

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE

Tesi di laurea in
STORIA DELLA MUSICA

**Una rivoluzione dalla periferia:
i tre album degli Art Bears**

Relatori:

professor Giorgio Pestelli

professor Franco Fabbri

Candidato:
Francesco Di Giusto

Anno Accademico 2003/2004

Indice

Introduzione	3
Capitolo 1 I percorsi delle parole	6
1.1 Una piccola formalità: Why do songs have words?	6
1.2 Hopes And Fears	16
1.3 Winter Songs: in un cammino visionario attraverso Amiens e altre immagini	33
1.4 The World As It Is Today: un percorso politico?	48
Capitolo 2 L'ascolto	63
2.1 Canzoni?	63
2.2 Winter Songs	66
2.3 The World As It Is Today	119
_Toc73029855	
2.4 Retrospectiva: Hopes And Fears, non ancora un trio	163
Capitolo 3 Art Bears in opposition	211
3.1 Pierrot a bordo di un <i>tank</i>	211
3.2 Songs Vs Suites	220
3.2.1 <i>Living In The Heart Of The Beast</i>	227
3.3 Da due gruppi un trio	237
3.3.1 <i>LegEnd</i>	241
3.3.2 <i>Unrest</i>	246
3.3.3 <i>Desperate Straights, In Praise Of Learning</i>	250
3.4 Punk? Non esattamente.	263
3.5 Il 1978, Western Culture, Rock In Opposition	268
Appendice L'album di fotografie	280
Lo studio e l'incisione: una nota di Etienne Conod	280
Art Bears: Discografia	283
Art Bears: cronologia.	287
Henry Cow: Discografia	289
Henry Cow: cronologia	294
Bibliografia	310

Introduzione

“eviver yeht nac/
yks eno htaenrednu/
reve dedivid/
enola/
elop hcae ot niarts/
seert daed owt”

Saltando per sbaglio la prima traccia di *WINTER SONGS*, questi versi *insensati* sono stati la prima cosa che ho sentito degli Art Bears. Consultando subito il booklet della mia edizione in cd intitolata *25 Songs*, non ho trovato inizialmente nessun riscontro grafico di ciò che stavo ascoltando. Che fossero quelle che sono scritte sopra, le parole cantate, è stata una scoperta successiva, aiutata da un suggerimento.

Dagmar Krause non sta però leggendo al contrario il testo di *First Things First* (la seconda traccia di *WINTER SONGS*): ascoltando l'incisione della voce sul nastro che procede al contrario, girato per una registrazione retrograda, il gruppo decide d'introdurre il brano con la voce così registrata.

La scoperta di una realtà musicale è partita dall'osservazione di un fatto inizialmente incomprensibile.

La ricerca che ha come oggetto tre dischi e tre musicisti (affiancati da coloro che hanno collaborato alle incisioni e nei concerti), parte, in questo lavoro, dall'analisi e dalla descrizione dei fatti musicali che si presentano attraverso l'ascolto. L'analisi riguarda l'organizzazione e la strutturazione in forme di questi fatti musicali.

Un supporto fondamentale per le descrizioni è costituito dai grafici, che illustrano l'impiego degli strumenti, l'organizzazione, la struttura e la durata di ciascun brano. La componente grafica offre una visione immediata di questi caratteri e consente una più facile comparazione.

L'inserimento come primo capitolo del discorso riguardante i testi, è dovuto ad una necessità di continuità tra le analisi musicali e la sezione successiva, che parla degli aspetti *rivoluzionari* degli Art Bears.

La "periferia" da cui parte, e in cui si consuma la rivoluzione degli Art Bears, è quella della musica senza etichetta, senza sponsor, ignorata dai "megafoni mediatici". La distribuzione stessa di questa musica avviene oggi in gran parte *sottovoce*, lontana dai negozi, per via postale, attraverso un'etichetta *indipendente*.

La "periferia" è anche Piazza Navona, che in un giorno di giugno del 1975 si è affollata da 20.000 persone per un concerto gratuito degli Henry Cow con Robert Wyatt; sarà *periferia* il Teatro dell'Elfo, a Milano e lo saranno le date esclusivamente europee del festival del *rock in opposizione*, che parte da Londra (New London Theatre) e non attraversa mai l'Atlantico.

La musica in opposizione non è solo un festival; è un insieme di fatti concreti, individuabili nelle soluzioni compositive, nelle strutture dei brani, nelle parole dei testi e nell'indipendenza discografica. È salvaguardia dell'identità musicale e linguistica dei musicisti, delle loro composizioni, dalle regole della mercificazione; è collaborazione e partecipazione.

Gli Art Bears sono parte di quest'opposizione.

La *rivoluzione* di Fred Frith, Chris Cutler e Dagmar Krause riguarda inoltre la canzone: sia in quanto forma compositiva contrapposta alle composizioni precedenti (di

Frith e Cutler), sia per il radicalismo con cui questa forma è trattata.

L'argomento principale è la musica ascoltata, e in secondo luogo una riflessione sulla sua natura e il suo significato.

Questo lavoro dovrebbe essere supportato dall'ascolto: la componente fisica del suono, descritto spesso con aggettivi usati nel gergo dei musicisti e da informazioni sugli strumenti, è ovviamente assente nelle pagine stampate.

Le parole non sono sempre sufficienti, e mi piacerebbe poter augurare, accanto a *buona lettura*, buon ascolto.

Un ringraziamento particolare va ad Alessandro Achilli, per i suoi fondamentali consigli e suggerimenti riguardo a discografie, cronologie e per alcune informazioni tecniche specifiche.

Capitolo 1

I percorsi delle parole

1.1 Una piccola formalità: Why do songs have words?

“Risposte possibili: il rock ha dei testi perchè nelle formazioni c’è una voce e questa voce qualcosa deve cantare; il rock ha dei testi perché le parole spiegano, illustrano, chiarificano il senso della musica, il suo messaggio”¹.

La domanda *Why do songs have words?* è il titolo di un paragrafo del saggio di Simon Frith: *IL ROCK È FINITO* (Torino, EDT 1990)². La domanda/titolo è posta, completata dalle *due risposte possibili*, da Umberto Fiori a Chris Cutler per capire la funzione dei testi nei brani degli Art Bears.

Nelle risposte possibili (provocatorie), sono contemplate da Umberto Fiori due visioni del fenomeno vocale in un brano: l’essenza fonica del canto (considerato appunto come sorgente sonora), e in secondo luogo la sua veste semantica, in quanto enunciazione di significati, ossia mezzo di comunicazione.

Riguardo alla prima concezione, si può sviluppare il discorso del livello fonico della voce portando due questioni, la prima è: “Il suono viene percepito prima del

¹ Dall’intervista di Umberto Fiori a Chris Cutler, dal sito web www.ccutler.com/interviews/fiori.shtml, oppure vedere anche, il booklet allegato al cofanetto THE ART BOX, ReR Megacorp, 2003.

² Titolo originale: Simon FRITH, *Music for pleasure*, Polity Press 1988, in collaborazione con Basil Blackwell; traduzione italiana di Edoardo Gai.

significato?”. La questione potrebbe riguardare soprattutto (o anche esclusivamente) gli ascoltatori di lingua diversa da quella in cui è scritto (e cantato) il testo. In questo caso, il suono delle parole ha una percezione che precede (cronologicamente) il significato.

Sono quindi importanti i mezzi non verbali d'espressione testuale, come ricorda Simon Frith:

I cantanti ricorrono a strumenti sia verbali sia non verbali per raggiungere il proprio fine - enfaticizzazione, sospiri, esitazioni, cambi di tono; i testi implicano tanto suppliche, scherni e ordini quanto affermazioni, messaggi e racconti (motivo di profonda rilevanza, durante gli anni Sessanta, di taluni cantanti, come i Beatles e Bob Dylan, per gli ascoltatori europei che pure non comprendevano una sola parola di ciò che essi cantavano).³

La questione fonica riguarda soprattutto l'esecuzione e, di conseguenza, come le parole sono cantate. Il legame tra testo ed esecutore è quindi fondamentale in quest'accezione fonica delle parole: l'identità di esse è nel canto, il testo va quindi considerato *ascoltato* piuttosto che *letto*. Naturalmente questo ha come conseguenza l'identificazione di un testo con la voce che lo canta e questo è un concetto fondamentale per la popular music, anche rispetto alla musica colta.

Scrive così Fiori:

Nella musica colta - per ragioni che è superfluo ricordare - il primato dell'opera rispetto al singolo individuo (compreso l'autore) è un principio caratteristico e fondante, carico tra l'altro di implicazioni culturali e filosofiche.⁴

³ Simon FRITH, *Il Rock è finito*, Torino, EDT, 1990; p.135.

⁴ Umberto FIORI, *Scrivere con la voce; canzone rock e poesia*, Milano Unicopli, 2003, p.88.

L'importanza della voce del cantante (o della cantante) è sottolineata ulteriormente da Fiori che a sua volta cita il concetto *grain de la voix* (grana della voce), teorizzato da Roland Barthes.⁵ L'identificazione della *grana* della voce corrisponde alle caratteristiche fisiche-acustiche del canto, indipendenti dal significato delle parole e corrisponde all'identificazione di un brano con la persona che lo canta.

Sempre parlando delle caratteristiche foniche del testo cantato, bisogna aggiungere l'importanza della scelta di certi fonemi con le loro caratteristiche sonore.

La scelta dei fonemi è la questione fondamentale che unisce le due visioni di un testo: è fatta in base alle proprietà musicali e, ovviamente, in base al significato. Mettendo a confronto le due questioni iniziali, Umberto Fiori pone l'importanza del significato delle parole a confronto con l'importanza del loro suono:

Se è veramente essenziale, nel rock, il suono delle parole, perché allora le canzoni rock continuano a parlare di questo e di quello, nonché a rispettare, in larga misura, le regole della grammatica e della sintassi? Perché il rock, che pure ha teso sempre e tende alla glossolalia, non ha mai abbandonato del tutto l'ordine della lingua?⁶

Il significato del testo e la sua natura comunicativa sono fondamentali. Umberto Fiori ne rileva l'importanza parlando dell'attenzione per i testi delle canzoni a partire dalle innovazioni di Bob Dylan. Inoltre, sempre nel saggio di Fiori, è sottolineata l'importanza del testo nei brani rock data la sua costante presenza anche nei periodi di

⁵ Vedere *ivi*, p.88.

⁶ *Ivi*, p.83.

maggiore tendenza allo sperimentalismo sonoro e delle forme strumentali.⁷

Il peso semantico del testo si concretizza nella trasmissione di messaggi da parte del rock, e nella creazione di un linguaggio (più precisamente di *sottolinguaggi* individuabili in vari sottogeneri). Il linguaggio dei testi, e parallelamente gli argomenti trattati, possono offrire un criterio d'identificazione di un genere; a quest'identificazione fa anche capo la sfera dell'esecuzione, di cui si parlava in precedenza. La sfera semantica di un testo trova affiancate la sua percezione uditiva (legata all'esecuzione e all'interpretazione), e la percezione grafica legata strettamente al significato. In questo senso è di fondamentale importanza la copertina del disco, o, per il cd, il booklet in cui poter leggere i testi.

Le parole di Simon Frith sintetizzano con chiarezza quanto detto:

Nelle canzoni, le parole costituiscono il segno di una voce. Una canzone è sempre un'esecuzione, e le sue parole rappresentano sempre un'affermazione esplicita, espressa con accento individuale. Le canzoni assomigliano più ad una sceneggiatura che ad una poesia; le parole delle canzoni agiscono come linguaggio e come atti linguistici, che veicolano significati non soltanto dal punto di vista semantico, ma anche come strutture sonore che costituiscono segni diretti di emozione e tratti caratteriali.⁸

Le due concezioni del testo, quella fonica e quella semantica, coesistono nell'idea di canzone secondo Simon Frith, anzi: ne delineano la definizione.

⁷ Vedere *ivi*, p.56.

⁸ Simon FRITH, op. cit., p.135.

Vedremo come questa coesistenza è alla base dei brani degli Art Bears.

Rispondendo alla questione iniziale postagli da Umberto Fiori, Cutler asserisce che le *rock songs* (ossia le canzoni rock) appartengono generalmente alla famiglia delle *canzoni* in cui le parole possono avere diversi livelli d'importanza e valore.

In generale, credo che le parole abbiano significati, che le canzoni siano portatrici di concetti, che i cantanti esprimano significati - persino dove questi sono essenzialmente un'espressione primaria di atteggiamento, come comunemente accade in questi tempi. Dubito che queste parole spieghino, chiarifichino o illustrino la musica. Le buone canzoni sono più vicine a degli ibridi che a forme in cui un aspetto prevale su un altro.⁹

Cutler preferisce quindi un'accezione meno netta, lontana da una definizione e limitazione alla funzione dei testi sulla musica. Rispondendo alla domanda che riguarda direttamente la funzione delle parole nelle canzoni, Cutler preferisce non parlare del concetto in generale, ma sposta l'attenzione sul caso degli Art Bears (e degli Henry Cow).

Secondo me a testi differenti corrispondono funzioni differenti: narrazione, atmosfera, affetto, teatro, ma sono tutti, in primo luogo, relazionati alla narrazione e a una funzione drammatica. Scrivo per comunicare, e la precisione lessicale è importante per me, come quella semantica - sebbene accetti anche la validità i testi non-sense, poco comuni nel rock, che hanno un valore musicale e gestuale, piuttosto che semantico.¹⁰

⁹ Dall'intervista di Umberto Fiori a Chris Cutler, dal sito web www.ccutler.com/interviews/fiori.shtml, oppure vedere anche, il booklet allegato al cofanetto THE ART BOX, ReR Megacorp, 2003.

¹⁰ *Ibidem.*

Le parole di un brano, e di conseguenza il brano stesso, hanno per Cutler una sorta di valore (e talvolta anche un aspetto), teatrale. Cutler presta attenzione al risultato fonico del canto, asserendo che quando scrive considera il timbro vocale del cantante e la pronuncia, di conseguenza sceglie i termini che gli sembrano più adatti. La voce quindi ha, oltre al ruolo semantico espositivo, un valore strumentale ed espressivo in senso fonico, sonoro. Vedremo in seguito questo valore concretizzato nel peso dell'interpretazione da parte di Dagmar Krause, l'aspetto timbrico della sua voce e la sua pronuncia, quello che costituisce la *grana della voce*. La carica espressiva del canto è necessaria per i testi che richiedono un'interpretazione, che sono percepiti dallo stesso autore come drammatici, teatrali; ma ci sono, secondo Cutler, anche testi con una carica emozionale insita nelle parole, che non necessitano di una particolare forza interpretativa, che vanno presentati in modo neutrale.

In quest'attenzione al risultato fonico riconosciamo la scelta dei fonemi in base alle loro caratteristiche sonore legate strettamente alla voce di Dagmar Krause.

Per l'identità e la funzione dei testi nei brani degli Art Bears è utile prendere in considerazione tre questioni poste da Umberto Fiori a Cutler:

- I. "Viene prima il testo o la musica?"
- II. La scelta del termine *text* in luogo di *lyric*.
- III. Il concetto di *struttura interna*.

Le prime due questioni sono in qualche modo connesse: si tratta, per la seconda, di una caratteristica d'indipendenza semantica, che è un postulato della prima.

Cutler spiega che nell'esperienza con gli Art Bears ha scritto i testi indipendentemente dalla musica, prima di conoscerne la composizione. Da ciò consegue che il testo ha una sua indipendenza formale e probabilmente la musica ne potrebbe essere influenzata. In realtà vedremo che ci sarà una coesistenza di forme potenzialmente indipendenti, con un carattere formale definito a priori.

Il processo creativo è quindi definito da un incontro tra materiali: Fred Frith lavora e compone la parte strumentale sui testi di Cutler e l'arrangiamento avviene in studio.

Ci sono quindi tre momenti: la creazione a priori, l'adattamento e il lavoro esecutivo che porta <<in vita le idee>>¹¹. Il testo nasce separato dalla musica, ma alla base della sua concezione c'è il prossimo adattamento: nell'idea dei testi coesistono l'indipendenza formale, semantica e la previsione dell'adattamento in musica. La musica stessa ha una natura indipendente che si affianca alla creazione di un accompagnamento creato per il testo. Il primo momento creativo sfocia dunque nella fusione, e si potrebbe dire nel reciproco adattamento, della musica e delle parole, che conservano la loro identità nella sintesi. Il brano nasce però solo nella sua esecuzione, nell'unione fisica e concreta di suoni, parole e canto. Il lavoro in studio concerne la presentazione dell'idea primaria di fusione di testo e musica da parte di Fred Frith, con la successiva organizzazione di una struttura pensata dal trio. L'idea iniziale parte da Frith e da Cutler, ma la nascita del brano è opera della collaborazione concreta di tutti e tre i componenti, e questa collaborazione s'identifica nell'esecuzione.

¹¹ *Ibidem*

È molto importante la concezione della composizione che corrisponde all'esecuzione, dà molta importanza ai fattori fisici e concreti della musica e all'unione delle idee dei membri.

Dal *venire prima*, o *venire a priori* del testo rispetto alla musica, consegue per Cutler l'uso del termine *text* in luogo di *lyric*.

Quando la musica è scritta prima, o contemporaneamente al testo, penso istintivamente alle parole come *lyrics*. In ogni modo, scrivo normalmente parole concepite per essere cantate, e le considero in assenza di musica come parole per una canzone, che poi saranno adattate.¹²

Il discorso procede sul concetto di leggibilità, che potremmo tradurre anche come idea d'indipendenza formale di un testo dalla musica; secondo Cutler un *testo poetico* (*lyric*), potrebbe essere di più difficile leggibilità se staccato dalla sua identità *cantabile*, a differenza di un *text* che ha sempre questa qualità, poiché risiede nella sua natura.

La stesura del testo a prescindere dalla musica è un fattore molto importante per l'identità di un brano. Come prima cosa è in risalto l'importanza delle parole come significanti, e la loro organizzazione sintattica. Spesso la necessità di organizzazione ritmica rischia di influenzare una struttura sintattica che magari non si adatta alla metrica imposta dalla musica. Troveremo dei testi con un'enunciazione quasi declamata piuttosto che cantata, questo è un elemento della teatralità di cui parla Cutler.

¹² *Ibidem.*

I brani degli Art Bears avranno una forte identità nella struttura del testo, nonostante questo sia spesso breve e lapidario. Come si osserverà nella parte dedicata alle strutture dei brani, la durata delle parti cantate è più breve rispetto alle parti strumentali, ma vedremo come la costruzione melodica sulle parole sarà spesso ripetuta in forma strumentale. La ritmicità del testo è quindi alla base di molte composizioni. Questa caratteristica rafforza un'affermazione fondamentale di Umberto Fiori, sulla questione delle parole nel rock: "il rock è musica e parole" (Umberto FIORI, op. cit., p.83). Oltre l'importanza semantica e sintattica troviamo anche il peso dell'esecuzione e la caratteristica timbrica che traducono il carattere musicale del testo. Estremizzando: il rock è testo e musica, come dice Fiori, e, almeno per gli Art Bears, il testo ha a sua volta aspetti musicali.

La questione della struttura interna riguarda lo stile dei testi. Essi:

Hanno una forte ritmicità interna (determinata dalle allitterazioni e più spesso dalle sonorità vocali) che taglia trasversalmente le tensioni formali e le strutture sillabiche. In essi i significati emergono anche dalle omissioni, dalle suggestioni e dalle associazioni d'idee che vanno oltre la superficie.¹³

Cutler sottolinea la presenza di un significato ulteriore che va oltre a quello immediato collegato alle parole. Troveremo alcuni testi con valore simbolico o metaforico attraverso i quali, con la descrizione di una situazione, l'autore comunica ideali e opinioni. Si tratta di una coesistenza tra *visibile* (collegato al significato immediato) e *coperto* (legato all'idea nascosta, solo

¹³ *Ibidem.*

rappresentata con altra veste). Questa tensione genera la struttura interna e lo stile dei *testi* di Cutler.

La ritmicità interna è da considerarsi inoltre sotto il profilo della metrica, la quale conferisce la ritmicità all'intero brano. L'organizzazione metrica delle parole, connessa alla scelta di queste (in base al rapporto suono/significato), è connaturata alla loro messa in musica, e più precisamente alla forma musicale del testo concepita a priori.

La funzione dei testi ha quindi vari aspetti: il fatto della loro indipendenza formale, la loro natura di comunicazione diretta. In più sono degli elementi formali costituenti per la composizione.

1.2 Hopes And Fears

Il primo elemento semantico che giunge all'ascoltatore di questo disco, (come per ogni originale), è la copertina. È fatto comune che la copertina di un disco rappresenti in qualche modo il contenuto, o il filo conduttore dei testi, nel caso ve ne sia uno.

Nel caso di *HOPES AND FEARS* la copertina rivela l'immagine di un concetto accomunante: il labirinto.

Immagini di corridoi, archi e volte in penombra, che ritornano con insistenza tra le pagine del booklet, supportando i testi. Si tratta di un'immagine surreale, senza logica nell'architettura, nell'accostamento di spazi privi di continuità. È un percorso frammentato e discontinuo. Anche quest'ultimo concetto rappresenta il complesso dei testi, che se possono essere accomunati nella sfera semantica del labirinto, non hanno una continuità narrativa, sono svincolati e indipendenti.

A ciascun testo, nel booklet presente nel cofanetto dell'edizione THE ART BOX [Recommended Records, 2003], si affiancano graficamente delle immagini di figure antropomorfe senza calore, impresse come spettri nelle pagine, che rappresentano il significato o i protagonisti dei testi.

Il labirinto sarà considerato attraverso vari punti di vista, ma soprattutto riferiti a situazioni interiori, psicologiche. Avrà quindi una veste simbolica. Il concetto di labirinto è ricordato da Cutler per descrivere la difficoltà e il ritmo spezzato della composizione dei testi per questo lavoro.

Ho fatto una ricerca sulla storia e sulla mitologia riguardo i *mazes* e i *labyrinths*¹ e curiosamente il percorso che ho seguito nella composizione dei testi non è stato tanto diverso dal cercare un'uscita di un labirinto.²

Non a caso Cutler usa entrambi i termini, *maze* e *labyrinth*: troveremo due brani che porteranno rispettivamente questi termini come titolo, più la diretta citazione nel brano *The Dance*.

I labirinti attraverso i quali si snodano le parole non sono di muratura, ma concetti astratti e rivolti al mondo interiore, anche se non direttamente riferiti a Cutler stesso. Egli dice di ricorrere alla tecnica di *proiezione soggettiva*, non utilizzata per esprimere se stesso, ma *qualcun altro*. Quest'uso della suddetta tecnica ha per Cutler un fondamento di finzione, legata in qualche modo con lo spirito narrativo e teatrale del suo modo di scrivere. La prima persona rappresenta un'interpretazione, o il monologo di attori diversi che si avvicendano, ma che spesso si assomigliano, almeno per la posizione in cui si trovano.

Il primo brano di *HOPES AND FEARS* è *On Suicide*, testo di Bertolt Brecht musicato da Hanns Eisler.

Lo studio e la conoscenza di Brecht e Eisler esercita una relativa influenza formale per gli Art Bears, e anche un'influenza ideologica, legata, come vedremo poi per *THE WORLD AS IT IS TODAY*, anche a concetti politici.

¹ MAZE: **1** labirinto, dedalo. **2** confusione; LABYRINTH: labirinto.

La distinzione potrebbe avere come base primaria il concetto di generalizzazione riferibile al secondo termine.

² Dall'intervista di Umberto Fiori con Chris Cutler, estratto dal booklet in *THE ART BOX*, Recommended Records, 2003.

ON SUICIDE

In such a country and at
Such a time
There should be not a
Melancholy evenings
Even high bridges over
The rivers
And the hours between
The night and morning,
And the long long winter
Time, as well:
All these are dangerous!

For in view of all the misery
Peopole just throw, in a few
Seconds time,
Their unbearable lives away.

DEL SUICIDIO

*In un posto così, in un tempo
come il nostro,
Non dovrebbero esserci
Notti melanconiche, e perfino
Alti ponti sui fiumi,
E le ore sospese tra la notte e
Il mattino,
E nemmeno il lungo inverno.
Sono esse tutte cose pericolose!*

*Poiché in vista di ogni miseria
Le persone gettano
In pochi secondi
Le loro insopportabili vite
Nel vuoto.*

In molti dischi rock, ma anche jazz, sono inserite una o più *cover*. Esse rappresentano generalmente un tributo alla musica di un artista a cui chi registra l'album è legato, o al quale s'ispira.

La presenza di questa *cover* suggerisce il contatto diretto con la musica di Eisler. Le canzoni del compositore tedesco costituiscono un riferimento stilistico e per certi aspetti anche formale per gli Art Bears.

The Dividing Line, Joan

Nel testo di *The Dividing Line*, c'è una dinamica nei livelli di narrazione: si passa cioè da una descrizione (in terza persona) di una situazione con un personaggio, (il

soldato), al livello in cui il protagonista individuato parla in prima persona.

Il passaggio del livello narrativo, avviene nella parte che definiremo *chorus*. La ritmica dei versi è frammentata; il canto è, nelle *strofe*, vicino ad un'enunciazione parlata; pur con un'assonanza che si avvicina ad una rima alternata (*falls/shows*) e (*palms/demands*). Il passaggio di livello narrativo, con l'avvicendamento di un narratore e un protagonista, dà al testo un aspetto teatrale. L'uso delle rime conferisce al testo un'atmosfera lirica, che in parte si contrappone all'approccio prosastico della narrazione

THE DIVIDING LINE

Over the high rise,
Great shadow falls
In yellow street
Each corner shows

One soldier waits
With sweating palms

There are no questions
Just demands

O give me the order
and I'll cross the border
I don't want to be where I am.

He guards a poster
Scored and torn
A silence where
Resistance grows

There are no questions
Just demands

O give me the order

LA LINEA DI CONFINE

*Sulla collina si distendono
grandi ombre
Nelle strade soleggiate
ogni angolo è illuminato*

*Un soldato aspetta
Con mani sudate*

*Non ci sono domande
Solo richieste*

*Oh, datemi l'ordine
E passerò il confine
Non voglio stare dove mi trovo*

*Sta di guardia a un manifesto
Lacerato e segnato
Un silenzio in cui
cresce la resistenza*

*Non ci sono domande
Solo richieste*

Oh, datemi l'ordine

And I'll cross the border
I don't want to be where I am.

*E passerò il confine
Non voglio stare dove mi trovo.*

JOAN

Was I a witch?
In the dark days
I heard voices.

GIOVANNA

*Fui io una strega?
Nei periodi oscuri
Udii delle voci.*

Emptied of fear my shell
Was a vessel of love
Light led me forward
Death was not questioned
I embraced him my breast with
Milk swelling.
Child of my life: the flames
Turned my flesh into legend.

*Privo di timore, il mio corpo
Era un vascello d'amore
La luce mi condusse oltre
Dove la morte non era da temere.
L'abbracciai al mio petto
Rigonfio di latte
le fiamme hanno
Trasformato il mio corpo
In leggenda.*

I have known ecstasy,
Killed and lead armies
To Victory

*Ho conosciuto l'esaltazione,
Ucciso e portato eserciti
Alla Vittoria*

Was I a witch
In the dark days
I heard voices.

*Ero una strega io?
Nei giorni bui
Sentii delle voci.*

Joan è scritto in prima persona, ma è la voce dell'autore a prendere la personalità di *Giovanna*. In questo caso la componente *teatrale* è evidente nella proiezione soggettiva dell'autore nella protagonista.

Di *Giovanna d'Arco* aveva parlato anche Bertolt Brecht, con il dramma *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (Santa *Giovanna dei Macelli*, 1931) in cui l'autore riprende il motivo di *Giovanna d'Arco* e lo trasfigura nel periodo della crisi economica americana degli anni '30.

Nella discografia di Fabrizio De Andrè compare la figura di Giovanna d'Arco: il brano è *Giovanna d'Arco* (in un 45 giri singolo, poi inserito nell'album *CANZONI*, 1974); si tratta di una versione del brano originale di Leonard Cohen, il cui titolo è *Joan of Arc* [Produttori Associati, 1972]. Anche in questo caso è rintracciabile una componente teatrale nel dialogo surreale tra Giovanna e le fiamme; inoltre ritorna la figura del corpo sacrificato, che accoglie il fuoco in un atto amoroso.³

Maze

MAZE

All in a maze
Dancing our dreams days away
Misled by coincidence
The carapace withers away.

Contentment is hopless
Unrest is progress.

Lonely: in love

LABIRINTO*

*In un gran labirinto,
danzando via i nostri giorni di
sogno,
deviato dal caso, il carapace
appassisce.*

*Non ha speranza la soddisfazione
Il progresso non conosce riposo.*

Solo: innamorato.

Si tratta di una delle due composizioni che portano nel titolo il tema conduttore o accomunante. Nel booklet dell'edizione *THE ART BOX* [Recommended Records, 2003], le parole di *Maze* sono inserite tra le pareti di un labirinto.

Maze costituisce uno degli esempi dei testi più brevi tra i brani degli Art Bears; esso possiede una forte carica di lirismo, dovuta all'immobilità della situazione, alla

³ Per il testo di *Giovanna d'Arco*, Fabrizio De Andrè, vedere: Roberto COTRONEO (a cura di): *Fabrizio De Andrè, Come Un'Anomalia*, Torino, Einaudi, 1999, p.131. In: *Fabrizio De Andrè, Parole e canzoni*, Torino, Einaudi, 1999.

caratteristica visionaria e simbolica delle parole. Inoltre questa fissità non corrisponde direttamente ad una descrizione e a questo si aggiunge la mancanza di un intreccio narrativo. Un testo distaccato dalla realtà, ma anche dalla finzione teatrale, che si isola in una dimensione senza spazio e tempo definiti.

L'aspetto *poetico*, presente questo testo senza personaggi che parlano o di cui si parla, è una caratteristica piuttosto rara tra i testi che abbiamo visto (e che vedremo), ed è lo stesso Cutler ad evitare l'uso del termine *lyric*.

In Two Minds

IN TWO MINDS

She sits up all night, every
night/ down in the kitchen,
Summer & winter
Dressed only in her nightdress,
Seated at the table; silent;
thinking./ Sometimes her head is
in her hands/ sometimes she
stares off into space./
sometimes she pulls her hair
until the tears come.

She is thinking, only that
This is the only time she has.
We'd stop her if we were able.
Her mother says - why are you
such a bad girl?/ you used to be
so kind an thoughtful-
Her father says - you know it
only hurts your mother-
If she keeps doing it, they will
have to call the doctor.

Night is the only time I have
The time is quiet/ the only time
pepole are not trying to confuse

IN DUE SPIRITI

Resta seduta ogni notte, per
tutta la notte, in cucina;
d'estate e d'inverno, vestita
solo della camicia da notte,
appoggiata al tavolo, a pensare
in silenzio./ A volte si tiene
la testa tra mani e guarda nel
vuoto/ A volte si tira i capelli
fino a piangere per il dolore.

Lei sta solo pensando. Tutto
qui.

È questo l'unico momento che ha.
Potremmo fermarla potendo.

Sua madre dice - perché sei così
negativa, eri così carina e
spensierata -

Suo padre dice - sai che così
fai soffrire tua madre-

Se andrà avanti così, saranno
costretti a chiamare il medico.

La notte è l'unico momento che
ho./l'unico momento di quiete
dove nessuno cerca di

me with demands.

Given time, she can think it through, /to the hollow heart of it/ to the lonely lying that makes/ slaves of the children
In order to conceal the guilt of the old./ And their tragedy
For they can look back on nothing, except what they can say they own.

This is why, in the quiet night
She tiptoes in the kitchen
Leaving the light blazing, sits down at the table/ in the quiet
With the tiny room alone and silent,/ dark, floating in a sea of dark,/ only light inside, and she there, sitting barefoot in her nightdress, sitting at the Table, only thinking.

When the doctor comes, and finds out - she has always been a little strange -
While her parents weep because - she is clearly not herself -
When parent secretly conspires with parent/to discredit conscience and reject all criticism as a shameful sickness.

It is then the wealthy patrons of the state,/ with numberless murders in their hearts,/ make a public acclaim of the morality of self loathing that commits one more.

confondermi con le sue pretese.

Avendo tempo può pensare a tutto al cuore svuotato, alla menzogna che fa dei figli degli schiavi per nascondere la colpa dei vecchi e la loro tragedia perché possano trovare la forza di voltarsi a guardare il nulla eccetto quello che sostengono di possedere

Questo è il motivo per cui nella notte silenziosa lei cammina in punta di piedi in cucina lasciando il bagliore della luce, si siede al tavolo, nel silenzio della piccola stanza solitaria e scura, galleggiando in un mare di oscurità, con la luce solo dentro di sé. E lei scalza, in camicia da notte, seduta al tavolo a pensare.

*Quando venne il dottore a trovarla - è sempre stata un po' strana -
Mentre i suoi genitori versano lacrime, perché - non è in se stessa -
Quando madre e padre segretamente confabulano per screditare la coscienza e rifiutare la conoscenza come una vergognosa malattia.*

Come quando i ricchi capi di stato con innumerevoli omicidi sulla coscienza fanno pubblica acclamazione di moralità e schifati ne commissionano altri ancora.

Questo è l'unico brano lungo degli Art Bears. La forma testuale, come la musica (che vedremo nel prossimo

capitolo), ha una struttura più articolata (rispetto ai brani precedenti e seguenti) e l'elemento della ripetizione l'accosta a un'idea comune di canzone. Le strofe hanno carattere narrativo e sono in terza persona. Nel passaggio tra strofa e ritornello, il punto di vista cambia repentinamente con il passaggio alla prima persona. In questa parte vi è l'unico arresto della narrazione. Vedremo come questo cambio sarà sottolineato anche da una metamorfosi musicale.

A proposito dell'identità del testo nell'interpretazione, notiamo come l'impostazione del canto cambi nei passaggi di livello narrativo: ad esempio la voce si fa più acuta e morbida nelle parti in prima persona (ad esempio in "night is the only time I have...") contrapponendosi alla durezza del canto nei momenti narrativi, in cui la voce si muove su un registro più grave.

È da notare, inoltre, la cellula conclusiva in cui prende la parola il narratore esterno: la sua è una sorta di morale che chiude la narrazione, come se si trattasse della conclusione di un processo induttivo.

Il passaggio dalla terza persona (con ruolo di narratore) alla prima (quella del protagonista), l'abbiamo individuato anche in *The Dividing Line*, in cui la parte in prima persona rappresenta il chorus. In *In Two Minds* questo passaggio si può definire un *hook*, elemento che lega strofa e ritornello e che ha una sua identità indipendente.

The Tube, The Dance, Pirate Song, Labyrinth, Riddle, Piers.

THE TUBE

Lines flicker,
pictures vanish,
On the street a window
opens wide.
The Horn says - come out,
The street is silent-
The Horn says - it'only a
matter of time -

The world is watching

LA GALLERIA

*Saltano I collegamenti,
Le immagini svaniscono
Si spalanca una finestra sulla
strada.
Il Corno dice - venite fuori, la
strada è silenziosa-
Il Corno dice - è solo una
questione di tempo -*

Il mondo sta guardando.

THE DANCE

I trod the mazes in my prime
I learned the dance
I called the clew back
through
My youth
As I recalled, entranced -
Exited. I sought the centre:
Learning:
That only when we settle with
The past
Can we advance.

