analizzare le diverse fasi di sviluppo della musica jazz
- distinguere, all'interno del jazz, la componente bianca e quella nera
- individuare le matrici tecniche, politiche, culturali (e musicali!) della canzonetta "pop"
- cogliere ciò che tiene lontano e ciò che tiene vicino il rock agli altri generi musicali
- dare un'età e una matrice alle più significative espressioni del rock



Colto e popolare

Nella seconda parte del nostro libro ci siamo occupati della musica operistica e di quella che generalmente viene chiamata "classica" (noi abbiamo invece preferito usare un'etichetta meno ambigua, e abbiamo parlato complessivamente di "musica colta"): di questa espressione artistica abbiamo descritto le linee di trasformazione, analizzato i linguaggi e i contenuti che via via ha adottato, indagato sui pubblici ai quali si è rivolta e sulle personalità dei suoi esponenti di maggiore spicco.

Ora, seppure per sommi capi e in uno spazio più contenuto, passeremo in rassegna buona parte della produzione che generalmente non viene accolta nella categoria "musica colta".

In essa confluiscono espressioni molto differenti tra di loro: il folk, la canzonetta, il jazz, il rock. Che cosa hanno in comune questi generi musicali, la cui diffusione nel mondo contemporaneo è tanto ampia e invadente da porre il genere colto in una posizione marginale? Probabilmente solo due caratteristiche: si indirizzano ad un pubblico vasto e usano linguaggi semplici e immediati.



"Angeli musicanti", affresco del Genovesino eseguito tra il 1616 e il 1618 nella chiesa di S. Marco a Milano.

Colto e popolare

Nella seconda parte del nostro libro ci siamo occupati della musica operistica e di quella che generalmente viene chiamata "classica" (noi abbiamo invece preferito usare un'etichetta meno ambigua, e abbiamo parlato complessivamente di "musica colta"): di questa espressione artistica abbiamo descritto le linee di trasformazione, analizzato i linguaggi e i contenuti che via via ha adottato, indagato sui pubblici ai quali si è rivolta e sulle personalità dei suoi esponenti di maggiore spicco.

Ora, seppure per sommi capi e in uno spazio più contenuto, passeremo in rassegna buona parte della produzione che generalmente non viene accolta nella categoria "musica colta".

In essa confluiscono espressioni molto differenti tra di loro: il folk, la canzonetta, il jazz, il rock. Che cosa hanno in comune questi generi musicali, la cui diffusione nel mondo contemporaneo è tanto ampia e invadente da porre il genere colto in una posizione marginale? Probabilmente solo due caratteristiche: si indirizzano ad un pubblico vasto e usano linguaggi semplici e immediati.



"Angeli musicanti", affresco del Genovesino eseguito tra il 1616 e il 1618 nella chiesa di S. Marco a Milano.

Per molto tempo, praticamente fino alle soglie dell'età contemporanea, la musica colta è stata ritenuta l'unica autentica espressione artistica in campo musicale.

Ma oggi è in atto un processo di rivalutazione dell'"altra" musica, che tiene conto della sua presenza diffusa nell'ambito della società, e dei ruoli che svolge in essa.

Si tratta di una musica che spesso si presta soltanto ad essere consumata, che serve per creare un'atmosfera, e che si lega a linguaggi e situazioni dove la dimensione vocale e strumentale viene subordinata ad altre esigenze espressive.

Ma tutto ciò non ci deve autorizzare ad ignorarne la personalità, se non altro per il fatto che i mass media veicolano in modo massiccio sia una musica che l'altra, quella colta e quella "popolare". Tutte e due le espressioni sono oggi alla portata di ognuno.

Quindi capire come funziona la musica più elaborata e impegnativa ha un senso solo se contemporaneamente si cerca di comprendere come funziona la musica che richiede un impegno di interpretazione e di ascolto meno pronunciato, ma che comunque trasmette messaggi, crea abitudini linguistiche, pone gli individui in un rapporto intimo con il mondo dei suoni.



Un momento del concerto "Human Rights Now" (dicembre 1988), cui parteciparono numerose rock-star di livello internazionale.

Se si trascura questo problema si corre il rischio di cancellare ogni differenza e di appiattare un genere sull'altro: ascoltare o suonare la musica colta con la mentalità con cui ci si accosta alla musica popolare è sbagliato tanto quanto è sbagliato dare a tutta la musica popolare quella patente d'"arte" alla quale essa aspira solo in casi particolari (con il jazz, per esempio).

Al di là di queste differenze sul piano espressivo, sapete già, anche per quello che avete letto nei precedenti capitoli di questa terza parte, che spesso sono i luoghi e i mezzi della diffusione che rendono diversi i generi della musica. E in particolare cambia, a seconda dei generi, il modo di accostarsi alla musica da parte del pubblico. La musica colta, per esempio, sollecita una fruizione del tutto particolare, e richiede una certa preparazione. L'ascolto concentrato e assorto di cui danno prova i frequentatori abituali di una sala da concerto è qualcosa di diverso dalla condizione con cui il pubblico televisivo segue un festival di musica leggera. Nel primo caso l'attenzione è centrata soprattutto sulla dimensione musicale (le caratteristiche del pezzo, i suoi significati, la versione che ne dà l'interprete), nel secondo giocano altri aspetti (come si atteggia o è vestito il cantante, come figura sullo schermo, cosa dicono le parole della canzone indipendentemente dal modo in cui sono musicate, e così via).



"Concerto di suonatori ambulanti", dipinto di Johann Zoffany (1734-1810).

Questa differenza è talvolta intesa in modo rigido. Chi ritiene che la musica colta, e solo quella, esprima in modo compiuto i valori, le concezioni, i sentimenti degli uomini, tende a chiudersi in essa, disinteressandosi di forme musicali che non corrispondono a quel modello, o addirittura dando di queste un giudizio sprezzante e totalmente negativo. D'altro canto, non sono pochi, tra i giovani e anche tra i meno giovani, coloro che ammettono di "non capire la musica": non sarebbe difficile dimostrare che, anche senza volerlo, questi individui la musica la incontrano, la sentono, la assorbono quotidianamente. Se pensano di non capirla, è perché credono, e sbagliano, che quella che richiede un impegno di comprensione (cioè la sinfonica, la cameristica, l'operistica) sia l'unica musica degna di questo nome.

Per fortuna alcune di queste rigide contrapposizioni, che caratterizzavano la cultura musicale fino a qualche tempo fa, stanno progressivamente scomparendo. L'atteggiamento di chi va ai concerti di musica classica è diventato meno elitario, i giovani hanno scoperto che ci sono molti modi di accostarsi a Mozart, Beethoven o Verdi; i linguaggi della musica di intrattenimento si sono molto raffinati, l'associazione sempre più stretta tra immagine e musica su cui gioca il linguaggio dei mass media ha favorito il diffondersi di un'esperienza musicale più ampia e meno selettiva di un tempo e di una nuova condizione di ascolto.

E così, se sul piano delle intenzioni artistiche la differenza tra musica colta e musica popolare è ancora rilevante, sul piano della circolazione e della fruizione stanno cadendo molte barriere.



1. Rispondete individualmente alle seguenti domande:

- a) Se dovessi dare un "voto", da 1 a 10, alla tua conoscenza di musica colta, quale ti assegnaresti?
- b) Ritieni che un giovane della tua età possa trovare motivi di interesse in un concerto di musica colta? Quali?
- c) Perché, a tuo avviso, il pubblico che frequenta i teatri d'opera è composto prevalentemente di persone di una certa età?
- d) Quanto senti simili a te i giovani che frequentano i concerti di musica colta? E quanto coloro che frequentano i concerti rock? Perché?
- e) Che caratteristiche dovrebbe avere, secondo te, un concerto di musica colta per risultare più gradito al pubblico dei giovani?
- f) Pensi che nel futuro l'opera possa attrarre i giovani più di quanto non faccia oggi? Quali iniziative, secondo te, dovrebbero prendere i teatri d'opera per attrarre un nuovo pubblico?
- g) Quale musica ascolti più volentieri alla televisione? Quale in disco? Quale alla radio? Se ci sono differenze tra le risposte che hai dato, cerca di spiegarle.

2. Dopo aver compilato il questionario dell'esercizio 1, confrontate le risposte con quelle date dai vostri compagni e discutete i risultati.

2.

Musica folcloristica

Folk è una parola inglese che significa "popolo". Con l'espressione "musica folcloristica" si intende il patrimonio più autentico e spontaneo delle classi culturalmente e socialmente subalterne. In essa sono espressi i modi di essere e di sentire, le credenze degli strati sociali che storicamente sono stati esclusi da una funzione di dominio: cioè i contadini, gli artigiani, gli operai. Generalmente la musica folcloristica viene definita "popolare", ma in questo caso l'aggettivo viene usato con un significato diverso da quello che assume quando si definisce "popolare" la musica di consumo veicolata dai mass media. Un pezzo folcloristico è "popolare" nel senso che nasce e si trasmette come espressione diretta delle classi subalterne; una canzonetta di consumo è invece "popolare" perché in genere piace a un pubblico molto vasto e indifferenziato, ma i suoi ingredienti sono tratti dalla tradizione colta. Può capitare, allora, che i due tipi di musica, quella folcloristica e quella di consumo, pur essendo ugualmente definiti "popolari" risultino assolutamente diversi tra di loro: la musica "folk" si presenta come espressione di una cultura genuina, che resiste al cambiamento, la musica di consumo come espressione di mode sempre più effimere e passeggere; la prima provvista di una carica antagonista nei confronti della cultura dominante, la seconda segnata dai caratteri della cultura dominante. Quindi i rapporti fra i due tipi di musica sono tutt'altro che buoni. Anzi, a mano a mano che nelle società economicamente e culturalmente più avanzate si diffonde una cultura di massa, si riducono i margini della cultura più genuinamente "popolare". Il fatto è che la musica folcloristica presenta caratteristiche particolari, che la rendono nello stesso tempo solida e fragile.



"Los Musicos", dipinto di L. Gambartes che ritrae musicisti di estrazione popolare che si esibiscono nell'ambito di altre attività quotidiane e vengono ricompensati, in natura, dai passanti.



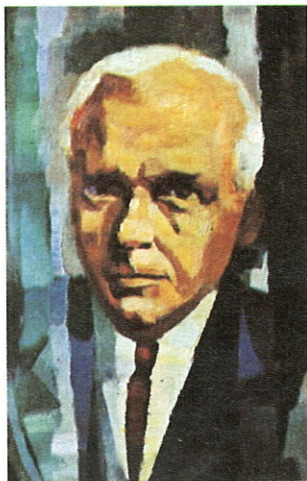
Suonatori peruviani di strumenti a fiato si esibiscono nel corso di una festa presso la città di Ayacucho, che richiama periodicamente musicisti da tutto il Perù.

In primo luogo si tratta di pezzi anonimi, senza "autore", prodotti non per essere pubblicati o venduti e quindi godere di un'ampia circolazione, come buona parte delle musiche composte negli ultimi cinque secoli, ma per essere eseguiti negli ambienti e per le occasioni che li hanno visti nascere: occasioni legate agli avvenimenti della vita privata della gente (la nascita, l'educazione dei bambini, il matrimonio, la morte) e a quelli della vita pubblica (il lavoro, le ricorrenze religiose, i grandi fatti politici come le guerre). Capita allora che quando scompaiono certe consuetudini e certi riti, oppure svanisce la memoria di certi avvenimenti, si smarrisce la memoria delle musiche legate ad essi.

C'è poi un altro aspetto importante. Da molti secoli la musica delle classi dominanti viene diffusa soprattutto attraverso la scrittura, che da un lato consente al compositore di raggiungere livelli di complessità sempre più elevati e dall'altro richiede all'interprete una preparazione tecnica; la musica delle classi subalterne, invece, viene tramandata, da una generazione all'altra, attraverso l'oralità e l'ascolto. Ogni interprete diventa in questo caso autore: nel richiamare alla memoria l'eredità musicale del passato, la ricrea e l'adatta a nuove situazioni. Ciò rende la musica popolare soggetta alla variazione e alla continua modificazione. Cosa che non avviene con la musica colta, dove la presenza di un testo scritto opera come resistenza al cambiamento.

Come è giunta a noi la musica folcloristica?

Gli ultimi due secoli della nostra storia sono stati caratterizzati da



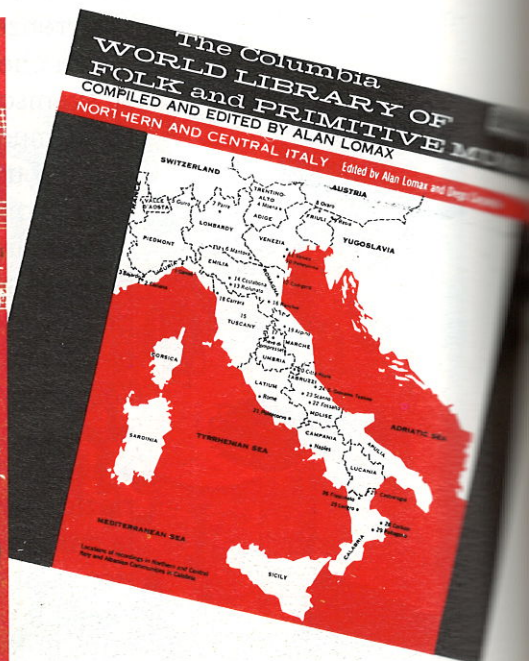
profondi sconvolgimenti sociali e culturali (come lo spopolamento delle campagne, la crescita delle città, la diffusione di modelli di lavoro di tipo industriale); il loro effetto è stato di mettere in crisi il quadro di immobilità che consentiva alle diverse generazioni di trasmettersi questo tipo di musiche.

Un simile patrimonio sarebbe andato irrimediabilmente perduto se dall'Ottocento in poi, grazie all'emergere del problema delle nazionalità, la musica colta non si fosse impegnata a recuperare le testimonianze della cultura popolare. Un'operazione che è stata condotta in diversi modi. I primi a cercare una via musicale per affermare l'identità delle nazioni sono stati i grandi compositori del periodo romantico: lo hanno fatto recuperando nel loro linguaggio molti spunti derivati dal repertorio popolare. Nella maggioranza dei casi si trattava di musiche che sul piano melodico, ritmico e armonico presentavano caratteristiche assai diverse da quelle della musica "colta": di qui la scelta di adattarle allo stile del tempo modificandole anche in profondità. Le musiche di Schubert, Chopin, Liszt, Brahms sono ricche di elementi tratti da canti e balli popolari: ma questi elementi sono rielaborati in chiave colta, e quindi perdono buona parte della loro genuinità. Suonano come musica "classica" e non come musica "popolare".

In seguito, con l'inizio del nostro secolo e con la crisi delle forme musicali tradizionali, i compositori maturarono un atteggiamento nuovo nei confronti della musica popolare, più attento alle sue caratteristiche di fondo e più rispettoso delle sue genuine espressioni. Alcuni musicisti dell'area slava, come Leóš Janáček e Béla Bartók, dedicarono al recupero della tradizione popolare buona parte del



In alto, un ritratto anonimo di Béla Bartók e il fonografo usato dallo stesso musicista per registrare e studiare i canti del folclore ungherese. Qui a fianco, un saggio di Bartók e un disco di canti popolari italiani.



Etnomusicologia: scienza che studia le forme della tradizione musicale orale.

loro impegno, cercando anche di mettere a punto sistemi di trascrizione più fedeli di quelli tradizionali: inventarono così tipi di scrittura diversi da quelli della produzione colta. Questa novità ebbe un'influenza generale su tutta la musica.