LA DANZA

*Ho percorso i labirinti
Ho imparato la danza
Ho ripercorso il groviglio
Attraverso la mia giovinezza
Come richiamato, in trance
Ho capito il centro di tutto:
Imparare che possiamo andare
Avanti
Solo quando archiviamo
Il passato.*

PIRATE SONG

The day that the pirate ship
First appears: terror
in the town.
We'll trade in our huamnity
For any trinket of treasure,
For power or pleasure.
If I could give it all away,
Well I would, believe me.

LA CANZONE DEL PIRATA

*Il giorno che il vascello pirata
apparve: terrore nel villaggio.
Tratteremo a modo nostro per
ogni ciondolino prezioso, per il
potere, per il piacere.
Se avessi potuto dare via tutto,
lo avrei fatto, credetemi.
Non voglio che voi mi capiate o*

I don't want to make you
Understand or pity me
We're only chained together
One life is lost
and all the rest remains
Well if you do not see
I think you'll never see
And you will always be
Afraid of understanding me.
I speak as you would speak,
I see as you would see,
I agree.

*mi biasimiate,
ma siamo semplicemente
incatenati insieme.
Mentre una vita è perduta,
tutto il resto rimane.
Se non vedete,
non vedrete mai;
e avrete sempre paura di capirmi
io parlo come vorreste parlare
vedo come vorreste vedere
è così.*

LABYRINTH (Dedalus lamenting)

Money bought me,
Lusts made my labour,
Greed sustained me,
I, the manufacturer
of Engines,
Wrought the union, it was I.
From my inventions
Sprang the offspring who
Would slay his master.

LABRINTO (il lamento di Dedalo)

*Il denaro mi ha comprato
L'avarizia è il mio mestiere,
La cupidigia mi ha mantenuto.
Io il creatore delle macchine
Plasmata l'unione, fui io.
Dalle mie invenzioni
discende la generazione
che distruggerà
I padroni.*

Guilt persuaded me,
Necessity bound me,
Fate took away my will.
I built the cell,
The labyrinth
To hold the half man
I had fostered.
It was I who built
the city to contain him.

*La colpa mi ha persuaso
La necessità mi ha limitato
Il destino ha pilotato
la mia volontà.
Ho costruito il labirinto,
la gabbia per trattenere
la parte di me che ho allevato.
Sono stato io a costruire la
città per contenerla.*

Science sustained me,
And time my master.
I acted eventually unbidden.
I gave her the twine and she he
But the thread that
he followed was mine from

**La scienza mi ha sostenuto,
e il tempo è stato il mio
padrone. Alla fine agii
spontaneamente, diedi a lei il
controllo e lei all'uomo, ma il
percorso che egli fece mi*

beginning to end.
Now I wait for my murder
With a cold heart.

RIDDLE (Turn by me)

I turn in gravity upon a law
I swallow stars,
a millionfold.
My secret states are dark
And immature,
My secret memories
A million centuries old.

Turn By Me.

PIERS

When I lay on Malvern hills
To sleep,
I dreamed of you, Piers,
Walking in the world.
I saw yu passing through
That *FAIR FIELD* unbeknown.
I heard you say,

When all treasures are tired
TRUTH IS BEST.

apparteneva interamente.
Ora aspetto il mio assassinio
*con freddezza.**

INDOVINELLO*

Giro per gravità in base ad una
legge, ingoio le stelle a
migliaia.
I miei stati segreti sono oscuri
e immaturi
Le mie segrete memorie sono
vecchie un milione di anni.

Gira, gira con me.

PIERS*

Mentre stavo sdraiato sulle
colline di Malvern, sognai di
te, Piers, che camminavi per il
mondo
Ti vidi passare per un bel campo
sconosciuto,
ti ho sentito dire:

di tutti i tesori, la VERITÀ è
il migliore.

Questi brani (eccetto *Labyrinth*), hanno delle strutture testuali monostrofiche, lapidarie, e, nel caso di *The Tube*, impersonali, ma con una visione dall'interno dell'azione o delle situazioni. Per *The Dance*, *Riddle*, *Piers* invece il testo è in prima persona. L'uso della dinamica dei livelli

narrativi è più oscillante per *Pirate Song*, in cui permane una patina di equivoco, con l'ellissi dei soggetti.

La tecnica della proiezione soggettiva ritorna anche in *Labyrinth*, ed è specificata dal sottotitolo, (*Dedalus lamenting*). Questo brano si affianca a *Maze* per avere come titolo il concetto del labirinto. È inoltre diverso dagli altri per struttura testuale, ci sono tre cellule strofiche che iniziano con un verso simile, con la stessa struttura grammaticale: "Money bought me"; "Guilt persuaded me"; "Science sustained me". Non troviamo, in questo brano, una cellula la cui struttura o le cui parole si ripetono: ciò conferisce al testo una stasi, interrotta solo dal verso finale che inizia con "Now", in contrapposizione ai verbi in tempo passato usati in precedenza. L'aspetto di questo brano è simbolico nella misura in cui *Dedalus* potrebbe rappresentare una generazione, una categoria o un atteggiamento. Questo testo può avere connotazioni politiche e di critica, in quanto fa riferimento ad una collettività più o meno definita in una visione sociale.

Una parvenza di critica *politico - sociale* è presente anche in *In Two Minds*, nella strofa finale che abbiamo paragonato ad una sorta di *morale conclusiva* e nell'opposizione generazionale descritta nel chorus. In *In two Minds* l'obiettivo è puntato sulla protagonista, che in qualche modo può rappresentare una situazione psicologica o sociale; la ragazza non ha nome, anche se la sua storia contiene tratti narrativi precisi. Si tratta di una storia simbolica?

Come sottolinea Umberto Fiori, i testi rock si fanno spesso carico di esprimere (per lo più in prima persona) delle "situazioni psicosociali tipiche, comunicate con un

linguaggio desublimato"⁴. Alcuni particolari narrativi dei brani visti fin'ora, sono però decisamente lontani dall'approccio linguistico di un brano come *Stisfaction* (citato a proposito da Fiori), proprio per la loro specificità, come ad esempio i discorsi diretti riportati; in questo senso, il nostro brano si discosta da un'accezione tipicamente rock, anche se a questa si può avvicinare più degli altri.

La struttura poetica che avevamo ipotizzato per *Maze*, la possiamo rintracciare relativamente in *The Tube*, in cui nuovamente si propone una situazione visionaria, la cui immobilità scenografica è resa dalla figura "the world is watching". Vedremo come anche il canto per questo brano è immobilizzato in una sorta di *parlato*. Anche per la struttura libera, senza vincoli metrici o suddivisioni in cellule strofiche, questo brano si può paragonare a *Maze*: non ci sono parole, frasi o forme ripetute, somiglianze grammaticali e semantiche che abbiamo individuato in *Labyrinth*.

Questa struttura *libera* la troviamo anche in *The Dance*, in cui però il canto assume un andamento più fluido. In questo brano sono però ricorrenti le forme verbali con soggetto in prima persona e verbo al passato, come un elenco che si conclude con un'esclamazione, una sorta di risoluzione in una riflessione conclusiva. Abbiamo parlato nel primo paragrafo dell'importanza della *grana della voce*, del peso dell'interpretazione e dell'identità di un brano legata alla sua esecuzione. La differenza tra questi due brani, che hanno in comune una struttura testuale libera o indefinita, è proprio nell'impostazione del canto, che dà

⁴ Umberto FIORI, op. cit., p. 61.

un'identità al testo. L'importanza del suono delle parole la troviamo nell'espressione "can we advance" strutturata come un domanda, ma senza punto interrogativo; traducendola come un'affermazione, legata al senso della frase che la precede, è sostenibile una forzatura grammaticale in favore di una musicalità maggiore dell'espressione. La musicalità può essere identificata con l'idea di giustapposizione delle parole con quelle che precedono: una sorta di "suona meglio". Questo concetto è in contrasto con quanto detto a proposito della forzatura sintattica. Resta da chiedersi se la *musicalità* di questa sistemazione dei fonemi è stata cercata prima della *messa in musica*, e quindi appartenente a priori al testo, oppure è il risultato del contatto tra parole, musica e interpretazione canora. La sintesi dei tre concetti rappresenta in qualche modo la personalità dei testi degli Art Bears, e in parte il loro sviluppo.

In *Pirate Song* rintracciamo delle forme di rima baciata, che più che dare un aspetto da filastrocca al brano, ne delimitano i confini fonici, creando un paesaggio sonoro di fonazioni acute, basate sul suono vocalico anteriore "i", nella fase conclusiva. La struttura del testo, è, soprattutto nella prima parte, discorsiva e prosastica con la presenza di ellissi sintattiche come l'elisione di una forma verbale nei primi due versi; c'è poi il ritorno della dinamica dei livelli narrativi, con l'alternanza di narrazione e discorso diretto. Il testo è più lungo e articolato dei precedenti ed è cantato senza pause, ripetizioni, ritorni: a formare un'unica cellula vocalica. Il canto, nell'esecuzione, è ricco di dinamismi, essi sono creati da ascese brusche e inattese ("or pity me"), note acute (ad esempio sulla seconda sillaba di "remains") che sfiorano il lirismo.

Riddle ha una ritmica individuabile nell'alternanza metrica di due decasillabi: nel primo e nel terzo verso; questi danno una simmetria iniziale al testo e ne configurano un andamento. Anche in questo caso il testo è breve e la prima cellula si compie in quest'alternanza di quattro versi, due decasillabi intervallati da un ottonario, che costituiscono una fase simmetrica con un ritmicità interna; un dodecasillabo conclude e ferma il testo; la chiusura è ulteriormente sottolineata dall'acuto su "old". Il verso conclusivo del brano è "turn by me", che è anche il sottotitolo: la parola *turn* è pronunciata due volte, andrebbe scritto: "turn, turn by me". Il verso si discosta dal resto del testo, c'è un interludio strumentale e la musica stessa cambia identità immobilizzandosi. Il canto, in quest'ultimo verso perde la ritmicità e la cadenza, dilatando le forme: raddoppia il suono vocalico del primo *turn* ottenendone due sillabe, e poi si adagia sulle tre sillabe conclusive (*turn - by - me*) con una linea melodica discendente. Nel caso di *Riddle*, il testo (e il canto) hanno una ritmicità che si accompagna con un arrangiamento ritmato a sua volta, e questa caratteristica si può paragonare a *The Dance*.

La ritmicità iniziale del canto in *Piers* è data da un'enunciazione sillabica e cadenzata del primo verso, con note di eguale valore corrispondenti alla sillabe: *When - I - lay - on - mal - vern - hills - to - sleep*; la regolarità si perde successivamente con dilatazioni e assimilazioni che danno un andamento più discontinuo al canto.

Le parole sono immobilizzate in tempo passato, fissate in un ricordo, in una situazione statica e visuale.

Maze, *The Tube*, *Riddle* e *Piers* hanno un verso conclusivo distaccato dalla cellula strofica, che ha un'identità melodica diversa, che funziona da chiusura. Tutti questi

brani hanno una struttura monostrofica conclusa da quest'appendice con cui si caratterizzano di ulteriore essenzialità.

* Le traduzioni segnate con l'asterisco sono di Umberto Fiori, pubblicate sulle copertine degli album *HOPES AND FEARS* e *THE WORLD AS IT IS TODAY* nell'edizione italiana, curata da *L'ORCHESTRA*.

1.3 Winter Songs: in un cammino visionario attraverso Amiens e altre immagini

The Bath of Stars

Un *concept album* ha generalmente le canzoni collegate tra loro da una coerenza semantica (testuale) che può risolversi in un intreccio narrativo; oppure da una continuità formale che determina un legame concreto tra i brani; oppure sono presenti entrambe le connessioni. Un elemento di immediata percezione in un disco come *THE DARK SIDE OF THE MOON* (Pink Floyd, 1973), o *SGT. PEPPER'S LONELY HEART CLUB BAND* (The Beatles, 1967), è quello della mancanza di spazio (silenzio) tra i brani che sembrano così costituire un corpo unico, con sfumature diverse.

All'idea di *corpo* si può affiancare quella di sviluppo, di percorso, l'aspetto è quello di un insieme di fasi, di momenti musicali collegati. Nel caso che la continuità sia strettamente formale, si potrebbe ipotizzare una possibile indipendenza dei singoli brani, i quali potrebbero esistere prescindendo dagli altri, anche se la loro identità è tale se inserita in un contesto. Minore è invece l'indipendenza nel caso di una continuità semantica.

In ogni caso, un brano appartenente ad un *concept* è parte di un'unità la quale non può prescindere dalle sue parti.

WINTER SONGS, in questo senso, non è un *concept*. Ogni brano è un momento descrittivo, e, dato l'accostamento delle immagini ai testi nel booklet, potrebbe anche dirsi *didascalico*. I brani, collegati all'immagine cui si riferiscono, possono avere indipendenza sia formale sia

semantica, e la loro natura non prevede uno sviluppo necessario in nessuna direzione definita, né tantomeno un preludio.

Considerando però *The Bath Of Stars* con il suo primo verso "He steps", come l'inizio di un cammino, gli altri brani diventano le tappe di un percorso; in questo contesto possiamo parlare di *concept*. Il cammino in questione non ha evidenti implicazioni logiche, sembra una visita in cui l'attenzione si concentra su dei precisi elementi. Questo riguarda strettamente la visione esterna, ossia quella di Cutler (che scrive e ordina i testi); la visione interna potrebbe invece essere proprio quella di un viaggio, attraverso le stagioni, in cui s'incontrano personaggi e si assiste a situazioni: una sorta di storia ad episodi. Questo concetto di *episodi* rende i brani indipendenti, ma tutti con un narratore (e talvolta protagonista) comune, sia esso l'osservatore dello stilobate della cattedrale di Amiens¹ (Cutler), o il viaggiatore che "parte dal crogiolo".

Cutler definisce primariamente *descrittivi* i testi di *WINTER SONGS*, nella concezione del loro collegamento diretto con le immagini cui si riferiscono. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, nell'approccio compositivo di Cutler c'è una dualità semantica in ogni testo, una coesistenza di significato diretto e apparente con uno nascosto². Va ricordata (come anche Cutler specifica), la valenza

¹ Per *First Things First*, *The Hermit*, *Rats And Monkeys*, *The Skeleton*, *Man And Boy*, *3 Figures*, *3 Wheels*, sono accostate al testo (che le descrive) delle fotografie (di E.M.Thomas) dei bassorilievi dello stilobate della cattedrale di Amiens. Per *The Bath Of Stars*, la fotografia ritrae un particolare di un bassorilievo da Notre Dame, Parigi; per *Force* un'immagine della tomba di Francesco II Duca di Bretagna, dalla cattedrale di Nantes. Per *The Winter Wheel*, *The Summer Wheel* sono raffigurate delle costellazioni, che portano il collegamento al tema delle stagioni. Per *Winter/War* e *Gold* ci sono due illustrazioni rispettivamente della *Morte* (mantello e falce) e di un forziere.

² Vedere la nota al testo di *First Things First*, dal booklet THE ART BOX, Recommended Records, 2003.

simbolica dell'iconografia delle cattedrali secondo cui le immagini avevano spesso una chiave di lettura legata alla contemporaneità dell'epoca; talvolta servivano da monito o da esemplificazione assiologica. In questa chiave possiamo leggere la dualità dei testi che, oltre che offrire una descrizione diretta e talvolta didascalica, hanno dei riferimenti ai significati simbolici dei *quadrifogli* e delle altre immagini.

THE BATH OF STARS

He steps from a crucible
Held by an angel
The angel is poised
To hurl a stone
Towards him (the boy)

IL BATTESIMO DELLE STELLE

*Emerge da un crogiolo
Sorretto da un angelo proteso
Per lanciare una pietra
Verso di lui (il ragazzo)*

All is encompassed in the night
When 12 stars shine.

*Tutto circondato dalla notte
Mentre 12 stelle brillano.*

First Things First

Troviamo un'evidente natura simbolica in questo episodio/testo : in *First Things First* compare il concetto (visivo e testuale) della separazione simmetrica; due elementi in opposizione rappresentati da due alberi secchi. Secondo la nota al testo di Cutler l'immagine rappresenta la vita e la morte, la divisione e l'unità. Inoltre si affiancano una visione esterna, descrittiva e un commento soggettivo (in forma di domanda). Il concetto di rinascita è collegato a un tema più ampio che accomuna vari testi di questo disco, quello del ciclo della vita e delle stagioni,

il moto perpetuo circolare³. Questo è un elemento cui si può ricondurre l'idea di concept, poiché è alla base di molti di questi testi.

FIRST THINGS FIRST

Two dead trees
Strain to each pole
Alone
Divided,
Ever;
Underneath
One sky

PRIMA LE COSE PRIMARIE

*Due alberi secchi
Protendono verso poli opposti
Soli,
Divisi
Sempre
Sotto
Lo stesso cielo*

Can they revive?

Potranno rinascere?

L'idea della simmetria è presente anche nel palindromo del titolo, in cui due termini uguali sono divisi da un termine centrale che determina il significato degli altri due. Vedremo inoltre nel prossimo capitolo la simmetria descritta anche dalle forme musicali e dall'uso sperimentale della registrazione.

Gold, The Summer Wheel, The Slave

I prossimi tre testi hanno dei soggetti diversi tra loro, e in comune hanno il fatto che non descrivono immagini da Amiens o Notre Dame. Per *Gold* e *The Summer Wheel* si tratta di due illustrazioni grafiche, per *The Slave* non ci sono illustrazioni. Il senso simbolico è nuovamente presente: in

³ *Ibidem*

Gold è sottolineato dal fatto che l'oro, parla in prima persona come un personaggio.

In *The Summer Wheel* c'è una delle rappresentazioni della simbologia del ciclo perpetuo, attuata anche attraverso la musica, la figura della *ruota* compare per la prima volta. L'andamento ciclico è presente nei versi della seconda sezione, che hanno la stessa struttura grammaticale, con il verbo presente solo nel verso conclusivo. Questa struttura porta una sorta di tensione, che si risolve con la conclusione del testo.

GOLD

I was born in the Earth,
Out of Fire & Flood

Owned men mined me
And out of their lives
All my value derives
And out of their deaths
My authority

For

I am the shadow: money
I come between.
Both time and person
I disconnect.
I can transform
Anything into
What I am

And make man immortal.

ORO

*Fui generato nella Terra dal
Fuoco e dal Diluvio*

*Dei subalterni mi estrassero
E dalle loro vite deriva tutto
Il mio valore*

*E dalla loro morte ogni mia
autorità*

Poiché

*Io sono l'ombra, il denaro
Io m'intrometto tra il tempo e
le persone
Io separo
E posso trasformare ogni cosa in
ciò che sono.*

*E posso rendere gli uomini
immortali.*

THE SUMMER WHEEL

The midsummer fire
Was made by friction
Of a wheel spun around

LA RUOTA DELL'ESTATE

*Il fuoco di mezza estate
Scaturì dalla frizione di una
ruota che girava su*

An oaken axle.

A wheel tarry & lit;
A wheel rolled down
A slope into a pool;
A wheel borne on a pole,
Borne around a field
A wheel once menial & low

Become an Aureole.

un assale di quercia.

**Una ruota incatramata e
infuocata
Rotolò da un pendio in un gorgo,
Una ruota sulla cima di un palo
Posto a limite di un campo,
Una ruota un tempo rozza e umile*

*Diventa un aureola.**

THE SLAVE

Once as the sun was setting
A slave came to the gate
Day dying.
On its fiery tongue
An obol lay of copper spun

Then did we dream?
Or were out house
Lambent gold?
In winters pool did glory pass
& hold us speechless
in its spell.

Where he had fallen,
Used and cast aside
All he had touched
Was trembling and Alive

Each life is present
In this way
Each fashioned thing
Spaks of its change.

LO SCHIAVO

*Una volta, al tramonto
Un servo venne al cancello,
Mentre il giorno moriva.
Sulla sua lingua fiammeggiante
Teneva un obolo di rame.*

**Abbiamo dunque sognato?
O è vero che le nostre case
Erano lingue d'oro scintillanti
Passò dunque la gloria nello
stagno dell'inverno
Rendendoci muti col suo
incantesimo
Là dove cadde, usato e
abbandonato
Tutto ciò che aveva toccato era
vibrante e vivo.**

**Ed è presente ogni vita a quel
modo ed ogni cosa foggata
Parla del suo mutamento.**

The Hermit, Rats & Monkeys, The Skeleton

THE HERMIT

The hermit sits
Before the fire &
Toasts a fish upon a fork
His hand is raised
To sleet & sun
His shoes doffed to
Oblivion

Time passes by:
A snowflake in a
Summer sky.

RATS & MONKEYS

Rats & monkeys
Crowded the city
As it crumbles into ruin

Walls are loosening
True but all the gates
Are blocked.

THE SKELETON

He danced off his clothes
In the grip of a demon
He danced off his flesh

I have entered his bones
Here in this register
Eternally dancing
The still dance of Death.

L'EREMITA

*L'eremita siede di fronte al
fuoco e arrostitisce un pesce su
una forchetta.
La sua mano è alzata al sole e
al nevischio,
Le sue scarpe dimesse
nell'oblio.*

*Il tempo passa,
Un fiocco di neve in un cielo
che annuncia la prossima estate.*

RATTI E SCIMMIE

*Ratti e scimmie affollano
La città mentre essa cade
In rovina.*

*I muri si sgretolano davvero
Ma i cancelli sono tutti chiusi.*

LO SCHELETRO

*Costretto nella morsa di un
demone danzò fino a spogliarsi
dei vestiti e poi della carne.*

*Sono penetrato nelle sue ossa
Ballando a quel ritmo in eterno
l'immobile danza della morte.*

Con *The Hermit, Rats & Monkeys* e *The Skeleton* c'è un ritorno alle descrizioni dei bassorilievi di Amiens. A questi seguono poi *The Winter Wheel*, che ha affiancata un'immagine di una costellazione, e *Man & Boy* nuovamente affiancata da un bassorilievo di Amiens.

La metrica di *The Hermit* è costituita da due coppie di ottonari; la conclusione è formata da un verso di quattro sillabe e da un ultimo ottonario, cantato diversamente rispetto ai precedenti. Le due *strofe* hanno l'andamento uguale e la regolarità metrica conferisce ordine al brano: a quest'ordine si accosta anche una *morbidezza* esecutiva, sia nell'arrangiamento acustico, sia nel canto. L'aspetto di questo brano si avvicina ad una ballata (molto breve), o ad una poesia musicata. Può essere un esempio di un testo con una ritmica propria, un brano con l'aspetto ciclico che fa capo a un concetto comune nel disco. Il testo ha dei riscontri simbolici: il quadrifoglio che descrive, costituisce la rappresentazione iconografica del mese di *febbraio*, e nel testo il riferimento è rintracciabile nella coesistenza immaginifica di sole estivo e fiocchi di neve. Il testo di *Rats & Monkeys* appare come una lapidaria osservazione, espressa in due frasi di descrizione distaccata. La sinteticità di questo testo è affiancata alla ripetizione delle due frasi in un andamento insistente. La descrizione didascalica di questo testo potrebbe avere anche un aspetto metaforico, orientato sulla degenerazione della società capitalista, delle metropoli affollate e caotiche, in cui le persone perdono identità, nelle quali regna un regresso sociale da cui non si può scappare. Adottando quest'ipotesi individuiamo l'aspetto duplice dei testi di cui parla Cutler (vedere paragrafo 1.1), costituito da due significati per le stesse parole. Il canto assume in questo brano un aspetto rabbioso, urlato e quasi stridente; esso

rende la drammaticità della degenerazione caotica, soprattutto nella coda, (vedi paragrafo 2.2).

Le parole di *The Skeleton* conferiscono movimento al personaggio scolpito nel quadrifoglio, descrivendone la danza. Alla descrizione della danza si unisce anche il tessuto musicale, attraverso una ritmica cadenzata, in cui s'inserisce il canto.

The Winter Wheel, Man & Boy

Nel testo di *Man and Boy* incontriamo nuovamente degli elementi simbolici, rappresentati dal collegamento dei due personaggi (l'*Uomo* e il *Ragazzo*) con il *Passato* e il *Futuro*: questo testo è legato al tema portante, quello della ciclicità temporale, del susseguirsi delle stagioni e delle generazioni.

Nella formella che il testo descrive, si ritrova l'elemento della simmetria, nella posizione in cui sono rappresentati i due personaggi. I loro corpi sono quasi sovrapposti, ma le due teste sono rivolte in direzioni opposte.

La descrizione dell'inverno assume, nel testo di *The Winter Wheel*, degli aspetti poetici, legati all'immobilità dell'immagine catturata come in una fotografia, ma filtrata dagli occhi del poeta. I campi diventano i raggi della ruota delle stagioni; l'inverno è il ghiaccio che li addormenta, spietato.

THE WINTER WHEEL

A fence leans
In the driving snow.

Upon a wheel
A cockere crows
The crimson dawn

Like giant spokes
The barren fields
Contain the pitiless
Winter in their icy arms:

Black winter's wheel
Whose Rim is Heaven
& whose Hub is where each
stands alone

MAN & BOY

The Boy is chopping down the
Twisted tree
The Man feed up the fire
With the logs
Each stands uncertain on
The loose debiris
Of Past & Future, of
A world that's lost.

LA RUOTA DELL'INVERNO*

*Pericola nella sferza della neve
uno steccato.*

*Un gallo annuncia l'alba
Color cremisi, dal sommo
Di una ruota.*

*I campi crudi, come giganteschi
raggi di quella ruota accolgono
lo spietato inverno nelle
braccia di ghiaccio.*

*Nera ruota d'inverno:
Il Paradiso orla il suo cerchio,
Il perno è il luogo in cui
ognuno sta solo con se stesso.*

L'UOMO E IL RAGAZZO

*Il Ragazzo fa a pezzi
L'albero nodoso.
L'uomo alimenta il fuoco
Con i ceppi.
Stanno entrambi sulle schegge
sparse dell'Avvenire e del
Passato, di un modo che è
perduto.*

Three Figures, Three Wheels

Per *Three Figures* troviamo degli elementi di continuità metrica e una sorta di simbolismo legato ai personaggi delle immagini. Ai tre personaggi, il ragazzo, l'uomo, il re, sono attribuite delle frasi che traducono la loro posizione, il

loro ruolo e una sorta di caratterizzazione. Anche in questo caso i personaggi possono rappresentare i passaggi dell'esistenza, proseguendo nel tema della ciclicità e nell'avvicendamento delle generazioni.

La continuità metrica è segnata dall'uso dei dodecasillabi nella seconda, terza e quarta cellula testuale; la prima cellula ha a sua volta un andamento melodico e ritmico assimilabile alle tre successive, ma si tratta di un verso con tredici sillabe se non si compie un'assimilazione o un accorpamento nell'espressione: & indeed. Vedremo poi nel prossimo capitolo l'elemento della sovrapposizione delle melodie del canto che conferiscono a questo brano un aspetto di *canone*, sottolineando nuovamente, seppur in modo diverso, un aspetto ciclico. Le ultime due cellule hanno un andamento più vicino al parlato e costituiscono un contrasto con le precedenti.

La metrica ha risvolti interessanti anche per *Three Wheels*, che è divisa in tre parti. Nella prima parte ci sono tre cellule di lunghezza decrescente: endecasillabo, decasillabo, ottonario. Inoltre troviamo, in conclusione di ciascuna cellula dei fonemi che terminano in "y" : *sky, dry, by*.

Per questa prima parte di *Three Wheels* però l'affinità con la forma di una filastrocca è rintracciabile nella ritmica del testo e nell'uso della rima.

La struttura metrica decrescente s'individua anche nella seconda parte in cui ci sono cinque versi di sette, sei, cinque e, per gli ultimi due, di quattro sillabe. Per gli ultimi tre versi è presente una rima baciata data dalla ripetizione di *Wheel* seguita da *Real*.

In questi testi risiede una ritmica definita e una musicalità: questa probabilmente veicola la stesura dell'accompagnamento musicale e determina l'aspetto globale

del brano. Il caso più radicale può essere rappresentato dalla prima parte di *Three Wheels*, in cui come vedremo nel prossimo capitolo, c'è una rarefazione dell'accompagnamento musicale. Sempre nella prima parte di *Three Wheels* ritorna il tema del passaggio dei mesi, riconducibile al ciclo delle stagioni. Inoltre, come per *First Things First* ritornano degli elementi in simmetrica opposizione: la *doppia ruota*, la *ruota dentro la ruota* e poi l'ambiguità della *ruota che si muove ma è immobile*, che assume identità opposte, che è lei stessa il *passaggio dall'ignoranza alla conoscenza*. Questo brano è carico di simbolismo, e la figura della ruota è centrale per questi testi: essa ritorna spesso e compare graficamente; costituisce la identità del *ciclo*, del passaggio e della ripetizione; la doppia ruota rappresenta la dualità, la coesistenza di elementi diametralmente opposti. La terza parte di *Three Wheels* ha una struttura testuale costituita sulla ripetizione; le immagini e i concetti sono posti in forma di elenco o di descrizione e l'andamento stesso del testo (e del canto ovviamente) è cantilenante, litanico. I versi sono inizialmente lunghi (due novenari e un ottonario) e la scelta dei termini conferisce loro una certa fluidità di pronuncia.

THREE FIGURES

I shall lead says the boy
 & indeed he points the way
 His feet precede him for he
 Has not turned his head

I will come only wait
 Says the man
 Something calls
 Looking back he distracts
 The resolve of the Boy

TRE FIGURE*

-Dovrei condurre- disse
 il ragazzo, indicando la strada
 I suoi piedi lo precedevano
 Mentre era voltato indietro

Dice l'uomo-ti seguo, aspetta,
 Qualcosa mi chiama-
 Guardando indietro turba
 la decisione del ragazzo

I shall stay says the king
I remain
Unimpressed by the world
Let the world come to me
But he watches the boy
His heart heavy with
Fear.

THREE WHEELS

1

The double wheel of the sun
Rolls in the sky
Out step the days
I watch them wet and dry
Twice turning as
The months go by

2

Am I Ezekial, sleeping
Do I dream this wheel
Revolving a wheel
Within a wheel?
Or is it real?

3

A whell which moves
And is unmoving
Wich is both
Being and becoming;
Wich is both Flow,
Arrested flow,
Decay and growth.
A philosophic Wheel
A wheel wich is itself
The passage from
NOT knowing into
Knowing.

*Dice il re-io rimango qui,
Il mondo non mi riserva più
meraviglie, che esso cerchi me-
Ma guarda il ragazzo con il
cuore pregno di paura.*

TRE RUOTE

1

*La doppia ruota del sole gira
nel cielo
Doppiamente girando osservo i
giorni secchi e piovosi
Mentre i mesi passano*

2

*Sto io Ezechiele dormendo?
Ho sognato questa ruota
Dentro un'altra ruota?
O era tutto vero?*

3

*Un ruota che si muove e resta
immobile
Che è allo stesso tempo essere e
divenire
Che è sia flusso sia stasi
Declino e crescita.
Una ruota ideale
Che è essa stessa il passaggio
dall'ignoranza alla conoscenza.*

La seconda parte di *Three Wheels* (2), ha un riferimento iconografico alle visioni di Ezechiele.⁴

Three Figures e *Three Wheels* sono preceduti da una coppia di brani uniti, cioè senza spazio tra loro nella registrazione in cd; il primo ha un doppio titolo, vedremo dall'analisi della struttura che è divisibile in due parti distinte anche per l'arrangiamento. Alle due parti, la prima cantata e la seconda strumentale, si possono collegare ipoteticamente i due titoli.

Winter/War, Force

WINTER/WAR

Where time has stood I passed
& Glanced aside

I saw the lank & yellowed bones
The dired stick & the scythe

I heard the brethe of Spring
Cut short by Death

INVERNO/GUERRA

*Dove il tempo era immobile
Sono passato stando defilato
Ho visto le ossa gialle e
consumate, il bastone avvizzito
e la lama di falce
Ho sentito il respiro della
primavera mozzato dalla Morte.*

In questo testo vi è una doppia accezione simbolica: quella, comune, della *morte* personificata da uno scheletro con la falce, e quello dell'identificazione della Morte con la stagione fredda, che si oppone alla primavera.

FORCE

The dead tower cracked
Like Phanes' Egg
Where SHE

FORZA*

*La fortezza dei morti si spezzò
Come l'uovo di un gallo
Banderuola dove Ella trascinò il*

⁴ Louis REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II/1 *Iconographie de la Bible, Ancient Testament*, Parigi, Presses Universitaires De France, 1955-1959, pp. 373-377.

Hauled forth the snake	<i>serpente alato</i>
With wings	<i>Si aprivano brecce nei costretti</i>
	<i>Entro la coda del maligno,</i>
The walls breached	<i>Ed Ella intanto conteneva</i>
Gripped by Satans	<i>l'inverno</i>
Tail as	<i>Vomitando in avanti primavera.</i>
SHE contains the winter	
Spewing forth the spring.	

Nuovamente in questo testo ritorna l'opposizione tra stagione invernale e primavera, inserita qui in una situazione visionaria.

Le scelte formali non sono rigide: a brani in cui la struttura del testo è libera si affiancano brani con forme metriche definite e rime. La continuità è però molto forte ed è rappresentata, oltre che da una coerenza semantica, dallo stile del canto. In questo senso cogliamo la fondamentale componente vocale di un testo, analizzata nell'esecuzione e nell'interpretazione.

* Le traduzioni segnate con l'asterisco sono di Umberto Fiori, pubblicate sulle copertine degli album *HOPES AND FEARS* e *THE WORLD AS IT IS TODAY* nell'edizione italiana, curata da *L'ORCHESTRA*

1.4 The World As It Is Today: un percorso politico?

L'idea del *concept* ritorna parlando dei testi di questo disco. Dapprima riferibile all'insieme dei brani, e poi parlando della loro particolare suddivisione. Il disco ha un tema portante, o meglio, una sfera semantica in cui tutti i testi sono inseriti. Non si tratta di un argomento specifico o di un intreccio narrativo, ma della natura ideologica e *politica* dei brani, che esprimono delle posizioni. Delle precise idee.

Per The World As It Is Today ho cercato di scrivere delle canzoni politiche dirette e non ambigue (cercando di non imitare Brecht).¹

L'aspetto di *concept* si può rintracciare quindi immediatamente in questa continuità tematica.

Più profondamente, l'idea di *concept* è individuabile nella divisione dei testi presente nel booklet dell'edizione in cd, *25 SONGS* (Recommended Records, 1988).

Le parole in questo booklet non sono disposte nell'ordine in cui compaiono registrate, sono disposte nei tre gruppi in cui le ho concepite.²

La suddivisione è la seguente:

1. 6 corpses in the mouths of the Bourgeoisie
2. 4 songs
3. ALBION, AWAKE!

¹ Dal booklet contenuto nel cofanetto THE ART BOX, Recommended 2003, si tratta di un estratto dall'intervista di Chris Cutler con Umberto Fiori.

² Dal booklet del cd nell'edizione 25 SONGS, Recommended Records, 1988. In questa edizione, sono contenuti nel cd i due dischi WINTER SONGS e THE WORLD AS IT IS TODAY.

Si tratta di una netta suddivisione tematica e, come vedremo successivamente, anche formale.

Nei singoli gruppi individueremo una vera e propria continuità testuale.