Ma è con la diffusione dei sistemi meccanici, elettrici e poi elettronici di registrazione che si è arrivati a salvaguardare l'autenticità delle musiche popolari e a farne oggetto di ricerca (e non più di sfruttamento per la composizione). È nata così una nuova disciplina, l'etnomusicologia. Sulla scorta di questi studi, anche per effetto del processo di democratizzazione che ha interessato molti paesi dell'Occidente e che ha favorito un nuovo interesse per la cultura degli strati subalterni, molte musiche del repertorio tradizionale hanno cominciato a circolare anche al di fuori della cerchia degli studiosi. Il successo che hanno incontrato presso il grande pubblico, negli Stati Uniti fin dagli anni Trenta, in Italia soprattutto dagli anni Sessanta, è stato notevole; ciò ha determinato la nascita di una diversa figura di interprete, vocale o strumentale, che utilizza abilmente i due linguaggi, quello colto e quello popolare, e che ripropone i temi popolari secondo il gusto musicale contemporaneo.

MUSICA POPOLARE ITALIANA

La geografia della musica folcloristica italiana presenta una grande varietà interna.

Gli studiosi hanno individuato quattro grandi aree:

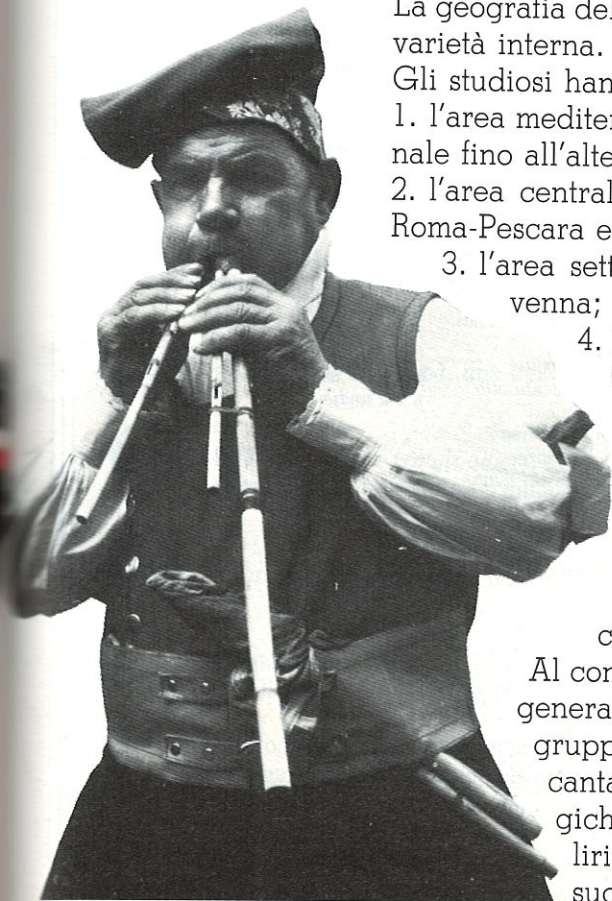
1. l'area mediterranea, che comprende la Sicilia e l'Italia meridionale fino all'altezza della linea Roma-Pescara;
2. l'area centrale, che comprende le regioni incluse fra la linea Roma-Pescara e la linea La Spezia-Ravenna;
3. l'area settentrionale, al di sopra della linea La Spezia-Ravenna;
4. l'area della Sardegna.

Ognuna ha caratteristiche particolari.

I canti della zona meridionale presentano una linea melodica sinuosa, caratterizzata talvolta da arditi melismi, che risentono delle influenze orientali; il ritmo è per lo più libero e prevale il modo minore. L'esecuzione solistica è preferita a quella corale; l'emissione vocale è a gola chiusa e a voce forte, "lacerante".

Al contrario, nell'area settentrionale la melodia è sobria, generalmente in modo maggiore. Spesso è eseguita da gruppi corali. I brani sono sovente di tipo narrativo (chi canta racconta, in terza persona, vicende amorose, tragiche, ecc.), mentre al sud prevalgono brani di tipo lirico (o soggettivo: chi canta esprime direttamente i suoi sentimenti).

Sardegna: un suonatore di launeddas.



L'area centrale presenta caratteristiche intermedie anche sul piano musicale; sovente, però, prevalgono i tratti meridionali. La Sardegna rappresenta un caso a parte. Molto diffusa, nel canto sardo, è la tecnica della polivocalità, di cui si ha traccia solo in poche altre zone europee (gli studiosi la interpretano come una delle prime comparse della musica polifonica nel nostro continente). Le forme di base di questa tecnica sono i *tenores* e la *tasgia*. I tenores formano un gruppo di quattro esecutori: il solista principale apre il canto con un'esposizione di lunghezza varia, ed emette un suono chiaro e forte, carico di decorazioni. Alla fine di questa esposizione entrano le altre tre voci, che non intonano un testo verbale, ma producono suoni di accompagnamento, simili a quelli degli strumenti. Nella *tasgia* il rapporto tra le voci è più apertamente polifonico: esse intonano insieme lo stesso testo, una su un registro molto acuto, le altre su registri bassi.



1. Vi proponiamo due canti di lavoro, uno del nord e l'altro del sud.



Il primo serviva ai lavoratori della laguna veneta per dare il ritmo ai colpi di maglio con i quali conficcavano sul fondo i pali su cui si poggiavano le costruzioni.



Il secondo ritmava il conto dei sacchi di sale che i lavoratori delle saline di Trapani, in Sicilia, caricavano sui camion. Mettete a confronto i due testi, regolare il primo, irregolare il secondo, e i ritmi musicali che li caratterizzano, dovuti alla diversa natura dei lavori.

Canto dei battipali

1) *Oh issa oh! issa eh!
ma issélo in alto oh!*
2) *E in alto bene eh!
poiché conviene oh!*
3) *Te dago segno eh!
ma serà de segno oh!*
4) *Per sto lavoro eh!
che noi l'abbiamo oh!*
5) *Ma è cominciato eh!
ma se dio vuole oh!*
6) *Lo finiremo eh!
ma col santo aiuto oh!*
7) *Poi dimandemo eh!
ma vago i madri oh!*
8) *Sei tanto bela eh!
cara innocente oh!*

Canto della salina

*Culai salammù
Dui porta la verna, quattru n'hai.
Culai salisenne,
iu ti dicu finiscila di botto
a li nostra quaranta cuntu otto.
Culai salimore nove n'hai
Salalina n'avemu 'na dicina
N'avemu dudici cummare
U' me quararu tridici chi n'avi.
Què culai salarera
'n'avemu prima verna
dui saiu.
N'aiu quattru commari
sei n'aiu.
Sali cu li balletti
n'aiu setti.*

*U' giovanottu, picciottu,
n'aiu ottu.
L'avemu 'isare
nove n'aiu.
Oùè culai salalina
n'avemu 'na dicina
n'aiu undici.*

2. Anche in questo caso vi proponiamo un confronto fra un pezzo che appartiene all'area nordica e uno che appartiene all'area mediterranea. Si tratta di canzoni di tipo narrativo, che raccontano tragiche storie d'amore.



Il primo canto, *Donna lombarda*, è uno dei più famosi del repertorio folcloristico italiano; il secondo,



La baronessa di Carini, si richiama alla tradizione dei cantastorie siciliani, che accompagnavano le loro narrazioni in musica con la chitarra e indicavano le diverse fasi delle storie su grandi cartelloni illustrati. Nella versione che ascoltate *Donna lombarda* è cantata da una semplice lavoratrice; *La baronessa di Carini* è invece rielaborata e cantata da un musicista professionista, Otello Profazio, che ha proposto versioni moderne di antiche leggende del sud. Quali differenze riscontrate in questi due modi di presentare il canto popolare? In quali dei due pezzi il dialetto ha un peso inferiore, e perché?

Donna lombarda

*Donna lombarda donna lombarda
donna lombarda
donna lombarda améme mi
améme mi
cos' vot che t'ama che gh'o' 'l marito
cos' vot che t'ama
che gh'o' 'l marito che lui mi vuol ben
che lui mi vuol ben
vot ca t'insegna a farlo morire
vot ca t'insegna
a farlo morire t'insegnarò mi
t'insegnarò mi
va ad co' dell'orto del tuo buon padre
va ad co' dell'orto
del tuo buon padre, là c'è un serpentin
là c'è un serpentin
taglia la testa a quel serpentino
taglia la testa
di quel serpentino poi pestala ben
poi pestala ben
e poi mettila nella botticella*

*e poi mettila
nella botticella del vin puse' bon
dal vin puse' bon
vien ca' 'l marito tutto assediato
vien ca' 'l marito
tutto assediato va a trar del vin
da quel puse' bon
traghia' quel bianco traghia' quel nero
traghia' quel bianco
traghia' quel negro da quel puse' bon
da quel puse' bon
donna lombarda cos'ha quel vino
donna lombarda
cos'ha quel vino che l'ha intorbioli'
che l'ha intorbioli'
l'è stato il tuono dell'altra notte
l'è stato il tuono
dell'altra notte che l'ha intorbioli'
che l'ha intorbioli'
ma un bambino di pochi anni
ma un bambino
di pochi anni lu' l'ha palésa'*

*lu' l'ha palésa'
o mio buon padre non bere quel vino
o mio buon padre
non bere quel vino che l'è avvelena'
che l'è avvelena'
donna lombarda bevi quel vino
donna lombarda
bevi quel vino che l'è avvelena'
che l'è avvelena'
sol per amore del re di Francia
sol per amore
del re di Francia io lo beverò
e poi morirò
ogni goccino che lei beveva
ogni goccino
che lei beveva addio mari'
ciao mari'
la s'intendeva da farla agli altri
la s'intendeva
da farla agli altri la s' l'è fatta a le'
la s' l'è fatta a le'.*

Traduzione

Donna lombarda, amate me / cosa vuoi che ti ami, che ho il marito che mi vuol bene / vuoi che t'insegna a farlo morire, a farlo morire ti insegnerò io / va in fondo all'orto del tuo buon padre, là c'è un serpentino / taglia la testa di quel serpentino, poi pestala bene / e poi mettila nella botticella del vino più buono / viene a casa il marito tutto assetato, va a prendere del vino, di quello più buono / prendine del bianco, prendine del nero, di quello più buono / donna lombarda, cos'ha quel vino, che è torbido / è stato il tuono dell'altra notte che l'ha intorbidito / ma un bambino di pochi anni l'ha rivelato / o caro padre non bere quel vino che è avvelenato / donna lombarda bevi quel vino che è avvelenato / sol per amore del re di Francia io lo berrò e poi morirò / ogni goccino che lei beveva addio marito, ciao marito / credeva di farla agli altri e se l'è fatta a lei stessa.

3. Utilizzate la scheda di analisi che trovate riprodotta nella pagina seguente per stendere una breve relazione sui cinque brani che l'insegnante vi farà ascoltare. Essi sono, nell'ordine:



a) *El vegnerà 'l papà*, una delicata ninna nanna dell'area nordica;



b) *Vedo spuntar tra gli alberi*, che si riferisce al ritorno a casa delle lavoratrici addette alla mondatura del riso, una volta terminati i "quaranta giorni", cioè il periodo di lavoro nelle zone di risaia;



c) un esempio di *tenores* dell'area sarda;



d) una recente versione, in dialetto, del famoso canto natalizio *Tu scendi dalle stelle*, che si dice risalga alla metà del Settecento;



e) una tarantella pugliese eseguita da due chitarre normali, una chitarra battente (di dimensioni diverse rispetto alla chitarra normale, e dotata di una sonorità più ampia) e dalle castagnette (o nacchere).

SCHEDA PER L'ANALISI DELLA MUSICA POPOLARE

1 - ANALISI DEL TESTO

Quali contenuti esprime il testo?

2 - LE FUNZIONI

Il canto è:

- legato al ciclo della vita umana?
(infanzia, matrimonio, morte)
- legato al ciclo dell'anno?
(Natale, Pasqua, Carnevale...)
- è un canto di lavoro:
 - che si esegue durante il lavoro e serve a dare il ritmo al lavoro?
 - è un canto che si esegue durante il lavoro, ma non ha funzione "ritmica"?
 - è un canto che parla del lavoro?
- è un canto religioso?
- è un canto di marcia, corteo, processione?
- è un canto di "intrattenimento"?

Quali informazioni possiamo ricavare dall'analisi del canto sulla vita delle persone, sulle loro condizioni, sulla situazione storico-sociale? Il canto popolare, quindi, come testimonianza storica.

3 - I GENERI

- È un canto narrativo:
 - epico-lirico (ballata)?
 - da cantastorie?
- È un canto lirico (parla di sentimenti o problemi personali)?
- È un canto satirico o di protesta?
- È una canzone a ballo?

4 - LA MUSICA

- È un canto per voci sole o compaiono strumenti musicali?
- È eseguito da una sola persona o da più persone? Nel secondo caso i cantanti si alternano o cantano insieme?
- Quali strumenti sono impiegati (se ci sono)?
- Gli strumenti musicali sono impiegati, qualora siano comuni alla musica folk e colta, con tecniche diverse o uguali a quelle in uso in ambito colto?
- Vengono impiegate particolari tecniche vocali?
- Il tempo è sempre uguale o varia nel corso del brano?
- I ballerini o il pubblico accompagnano l'esecuzione battendo le mani, i piedi...?

SCHEDA PER L'ANALISI DELLA MUSICA POPOLARE

1 - ANALISI DEL TESTO

Quali contenuti esprime il testo?

2 - LE FUNZIONI

Il canto è:

- legato al ciclo della vita umana?
(infanzia, matrimonio, morte)
- legato al ciclo dell'anno?
(Natale, Pasqua, Carnevale...)
- è un canto di lavoro:
 - che si esegue durante il lavoro e serve a dare il ritmo al lavoro?
 - è un canto che si esegue durante il lavoro, ma non ha funzione "ritmica"?
 - è un canto che parla del lavoro?
- è un canto religioso?
- è un canto di marcia, corteo, processione?
- è un canto di "intrattenimento"?

Quali informazioni possiamo ricavare dall'analisi del canto sulla vita delle persone, sulle loro condizioni, sulla situazione storico-sociale? Il canto popolare, quindi, come testimonianza storica.

3 - I GENERI

- È un canto narrativo:
 - epico-lirico (ballata)?
 - da cantastorie?
- È un canto lirico (parla di sentimenti o problemi personali)?
- È un canto satirico o di protesta?
- È una canzone a ballo?

4 - LA MUSICA

- È un canto per voci sole o compaiono strumenti musicali?
- È eseguito da una sola persona o da più persone? Nel secondo caso i cantanti si alternano o cantano insieme?
- Quali strumenti sono impiegati (se ci sono)?
- Gli strumenti musicali sono impiegati, qualora siano comuni alla musica folk e colta, con tecniche diverse o uguali a quelle in uso in ambito colto?
- Vengono impiegate particolari tecniche vocali?
- Il tempo è sempre uguale o varia nel corso del brano?
- I ballerini o il pubblico accompagnano l'esecuzione battendo le mani, i piedi...?

3.

Il jazz

La storia del jazz ha inizio alla fine del secolo scorso, per effetto dell'incontro tra le espressioni musicali della popolazione nera e la musica europea colta.

Le sue radici affondano:

- nei work songs, canti corali che gli schiavi neri, deportati dall'Africa fin dal Seicento, intonavano nelle piantagioni;
- nelle musiche da ballo che gli schiavi improvvisavano nei giorni di festa, riunendosi nelle piazze;
- negli spirituals, canti corali religiosi afro-americani;
- nei blues, in cui si esprimeva il disagio del negro, non più schiavo ma comunque tenuto ai margini della società.

In tutte queste musiche elementi melodici e ritmici di origine africana si andarono fondendo con i caratteri dei pezzi importati negli Stati Uniti dagli immigrati europei (inglesi e francesi soprattutto): ballate, inni religiosi, musiche da ballo e da banda.

Ma ciò che favorì la nascita di un nuovo linguaggio, quello del jazz, fu la possibilità per i negri di usare gli strumenti musicali lasciati nel sud dagli eserciti che avevano combattuto la guerra di Secessione: trombe, tromboni, clarinetti, e anche tamburi. Con questi poverissimi strumenti si formarono, agli inizi del nostro secolo, numerose fanfare. Queste bande venivano impiegate, soprattutto a New Or-

Work songs: canti di lavoro collettivi che scandivano il ritmo delle mansioni più umili e alleviavano la fatica.

Spirituals: canti religiosi che trattavano in modo ingenuamente familiare le vicende e i personaggi dell'Antico Testamento ed esprimevano la speranza dei neri di raggiungere un giorno la terra promessa.

Blues: canto popolare solistico nero-americano degli Stati Uniti, di contenuto profano.



La leggendaria King Oliver's Jazz Band in un dipinto di R. A. Parker.

leans, nelle occasioni più varie, come il carnevale, le manifestazioni delle campagne elettorali, i funerali.

In bande di questo tipo si formarono i pionieri della musica jazz, come il cornettista Joe "King" Oliver e il clarinetista Sidney Bechet. Il quartiere più malfamato di New Orleans era tutto un pullulare di locali, dove la musica non mancava mai. Nel passare dagli ambienti aperti a quelli chiusi, questa musica subiva alcune trasformazioni: il pianoforte e la batteria (che prendeva il posto del tamburo) formavano una base armonica e ritmica più sostenuta, e nei piccoli complessi entravano strumenti più delicati e raffinati, propri di musiche colte, come la chitarra e anche il violino (quando non era possibile recuperarne uno vero, lo si inventava, utilizzando come cassa armonica una scatola di sigari...). In questi locali suonò per anni uno dei più grossi personaggi del primo jazz, il pianista Jelly Roll Morton. Fra i pionieri, ben pochi sapevano leggere la musica, ma questo non costituì una limitazione per lo sviluppo della musica jazz. Anzi. Tutti suonavano "ad orecchio" e, quando si stancavano di proporre le loro parti sempre nello stesso modo, le modificavano in vari modi, improvvisando sulla base armonica del pezzo oppure variando alcuni passaggi della melodia. Ciò avveniva soprattutto negli "assoli" (inizialmente molto brevi, poi sempre più lunghi).

L'improvvisazione continuò ad essere, anche nei tempi successivi, la caratteristica fondamentale della musica jazz. Essa dà all'esecuzione vocale o strumentale un carattere di originalità, di vera e pro-

Assolo: l'emergere di un solista (strumentale o vocale) durante un'esecuzione collettiva.



Suonatori di ottoni a un funerale nero.

pria creazione: il musicista jazz, quando improvvisa sulla base di alcuni spunti tematici o sulla sequenza di accordi di un pezzo, smette di essere un semplice strumentista e diventa autore a pieno titolo. Un'altra caratteristica di tutto il jazz, che si afferma negli anni successivi a questa fase mitica delle origini, è il fatto di essere musica che vive e si diffonde grazie al supporto fornito dai mezzi di riproduzione, prima il disco e in seguito la radio.

Del jazz originario ci restano scarse tracce, anche perché le registrazioni discografiche a cui parteciparono i pionieri vennero effettuate in anni successivi, quando essi si erano trasferiti dal sud al nord e avevano assimilato nuovi stili e nuovi linguaggi.

La storia di questo genere musicale rappresenta il contributo più grosso che gli Stati Uniti hanno dato all'arte musicale nel nostro secolo, ed è scandita da una serie di trasformazioni interne, che si sono succedute, fino ai tempi odierni, con ritmi quasi decennali. Vediamo come.

GLI ANNI VENTI

Per circa tre decenni il jazz era rimasto confinato a New Orleans. Poi, a seguito della chiusura, avvenuta alla fine della prima guerra mondiale, dei locali in cui avevano mosso i primi passi, molti pionieri si spinsero al nord alla ricerca di fortuna, oppure trovarono lavoro nelle orchestre dei battelli a pale che risalivano il Mississippi. Tra



Una jazz band in un "river boat": fu questa una importante modalità di diffusione del jazz dal suo luogo di origine, New Orleans, al resto degli Stati Uniti. I musicisti si imbarcavano e diffondevano la loro musica nelle città lungo il fiume Mississippi.

questi rivestì un ruolo di protagonista Louis Armstrong, che aveva imparato a suonare la cornetta in riformatorio e poi, giovanissimo, aveva fatto parte delle bande e delle orchestre di New Orleans. Chiamato da "King" Oliver a Chicago, dove aveva fondato con successo un complesso orchestrale, Armstrong si impegnò in una lunga serie di registrazioni discografiche, sia con piccole orchestre che con complessi (i celebri *Hot Five* e *Hot Seven*, così denominati per lo stile "caldo" delle musiche proposte e per il numero dei componenti del gruppo): esse sono la testimonianza più importante del jazz tradizionale.

Se il primo periodo della storia del jazz aveva trovato il suo centro in New Orleans, questo secondo periodo lo trovò a Chicago e New York: ancora oggi il jazz degli anni Venti viene chiamato con il nome di queste città.

Fu infatti in queste città che, forte del successo incontrato presso un pubblico più vasto ed esigente, il jazz, nella sua prima fase rigorosamente "nero", cominciò ad attrarre musicisti bianchi: alcuni di questi conobbero una grossa fama nel decennio successivo, e contribuirono ad affrancare il jazz dall'immagine, ancora diffusa nel pubblico bianco del tempo, di musica primitiva e "scandalosa". Le città del nord videro nascere anche i primi esempi di grandi orchestre (come quella di Fletcher Henderson), in cui il problema di far convivere lo spirito dell'improvvisazione con l'esigenza di far suonare insieme un numero relativamente alto di strumenti venne risolto affidando alle singole sezioni, come gli ottoni e i sassofoni, ruoli simili a quelli svolti dagli strumenti solisti: le parti di queste sezio-

Il complesso jazz di "King" Oliver (terzo da sinistra) a San Francisco, in una celebre fotografia del 1921.



Sopra
A destra
"Sotto"
basso
Sotto
Arms
John
Hard



Sopra, George Gershwin.
A destra, Louis Armstrong
"Satchmo" (= Satchelmouth,
bocca a sacco), negli anni '20.
Sotto, gli "Hot Five" (Louis
Armstrong, Johnny St. Cyr,
Johnny Dodds, Kid Ory e Lil
Hardin) nel 1925.

ni erano improvvisate, mentre il resto dell'orchestra si serviva di parti scritte. In questo contesto cominciò ad emergere la personalità di Edward Ellington, detto "Duke", un giovane pianista nero destinato a diventare il più famoso direttore d'orchestra e anche il più autorevole compositore "colto" di tutta la storia del jazz: il suo stile seppe adattarsi alle diverse fasi di trasformazione del linguaggio jazzistico, mantenendo sempre un tono personale.

La "fase dell'oro" della musica jazz si concluse bruscamente a causa della crisi economico-sociale che interessò gli Stati Uniti alla fine degli anni Venti. I suoi effetti pesarono fortemente sulla popolazione nera, che venne ridotta alla miseria, e anche sul mondo dello spettacolo. Per qualche anno, il jazz più genuino, quello nero, fu costretto al silenzio, mentre nel frattempo il grande pubblico mostrava di gradire la versione "colta" e semplificata che di alcuni moduli espressivi del jazz stava dando il compositore bianco George Gershwin.



Swing: il termine, derivante da un verbo inglese che significa "dondolare", indica la carica ritmica e la forza trascinante di una musica che, differentemente dal jazz degli anni Venti, punta quasi esclusivamente all'intrattenimento e al ballo.

GLI ANNI TRENTA

La ripresa della musica jazz avvenne, nel pieno degli anni Trenta, grazie alla grande orchestra diretta dal clarinettista bianco Benny Goodman. La sua musica, piacevole ed orecchiabile, incontrò subito il favore del pubblico più giovane, desideroso di scrollarsi di dosso le tristezze degli anni bui della crisi, e diede il via alla cosiddetta "era dello swing". In questa versione popolare, ripulita di tutte le asprezze, e trasformata in fenomeno bianco e commerciale, la musica jazz conobbe un periodo di grande fortuna, che interessò anche gli esponenti neri delle fasi precedenti. È questo il jazz che gli Stati Uniti esporteranno all'estero, anche grazie alla presenza di truppe americane sui fronti europei e orientali durante la seconda guerra mondiale. Il suono dell'orchestra di Glenn Miller servì a tenere alto il morale delle truppe e rappresentò per molti, nel nostro paese, il primo incontro diretto con una civiltà musicale diversa, dotata di una forte carica comunicativa.

GLI ANNI QUARANTA

Nel periodo bellico la minoranza nera venne ampiamente utilizzata nell'esercito e nelle fabbriche, e visse a stretto contatto con la popolazione bianca. Ciò fece crescere le speranze di un miglioramento nelle condizioni di vita. La delusione provocata dal ritorno a una forte emarginazione fece nascere un profondo risentimento, che si tradusse, dal punto di vista musicale, in un nuovo modo di fare e concepire il jazz. Esso tornò ad essere musica nera per eccellenza e, in quanto tale, si oppose apertamente alla musica di



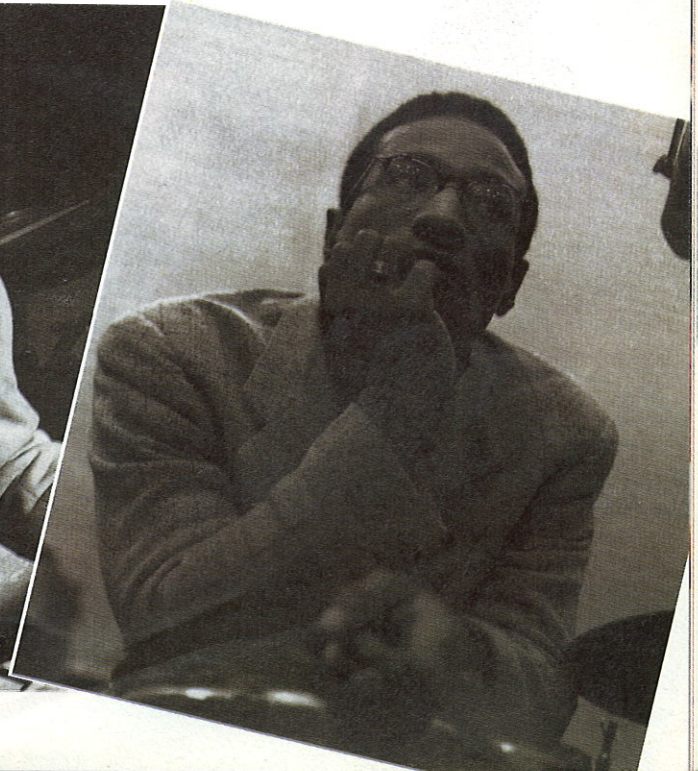
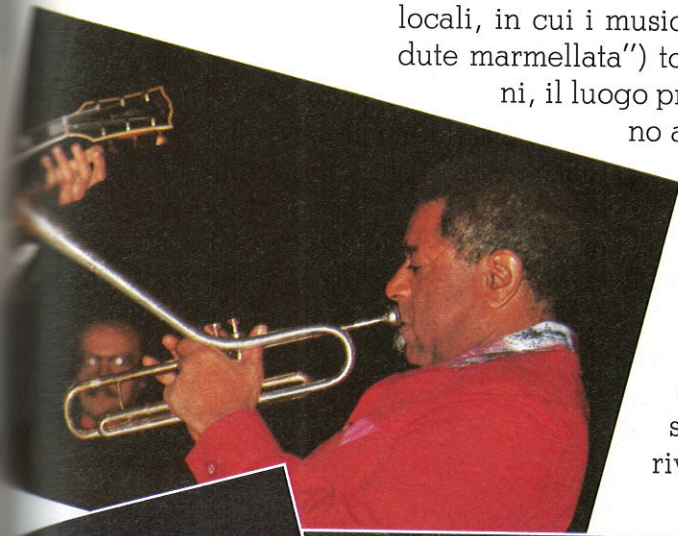
Bebop: espressione onomatopeica (dal segnale d'attacco dei pezzi) con cui si è definito il nuovo jazz durante la seconda guerra mondiale.

Qui sotto, John Birks "Dizzy" Gillespie, con la caratteristica tromba "modificata", in un concerto del 1978; in basso, da sinistra a destra, il sassofonista Charlie "Bird" Parker, il pianista Bud Powell e il batterista Max Roach.

consumo, prevalentemente bianca, del periodo dello *swing*. Questa fase è caratterizzata dalla nascita del bebop: un linguaggio del tutto nuovo, dotato di una più complessa articolazione ritmica (che rinuncia ad alcune sonorità tradizionali, come la chitarra e gli accordi bassi del pianoforte, e punta invece ad impasti più rudi ed essenziali, dove emerge il ruolo del contrabbasso e quello della batteria), di ricche e sofisticate soluzioni armoniche, di un diverso stile solistico, fatto di frasi spezzate, rapidi movimenti, improvvisi cambiamenti. Il nuovo jazz nero si affermò a cominciare dal 1944, per opera di un gruppo di coraggiosi strumentisti (tra cui il sassofonista Charlie Parker, i trombettisti Dizzy Gillespie e Miles Davis, il pianista Bud Powell, il batterista Max Roach) che trasformarono il jazz da musica di intrattenimento a musica per iniziati: i piccoli locali, in cui i musicisti si incontravano (le *jam sessions*, cioè "sedute marmellata") tornarono ad essere, come ai tempi delle origini, il luogo privilegiato della musica jazzistica e si sostituirono

no ai grandi teatri e agli studi radiofonici che avevano consentito allo *swing* di guadagnare un pubblico così esteso.

Le scelte di questi musicisti andavano contro corrente anche sul piano dei comportamenti: parlavano una lingua incomprensibile ai più, vestivano in modo eccentrico, si richiamavano a culture e religioni lontane (come quella musulmana). Il loro intento era insomma quello di rivoluzionare il linguaggio del jazz e la sua im-



Cool jazz: significa *jazz freddo*. Trova ispirazione nella musica "colta", soprattutto del periodo barocco.

West Coast: tipo di jazz caratterizzato da un linguaggio orecchiabile e morbidamente ritmato. Il nome deriva dall'area geografica che lo vide nascere, la costa occidentale degli Stati Uniti.

Free jazz: cioè *jazz libero*, che abbandona ogni abitudine melodica, armonica e ritmica in nome di un'improvvisazione continua.

magine artistica: vi riuscirono pienamente. Possiamo affermare che con il bebop nasce il jazz moderno.

GLI ANNI CINQUANTA

Il *bebop* influì notevolmente sullo sviluppo successivo del jazz. La ricerca di nuove soluzioni espressive e la necessità di recuperare un rapporto più positivo con il pubblico diede luogo, negli anni Cinquanta, ad esperienze assai diverse tra di loro:

— prima si cercò di affinare e ingentilire il linguaggio del *bop* originario: nacque il cool jazz. Un grosso successo di stima, anche da parte del pubblico che aveva sempre guardato con sospetto alla musica jazz, lo ottenne, negli Stati Uniti e in Europa, il "Modern Jazz Quartet": esso proponeva un "jazz da camera", con tanto di minuetti, fughe, ecc. adatto anche alle sale da concerto;

— poi prese quota un altro indirizzo detto West Coast. Ne furono paladini raffinati strumentisti bianchi come il sassofonista Gerry Mulligan e il pianista Dave Brubeck;

— infine si registrò una reazione da parte dei musicisti negri, che tentarono di riproporre lo stile "duro", tutto giocato sull'improvvisazione, del primo *bop*. Ma ormai i tempi erano cambiati.