6 Corpses in the mouths of the bourgeoisie - Sei Cadaveri nella bocca della borghesia.

DEMOCRACY

I saw a lion & a snake
Each killed the other
From their bodies bred
A horde of scorpions
Which overran the world
Their venom was
Democracy.

DEMOCRAZIA

*Vidi un leone e un serpente
Uccidersi a vicenda
Dai loro corpi usciva
Un'orda di scorpioni
Che si sparsero per tutta
La terra.
Il loro veleno era:
La Democrazia.*

LAW

I saw our masters
Sat to dine
Bloated on Liberty
Yours & mine

LEGGE

*Vidi i nostri padroni
Seduti a cenare
Saziati dalla mia e dalla
Vostra Libertà*

I asked, is there no
Portion for the poor
They answered, surely
& belched up
the Law.

*Chiesi se ci fosse una
Porzione per i poveri
Risposero - certo!
E vomitarono
La Legge.*

FREEDOM

After this I saw multitudes
Forced from the land,
Cleared away for the Wool,

LIBERTÀ

*Dopo di ciò vidi orde di
uomini
Schiavi della terra*

Dispossessed, refugees,
Who were told to be free.
Free to starve, or to slave
Free to choose A or B
As we offered,
to labour or die.
I saw cities explode with
This Freedom, &
Covered my eyes.

TRUTH

Then I went walking
& I saw long queues - but
little food.

Then I got talking
But the soldiers would not
Let me stay.

Then I got reading
& I learned
PROSPERITY had come
And this was EDEN
Worms appeared
And THRUTH
Brushed them away.

(armed) PEACE

An angel, leashed, was loosed
& chaos reigned in England.
War!

*Sgomberati
Espropriati, rifiutati,
Coloro cui era stato detto
Di essere liberi.
Liberi di morire di fame
Di essere schiavi. Liberi
Di scegliere tra due sole
Possibilità: lavorare o
Morire.
Vidi città che esplodevano
Di questa libertà
E mi coprii gli occhi.*

VERITÀ

*Quindi camminai
E vidi lunghe file d'attesa
Ma poco cibo da distribuire.*

*Quindi m'informai
Ma i soldati non vollero
Permettermi di stare.*

*Dovetti quindi leggere
E appresi che
La PROSPERITÀ era arrivata
E tutto ciò era un paradiso.
Apparvero poi i vermi
E la VERITÀ
Li spazzò via.*

PACE (armata)

*Un angelo legato venne
Disperso e il caos regnò
In Inghilterra
Guerra!*

Hunger & plague
Pursued their trades,
The sower strewed his seeds
Abroad in England
War!

Twin pillars rose from pits
As broad as London is
Around fires reaged 500 miles
Or more
In England
War!

The Lamp of Life blew out,
Peace sheathed his sword
Calm fell;
6 seconds swept ten
million years
from England.

CIVILISATION

Night came down like
A curtain
Stuck with stars
A midstream a boat hovered
Caught between shore & shore
Around it, darkness gathered
The boatman shipped his oars
His tiny lantern glimmered
I could see no more..

*Angheria e peste perpetrarono
Il loro lavoro
Disseminate in tutta
L'Inghilterra
Guerra!
Due pilastri della larghezza
Di Londra sorsero
Dal sottosuolo
E intorno, incendi
Con il diametro di più di
500 miglia.
In Inghilterra
Guerra!
La luce della vita
Si dissolse
La pace riponeva la spada,
Cadde la calma.
6 secondi per spazzare via
Dieci milioni di anni
Dall'Inghilterra*

CIVILTÀ

*La notte scese come una tenda
Incastonata di stelle.
Un battello nella corrente
Stava sospeso tra i flutti;
Intorno ad esso: l'oscurità.
Il marinaio ritirò i remi,
La sua piccola lanterna
Baluginava.
Non vidi nient'altro.*

Il primo elemento accomunante è quello della narrazione in prima persona. La narrazione è diretta, lapidaria; priva di mediazioni o presentazioni che anticipano il quadro. Le narrazioni, al tempo passato, sono visionarie, surreali, e in questo senso metaforiche dati i loro riferimenti attuali.

La struttura narrativa dei brani dà anche un senso di continuità e di collegamento. Il collegamento lo potremmo anche considerare un *breve racconto*. Il protagonista/narratore inizia con la descrizione di due situazioni a cui assiste: una visionaria e simbolica (scorpioni che fuoriescono da corpi di leone e di serpente); una più verosimile, ma sempre vestita di carattere metaforico: *i padroni a tavola*.

Il canto, in *Democracy*, ha un aspetto drammatico legato alla narrazione e all'impostazione *parlata* dell'esecuzione. La carica drammatica è crescente e il culmine è sulla parola "Democracy", ripetuta a conclusione della strofa strumentale (vedere il grafico nel paragrafo 2.3). La ripetizione delle parole è fondamentale e manca il riscontro grafico/visivo nel booklet (come abbiamo precisato per *Riddle*). Soffermandoci sulla forza di interpretazione, troviamo nell'urlo che chiude il canto in *Freedom*, un elemento nuovo che sancisce un contatto con la *grana della voce* della Krause. L'urlo è un elemento fisico, ma anche uno sfogo simbolico che riassume pensieri e posizioni; quest'urlo potrebbe concludere ognuno dei testi di quest'album. L'urlo può essere, come nel caso di molte canzoni blues, rock, *hard rock* o *heavy metal*, un elemento di sfogo, ma anche di stilizzazione del canto. L'urlo di *Freedom* probabilmente è un *significante* legato alla fisicità della cantata, ma anche al significato del testo. Si tratta di un'espressione ulteriore, un commento conclusivo. Come vedremo nel prossimo

capitolo quest'urlo assume caratteristiche affini all'assolo di uno strumento.

Con il passaggio a *Freedom*, il quadro si allarga e assume caratteri e proporzioni estese, con "toni da Apocalisse" che si manifestano anche più palesemente nei passaggi successivi di *Truth* e *(armed)PEACE*; il simbolismo è più forte e incisivo per quest'ultimo brano in cui non compare il narratore. Incontriamo pilastri che emergono dal sottosuolo, incendi apocalittici, pestilenza e la figura dell'angelo (che è un soggetto ricorrente dell'*Apocalisse*). Pensando nuovamente all'influsso stilistico del canto della Krause, in questo brano notiamo che il testo è cantato con più pacatezza, (pensando ad esempio al confronto con *Freedom*): si tratta di una situazione visionaria e tragica, ma la voce non ha scosse, salite improvvise. Potrebbe essere questo un esempio di quei testi che, secondo Cutler, non richiedono un'interpretazione drammatica, che esprimono autonomamente il significato.

Dopo i primi due brani, il narratore sembra prendere parte all'azione, o comunque sembra trovarsi all'interno. L'aspetto globale è poi quello di una progressione, di uno sviluppo della storia che si conclude con il buio di *Civilisation*. La conclusione di questo brano ha un aspetto nuovamente simbolico con gli occhi del narratore che non vedono più; occhi che avevano descritto le traiettorie e le dinamiche del percorso. In questo senso di collegamento narrativo, l'idea di *concept* si può individuare. Come vedremo nel prossimo capitolo, ci sono elementi di continuità anche formale tra i brani, che mantengono però una precisa identità.

L'atmosfera in questione enfatizza i toni drammatici, la visione e la descrizione metaforica dei sei concetti appartenenti al *vocabolario* della borghesia.

La chiarezza di cui parla Cutler è pienamente rappresentata da questi testi che, anche tramite l'uso della prima persona, esprimono in pieno le sue idee riguardo ai 6 *cadaveri*.

Le strutture di questi testi sono piuttosto semplici, monostrofiche se si eccettuano *TRUTH* e *(armed) PEACE*; queste ultime due sono divise rispettivamente in tre e quattro strofe.

Sono rare le rime, presenti solo nella canzone/filastrocca: *Law*. Questo brano ha un aspetto ironico, soprattutto per la forma di filastrocca e la brevità del testo: tra i sei brani elencati è quello con minore impiego di simbolismi, probabilmente il più diretto e immediato. *Law* ha una struttura metrica definita a cui si affianca la rima tra *dine* e *mine*, e poi un'assonanza nei versi conclusivi *poor/law*. La struttura metrica: un ottonario e un novenario formano una prima cellula: il problema proposto, la situazione delineata. Due decasillabi formano la seconda cellula, e tra loro si genera una tensione melodica che si risolve con una linea ascendente. Un testo brevissimo, una sorta di situazione proverbiale, una *filastrocca* dal sapore amaro.

L'aspetto politico di questi sei brani è di gran peso, collegato ad un aspetto di critica ironica alla borghesia, ai luoghi comuni che Cutler attribuisce al linguaggio e all'ideologia di molti rappresentanti di questo status sociale. L'uso di figure retoriche, o descrizione di situazioni simboliche o visionarie, amplifica l'aspetto drammatico e quello del verosimile; la canzone si fa manifesto, ma non ha aspetti *giornalistici* o di *cronaca*: il racconto diventa denuncia e poetica.

Le 4 *Songs* non hanno tra loro la continuità narrativa del primo gruppo, riguardano soggetti svincolati, e non collegati ad un concetto comune. Sono anch'esse dei manifesti di idee precise, e hanno un maggior grado di contemporaneità, essendo più sfumato il simbolismo.

**THE SONG OF INVESTMENT
CAPITAL OVERSEAS**

Out of town,
my work takes me out of town,
I empty villages,
I burn the houses down,
I set up factories,
Lay out plantations,
& bring prosperity to
The poorer nations

The roads & rails
run like cracks,
& carry me upon their backs.

THE SONG OF THE MONOPOLISTS

Keep calm!
The small ones will go down
The air will clear
The strong will sweep
The weak ones up,
The timid ones will disappear.

That's the way of the world
- all right!
Sit tight 'till it's all
Blown over
Then we'll rise again and rule.

**LA CANZONI DEI CAPITALI
D'INVESTIMENTO OLTREMARE**

*Il mio lavoro mi porta
fuori città.
Svuoto i villaggi
Brucio le case
Costruisco fabbriche,
sistemo latifondi,
e porto la prosperità
alle nazioni più povere.*

*Strade e ferrovie a rotta di
collo, mi portano in groppa.*

LA CANZONE DEI MONOPOLISTI

*State calmi
Gli insignificanti soccomberanno,
L'aria sarà pulita,
I forti schiaccieranno i deboli
I timidi scompariranno.*

*Questo è lo stile di un mondo
giusto!
Stiamo al nostro posto finché
tutto non crollerà, e poi allora
risorgeremo e domineremo ancora.*

THE SONG OF THE MARTYRS

All our lives, all of us
Whose bones you have climbed on
-were all our lives wasted?
-were we martyred to finish
with all forms of slavery
forever-
only to witness our offspring
complacent & bought off
with scraps
to see workman and
women divided?

As we look about us
Things seem worse than ever.

**THE SONG OF DIGNITY OF
LABOUR UNDER CAPITAL**

As I stood at my bench,
& the job hurried by
while my hands did their work
a tear fell from my eye
& another & soon though
I couldn't say why
I felt such a sorrow
I wanted to die.

My hands went on working
The work hurried by
My life like a desert
I, empty inside,
& I shook at my bench
& I cried & I cried

LA CANZONE DEI MARTIRI

Tutte le nostre vite,
tutti noi sulle cui ossa vi si
siete arrampicati...
Sono state vite sprecate le
nostre?
Siamo stati martiri per la fine
di ogni schiavitù
per poi vedere i nostri figli
compiaciuti e svenduti come
scarti;
per vedere operai e donne divisi?

Guardandoci intorno,
le cose sembrano peggiori di
sempre.

**LA CANZONE DELLA DIGNITÀ DEI
MESTIERI SOTTO IL CAPITALISMO**

Mentre stavo al mio bancone
E il lavoro imperversava
Mentre lavoravo
Una lacrima mi rigò il volto
E poi un'altra e ancora
Pensavo che non sapevo perché
Sentivo come un magone,
Volevo morire.

Le mani proseguivano a lavorare
Il lavoro incombeva
La mia vita come un deserto
Desolato dentro di me
Scioccato sul bancone
Piansi e piansi

& my hands went on working
& the work hurried by.

*Le mani continuavano a lavorare
E il lavoro incombeva.*

In quest'ultimo brano ritroviamo le rime e la parvenza di una struttura da *filastrocca*. Quest'ultimo concetto vale soprattutto per la prima sezione del brano, poiché nella seconda, c'è una sorta di degenerazione fonica che riguarda trasversalmente anche la melodia della voce. Come vedremo più specificamente nel prossimo capitolo, la voce è doppiata e il suo spostamento su livelli sfalsati porta una sorta di disordine, o come detto sopra, una degenerazione. La degenerazione fonica è evidentemente parallela a quella della situazione presentata nel testo.

L'andamento della prima parte è definito dalla regolarità metrica: nella prima strofa si susseguono tre dodecasillabi con un endecasillabo conclusivo. Per la struttura delle rime, fondamentale in questo brano, possiamo concepire i versi divisi ciascuno in due (da sei sillabe), e in questo modo si evidenzia la rima alternata. È interessante inoltre l'endecasillabo "I felt such a sorrow, I wanted to die", che ha un andamento simile ai dodecasillabi precedenti, composti di due versi di sei sillabe: l'elisione di un possibile "and" "I wanted to die" conferisce al verso la fermezza di una conclusione. La seconda *strofa* ha una struttura metrica speculare rispetto alla prima: ci sono due endecasillabi seguiti da due dodecasillabi, in cui è presente la congiunzione "and", che conferisce la ridondanza.

Ci sono altri casi in cui l'arrangiamento supporta in maniera pressoché descrittiva il senso delle parole del testo. Anche l'andamento stesso delle parole è degenerante e nello stesso tempo statico e ridondante: gli ultimi quattro versi iniziano con una congiunzione. La drammaticità del

testo, amplificata dall'uso della prima persona, dipinge lo stato dei lavoratori manuali.

Un altro esempio di rima lo troviamo in *The Song Of Investment Capital Overseas*, con una rima alternata a conclusione della strofa e una rima baciata nel chorus. Ritroviamo nella prima e nella seconda *song* l'uso della prima persona, ma in questi due casi si tratta di un uso profondamente diverso rispetto ai *6 corpses*.

Entrambi i testi hanno un aspetto ironico, che si contrappone all'amarezza dei concetti trattati e svolge la sua funzione retorica fornendo il contrasto con la radice di protesta dei testi. Le esclamazioni di *The Song Of Monopolists* sono parodistiche. E così anche l'autocelebrazione del *CAPITALISM* che prende la parola come il protagonista di un breve monologo. Abbiamo incontrato questa forma per il brano *Gold*, parlando anche a tal proposito di un'intenzione ironica.

L'ironia è presente anche nella prima persona in cui parlano i *MONOPOLISTS*, con una raffica di frasi, che hanno l'aspetto di stereotipo (componente ironica), tutte con lo stesso incipit: *the* + una categoria sociale.

All'atmosfera grottesca che ancora più profondamente rende i toni drammatici, si sovrappone un'atmosfera cupa di realtà pessimistica e distopica: è il caso di *The Song Of Martyrs*, che contiene una denuncia diretta e un legame più concreto con una realtà sociale (vista dall'autore). L'ultimo brano ha nuovamente una prima persona *singolare*, che rappresenta una categoria.

Le prime due *Songs* si distinguono dalle altre per una caratteristica di maggiore ironia. In entrambe l'autore scrive in prima persona assumendo l'identità prima di un concetto astratto, il *capitalismo*, poi di uno stereotipo sociale. Si tratta di un'immedesimazione in concetti per i

rifiutò di cantare perché troppo violento
secondo lei.⁴

Il brano risulta quindi come *strumentale*, privato di una sua componente fondamentale. L'identità di questo brano è segnata dalla scelta di Dagmar, e nell'ascolto non è completa.

Il *booklet*, in cui il testo è scritto, in questo senso rappresenta a pieno la sua funzione di completamento. Abbiamo detto nel primo paragrafo che l'importanza di un testo di una canzone è legato al piano semantico e a quello dell'esecuzione, connesso all'aspetto fonico delle parole. Per i testi degli Art Bears la componente della scrittura nel booklet ha un'importanza fondamentale: per quanto riguarda gli altri brani (questo vale per tutti i tre dischi) essa è riferita all'accostamento delle immagini; per quest'ultimo, essa riguarda le parole. I booklet sono curati dallo stesso Cutler.

L'importanza del booklet è legata a quella che i testi ricoprono nell'identità del disco; il fatto di poter leggere le parole stampate facilita la comprensione di un brano e l'accostamento alle immagini ne suggerisce la natura semantica e la possibile interpretazione. La comunicazione è dunque arricchita con il completamento grafico e visivo. Inoltre è importante anche il caso della divisione dei testi nel booklet (edizione in cd di *THE WORLD AS IT IS TODAY*), che non corrisponde alla scaletta dei brani come compaiono registrati, e rappresenta l'importanza della concezione semantica strettamente legata ai testi. Il contributo grafico al significato dei testi è evidente nell'immagine della *piramide*, in cui la potenza nucleare degli U.S.A. è rappresentata (tramite il simbolo della Statua della Libertà

⁴ Dal booklet allegato a THE ART BOX, Recommended 2003, vedere la sezione: *About The Text*.

avvolta da un *fungo atomico*) al vertice di una piramide nella cui base sono raffigurati i contorni delle zone geografiche che rappresentano i *paesi in via di sviluppo* (Asia meridionale, Africa, America Latina). È inoltre significativa l'assenza, in quest'illustrazione, di una rappresentazione dell'U.R.S.S., che nel periodo dell'uscita del disco era ancora coinvolta nella Guerra Fredda, opposta agli Stati Uniti, e a sua volta un emblema di potenza nucleare. L'illustrazione, in questo senso, si può ancor più concretamente interpretare come simbolo di un presa di posizione contro il capitalismo e lo stereotipo della borghesia e della classe dirigente americana, identificati in valori che diventano luoghi comuni, cadaveri.

Che l'attenzione politica sia concentrata soprattutto su argomenti di natura ideologica piuttosto di cronaca o propaganda, lo s'individua anche dalla mancanza di riferimenti concreti alla stasi economica inglese della metà degli anni Settanta, maturata anche a causa della crisi petrolifera del 1973, con aumenti della disoccupazione nel 1976 e con la nascita di alcuni movimenti di protesta, alcuni unificati nella realtà di *contestazione sociale* del *punk*.

La presenza del booklet ricalca l'importanza che aveva la copertina del disco in vinile, dell'*album*, prima dell'introduzione commerciale della cassetta e del cd. La forza comunicativa della copertina è nel formato, generalmente costituito da più pagine in cui vengono stampati testi, citazioni e informazioni tecniche riguardo al disco e ai membri del gruppo. La copertina del disco, nel suo formato che si sfoglia come una sorta di libro, è fondamentale per lo spazio destinato alla stampa dei testi, nei casi in cui questi sono collegati tra loro; inoltre,

soprattutto negli album dei gruppi *progressive*, contiene illustrazioni eseguite da professionisti. In molti casi queste illustrazioni rappresentano paesaggi fantastici che in qualche modo richiamano le atmosfere descritte dai testi; valgano come esempio le copertine dei dischi degli Yes, dei Genesis o dei King Krimson. La veste grafica di un album rappresenta un importante elemento di riconoscimento e identificazione di un gruppo, basti pensare anche al carattere in cui viene scritto il nome. La copertina, con le informazioni e i riferimenti che contiene, conferisce al disco un valore extramusicale, rendendolo un ibrido tra feticcio per appassionati e oggetto socioculturale vero e proprio, che può rappresentare elementi estetici di un periodo o di un contesto sociale.

Le dimensioni di un cd non consentono un grande formato per la copertina, si pone quindi la necessità di un libretto in cui stampare informazioni, testi, immagini e fotografie, che restano comunque sacrificate in una dimensione piccola con un effetto e un impatto estetico più irrisonanti. La confezione del cd penalizza questo prodotto nei suoi aspetti extramusicali, allontanandolo dall'identità di *album* e perdendo molto del fascino che esso rappresenta.

Capitolo 2

L'ascolto

2.1 Canzoni?

I brani degli Art Bears sono *canzoni*, considerando la definizione di canzone: <<Una breve composizione di testo e musica>>. Nello studio sulla *canzone*¹, dopo la definizione riportata sopra, Franco Fabbri parla di alcuni caratteri comuni, che non necessariamente sono presenti in ogni forma che definiremmo *canzone*; oltre alla *brevità*, si parla di *ripetitività*.

Richard Middleton [1983] ha proposto una distinzione tra ripetizione *musematica*, cioè di brevi cellule melodico - ritmiche (come nel caso dei *riffs* del rock) e ripetizione *discorsiva*, basata su elementi dell'ordine della frase, del periodo, della sezione. Se la ripetizione *musematica* è comunque estremamente importante nella popular music di derivazione afroamericana, la ripetizione *discorsiva* è, si potrebbe dire, un elemento fondante della stessa struttura della canzone. Da questo punto di vista, anche se con qualche eccezione, le canzoni si presentano come composizioni modulari.²

In molti brani degli Art Bears troveremo vari elementi di ripetizione sia *musematica* che *discorsiva*, essendo in alcuni casi, (ad esempio in *Three Figures*), presenti entrambe. La ripetizione è un elemento attraverso cui chiameremo canzoni i brani che la contengono, ma è opportuno specificare, che

¹ Franco FABBRI, *La Canzone*, in: *Enciclopedia della Musica, Il Novecento*, vol.I, Torino, Einaudi, 2001, pp.551-576.

² *Ivi*, p.554.

anche per i casi in cui essa non compare si tratta di canzoni, in riferimento alla definizione che abbiamo riportato all'inizio di questo paragrafo.

Fabbri descrive due forme in cui sono composte molte canzoni. Lo schema *SR*: formato dalla ripetizione alternata di Strofa (sezione che viene ripetuta uguale nella parte musicale, ma con testo diverso) e Ritornello; lo schema *CB*: formato dall'alternanza tra Chorus (sezione ripetuta uguale nella parte musicale e testuale), e Bridge (sezione posta tra i *chorus*, nella quale c'è un cambio del livello di attenzione).³

Lo schema *SR* è considerato un modello *finalistico*, orientato cioè sullo sviluppo della canzone attraverso le sue forme, in un percorso di progressione, attese, risoluzioni, calibrato dalle cadenze e dalle successioni degli accordi. La *strofa* e il *ritornello* (il *verse* e il *chorus*) hanno un ruolo distinto, determinato da alcune caratteristiche, che descrivono la strofa come un momento di presentazione, o introduzione narrativa; il ritornello è una risoluzione argomentativa, un'esclamazione accattivante, indipendente, introdotta dallo *hook*, che ha il ruolo destabilizzante della narrazione e quello preparatorio per il ritornello.

Lo schema *CB* rappresenta una struttura orientata sulla fase iniziale della canzone, in cui il punto di maggiore attenzione e attrazione, il *chorus*, è posto all'inizio, introdotto da una strofa introduttiva (*verse*) che raramente viene ripetuta, anzi, spesso viene eliminata. Al *chorus* (generalmente doppio, all'inizio della canzone) succede il *bridge* che funziona da passaggio di collegamento tra i *chorus* e corrisponde ad un alleviamento del livello di

³ L'utilizzo di queste forme non è riconducibile ad una definizione netta, ci sono molte sfumature ed eccezioni.

interesse. Il *livello di interesse* crescerà nuovamente alla fine del *bridge*, nella progressione verso un nuovo *chorus*.

Queste forme, che abbiamo detto essere oggetto di eccezioni e sfumature, compaiono parzialmente in alcuni brani degli Art Bears. Le strutture più diffuse tra i brani degli Art Bears sono costruite con schemi strofici, in cui a strofe cantate si alternano strofe in cui la melodia è suonata con uno strumento, generalmente pianoforte o chitarra. L'inserimento della ripetizione strofica trova una formula diversa da molte canzoni nell'alternanza tra vocale e strumentale: avremo strutture testuali piuttosto brevi, il canto occuperà spesso una porzione limitata del brano. È fondamentale riconoscere come canzoni i brani degli Art Bears, soprattutto nell'accezione di brevità che sarà relativamente connesso con la semplicità e la rarefazione formale e strutturale. Proprio questi componimenti, con le differenze che ci sono tra loro e che vedremo, sono l'oggetto della *rivoluzione* degli Art Bears rappresentando il distacco da forme compositive radicalmente diverse. Il radicalismo degli Art Bears sarà rivolto anche alla trattazione stessa di queste composizioni.

2.2 Winter Songs

Questo album è il secondo lavoro degli Art Bears, ma è il primo a nascere come disco del trio: Chris Cutler, Fred Frith, Dagmar Krause. Questa caratteristica della formazione è collegata a quelle di composizione (componente stilistica) e di esecuzione, registrazione, utilizzo delle macchine dello studio, il Sunrise di Etienne Conod.

Un concetto fondamentale che riguarda il trattamento degli strumenti in questo disco e in *THE WORLD AS IT IS TODAY*, riguarda la scelta di non modificare i suoni una volta registrati, non operare cioè interventi di post-produzione (sugli strumenti). Questa scelta implica una configurazione dei suoni dei singoli strumenti già stabilita prima dell'incisione; inoltre comporta una grande importanza per il momento dell'esecuzione.

First Things first. ['Sunrise' as an instrument].¹

Ci sono molti esempi di canzoni che iniziano con una voce a cappella, ma la voce iniziale di *First Things First* ha un'intensità particolare, che si manterrà poi per tutta la linea melodica del canto.

Un'alternanza di impieghi timbrici, note lunghe su registro acuto poi interrotte bruscamente da una sillaba

¹ L'ordine delle descrizioni segue quello della disposizione nel disco, ad eccezione di *First Things First* e *The Bath Of Stars* che sono invertite.

quasi parlata, con impostazione teatrale. Poi una pausa di silenzio. Riprende senza apparente ordine o simmetria, in un andamento a singhiozzo in cui la voce è uno strumento che si muove su un'aria senza riferimenti tonali. Un confine sottile tra lirismo e recitazione. La voce in quest'introduzione è registrata al contrario, è questo dà anche la sensazione del linguaggio incomprensibile.

Tutto si conclude su un colpo del rullante: da qui interviene il piano che dà un'iniziale figurazione ritmica, una cadenza su accordi secchi, senza sustain, come fosse una campana che accompagna un corteo funebre. Il canto, quell'intensità drammatica fatta di sorprese, salti di tono, sviluppo senza simmetria, la mantiene con vigore.

L'assenza di un riferimento tonale, di cadenze tradizionali, riporta in un certo senso al trattamento del canto nel *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg², ma anche all'accompagnamento sillabico della *Serenade op. 24*.

"Nel *Pierrot Lunaire*, melodramma per voce recitante e otto strumenti su 21 poesie del simbolista belga A. Giraud, [...], al canto tradizionale viene opposto il <<canto parlato>> (*Sprechgesang*) che osserva l'altezza del suono, ma anziché intonare la nota musicale, la sfiora, oscillando in modo approssimato intorno ad essa; ne risulta un'allucinata recitazione cui corrisponde un'altrettanto intensa ambientazione sonora, timbrica e ritmica nell'accompagnamento strumentale, emanazione diretta del linguaggio interiore dell'artista."³

² Il canto parlato (*sprechgesang*) è una soluzione adottata da Schönberg in modo innovativo e radicale, diverso da quello che adotta Stravinskij nel suo *Histoire du Soldat* o in *Perséphone* che si avvicina maggiormente alla tradizione del secolo XVIII. Schönberg stesso ammonisce di non attuare un *parlar cantando*, nell'accezione ambigua che prevede l'indipendenza (consigliata dall'autore) dalle sue prescrizioni. Vedere Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, *La Musica Moderna*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 80-84.

³ *L'Enciclopedia della Musica*, Milano, Garzanti, 1997, p.797.

Il canto è affiancato da un accompagnamento sillabico suonato con la chitarra elettrica leggermente distorta; si tratta di una sovrapposizione simultanea che sarà molto diffusa nella trattazione delle melodie del canto dei brani.

La struttura del brano, dopo l'introduzione, è tripartita: due strofe simmetriche di cui solo la prima è cantata, (la seconda è strumentale con pianoforte e chitarra), e una figura melodica centrale. Un centro di simmetria che funzionerà anche da finale sospeso: considerando questo, le parti sono quattro in totale.

La linea melodica delle strofe mantiene il vigore espressivo dell'introduzione e la caratteristica lirica che riporta appunto a Schönberg. Sono significative le note ripetute sulle sillabe dei versi: tre do di uguale valore su "two dead trees" e il passaggio a tre la su "stain to each"; poi, dopo un cromatismo (sib/la) su "divided - ever ", ancora sei note (la) uguali, corrispondenti ad altrettante sillabe.

Un canto sillabico di note brevi che sull'ultimo verso s'incantano su un tono restando sospese senza cadenza per fluire poi nell'intermezzo.

La materia melodica di quest'intermezzo si presenta dopo la strofa, e preceduta da una pausa: una sospensione che si risolve; un sollievo apparente alla tensione creata in precedenza.

"Can they revive?"

Quattro sillabe, quattro note. Sulla quarta nota la musica si *sveglia*. Come se in precedenza fosse in fase di sonno, immobilizzata sulle note costanti del pianoforte, martellanti e monotone. Questo risveglio non è graduale, ma subito espresso dal rullante che segna l'ingresso prepotente della batteria. Abbiamo due elementi: la batteria che si muove su una ritmica costante e la chitarra elettrica che

esegue la melodia; rafforzata, sull'ultima nota delle battute, dal pianoforte.

La chitarra suona la figura melodica di quattro note cinque volte, e cambia l'ultima nota delle battute costruendo delle cadenze e una tensione dinamica.

Poi tutto s'interrompe, resta incantato su una nota di chitarra che si sposta poi sulla melodia del canto, riproponendo la strofa.

Poi una pausa di silenzio simmetrica alla precedente.

"Can they revive?"

Cade tutto. La voce è ritornata su queste quattro sillabe, glaciale, distaccata. La musica si adagia sulle note cantate per scomparire lentamente, lasciando però la tensione creata dalla melodia priva di riferimenti e risoluzione.

L'aspetto timbrico del brano è costituito da quattro elementi: voce, chitarra elettrica, batteria/percussioni, pianoforte, (più lo xilofono).

La chitarra elettrica è trattata con una distorsione piuttosto moderata: essa si muove su note singole (nell'accompagnamento sillabico della voce) di registro acuto. Questa distorsione leggera, non impastata, ha un feed back contenuto e quindi non genera un sustain lungo. Bisogna tener conto del percorso melodico che ha quest'aspetto singhiozzante generato da note brevi apparentemente interrotte, tagliate.

È interessante notare la somiglianza di questa distorsione con quella usata da Robert Fripp nel brano dei King Krimson, *Starless*⁴. Qui la chitarra esegue quello che Franco Fabbri definisce un "crescendo minimal-

⁴ In: *RED*, 1974.

espressionista”⁵ e qui occorre soffermarci brevemente. Nel caso di *First Things First* non siamo di fronte ad un crescendo, ma il paragone si riferisce al suono e di conseguenza al ruolo espressivo della chitarra. Nella seconda strofa, (simmetrica alla prima), la chitarra sola esegue la melodia; ha quindi il ruolo prima esercitato dalla voce; questa linea melodica presenta caratteristiche di rarefazione ed essenzialità: esegue un canto marcato, netto, e quasi immobilizzato su un’armonia statica. In questo senso possiamo paragonarlo al crescendo “minimal-espressionista” di cui sopra.

First Things First è un brano emblematico, per la sua costruzione e per l’utilizzo delle macchine e degli strumenti dello studio di registrazione. In questo disco gli Art Bears sono un trio a tutti gli effetti: come vedremo, nel primo disco del gruppo la formazione è diversa e ci sono altri cinque musicisti. Lo studio di registrazione è, per gli Art Bears uno strumento vero e proprio: sia per l’utilizzo delle sovraincisioni (Frith e Cutler suonano più strumenti), che per le manipolazioni dei suoni.

La costruzione del brano avviene intorno all’idea della *simmetria* che è il concetto centrale del testo; l’uso delle macchine viene adeguato alla resa della simmetria tramite la musica⁶:

- l’*introduzione* è formata dal canto delle parole del testo registrate al contrario; a questo seguirà immediatamente il canto (accompagnato) della prima strofa, in direzione *normale*.

⁵ Franco FABBRI, *Album Bianco*² - 2°edizione aggiornata, Roma, Arcana Musica, 2002, p. 172.

⁶ Le informazioni che seguono sono supportate dall’analisi di *First Things First* presenti nel booklet allegato a: THE ART BOX, Recommended Records, 2003.

- nella *prima strofa* (quella cantata) si oppongono alla voce note basse di pianoforte e di xilofono registrato con il nastro che procede a velocità doppia: portando questo a velocità normale, una volta registrata la traccia, questa sarà a velocità dimezzata. Questi inserti di note basse e xilofono sono definiti da Cutler dei *clusters*⁷. Inoltre la linea vocale si trova distaccata di un semitono dall'accompagnamento: ne risulta una sorta di dissonanza continua, ulteriore elemento di *opposizione simmetrica*. Ricordiamo inoltre la doppiatura della voce con la chitarra.
- Sempre nell'accezione della simmetria, il *chorus* si contrappone alla strofa nelle caratteristiche di arrangiamento: all'irregolarità metrica (della strofa) si oppone una struttura pari: in 4/4; e l'andamento è ripetitivo in luogo della variazione continua (della strofa). In questa parte compare anche un elemento sonoro sulla chiusura, che in qualche modo reintroduce la strofa. Si tratta di una sorta di *rumore bianco*, (che formalmente dovrebbe contenere tutte le frequenze udibili, alla medesima intensità), ottenuto con un *asciugacapelli*. Cutler specifica il ruolo descrittivo di quest'inserto sonoro spiegando che la ricerca era volta a rendere con il suono la *secchezza* degli alberi descritti nel testo.

⁷ Il termine *cluster* fu adottato per descrivere i grappoli sonori, i gruppi di note che suonate tutte insieme producono una sorta di rumore, presenti nell'esecuzione di Henry Cowell della sua musica per pianoforte. Il termine specifico è *tone-clusters*, l'anno di riferimento è il 1912.

Vedere: Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, *La Musica Moderna*, Torino, Einaudi, 1960.

- La *seconda strofa* (strumentale) è costituita da due linee di pianoforte, dalla chitarra e dallo xilofono. Le melodie eseguite sono quella del canto in forma normale e quella del canto retrogrado (introduzione). Quest'ultima è fatta suonare su uno strumento registrato al contrario. Viene usato un registratore a 16 piste: *16 track, 2" Ampex reels*. Il metodo è: marcare il nastro nel punto in cui inizia l'ultima nota della melodia, girare il nastro in modo che una traccia, ad esempio la 1°, sia sul suo opposto, quindi la 16°, e così via. Con il nastro che gira al contrario Frith suona la melodia al piano (in entrambe le direzioni) iniziando dal punto in cui si era segnata l'ultima nota. In questa strofa, alle registrazioni rallentate, si aggiunge la linea melodica del canto suonata al contrario (partendo dall'ultima nota scritta sullo spartito) dal pianoforte. Quest'inserimento rafforza ulteriormente l'aspetto simmetrico del brano ponendo simultaneamente due parti in opposizione.

The Bath Of Stars

Si tratta del primo brano dell'album, dal cui testo, come abbiamo visto nel capitolo precedente, si può interpretare l'idea di partenza per un percorso.

Mentre *First Things First* è emblematico per il trattamento del materiale sonoro, questo brano rappresenta una delle più radicali rarefazioni formali degli Art Bears, avendo nella sua formazione il canto accompagnato solo da organo e pianoforte, in tre brevi cellule di: *due, tre, due* versi e in questo senso è un brano emblematico a sua volta.

Un elemento importante, perché ripetuto in molti brani, riguarda il raddoppio del canto.

Le due voci sovrapposte, entrambe registrate da Dagmar, non sono allo stesso livello di volume: la *sotto-voce* è su un livello più alto e resta in primo piano, anche rispetto all'organo; la voce registrata a registro normale resta ad un livello sensibilmente inferiore e dà l'idea di una sorta di eco lontana. A partire dal terzo verso: "the angel is poised", la linea melodica del canto è seguita all'unisono da note singole di pianoforte. Questa doppiatura porta con sé una particolare intensità drammatica, e affiancata alla voce di registro normale, costruisce una scenografia ancestrale. La struttura melodica si contrappone alla struttura accordale eseguita dall'organo: questo mantiene costantemente la sua traiettoria sugli accordi che sono nella fattispecie due, a distanza di un tono, mentre la struttura melodica si veste di maggior dinamicità. Dinamicità stimolata da cromatismi e inserimento di note apparentemente dissonanti: sia il secondo sia il quarto verso si chiudono sulla nota *do* che in tonalità di *fa#*, costituisce una quinta diminuita e dà un senso di dissonanza. Anche il cromatismo in cui a quattro semitoni discendenti corrispondono le quattro parole dell'ultimo verso, mantiene questa tensione e questa fuga apparente dalla tonalità.

Alla tensione del canto si affianca l'impasto di due accordi di organo, che si seguono senza pause di silenzio, e la circolarità del loro movimento è rafforzata dalle tre note di pianoforte che sottolineano i passaggi.

Le note suonate dal pianoforte ricordano gli interventi dello strumento nella *ninna nanna* della suite *L'Uccello di Fuoco* (Stravinskij, 1910): sovrapposte ad una trama semplice, accordale; qui non ci sono gli archi

dell'orchestra, ma il costante suono dell'organo. Il senso sembra comunque quello di una paralisi, di un incantesimo, contrapposto all'idea della partenza espressa dalle parole.

L'idea musicale apparente è quella di un quadro immutato e scolpito, resa dal pedale di organo sotto la parte vocale: immobile e solenne: privo di dinamica sia ritmica sia armonica.

Termina con il tappeto di organo: quando compaiono e poi si allontanano le ultime tre note di pianoforte. Inizia un percorso. Questo è un preludio, fisso in un quadro, come in una visione, un'immagine della memoria.

Quello che colpisce inizialmente, e poi lungo l'ascolto del disco, è il senso descrittivo della musica e delle parole. L'intreccio dei due elementi non costituisce dei fatti musicali con uno schema più o meno fisso, né tantomeno delle poesie musicate, anche se a questo si è spesso piuttosto vicini. In qualche modo sembrerà di trovarsi in una sorta di galleria di quadri, collegati tra loro da un senso comune. Forse è proprio di quadri musicali che si tratta.

Gold

La voce nuovamente protagonista, come in precedenza doppiata da uno strumento: il pianoforte.

Queste sovrapposizioni di timbri alla voce potrebbero rappresentare un tentativo di rafforzamento. La sovrapposizione di strumenti che eseguono le stesse note all'unisono è frequente nell'area dei musicisti *progressive*, essa è in genere sintomo di virtuosismo; ma soprattutto conferisce forza espressiva e solidità alla melodia e talvolta, più specificamente, a singoli riff.

Nel caso di queste composizioni, però, il suo impiego sembra essere una via di espressione.

Nuovamente ci troviamo di fronte ad un senso di interpretazione drammatica paragonabile a *First Things First*; in questo caso ancora più radicale, dato che i primi 40" del brano (che dura 1'23" più 15" di silenzio, tagliati nella ristampa del disco in *THE ART BOX*, Recommended 2003) sono cantati senza accompagnamento. Ci sono due linee vocali cantate all'unisono (risoluzione ricorrente, come si vedrà) a distanza di un'ottava, e alcune note sono doppiate anche da note singole di pianoforte. L'intensità espressiva trova il fulcro sul verso "for I am the shadow, money[...]": una percussione di registro acuto⁸ e una nota di pianoforte fermano la melodia, e, ripetute in risposta alla voce, la ingabbiano in uno schema ritmico sconnesso, discontinuo.

Da questo momento la voce è trattata con una distorsione, generata probabilmente da una saturazione ottenuta tramite la manipolazione dell'equalizzatore. La distorsione è un trattamento del segnale generalmente usato per i suoni di chitarra elettrica, raramente è impiegata per la voce. Questa è resa algida, meccanica, come mediata da un apparecchio telefonico guasto.

Da quest'impiego possiamo dedurre l'importanza che ricopre la voce nelle composizioni di questo lavoro. Questa è assunta come veicolo espressivo oltre che per le parole, anche come elemento timbrico. In questo contesto ci si allontana dall'idea del canto accompagnato, che aleggia su un livello diverso rispetto agli strumenti. Forse, questo trattamento rende la voce uno strumento a sua volta,

⁸ Potrebbe trattarsi di un tamburello con i sonagli, una percussione senza pelle che viene spesso applicata alla parte superiore dell'asta del charleston; questa percussione viene spesso usata anche da Cutler.

conferendole appunto modifiche timbriche come si agisce con gli strumenti.

Tutta la composizione si muove intorno alla melodia vocale; gli strumenti non costruiscono un accompagnamento o un'architettura armonica: ma si piegano sulla melodia mantenendo ruoli timbrici.

Siamo di fronte ad una composizione definibile come orizzontale, che sembra non appoggiarsi su un sostegno: un soggetto senza sottofondo visibile. Una melodia *libera*: in questo senso puramente visivo. Quest'assenza di ritmica e accompagnamento accordale porta ad un scontro immediato con la melodia, e in qualche modo rende il brano essenziale, scarnificato. E questo non è un esperimento isolato, ma un tratto distintivo del lavoro e dello stile di arrangiamento e composizione.

The Summer Wheel

L'irruzione della batteria e il suo movimento perpetuo, gonfio di suoni, di timbri di tamburi che si alternano, s'inseguono: vincolati dal ritmo, in un movimento frenetico nelle battute, come ad occupare ogni spazio per riempire il silenzio. La dialettica è giocata dai tamburi (*tom*), dal rullante suonato in levare, e dai piatti. L'impiego del *ride* come beat continuo porta una sonorità tipicamente jazzistica, questo è inoltre affiancato dai *crash*⁹ che

⁹ *Ride* e *Crash* sono i nomi di due dei piatti della batteria. Essi fanno parte delle batterie jazz come di quelle rock. Si differenziano per dimensione, spessore e di conseguenza per suono. Il *Ride* ha un diametro medio che varia tra i 20" e 22", ha un suono definito, abbastanza acuto, e viene spesso impiegato come elemento ritmico, soprattutto nel jazz. Il *Crash* ha un diametro minore (varia tra i 14" e i 18") e anche un minore spessore rispetto al *Ride*; il suo suono è meno definito, paragonabile a quello dei piatti da orchestra, ha una risonanza maggiore e viene spesso

sembrano appena sfiorati così che il loro suono acido sia reso evanescente, di durata brevissima. Il suono dei piatti si alterna così ai tamburi in un moto continuo in equilibrio simmetrico, e questa simmetria sembra un'oscillazione e ancor più un moto rotatorio. Come di una *ruota*, appunto. Questa risoluzione ritmica, che dà la sua impronta a tutto il brano, potrebbe essere descrittiva. Il ritmo circolare è affiancato al titolo. Siamo di fronte ad un ruolo descrittivo della musica. Esercitato attraverso i timbri e in particolare all'andamento ritmico. In questo senso si potrebbe far capo a Stravinskij al ruolo degli archi e dell'arpa nella suite *L'Uccello di Fuoco*, che sembrano imitare le planate dell'*uccello*, le picchiate e le rotazioni. Il cosiddetto ruolo descrittivo della musica è riferito quindi all'imitazione con un suono dell'effetto tipico di un'azione.

Al movimento ricco della batteria si affianca quello del pianoforte, che è costituito da accordi secchi, non arpeggiati, suonati sugli accenti. Il pianoforte sembra esprimere una cadenza, e la cosa interessante è che si muove su due accordi intervallati da un semitono. Questo conferisce una certa monotonia armonica, ma allo stesso tempo crea una tensione: la tipica tensione data dall'intervallo di settima. A questi accordi si affianca, nella parte cantata, un arpeggio veloce, sempre con un andamento circolare, senza sviluppo.

L'impiego della voce è interessante perché si discosta sensibilmente da quello dei brani precedenti. Infatti, la melodia si allontana dai tratti spigolosi e quasi teatrali, (perché più vicini ad una recitazione che ad un canto), dei brani *Gold* e *First Things First*. Ha un'andatura morbida,

impiegato come riempitivo, ad esempio su gli accenti forti o sulle note conclusive.

fluida, anche se ricca di pause, colmate appunto dalla risposta in arpeggio del pianoforte. La fluidità della melodia vocale si giustappone all'atmosfera del brano: all'andamento ritmico e armonico circolare.

Passando alla struttura del brano, s'individua una bipartizione in due strofe che hanno la medesima linea melodica; questa, nella prima strofa è eseguita dalla voce (che supporta il testo), e nella seconda dalla sovrapposizione di una chitarra elettrica e una acustica, similmente a *First Things First*. È ancora interessante notare come nella chiusura delle due strofe l'andamento ritmico subisce una variazione: una sorta di arresto, di rallentamento ostinato. A questo punto, il verso "become an Aureole", potrebbe essere paragonato al verso "can they revive"? del brano *First Things First*: infatti, dopo questo, il ritmo iniziale riprende e si ripete poi la strofa. Come si è ipotizzato per *First Things First*, questo verso potrebbe funzionare come punto di simmetria anche se (e questo vale per entrambi i brani), la struttura delle due strofe è sovrapponibile, non retrograda.

È interessante notare la somiglianza di queste due strutture, contrapposta alla differenza nell'andamento complessivo.

La soluzione timbrica, a partire dal *ride* e dall'impostazione completa della batteria, ha delle chiare ispirazioni jazzistiche, ma anche nell'andamento accordale del pianoforte che si muove su dinamiche di semitoni, e un'alternanza di accordi secchi ad un arpeggio veloce e circolare. Anche l'impostazione vocale, il timbro usato, la tonalità e l'altezza si mescolano a quest'impronta. A supporto di quest'atmosfera c'è anche la linea melodica, in cui sono presenti alcune pause e interruzioni, ma resta fluida, quasi a ricordare un assolo o lo sviluppo di un

tema. Anche il timbro del basso sembra ricordare il suono del contrabbasso: essendo pieno, non secco, come un *fretless*¹⁰ infatti esegue diversi glissati, varie sincopi e terzine. Nella seconda strofa alla voce si sostituiscono le due chitarre (acustica ed elettrica) sovrapposte, di cui l'elettrica è suonata con i toni alti in evidenza e trattata con un leggero riverbero: questo suono si distacca dall'accezione tradizionale dei timbri jazz; anche della chitarra, la cui tradizione nel jazz è oggetto di discussioni e teorie contrapposte. Un altro inserto timbrico è quello degli archi che eseguono note di registro acuto e compaiono in corrispondenza del verso "become an Aureole".

A supporto di quanto detto a proposito del centro di simmetria quest'impiego degli archi potrebbe avere una valenza di climax; il punto di risoluzione della tensione creata nella strofa. Essi infatti sono presenti solo in questo momento e con l'inizio della seconda strofa vanno in dissolvenza. Sempre sulla parola "Aureole" si sovrappone un suono sintetico acuto, il cui timbro è una sfumatura tra chitarra distorta e archi. Questo suono porta con sé un'atmosfera siderale, quasi a ricordarci che si sta parlando di stelle.

¹⁰*Fretless* significa letteralmente <<privo di tasti>>, questo nome viene comunemente dato agli strumenti a corde (soprattutto basso e chitarra) quando sono privi dei tasti, con una tastiera simile a quella degli strumenti ad arco dell'orchestra. Sono diffusi i bassi elettrici *fretless*, essi hanno alcune caratteristiche di suono simili al contrabbasso ma hanno la forma e le caratteristiche costruttive del basso elettrico.

The Slave

Ancora una dialettica tra due momenti musicali in contrapposizione. Uno cadenzato dalle percussioni e dalla ritmica statica e secca del basso, da un canto di due violini e uno sospeso accompagnato da note lunghe di tastiera dall'aspetto cupo. In questo brano non c'è congruenza di durata tra le parti simili. La struttura è tripartita: una prima parte con percussione, basso, voce, violini; una seconda parte con voce e tastiera; una terza parte con lo stesso andamento ritmico e armonico della prima parte a cui si aggiunge la chitarra elettrica, in *assolo*.

Il movimento della batteria è cadenzato come se fosse una marcia: un ritmo sincopato e marziale, sembra quasi immobile. A questa marzialità fa capo anche il movimento del basso, che si muove su note di breve durata. In questo contesto s'inseriscono le melodie di voce e dei violini, alternate in una specie di duello. La voce è registrata in due tracce sovrapposte all'unisono che danno l'effetto di un coro cadenzato dal tempo di marcia, costruito dalla base ritmica. È nuovamente presente un'impostazione del canto che esalta ulteriormente la veste drammatica di questo primo tratto di brano. Ad essa risponde il suono dei violini che ripetono la melodia della voce con sensibili cambiamenti. In questi elementi rintracciamo l'influenza della musica di Kurt Weill e Hanns Eisler.¹¹

A quest'atmosfera ritmica, cadenzata e pesante, si contrappone una fase sospesa sul suono quasi inconsistente dell'organo, che suona due accordi di lunga durata, accompagnato da uno strumento a fiato dalla timbrica simile al corno da caccia. Sono sparite le percussioni e il basso,

¹¹ Ci occuperemo approfonditamente del tema riguardante Eisler nel capitolo 3.

anche la voce cambia impostazione e movimento melodico. Il suo andamento presenta dei salti ma le note sono più lunghe e fluttuano in una libertà ritmica. Ecco l'importanza di questa dialettica: la contrapposizione tra una fase ritmica chiusa, una sorta di riff di batteria e basso, senza sviluppo, e una fase liberata, leggera, senza vincoli, in cui la melodia si muove liberamente, istintiva. Anche in questo caso l'andamento della musica e l'atmosfera che essa crea, è strettamente collegata al significato delle parole.

Nella ripresa della ritmica iniziale, (terza parte), ritorna il movimento melodico di voce e violino, e al minuto 2'32'' inizia l'assolo di chitarra.

La chitarra in questione è una chitarra elettrica distorta. La distorsione è, in questo caso, del tipo che in gergo chitarristico si descrive come sporca¹², che si usa spesso per descrivere un elevato grado di saturazione. Ma quest'aggettivo, *sporco* è ancora più da riferirsi all'esecuzione della melodia da parte di Fred Frith. Infatti, solitamente la distorsione è un filtro usato negli assoli per garantire una maggiore presenza di suono, un sustain più lungo e ovviamente un colore timbrico personale. In questo caso il filtro sembra essere il protagonista dell'esecuzione, non un mezzo. Questa sporcizia di suono si ottiene facilmente con la distorsione: generalmente si lasciano suonare le corde pizzicate senza fermarle, questo genera una risonanza di durata considerevole che si sovrappone alle note suonate successivamente. Progressivamente si ottiene una crescente sovrapposizione di suoni che si confondono generando questa sorta di sottofondo disordinato, gracchiante. La melodia è difficilmente

¹² A proposito dell'uso di vocaboli descrittivi per fenomeni musicali, il riferimento è in: Richard MIDDLETON, *Studiare la Popular Music*, Milano, Feltrinelli, 2001; p. 168-169.

individuabile. Banalmente: sarebbe difficile da canticchiare; essa non è l'unico veicolo espressivo. Siamo di fronte all'importanza della voce dello strumento non considerata come mezzo di esposizione, ma di espressione.

Il fatto di definire *assolo* la melodia suonata dalla chitarra tra il min. 2'32'' e il min. 3'30'', è forse un fatto convenzionale. Formalmente si tratta di un nuovo ingresso melodico, suonato con uno strumento ulteriore rispetto a voce e violino, che eseguivano la melodia precedentemente. La chitarra suona però una melodia diversa, distaccata, che non darebbe l'idea di essere il naturale sviluppo di quella precedente, né una variazione; anche se l'armonia cui fa capo è la stessa. C'è dunque un significato estetico in quest'assolo? Sicuramente le sue caratteristiche timbriche ed esecutive lo rendono diverso da quello che potrebbero essere un assolo jazz, blues o rock. Sembra di trovarsi di fronte ad un'estetica dell'*anti-assolo*, alla sovversione del virtuosismo fine a se stesso in favore di una vera e propria ricerca espressiva e sperimentazione sonora. L'accostamento di un discorso melodico singhiozzante, ruvido, con pause sorprendenti e sincopi, e una timbrica fuorviante, sporca, aggressiva. Un risultato dissonante e in apparente disordine ritmico. Può considerarsi una "rivoluzione" o è solo un momento espressivo? Ci sono ancora molti elementi che si possono affiancare a questo per introdurre il concetto di rivoluzione. Limitiamoci, in questo momento a lanciare una provocazione ricordando che *WINTER SONGS* è stato pubblicato nel 1979 (registrato nella fine del 1978), e da circa tre anni in Inghilterra si consumava il movimento *punk*. Ritorneremo su questo aspetto nel paragrafo 3.4, nel terzo capitolo.

The Hermit

La struttura del brano è strofica: due strofe uguali ripetute cantate dalla voce all'unisono con la chitarra acustica, ogni strofa ripetuta poi dalla chitarra acustica sola. Poi una figura melodica alternata alla strofa suonata da violino, chitarra (tema melodico) e percussione. Segue un'ulteriore struttura cantata con la funzione di coda, di breve durata.

La struttura, chiamando le strofe cantate "A", la strofa ripetuta dalla chitarra "a", l'interludio strumentale "B" e la coda "C", dovrebbe figurare così: A a B A a B C.

Questo brano si distingue dagli altri per l'impalcatura strumentale e timbrica: vi è un impiego di chitarra acustica (o *folk*, dotata di una cassa armonica più grande rispetto alla chitarra *classica* con corde di metallo e non di nylon); troviamo poi l'impiego del violino, e della percussione. È presente l'organo, che costituisce una sorta di tappeto strumentale, un pedale. L'accostamento del violino, della chitarra e della percussione offre al brano un'identità sonora diversa da quella degli altri brani. L'accostamento di un arco ad un cordofono e una percussione lo possiamo rintracciare in molte tradizioni musicali europee, che passano trasversalmente dalla Spagna ai Balcani.

Questo accostamento è rintracciabile nella musica di derivazione medievale: nelle *Cantigas de Santa Maria*, raccolte da Alfonso X di Castiglia (1252-1284)¹³, dalle fonti iconografiche, si deduce che vi fosse un largo uso

¹³ <<Cantiga: canto religioso in onore della Madonna diffuso in Spagna dal XIII secolo. Quasi tutte le C. sono raccolte nell'antologia *Cantigas de Santa Maria*, 430 composizioni in lingua galiziana, scritte in gran parte da Alfonso X di Castiglia (1252-1284).[...]>>. *L'Enciclopedia della Musica*, Garzanti, Milano, 1997, p. 134

dell'*oud*¹⁴ e altri cordofoni a pizzico (più di trenta), affiancato a strumenti ad arco (*rabab*, *viella*, *ribecca*, *fidula*)¹⁵, aerofoni di vario genere (che non rintracciamo in *The Hermit*), e percussioni. In questo senso timbrico, *The Hermit*, potrebbe avere un aspetto *medievale*, ma anche in particolare collegato alla musica mozarabica, vista la provenienza araba (diffusa poi in Andalusia) degli strumenti e del loro accostamento. Riguardo alla musica arabo-andalusa, il riferimento è soprattutto timbrico, infatti non rintracciamo in *The Hermit* un uso di quarti di tono (ottenuto spesso con i cordofoni non tastati) o l'accostamento dei semitoni delle scale arabe. A fianco di queste osservazioni possiamo anche ipotizzare la coesistenza di un'altra influenza, più diretta: quella mediterranea e balcanica. La musica balcanica era conosciuta da Fred Frith, dato il contatto con un musicista jugoslavo durante la sua formazione; anche in questo caso il riferimento è soprattutto timbrico.

The Hermit non è una canzone medievale, né tantomeno tradizionale balcanica, essa contiene delle sonorità che portano a pensare alla conoscenza che Frith ha di queste musiche, e dalla relativa influenza che esse esercitano su di lui.

¹⁴ <<Oud>> significa propriamente <<legno>>, in arabo e designa lo strumento cordofono con cassa a pera e un corto manico non tastato. Generalmente ha undici corde raggruppate in cinque cori con una corda di bordone. Le dimensioni della cassa sono molto grandi in rapporto al manico. Si ha ragione di credere che questo strumento sia un precursore del liuto, data la somiglianza della forma e la disposizione delle corde.

¹⁵ La *ribecca*, come il *rabab* (o *rebab*) del Maghreb da cui probabilmente deriva, è uno strumento ad arco ricavato da un unico pezzo di legno, dalla sua forma a mezza pera si ricava il manico nell'allungamento della cassa armonica, il cavigliere è rivolto all'indietro e le corde sono dotate di capotasto. La *fidula* e la *viella* hanno in comune la cassa armonica piatta e la netta distinzione tra cassa e manico; il cavigliere è piatto o scatolato.

La stessa organizzazione strutturale di questo brano assume caratteristiche più accentuate rispetto agli altri brani: la caratteristica è quella dell'alternanza tra due forme strofiche e interludi strumentali; l'aspetto è quello dell'ordine formale e della simmetria. La struttura strofica riconduce questo brano alla forma della ballata medievale in cui a strofe di uguale struttura si alterna un ritornello. Da questo possiamo trarre due osservazioni: se poniamo la struttura della ballata medievale come radice della struttura *STROFA-RITORNELLO* della *canzone*, rintracciandola in questo brano, potremmo definire *The Hermit* come una canzone, o una ballata. Come vedremo successivamente, è difficile applicare la definizione di *canzone* per tutti questi brani, nonostante il titolo dell'album contenga la parola stessa *songs*.

Rats & Monkeys

Per esprimere il disordine abbandonato delle rovine popolate da ratti e scimmie, il trio non ricorre alla musica più casuale e apparentemente *caotica*, quella aleatoria. L'atmosfera caotica e degenerativa è presentata da un brano nevrotico, veloce di metronomo, che sembra quasi accelerato, in una struttura antitetica alla casualità, data la continua ripetizione. Come se il canto inseguisse la musica. Questa, a sua volta appesantita da battiti frequentissimi, geometrici e costanti, una percussione pneumatica. Ci troviamo di fronte ad una parentesi musicale che irrompe, dilania, con la sua frenesia di suono la distorsione sublimata, le dissonanze, fastidiose e violente.

Il carattere distintivo di questo brano è dunque la ripetizione impostata sulla struttura testuale: infatti si

tratta di due brevissime strofe una di sedici e l'altra di nove sillabe/note. Le due micro-strofe sono intervallate da una frase di violino. Il canto fa irruzione quasi immediatamente, non c'è quindi un'introduzione strumentale, ma sei battiti di percussione che definiscono il ritmo ininterrotto del brano. Le strofe sono ripetute sei volte da 0'01'' a 1'53''. Il concetto di ripetizione è sottolineato ulteriormente dall'andamento della melodia cantata: questa si muove in gran parte sulla stessa nota e anche il tono e il timbro vocale, nella velocità di esecuzione non hanno variazioni. Questo è in contrapposizione con gli andamenti melodici degli altri brani che, come abbiamo notato, erano ricchi di intervalli e dinamica. Un elemento interessante è la chiusa dell'ultimo verso della seconda strofa: sulla parola "blocked" che si pronuncia in una sola sillaba, la Krause canta una nota dall'aspetto di un armonico improvviso. Tutto il canto è impostato su una tonalità alta e soprattutto il timbro della voce dà un'impressione di urlo. In questo caso notiamo nuovamente, come già detto riguardo a *First Things First*, il ruolo espressivo e descrittivo sia del canto sia degli impieghi timbrici degli strumenti.

Lo schema musicale mantiene l'andamento della ripetizione alternandosi nell'accompagnamento del canto e nelle risposte strumentali.

Una prima distinzione tra le due parti che si alternano è il trattamento della sezione ritmica e del basso. Riguardo alla batteria, nella sezione cantata il rullante suona gli accenti e non ha una presenza forte, tende a confondersi con il suono propagato dai piatti, e mantiene un andamento simile anche nella parte strumentale. La cadenza ritmica, e soprattutto la distinzione tra parte strumentale e cantata, sono rappresentate dal basso e in parte dal pianoforte. Il

basso, durante il canto, esegue un movimento discendente, rimanendo su un registro alto, un registro sonoro che ricorda i soli di contrabbasso jazz, nelle ascese di tono. È interessante notare che questo inserto del basso non avviene fin dalla prima strofa, bensì dalla seconda; a questo impiego del basso nella parte cantata, si contrappone il suono su basse frequenze e di durata maggiore negli intermezzi strumentali. Questo suono è percussivo sia per il suo timbro, (si potrebbe paragonare a quello di una grancassa)¹⁶, sia per il suo andamento cadenzato e regolare; effettivamente alle note di basso si sovrappongono all'unisono i colpi della grancassa e si viene a creare una sezione ritmica di suoni gravi che crea una sorta di pesantezza percussiva.

Non solo l'impiego ritmico è diverso tra *cantato* e *strumentale*. Gli strumenti che andiamo ad analizzare sono il pianoforte, la chitarra e il violino.

Il pianoforte ha un andamento ritmico a sua volta espresso dalla ripetizione di un accordo; ripetizione frenetica che si muove sui sedicesimi. Non ha quindi dinamiche melodiche, progressioni armoniche, e per questo suo impiego si potrebbe inserire nella sezione ritmica.

Il violino è contrapposto alla voce nella dinamica di botta-risposta. A differenza di alcuni brani precedenti non c'è il concetto di ripetizione della melodia cantata, ma l'esecuzione di una frase diversa, formulata in risposta. Il carattere espressivo del violino è comunque paragonabile alla voce: sembra straziato, trascinato ed è sintetizzato nell'architettura ritmica.

La chitarra, (vedere *Gold*), ha nuovamente ruoli estetici ben definiti. L'esecuzione veloce di note quasi indistinte

¹⁶ Il basso elettrico è spesso suonato come supporto ritmico in collegamento diretto agli accenti della grancassa.

assume il carattere della velocità del brano e il nervosismo ritmico; il suo impiego timbrico inoltre, sembra rappresentare l'atmosfera caotica. L'abbandono dell'idea di un canto in luogo di una massa sonora dalla forma imprecisa, distorta. Anche in questo caso la distorsione esercita un ruolo timbrico fondamentale, rappresentando, in virtù del suo carattere di saturazione, una confusione sonora, un disordine che fa capo al testo e alla musica. Ancora una volta siamo di fronte al carattere descrittivo e rappresentativo dei suoni.

In *Rats & Monkeys* troviamo una *coda*. Questa è separata da un secondo di silenzio dal resto del brano. Ha una durata di 1'13''. Per quasi la sua totalità, questa coda presenta il materiale sonoro della parte che abbiamo chiamato *strumentale* del brano. A questa si sovrappone la voce che canta il primo verso della seconda strofa: "walls are loosening"¹⁷, in una sorta di cantilena, che ancor più può assomigliare ad un disco che salta. Quindi un momento cancrizzante, con il canto immobilizzato su un verso incompleto, che si ripete sempre uguale senza risoluzione, né cambi. Alla fine della coda, intorno al min. 2'55'', tutto va in leggera dissolvenza e subentra un disturbo sonoro quale un fruscio e poi una sovraincisione di una parte di brano che si sente al contrario. Anche questi inserimenti sono significativi e immobilizzano l'atmosfera del brano e il suo caos come in una leggenda antica e in una sorta di cornice biblica.

¹⁷ Nella pronuncia del verso, il risultato sonoro è "walls are loos", come se la seconda sillaba di *loosening* risultasse tagliata con il resto del verso, alla quale effettivamente si legava nel cantato precedente.

The Skeleton

Il tempo in 6/8 traduce il momento musicale di *The Skeleton* in una danza. Una danza macabra, verrebbe facile definire osservando le parole.

Gli strumenti: percussione, organo, pianoforte, chitarra. Canto.

Organo, pianoforte e percussioni si muovono intrecciati nella trattazione ritmica: l'organo segue il ritmo della batteria in una struttura accordale e così anche il pianoforte (che cambia accordo sui primi accenti delle battute). Questo andamento ritmico definito e suonato da tre strumenti non è comune nel disco, lo abbiamo trovato parzialmente nel brano *The Summer Wheel*. È importante notare che tutto il discorso ritmico, sia come fattore metrico sia come arrangiamento, non subisce variazioni, né inserimenti. In questo senso *The Skeleton* contiene una regolarità che si contrappone agli altri brani. Questa regolarità porta anche a descrivere il brano come una danza. La melodia vocale è inserita in questo contesto di cadenza regolare e ripetuta, ma ha un andamento più dinamico espresso con terzine e quartine. Il verso "here in this register" ne è l'esempio più concreto. Sempre riguardo alla voce da notare come questa sia registrata in due tracce sovrapposte, sulla stessa altezza. Questa soluzione l'abbiamo già riscontrata per *The Slave*, *The Bath of stars*.

La chitarra elettrica s'inserisce con note singole dopo la prima strofa cantata; essa segue gli accordi del pianoforte, poi esegue la melodia della strofa; infine doppia la voce nell'esecuzione della seconda strofa cantata, la terza in totale. Si tratta nuovamente di una chitarra elettrica distorta. Inizialmente questa distorsione appare leggera, sulle note singole che seguono gli accordi di

pianoforte. Nell'esecuzione della melodia della strofa, il suono cambia sensibilmente: c'è una maggiore presenza e un maggior grado di saturazione del suono, che porta un maggior grado di distorsione. Si tratta di una distorsione più *metallica* e più compressa, che garantisce un sustain maggiore. La compattezza sonora è conferita inoltre dall'ottava in cui la chitarra sta suonando, più bassa rispetto alle singole note precedenti. La chitarra distorta prosegue il suo cammino melodico all'unisono con la voce, quando questa esegue la strofa nuovamente. Anche questa sovrapposizione di chitarra e voce l'abbiamo già riscontrata: in *The Hermit*, dove però la chitarra è acustica. Abbiamo visto che la sovrapposizione è una forma usata frequentemente in questo lavoro.

La struttura è tripartita: tre strofe uguali di cui la prima è cantata dalla voce, la seconda dalla chitarra elettrica, la terza da voce e chitarra all'unisono. Le tre strofe sono introdotte dal movimento accordale di organo e pianoforte, supportato dalle percussioni.

The Winter Wheel

Ancora una volta ci troviamo di fronte a una dialettica strofica giocata tra canto e strumento. La struttura strofica consta di due cellule uguali e una terza distinta che potremmo definire come chorus, che contiene anche le parole del titolo. L'esecuzione è così distribuita: due strofe e un *chorus* consecutivi cantati dalla voce; ripetizione delle due strofe suonate dalla chitarra e chorus cantato dalla voce. In quest'organizzazione ritroviamo lo schema *SR*, con la presenza della ripetizione della strofa da parte di uno strumento.

Una particolarità interessante è l'andamento ritmico: infatti il tempo è pari (4/4), suonato a metronomo contenuto, facile quindi da seguire e da contare; si nota però l'anticipo della voce sulle battute. Questo anticipo dà un senso di spinta, e ancora una volta si può ipotizzare questa indipendenza della voce, il suo andamento legato all'accompagnamento ma anche alla forza interpretativa della Krause. Questa sembra proprio essere una caratteristica estetica distintiva del lavoro.

La voce è nuovamente registrata su due tracce sovrapposte: nella strofa sono cantate alla stessa ottava; nel chorus una traccia mantiene l'ottava della strofa e l'altra è ad un'ottava più alta. Il chorus ha inoltre un andamento melodico diverso da quello cantilenante e ripetitivo della strofa; questa si muove in buona parte su una sola nota con un'ascesa finale. In questo andamento monotono della voce, è interessante il contrappunto discendente di tastiera e chitarra. Le note discendenti sono suonate su gli accenti forti e quindi danno una cadenza ritmica e un'impressione melodica cancrizzante, affiancate alla voce. Nel chorus, invece, la dialettica melodica è rappresentata dalla voce e dal basso che esegue le note del canto all'unisono, accostando in più note discendenti.

La chitarra, nella strofa, suona all'unisono con la voce, e in questo impiego è paragonabile al basso del ritornello. L'aspetto timbrico della strofa è quindi determinato da una linea vocale costituita su tre livelli: due vocali e uno strumentale (chitarra), di registro acuto. La chitarra ha una leggera distorsione paragonabile a quella di *First Things First*. Il timbro della chitarra è protagonista della seconda strofa, in cui lo strumento sostituisce completamente la voce nell'esecuzione della melodia,

rendendo presente l'idea di minimalismo che già abbiamo incontrato.

L'impiego della batteria è invece paragonabile a *The Slave*, per il suo aspetto percussivo pieno, costruito su tamburi e piatti. Al movimento cassa-rullante-charleston si aggiunge il suono del crash, che ha una durata considerevole, paragonabile a un piatto chiodato¹⁸. Proprio il suono dei piatti è il timbro predominante della batteria e s'impone anche su gli altri strumenti; come già detto, la fase ritmica in questo brano ha un'evidente importanza. In questo senso possiamo ritornare alla questione descrittiva, pensando al confronto con il brano *The Summer Wheel*: anche in questo caso abbiamo sottolineato il ruolo della batteria che con il suo movimento fluido e continuo sembrava imitare una ruota. L'andamento ritmico marziale e statico di *The Winter Wheel* potrebbe ricordare la lentezza affaticata e la stasi dell'inverno.

Un elemento interessante è la pausa di silenzio che separa la strofa dal *chorus* seguita da un fill di batteria che introduce ogni nuova cellula della struttura. Questo elemento lo abbiamo già trovato nel brano *First Things First*, come momento che porta al climax, in quel caso rappresentato da un verso. In questo caso invece il momento climax è rappresentato dal *chorus*.

⁹ Si tratta generalmente di un *ride* che viene perforato in alcuni punti della superficie, e in corrispondenza dei fori vengono applicati dei piccoli chiodi che non rimangono fissati completamente; questi alla percussione del piatto vibrano prolungando il suono del piatto. Il piatto chiodato viene spesso utilizzato dai batteristi jazz, esso crea un suono prolungato che genera un sottofondo evanescente, nebuloso.

Man & Boy

La veste timbrica è la caratteristica distintiva di questo brano, non solo per l'impiego degli strumenti singoli ma per la veste fonica nell'insieme che è affollata di rumori, effetti sonori che ricoprono un ruolo fondamentale.