DAGLI ANNI SESSANTA AD OGGI

Una svolta radicale c'è stata, fin dall'inizio degli anni Sessanta, con la nascita del free jazz. Nel proporre un linguaggio duro e aggressivo, che non concede nulla al piacere, questo tipo di jazz si è rapidamente caricato di valori politici ed è diventato l'espressione della rabbia della minoranza negra, una sorta di bandiera per le battaglie antirazziali degli anni Ses-

I sassofonisti John Coltrane e Gerry Mulligan, e il bassista Charles Mingus.



santa. Se il contrabbassista Charles Mingus, prima, e poi il sassofonista Ornette Coleman sono tra gli esponenti maggiori di questa tendenza, dove la musica si carica di una grossa tensione politica, un altro grande sassofonista, prematuramente scomparso (come Parker), cioè John Coltrane, apre il *free ad* un diverso tipo di influenze, religiose e musicali allo stesso tempo: quelle che vengono dalla scoperta della cultura orientale. Importantissimo sul piano della ricerca musicale, questo tipo di jazz ha avuto la stessa sorte della musica "colta" di avanguardia: si è chiuso in se stesso.

E ciò è avvenuto nello stesso periodo in cui il jazz è stato oggetto di una scoperta da parte del grosso pubblico. Abbiamo già parlato del processo che ha avvicinato il jazz alla migliore musica rock e che ha avuto l'effetto di portare a questa musica schiere di giovani appassionati: questo nuovo indirizzo non si è tradotto in un impoverimento espressivo del jazz, ma in certi casi ha aperto, grazie all'elettronica, nuovi orizzonti alla musica afro-americana.

Ray Charles, Ella Fitzgerald e Dave Brubeck.





1. Mettete a raffronto due “classici” del jazz tradizionale.



La prima registrazione, *Chimes Blues*, è del 1923, l'anno in cui i jazzisti approdati nelle città del nord esordirono su disco. Suona la *Creole Jazz Band* diretta da “King” Oliver; Louis Armstrong figura alla cornetta.



La seconda registrazione, *West End Blues*, è del 1928. Suonano i mitici *Hot Five*, capitanati dallo stesso Armstrong. Questa incisione è una pietra miliare della storia del jazz. Famosissima è l'introduzione, che consiste di due frasi: esse riassumono lo stile di Armstrong e il suo contributo al linguaggio del jazz. Riportiamo di seguito la trascrizione della prima frase introduttiva e poi il tema del pezzo.

Introduzione



Tema



Da segnalare anche che Armstrong si esibisce qui in un pezzo vocale: il suo è un modo di cantare assolutamente originale, che richiama la sonorità della cornetta.

Nel confrontare i due pezzi valutate il peso diverso che in essi assume l'improvvisazione solistica: nel primo caso prevale la logica del gruppo, secondo lo stile *New Orleans*; nel secondo, in piena *età di Chicago*, prevale la personalità dello strumentista.



2. Fletcher Henderson è noto come l'iniziatore del filone del jazz orchestrale. Il brano che ascoltate, *Christopher Columbus*, del 1936, è uno dei più noti della sua produzione.



Vi proponiamo poi un altro esempio di jazz orchestrale: è *Take “A” Train*, che per molti anni è stata la sigla dell'orchestra di Duke Ellington. Questa registrazione è del 1966: dopo un'introduzione dello stesso Ellington al pianoforte, ascoltiamo l'elettrizzante assolo del trombettista Cootie Williams, specialista nella *sordina* (congegno che, posto nell'apertura terminale della tromba, ne attenua la sonorità oppure la rende stridula).

Confrontate i due brani: quale vi sembra condizionato dalla dimensione del ballo e quale dalla dimensione concertistica?

3. Vi proponiamo una breve carrellata attraverso diversi stili jazzistici, fatta sulle note dello stesso motivo, *Cherokee*.



La prima versione è tipica del periodo *swing*: suona la grande orchestra del trombettista Charlie Barnet. Questo disco fu, nel 1939, il più venduto negli Stati Uniti, a dimostrazione del forte successo commerciale conquistato dal jazz delle grandi orchestre bianche.



Nel secondo brano, registrato nel 1946, figurano Charlie Parker al sassofono, Miles Davis e Dizzy Gillespie alla tromba, Max Roach alla batteria. Nel corso della seduta di registrazione Parker si produsse in una sorprendente improvvisazione su uno spunto melodico e sulla base armonica di *Cherokee*: il suo intento era di rompere con il linguaggio facile e commerciale dello *swing* e quindi anche con le canzoni che ne costituivano il repertorio corrente.

Cambia anche il titolo del pezzo, che diventa, ironicamente, *Ko-Ko*. L'assolo di Parker è un saggio di enorme bravura strumentale e anche un esempio di sfrenata fantasia compositiva, non limitata, ma anzi sollecitata, dall'incredibile rapidità del pezzo.

Con il terzo e quarto brano, la melodia di *Cherokee* riprende la sua originaria configurazione, dopo l'esplosione subita ad opera di Parker.



La versione del trombettista Clifford Brown e del batterista Max Roach (lo stesso della versione di Parker) è del 1955 e rappresenta un tipico esempio di *hard bop*.



L'ultima versione che ascoltate è del trombettista Chet Baker, esponente della *West Coast*, che però in questa registrazione (del 1965) mostra di voler uscire dagli schemi gradevoli di un jazz di consumo per adottare uno stile "duro", come quello del *bop* dei primi anni o dell'*hard bop*.

Nel confrontare i quattro pezzi prendete in considerazione le trasformazioni che subisce la melodia di *Cherokee* (la cui trascrizione è riportata qui sotto) e valutate i modi in cui i diversi strumentisti traducono in termini musicali la suggestione prodotta su di loro da un tema "pellerossa".

4. I due brani di questo esercizio sono dello stesso anno, il 1959. Siamo alla vigilia di una grossa svolta, quella rappresentata dal *free jazz*, cioè un linguaggio che rompe con le precedenti consuetudini, sia sul piano timbrico sia su quello armonico e melodico.

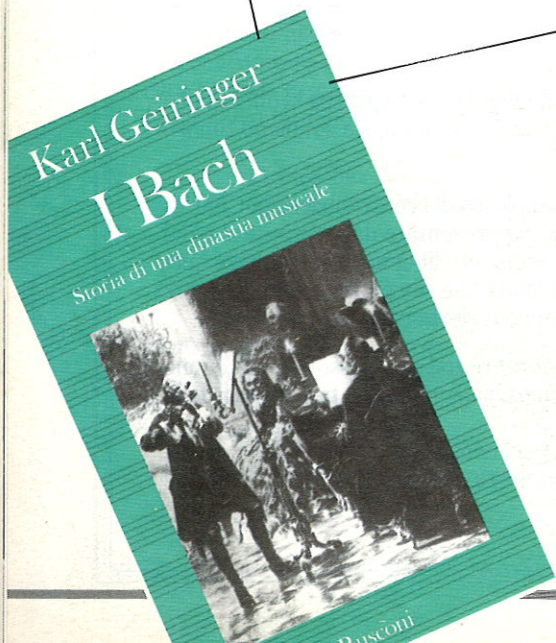
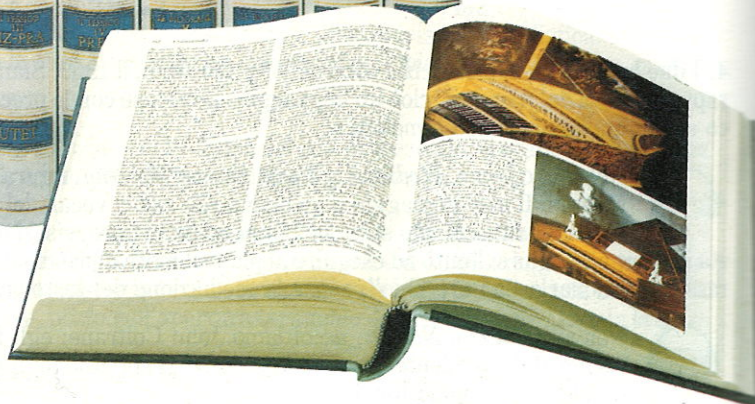
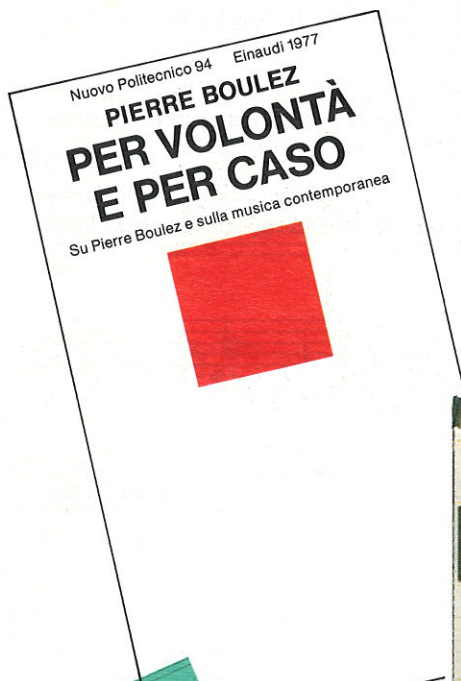


Nel primo pezzo, *Wednesday Night Prayer Meeting*, figura il complesso del contrabbassista Charles Mingus. Il suo linguaggio si richiama alle radici vocali del jazz, rappresentate dallo *spiritual* e dal *blues*: si tratta di uno stile che punta ad una improvvisazione totalmente libera. Per preparare questa incisione Mingus si limitò ad eseguire al piano il motivo principale, in modo tale che gli strumentisti imparassero a suonarla "ad orecchio", senza la mediazione del testo scritto, considerata troppo vincolante.



Nell'altro pezzo, *Naima*, ascoltiamo John Coltrane: egli fa sgorgare dal suo sassofono un suono "scomodo", stridente, aspro e aggressivo, espressione di un'anarchia sonora che fa giustizia delle regole dell'armonia tonale.

Il pubblico degli appassionati di jazz si trovò spiazzato da questo tipo di sperimentazioni e fece fatica a capire il nuovo linguaggio. A distanza di trent'anni, queste musiche risultano ancora ostiche e "difficili": cosa ne pensate?

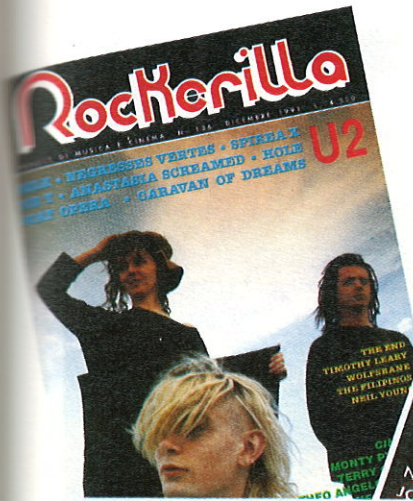


Uno dei modi per stare dentro la musica è di documentarsi e aggiornarsi con la lettura. Che cosa leggere? Libri di divulgazione e saggi, opere di compilazione come le enciclopedie e i dizionari. Ma anche i periodici. Libreria ed edicola soddisfano tutti i gusti e accrescono la voglia di ciascuno di noi di capire, partecipare, prendere posizione.

In questa pagina, alcuni saggi sulla musica e sui musicisti, e due opere enciclopediche: secondo le esigenze, si può passare dall'agile volumetto di consultazione in formato "tascabile" alla grande opera in molti volumi.



Il Giornale della Musica



In questa pagina: sopra, alcuni periodici di musica "colta"; sotto, riviste rock.

LEGGERE DI MUSICA

4.

La musica leggera

Sotto l'etichetta "musica leggera" troviamo diversi generi: la canzonetta, la musica da ballo, quella degli spettacoli di varietà. Essi puntano all'intrattenimento e allo svago e si rivolgono ad un pubblico non esigente, che nella musica cerca non tanto uno strumento per allargare il quadro delle proprie esperienze culturali, quanto una semplice occasione per divertirsi, ballare, cantare.

La musica leggera si distingue dalla musica colta perché svolge una funzione assai meno impegnativa. Non coincide nemmeno con la musica folcloristica, o "popolare" in senso stretto, perché, diversamente da quest'ultima, non nasce come espressione diretta della cultura di chi la usa, ma come operazione esterna, che interpreta i modi di essere della gente e talvolta li impone.

Si tratta dunque di una musica che non aspira a livelli artistici elevati (anche se talvolta dà prova di saper sviluppare linguaggi tecnicamente elaborati e raffinati) e si limita ad un'esigenza di consumo. Essa si è massicciamente sviluppata nel nostro secolo, ma le sue radici storiche stanno nella musica d'intrattenimento dell'Ottocento.



Un concerto di dame, in un dipinto di Carmontelle (1717-1806).

un tipo di produzione che, lungo il secolo scorso, si è gradatamente staccato dalle forme musicali colte, puntando espressamente al godimento dell'ascoltatore. Essa ha avuto i suoi centri di diffusione nei teatri di varietà, nelle sale da ballo, nei caffè-concerto delle città europee: la Parigi della *Bella Époque* soprattutto, con i suoi *café-chantant*, ma anche Vienna, capitale del valzer e dell'operetta, e Londra, sede di numerosissimi teatri "leggeri" e di sale musicali. Se fino ai primi decenni del nostro secolo nella musica leggera convivono queste diverse anime nazionali, con il rapido sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa, prima il disco poi la radio, avvengono due fenomeni destinati a segnare in profondità l'evoluzione della musica di consumo.

Da un lato essa diventa un fenomeno internazionale, garantito da un mercato vastissimo, tanto più ampio quanto più la musica sa parlare un linguaggio generale: di qui l'abbandono di temi e ritmi troppo complessi e la ricerca di contenuti semplici, relativi alle più elementari situazioni di vita, quali la gioia, il dolore, l'amore.

Da un altro lato gli Stati Uniti, all'avanguardia per quanto riguarda lo sviluppo industriale e la diffusione di più confortevoli regimi di vita, assumono una funzione di guida nel settore: dopo la prima guerra mondiale, la musica leggera diventa un'importante impresa industriale, che fa capo alle grandi compagnie discografiche (le principali hanno sede in Tin Pan Alley, una strada di New York che diventa il simbolo mondiale della musica commerciale).

A mano a mano che, nei decenni successivi, si afferma questa strategia di industrializzazione, il consumo di musica leggera assume contorni quantitativi sconosciuti agli altri tipi di musica, fino a diventare il settore dominante e trainante (su dieci dischi che si comprano oggi nel mondo, nove sono di musica leggera o rock). I dischi e le cassette vengono confezionati in centinaia di migliaia di copie, in certi casi in milioni. Durano lo spazio di una stagione, poi cedono il posto ad altri prodotti simili. Un grandioso apparato pubblicitario, che si serve della televisione e della radio, del cinema e delle riviste specializzate, sostiene e incrementa il mercato, amplificando l'immagine delle *star*, cioè degli interpreti più noti, e indirizzando il gusto musicale del grosso pubblico. Il mondo della musica leggera celebra incessantemente i suoi miti, che poi consuma in grande fretta, per sostituirli con altri.

L'INDUSTRIA NORDAMERICANA: SI AFFERMA UN LINGUAGGIO MONDIALE

Fin dalle sue prime fasi, la produzione industriale ha influito sulla qualità della musica leggera.

Da un punto di vista tecnico, la durata del disco ha determinato il formato standard della canzonetta, che generalmente si aggira at-

torno ai tre, quattro minuti. Ha anche favorito l'affermazione di un nuovo modo di cantare, non più a voce spiegata, per farsi sentire in una sala, ma in modo "confidenziale", davanti al microfono; i nuovi cantanti, che rompono definitivamente con la tradizione lirica, sono detti *crooners*, da un'espressione inglese che significa "canticchiare tra sé e sé": Bing Crosby e Frank Sinatra, i più famosi esponenti di questa "scuola", sono tipici cantanti da microfono, il cui timbro e le cui sfumature si perderebbero se non fossero sostenute da un apparato di amplificazione del suono.

A queste caratteristiche tecniche si accompagnano elementi culturali. Riducendosi di formato rispetto alla "romanza da salotto", la canzonetta tocca temi meno impegnativi e scopre il gusto delle piccole cose, dei piccoli avvenimenti sentimentali, della vita quotidiana. Inoltre il fatto di avvalersi del supporto rappresentato dal microfono, non solo per le registrazioni, ma anche per le esecuzioni "dal vivo", proietta la canzone commerciale su argomenti sempre più confidenziali, che si prestano ad essere sussurrati più che cantati a voce spiegata.

C'è un ultimo aspetto da prendere in considerazione: l'industria statunitense, svolgendo nel settore un ruolo di supremazia, ha favorito la diffusione dei gusti musicali, tipici della sua area, imponendoli, in breve tempo, nel resto del mondo:

— la rielaborazione del patrimonio vocale negro, che trovò un pio-

A sinistra, Bing Crosby e, a destra, un giovane Frank Sinatra.



niere, nell'Ottocento, in Stephen Foster, autore di canzoni di successo come *Oh, Susanna!* la cui fortuna continua ancora oggi; — il filone della canzone sentimentale, la *ballad*, caratterizzata da uno sviluppo assolutamente regolare: ritornello, inciso, ritornello; — la vivacità melodica e le varietà ritmiche introdotte dal jazz che, semplificate, fecero del ballo la funzione fondamentale della musica leggera (non è un caso che cantanti come Crosby o Sinatra provenivano dalle file del jazz).

Questo nuovo linguaggio ha rivoluzionato il gusto musicale del pubblico, anche in quei paesi, come il nostro o altri dell'Europa, in cui si erano già affermati altri filoni di musica di intrattenimento.

IL CASO DELLA FRANCIA

Della canzonetta italiana e della sua vicenda storica, che da un certo momento in poi si intreccia con lo sviluppo della musica commerciale di provenienza nordamericana (sia perché ne assimila il linguaggio, sia perché fornisce ad essa alcuni contributi), parliamo a parte.

Qui vorremmo dire qualcosa di un altro settore di punta della musica leggera europea, quello francese.

La fortuna della musica di intrattenimento francese coincide con gli anni della cosiddetta *Bella Époque*, fra Ottocento e Novecento. In



Spettacolo in un caffè-concerto di Parigi (dipinto di Toulouse-Lautrec).

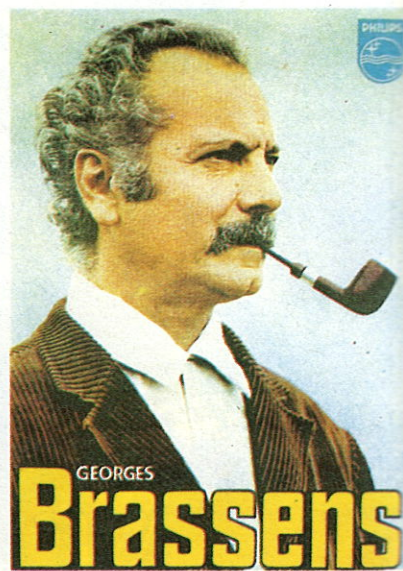
questo periodo si affermano i modelli del *café-concerto* e del teatro di varietà, dove l'esibizione di cantanti famosi, come Maurice Chevalier, si alterna ad altri numeri spettacolari.

Con gli anni Trenta comincia a farsi sentire l'influenza della musica statunitense, prima il jazz e poi anche la produzione di consumo, che favorisce il diffondersi di nuovi ritmi e nuove soluzioni melodiche. Si vengono così a delinare due diversi filoni: quello che si richiama al fascino dell'esotico (un grossissimo successo ebbe, per lunghi anni, la cantante di colore Joséphine Baker), e quello che collega la personalità della musica d'oltre Oceano con il gusto, tipico della musica francese, per la natura, le piccole cose, i sentimenti contenuti (esponente di punta fu il cantante Charles Trenet).

Con gli anni, gli scambi tra Europa ed Americhe si fecero più serrati. Per molti jazzisti, dopo la seconda guerra mondiale, la Francia rappresentò una nuova patria e per alcuni di essi l'occasione per elaborare un linguaggio più facile e rispondente al gusto europeo. Nell'altra direzione, il successo che un cantante come Chevalier incontrò negli Stati Uniti, anche grazie al cinema, contribuì a rendere sempre più internazionale la canzone leggera americana.

Con gli anni Cinquanta, emerge un nuovo fenomeno, tipicamente francese, ma destinato poi ad avere effetti sullo sviluppo della canzone europea, in particolare di quella italiana: è la scoperta di un diverso tipo di artista, l'autore-cantante, che punta meno sulla piacevolezza musicale delle canzoni e più sulla forza comunicativa dei testi. Personaggi come Georges Brassens, Jacques Brel, Gilbert Bécaud rivoluzionano il rapporto tradizionale fra musica e parola e fanno di quest'ultima la forza trainante della canzone. Il loro successo segna l'affermazione di un diverso modo di cantare, ricalcato sulle dimensioni del parlato. I primi "cantautori" italiani, in particolare Gino Paoli e Luigi Tenco, trassero molti elementi di ispirazione da questo filone.

Tre dei protagonisti della musica leggera francese: da sinistra, Maurice Chevalier, Charles Trenet e Georges Brassens.



Es
ch
m
"o
ti
e
P
al
co
di
vi
4.
P
te
ar

5



1. Leggete le seguenti considerazioni, che Marcel Proust, uno dei maestri del romanzo contemporaneo, sviluppa a proposito della musica leggera:
 «Il suo posto, nullo nella storia dell'arte, è immenso nella storia sentimentale della società. Il rispetto, non dico l'amore, della cattiva musica non è soltanto una forma di ciò che si potrebbe chiamare la carità e lo scetticismo del gusto, ma è anche la coscienza della sua importanza sociale. Quante melodie di nessun valore agli occhi dell'artista sono le confidenti scelte dalla folla degli innamorati. Quanti "anelli d'or", quanti "Oh, rimani a lungo addormentata" di cui i fogli sono ogni sera voltati da mani tremanti, bagnati da lacrime di begli occhi: confidenti ingegnosi e ispirati che nobilitano il dolore e esaltano il sogno, e in cambio del segreto ardente, che viene loro confidato, danno l'illusione della bellezza». Perché Proust parla di "cattiva musica"? Che significato dà al "rispetto" che la gente ha di essa? Perché allude ai "fogli voltati da mani tremanti"? Se scrivesse oggi, che cosa metterebbe al posto di questi fogli?



2. La canzone che vi proponiamo è tratta dal film *High Society*, "Alta società". Il titolo è *Well did you Evah?* e ne è autore il celebratissimo Cole Porter. Vi figurano insieme i due più famosi cantanti del periodo d'oro della musica leggera nordamericana, Bing Crosby e Frank Sinatra, che qui ripercorrono con notevole buon gusto ed affascinante piglio teatrale le più importanti tappe storiche della musica di intrattenimento: il valzer viennese, la commedia musicale, lo swing. Ascoltate attentamente il brano e individuate i punti in cui emergono i diversi stili.



3. La celebre composizione che ascoltate è scorrevole come il fiume richiamato dal titolo *Lazy River* ("Fiume pigro"). In questa interpretazione sono messi a raffronto due stili vocali, quello di Louis Armstrong e quello di Bing Crosby. Che cosa distingue, a vostro avviso, i due modi di cantare?

4. Vi proponiamo il confronto di tre grandi rappresentanti della canzone francese:



Maurice Chevalier in *La vie est une belle fille* (La vita è una bella ragazza);



Charles Trenet in *Que reste-t-il de nos amours* (Che cosa resta dei nostri amori);



Jacques Brel in *Le plat pays* (Il paese piatto).

Nel primo brano il cantante-intrattenitore alterna l'esibizione canora con brani parlati. Il secondo brano risente dell'influenza dello swing americano. Il terzo è una vera e propria poesia cantata. Provate ad immaginare tre situazioni diverse: quale delle tre canzoni vi sembra più adatta ad un'esibizione teatrale, quale ad una in un piccolo locale (dove si stabilisce un rapporto intimo tra cantante e pubblico), quale andrebbe bene per animare una serata tra amici, allietata da un giradischi?

5.

Il rock

"Il rock'n roll è basato sul blues dei neri, ma in un modo che ne sottolinea le qualità primitive. Le sue caratteristiche sono: una sincope ossessiva, implacabile, che suona come una frusta; un sassofono colerico che emette segnali d'accompagnamento; una chitarra elettrica a volume così alto che i suoni si frantumano e si lacerano; un gruppo vocale che fremente e si scatena con violenza al ritmo mentre intona frasi senza senso o testi idioti nel gergo dei montanari".

"Molte volte mi è capitato di sentire brutti dischi, repellenti, monotoni e incoerenti, ma *Hound Dog* di Elvis Presley rappresenta qual-

cosa di ancora più basso. Deve esserci un minimo criterio, anche nella musica popolare. Se qualcuno canta delle parole, non abbiamo il diritto di pretendere che queste parole siano comprensibili? Fino a che punto il pubblico può essere spinto ad allontanarsi dalla sofisticata arte di Frank Sinatra?"

I brani che avete letto, tratti da riviste americane della metà degli anni Cinquanta, documentano bene la reazione di una parte del pubblico alla "follia" del rock.

Si pensava, allora, che la moda sarebbe presto passata e che i giovani avrebbero fatto ritorno a musiche più appropriate. Ma non fu così.

I quasi quarant'anni che ci separano dalle prime registrazioni di Presley ("un bianco che canta come un nero", si disse allora) e dalle imprese di alcuni cantanti di colore (come Little Richard), che già si erano dati da fare per proporre versioni più semplici e ritmate della musica blues e che con il rapido affermarsi del nuovo linguaggio diventarono i primi idoli musicali del pubblico giovanile, sono appunto segnati dalla presenza del rock.

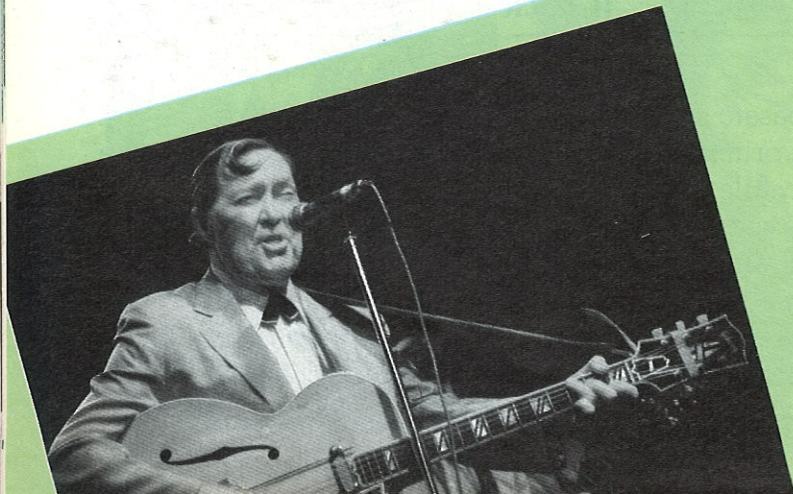
Una musica che fin dall'inizio ha presentato caratteristiche decisamente nuove rispetto alla tradizione colta, ma anche rispetto a quella popolare, e che ha dato prova, in questo periodo di tumultuosa trasformazione dei costumi musicali, di una grossissima vitalità interna. Un linguaggio che, oggi, segna in profondità la cultura e i gusti dei giovani e che con gli anni ha saputo conquistarsi fette sempre più ampie di pubblico. Un fenomeno di dimensioni planetarie, che ha costretto gli scettici e i critici a rivedere alcune delle loro idee iniziali e a interrogarsi, oltre che sui suoi aspetti commerciali, anche su quelli musicali.

All'origine del successo del rock stanno diversi elementi.

Proviamo a vederne qualcuno.

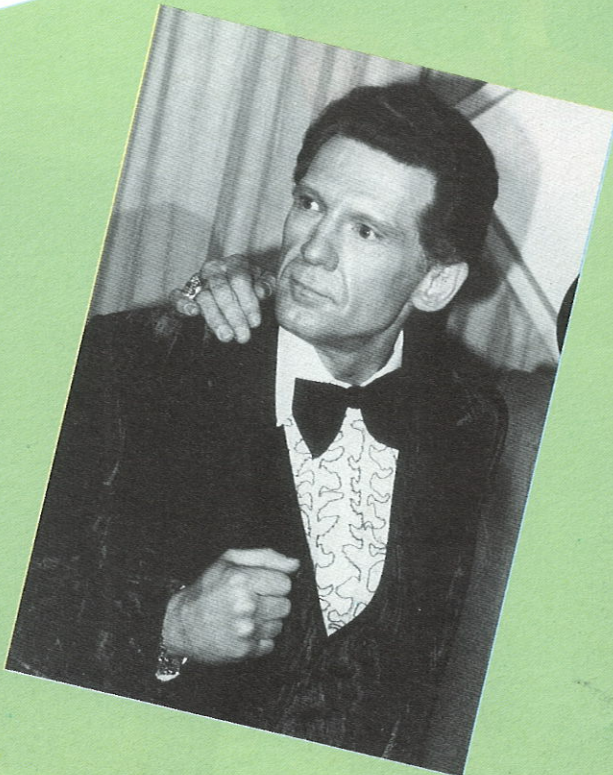
— Come era stato per il jazz, anche per il rock la scintilla scocca dall'incontro di due diversi lin-

In queste due pagine, alcuni dei "pionieri" del rock: da sinistra a destra, Bill Haley, Little Richard, Jerry Lee Lewis, i Rolling Stones (sopra), i Beatles (sotto).



guaggi musicali. Quello dei neri americani, caratterizzato da suoni spezzati, aspri, ansimanti, da una marcata vivacità ritmica e da un modo molto "immediato" e suggestivo di usare lo strumento e la voce, più vicino all'intensità della lingua parlata che alla logica della lingua scritta, e quello della musica europea o anche nordamericana bianca, caratterizzato da una complessa base armonica, da suoni composti e "puliti", da ricche ed elaborate linee melodiche, da ritmi regolari, da forme molto "meditate" e consapevoli di impiego della voce e dello strumento, dal sostegno fornito e dai vincoli imposti dalla notazione scritta. Sulla base di questa unione nasce un prodotto nuovo, che riflette l'immediatezza del linguaggio popolare nero e la varietà di soluzioni melodiche e armoniche proprie della tradizione colta bianca.