Inizio: un colpo di rullante (accordato acuto, con un suono secco), e un suono sintetico simile a un fischio, si tratta presumibilmente della manipolazione del suono ottenuta con un oscillatore e un equalizzatore. Da qui un accumularsi di rumori, costruiti da percussioni metalliche, piatti, voci in sottofondo e la permanenza del fischio. L'impressione del rumore la dà soprattutto la casualità e la sovrapposizione indistinta di queste sorgenti sonore. Questo "rumore" si rivela essere un sottofondo perpetuo: al min. 0'34'' un altro colpo di rullante introduce l'ingresso del pianoforte. Questo ha un movimento melodico binario ridotto a due note, sempre uguali fino all'ingresso della voce. La struttura binaria ed essenziale del pianoforte costituisce la fase ritmica oltre che armonica del brano. La voce resta sospesa sull'andamento del pianoforte, in un movimento rallentato dalle pause e immobilizzato da una ritmica fissa senza sviluppo, cambi e dinamica. Si tratta di una parte vocale molto breve, (circa 0'30''), che ha però un andamento melodico variante, senza simmetrie e dal finale sospeso. Con il canto coesiste l'insieme di suoni metallici, frequenze disturbate e distorsioni, ad un livello di volume vicino alla voce. In questo modo, le quattro coppie di versi sono immerse in questo caos sonoro. Quindi questo "rumore" non è un sottofondo, ma si presenta come un vero e proprio accompagnamento al quale si aggiunge il pianoforte. Ecco quindi il motivo dell'importanza timbrica: il suono indistinto e mescolato casualmente che costituisce

l'architettura del brano. La cosa interessante è che la voce stessa diventerà rumore: infatti dopo l'ultimo verso si sovrappone la sovraincisione della parte di voce e pianoforte registrata sul nastro rallentato: la registrazione risulterà accelerata quando il nastro avrà velocità normale. Ritroviamo l'utilizzo del nastro magnetico per ottenere effetti sonori di manipolazione come nel caso della parte iniziale di *First Things First*. In questo caso però è riproposto l'intero blocco pianoforte/voce, che, sovrainciso, è reso parte integrante di questo "accompagnamento aleatorio". A questo accompagnamento si sovrappone, al min. 2'15'', un suono sintetico che rappresenta la nuova linea melodica, che riprende gli elementi melodici della linea della voce. Ancora una volta quindi troviamo una doppia esecuzione della struttura melodica (definita nella strofa), con il valore aggiunto dell'esperimento timbrico costruito sulla casualità che sembra produrre un vero e proprio frastuono. Anche il timbro dello strumento che ripropone la melodia della strofa è distinto da quelli descritti in precedenza; si tratta di un suono sintetico di tastiera paragonabile ad un organo distorto il cui timbro è fortemente distorto.

Winter/War

la bipartizione del titolo potrebbe essere rappresentata con la bipartizione del brano.

I PARTE (0'00''- 1'21''): Interamente costruita sulla melodia della voce. Dopo due battute introduttive una di 6/4 e una di 5/4 ci sono diciassette battute in 4/4 di cui è suonata solo la prima nota (basso di pianoforte e percussione acuta) per ogni battuta. La parte strumentale si

limita a queste note e all'unisono di singole note di pianoforte con la voce. L'architettura strumentale è quindi ridotta al minimo, conferendo l'aspetto di essenzialità, di scarnificazione, e di polarizzazione della composizione su un'unica sorgente melodica.

Nel disco, questo aspetto musicale diventa spesso un vero e proprio linguaggio, una scelta stilistica. In questo brano il ruolo della voce è nuovamente fondamentale, e le caratteristiche liriche del canto di Dagmar Krause sono nuovamente in primo piano: ricchezza di note acute, di estensioni e ancora un movimento fluido, con gli accenti spostati rispetto alla cadenza della percussione.

II PARTE (1'26'' - 3'04''): La voce scompare nella pausa di circa cinque secondi e compaiono batteria e chitarra (1'35''), oltre al pianoforte che già era presente. Nasce un pezzo ritmato in 4/4 in cui il pianoforte suona in battere con la batteria la prima e la terza nota (accentate) delle battute, mentre la chitarra suona la stessa nota (del pianoforte), in levare. Nasce così un movimento di risposta che sembra quasi un'eco immediata. L'andamento dà l'impressione di essere binario, infatti ogni nota suonata cambia rispetto alla precedente in modo che ogni battuta contiene quattro note uguali a coppie (chitarra e pianoforte) e queste coppie sembrano costruire battute di 2/4, indipendenti. Questo effetto è anche supportato dalla forte accentazione della batteria sulle note di pianoforte. Ragionando in 4/4, nelle prime due battute il pianoforte esegue la stessa nota, il movimento melodico (una nota diversa ogni accento) parte con l'ingresso della chitarra.

La chitarra è nuovamente filtrata da distorsione, sempre con toni moderati, una distorsione che garantisce sustain alle note e un aspetto lamentoso, dato peraltro dal registro acuto.

Una particolarità ritmica, ma anche timbrica, che non è nuova per questo disco, è l'assenza del basso. Questa assenza produce un effetto sonoro di precarietà, come se il basso fosse un mediatore melodico tra le percussioni e gli strumenti con ruoli melodici (in questo caso chitarra e pianoforte). Un'assenza di questo tipo porta un senso di immediatezza e ancora ricompare il concetto di essenzialità, e architettura sonora ridotta ai minimi termini. L'assenza stessa di un *mediatore timbrico* mantiene i suoni talvolta distaccati e discontinui. La batteria che suona una ritmica disadorna, appesantita dall'impiego regolare e statico del rullante e della cassa. Il pianoforte e la chitarra incentrati sul loro movimento in battere/levare, un movimento costituito da note singole senza arpeggi o fraseggi. L'aspetto di essenzialità lo si ritrova anche in questo passaggio, in cui la melodia è semplificata essendo interrotta da lunghe pause tra note isolate.

Force

La struttura di questo brano consta di due cellule cantate intervallate da una melodia centrale eseguita dalla chitarra elettrica. D'importanza fondamentale è il trattamento della ritmica, della velocità che essa conferisce all'insieme, in un vero e proprio esperimento di accelerazione, ottenuto nuovamente attraverso la manipolazione della registrazione. Infatti la batteria è accelerata artificialmente, in rullate improbabili, come se fossero luci di passaggio. Gli elementi timbrici sono paragonabili al brano precedente: pianoforte, batteria, chitarra elettrica e voce. La registrazione della batteria è il tratto distintivo più immediato del brano. La batteria

infatti non ha solo il ruolo ritmico consueto: il suo andamento è costituito di rullate sovrapposte al charleston che segue le note del pianoforte. L'impiego della batteria è duplice, ma il ruolo predominante è proprio quello delle rullate, che, registrate a velocità dimezzata e suonate velocemente, una volta portato il nastro a velocità normale risulteranno avere una forte accelerazione. Si può parlare di ruolo espressivo, considerando anche l'indipendenza dalla ritmica e l'apparente casualità di questi inserti: queste "rullate" non esercitano un accompagnamento ritmico, sono maggiormente identificabili come un inserto fonico. Il ruolo espressivo si accentua nel *fill*¹⁹ che introduce la seconda cellula cantata.

Il pianoforte assume il ruolo di metronomo del brano. Frith sfrutta pienamente le caratteristiche percussive del pianoforte eseguendo i sedicesimi delle battute tutti con la stessa nota. In questo ruolo il pianoforte è affiancato dal charleston e, solo per la prima nota delle battute, da una nota di bassa frequenza. Siamo nuovamente di fronte ad una rarefazione del basso, che in questo caso influenza l'atmosfera globale del brano rendendola quasi sospesa, volante.

La chitarra suona dal min. 0'18'' a 0'28'', nel centro della composizione, ed esegue quattro triadi uguali, senza pause. Sono triadi discendenti (sib/mi/lab) in cui il mi e il lab sono ad un'ottava inferiore rispetto al sib. Questo gruppo di triadi ha la funzione di figura melodica centrale; abbiamo già trovato una figura melodica strumentale centrale in *First Things First*, anche in quel caso eseguita dalla chitarra. La chitarra ha quindi spesso questo ruolo melodico

¹⁹ Il *fill* è una breve variazione di dinamica (in questo caso riferita alla batteria) che serve a sottolineare una variazione di tempo o un passaggio di fase all'interno di un brano.

paragonabile ad un canto: ricordando ad esempio i brani in cui sostituisce la voce nelle strofe riprendendone la melodia. La chitarra non ha dunque un ruolo di accompagnamento, come del resto nella maggior parte dei brani del disco.

Three Figures

In questo brano gli elementi portanti sono la linea della chitarra, l'impiego e la registrazione della voce, e l'accompagnamento ritmico della batteria.

Riguardo alla voce ci troviamo di fronte ad una registrazione complessa. Questa complessità, da intendersi come articolazione, non in senso di difficoltà cognitiva, è data dall'uso della sovraincisione che genera delle sovrapposizioni. Abbiamo già trovato la sovrapposizione di due o più linee vocali, ad esempio in *The winter Wheel*, *First Things First*, *The Bath Of Stars*, ma nel caso di *Three Figures* troviamo la sovrapposizione di parti diverse. Per rendere più chiara l'analisi, riprendiamo il testo e lo dividiamo in tre parti chiamandole A, B, C.

Parte A: I shall lead says the boy
 & indeed he points the way
 his feet precede him for he
 has not turned his head

Parte B: I will come only wait
 says the man
 something calls
 Looking back he distracts
 the resolve of the boy

Parte C I shall stay says the King

I remain unimpressed by the world
-let the world come to me
but he watches the boy
his heart heavy with Fear

La voce esegue prima la parte A, poi la parte B cui si aggiunge l'incisione della parte A ottenendo così una prima sovrapposizione. La sovrapposizione si avvale inoltre del fatto che le tre parti hanno una melodia diversa tra loro, una diversa ritmica del canto e una diversa durata delle note.

La seconda sovrapposizione inizia in corrispondenza del verso "-let the world come to me" (nella parte C): sovrapposizione di A e di B. Quindi, nell'ultima strofa abbiamo la sovrapposizione di tre linee vocali distinte per melodia, ma anche per ritmo e intonazione. Le parti A e B, nella sovraincisione escono in mono nei due canali, mentre la parte C è in stereo. Questa differenza è presente anche nella prima sovrapposizione, in cui A viene riproposta in mono nel canale destro e B in stereo. Questo caso rimane unico nel disco. Possiamo però ritornare all'ipotesi della musica descrittiva, osservando che in questo caso la sovrapposizione delle tre voci è paragonabile alla sovrapposizione dei tre personaggi protagonisti del brano. Siamo comunque di fronte ad un aspetto espressivo della voce, ottenuto tramite la sovraincisione.

La linea della chitarra ha le caratteristiche per essere paragonata a un riff. Non si tratta però di una frase breve di due o tre battute, ma di una figurazione ritmica ripetitiva.

Considerato nel suo insieme, soprattutto per gli andamenti di chitarra e batteria, questo brano sembra un

lungo incipit o meglio, un'introduzione. Infatti la ritmicità incalzante sembra presupporre una partenza, un cambio di tempo: la batteria però resta come immobilizzata sul riff della chitarra senza in realtà accompagnarlo, ma proponendo a sua volta una struttura statica su gli accenti con delle brevi rullate. In un tipico brano rock costruito su un riff, come ad esempio *Jumpin' Jack Flash* (The Rolling Stones, 1968), troviamo un andamento ritmico dinamico con il tipico uso della grancassa sui quarti e il rullante su gli accenti.

Riguardo alla struttura, abbiamo trovato in questo brano un'articolata dialettica della ripetizione: sia riguardante la cellula musicale del *riff* sia le brevi strofe cantate. La ripetizione di queste ultime è costruita con la sovrapposizione della registrazione; esse sono infatti consecutive e, escludendo le sovraincisioni sono in una struttura consecutiva, non ripetitiva.

Three Wheels

Parte 1. Ci sono alcuni elementi che potrebbero descrivere questa prima parte come una filastrocca. Riguardo alla voce sicuramente le rime che concludono ognuno dei tre gruppi di versi; in secondo luogo l'unisono di tre voci di tono diverso. Anche l'assenza di accompagnamento eccetto i cimbali potrebbe ricondurre ad una forma di canto primordiale: una forma magari improvvisata, priva di accompagnamenti strumentali, di melodie intrecciate. Siamo nuovamente di fronte a una forma essenziale, scarna, come abbiamo già notato per *Gold*, in cui la voce è l'unico elemento melodico.

Parte 2. Allo scomparire del suono del tamburello e della voce compare il pianoforte: questo ha un andamento accordale formato da due bicordi (fa#/do; fa/si), a distanza di un semitono. Il tempo è 3/4 e ciascun bicordo occupa un'intera battuta ed è suonato sul primo quarto. Si crea in questo modo, soprattutto grazie all'intervallo di semitono, una tensione.

La voce compare cantando il primo verso sulla stessa nota (sol#) seguita da quattro note discendenti (fa#/fa/re#/re) che costituiscono il secondo verso. È interessante il successivo glissato sulla parola "wheel" (fa/fa#) sempre costruito con un semitono. Abbiamo poi nuovamente una discesa su "revolving-a wheel" (sol#/fa#/mi/mib). Infine abbiamo, per i due versi conclusivi "within a wheel" e "or is it real?", due quartine che si differenziano per l'ultima nota: fa/mib/fa/fa# e fa#/mib/fa/la. Prima dell'ultima quartina ha inizio un crescendo che porterà alla terza e ultima parte. Il crescendo è ottenuto principalmente con i piatti della batteria suonati con le bacchette che terminano con un tampone. Il battito frequente sul piatto genera una risonanza crescente che dà appunto il senso di aumento di suono, un arrivo imminente.

Parte 3. Il primo elemento che si nota la registrazione dei piatti: nuovamente abbiamo una *effetto accelerato*, come avevamo notato per il brano *Force*. A questo sottofondo di piatti *accelerati* si aggiunge il pianoforte. Questo si muove in un tempo di 4/4 con un andamento accordale su battute alternate: in ciascuna battuta suona un accordo sul primo e terzo quarto ottenendo così una coppia di accordi uguali per ogni battuta che si alterna ad un'altra coppia suonata nella battuta successiva.

La chitarra suona una nota singola ogni due battute, in corrispondenza del terzo quarto, quindi all'unisono con un accordo di pianoforte. Appare quindi con note isolate, ma equidistanti, simmetriche. La nota è suonata in distorsione, e non fermata, così che il sustain dato dal distorsore ha una durata quasi di una battuta.

Per quanto riguarda la voce, troviamo nuovamente una sovrapposizione di due linee vocali che cantano la stessa linea melodica all'unisono e sulla stessa altezza. La melodia della voce è ferma su una nota (mi), ma la sua dinamicità è data dalla ritmica, non regolare. Infatti una conseguenza di pause, ma anche di variazione di durata delle note conferisce a questa melodia un aspetto dinamico, quasi un ritmo colloquiale. Un ritmo distinto da quello della seconda parte, che aveva un moto su più note, ma assorbito nel ritmo, e in questo senso più vicino all'idea di canto.

I caratteri comuni costituiscono uno stile?

Abbiamo notato e descritto alcuni caratteri che accomunano molti brani, questi caratteri riguardano l'aspetto complessivo del brano, i timbri presenti, e l'impostazione della voce.

IL CANTO.

DOPPIATURA: considerata come linea melodica eseguita all'unisono con la voce, distinta relativamente agli strumenti che doppiano:

- DUE VOCI ALL'UNISONO (doppia voce): *THE BATH OF STARS*; *THE SLAVE*; *THREE WHEELS* (tre linee vocali sovrapposte); *THREE FIGURES*.

- VOCE SINGOLA CON STRUMENTO ALL'UNISONO:
 1. CHITARRA: *FIRST THINGS FIRST; THE HERMIT.*
 2. PIANOFORTE: *WINTER/WAR.*

- DOPPIA VOCE ALL'UNISONO CON UNO STRUMENTO:
 1. CHITARRA: *THE SKELETON; THE WINTER WHEEL.*
 2. PIANOFORTE: *GOLD.*

Vediamo come la doppiatura della voce sia una caratteristica diffusa, presente in dieci brani su quattordici. Quindi si tratta di un tratto distintivo nel trattamento della melodia e del canto, di una vera e propria scelta stilistica.

Per ciò che riguarda specificamente il canto, è molto importante ricordare la forza interpretativa delle linee melodiche. È questo un tratto distintivo fondamentale, non solo per l'effetto stilistico ed espressivo del canto, ma proprio per la tecnica compositiva in sé.

LA RITMICA E LE PERCUSSIONI

Anche l'uso delle percussioni, nell'accompagnamento ritmico di alcuni brani, può essere considerato un carattere stilistico. Consideriamo un tipo di strumento a percussione anche la batteria, che naturalmente rappresenta un insieme variabile di singoli elementi percussivi. Cutler suona spesso solo elementi singoli della batteria, suonando su singoli accenti, magari isolati in una parte di brano. L'uso della batteria nel suo insieme non è presente in tutti i brani.

- PERCUSSIONI ASSENTI: *THE BATH OF STARS.*

- PERCUSSIONI SU UNA PARTE DI BRANO: *FIRST THINGS FIRST*; *THE SLAVE* (assenti solo nella cellula centrale); *WINTER/WAR*; *THE HERMIT* (percussione di soli tamburi).

- PERCUSSIONI SU SINGOLI ACCENTI: *GOLD*.

- PERCUSSIONI SULL'INTERO BRANO: *THE SUMMER WHEEL*; *RATS & MONKEYS*; *THE SKELETON*; *THE WINTER WHEEL*; *THREE FIGURES*.

- PERCUSSIONI PARZIALI/MODIFICATE:
 1. SOLO PIATTI: *MAN & BOY* (effetto accelerato); *THREE WHEELS*.
 2. TAMBURI: *FORCE* (effetto accelerato).

2.3 The World As It Is Today

The Song of Investment Capital Overseas

Nuovamente abbiamo una struttura organizzata con la ripetizione. Nelle due parti in cui divideremo questo brano individuiamo l'elemento della *regolarità* nella prima che verrà meno nella seconda.

Andiamo però con ordine.

PARTE I (0'00'' - 1'12''): divisa in due fasi cantate: chiamiamole A (di 8 BATTUTE) e B (di 4 BATTUTE), eseguite nell'ordine ABA.

La fase vocale (A), che irrompe dal primo secondo del brano, è effettivamente lontana dalle atmosfere di *WINTER SONGS* principalmente per l'accompagnamento accordale del pianoforte e per le cadenze costruite. L'elemento che colpisce immediatamente è la melodia della voce che sembra morbida, appunto in relazione alle cadenze degli accordi. Questa morbidezza melodica si potrebbe azzardare a definirla ironica, affiancata al testo. L'ironia è data dalla contrapposizione dell'atmosfera musicale alla durezza critica del testo.

L'accompagnamento è costruito con cadenze accomodanti che rendono leggera la melodia, a sua volta accompagnata da una ritmica fluida non appesantita da sincopi, controtempi, e dinamica forte. Infatti la cadenza sugli accenti è data dal pianoforte e la batteria è suonata in dinamica moderata, con dei rimbalzi sul ride e sul rullante. È interessante notare la registrazione del rullante, presente solo nel canale destro, mentre i piatti sono su entrambi i canali. Questo tipo di registrazione del rullante riporta alla batteria di

*SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND*¹: nel 1967, la registrazione in stereo non era ancora un procedimento molto usato e le macchine non erano ancora in via di perfezionamento. In *SGT. PEPPER'S LONELY HEART CLUB BAND*, l'utilizzo della stereofonia è caratterizzato da una divisione netta degli strumenti nei due canali. Questo utilizzo della stereofonia è dovuto alle limitazioni tecniche dell'epoca, in cui i mixer erano dotati di pochi canali e non consentivano delle vie di mezzo nella gestione delle tracce e nella loro divisione. Nei tredici anni che separano il disco Beatles da *THE WORLD AS IT IS TODAY* le apparecchiature per la registrazione hanno visto un progresso e un perfezionamento importante, già sviluppatosi nei primi anni Settanta, con l'utilizzo della registrazione stereofonica da parte di molti gruppi dell'area *progressive*. Nei brani degli Art Bears l'utilizzo della stereofonia è molteplice: ci sono alcuni casi in cui la divisione degli strumenti nei due canali è più netta che in altri. Ad esempio nel chorus strumentale di *The Hermit* la chitarra acustica è presente soprattutto nel canale destro, ma se ne percepisce vagamente il suono anche nel canale sinistro. Il rullante, in questo brano è chiaramente percepibile solo nel canale destro e in questa caratteristica è paragonabile alla registrazione dei Beatles: nel caso degli Art Bears si tratta di una scelta stilistica e non di una inevitabile questione tecnica.

Alla parte vocale "A" si alterna la fase che abbiamo chiamato B, sensibilmente diversa, sempre cantata. Le

¹ *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, The Beatles 1967; prodotto da George Martin, ingegnere del suono: Geoff Emerick. Questo disco è uno degli esempi più eclatanti di uso di stereofonia, con la distribuzione degli strumenti su canali diversi. Quindi lo si tenga in considerazione come riferimento generico all'uso della stereofonia nei dischi qui presentati.

differenze sono molteplici: la ritmica è rappresentata dai tamburi con le pelli molto tirate, paragonabile al suono dei bongos². Questo suono si contrappone notevolmente a quello della ritmica precedente resa impercettibile e nebulosa dal quasi isolato suono dei piatti. Il tempo resta immutato anche se vengono eseguiti accenti spostati, è l'impressione ritmica appare più ricca e incombente. L'accompagnamento del pianoforte ha mutato a sua volta la sua identità ritmica, pur restando accordale. Gli accordi sono però diversi, e disposti in un movimento ciclico, senza risoluzione armonica. In questa atmosfera ferma armonicamente, ma ricca di suoni asciutti e definiti, e incombente nella ritmica, si inserisce un canto sussurrato. Come abbiamo già specificato, si tratta di una fase breve, di 4 battute, e il testo cantato è di due versi in rima, simile per questo al ritornello di una filastrocca. Una caratteristica di questa fase cantata è la ripetizione, che si pone in rapporto all'andamento del pianoforte. Notiamo che l'inserimento del canto sussurrato era presente in un brano di WINTER SONGS: *The Bath of Stars*. Il canto sussurrato si contrappone alla morbidezza della prima parte, risultando quasi parlato, con una concezione ritmica diversa.

PARTE II (1'12'' - 2'32''): questa inizia in corrispondenza della fine del ciclo ABA (descritto sopra), nel momento in cui ci si aspetterebbe un nuovo B, con le sue caratteristiche ritmiche. La parte che inizia contiene le caratteristiche armoniche di B, ma non la dinamica delle percussioni, che cambia identità. Si tratta di un movimento intenso e frenetico, ma costante, sempre costituita dai

² <<Coppia di piccoli tamburi ciascuno dei quali è formato da un fusto di legno o metallo cilindrico o tronco-conico, provvisto di un sola membrana. Uno dei due tamburi è più piccolo, in modo che l'intervallo tra le note prodotte dalle membrane è all'incirca di una quinta.[...]>>. *Bongos*, in: *L'Enciclopedia della Musica*, Garzanti, 1997, p. 100.

tamburi di cui sopra. Una ritmica costante, ferma sulla sua frequenza sopra la quale si costruisce un crescendo ottenuto con la voce. La voce ripete la linea cantata in B, partendo da un volume nullo aumentato progressivamente; alla sottovoce si aggiunge il canto del primo verso di A ("Out of town, my work takes me out of town") ripetuto quattro volte. Ne risulta una sovrapposizione di forme diverse, contrapposte, e in particolare quest'ultimo verso cantato e ripetuto sembra aleggiare distaccato dall'atmosfera a cui si aggiunge.

In questa seconda parte vengono meno le caratteristiche di regolarità che avevamo incontrato nella prima, infatti non c'è più una divisione netta in parti; soprattutto viene creato un ambiente sonoro più complesso, in cui si sovrappongono diverse sorgenti e linee. Un inserimento fonico aggiunto è quello che si dipana dal "tuono sintetico", si tratta di una specie di profondo riverbero, grave, simile al rumore del vento. Questo suono, o rumore, sovrasta gli altri inserti fonici, rendendoli sfumati in una sorta di patina caotica, polverosa. Questa sonorità confusa sembra rappresentare una decadenza rispetto all'ordine creato in precedenza, probabilmente una visione simbolica della degenerazione delle strutture e delle sovrastrutture del capitalismo. Abbiamo già ipotizzato in precedenza la presenza di un senso descrittivo della musica; in questo brano abbiamo ipotizzato anche la presenza di toni ironici della composizione.

Truth

Per la struttura, anche questo brano è divisibile, come il precedente, in due parti, di cui la prima è cantata e la seconda è strumentale: questa divisione riguarda l'esecuzione della melodia; nell'ambito ritmico questo brano non ha variazioni e da questo punto di vista non è quindi divisibile.

La parte cantata, (0'00'' - 1'06''), è formalmente strofica, formata da tre cellule che iniziano con forme verbali simili; tuttavia nel loro andamento melodico ci sono delle sottili differenze. C'è una differenza con il brano precedente, infatti non troviamo un'alternanza tra fasi diverse, ma tre cellule paragonabili. Da questa differenza cominciamo a decifrare ancora una volta le scelte stilistiche, che non si orientano su un canone, su una traccia di aspetti comuni, ma che lasciano ad ogni composizione una vera e propria identità. Questo aspetto era fortemente presente anche nel disco *WINTER SONGS*, ed è affiancabile all'esigenza descrittiva e magari anche didascalica delle forme musicali, e foniche.

Restando nell'ambito strutturale che riguarda la voce, troviamo una particolarità nella terza strofa. Notiamo il modo in cui vengono cantate le parole "prosperity", "eden" e "truth": la loro pronuncia si stacca dal resto della strofa, esse vengono propriamente sottolineate, con un marcato stacco strumentale. La parola *stacco* sembra capitare a proposito: l'interruzione della ritmica è immediata, sorprendente, ma anche la sua ripresa. Ci troviamo di fronte all'esempio per ora più concreto di indipendenza formale in favore di espressività. Non si tratta solo di un inserimento espressivo, ma ritroviamo anche qui un aspetto ironico. Infatti proprio in corrispondenza delle parole suddette, la

musica sembra elevarsi abbandonando istantaneamente la ritmica costante a cui era legata, aleggiando senza legami timbrici *terrestri* come le percussioni o bassi. Il distacco sonoro è dato dalla comparsa repentina dell'organo che conferisce alla trattazione dei suoni una componente ironica in riferimento al testo. La voce stessa assume un aspetto etereo, salendo di tono formando un acuto. L'aspetto ironico è da individuare nell'ossimoro con cui s'inseriscono dei concetti banalizzati dai luoghi comuni, in un'atmosfera sonora sublimata, nell'accezione fonica della voce acuta accompagnata dall'organo.

Potremmo dire che anche la seconda parte, quella strumentale, è a suo modo tripartita. Non si tratta di strofe sovrapponibili, ma di forme con elementi comuni, come ad esempio il tema iniziale delle prime due. Nuovamente il tema melodico strumentale è eseguito dalla chitarra. La chitarra esegue i tre inserti a ottave diverse. I tre inserti si distinguono per lunghezza, e ottava. Il primo, il più lungo è suonato ad un'ottava bassa, il secondo all'ottava successiva sovrapposta all'ottava più bassa in sovraincisione, il terzo all'ottava alta. Il suono della chitarra è definito e non distorto, è compresso, e inoltre trattato con un *chorusing*³. Il *chorusing* è utilizzato per le note presenti in tutto il resto del brano, ripetute a loop, all'interno del riff. Si tratta di note che formano un accordo plettrato dall'alto in basso (nel senso dell'altezza delle note che lo compongono), sempre con la stessa figurazione ritmica. Il riff è quindi composito, perché sono più elementi strumentali a costruirlo. L'uso del *chorusing* non è molto diffuso nei brani del disco; abbiamo trovato, soprattutto in *WINTER SONGS*, un diffuso sfruttamento della

³ Il termine *chorusing* in questione indica un trattamento del suono della chitarra elettrica.

distorsione, ma non di questo effetto che rende il suono molto compatto e *vibrante*. Il chorusing è usato spesso per comporre i suoni dei soli di chitarra, infatti conferisce caratteristiche di *pulizia* e *nettezza* abbinate ad una buona presenza di suono (fondamentale per quasi tutti i soli rock).

Ciò che resta invariato durante tutto il brano è la ritmica, rappresentata da un movimento di batteria e da due riff alternati che affiancati sembrano costituirne uno solo. I due riff sono suonati dalla tastiera e dal basso. Non è appropriato parlare di riff, per quanto riguarda il basso: infatti questo esegue due note relative agli accenti, svolgendo cioè la sua naturale mansione ritmica. La tastiera, a sua volta, esegue una frase di quattro note di cui solo la prima è diversa dalle altre. Il riff completo è costruito da queste quattro note e da un quinta che sarebbe la seconda delle due note del basso, la quale giunge equidistante dalle altre. Si tratta di un riff piuttosto semplice, ma lo rende interessante questa complementarità.

Sempre parlando della ritmica è interessante l'uso della batteria, principalmente orientato sui piatti: si tratta di un suono continuo di charleston, che tiene la ritmica accentata da isolati colpi di rullante; si aggiunge un *china*⁴ con cinque battiti sulle cinque note del riff.

Non abbiamo trovato molti esempi di riff, in *WINTER SONGS* abbiamo individuato quello che accompagna *Three Figures*; tuttavia la strutturazione di un brano su un riff non è molto diffuso nel lavoro degli Art Bears. Si tratta di un accompagnamento più presente, che costituisce una identità ritmica e timbrica ben precisa, e in un certo senso può

⁴ Piatto di bronzo dalla forma rovesciata, con un suono *sporco* (opposto ad esempio alla nettezza del *ride*), usato nei fill e nei passaggi si pieno sonoro, con le sue caratteristiche di *suono-rumore*.

porsi in contrasto con l'essenzialità che invece abbiamo incontrato molto spesso. Possiamo quindi dire che questo elemento si pone in contrasto con lo spirito compositivo del lavoro di *WINTER SONGS*, precedente.

Freedom

Cominciamo nuovamente dalla struttura, perché è importante notare che nuovamente c'è una bipartizione tra parte cantata e parte strumentale. Inoltre è da osservare il trattamento della ritmica, che rimane costante durante entrambe le parti, riducendo l'idea di distinzione alla melodia, come in *Truth*.

Il canto non ha una struttura strofica, non ci sono alternanze come nei primi due brani, ma un'unica forma che si completa. L'andamento trascende dalla melodia dei brani precedenti, in un trattamento che è paragonabile alle atmosfere dissonanti di *WINTER SONGS*, con passaggi monocromatici. Si tratta di una fase breve, di un minuto circa, considerando la breve introduzione. Siamo lontani dalle cadenze accomodanti di *The Song of investment Capital Overseas*, e soprattutto dall'idea strutturale strofica. Un'altra caratteristica che riporta alle atmosfere di *WINTER SONGS* è quella della doppiatura della voce. Abbiamo infatti la sovrapposizione di due voci uguali registrate all'unisono.

Un'ulteriore riferimento ai suoni del disco precedente, lo dà l'impiego del violino, che compare nella breve introduzione e costituisce un colore timbrico fondamentale nella fase strumentale. Nella frase introduttiva esso è accompagnato da un suono con il timbro simile, un suono sintetizzato, data anche la sua durata e l'evidente

manipolazione delle onde sonore. Ritroviamo l'uso di apparecchiature elettroniche, con l'oscillatore e l'equalizzatore che consentono la modificazione dei suoni variandone i parametri.

In questa fase introduttiva, l'intreccio dei suoni di archi con questa *oscillazione tremolante* svanisce in un tempo brevissimo, come se fosse comparso per stabilire un'atmosfera con una breve esclamazione. La ricomparsa di questi suoni acuti è nella fase strumentale nell'introduzione all'assolo di chitarra. Proprio in questa fase si concentrano gli aspetti timbrici più caratteristici, una mescolanza di suoni acuti supportati dalla ritmica pesante della prima parte.

È un urlo di Dagmar a iniziare la fase strumentale. Quest'urlo porta naturalmente un significato testuale, un vero e proprio sfogo fuori di metafora e lontano dall'ironia e dal sarcasmo. Forse una risposta al sarcasmo stesso. L'urlo viene poi modificato artificialmente, trasformato in un acuto straziato, ondulante; diventa un accompagnamento, un stridio che si intreccia con la chitarra. Sono fondamentali due elementi: prima quello evidente dell'espressività dell'urlo, della sua presenza semantica. In secondo luogo la manipolazione fonica di quest'urlo; la trasformazione in elemento timbrico, con una sua durata e un suo andamento, lontani dalla definizione di canto, sembra quasi una metamorfosi in cui la voce si avvicina e poi si confonde e si assimila alla chitarra. Non si tratta di accompagnamento ma di intreccio sonoro vero e proprio.

Il solo di chitarra è forse il primo a potersi definire tale, ha delle caratteristiche riferite specificamente allo strumento, ossia: il pezzo eseguito si identifica nella chitarra. Quindi la chitarra in questa parte non esegue semplicemente un canto melodico con la sola caratteristica

del suo timbro, ma esegue un canto specificamente collegato alla sua natura timbrica. Il primo elemento strettamente *chitarristico* è l'uso del *bending*⁵ che compare nell'esecuzione delle prime note, poi l'uso della *leva*⁶ e l'inserimento di alcuni armonici. Si tratta comunque di un assolo con caratteristiche timbriche particolari, con lunghe pause, sincopi e un particolare trattamento della distorsione, indugi sulle risonanze, con note tremolanti e ravvicinate. Un assolo che si protrae con note isolate, suonate talvolta in controtempo. Ancora una volta la melodia è difficilmente cantabile, data la sua discontinuità e la distorsione; può trattarsi della ricerca timbrica del disordine, dell'apparente casualità che potrebbe rappresentare una naturalezza compositiva e il rapporto istintivo con la musica, anche se tutto ciò non è che il frutto di un ragionamento e di un'intenzione. Questo approccio è esteticamente controverso; probabilmente si potrebbe risolvere il problema parlando dell'ispirazione musicale e chitarristica a Frank Zappa, o ad una impostazione di uno stile personale di Frith. Ci troviamo di fronte ad un virtuosismo "celebrale", dell'atto compositivo

⁵ Si tratta di una tecnica usata per la chitarra elettrica che consiste nel premere una corda all'altezza desiderata e, tenendola premuta, tenderla verso l'alto o verso il basso per modificarne la tensione ottenendo una nota di altezza maggiore relativamente alla tensione creata. Questa tecnica è attuabile con le corde di metallo delle chitarre elettriche e acustiche (folk), non si esegue invece con le corde di nylon delle chitarre classiche e flamenco.

⁶ La *leva* è una barra metallica collegata generalmente tramite filettatura al ponticello della chitarra elettrica e consente di muoverlo in modo da modificare simultaneamente la tensione delle corde. Viene generalmente usata per abbellire o modificare per brevissimo tempo una o più note, e genera un effetto miagolato. Il movimento del ponticello è generalmente possibile in modo da abbassare la tensione delle corde, muovendo il ponticello verso l'alto, ma con il ponte comunemente chiamato "Floyd Rose" è possibile anche muovere il ponticello verso il basso aumentando la tensione quindi l'altezza della nota, talvolta generando fischi, soprattutto con gli armonici.

e dell'impronta stilistica; sono presenti le distanze prese dal virtuosismo tecnico, dall'esasperazione della velocità.