— Il forte sviluppo avvenuto, negli anni del dopoguerra, sul terreno tecnico della registrazione, della stampa e della diffusione del disco capovolge il sistema che fino ad allora vigeva nell'ambito della musica commerciale. Se prima la registrazione discografica rappresentava il legittimo riconoscimento del successo che un cantante o uno strumentista avevano conquistato attraverso innumerevoli esibizioni nelle sale e nei teatri, con il rock essa di-

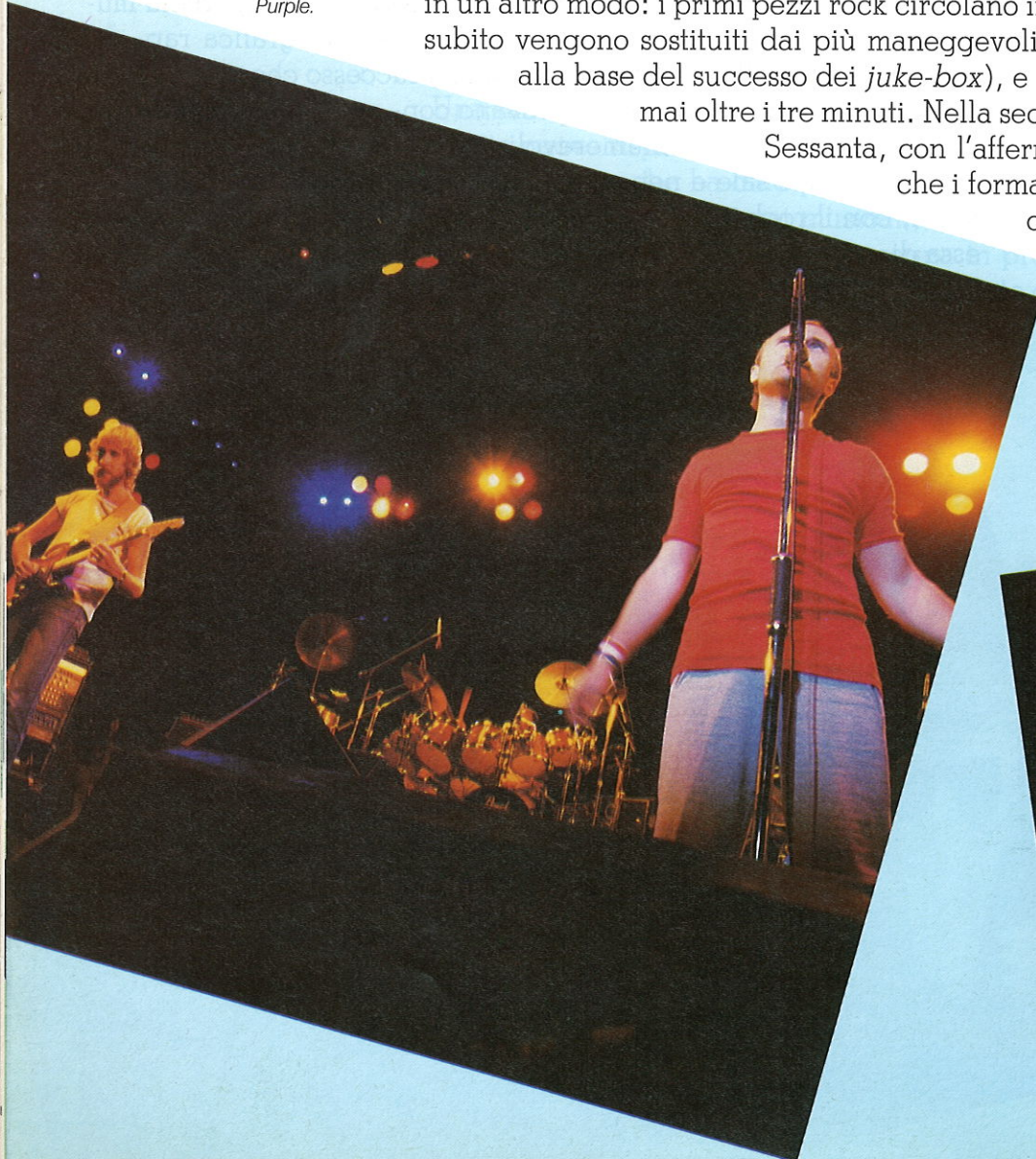


venta il veicolo fondamentale del successo. L'interprete si afferma soprattutto mediante la registrazione, diffusa massicciamente attraverso il disco e la radio; poi, in un secondo momento, va incontro al suo pubblico con esibizioni dal vivo. Ciò produce conseguenze sulla qualità sonora dei prodotti: la tecnologia non si limita a garantire una fedele riproduzione dell'esecuzione musicale, ma interviene a determinare il modo in cui essa è prodotta.

Fin dalle origini, il rock si afferma come tipica musica di registrazione, "costruita" in studio attraverso complessi lavori di filtro, amplificazione, taglio e montaggio dei suoni, e in seguito, grazie ai progressi dell'elettronica, diventa sempre più un prodotto artificiale, al quale collaborano il musicista, l'interprete e il tecnico del suono. Senza il contributo di quest'ultima figura, non avrebbero senso nemmeno le esibizioni dal vivo, che tentano di riprodurre la complessa sonorità dei pezzi registrati. La registrazione influisce anche in un altro modo: i primi pezzi rock circolano in dischi a 78 giri, che subito vengono sostituiti dai più maneggevoli 45 giri (i quali sono alla base del successo dei *juke-box*), e le canzoni non vanno mai oltre i tre minuti. Nella seconda metà degli anni

Sessanta, con l'affermarsi dei 33 giri, anche i formati delle musiche rock cominciano a dilatarsi e accanto ai pezzi

In queste due pagine, tre grandi complessi rock degli anni '70: da sinistra a destra, Genesis, Pink Floyd, Deep Purple.



zi della durata tradizionale compaiono pezzi più impegnativi, di 7 e più minuti (come nell'ambito del jazz o della produzione colta). — Fin dal suo esordio la musica rock si rivolge espressamente ad un pubblico giovanile, e diffonde non solo un particolare gusto musicale ma anche un certo modo di atteggiare il corpo, di ballare, di impiegare il tempo libero, di vestire, di parlare.

Essa aspira a dare ai giovani un'occasione di svago e nello stesso tempo un'occasione per affermare il loro modo di intendere il mondo, la natura, i rapporti fra gli uomini, i grandi temi personali e politici. Entrano così, nel linguaggio rock, gli echi di argomenti che tradizionalmente erano esclusi dalla musica di intrattenimento. Nello stesso tempo si afferma un nuovo modo di fare musica: il brano musicale perde di importanza rispetto al suo interprete, che può essere un cantante, un piccolo gruppo, più raramente uno strumentista. E a favorire il successo dell'interprete contribuisce, insieme allo stile musicale, il suo modo di "fare spettacolo", non solo durante l'esibizione musicale, ma anche nella vita di tutti i giorni.

— Sul piano musicale, il rock recupera materiale e forme dalle più diverse fonti (il blues, il jazz, la canzone d'intrattenimento, il folk, la produzione colta d'avanguardia, talvolta anche la musica classica, la musica elettronica), e le rielabora in un linguaggio originale, particolarmente attento alle dimensioni del ritmo e del timbro. Tra i parametri che definiscono la musica, questo del timbro assume nel rock un ruolo che raramente aveva conosciuto negli altri generi musicali.

L'impiego di un'ampia gamma di suoni e di un parco strumenti (tradizionali, elettrici, elettronici) che non conosce confini introduce nel rock un'ampia varietà di possibilità sonore. E così, se a proposito

di un'esecuzione di un pezzo di musica colta rivolgiamo la nostra attenzione sullo stile dell'interprete, per

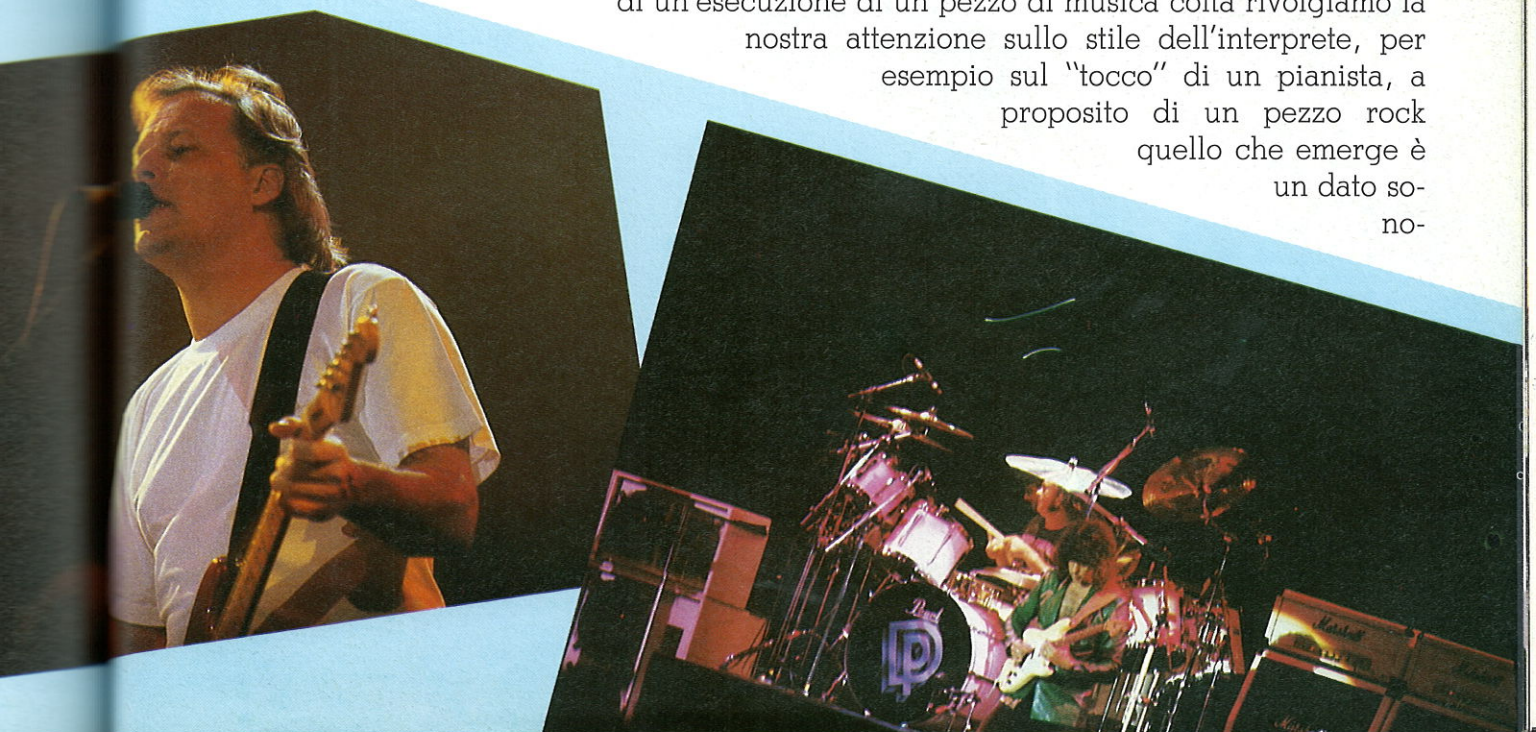
esempio sul "tocco" di un pianista, a

proposito di un pezzo rock

quello che emerge è

un dato so-

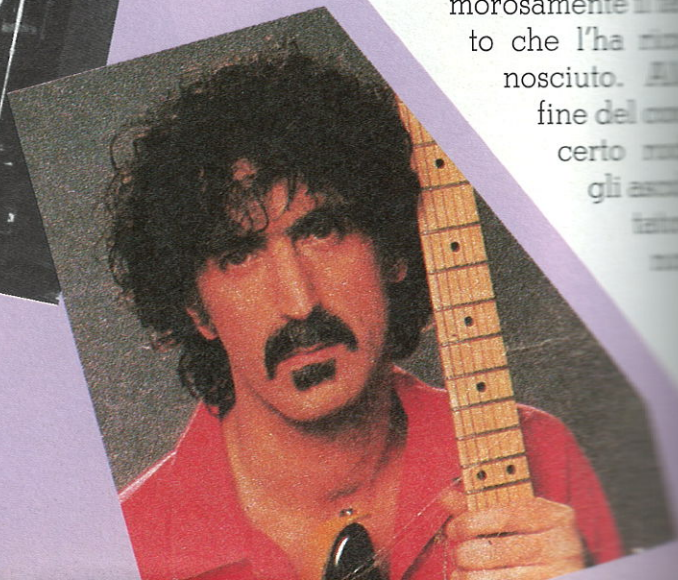
no-



In questa pagina, da sinistra a destra, Bob Dylan, Jimi Hendrix, Frank Zappa; i tre hanno maturato il proprio discorso musicale in una posizione di relativo isolamento dalla mutevole scena del rock; i due ancora viventi (Jimi Hendrix scomparve nel 1970) mantengono una sostanziale continuità nei loro atteggiamenti politici (è il caso, soprattutto, di Bob Dylan) e nella loro ricerca espressiva (è il caso di Frank Zappa).

ro complessivo, che in lingua inglese si indica con il termine *sound*: nel rock l'interpretazione di un pezzo è strettamente legata alla sua resa "acustica". Tutto ciò apre a nuove possibilità di uso della voce: il canto "colto" richiede anni ed anni di preparazione e di "impostazione" della voce, quello rock si richiama all'espressione quotidiana e accoglie tutte le inflessioni dello stile parlato, dal riso al gemito, dal sussurro al grido sgraziato. Non è necessario uno "studio" per imparare ad usare la voce in questo modo, o meglio è necessario un esercizio diverso da quello tradizionale. Apparentemente ogni ascoltatore è in grado di imitare il suo idolo canoro: ma non sempre è così, perché l'impiego degli apparati di riproduzione e registrazione richiede una particolare preparazione tecnica.

— La musica colta e anche il jazz sollecitano un ascolto attento, concentrato sulle caratteristiche formali del brano. La musica rock no. E in questo si avvicina alla musica leggera, che può essere consumata anche in modo distratto. Per un altro verso, come e più del folk e del jazz, il rock sollecita una "partecipazione" al momento dell'ascolto: per esempio il pubblico influisce direttamente sull'esecuzione dal vivo, scandendo il ritmo con le mani o i piedi, intonando un ritornello musicale, sottolineando rumorosamente il suo gradimento per l'esibizione dell'interprete. Per ottenere questa adesione molti cantanti rock si rivolgono direttamente agli ascoltatori con formule come: "Siete pronti? Cominciamo?", oppure con brevi presentazioni verbali dei brani che stanno per eseguire. Alle prime battute di un pezzo noto, il pubblico segnala rumorosamente il fatto che l'ha riconosciuto. Alla fine del concerto molti gli ascoltatori:



si limitano, come nel caso di un concerto di musica colta, ad applaudire l'interprete o a chiedere dei bis, ma sovente diventano protagonisti dell'evento musicale, con canti, balli, grida.

TRE DECENNI DI STORIA

Il rock, che ha ormai alle spalle più di trent'anni di vita, non ha mai smesso di essere una musica giovanile, spettacolare, divertente e spesso anche aggressiva. Né ha mai tradito le sue caratteristiche di fondo; anzi le ha continuamente elaborate e aggiornate ai tempi, cambiando frequentemente pelle. Come il jazz, ha conosciuto molte fasi diverse. Più di tutti gli altri generi musicali ha influito sul costume e sui modi di essere, di pensare e di agire dei giovani. Espressione tipica di una società che, grazie al disco, può disporre di ogni tipo di musica che sia stata prodotta nel tempo o che venga oggi fatta in ogni parte del mondo, esso ha saputo attingere a questo sconfinato repertorio, senza mai perdere la sua personalità: continua ancora oggi a mescolare i più diversi linguaggi (jazz, folk, blues, musica leggera, musica da ballo, perfino musica classica) e lo fa senza smettere di essere "rock".

Tutto ciò consente di spiegare alcuni fenomeni che lo riguardano direttamente:

- perché i "grandi" di ieri incontrano il favore dei giovani di oggi, esattamente come gli idoli più recenti;
- perché, contrariamente a quello che avviene nella musica leggera, il mercato del disco "tira" non solo per le novità ma anche per i migliori pezzi e le migliori interpretazioni di ieri;
- perché per molti giovani

Bob Marley (a destra) e Peter Tosh (a sinistra), i due principali esponenti del "reggae", genere popolare d'origine giamaicana che nasce dall'assimilazione del rock e del rhythm'n' blues, ritmi d'origine africana.



il rock ha rappresentato nel passato e rappresenta ancora una passerella per arrivare ad altri tipi di musica.