A questo assolo si intreccia, come già detto, la manipolazione fonica dell'urlo che diventa una sorta di solo a sua volta, con fasi ascendenti, pause, svisature. Un risultato complessivo stridente, fastidioso quasi, per l'accumulo di suoni acuti indistinti e quasi stonati. Questa massa sonora si sovrappone alla ritmica che invece è chiaramente marcata dall'accordo di pianoforte ripetuto in ottavi, e dall'andamento regolare della batteria, nonostante lo spostamento di alcuni accenti. La fase di accompagnamento si può dividere in due parti ciascuna introdotta dalla frase di violino che era anche frase iniziale del brano. Nella seconda parte del solo, il suono di violino non scompare dopo la frase, ma permane creando un sottofondo.

In una struttura simile alle due dei brani precedenti abbiamo rintracciato elementi di sottile differenza stilistica, con un avvicinamento alle atmosfere dissonanti di *WINTER SONGS*, per le soluzioni melodiche della voce e la trattazione dei suoni degli strumenti.

(armed) Peace

Ci sono vari elementi paragonabili a *Truth*, specificamente riferiti alla struttura del canto e l'enfatizzazione di una parola: "War". Abbiamo nuovamente una struttura strofica costituita da tre cellule che oltre all'andamento melodico simile hanno in comune il verso conclusivo: "in England-War". Troviamo poi una strofa conclusiva, differente dalle tre strofe iniziali.

La sezione ritmica è in questo brano rappresentata dal basso che accompagna un movimento di archi. Nella parte

introduttiva abbiamo un riff in 12/8 che ha un andamento simmetrico con due scale costituite da sei ottavi ciascuna, con una melodia simile, ma ad un'altezza diversa. All'ingresso della voce il tempo si trasforma in 6/8, e la ritmica è cadenzata dal basso in due accenti per battuta. Anche il canto nelle strofe ha così una ritmica definita, un andamento simile ad una filastrocca.

In questo brano è la timbrica a manifestarsi con forza. Nell'introduzione intervengono due suoni oltre il basso e gli archi che eseguono il riff: si tratta di due timbri diversi, entrambi difficilmente definibili, che potrebbero rientrare nella gamma dei rumori. Del resto, nel booklet sono attribuite a Cutler le percussioni, la batteria e *noise*, appunto, rumore.

Si tratta di due suoni stridenti, uno più legnoso contrapposto all'altro che potrebbe vagamente ricordare uno *scratch*⁷. Questo tipo di suono si può ottenere con la chitarra sfregando il plettro sulla corda nel senso della sua lunghezza ottenendo una sorta di graffio, l'effetto è amplificato se la chitarra è distorta. L'inserimento dei rumori non è una novità per gli Art Bears, lo abbiamo incontrato nel brano *Man & Boy*, nel disco precedente.

Con l'ingresso della voce, i due suoni/rumori scompaiono, ma, come abbiamo già detto precedentemente, viene enfatizzata la parola "War", ottenuta con l'interruzione della ritmica e con l'inserimento di un nuovo rumore, più profondo, denso e grave. A questo suono/rumore si affianca un suono acuto e stridente, è un suono paragonabile a un organo suonato però ad un'ottava molto alta, ottenuta probabilmente con l'oscillatore. Questi inserimenti

⁷ Effetto sonoro ottenuto modificando con le mani il movimento del disco di vinile sul piatto ottenendo uno sfregamento con la puntina. Questo tipo di suono è ampiamente utilizzato nei brani di musica *rap* e *hip hop*, ma anche da gruppi come Portished o Massive Attack.

costituiscono un incanto generale che è accompagnato da note di chitarra raggruppate in triadi uguali. In questi spazi musicali tra le strofe si sovrappongono rumore e note isolate, delle parentesi sonore che potrebbero essere dei chorus strumentali.

Dopo la terza strofa la pausa è più lunga, ed è seguita dalla strofa conclusiva, diversa dalle altre per gli aspetti melodici e ritmici. Scompare il movimento degli archi e la ritmica del basso, e la voce è lasciata quasi isolata. Sono presenti solo gli accordi, simultanei alla prima nota di ogni verso. Proprio la voce è oggetto dei cambiamenti più evidenti; infatti ci troviamo di fronte a due voci sovrapposte in un canto all'unisono, con ottave diverse. Ritorna quindi un elemento distintivo di *WINTER SONGS*, la doppiatura della voce. L'atmosfera fissa e incantata è quindi penetrata nel canto, abbandonando i suoni sovrapposti i disturbi e i rumori. Il canto ha a sua volta abbandonato le caratteristiche melodiche delle strofe, abbracciando un moto discendente, costellato di pause e attese, che portano alla chiusura sulla parola "England".

Civilisation

Cupa. Scarnificata. Lenta. La prima parola del testo ("Night"), che compare dopo una lunga introduzione strumentale, sembra spiegare la musica che la introduce. Si intrecciano tre elementi: un suono profondo e basso che ricorda il passaggio di un aeroplano, un suono di chitarra distorto e compresso: in realtà i suoni di chitarra sono due, che si alternano anche nei canali. Questi due suoni sono molto simili, hanno una differente impostazione dei toni; entrambi sono ottenuti modulando il volume della

chitarra. Generalmente questo tipo di suoni si ottiene suonando un accordo o una nota a volume completamente azzerato e poi si dà volume alla chitarra: in questo modo si sente la coda sonora di ciò che si è suonato, ma non si sente l'elemento percussivo del dito o del plettro che lo ha generato, così che il prodotto sonoro sembra comparire di sorpresa, gradualmente. La presenza di questi accordi di chitarra elettrica sembra inoltre casuale, come se fossero propriamente dei rumori di fondo, magari di una macchina, o un'interferenza.

Ai suoni di chitarra si aggiunge il violino che risulta in primo piano. Si aggiungono successivamente dei rumori di fondo e delle voci umane molto distanti, ma chiaramente urlate. La sovrapposizione di questi suoni sembra quasi essere visiva, concreta come la colorazione di un'illustrazione che ne determina la prospettiva e le distanze. Una vera e propria caratteristica di concretezza. È assente un discorso melodico compiuto, sembra tutto immobile e privo di sviluppo, e ancor più disordinato, incomprensibile.

Questi fatti di manipolazione di suoni potrebbero definirsi come elementi di MUSICA CONCRETA. L'inserimento di suoni e rumori non generati da strumenti musicali, registrati su nastro magnetico, riportano agli esperimenti di Paul Schaeffer e alle manipolazioni dei suoni che precorrono la nascita della musica elettronica. La trattazione dei suoni con l'equalizzatore la loro manipolazione, l'utilizzo dell'oscillatore, sono diffusi nelle composizioni degli Art Bears e riguardano uno degli aspetti della loro sperimentazione; la vicinanza agli esperimenti della musica di Schaeffer, individuabili in questo brano, è l'esempio della maggior radicalità in queste sperimentazioni.

Al minuto 1'18'' appare con una sola nota, bassa e inaspettata, il pianoforte. Questo compare in primo piano, sembra avvisare un imminente arrivo: il canto. Il pianoforte e il canto saranno uniti in un unisono fatto di note singole, e si sovrappongono al fondo di suoni isolati e casuali. Siamo al minuto 1'32''. L'andamento della voce fluisce in una melodia in costante cambiamento, senza simmetrie, e punti di riferimento. In questo contesto di irregolarità il trattamento del canto è paragonabile a quello di molti brani di *WINTER SONGS*; appare come libero, apparentemente svincolato da inquadrature armoniche, e soprattutto strutturali.

Allo scomparire della voce, si aggiunge ai suoni presenti dall'inizio una campana con rintocchi singoli ed equidistanti; sembra essere questo l'unico elemento di regolarità ritmica. La campana porta con sé un aspetto lugubre, funereo che si inserisce coerentemente nell'atmosfera già creata.

Il brano *Winter/War*, nel disco *WINTER SONGS*, ha un'atmosfera notturna ed essenziale generata dal canto isolato e doppiato da singole note di pianoforte. Questi due brani sono molto simili sotto questo aspetto dell'ambiente sonoro, dei timbri. Questo potrebbe essere un elemento della continuità stilistica che troviamo tra i due dischi in questione. Abbiamo però precedentemente notato anche elementi di differenza, specialmente riguardo alla struttura di alcuni brani.

La struttura di questo brano è costruita su due momenti strumentali con un nucleo centrale cantato, e per questo assimilabile quindi a *Freedom*. L'intreccio musicale è però scarnificato, non compaiono sorgenti ritmiche, compagini percussive; la radice è formata dai suoni di cui sopra. Questi suoni non costituiscono un canto o una struttura

armonica, ma un'impalcatura sonora sfumata, basata sulla natura dei suoni in sé. Questo arrangiamento che non prevede un accompagnamento di accordi, o una struttura a riff, potrebbe rappresentare una doppia ricerca: sia dal punto di vista fonico come utilizzo di timbri, che dal punto di vista dell'arrangiamento complessivo: fare delle sorgenti sonore il supporto per un brano e un canto.

Democracy

Si tratta di una vera e propria irruzione fonica l'inizio di *Democracy*: provenienti dall'atmosfera rarefatta dei suoni metallici e gli accordi isolati del brano precedente, si sobbalza quasi al cospetto di un ingresso della batteria e soprattutto della chitarra elettrica, che ha un suono distorto e particolarmente aggressivo. L'energia del brano è concentrata nella scelta dei suoni soprattutto, perché, osservando la ritmica ci troviamo di fronte a brusche interruzioni piuttosto che ad un andamento fluido di cassa e charleston e accentazione sul rullante. Si tratta di colpi singoli sugli accenti, sottolineati dalle note basse del pianoforte. La voce si oppone con forza ai toni alti e siderali di *Civilisation*, e si avvicina all'aggressività della chitarra con un tono piuttosto basso e un andamento nuovamente solenne, quasi oratorio. L'atmosfera di questa prima parte è resa caotica dalle note di chitarra: si tratta di armonici in distorsione. Quando viene suonato un armonico in distorsione si ottiene un suono molto acuto e di alto volume, un fischio quasi. Il ruolo è proprio quello del disturbo, quello di una chitarra *disturbata*, esprimendosi

con una locuzione del *Consorzio Suonatori Indipendenti*⁸, che esprime con efficacia questo aspetto fonico. A questi suoni isolati e quasi casuali si aggiunge un suono distorto basso generato da accordi di chitarra suonati sui bassi. Questo suono compatto costruisce una sorta di tappeto sonoro, che arricchisce la gamma delle frequenze ma sembra tenersi lontano da ruoli armonici. Gli sviluppi degli accordi bassi in distorsione sono molteplici, ma trovano maggiore diffusione nello Heavy Metal, in cui la chitarra mantiene un ruolo ritmico di forte impatto sfruttando pesanti distorsioni sugli accordi bassi. Molti gruppi appartenenti a questa corrente del rock, o hard rock, utilizzano i così detti *powerchords*, accordi di tre (e talvolta anche solo due) note, quali la tonica, la dominante e la ulteriore tonica ad un'ottava superiore. La semplicità armonica gioca a favore di una forte identità ritmica che è alla base dell'ispirazione di questo genere di musica.

Nel caso di *Democracy*, questi accordi in distorsione sono registrati a volume piuttosto basso rispetto al pianoforte e alla voce, essi formano un sottofondo acustico cupo e rumoroso, che costituisce una precisa identità del brano.

È interessante la divisione delle strofe che sono due: una cantata e una strumentale, simmetriche. Con questa struttura ci si avvicina a *WINTER SONGS*, in cui abbiamo trovato spesso questa soluzione. La strofa strumentale prevede la melodia eseguita all'unisono da organo (note alte) e chitarra elettrica in distorsione (note alte). Viene mantenuta l'identità ritmica della strofa cantata, con le prime tre battute in cui la ritmica è immobile con singoli colpi sugli accenti forti, poi acquista dinamicità con uno specifico andamento.

⁸ Vedere il booklet di *KO DE MONDO*, C.S.I. 1994.

La dinamicità ritmica si enfatizza nell'esecuzione di una sorta di riff, nell'accezione di breve tema accordale e melodico ripetuto. Si tratta di quattro battute in 4/4 in cui nelle prime due viene eseguita una scala discendente dal pianoforte, mentre l'organo resta incantato su una nota acuta; nella terza e quarta battuta, le scale sono ascendenti e il pianoforte suona in levare, dando un senso di ansietà che si risolve nella nota di organo delle due battute iniziali che riaprono il ciclo.

In questa struttura giocano ancora un ruolo fondamentale i suoni disturbati e *disturbanti* della chitarra distorta, che accrescono la pesantezza di questo brano e in questo senso anche la drammaticità, accompagnandosi a voci di sottofondo percepibili nel canale sinistro.

Notiamo che, anche per questo brano, la parte cantata è presente nella prima parte e ha una durata di trenta secondi, un quarto scarso rispetto all'intero brano. Abbiamo già notato la similitudine con alcune strutture di *WINTER SONGS*, e sottolineiamo nuovamente questo carattere di rarefazione delle parti vocali. Un altro elemento di somiglianza con il disco precedente è la durezza della melodia del canto che si distacca dalle cadenze di *The Song of Investment Capital Overseas*, ritrovando un'identità pressoché oratoria, parlata, specialmente per le prime due battute. La voce interviene nuovamente alla fine della seconda strofa, cantando la parola "Democracy" in cui l'intonazione acuta ha un aspetto lirico.

The Song of Martyrs

La voce entra insieme al pianoforte, che l'accompagna nelle singole note raddoppiandola, e si presenta con una

fluidità melodica nuova e sorprendente; le caratteristiche di *canto parlato* sembrano essere lontane. L'andamento è privo di dissonanze, soprattutto nelle prime due battute in cui il canto si muove su tre note nell'intervallo di un tono e mezzo.

Siamo dunque ancora in contrasto con alcune atmosfere dissonanti di *WINTER SONGS*, ma anche con brani come *Democracy* o *Freedom*. È da sottolineare però l'impronta drammatica del canto, caratteristica tipica di Dagmar Krause, dalla quale la cantante si discosta raramente. Un elemento che ritorna, e anche questo è caratteristico di molte parti cantate, è la sovrapposizione nel canto di una seconda voce; in questo brano il raddoppio non riguarda l'intera melodia del canto, ma è utilizzato per rafforzare la parola "forever" e i versi della seconda parte (da "to witness our offspring" a "women divided").

Alla melodia del canto, che si muove su una ritmica morbida, molto lenta, si affianca un elemento musicale contrastante e significativo: una traccia di piatti registrata al contrario, con la velocità modificata. Soprattutto sembra generata una simmetria di suoni, che disorienta l'ascoltatore. Non si tratta di una novità, abbiamo già ritrovato questo elemento nel brano *Force*, in cui era manipolata la velocità della batteria, e anche nel più complesso *Rats & Monkeys*, in cui la manipolazione riguarda il brano intero. Abbiamo trovato una registrazione al contrario nell'introduzione di *First Things First*. Ancora più affine è la terza parte di *Three Wheels*, in cui ritroviamo un suono di piatti molto simile a quello che stiamo analizzando.

Ritroviamo, a questo proposito, l'elemento della manipolazione dei suoni di cui si è parlato per *Civilisation*. Si tratta però di suoni di strumenti musicali

(in questo caso i piatti), e non di rumori o suoni naturali. Nell'accezione popolare di "musica elettronica" si pensa soprattutto all'esecuzione di musica con strumenti elettronici, tastiere soprattutto, facendo quindi capo alla fonte sonora, ma nella definizione di musica elettronica rientra anche il concetto di manipolazione⁹. Da ciò possiamo affermare che gli Art Bears utilizzano dei processi che rientrano nella definizione di musica elettronica, sia nell'utilizzo di strumenti elettronici, sia nella manipolazione dei suoni degli strumenti acustici.

La manipolazione dei suoni rappresenta un importante fattore estetico collegato alla composizione: riguarda l'intervento posteriore sul materiale composto e suonato, che diventa un passaggio fondamentale per la composizione. Interviene la necessità di creare ambienti sonori difficilmente riproducibili direttamente senza l'ausilio di macchine.

La sperimentazione sonora, collegata anche alla manipolazione delle registrazioni, si affianca ai suoni degli strumenti acustici e al canto. Inoltre è interessante notare che la manipolazione è spesso applicata agli strumenti acustici e alla loro registrazione: da qui si genera una sorta di contrapposizione tra la radice fisica dello strumento suonato e l'intervento sulla registrazione che ne determina l'effetto definitivo.

Abbiamo dunque visto come nella prima parte ci sia questa coesistenza fonica, che costituisce una contrapposizione. Un

⁹ <<MUSICA ELETTRONICA: musica prodotta da apparecchiature elettroacustiche oppure da fonti sonore di altra natura ma elaborate elettroacusticamente. Nel secondo caso la M.E. può presentare caratteristiche comuni con la Musica Concreta, il cui materiale non è costituito dal suono generato elettronicamente, ma dai suoni e dai rumori più svariati, registrati e poi montati con la tecnica del montaggio su nastro magnetico.[...].>> Da L'ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA, Garzanti, 1997; citaz. pag. 274.

secondo contrasto è individuabile nel quadro generale del brano: infatti, alla prima parte si accosta una cellula centrale, che costruirà anche il materiale della coda. Si tratta di un brusco cambio d'atmosfera: svanisce la melodia cantata, e il canto stesso assume un'identità vicina alla recitazione o semplicemente al parlato. Anche l'accompagnamento del pianoforte cambia identità, movendosi su accordi stoppati, in un processo singhiozzante, una ritmica ossessiva e nel complesso statica. Il testo interpretato è formato da una unica e breve frase, che viene ripetuta quattro volte per poi arrestarsi improvvisamente.

Dopo l'arresto ci ritroviamo di fronte al materiale sonoro della prima parte, ma è scomparso il canto, e la melodia è eseguita dal pianoforte, con l'accompagnamento dell'organo che costituisce il sottofondo. Ancora una volta siamo di fronte ad una strofa strumentale, che segue, (in questo caso dopo un interludio), la strofa cantata. Questo è un elemento stilistico distintivo, che accomuna singoli brani e più genericamente anche i due dischi che stiamo descrivendo.

Nella struttura simmetrica di questo brano, dopo questa strofa ritorna il materiale sonoro dell'interludio, al quale si aggiunge un crescendo di percussioni e una ritmica cadenzata dal charleston e da un intreccio di basse frequenze, generate dal pianoforte e dal basso. Questa fase ha una grande identità ritmica, ricca di elementi confusi, miscelati e crescenti. Una fase simile a quella che chiude *The Song of Investment Capital Overseas*, anche per le caratteristiche del canto, che si svela progressivamente e rimane poi confuso nella sovrapposizione di percussioni. I due brani in questione sono fortemente simili, anche per la struttura e per l'alternanza di una fase cantabile, (cantata o strumentale), a una fase prevalentemente percussiva. Non

casualmente sono entrambe *Songs*; ma ci occuperemo di questa questione dopo aver individuato altri elementi nei rimanenti brani.

Law

In questo brano, della durata di 0'47'', troviamo molti elementi che accomunano alcuni tra gli altri brani sia di questo sia dell'altro disco (*WINTER SONGS*).

Un primo elemento riguarda le caratteristiche della melodia del canto, che ha un aspetto di filastrocca. In questo caso abbiamo quattro frasi, di cui le prime due sono molto simili, e la quarta ed ultima è costruita su di una scala ascendente. Anche facendo riferimento al testo, potremmo definire le due prime frasi come presentazione, la seconda come un cambio, un intervento di climax, e la quarta, ascendente, la conclusione.

Proviamo, provocatoriamente, a mettere in parallelo una filastrocca e *Law*, con la divisione in presentazione, climax, conclusione.

PRESENTAZIONE:	I saw our master sat to dine Bloated on liberty yours & mine	Ambarabà cicci coccò Tre civette sul comò/ Che facevano l'amore con la figlia del dottore
CLIMAX:	I asked - is there no portion for the poor-	Il dottore si ammalò
CONCLUSIONE	They answered surely and blech up the law.	Ambarabà cicci coccò.

Si tratta ovviamente di un paragone azzardato, riferibile solo all'andamento generale della melodia del canto; c'è un grande contrasto testuale che in questo accostamento sembra costituire un paradosso.

Il paradosso, in realtà, è presente comunque all'interno di questo brano, che prevede l'accostamento di una forma musicale a filastrocca con un testo con profondi toni drammatici.

I tratti musicali sono scarni e in questo ricordano le atmosfere di *WINTER SONGS*, con solo il pianoforte e le percussioni. Il suono della batteria assume quindi un aspetto essenziale, utilizzando elusivamente piatti e rullante. La mancanza timbrica più significativa è data dall'assenza delle *basse frequenze*: non ci sono basso e grancassa che avrebbero arricchito la componente ritmica, che in questo brano è in evidenza. Anche in questo brano è presente una disposizione degli strumenti nei canali: questa riguarda il rullante che ha una presenza sensibilmente maggiore nel canale destro, ma è percepibile anche nel sinistro.

Il pianoforte esercita un ruolo percussivo e melodico allo stesso tempo. È interessante il suo movimento ritmico, che durante il canto è generato dal movimento degli accordi, e la divisione in canali sottolinea il movimento battere-levare; inoltre il piano funge anche da risposta alla voce nel suo andamento a cantilena. La divisione in due canali è maggiormente interessante nella seconda strofa, quella strumentale, in cui è il pianoforte a eseguire la melodia: la melodia stessa del canto è registrata sul canale destro e sul sinistro abbiamo le risposte, presenti anche nella prima strofa (quella cantata). Sul canale sinistro compaiono le note basse, quelle destinate all'accompagnamento della melodia.

Il ruolo armonico si mescola e si confonde con il ruolo percussivo nelle ascese finali, che, ancora in atmosfera paradossale, ricordano ancor più una *conta*. Si tratta di cinque gruppi di quattro accordi ciascuno, che generano una sorta di scala ascendente.

Law rappresenta uno dei brani in cui la semplificazione formale è la caratteristica fondamentale; essa si fonde con una strutturazione basata sulla ripetizione. Quest'ultimo elemento riguarda sia la melodia del canto (ripetuta in una strofa strumentale dal pianoforte) sia le quartine ascendenti che portano alla conclusione del brano. Nella ripetizione di queste, tutto il discorso musicale si concentra su una tensione creata con la conclusione di ciascuna quartina con la nota iniziale di un'altra, in una specie di moto perpetuo, che si arresta con la quinta quartina ascendente.

The Song Of Monopolists

Ricompare un'atmosfera di quiete, generata dalla viola, che interviene nel refrain, e dagli accordi di pianoforte, che sembrano appoggiarsi sulla ritmica, dandole morbidezza. Anche la melodia della voce, soprattutto nella strofa, ha un andamento lento, e si adagia sulle percussioni, che stanno quasi in disparte, missate ad un volume sensibilmente più basso rispetto ad altri brani, e agli altri strumenti in questo. La voce compare nuovamente all'inizio della prima battuta del brano (come in *The Song of Investment*, *Democracy*, *The Song Of Martyrs*, *Law*, e, come vedremo, in *The Song Of Dignity Of Labour Under Capital*) senza introduzioni, e con essa la materia strumentale.

Si tratta di un elemento comune, e lo abbiamo già notato: la presentazione immediata del materiale di un brano, l'assenza di introduzioni. Anche lo schema del brano è comune ad altri, con una strofa cantata, un ritornello, e la strofa strumentale seguita da un ulteriore ritornello cantato. Ricompare dunque l'elemento della melodia vocale eseguita con gli strumenti, e sorge ulteriormente la questione della limitazione del testo, della ricerca di essenzialità verbale e della sintesi.

Per quanto riguarda la strofa strumentale, ritorna l'elemento dell'effetto stereofonico, per il suono delle chitarre. Le chitarre sono due, una elettrica e una acustica. Ciascuna delle due esce da un singolo canale: elettrica nel canale destro, acustica nel sinistro. Si ottiene così un suono doppio, con una doppia identità, poiché entrambe eseguono all'unisono lo stesso tema.

Quest'idea di registrazione di due strumenti simili all'unisono, ciascuno in un solo canale, non vale solo per le chitarre; infatti nel ritornello compaiono due archi, la viola e il violino. Sono anch'essi registrati ciascuno su un singolo canale (violino a sinistra, viola a destra), ed eseguono la stessa melodia all'unisono, con la generazione di un suono composito, ma nel complesso più omogeneo, rispetto a quello delle chitarre.

Anche la ricomparsa degli archi ha importanza, convoglia il brano in un'atmosfera di musica acustica, certamente più fisica.

Abbiamo parlato di inserti e usi di strumenti elettronici, per l'inserimento e per la modifica dei suoni. Abbiamo anche parlato di musica manipolata e modificata posteriormente, in un certo senso più indiretta e mediata. Ricompare la viola come era comparsa in *WINTER SONGS* nel brano *The Hermit*, in un'atmosfera acustica, con aspetti di

musica medievale. In questo caso la viola e il violino sono accostati al pianoforte, in un'atmosfera di maggiore classicismo. Questa timbrica acustica è inserita nel chorus, in risposta alla voce, quindi in un momento di climax, ma ha una durata brevissima. Inoltre ad essa si contrappone il suono della chitarra elettrica, che suona la melodia della strofa, di durata maggiore. I suoni modificati, qui rappresentati dalla chitarra elettrica distorta, che suona su registro acuto, si alternano in questo brano a quelli acustici, rappresentati dai due strumenti ad arco. Saranno gli archi a concludere il brano ammorbidendosi sul loro tema e a ribadire il loro peso timbrico, che dovrebbe costruire l'identità di questo brano, o marcarlo. La ritmica viene espressa indirettamente dalle percussioni che si trovano in disparte, con il rullante della batteria registrato a basso volume, che sembra lontano; in maggiore evidenza restano i piatti, in particolare il charleston, e il suono del rullante, suonato con le spazzole. Tuttavia la ritmica viene espressa dal pianoforte, che mantiene continuità durante il brano. Queste caratteristiche, soprattutto quello della leggerezza del volume delle percussioni, si contrappone alle ritmiche marcate e nette di brani come *Truth*, *Freedom* o *Democracy*, in cui la batteria è registrata ad un volume più alto, e non resta in secondo piano. In questi brani citati anche l'impronta ritmica è profondamente diversa, e in un certo senso costituisce l'elemento formante dei brani stessi. Vedremo che queste differenze potrebbero non essere casuali, collegandosi anche alle affinità schematiche e delle strutture.

Un elemento notevole di questo brano è la presenza di uno schema *strofa - ritornello* ripetuto due volte, che si sviluppa, seguito da una breve coda, in un breve tempo: 1'43''. Ancora un esempio di struttura che rientra in alcuni

parametri comuni a molte canzoni, che però è distinta da una radicale riduzione delle forme.

The Song Of Dignity Of Labour Under Capital

Questo brano è quello che, insieme a *Law*, maggiormente si avvicina ad una filastrocca, o ad una cantilena, per quanto riguarda la melodia della voce, e la struttura del testo, e delle rime soprattutto.

Ci sono due strofe simili di cui la seconda è strumentale; queste sono intervallate da nove battute (3/4), in cui la chitarra elettrica suona il primo quarto per ogni battuta; vi è poi una terza strofa cantata.

La melodia della voce si basa su strutture semplici e molto simili tra loro, che si alternano. Sono quattro coppie di versi simili a due a due, regolati ulteriormente dalla struttura delle rime. Questa struttura potrebbe schematizzarsi nel seguente modo per le quattro coppie di versi: AB CB DB EB.

La ritmica in 3/4 riporta ad una danza, determinando l'identità di tutto il brano, con questa cadenza.

La strofa strumentale vede la coesistenza di due chitarre acustiche, di cui la chitarra nel canale destro suona note basse, di un ottava inferiore rispetto alla chitarra nel canale sinistro. L'esecuzione di questa melodia segue l'impostazione stilistica già assunta dal canto: quella di un andamento cantilenante, di note secche, che ricordano quelle di un clavicembalo in confronto ad un pianoforte, e questo elemento conferisce loro una sorta di identità ritmica. Le note di chitarra acustica, sono presenti anche nella parte cantata, solo nel canale sinistro; queste accompagnano la voce e le trasmettono questa identità

ritmica, questa frattura continua. La prima sezione del brano è quindi composta da queste due strofe con l'intermezzo di chitarra, ed ha la caratteristica di semplicità e immediatezza, conferita dall'andamento degli strumenti e del canto.

È il pianoforte lo strumento che maggiormente influisce sulla natura timbrica del brano: nella parte cantata esegue un accordo su ogni primo quarto di battuta cadenzando il tempo, legandolo al suo andamento marziale e costante. Si interromperà nell'intermezzo per poi riprendere nella strofa strumentale, ma qui comincerà a cambiare identità, e, con esso, tutto il brano.

Dopo il secondo intermezzo che segue la strofa strumentale, c'è la seconda strofa cantata, che ha le prime due coppie di versi simili alla prima. Successivamente, il canto si "incanta" su una forma degenerativa che prevede altre due coppie di versi cantate ad un altro registro.

L'idea della degenerazione è espressa dalla sovraincisione di una linea ulteriore di pianoforte su quella dell'accompagnamento. Si genera un andamento disordinato, che cancella i riferimenti ritmici e armonici iniziali. Le due sezioni si scontrano e si intrecciano, in modo che il normale brano venga influenzato, cambiato da questo intercedere del pianoforte, e degeneri con esso. La stessa melodia della voce cambia identità, ma la degenerazione del brano sarà compiuta a partire dalla fine del canto, in un intreccio di due linee di pianoforte che non sono a tempo tra loro, e anche prese singolarmente sembrano casuali. Le due linee in questione sono costituite da accordi secchi, non arpeggiati, sembrano costruire un insieme di macchie di colori non giustapposti, contrastanti.

Entrambe le linee compiono una progressione di intensità e di ritmica accelerando progressivamente. Inizialmente le

due linee hanno una costanza di andamento: i singoli accordi sono equidistanti per le due singole linee. Successivamente degenerano accelerando progressivamente, amplificando l'aspetto caotico e ossessivo. A contribuire nella generazione di caos vengono anche sovrapposti rumori metallici: uno acuto ottenuto con piccoli elementi di ferro probabilmente scossi, e dei colpi di cui uno acuto ripetuto più volte e uno grave simile a quello di un timpano di grandi dimensioni.

In questo brano si compie una metamorfosi vera e propria, con un inizio formato da uno schema molto semplice e simmetrico e poi una progressiva degenerazione, iniziata con uno strumento in sottofondo, (il pianoforte), e trasmessa successivamente a tutto il brano. Il sottofondo diventerà protagonista, lasciando in sottofondo gli elementi formanti iniziali. Come ultimo elemento ritorna però un senso di semplicità primitiva, con la scomparsa del caos generato dal pianoforte, resta solo quello che era a sua volta un sottofondo: i rumori metallici e i colpi. L'inserimento di rumori e suoni di natura discostata da quella degli strumenti riporta nuovamente al concetto di musica concreta, e in più questi inserti sonori hanno un significato metaforico. I rumori in questione si possono ricondurre al significato di *labour*, la natura del lavoro manuale, la mola di un fabbro, i colpi di un falegname: ritroviamo un valore descrittivo della musica, che qui assume anche un valore simbolico.

Albion, Awake!

Questo brano, che solo all'ascolto è strumentale¹⁰, è in contrapposizione ai restanti del disco, e, genericamente anche a quelli dei due dischi precedenti. Affiancato a *First Things First* rappresenta un esempio dell'uso dell'elettronica nella manipolazione dei singoli suoni e dell'incisione della traccia. La linea predominante è inizialmente quella degli archi, a cui si sovrappongono progressivamente suoni modificati, sia nella velocità sia nel timbro. La stessa melodia degli archi è manipolata tramite la sovraincisione ripetuta con cui si ottiene una doppiatura. L'aspetto sonoro è determinato dalla sovrapposizione di rumori ed effetti del nastro magnetico il cui scorrimento viene rallentato o accelerato. La registrazione al contrario è nuovamente presente ed è utilizzata per gli archi nella sovrapposizione della traccia in direzione normale a quella retrograda.

Lo sperimentalismo sonoro costituisce l'approccio compositivo di questo brano e definisce in modo completo, così come *First Things First*, l'utilizzo dello *studio di registrazione* come macchina sonora oltre che supporto.

La disposizione nel booklet. La natura comune dei brani.

La disposizione dei brani riguarda il booklet del cd, rappresenta quindi un'aggiunta rispetto alla pubblicazione nella copertina dell'album. È tuttavia importante prendere in considerazione questa suddivisione specificata da Cutler,

¹⁰ Vedere paragrafo 1.4

perchè da essa possiamo ipotizzare una continuità in alcune forme della struttura e della composizione, oltre che testuali.

Come abbiamo visto nel primo capitolo, i testi e la loro disposizione nel booklet vede la divisione in tre gruppi¹¹:

- 6 corpses in the mouths of Bourgeoisie, che comprende: *DEMOCRACY, LAW, FREEDOM, TRUTH, (armed) PEACE, CIVILISATION.*
- 4 Songs, che comprende: *The Song of Investiment Capital Overseas, The Song of Monopolists, The Song of Martyrs, The Song of Dignity of Labour under Capital.*
- ALBION, AWAKE.

L'accorpamento dei brani non riguarda solo le parole. Durante l'analisi abbiamo osservato varie similitudini e anche confrontando le strutture nei grafici possiamo notare molte affinità tra i brani inseriti nei gruppi.

Il gruppo che sembra più definito è sicuramente il secondo, che porta proprio nel nome il concetto formale accomunante di *canzone*. Abbiamo infatti notato, genericamente un andamento simile tra le *songs*, la divisione in strofe tra vocale e strumentale, la presenza di una sorta di refrain, o chorus ripetuto.

La *strofa ripetuta* è presente nelle *4 Songs*, nella prima viene ripetuta dalla voce, nella seconda e nella terza le ripetizioni sono strumentali (rispettivamente piano e chitarra). In queste il tema della strofa è uno solo, invece in *The Song of Dignity of Labour under Capital* le strofe cantate sono due e la ripetizione strumentale avviene solo per la prima, ci sono quindi tre strofe di cui due uguali.

¹¹ L'uso del maiuscolo è riportato così come compare sul booklet.

Il chorus riguarda le prime tre *songs*, ed è evidenziato da cambi di ritmica (per la prima e per la terza), e anche di arrangiamento, nel senso della presenza e specifico impiego di strumenti. Nella *Song of Monopolists* il chorus è accompagnato dall'ingresso degli archi. Fa eccezione la quarta *canzone* in cui non compare un ritornello cantato, ma un intermezzo strumentale costituito da singole note di chitarra elettrica.

Il primo gruppo (*6 Corpses*), ha un'omogeneità semantica strettamente collegata al testo. I sei brani in questione hanno caratteristiche diverse, una personalità propria e definita, e abbiamo visto e ipotizzato anche collegata al senso delle parole e al messaggio che portano. Abbiamo individuato delle caratteristiche semantiche della musica, della scelta di alcuni arrangiamenti, e di questo ci siamo occupati anche per alcuni brani di *WINTER SONGS*.

In questi brani, fatta eccezione per *LAW*, non compare la ripetizione della parte cantata, la quale costituisce una cellula unica eseguita all'inizio del brano. A questo fa eccezione *Civilisation*, in cui la parte cantata segue una lunga introduzione strumentale. Comunque la parte cantata non è mai frammentata o ripetuta, e questo elemento è una chiara differenza con le *4 Songs*.

Due dischi di un trio.

WINTER SONGS e *THE WORLD AS IT IS TODAY* vengono registrati rispettivamente nel 1978 (novembre-dicembre) e nel 1980 (agosto-settembre), entrambi presso lo studio SUNRISE, in Svizzera, a Kirchberg. Per entrambi i dischi, in studio con il trio c'è Etienne Conod (tecnico del suono), il quale si occupa della registrazione, nel primo caso solo insieme

agli Art Bears, nel secondo con la collaborazione di Robert Vogel. Per *WINTER SONGS* il fonico che affianca Conod è Ronnie Kürz. Citando poi dalle note del booklet di questo disco: "loops, live recording of Pigs & Bells, [...]: Graham Keatley".

Il lavoro di produzione e registrazione è particolarmente delicato in questi due lavori, per la ricerca sonora e specificamente timbrica e per le numerose sovraincisioni e la gestione delle tracce. L'utilizzo delle sovraincisioni, non è certo una novità o un'innovazione nel 1978; si erano avvalsi di questa tecnica molti gruppi del movimento *progressive*, nei primi anni Settanta, per registrare tracce di archi, sottofondi e accompagnamenti per parti solistiche. Come esempi possiamo riportare le sovraincisioni delle tastiere nei lavori degli Yes, dei King Krimson, o di Emerson Lake & Palmer. La possibilità della registrazione in multitraccia incoraggiava il polistrumentismo di diversi musicisti dell'area *progressive*, nella loro ricerca della varietà e ricchezza timbrica. Tuttavia in molti casi, i musicisti polistrumentisti suonavano i loro diversi strumenti in sequenza, sia in sede di registrazione, sia, ovviamente, dal vivo. La tecnica della registrazione in multitraccia permette l'utilizzo di strumenti diversi, che accrescono la gamma timbrica nei brani degli Art Bears: Fred Frith incide: chitarra, viola, violino, pianoforte. L'utilizzo delle sovraincisioni inoltre consente l'inserimento di effetti, di suoni che contribuiscono ad arricchire ulteriormente l'aspetto fonico dei brani.

Il lavoro di sovrapposizione di suoni lo abbiamo individuato in molti brani, e anche l'inserimento di rumori o suoni lontani dalle identità degli strumenti; allo stesso modo, guardando con attenzione ai grafici, abbiamo individuato lo sfruttamento dei due canali e l'alternarsi

dei segnali e delle tracce. Un elemento importante riguarda il trattamento del volume nella registrazione della voce e dei raddoppi. L'identità sonora dei due lavori ha un'importante radice nei metodi di registrazione e nella manipolazione dei suoni.

L'intervento delle macchine, che operano dopo l'esecuzione modificandola, è una scelta a priori, ed è caratterizzante nelle aggiunte di rumori ed effetti, oltre che nella manipolazione del nastro.

Nonostante le numerose sovraincisioni e l'inserimento di elementi fonici esterni, i dischi in questione sono caratterizzati da un approccio essenziale alla composizione, in cui le strutture sono piuttosto semplici. In questa caratteristica si esprime a pieno la natura del trio, la ricerca di ambienti sonori spesso rarefatti, popolati da due o tre strumenti, o magari solo uno. L'essenzialità si rivela anche nella durata dei singoli brani, che raramente raggiunge o supera i tre minuti. A questa brevità fa capo la semplificazione degli schemi e la sovracitata riduzione delle forme, che trova il suo apice in brani monostrofici.

2.4 Retrospettiva: Hopes And Fears, non ancora un trio

Circa undici mesi prima di *WINTER SONGS*, veniva registrato il primo disco del progetto Art Bears: *HOPES AND FEARS*. Siamo nel gennaio 1978, e lo studio è il *SUNRISE* con Etienne Conod che co-produce, registra, e cura il missaggio insieme a Cutler e Frith. Non tutti brani sono registrati in Svizzera, infatti: *Terrain, The Tube, The Dance, Piers*, sono registrati a Londra, nello studio *KALEIDOPHON*, nel marzo dello stesso anno. Anche due delle bonus tracks (*All Hail, Collapse*), presenti nell'edizione in cd, sono registrate a Londra, nello stesso studio, nell'inverno del 1980, mentre la terza, *coda to Man & Boy*, è una registrazione live durante il tour europeo eseguita al concerto di Cantù, sempre nel 1980. Nei brani registrati presso lo studio *KALEIDOPHON*, c'è la collaborazione di David Vorahaus.

Questo lavoro ha differenze sostanziali dai due che lo seguiranno: era nato infatti come disco degli Henry Cow.

Hopes and Fears fu un ibrido; nacque come quinto disco degli Henry Cow e crebbe come primo disco degli Art Bears. Ciò che diventò proprio [dello stile] Art Bears emerse nelle ultime sessioni della composizione e creazione del disco, quando io e Fred ci accingevamo a scrivere e registrare le ultime quattro canzoni: *Terrain, The Tube, The Dance* e *Piers*, per completarlo.¹

Il primo elemento di differenza tra questo disco e i successivi è nella formazione:

Chris Cutler: batteria, percussioni;

¹ Dal booklet contenuto in: *THE ART BOX*, ReR Megacorp, 2003.

Fred Frith: chitarra, violino, viola, pianoforte, xilofono, basso su *Terrain* e *The Tube*;

Dagmar Krause: canto;

Lindsay Cooper: fagotto, oboe, sax soprano, recorders;

Tim Hodgkinson: organo, clarinetto, pianoforte (su *Pirate song*);

Georgie Born: basso, violoncello, seconda voce su *Maze*.

La formazione è ovviamente connessa con la strumentazione e la strutturazione timbrica dei brani, che sarà diversa nei dischi successivi; il timbro dei legni è fondamentale in questo disco e costituisce un elemento di distinzione.

On Suicide

La canzone, scritta da Hanns Eisler, viene orchestrata da Lindsay Cooper, partendo dalla partitura per pianoforte e voce, assegnando la parte strumentale ai legni e al violoncello. L'orchestrazione parte dalla versione originale, viene fatta senza modificare o aggiungere elementi alla partitura.

L'inserimento di questo brano simboleggia la vicinanza alla musica di Eisler per gli Art Bears. L'elemento più immediato riguarda la Krause, la sua vocalità, l'impostazione del canto e la pronuncia fortemente influenzata dalla sua origine tedesca. In questo senso la *grana* della voce è fondamentale, l'identità fisica di chi canta determina l'identità del brano: l'inserimento di questo brano manifesta un'esplicita descrizione della voce di Dagmar Krause. Vedremo nel prossimo capitolo che la *canzone* di Eisler esemplifica un contatto tra la musica del compositore tedesco e le canzoni degli Art Bears.

L'identità timbrica dei legni compare subito, senza indugi, introduzioni e mediazioni, si mescola al tono del violoncello.

Questo primo brano presenta in modo immediato la rarefazione più diretta, sia nella forma, sia nella sostanza sonora. Non compare una sezione ritmica basata sulla percussione, né strofe strumentali ripetute, intermezzi o refrain.

La forma del canto si compie in sei versi, e la melodia del sesto verso viene ripetuta dal clarinetto. Dopo questa ripetizione, lunga una battuta e un quarto, ci sono altri tre versi di cui il primo è uguale alla melodia dell'incipit del brano e il terzo ha un andamento simile al quinto verso precedente, e viene seguito dal clarinetto che ripropone la sua ripetizione. Abbiamo quindi una struttura monostrofica con una breve ripetizione. L'andamento ritmico riguarda anche l'impiego degli strumenti: il movimento di essi, in 4/4, prevede tre quarti suonati e un quarto di pausa. Le tre note suonate sono uguali tra loro in ogni battuta. Questo andamento in triadi omofoniche, conferisce una determinata cadenza al brano, sembra essere una marcia funebre, dati anche gli impieghi di fagotto e violoncello, che suonano note di registro basso. La quasi totale assenza di dinamica sia ritmica che armonica, è contrastata dalla voce che compie un sorprendente salto di ottava dal primo al secondo verso, trasformando un incipit reso drammatico da toni bassi in un momento lirico, etereo. I sei versi sono caratterizzati da moti ascensionali, semitoni che si succedono. Il quadro del canto ha un aspetto variabile, metamorfico, variopinto, ma le dissonanze che abbiamo incontrato nei dischi successivi, non compaiono.

Questo brano è di breve durata, e sembra sostenere un ruolo introduttivo, come *The Bath of Stars*, il quale

rappresenta un'introduzione soprattutto testuale, e semantica. La breve durata è cosa normale, o comunque diffusa in *WINTER SONGS*, ma non è così per *HOPES AND FEARS*, in cui ci sono alcuni brani che superano i cinque minuti. Vedremo che in questo disco non ci sarà un vero e proprio continuum stilistico, e soprattutto formale, e incontreremo brani di natura opposta.

The Dividing Line

In questa canzone confluiscono vari elementi che prevedono un seguito nei dischi successivi. È proprio con queste atmosfere sonore specifiche, che introduciamo la descrizione. La natura sintetica e glaciale del suono iniziale permea e permane nel brano, anche se non in modo continuo. Si tratta di una sorta di fischio, sintetico, con una forte componente vibrata, e di registro piuttosto acuto, ma non sibilante. È un suono composto non compatto, apparentemente frazionato, multicolore: si percepisce la sovrapposizione di due sorgenti, con una gamma timbrica diversa. La sensazione è comunque quella di freddezza, resta un suono fermo, astratto, acido. Potrebbe trattarsi della manipolazione di un organo, a cui si affianca un feed back di chitarra fortemente distorta. Nel blocco iniziale questo fischio sintetico è accompagnato da una nota bassa di registro e di volume, e da una percussione che scandisce le pause con un colpo unico che si frantuma in un suono ulteriore di piatti, lasciando isolata la nota bassa. Strutturalmente, questi tre elementi, (fischio, nota bassa e percussioni), costruiscono il materiale di un'introduzione. Questa introduzione dura quasi quanto l'intero brano

precedente, a proposito di quanto si diceva delle differenze strutturali e formali. Anche se in apparente contrapposizione formale, identificabile nella dilatazione di una parte del brano, quest'introduzione ha delle caratteristiche sonore di rarefazione a sua volta, essendo formata da una sola sorgente sonora il cui andamento melodico è frammentato da pause prolungate. Oltre alle caratteristiche timbriche quest'introduzione è importante per la sua identità melodica: è costituita da un riff, che in forme diverse viene riproposto anche in *Maze* e *Riddle*.

Al min. 1'05'', in corrispondenza di un colpo delle percussioni seguito dai piatti, inizia la fase cantata, introdotta e accompagnata dalle percussioni e dal pianoforte. Le percussioni hanno un movimento ritmato, è abbandonata la stasi iniziale scandita da colpi isolati. Inoltre il suono di queste percussioni è basso e pieno: si tratta di un timbro vicino a quello del timpano.

La voce è doppiata all'unisono dal clarinetto. Ecco uno strumento che non troveremo nei prossimi dischi, con il suo sostanzioso bagaglio jazzistico, ma anche stravinskiano: ricorda infatti certe atmosfere de *La Sagra Della Primavera*, nei momenti di isolamento dei fiati: flauto e clarinetto soprattutto. Un registro acuto, con una timbrica calda, che accompagna la voce rendendola morbida. Uno strumento a fiato, che esegue note lunghe e si muove all'unisono con il canto frammentato, narrativo. L'atmosfera timbrica è cambiata radicalmente: da un suono sintetico e singhiozzante isolata in una atmosfera rarefatta, a una fase ritmata, con una melodia accompagnata da una struttura accordale. Questo contrasto è reale, ma non del tutto: l'impronta di rarefazione rimane ben impressa anche in questa fase strofica: le percussioni sono infatti tenute lontane da un volume basso, e gli accordi di pianoforte non sono legati da

arpeggio, e progressioni, ma sono solenni e percussivi, e soprattutto isolati. Anche l'andamento delle percussioni è limitato alla sua ripetitività, che lo tiene fermo nell'invarianza.

Incontriamo in questa fase l'elemento del raddoppio della voce con uno strumento, caratteristica che comparirà ampiamente, come abbiamo visto, in *WINTER SONGS*.

La struttura del brano è più complessa rispetto a quelle che si trovano nel disco successivo: si tratta di una forma tripartita con una strofa introduttiva, un verso-climax ("there are no questions just demands") che potremmo anche identificare come *bridge*, che introduce il chorus. Il chorus è formato da tre versi, che formano una progressione conclusa con una brusca ascesa vocale.

Questo chorus si contrappone alla strofa, infatti l'accompagnamento percussivo s'interrompe e la melodia cambia ulteriormente la sua natura, accentuando la somiglianza ad un parlato. Questo elemento, legato allo stile di Dagmar Krause, rappresenta un ulteriore legame alla musica di Eisler e Brecht. Anche forte è l'impronta stilistica dell'acuto che caratterizza l'intonazione della parola "am" che conclude il ritornello: una nota inattesa, e così anche la sua natura e il suo registro acuto. Infatti si chiude una discesa con una brusca e fulminea salita. L'ascoltatore resta spiazzato, sorpreso.

La strofa è a sua volta divisa in tre coppie di versi, il secondo e il terzo sono separati dal suono sintetico dell'introduzione con la sua melodia formata di otto note. Anche per la strofa vale comunque la vicinanza al canto parlato, che ha inoltre un'intonazione bassa.

La seconda strofa mantiene le stesse caratteristiche, con le risposte alla voce da parte del fischio sintetico², che interviene anche in una sorta di sovrapposizione, di disturbo.

Aumenta quindi la massa sonora che accompagna la voce, ma si tratta di elementi in conflitto, che accentuano la dispersione, e la mancanza di riferimenti. Poi tutto si arresta in corrispondenza del verso-climax: spariscono il clarinetto, il fischio e le percussioni, ed è il pianoforte a scuotersi dal suo andamento accordale, in luogo di un arpeggio che doppia le parole del verso; il pianoforte doppia anche la melodia nel chorus.

Dopo il secondo chorus riprende il corso delle percussioni, e il sottofondo della nota bassa, quasi come questa costituisse una coda del corpo sonoro che si è allontanato svanendo. Questa coda, corrisponde per altro al passaggio dall'introduzione al canto, con le percussioni sole, a scandire un tempo e la nuova ritmica in arrivo.

Abbiamo trovato una somma di elementi che ritroveremo nei dischi successivi, distribuiti in brani diversi.

Questo brano ha una struttura completa, entrambe le strofe sono cantate; è una caratteristica poco comune, infatti spesso abbiamo trovato una strofa cantata e una simmetrica strumentale; raramente abbiamo anche trovato un doppio chorus, per giunta introdotto da un *hook*³. Questa struttura si contrappone a quella del primo brano e non verrà ripresa spesso nei dischi successivi in cui il trattamento della forma canzone è più radicale.

² Come già detto, si potrebbe trattare di un feed back di chitarra.

³ <<Hook: è l'elemento memorabile, il "gancio" per l'attenzione dell'ascoltatore. Di solito non è considerato una parte a sé, ma un momento del chorus, o anche del verso.>> Franco FABBRI, *Il Suono In Cui Viviamo*, Roma, Arcana Musica, 2002; pp. 113-114. Nel capitolo dedicato alle forme delle canzoni dei Beatles, Fabbri cita due pubblicazioni con un tema analogo: Picow e Apleby 1988; Citron 1986 (in nota).

Joan

La parola tabù di questo capitolo è forse *progressive*. Si intende con tutti i significati che vengono attribuiti a questo concetto, e soprattutto le molte caratteristiche che si sfumano, cambiando nel corso degli anni e tra i compositori di questa consistente parentesi del rock. Vedremo in realtà nel prossimo capitolo la relazione del trio con il concetto di *progressive*. Ci sono, in *Joan*, degli elementi che molto si allontanano dagli altri brani, alle caratteristiche di rarefazione strumentale e formale. Il primo elemento di distacco riguarda il tessuto strumentale: infatti in questo brano troviamo oltre a chitarra elettrica, basso, batteria, tastiera, anche un consistente impiego dei legni quali fagotto e clarino e poi il saxofono.

Ci sono due elementi in gioco: prima la parte con il chorus, composto di due versi; e il nucleo centrale, con la sua natura diametralmente opposta al chorus, e ad ogni elemento che sia riconoscibile come *tipicamente ART BEARS*. Una parentesi di sfumatura stilistica, insomma.

La parte che si è definita come chorus contiene una introduzione strumentale ai due versi in questione, con la melodia eseguita dalla chitarra supportata da una ritmica piena, di basso e batteria. Anche questa ritmica non sarà molto frequente nei dischi successivi in cui abbiamo individuato una rarefazione nelle parti di batteria, e un'assenza del basso molto diffusa. La melodia della chitarra elettrica è suonata su registro acuto ed esegue due volte le note che saranno poi quelle del canto. Inoltre la chitarra doppia la voce nella melodia e la rende stridente

con il suo tono acuto e distorto. L'aspetto di questo inizio, che contiene il chorus, è decisamente rock, con batteria in ritmica piena formata da cassa, rullante e charleston; il basso che tiene la ritmica e fa da contrappunto alla chitarra, e soprattutto la chitarra elettrica distorta, con una dose di sustain, e l'uso del bending.

In questa atmosfera rock si insinua la voce che mantiene però la componente stilistica drammatica e teatrale, ormai affermata come caratteristica del canto di Dagmar Krause. L'espressività e la costante sorpresa, determinano l'atmosfera della canzone, tutta la musica circostante ne viene influenzata, permeata.

Il momento sorprendente culmina sulla parola "voices", in cui Dagmar Krause esce con una liricità nuova nel brano, arrestando la durezza delle note precedenti. In questa ascesa ritroviamo completamente lo stile del gruppo, che ha nella voce e nel suo impiego una forte radice.

Il chorus scompare dopo questo acuto, e la musica cambia aspetto radicalmente, interrompendo la sua ritmica, e lasciando l'arrangiamento e l'identità sonora. La ritmica si complica e si velocizza, il basso è accompagnato dal fagotto in una figurazione asimmetrica, continuamente variabile; si aggiunge la tastiera con un suono acuto (si tratta presumibilmente di un organo), eseguendo accordi singoli, ma posti su accenti spostati, non simmetrici a loro volta. Il riferimento ritmico della prima parte, in 4/4, è scomparso in favore di una ritmica più irregolare, con velocità maggiore. Un'operazione di incollaggio, di accostamento di due brani diversi. Questo elemento è radicale in *Joan*, tanto da dare al brano un aspetto sorprendente, lontano dall'essenzialità e la rarefazione formale degli altri. Anche questa ritmica ha caratteristiche nuove, la sua

complessità è palesata, in virtuosismo e ricercatezza metrica; anche il materiale sonoro è composito, con sovrapposizioni timbriche. Nel canale sinistro sono maggiormente evidenti i bassi con il fagotto e il basso all'unisono. Nel canale destro i medi e gli alti con gli accordi di tastiera, in successione e la chitarra distorta, con ruolo di sottofondo disturbato e rumoroso.

Il ruolo melodico è affidato al canto, che ha cambiato a sua volta identità, assumendo una velocità spigolosa e un andamento in contrasto ritmico con la fase che lo accompagna. Il suo andamento si propaga senza simmetrie, in un'accelerazione che si conclude con un arresto della musica su un colpo di *ride*. Questo arresto riporta alla figura iniziale ripetuta due volte, che in questo modo assume di nuovo una caratteristica di chorus, con dei sottili cambiamenti, che le danno l'aspetto di conclusione. Primo tra tutti l'intonazione di "voices", che nel chorus iniziale si sviluppa su un acuto, e, in questo conclusivo, ha invece un andamento discendente. La conclusione vera e propria è costituita da due battute di basso e fagotto che ripropongono una figura ritmica simile a quella dell'intermezzo, basata su quartine ascendenti. Una piccola parentesi che si ripresenta. Un ricordo ironico di quello che resta di *progressivo*. La natura ambigua di questo brano, che in realtà troveremo anche in altri passaggi in questo disco, rappresenta una continuità con l'esperienza e lo stile musicale degli Henry Cow; *HOPES AND FEARS* non è nato come disco degli Art Bears.

Maze

Questo brano è monostrofico e rappresenta un esempio del radicalismo nella trattazione della forma canzone, con una sezione cantata di durata molto più breve rispetto alle altre sezioni.

Il brano è strutturato infatti in parti diverse, e in ogni cambiamento di sezione si aggiungono elementi sonori e, nel caso della quarta, anche ritmici e percussivi.

La prima fase è costituita da un solo di percussioni della durata di 0'54''. Questo solo ha caratteristiche di ispirazione aleatoria, potrebbe riportare alle composizioni di John Cage o Karlheinz Stockhausen per pianoforte⁴. La ritmica è completamente frammentata, compaiono colpi di percussioni latine come congas, e poi cimbali, campanelli, e timpani. I suoni vengono affiancati, sovrapposti con apparente casualità; la loro sovrapposizione non produce una ritmica costante, bensì una situazione di stasi e continua attesa e sorpresa. Potremmo considerare in due forme questa introduzione: come improvvisazione, che è l'ipotesi più semplice e diretta, che riporta alle sicure e forti radici jazzistiche di Cutler e Frith, oppure come impronta di musica aleatoria, con una intenzione compositiva basata sul caso o sul sorteggio con un significato estetico ben diverso. Mentre nell'improvvisazione l'effetto casuale è un prodotto spontaneo, nella musica aleatoria è un obiettivo preciso, alla radice della composizione.

La seconda sezione, (collegabile alla terza), ha una durata maggiore della precedente (che possiamo considerare come introduzione): è compresa tra 0'54'' e 2'12''. Si

⁴ Cutler nomina Stockhausen parlando delle sue ispirazioni musicali come compositore. Vedere l'intervista di Valdir Montanari in www.ccutler.com/interviews/interview.v.montanari.shtml.

tratta di una fase strumentale in cui scompaiono le percussioni e il tempo viene cadenzato da una nota (sempre la stessa) di fagotto che si ripete simmetricamente.

A queste impronte di fagotto, che sono note dal timbro basso e *cavernoso*, si uniscono delle tracce di archi, organo e rarefatti colpi di tamburo. Sono frasi brevissime che sembrano sussurrate. Queste hanno l'identità melodica del riff iniziale di *The Dividing Line*, ma una veste timbrica opposta. È una fase in cui la musica ha un forte aspetto di rarefazione, di essenzialità, ma anche di stasi, che viene interrotta da una scala discendente, la cui ultima nota rimane sospesa e in questo punto scompare anche il fagotto. Siamo alla terza sezione, che ha la ritmica uguale alla precedente, con le note cadenzate di fagotto, ma la melodia è cantata.

Abbiamo individuato, nei dischi successivi, la sovrapposizione di più voci, ottenuta con la sovraincisione di più linee cantate dalla Krause. In questo caso le voci sono diverse: la Krause è affiancata da Georgie Born (bassista e violoncellista), e le timbriche si mescolano con un aspetto accordale. È interessante il fatto che questi due timbri si separino anche come melodia dando vita ad una sorta di andamento *accordale* e polifonico; basti notare la parola "away", nel secondo verso, per avere un'idea di questa caratteristica.

Al minuto 2'43'' la terza fase si trasforma, con un colpo di percussione acuta e ha inizio una ritmica definita dalla batteria e da un riff di fagotto, viola e clarinetto. La batteria ha un andamento regolare, cadenzato da quarti di rullante e charleston. La fase è cantata: sono due i versi che si susseguono nella durata di un minuto circa, intrecciandosi al riff di fiati e viola. Le caratteristiche di questi due versi rispecchiano pienamente lo stile

drammatico della Krause, spogli di morbidezza melodica, duri. Sul verso "unrest is progress" la quarta fase si interrompe, con la percussione acuta che lo aveva introdotto. Ritornano gli elementi del riff della seconda fase con il fagotto e le brevi frasi di violino, clarinetto e organo. Infatti gli strumenti sono registrati a volume maggiore, questo ritorno alla seconda fase introduce l'ultimo verso "lonely: in love" cantato in modo simmetrico sulle quattro sillabe. Al verso segue un'ultima fase strumentale, che vede la stasi dell'organo e brevi inserimenti melodici di fiati e violino. Questi, lentamente si affievoliscono, e cresce invece una linea di percussioni, rappresentata dalla batteria che esegue una ritmica ordinata, inizialmente frammentata in frasi uguali e sospese. La ritmica si compatta in andamento regolare, ma ricco di rullate e fill. Sarà quindi la batteria, con una ritmica regolare, ma isolata, a concludere il brano, che era iniziato con un disordine di percussioni.

In Two Minds

Le caratteristiche di regolarità strofica e di ripetizione delle forme avvicinano questo brano alla forma canzone descrivibile con il modello *Strofa-Ritornello*.

La parte strofica consta di due cellule tra loro differenti, per struttura ritmica e melodica. Entrambe hanno un accompagnamento costituito solo da accordi di chitarra acustica che hanno i colori timbrici del flamenco, con un timbro orientato sui bassi molto corposi; un suono caldo, pieno. Nella prima strofa gli accordi sono suonati singolarmente una sola volta per ciascuna battuta e la

melodia della voce ha caratteristiche di canto parlato, con ruolo narrativo. Ci sono varie forzature sillabiche a confermare quest'ipotesi, tuttavia ci sono elementi di lirismo, come nel caso della pronuncia di "winter", nel secondo verso, ma anche altre chiusure di verso rompono la monotonia, ad esempio l'ascesa su "into space" che rompe la congruenza con il verso precedente. La seconda strofa si apre con un andamento simile a quello della prima, con la stasi accordale e la voce che procede con andatura funebre e immobile. Il cambio repentino avviene a metà della strofa, non entrano nuovi strumenti ma la chitarra assume un ruolo diverso, con un andamento ritmico plettrato e continuo, rintracciabile in qualunque canzone folk, ma anche blues o rock. La ritmica si fa incombente e la voce assume un aspetto ritmico a sua volta, seguendo la chitarra, con una melodia più fluida; inoltre è notevole l'incisione doppia della voce, con la quale si realizza una doppiatura.

La ritmica si arresta poi repentinamente, così come era comparsa. Siamo di fronte alla nuova fase, distaccata dalle due strofe.

La voce assume un aspetto lirico più consistente, con una scala ascendente, e la chitarra, sempre unico accompagnamento, sale di tono, acquisendo morbidezza, con un andamento nuovamente statico, ma meno solenne e oscuro. Gli accordi hanno ruolo di accompagnamento, la loro cadenza sembra alleggerita, anche con una maggiore frequenza; siamo al minuto 2'22'' e il brano sembra sfumare nella pennata che accompagna il verso conclusivo di questo hook, una pennata meno secca delle precedenti, con note riconoscibili, quasi in un arpeggio, carezzevoli.

Il brano cambia identità profondamente, e rientra in un'atmosfera rock, con accordi di pianoforte, che suonano su gli ottavi, e un passaggio discendente di un semitono e un

tono dalla terza minore alla tonica. Un passaggio *orecchiabile*.

Ancora più inaspettato è l'ingresso della batteria, con un colpo di rullante in levare che anticipa l'ingresso della chitarra e del basso, un ingresso formato da un accordo pieno, con una dose di sustain, e una grande irruenza. Successivamente la batteria entra in piena ritmica con una rullata, un vero e proprio fill. La musica assume un aspetto fluido e leggero con un arrangiamento ricco, formato dai quattro strumenti protagonisti degli arrangiamenti rock: la chitarra elettrica, il basso elettrico, la batteria, la tastiera. Anche la voce si unisce a quest'atmosfera ritmata, con una melodia a sua volta scorrevole e non uguale in ogni verso. I primi quattro versi hanno andamento simile a due a due in una struttura semplificabile in uno schema ABBA.

Un elemento colpisce immediatamente: si tratta della straordinaria somiglianza della melodia del primo verso con il primo verso del chorus di *Se Telefonando*⁵. Questo elemento esprime pienamente il concetto, o la caratteristica dell'orecchiabilità. Si tratta di un caso? Non è molto probabile che Cutler conoscesse la canzone di Morricone interpretata da Mina. Comunque la natura di questa melodia non può che essere in forte contrasto con lo stile della Krause, e la maggior parte delle melodie che abbiamo incontrato e quelle dei dischi a venire. Tutto l'arrangiamento di questa parte è una novità in opposizione al resto. Può trattarsi di una traccia di rock contemporaneo⁶, che si intromette casualmente, ma questa è un'visione fantasiosa. La questione è il soffermarsi sull'intenzione di inserire elementi stereotipati sia per

⁵ *Se telefonando*, 1966, testo di M. Costanzo e G. De Chiara, musica di Ennio Morricone.

⁶ L'aggettivo *contemporaneo* è da riferirsi alla pubblicazione del disco in esame.

l'arrangiamento sia per la composizione. Il significato e le definizioni di *Genere Musicale* sono un problema aperto che va complicandosi con il moltiplicarsi di influenze e di *sottogeneri*. Un riferimento a questo argomento lo si trova in *IL SUONO IN CUI VIVIAMO* (FABBRI, 2002) diffusamente nei capitoli *Che genere di musica?*, (pp.47-69); *I generi musicali e i loro metalinguaggi*, (pp.69-77); *Musiche, categorie e cose pericolose*, (pp.94-98). La questione sembra riguardare proprio questi inserimenti e contaminazioni. Nel caso di questo brano la contaminazione sembra una parentesi sorprendente e posticcia, se consideriamo il resto del brano stesso e gli arrangiamenti degli altri. Abbiamo già trovato inserimenti, influenze e compenetrazioni nei brani degli altri dischi, talvolta abbiamo parlato di ironia, e di musica descrittiva. In questo caso si tratta di una discontinuità, e una vicinanza a elementi da cui Cutler e Frith si allontanano soprattutto nei dischi successivi, ma non solo. Secondo Fabbri, sempre riferendosi allo scritto sopra citato, ci sono elementi musicali (da lui definiti "fatti"), che si trovano in comune tra vari generi e sono elementi di intersezione⁷. Ciò che nel caso di questo brano è sorprendente è che il chorus abbia caratteri di un genere a cui tutto il resto del disco si distacca fortemente.

In seguito al chorus si ripropone la strofa, sul modello della prima; questa è seguita da una strofa sul modello della seconda parte della seconda strofa, con la chitarra ritmata. Segue nuovamente un hook rallentato, con parole diverse da quello precedente, ma con la stessa impostazione di arrangiamento e melodia. Successivamente riprende il pianoforte come in precedenza e inizia un nuovo chorus, limitato ai primi quattro versi ripetuti. Ritorna anche

⁷ Franco FABBRI, *Il Suono In Cui Viviamo*, Roma, Arcana Musica, 2002, p.52.

l'idea di simmetria, generata dalla ripetizione dello schema.

Terrain

Un nuovo e provocatorio paradosso. Rispetto alle posizioni future: un brano strumentale.

Sempre a proposito dei generi musicali e delle norme socialmente accettate che ne regolano in qualche modo la definizione, l'inserimento di un brano strumentale che ha un particolare arrangiamento, sembra avvicinarsi al *progressive* almeno quanto la moltitudine di elementi di rarefazione ed essenzialità sembravano (e sembreranno) allontanarsene. Come Joan in questo brano possiamo individuare delle affinità con gli Henry Cow, soprattutto per la natura e la trattazione *strumentale*.

HOPES AND FEARS è un lavoro sospeso, lontano dalle norme e dalle definizioni, maggiormente rispetto ai due lavori successivi, in cui la coerenza formale è maggiore, seppur non una condizione permanente.

Terrain è un brano lineare che si basa su due idee musicali principali in opposizione e contrasto tra loro; un contrasto generato dalla differenza dei timbri portanti.

La prima parte (0'00''-0'45'') è composta da una linea di violino accompagnata da un riff di violoncello e di basso che generano una ritmica singhiozzante e in levare. Tuttavia si tratta di una ritmica statica contrapposta al movimento melodico ascendente che gli stessi strumenti bassi eseguono. Al riff di violoncello sovrapposto al tema del violino si aggiunge una sovraincisione di voci di sottofondo. L'uso degli archi è un ulteriore traccia comune per diversi gruppi *progressive*, che maggiormente si avvalgono del violino; il

violoncello sancisce una vicinanza timbrica alla musica cameristica e affiancato al violino ha reminescenze quartettistiche. Questo vale solo per il discorso timbrico e non sicuramente per la questione formale della composizione.

Alla prima sezione si contrappone la seconda, radicalmente diversa da ogni punto di vista: la ritmica non è scandita dal riff sui bassi, ma da accordi sospesi di chitarra sottolineati dai cimbali e da una percussione. Il timbro protagonista è quello della chitarra acustica che esegue un riff piuttosto lungo divisibile però in due parti. Potrebbe essere definito anche tema, esso verrà ripetuto in seguito nella stessa forma melodica. Da notare è dapprima la presenza in sé di un riff lungo di chitarra acustica, che rappresenta il centro del brano, il momento di liberazione melodica contrapposto ad una stasi ritmica. Anche se non si tratta di un assolo, per la lunghezza limitata, ma anche per la ripetizione della melodia e per la mancanza di accompagnamento, compare in questo spazio melodico l'elemento del virtuosismo. Questa è sicuramente una novità: la chitarra infatti non compare spesso in ruoli solistici virtuosi, soprattutto in veste acustica. In questo inserto inoltre esegue passaggi veloci con dei legati sulla scala discendente, nella seconda parte del tema.

Dopo il tema di chitarra acustica ritorna il riff di basso e violoncello e il ruolo del violino viene ricoperto dalla chitarra elettrica distorta e compressa. Le linee di chitarra sono due e diverse, ciascuna è registrata su un canale. Eseguono la stessa melodia, (sono registrate all'unisono), ad un'ottava diversa. Questa soluzione genera un suono pieno e corposo che rafforza la melodia. Inoltre, nel suono di questa chitarra elettrica sembra esserci una

componente di *delay*⁸. La chitarra ha quindi un ruolo da protagonista in questo brano, infatti ricomparirà anche nella ripetizione del tema acustico. Il tema vede dei cambiamenti di arrangiamento: mentre prima la chitarra era supportata solamente da accordi isolati su gli accenti, ora la ritmica è completa, con accompagnamento delle percussioni e del basso. La "delicatezza" della batteria è una parentesi stilistica da cui non si può prescindere in questo caso, una morbidezza sonora giocata con il charleston e il rullante. Anche il contrappunto del basso e la sua impostazione ritmica contribuisce alla morbidezza dell'arrangiamento. La chitarra è inoltre doppiata dal violino che arricchisce la gamma timbrica nell'esecuzione del tema.

L'aspetto progressive di questo brano può essere definito dai caratteri timbrici che abbiamo individuato, dall'arrangiamento, dalla ricercatezza tecnica ed esecutiva della chitarra acustica.

The Tube

Per struttura, timbri e forma questo brano potrebbe appartenere a uno tra i due dischi successivi a *HOPES AND FEARS*. La sua struttura infatti è monostrofica, come quella di molti brani dei due dischi suddetti e la rarefazione sonora e le doppiature della voce li abbiamo già identificati come elementi distintivi.