E consente anche di capire ed apprezzare le eredità lasciate dai diversi periodi in cui si è articolata la sua rapida e tumultuosa vicenda:

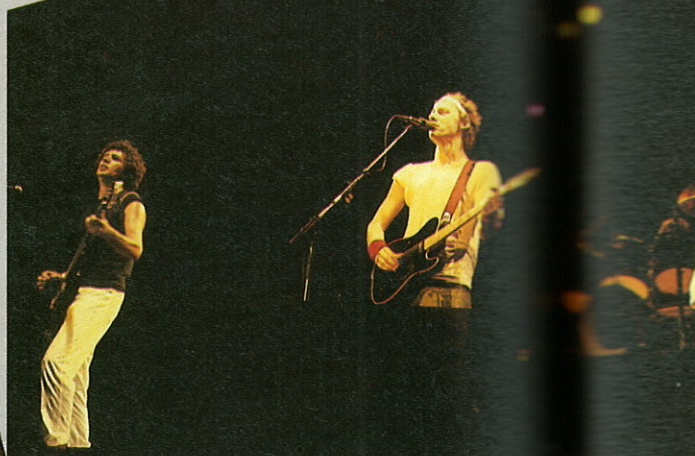
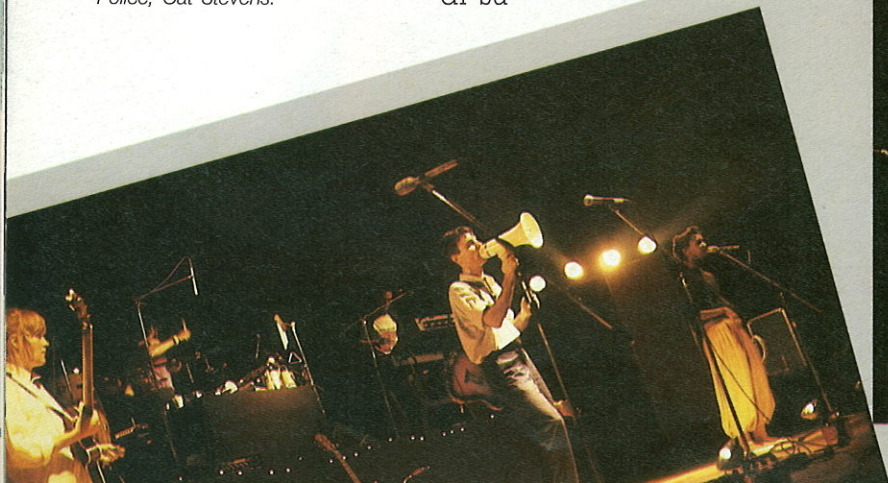
— il *periodo delle origini* (dal 1955 al 1962) caratterizzato da una forte influenza della musica nera. Anche se il primo disco vero e proprio di rock'n roll (*Rock around the clock*) è cantato da un bianco, e se è bianca la prima "rock-star", Elvis Presley che nel solo 1966 vende ben dieci milioni di dischi in tutto il mondo, la musica che circola sotto questa etichetta ha l'aggressività dei ritmi afroamericani e trova i suoi più autentici ambasciatori in musicisti di colore come Little Richard, Fats Domino, Chuck Barry. Essa è espressione di una cultura multirazziale e forse anche per questa ragione suscita, all'inizio, non poche resistenze nella borghesia bianca;

— il *periodo inglese* (1963-1966), nel corso del quale l'esplosione del fenomeno dei Beatles, che propongono un rock "colto" e finemente elaborato, sovente anche melodioso, segna l'ingresso dentro il linguaggio giovanile delle tradizioni musicali europee e poi anche orientali. In questa fase il centro del rock è Londra, che fa da cornice, oltre che al successo dei Beatles, anche a quello di altri interpreti, come Jerry Lee Lewis, o di gruppi, come i Rolling Stones, che ripropongono la carica dissacratoria della musica nordamericana. Nel giro di pochi anni il rock riesce ad abbattere le più grosse resistenze, di natura politica, sociale e anche musicale, e sull'onda di un successo che rapidamente diventa mondiale si traduce in un grosso fenomeno di costume, che coinvolge giovani ed adulti. Si organizzano le prime tournée mondiali, si producono i primi film totalmente musicali costruiti su pezzi rock (che anticipano gli attuali videoclip), si confezionano i primi 33 giri di musica rock;

— il *periodo politico* (1963-1971).

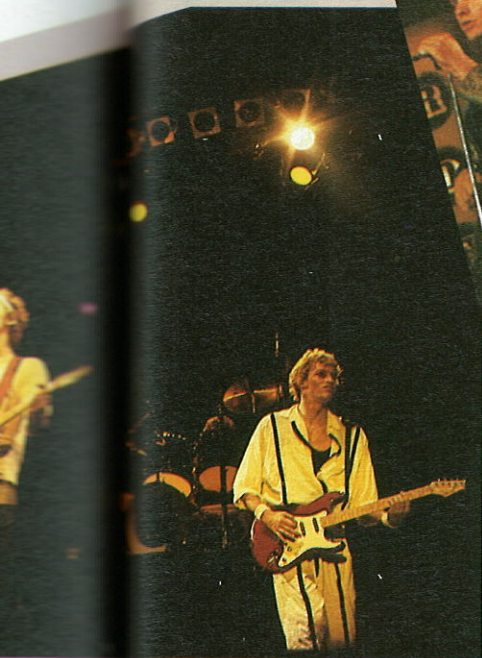
Gli Stati Uniti riconquistano un ruolo di su-

In queste due pagine, alcuni protagonisti del rock tra gli anni '70 e '80: da sinistra a destra, Talking Heads, Dire Straits, Police, Cat Stevens.



Country: genere musicale sorto nelle campagne degli Stati Uniti, caratterizzato da armonie semplici, da motivi molto orecchiabili suonati su strumenti a corda (banjo, chitarra, violino...).

prema nel settore. Il rock scopre la dimensione politica, diventando la bandiera sonora dei giovani che si oppongono alla guerra nel Vietnam. Per la prima volta con Bob Dylan il testo acquista un ruolo centrale: il cantante diventa autore delle musiche che esegue e come "poeta" si fa interprete del disagio, prima politico poi personale, dei giovani. La voce singolarissima di Dylan, nasale e acidula, inizialmente accompagnata dalla sola chitarra, introduce una forte tensione intellettuale nel rock. Parallelamente a questo fenomeno, per effetto del successo mondiale dei gruppi inglesi, si affermano complessi (come i Doors capitanati da Jim Morrison) e interpreti (come il chitarrista Jimi Hendrix) che propongono forme musicali assai più elaborate di quelle delle origini. Il rock smette di essere un fenomeno unitario e diventa il punto di incontro di numerosi stili diversi: alcuni confinano con il jazz, altri con il country, altri ancora con il blues. I grandi festival come Woodstock (1969) negli USA e Isola di Wight (Inghilterra) diventano occasioni per affermare un nuovo modo di intendere la musica, non più come divertimento o occasione di ballo, ma come espressione di uno stile complessivo di vita, di un'alternativa all'ordine sociale vigente; — il *periodo della frammentazione* (anni Settanta). Dopo la grande esplosione della seconda metà



Disco-music: tipico prodotto industriale, costruito in studio intorno all'ingrediente principale rappresentato da un ritmo martellante ed ossessivo.

Reggae: musica giamaicana che riprende e rielabora, in chiave rock, le tradizioni musicali africane e caraibiche.

In queste due pagine, da sinistra a destra, alcuni protagonisti della musica rock più recente: Duran Duran, Spandau Ballet, Tracy Chapman, Whitney Houston, Madonna.

degli anni Sessanta e l'entrata in crisi dei generosi progetti di rigenerazione sociale di cui era stata espressione, il rock si divide al suo interno in numerose correnti, corrispondenti alle diverse componenti della cultura giovanile. C'è, irrefrenabile, la voglia di ballare, e con essa si afferma la disco-music. C'è, ancora forte in certe frange giovanili, il desiderio di evadere dalla vita di tutti i giorni, dalle sue pesanti costrizioni, ed ecco emergere la musica psichedelica dei Pink Floyd, che tenta di tradurre in suoni uno stato di coscienza alterato. C'è, non ancora domata, una forte carica aggressiva, che si traduce in un rock "duro" e aspro come quello dei gruppi punk (fenomeno tipicamente inglese), o come quello ugualmente "forte" del reggae di Bob Marley e Peter Tosh. E c'è anche chi cerca nel rock un semplice intrattenimento, melodicamente piacevole come le canzonette tradizionali: i brani di Cat Stevens ne sono la prova; — il periodo della commercializzazione (anni Ottanta). Nell'ultimo decennio il rock ha puntato decisamente sulla componente spettacolare. Il "look", cioè l'immagine, è diventato la parola chiave per capire il fenomeno dalla musica giovanile; sia perché la televisione contribuisce massicciamente alla diffusione di questo tipo di musica (ogni disco che esce è generalmente accompagnato dalla sua versione "video"), sia perché il grosso suc-



cesso commerciale che fa da cornice all'ascesa delle *rock star* si lega sempre più ad un fenomeno di costume, all'interno del quale la componente personale dell'interprete, il suo modo di "farsi vedere" (cioè di presentarsi in pubblico, di muoversi, di vestirsi, di raccontare se stesso nelle interviste) gioca un ruolo determinante.

Per la prima volta sulla scena del rock, la cui storia è stata segnata in buona parte dalla presenza di figure maschili, si affermano figure femminili, come Tina Turner, Cindy Lauper e, su un piano più commerciale, Madonna: questo fenomeno ha come effetti un ulteriore ampliamento del pubblico e un sempre più diretto coinvolgimento delle masse giovanili nei meccanismi della musica-spettacolo (fatti di radio, televisione, cinema, dischi e cassette, frequenti esibizioni negli stadi o nei palazzi dello sport, periodici specialistici, manifesti e oggetti che amplificano l'immagine dei personaggi). La svolta fatta nella direzione dello spettacolo la si coglie bene nel successo di quello che è stato chiamato "il pop dei ragazzini" (Duran Duran, Spandau Ballet), cioè una versione semplificata e ammorbidita del rock, in cui la qualità del look assume un rilievo superiore alla qualità delle musiche.

Ma anche interpreti anomali o musicalmente impegnati non possono più sottrarsi agli imperativi dell'immagine: è il caso di Bruce Springsteen, il quale mediante brani di forte suggestione sonora e dotati di testi molto efficaci, ricalcati sulla tradizione *country*, canta il desiderio di evadere da una società urbana soffocante, e lo fa richiamandosi consapevolmente alla figura romantica dell'eroe solitario, tipica del cinema americano; o è il caso di Sting, che propone un canto nobile e raffinato, di stampo jazzistico, e ne rinforza il significato artistico con frequenti apparizioni cinematografiche, non come personaggio musicale ma come attore.



VERSO IL FUTURO

Il rock è oggi un fenomeno visivo, oltre che sonoro e musicale. Gli anni Ottanta ed i primi anni dell'ultimo decennio del nostro secolo sono infatti segnati dall'enorme fortuna del videoclip e dell'elettronica applicata all'immagine e al suono del rock.

Ci sono interpreti che costruiscono oggi la loro fortuna proprio su questo nuovo linguaggio. È il caso di Michael Jackson, un'originale figura di cantante-ballerino-attore, che grazie al supporto del videoclip è arrivato a battere ogni record di vendita di tutta la storia del disco. La versione video del suo *Thriller* dura quattordici minuti, e sono tutti da godere: su una base musicale quantomai stimolante per ritmo e vivacità si sviluppa, in un clima di sogno, una storia scherzosamente puntellata di mostri, in cui il regista John Landis ha saputo impiegare le risorse del migliore cinema di intrattenimento (vi si trovano, mescolati insieme, echi del cartone animato, del musical, del film-balletto, della commedia rosa e anche, ovviamente, del "thriller").

Di fronte a prodotti di questo genere è difficile dire quale parte sia assegnata alla musica e quale parte venga giocata dall'immagine: l'una vive dell'altra, in una "fusione" che apre nuove possibilità sia al rock che al cinema.

Come il videoclip rappresenta un concentrato in chiave elettronica di tutta la storia del cinema, così il rock dell'ultima generazione è proiettato verso il recupero dei molti linguaggi musicali che si sono succeduti nel corso della sua breve ma intensissima storia.



Un'immagine dal videoclip
"Thriller".

ESER
2
ind
Tutt
A-wo
a-lop
Tutt
au R
Tutt
au R
Tutt
au R
Tutt
au R
Tutt
au R
A-wo
a-lop
I got
name
Cer
rich



1. Ascoltate due grandi successi del primo rock, che risalgono alla metà degli anni Cinquanta. Si tratta di



Rock around the clock (Rock a tutte le ore) cantato da Bill Haley e di



Tutti frutti (il titolo richiama un gusto di gelato) cantato da Little Richard. Leggete e confrontate i due testi, nella versione originale (se "masticate" un po' di inglese) e nella traduzione italiana. Vi accorgete che i due pezzi sfruttano lo stesso accorgimento, quello di far corrispondere il ritmo indiatolato della musica alla ripetizione di brevi formule verbali e al gioco di rime che queste producono.

Rock around the clock

One, two, three o'clock, four o'clock rock!
 five six seven o'clock, eight o'clock rock!
 Nine, ten, eleven o'clock, twelve o'clock rock!
We're gonna rock around the clock tonight!
Put your glad rags on and join me on,
we'll have some fun when the clock strikes one.
We're gonna rock around the clock tonight,
we're gonna rock rock rock 'til broad day light,
we're gonna rock, gonna rock around the clock tonight.
When the clock strikes two and three and four,
if the band slows down we'll yell for more.
We're gonna rock around the clock tonight,
we're gonna rock rock rock 'til broad day light,
we're gonna rock, gonna rock around the clock tonight.
When the chimes ring five and six and seven,
we'll be rockin' up in seventh heaven.
We're gonna rock around the clock tonight,
we're gonna rock rock rock 'til broad day light,
we're gonna rock, gonna rock around the clock tonight.
When it's eight, nine, ten, eleven too,
I'll be goin' strong and so will you.
We're gonna rock around the clock tonight,
we're gonna rock rock rock 'til broad day light,
we're gonna rock, gonna rock around the clock tonight.
When the clock strikes twelve we'll cool off, then
start a-rockin' 'round the clock again.
We're gonna rock around the clock tonight,
we're gonna rock rock rock 'til broad day light,
we're gonna rock, gonna rock around the clock tonight.

Rock a tutte le ore

Rock all'una, due, tre, quattro,
 rock alle cinque, sei, sette, otto,
 rock dalle nove fino a mezzanotte,
 rock a tutte le ore, questa notte.
 Vieni con me, mettili un po' carina,
 e ce la spasseremo, verso l'una.
 Rock a tutte le ore, questa notte,
 e ancora rock, e rock fino al mattino,
 rock a tutte le ore, questa notte.
 Se alle due, o alle tre, non importa a che ora,
 l'orchestrina rallenta, noi urleremo: "Ancora!"
 Rock a tutte le ore, questa notte,
 e ancora rock, e rock fino al mattino,
 rock a tutte le ore, questa notte.
 Alle cinque, alle sei, alle sette precise,
 noi staremo ballando il rock in paradiso.
 Rock a tutte le ore, questa notte,
 e ancora rock, e rock fino al mattino,
 rock a tutte le ore, questa notte.
 Ore otto, ore nove, dieci e undici: io
 ci starò dando dentro, e anche tu andrai da dio.
 Rock a tutte le ore, questa notte,
 e ancora rock, e rock fino al mattino,
 rock a tutte le ore, questa notte.
 Verso la mezzanotte una calmata, e poi
 avanti con il rock fin che pare a noi.
 Rock a tutte le ore, questa notte,
 e ancora rock, e rock fino al mattino,
 rock a tutte le ore, questa notte.

Tutti frutti

A-wop-bop-a-loo-bop
a-lop-bam-boom!
Tutti Frutti
au Rutti
Tutti Frutti
au Rutti
Tutti Frutti
au Rutti
Tutti Frutti
au Rutti
Tutti Frutti
au Rutti
Tutti Frutti
au Rutti
A-wop-bop-a-loo-bop
a-lop-bam-boom!
I got a gal,
named Sue,
she knows just what to do.
I got a gal
named Sue,
she knows just what to do.
I've been to the east,
I've been to the west,
but she's the gal I love the best.
Tutti Frutti, etc.
I got a gal,
named Daisy,
she almost drives me crazy.
I got a gal,
named Daisy,
she almost drives me crazy.
She's a real gone cookie, yes sreee,
but pretty little Suzy's the gal for me.
Tutti Frutti, etc.

Tutti frutti

A-wop-bop-a-loo-bop
a-lop-bam-boom!
Tutti Frutti
au Rutti
Tutti Frutti
au Rutti
Tutti Frutti
au Rutti
Tutti Frutti
au Rutti
Tutti Frutti
au Rutti
A-wop-bop-a-loo-bop
a-lop-bam-boom!
 Ho una ragazza
 che si chiama Sue,
 lei sa come tenermi su.
 Ho cercato di qua,
 ho cercato di là,
 ma è lei la ragazza che io amo di più.
 Tutti Frutti, etc.
 Ho una ragazza
 che si chiama Daisy
 e che mi tira pazzo.
 Ho una ragazza
 che si chiama Daisy
 e che mi tira pazzo.
 È un vero bocconcino, altro che,
 ma è la piccola Susy
 la ragazza per me.
 Tutti Frutti, etc.

Cercate ora di cogliere ciò che distingue l'interpretazione dei due cantanti, ricordando che Little Richard si richiama alla tradizione della musica nera, mentre Bill Haley risente degli influssi della canzonetta swing.

2. Nella favolosa Londra degli anni Sessanta si crearono, tra i giovani, due diversi partiti: i seguaci dei Beatles e i seguaci dei Rolling Stones. Ascoltate due tipici esempi di *sound* - Beatles e di *sound* - Rolling Stones: rispettivamente



Michelle (un delicato omaggio ad una ragazza francese) e



Undercover of the night (Segreto della notte). Poi fate la vostra scelta, dichiarando quale dei due partiti musicali preferite e perché.

3. Vi proponiamo tre diversi esempi di rock dell'“età di mezzo”, cioè dei primi anni Settanta. Si tratta di:



Unknown soldier (Milite ignoto), un suggestivo brano antimilitarista dei Doors;



Skoobly-Oobly-Doobob, un pezzo del gruppo Ten Years After che ricalca alcuni moduli vocali e strumentali del jazz;



Father and Son (Padre e figlio), una dolce melodia cantata da Cat Stevens. Il primo pezzo è una dichiarazione politica, il secondo si risolve in un gioco verbale, il terzo canta l'affetto familiare. Di conseguenza i tre brani usano linguaggi musicali profondamente diversi. Descrivete sommariamente questi linguaggi, prestando attenzione ai timbri (cioè alla qualità dei suoni prodotti e all'uso delle voci), alle soluzioni melodiche (spezzate oppure continue), ai ritmi (semplici e regolari, oppure complessi).

4. Nell'ambito del rock la qualità dei testi ha generalmente un rilievo inferiore rispetto alla musica: è questa che delinea un brano, un interprete, un gruppo. Ma non mancano le eccezioni, come quella costituita dal cantante americano Bob Dylan il quale, richiamandosi alla tradizione del folk e del *country*, ha sviluppato fin dagli anni Sessanta una produzione caratterizzata da una forte sensibilità nei confronti dei problemi sociali.



Blowing in the wind (Soffia nel vento) del 1963, la più nota composizione di Dylan, è stata adottata come inno da parte dei movimenti pacifisti. Ascoltatela nella versione cantata da Joan Baez, prestando attenzione alla dimensione poetica del testo e al modo in cui essa è resa sul piano musicale e vocale.

Blowing in the wind

How many roads must a man walk down
before you call him a man?
Yes, 'n' how many seas must a white dove sail
before she sleeps in the sand?
Yes 'n' how many times must the cannon balls fly
before they're for ever banned?
The answer, my friend, is blowing in the wind,
The answer is blowing in the wind.
Yes, 'n' how many years can a mountain exist
Before it is washed to the sea?
Yes, 'n' how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?
Yes, 'n' how many times can a man turn his head
And pretend that he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowing in the wind,
The answer is blowing in the wind.
Yes, 'n' how many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowing in the wind,
The answer is blowing in the wind.

Traduzione

Quante strade deve percorrere un uomo
prima che lo si possa dire uomo?
E una colomba, quanti mari deve attraversare
prima di riposare sulla sabbia?
E quante volte debbono piovere le bombe
prima di essere bandite per sempre?
La risposta, amico mio, soffia nel vento,
la risposta soffia nel vento.
Per quanti anni può esistere una montagna
prima di consumarsi tutta nel mare?
Per quanti anni un popolo può esistere
prima di essere lasciato libero?
E quante volte un uomo può voltarsi
e fingere di non vedere nulla?
La risposta, amico mio, soffia nel vento,
la risposta soffia nel vento.
E quante volte un uomo deve guardare
alto, prima di vedere il cielo?
E quanti orecchi deve avere un uomo
prima di accorgersi che qualcuno piange?
E quanti morti ci vorranno ancora
perché egli sappia che sono morti in troppi?
La risposta, amico mio, soffia nel vento,
la risposta soffia nel vento.

Una recente esibizione europea di Bob Dylan è stata così commentata:

“Chiuso nel suo fardello ingombrante di mito di una generazione fuori moda, come reagisce Bob Dylan all’era della musica da vedere, al pop-spettacolo, al rock-teatro che dovunque cattura l’audience di massa? Semplicemente, non gliene importa niente. O forse moltissimo, visto che esaspera la sua diversità, la sua attitudine scontrosa, il suo essere tutt’altra cosa, un altro mondo, rispetto a quello che viene cantato e visto e sentito oggi. Il suo palco disadorno, quattro fari e gli arnesi del mestiere, sembra una fabbrica abbandonata, ed è grande poco più del mixer di Madonna. Al pubblico di Basilea, Dylan non ha detto nemmeno ciao: è arrivato, ha cantato e se n’è andato”.

(da Mariella Venigoni, *Dylan, il vizio della solitudine*, “La stampa”, 12 dicembre 1987)

Che rapporto vedete tra questo atteggiamento dell’artista Dylan e la qualità dei pezzi che egli esegue?

5. Il rock odierno si sviluppa in varie direzioni. Una delle più importanti è costituita dal recupero delle tradizioni musicali nordamericane, soprattutto quelle di matrice nera.

Vi proponiamo due esempi.



Il primo, *Peter Gun Theme*, interpretato dal complesso The Blues Brothers, è tratto dall’omonimo film del 1980, diretto da John Landis (lo stesso del video *Thriller* di M. Jackson): la comicità fracassona e demenziale di questa pellicola, sovente trasmessa dalla televisione, ha lo stesso scoppiettante ritmo delle molte musiche che vi compaiono, delle quali avete qui un’evidente prova.



Il secondo, *I still haven’t found what I’m looking for* (Ancora non ho trovato cosa cerco), è eseguito dal complesso irlandese degli U2. Anche in questo caso della musica esiste una versione cinematografica: si tratta del film *Rattle and Hum* (Fracasso e ronzio), del 1988, che porta lo stesso titolo del disco dal quale è tratto il brano (che pensieri vi ispira questo titolo?). Il primo brano si richiama allo stile del *Rhythm and Blues*, un genere musicale caratterizzato da una forte accentuazione ritmica, che trascina al ballo. Il secondo invece ricalca lo stile del *Gospel*, cioè del canto popolare nero, in cui i motivi religiosi si mescolano con quelli sociali e personali.

Da un punto di vista musicale, i due brani utilizzano, tra l’altro, uno stesso ingrediente: il *riff*. Con questa espressione si intende una brevissima frase, di due-quattro battute, che viene ripetuta ostinatamente, in contrapposizione al solista. In uno dei due brani i *riff* sono affidati ad una sezione strumentale. Nell’altro sono affidati ad un piccolo coro. Sentite la differenza? Che rapporto ha, secondo voi, con la diversa natura dei pezzi, l’uno proiettato sul ballo, l’altro più ispirato?



Qui sopra, la copertina del disco “Blues Brothers”, colonna sonora del film omonimo.
A destra, il gruppo irlandese degli U2.





1991

Il Mito "Cinquantennale"
 (1941-1991)

Vale dire di buon governo,
 sfuggire a ogni giudizio.

Andrà per via una Moneta
 un la girare di Moneta
 un nel suo in Moneta
 un riparte Moneta

Quanto d'alta Direzione
 ha il un gran Moneta
 Moneta riparte
 e un nella Moneta

Il cinema di Tolosa
 non lo trova molti (stato)
 L'ottimismo per (stato)
 da non non ... (stato) da non!

Ma non si sa se
 di (stato) ... (stato) (stato)
 ha il fare il (stato)
 più (stato) il (stato)

La società è una (stato)
 un (stato) (stato)
 (stato) (stato)
 (stato) (stato) il (stato)

Se si vuol (stato)
 l'altro (stato) (stato)
 nel (stato) di (stato)
 nel (stato) (stato)

Il (stato) per (stato) (stato)
 con l' (stato) per (stato)
 con un (stato) (stato)
 la (stato) il (stato)

Regia di
LUCA RONCONI

Collaboratore del regista **ANGELO CORTI**

Scenari di **GIANNI QUARANTA**

Costumi di **VERA MARZOT**

Fotografia di **GIUSEPPE ROTUNNO (AIC)**

Coreografia di **FLEMMING FLINDT**

Direttore dell'allestimento scenico **GIORGIO CRISTINI**

Direttore musicale del palcoscenico **CARLO CAMERINI**

Lighting designer **VANNIO VANNI**

Regista stabile e direttore della produzione **ANTONELLO MADAU DIAZ**

Maestri collaboratori di sala **GABRIELE PISANI ROBERT KETTELSON**

Aiuto regista **FRANCO RIPA DI MEANA**

Assistenti dello scenografo **LUIGI MARCHIONE EDOARDO SANCHI**

Assistente ai costumi **CHIARA DONATO**

Maestro rammentatore **DANTE MAZZOLA**

Direttori di scena **LAURENT GERBER PAOLO TOMASELLI**

Altro maestro del coro **BRUNO CASONI**

Maestri collaboratori del palcoscenico **MASSIMILIANO BULLO ROBERTO CURBELO COSIMO GIGANTE**

MAURIZIO MAGNI GIUSEPPE MORASCHI MARCO MUNARI

Pittore scenografo realizzatore **ANTONIO BOZZATO**

Maestro alle luci **PAOLO ARATA**

Sculture di **ANNA GALLI**

Responsabile archivio musicale **CORRADO ABRIANI**

Capo serv. macchinisti **Luciano Spaolonzi**

Realizzatore delle luci **Gianni Mantovanini**

Capo serv. sartoria **Mario Secchi**

Capo serv. laboratori **Anacleto Chiodi**

Capo rep. elettricisti **Salvatore Mancinelli**

Capo rep. falegnami **Mario Fontanini**

Capo rep. attrezzi **Luigi Metaldi**

Capo rep. meccanici **Giancarlo Astorri**

Con la partecipazione dei Mimi del Teatro alla Scala

Proiezioni di **MARIO BERNARDO**

Montaggi filmati di **ROBERTO PERPIGNANI**

Diapositive di **GIOVANNI PIPERNO**

Materiale filmato realizzato dalla Società **POLITECNE Cinematografica**

In coproduzione con il Théâtre des Champs-Élysées e l'Opéra de Nice

CITTÀ DI TORINO
ASSESSORATO PER LA CULTURA

SETTEMBRE MUSICA

12ª EDIZIONE
TORINO 31 AGOSTO - 24 SETTEMBRE 1989

54 appuntamenti in 25 giorni:
sale da concerto e teatri, chiese e cortili barocchi,
Lingotto ed altri spazi inconsueti ospitano
musica vocale e strumentale, cameristica e sinfonica,
con un "Omaggio ad Elliott Carter"
di 5 concerti e un incontro.

Tra i protagonisti: Emanuel Ax · Bamberg Symphony · Teresa Berganza · Frans Brüggen · Stanislav Bunin · Bruno Canino · Carme di Milano · Choeur et Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne · Georges Cziffra · Alicia De Larrocha · Ensemble Garbarino · Ensemble InterContemporain · Heinz Holliger · I Virtuosi di Santa Cecilia · Elinu Inbal · Emmanuel Krivine · Gary Lakes · Yo-Yo Ma · Lorin Maazel · Carmen McRae · Scholomo Mintz · Igor Oistrach · Orchestra da camera del Festival di Brescia e Bergamo · Orchestre Français des Jeunes · Orchestre National de France · Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna · Orchestra Sinfonica di Stato, Mosca · Orchestra Sinfonica di Torino della RAI · Agostino Oriolo · Siegfried Palm · Georges Pretre · Quartetto Arditi · Gennadij Rozdestvenskij · Hubert Soudant · Young Uck Kim · Uto Ughi · Lucia Valentini · Shirley Verrett · Bob van Asperen · Narciso Yepes.

Settembre Musica 1989 è dedicato a Massimo Mila

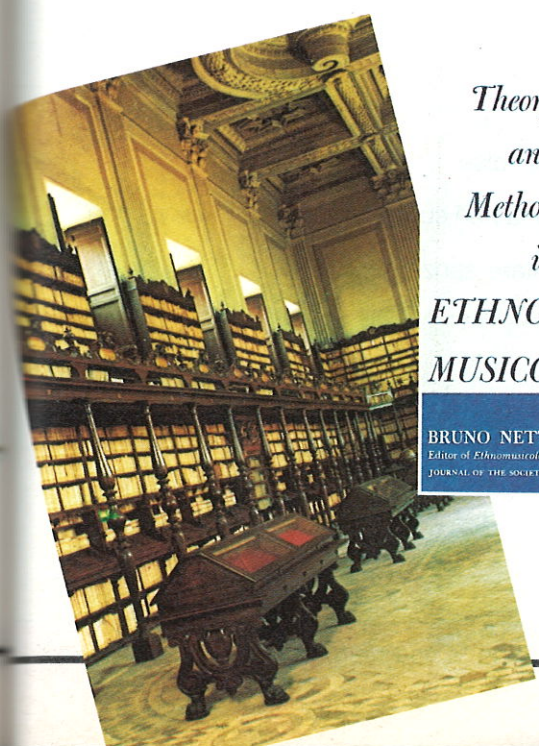
Prevedite da sabato 24 giugno.

Informazioni e richieste programmi:
giorni feriali 9.00 - 13.00 / 15.00 - 18.00
Tel. (011) 510450 - 544691

Città di Torino-Assessorato Cultura
Settembre Musica
Piazza S. Carlo, 161 - 10123 Torino



Chi sono i lavoratori della musica? Non solo i compositori e gli interpreti, ma anche gli organizzatori delle attività musicali, i giornalisti specializzati, gli studiosi, i tecnici della registrazione. Le vie che portano alle professioni musicali sono moltissime. Alcune di queste potrebbero partire dalle pagine di un libro scolastico. È il nostro augurio.




Theory
and
Method
in
**ETHNO-
MUSICOLOGY**

BRUNO NETTL
Editor of Ethnomusicology
JOURNAL OF THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY



LO SGUARDO
FERRUCCIO BUSONI
TUTTI GLI SCRITTI
SULLA MUSICA
E LE ARTI
A CURA
DI
FEDELE
D'AMICO



IL SAGGIATORE

IL LAVORI DELLA MUSICA

1

Quali elementi allontanano, sul piano degli interventi artistici, la musica colta da quella popolare e che cosa oggi tende ad avvicinare le due espressioni?

2

Diversamente dalla canzonetta, il canto folk è popolare perché:

- a non fa uso di strumenti raffinati
- b non ricorre all'inglese
- c parla soprattutto di argomenti amorosi
- d esprime spontaneamente modi di sentire e di agire

3

Perché, a proposito della musica folcloristica, non parliamo di autori? Chi ha composto i canti?

4

Nel Nord Italia prevalgono canti in maggiore, al Sud canti in minore. Come mai?

5

Nella storia del jazz, in quale periodo e come si è fatta sentire di più la matrice nera? In quali invece ha prevalso la componente bianca?

6

Dite se le seguenti affermazioni sono vere o false.

- V F Il disco ha influito sulla diffusione ma non sul carattere della musica "pop".
- V F Frank Sinatra non saprebbe cantare senza microfono.

7

In che cosa la scuola canzonettistica francese si distingue da quella italiana?

8

Qual è il rock che vi piace di più? Prendete la vostra canzone preferita e analizzate-la dal punto di vista musicale, anche ricostruendo la sua matrice storica.