⁸ Si tratta di un processore di segnale, con cui si può gestire e modificare l'emissione di un impulso sonoro ritardandola. Il Delay conferisce al suono un particolare feed back. Modificando i parametri si possono ottenere delle ripetizioni della nota suonata. Il D. viene usato molto dai chitarristi rock, hard rock e heavy metal, soprattutto per dare più corpo ai suoni negli assoli. Infatti stabilendo un intervallo brevissimo di ripetizione si ottiene un suono quasi doppiato all'unisono, che sembra appunto avere più corpo, e una gamma più ricca.

Abbiamo un suono basso formato da una nota di pianoforte e una di chitarra elettrica distorta. La distorsione è forte ed è maggiormente marcata dal tono basso della nota; inoltre, la corda pizzicata viene lasciata libera amplificando l'effetto di distorsione che ha nella sua natura timbrica molto feedback. Dato il livello della distorsione, il suono è reso confuso, e potrebbe trattarsi di un bicordo anziché di una nota singola. Questa introduzione è simile a quella di *Winter/War*, con note isolate suonate all'unisono da due timbri diversi. Oltre a queste note isolate troviamo anche altre note di chitarra, di registro acuto e sempre distorte, a loro volta disposte in modo apparentemente casuale, parzialmente sovrapposte. Nell'esecuzione di queste note è usata, da Frith, la leva, di cui già abbiamo parlato in precedenza. Come una sorpresa, entra poi la voce che è doppia e raddoppiata dalla chitarra suonata però fermando le corde subito dopo l'emissione della nota, per ottenere un suono sordo.

L'accompagnamento è pressoché nullo, significato di essenzialità e rarefazione, in netto contrasto ad esempio con l'arrangiamento del chorus di *In Two Minds*. Analizzando questi tre brani, si nota che non c'è un continuum stilistico definito, ma l'accostamento di idee musicali distanti, avvicinate dall'impronta del canto.

Il brano si muove sulla melodia della voce, mantenendo i suoni di sottofondo creati con la chitarra distorta. In questo arrangiamento ritroviamo la natura di un altro brano, *Civilisation*, paragonabile a questo per l'essenzialità e i suoni con veste di rumore. Nell'intreccio dei suoni distorti di chitarra vediamo l'uso del multitraccia usato per le sovrapposizioni, per la creazione di una miscela sonora. Ancora quindi compare il concetto di manipolazione e artificialità data dalle modifiche posteriori. Un elemento

di sorpresa è dato dalla comparsa di un verso finale distaccato dalla struttura, che resta isolato e chiude il brano.

La caratteristica del brano è la creazione di un'atmosfera, la musica perde i suoi significati lineari, di arrangiamento, di armonia e melodia, ma si identifica nel solo concetto di suono, di vibrazione e disturbo. Ecco il distacco dall'origine rock, ma anche dal jazz. Svaniscono basso e percussioni in ritmica piena, accompagnamento accordale, arpeggi e fasi solistiche strumentali. L'inversione di rotta, che sarà una rotta a sua volta nei dischi successivi, si sta concretizzando. Si tratta di una presa di posizione ben definita, una indipendenza stilistica, la scelta di non seguire una traccia. Una fuga che porta a svincolarsi dal dare una risposta a "what kind of music?", o ad accentuare il problema.

Allora, potremmo dire, ogni brano fa storia a sé, è un momento musicale, compositivo, stilistico indipendente. Non è così vero. L'impronta stilistica può prescindere dall'impronta degli arrangiamenti. Si tratta dell'intenzione iniziale e del significato estetico di ogni brano; anche la scelta di assumere un'autonomia stilistica può essere un'impronta accomunante. Inoltre non bisogna prescindere dalla personalità dei musicisti: e questo è fondamentale, per quanto riguarda i concetti di esecuzione, di scelta dei suoni, delle scelte di produzione che riguardano la registrazione, i tempi, le modalità. Si può parlare della scelta di un mixer, o di uno strumento o un filtro. Il continuum stilistico persiste, ed è scontato, in senso macroscopico, riferito a questi ultimi argomenti.

The Dance

Un tempo in 3/4 o in 6/8 ci porta immediatamente vicino ad una danza. Una danza morbida, come in questo caso, priva di nervosi crescendo, ma stabilizzata sulle sue cadenze. Troviamo un tempo in 6/8 in *The Skeleton* e una morbidezza della melodia molto simile a questo nuovo brano in *The Hermit*.

Il tempo è scandito subito dalle note del violino all'unisono con il clarino. Il movimento è generato sul primo e sul terzo ottavo e la cadenza ritmica che ne risulta è ordinata, continua. La melodia invece è ricca di sorprese, di cadute e sviluppo perpetuo, e diffonde a questa prima parte di brano la sua identità incompleta. Le prime dodici battute sono quindi un'introduzione, che presenta però il materiale melodico successivo; infatti la melodia iniziale prosegue il suo andamento e potrebbe definirsi l'accompagnamento o la struttura su cui appoggiano i seguenti inserti melodici. Dopo le battute introduttive, entrano la batteria e la chitarra che danno la cadenza ritmica e impostano la danza. La chitarra suona il primo, il secondo, il quarto e il quinto ottavo, facendo da supporto e da contrappunto al tema di violino/clarinetto. Si tratta di una chitarra acustica arpeggiata, ed il suo suono si inserisce con morbidezza nell'arrangiamento. I suoni acustici sono quindi predominanti in questo brano, così come per *The Hermit*, in cui troviamo un ruolo fondamentale per la chitarra acustica.

Dopo altre dodici battute troviamo il primo inserto melodico rappresentato dal fagotto che esegue una melodia in ottavi cantabile. Sarà proprio su questa melodia che il canto si muoverà, in contrasto con il tono basso del fagotto. Il tono della Krause in questo caso è alto, sembra

distaccarsi con il suo lirismo dalla base danzante. Anche la melodia stessa ha un aspetto diverso dalle altre, si allontana decisamente dal canto parlato che spesso abbiamo descritto. Inoltre la divisione in battute e l'esecuzione del tema sulle dodici battute dell'intro, (e del tema di violino), conferisce al canto una struttura ordinata e una scansione temporale definita, cosa che non compare spesso nei brani precedenti. Questa divisione delle battute definisce una divisione in due strofe di uguale durata. Anche questa doppia strofa è contrapposta alle strutture precedenti di questo disco, così come l'idea di strutturazione sulle battute.

Il brano è diviso nettamente in due fasi: la prima è costituita dall'introduzione e dal tema di violino che si protrae accompagnato dalle percussioni e durante il canto del fagotto e delle due strofe.

La seconda fase è strumentale ed è costituita da un'unica figura ritmica e armonica su cui appoggia un canto.

La figura ritmica è formata da una marcia suonata dal rullante, dall'organo e dalla chitarra. L'organo mantiene un ruolo melodico e suona una sorta di riff, o comunque una melodia circolare, ripetuta a loop. Sulla ritmica impostata su percussione, organo, chitarra acustica (con ruolo prevalentemente ritmico) si appoggia una melodia di violino. Si tratta di un canto vero e proprio, in cui questo strumento trova pienamente la sua identità folk. Ricordiamo l'uso che viene fatto del violino nella musica celtica e popolare irlandese, a parte il suo uso nella musica da camera o per orchestra. L'aspetto stesso della melodia ha reminiscenze di musica tradizionale, per la struttura melodica e ritmica. Il suo andamento è circolare come quello dell'accompagnamento su cui appoggia, non ha dinamica e cambi bruschi; rispecchia l'andamento circolare della danza.

In questo caso la questione dei generi è di nuovo proposta, da quella che ha l'aspetto di una citazione o di una emersione delle radici etniche dei musicisti. La melodia di violino si mantiene costante e variano le rullate del rullante che pur mantiene lo stesso andamento ritmico. All'organo, nell'esecuzione delle note singole che accompagnano il canto del violino si affianca la voce di Dagmar filtrata da un forte riverbero che le dà una parvenza corale, e una impressione di distanza: la mantiene cioè di contorno. Resterà poi isolata, quando anche il violino con la sua melodia scomparirà.

The Pirate Song

Questo brano rappresenta la massima semplificazione nell'orchestrazione, contenendo come solo accompagnamento quello del pianoforte.

Il pianoforte e la voce che si affrontano, si supportano, crescono innalzandosi insieme e poi si rilassano. La voce si muove, aleggia con impennate improvvise subito seguite da una ripresa dal basso.

Una caratteristica del canto sono le quartine affiancate. Un caso è quello "for any trinket of treasure" o "if I could give it all away".

L'andamento non è regolare, ci sono brusche ascese che sfociano nella lirica come l'acuto su "remains". La melodia poi si adagia su un movimento *circolare* nella fase conclusiva, con due forme simili (anche verbalmente), per andamento. Il verso che segue questi due ha a sua volta un inizio simile ma si chiude quasi a sorpresa, e con esso si chiude il brano, cadendo nel silenzio.

Il ruolo lirico della voce ha quindi in questo brano un'importanza fondamentale. Raramente abbiamo solo la voce e il pianoforte nell'arrangiamento di un brano DEGLI Art Bears. L'accompagnamento del piano è anche sillabico, ma affiancato all'andamento degli accordi non conferisce forza o rigidità alla melodia, come era per altri brani, ma si intreccia ad essa con naturalezza.

La caratteristica di brevità potrebbe essere un punto in comune con i brani di *WINTER SONGS*, ma l'arrangiamento e ancor più la morbidezza del canto e il lirismo si allontanano da qualunque paragone.

Questo brano è emblematico per la brevità e la rarefazione musicale che prevede un solo strumento che accompagna il canto. Il distacco dagli altri brani è individuabile in questa soluzione sonora.

Labyrinth

I sedicesimi suonati dalla percussione si contrappongono paradossalmente alla lentezza e la stasi ritmica che caratterizza questo brano. La percussione resta invariata in questo movimento frenetico ma statico; la melodia invece si muove su una ritmica più lenta.

Viene costruito un canto duro, arricchito nuovamente dalla componente drammatica, con salti e andamento altalenante, anche nelle singole parole. Le caratteristiche del canto dei dischi seguenti sono presenti e ben definite. L'opposizione alla lirica morbida di *Pirate Song*. Colpisce la caratteristica della separazione tra le parole, che sembrano sillabate e l'aspetto delle strofe è frammentato, ruvido. La durezza del canto è accompagnata dalla chitarra elettrica in distorsione che doppia la linea del canto e le

conferisce ulteriore drammaticità. Anche l'elemento del raddoppio si distanzia dal brano precedente in cui la voce era a sua volta doppia; in questo caso però la melodia non si mescola con l'accompagnamento ma ne è distaccata.

La doppiatura della voce è una caratteristica frequente in *WINTER SONGS*, e in questo caso è importante la scelta del timbro disturbato, quello della chitarra distorta: si tratta di una distorsione compressa e molto fredda, che porta la chitarra a perdere la sua identità di cordofono (seppur elettrico in questo caso), avvicinandola alla tastiera e più genericamente al sintetizzatore.

L'accompagnamento a sua volta è formato da accordi singoli, non arpeggiati, che delimitano la ritmica e il canto stesso dando una cadenza pesante e immobile: questo tessuto di accordi è a sua volta suonato da una chitarra, ma priva di distorsione, con un suono secco, al limite tra l'acustico e un elettrico con i toni portati al minimo. Frith usa spesso una chitarra semiacustica (usata da moltissimi chitarristi jazz) la quale ha la cassa armonica cava come le chitarre acustiche, ma non il foro sotto le corde al cui posto, come nelle elettriche, ci sono i pick up. Questo tipo di chitarra consente di ottenere vari suoni modificando l'equalizzazione, e ha un suono cupo, (soprattutto sul pick up al manico), in cui le alte frequenze hanno incidenza minore delle basse.

Gli accordi isolati ed equidistanti che cadenzano le battute, ingabbiano la ritmica del brano in una struttura monotona e regolare e si oppongono al movimento fluido della melodia del canto. Ancora una volta un cambio di rotta radicale, un evidente distacco dalla composizione precedente; l'accostamento di brani diversi e opposti tra loro introduce o anticipa una forma di rivoluzione e cambiamento.

La struttura, strofica, consta di tre cellule intervallate da due intermezzi di percussioni e chitarra. Le tre cellule non hanno grandi differenze sul piano melodico; il canto conserva le caratteristiche di cui sopra, e gli accordi singoli (di chitarra) sono uguali, così come la ritmica continua delle percussioni è invariata. Gli intermezzi di percussioni sono costruiti sullo stesso ritmo impostato fin dall'inizio, e sono costruiti con aggiunte di accenti e due suoni aggiuntivi di cimbali, e un campanello.

È interessante notare l'aspetto tribale di queste percussioni, con la loro ripetitività, il moto perpetuo porta quasi ad una trance; sono distanti dal canto e dalla melodia eppure danno identità al brano. L'aspetto timbrico di queste percussioni è interessante da considerare, si tratta di un suono secco e acuto, tipico di un tamburo con la superficie di pelle molto tirata e una cassa di risonanza sottile.

L'impiego timbrico ha quindi molta importanza in questo brano: per l'uso della chitarra elettrica molto distorta, della chitarra *pulita* con identità ritmica, delle percussioni. Anche nei dischi successivi si trova un forte peso dei timbri, soprattutto nei casi in cui le melodie sono confuse o difficilmente riconoscibili.

Riddle

Una citazione. Dall'inizio di *The Dividing Line*, vengono ereditate le note del riff, che in questo brano diventerà un elemento melodico fondamentale, che farà da risposta alla voce. Il timbro è nuovamente freddo e acuto, ma in questo caso sono individuabili con facilità gli strumenti usati: organo e flauto. A questi fa capo il colpo cadenzato di

percussione, chitarra elettrica (una nota bassa e distorta), e tastiera che completa la gamma di un suono basso e grave. Questo suono ha una lunga durata, che lo rende una sorta di sottofondo.

In *The Dividing Line*, dopo l'introduzione di tastiera, entra una percussione grave, dal suono basso e pieno, e così avviene per questo brano. Il tamburo entra successivamente, con la sua andatura pesante in rullate frequenti e imposta una cadenza ripetitiva, con aspetto rituale. Ricompare nuovamente l'idea di trance. L'aspetto tribale di questa ritmica è dato dall'assenza dei piatti nel movimento, che si compone solo di rullate sui timpani. Anche l'assenza del rullante porta lontano dall'identità della batteria avvicinando il suono a quello delle percussioni e specificamente dei tamburi rituali. Il rullante è presente nell'introduzione, in singoli accenti che cadenzano le brevi figure melodiche di organo e flauto.

Al canto si alternano il riff e il rullante; compare il suono dei piatti, che sono utilizzati come riempitivo nell'accento di rullante che delimita il confine tra canto e riff. Abbiamo quindi due identità percussive: i tamburi che seguono e impostano la ritmica del canto e i colpi singoli di rullante e piatti legati al riff di organo che risponde alla voce.

La voce ha un andamento marziale che si mescola alla ritmica dei tamburi. Il registro è basso, mancano le ascese e i dinamismi rintracciati in alcuni dei brani precedenti. Le caratteristiche convergono nuovamente nel canto parlato, avvicinandosi allo stile che si diffonderà nei dischi successivi.

Due sono le caratteristiche che ancor più si avvicinano allo stile di *WINTER SONGS*: il raddoppio della voce da parte

di uno strumento e la ripetizione della cellula cantata in forma strumentale.

Questo raddoppio è eseguito con una chitarra elettrica che suona su registro acuto con una distorsione compressa; è registrata a volume contenuto. La voce ha a sua volta un aspetto corale, è trattata con il riverbero. L'andamento del canto, come abbiamo detto, è intervallato, alla fine dei singoli versi, da una risposta del riff di organo: anche questa può paragonare ad una musica rituale in cui ci sono strutture ripetute o botta/risposta.

La parte cantata è di breve durata (0'23''), formata su cinque versi. Troviamo quindi la brevità del canto (e l'aspetto sintetico del testo). Come per molti brani dei due dischi successivi, il canto è al centro di attenzione della composizione; la sua breve durata può significare una necessità di sintesi su tutto il brano: compare l'idea della brevità essenziale, della limitazione delle strutture. Il brano si snoda attraverso l'introduzione strumentale, che è di durata maggiore rispetto al canto; il canto stesso, il centro della composizione; la ripetizione della melodia del canto in forma strumentale, e la chiusura su un verso ulteriore cantato, dall'aspetto melodico indipendente. Quest'ultimo verso, contenuto nel titolo tra parentesi, è accompagnato dal pianoforte, che compare solo in questo caso. L'aspetto melodico del verso conclusivo è nettamente diverso dal resto del cantato, soprattutto la prima parola: "Turn", che contiene un semitono discendente sul suono vocalico, dando forma ad una seconda sillaba.

La ripetizione strofica della melodia cantata in modo strumentale porta ad un'idea di sintesi anche riguardo alla struttura testuale. Questo è un ulteriore aspetto che sarà diffuso nei dischi successivi e che invece è in contrasto con i caratteri di alcuni brani di questo.

Si tratta quindi, sia per la struttura del testo sia per l'arrangiamento, di un'anticipazione di quello che sarà lo stile del trio nei lavori futuri.

Moeris Dancing

Nuovamente un brano strumentale. In questo caso però, la definizione di strumentale non è sufficiente se consideriamo un brano strumentale un brano in cui non compare la voce che esegue una melodia. Limitiamoci a dire che la voce, in questo brano, non canta delle parole di senso compiuto, ma canta una melodia tramite un vocalizzo. Possiamo parlare di brano strumentale solo considerando la voce come uno strumento vero e proprio.

Quello che esegue la voce, unita alla chitarra è un vero e proprio riff. Lo consideriamo con questo nome paragonato ad esempio al riff che introduce (e viene ripetuto più volte) in *Cogs in Cogs*, dei Gentle Giant contenuto nell'album *THE POWER AND THE GLORY*, 1974. Entrambi questi riff sono introduttivi e compaiono senza mediazione, entrambi hanno un tessuto ritmico e melodico complesso, ma orecchiabile e *trascinante*. La caratteristica che però distingue quello di *Moeris Dancing* è la risonanza di musica esotica; dapprima per l'intonazione della voce impostata su tono cantilenante, e poi per l'andatura melodica. L'aspetto è quello della presenza di quarti di tono, che popolano la musica tradizionale orientale e araba, che vede il diffuso utilizzo di strumenti non tastati a pizzico con cui l'esecuzione dei quarti di tono è un elemento tecnico

formante. L'avvicinarsi a uno stile musicale esotico, o la citazione di melodie tipiche di un genere musicale non è cosa nuova, soprattutto nell'ambiente britannico.

Uno degli esempi più diretti è quello dell'uso del *sitar* accompagnato dalle *tabla* in *Within you without you*, in *SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND*, (The Beatles, 1967). In questo caso si tratta di un arrangiamento completo che ruota intorno a questo strumento.

Nel caso del brano degli Art Bears non troviamo nell'introduzione uno strumento di un'altra cultura musicale, ma una sorta di citazione musicale e la creazione di un'atmosfera.

La struttura del brano è costruita sull'alternanza di fasi melodiche e ritmiche diverse tra loro, anche come impianto timbrico. Le parti sono formalmente sei, ma due di esse si ripetono, quindi, abbiamo quattro elementi diversi, in tutto.

La prima sezione è costituita dalla melodia eseguita da voce e chitarra, e da una ritmica di percussioni (batteria con cassa/rullante/charleston), a cui si aggiunge una ritmica di accordi di chitarra e una nota bassa di tastiera. Questa melodia è leggermente variabile come note, ma conserva un andamento costante. I riff sono sei e all'esecuzione del sesto si aggiunge come supporto ritmico una chitarra acustica e un battito di mani. L'esecuzione della ritmica con il battito di mani è diffuso nel latin jazz e ci sono diversi esempi nei dischi di Pat Metheny⁹. Ovviamente si tratta di un'eredità del flamenco, in cui la chitarra è accompagnata dal battere delle mani dei ballerini

⁹ Il *clap* è presente in *The heat of the day*, contenuto in *IMAGINARY DAY*, 1997, o anche nella registrazione live di *First Circle*, in *THE ROAD TO YOU*, 1993.

e degli spettatori che prendono attivamente parte alla sezione ritmica di un brano.

La seconda sezione consta di un arresto ritmico e dell'esecuzione di un vero e proprio riff con la chitarra elettrica. Il suono è quello tipicamente rock: formato da una distorsione compatta, dai toni alti che accrescono la percezione degli armonici. A questa distorsione si affiancano tre effetti: il riverbero, il delay e il chorusing, che modificano il suono rendendolo pieno e cristallino. Questo tipo di suono, alla tonalità in cui è eseguito è paragonabile al suono delle chitarre di alcuni virtuosi della chitarra elettrica rock come ad esempio Steve Vai e Joe Satriani che lo utilizzano nei soli. Notiamo la distanza forte dal suono e dalla disgregazione del solo di chitarra in *The Slave*, la pulizia delle note e l'immediata contabilità della melodia. Ha un aspetto gioioso, trionfale, aspetto tipico della modalità maggiore, contrapposta all'ambiguità tonale delle note del riff iniziale.

La terza sezione è anticipata da un fill di batteria e inizia con un unisono di chitarra e violino. L'aspetto della melodia, con l'accostamento di semitoni, è quello di musica araba o andalusa. L'accostamento di un cordofono ad uno strumento ad arco è diffuso nella musica mediterranea, ma anche nella rivisitazione delle *Cantigas*¹⁰ del XIII secolo. Ancora oggi ci sono gruppi che ripropongono repertori di musica mozarabica, o rivisitano le *Cantigas*, o repertori di musica sefardita, e spesso incontriamo nei loro arrangiamenti l'accostamento di *oud* e violino.

Successiva a questa parte ritorna la seconda, con il riff di chitarra elettrica, seguita a sua volta dal materiale della prima parte che viene suonato solo dalla chitarra, non

¹⁰ Vedi la nota in *The Hermit*.

più accompagnata dalla voce. La chitarra acustica resta isolata nell'esecuzione del primo riff, senza un accompagnamento percussivo, ma è doppiata. Sono infatti due le chitarre acustiche che suonano su ottave diverse la melodia, più la pennata che chiude il riff. Anche in questa parte, l'ultimo riff è accompagnato da una melodia, in questo caso suonata dal violino.

La sesta e ultima sezione è rappresentata da due fonti principali: le percussioni e la tastiera che simula degli archi. L'identità timbrica è nuovamente stravolta, con la scomparsa della chitarra acustica. Ma anche l'identità ritmica e melodica sono radicalmente cambiate. Troviamo nuovamente le percussioni con un suono acuto, del tutto simili alle percussioni di *Labyrinth*; ad esse si aggiunge un piatto dal suono simile ad un campanello. Questa fase è completamente orientata sulle percussioni, ha in esse la sua identità fonica. Questa ultima parte non ha sviluppo, né dinamicità melodica e si concluderà in fading.

Si è usato il termine *esotico* riferito alla prima parte e alla terza. Preso atto che tra loro sono diverse, esse contengono in effetti elementi timbrici e melodici che molto si allontanano dalla musica presente negli altri brani, e si avvicinano ad elementi di musica mediterranea.

Occorre aprire una breve parentesi. La formazione di Fred Frith è avvenuta in una *Art School* e uno dei suoi maestri/ispiratori era iugoslavo. L'influenza della musica balcanica, in contatto diretto con le tradizioni turche e greche non può che aver lasciato un segno profondo nella formazione di Frith, di conseguenza ne affiorano tracce definite in questo lavoro. Abbiamo individuato della tracce di folklorismo, inteso come influenza data da forme o timbri paragonabili alla musica tradizionale, anche nei brani *The Dance* (da questo stesso disco) e *The Hermit* (da *WINTER*

SONGS). Nel caso del brano di cui ci stiamo occupando la presenza di questa influenza è priva di mediazione.

Nuovamente ritorna l'idea del *progressive* nell'accezione dell'accostamento di sezioni armoniche, melodiche e ritmiche diverse tra loro. L'identità di questo brano sembra trascendere dall'idea di un genere, date le citazioni che si accostano.

Piers

Questo brano è l'ultimo nell'ordine di apparizione. Vedremo come il suo aspetto essenziale, dalle forme rarefatte e brevi lo fanno assomigliare ad una propaggine che si orienta sullo stile dei dischi successivi; carattere che abbiamo incontrato anche in altri brani.

L'introduzione è ridotta ad un accordo di organo il cui volume cresce lentamente dal valore di silenzio, in linguaggio *tecnico* si definirebbe un *fade in*. Al min. 1'03'' entra la voce e si sovrappone all'organo che ne viene smosso, e si unisce ad essa accompagnandola. L'andamento cauto del canto, lento e privo di ruvide ascese, o di impronta parlata, unito all'accompagnamento dell'organo, dà al brano una suggestione di *preghiera*.

Riguardo alla rarefazione, un altro elemento è quello della doppiatura della voce (da parte dell'organo) e inoltre della presenza di un'unica cellula strofica. Il brano è diviso in due parti uguali di circa un minuto l'una: l'introduzione di organo in crescendo e la sezione cantata, la quale ha un andamento melodico dinamico.

È curiosa, e forse non casuale la somiglianza che lega questo brano a *The Bath Of Stars*. L'inizio costruito su un

accordo di organo, una cellula cantata unica, senza simmetrie e ripetizioni.

La doppiatura della voce che, nel caso del suddetto brano, è costituita anche dal pianoforte.

Capitolo 3

Art Bears in opposition

3.1 Pierrot a bordo di un *tank*.

Nelle canzoni degli Art Bears, soprattutto riferiti allo stile del canto di Dagmar Krause, coesistono due aspetti: la forza drammatica e il lirismo rintracciabile nello *Sprechgesang* schönberghiano e lo stile del canto della *canzone di lotta* di Hanns Eisler. Entrambi questi aspetti sono legati alla composizione e più precisamente all'esecuzione.

Abbiamo incontrato, durante le varie analisi e descrizioni dei brani, un aspetto del canto popolato da dissonanze, salti di tono improvvisi e inaspettati, e soprattutto un'impronta di drammaticità. Quest'ultimo concetto è da considerarsi nell'aspetto dell'interpretazione; tuttavia non si vuole attribuire alla Krause uno stile strettamente recitato, ma la forza della sua esecuzione spesso ha caratteristiche comunicative che vanno oltre il canto.

Abbiamo parlato, nel paragrafo *First Things First* (nel capitolo precedente), del caratteristico canto parlato schönberghiano, *Sprechgesang*, collegandolo allo stile che la Krause adotta in questo brano. Abbiamo inoltre abbiamo fatto riferimento all'importanza delle parole, considerate anche per il loro aspetto sonoro. Questo concetto è un elemento in comune con l'approccio al canto del *Pierrot Lunaire*,

nell'ambito della ricerca di un linguaggio costruito sulla natura dei suoni.

In primo luogo è necessario ricordare che la composizione della musica parte da Frith, e i testi da Cutler; la Krause studia il testo e canta su un accompagnamento già composto la melodia del canto: si tratta di una creazione guidata, veicolata dalla musica.

Alcuni aspetti della musica di Schönberg (e quindi anche il relativo trattamento del canto) filtrano nella musica degli Art Bears anche attraverso l'influenza che i lavori del compositore austriaco hanno su Frith e Cutler.

Lo stile di canto della Krause è influenzato in modo sostanziale anche dalla musica di Eisler.

Nel 1988 esce *TANK BATTLES*, per l'etichetta Island Antilles¹, in cui Dagmar Krause canta le canzoni di Hanns Eisler. Nelle note di copertina è scritto che il disco è frutto del lavoro di ricerca della cantante sul materiale del compositore tedesco.²

¹ Riedizione in cd: Voiceprint 1994, con libretto, note e confezione differenti e dieci brani in più tratti da Panzerschlach.

² Dagmar Krause ha partecipato precedentemente all'esecuzione e alla registrazione di musiche di Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler. **<<Agosto-ottobre 1981:** Dagmar Krause è in studio a Stoccarda per un disco di musiche composte da Heiner Goebbels e Alfred Harth su testi di Brecht. I due ne approfittano per farle cantare anche una canzone destinata all'album *Indianer für Morgn*. **1985:** Dagmar Krause e Jason Osborn presentano (tra l'altro al Taktlos di Zurigo, in marzo) un programma brechtiano arrangiato per voce e pianoforte. Il produttore Hal Willner inserisce in *Lost in the Stars*, omaggio discografico a Kurt Weill, la loro *Surabaya Johnny* (incisa in trio con Paul Wickens al sintetizzatore, già con Dagmar in *Babble* di Kevin Coyne, sei anni prima). **Autunno-inverno 1985-86:** registrazione al Cold Storage di *Letters Home* dei News from Babel. Le voci sono quelle di Robert Wyatt, Sally Potter, Phil Minton e Dagmar Krause (che canta due brani: *Fast Food* e, con Wyatt, *Late Evening*). **Maggio 1986:** esce finalmente un album di Dagmar Krause dedicato alle canzoni di Brecht, Weill e Eisler: *Supply & Demand*, arrangiato da Osborn e prodotto da Joe Boyd. Tra i partecipanti: Richard e Danny Thompson, John Harle, Joe Gallivan. **Ottobre 1986:** Dagmar Krause, accompagnata dal pianista Douglas Finch, si esibisce al festival "Brecht: 30 Years After" di Toronto: il *Toronto Star* parla di "trionfo assoluto". Alla manifestazione prendono parte anche John Willett, Eric Bentley e il Berliner Ensemble (al primo tour americano), che invita la cantante a

Facendo riferimento allo stile di Dagmar Krause è opportuno ricordare un passo di Eisler a proposito della chiarezza come principio fondamentale per un certo stile:

Bisogna mirare a un canto molto teso, ritmico e preciso. Chi canti [...] sia quindi freddo, preciso e tagliente.³

Eisler, in questo caso, si sta occupando di alcuni elementi che dovrebbero costituire le caratteristiche del canto per *LA LINEA DI CONDOTTA* (su testo di Bertolt Brecht, 1930). Questo argomento è da inserire in un contesto più ampio, ossia quello della *musica di lotta*.

La *musica di lotta* è concepita in riferimento ai cori delle associazioni operaie tedesche che si formarono tra il 1860 e il 1870 e allo sviluppo di questo contesto e della suddetta musica fino agli anni '30 del secolo scorso. La musica di cui parla Eisler è collegata strettamente alla lotta politica e al pensiero marxista riguardo alla classe operaia e al suo ruolo sociale; ha quindi una natura precisa che va

esibirsi a Berlino Est, dove verrà salutata come "la più eminente interprete odierna di queste canzoni". **Novembre 1986:** Dagmar Krause canta Brecht a San Francisco, al McCabe's di Los Angeles (sempre con Finch) e poi - tra novembre e dicembre, accompagnata da Dave Heath, Danny Thompson e John Harle - alla Queen Elizabeth Hall di Londra. **Settembre 1987:** Dopo che le proprie interpretazioni brechtiane hanno riscosso un forte successo al festival di Edimburgo, Dagmar Krause le ripropone al Ronnie Scott's (con accompagnamento di pianoforte e contrabbasso) e al Manchester Festival. **Ottobre 1987:** concerti brechtiani a Vancouver. **1988:** in aprile Dagmar Krause è in Italia per due concerti insieme al grande pianista John Tilbury; il repertorio prevede ancora qualche canzone di Weill ma soprattutto anticipa il disco successivo, *Tank Battles*, dedicato a brani scritti da Hanns Eisler su testi di Brecht ma anche di Heine, Altenberg, Viertel, Arendt, Mehring e specialmente Tucholsky. Tra i musicisti che prendono parte alle registrazioni ci sono Michael Blair (Waits), Alex Balanescu, Lindsay Cooper, Ian Mitchell, naturalmente Tilbury e - confermati dal disco precedente - Harle e Danny Thompson; l'arrangiatore è Greg Cohen (Waits, Masada).>>. La nota è tratta da: Alessandro ACHILLI, *Dagmar Krause*, in *Musiche* n.18, primavera 1997.

³ Hanns EISLER, *Alcuni consigli per le prove della Linea di Condotta*, in *Kampfmusic*, II, n°3, p.6, Berlin, marzo/aprile 1932, ora in: Luca LOMBARDI (a cura di): *Hans EISLER, Musica della Rivoluzione*, Milano, Feltrinelli, 1978; p. 171.

oltre l'intrattenimento e l'espressione artistica. Proprio per definizione la *musica di lotta* si allontana da questi concetti, che sono, secondo Eisler, collegati direttamente alle caratteristiche della musica *borghese*.

Se vogliamo descrivere nel modo migliore la musica borghese, dobbiamo usare il termine "atmosfera": cioè la musica borghese vuole intrattenere l'ascoltatore. Compito della musica operaia sarà quello di allontanare il sentimentalismo, il pathos della musica poiché queste sensazioni distraggono dalla lotta di classe.⁴

Il concetto di fondo della musica che Eisler descrive è legato al suo *scopo*, e dal fatto di averne uno.

La musica ha, come ogni altra arte, un preciso scopo sociale.⁵

Si parla, infatti, di *musica sociale* riferendosi ad Eisler. Il ruolo sociale della musica prevede, secondo Eisler, un percorso di sviluppo che parte da una funzione pratica di informazione e sensibilizzazione attuabile attraverso una facile comprensione, e si completa nello sviluppo di una vera e propria "musica rivoluzionaria", formativa e autocosciente. La musica composta in questo contesto dovrà avere delle caratteristiche precise legate alla sua funzione e al fatto che essa debba avere uno scopo.

Eisler parla successivamente di *canzoni di lotta*. Questo è un concetto molto importante per l'argomento che stiamo introducendo. Quello della *canzone*.

⁴ Hanns EISLER, *La nostra musica di lotta*, in: *Illustrierte Rote Post*, II, n°11, marzo 1932, ora in Luca LOMBARDI (a cura di): *Hans EISLER, Musica della Rivoluzione*, Milano, Feltrinelli, 1978; p. 170.

⁵ *Ibidem*.

La prima esigenza che la lotta di classe pone alle canzoni di lotta è che siano facilmente comprensibili ed esprimano un atteggiamento fermo e preciso. Qui si nasconde il grande pericolo per il compositore rivoluzionario. L'accessibilità della musica borghese si trova esclusivamente nella produzione delle canzonette; e purtroppo bisogna constatare che spesso si commette l'errore di accontentarsi di una "canzonetta rossa". La canzonetta borghese ha però un atteggiamento musicale corrotto, inattivo e non può essere adottata da noi.⁶

Siamo partiti in questo paragrafo parlando delle canzoni di Eisler cantate da Dagmar Krause. Le canzoni di *TANK BATTLES* saranno, stando alla logica, da considerarsi un'antitesi alla *canzonetta* che Eisler definisce *borghese*.

In molti di questi brani, il tessuto musicale è rarefatto ed essenziale e svolge il ruolo di accompagnamento al canto che costituisce l'elemento portante dei brani. Un aspetto comune è la brevità delle canzoni, che sono maggiormente rappresentate da un'unica cellula vocale, talvolta interrotta da brevi incisi strumentali. La durata di molte delle canzoni non raggiunge i due minuti e diverse non superano il minuto e trenta secondi. Raramente s'incontrano introduzioni, quelle presenti sono a loro volta molto brevi con elementi melodici ridotti al minimo, oppure solo con elementi percussivi, come in *You Have To Pay*. Sono presenti alcuni cambi di ritmo e di dinamica spesso rappresentati da un accrescimento sonoro e un aumento delle voci cantanti. È un caso quello di *Bankenlied*: questa canzone presenta una struttura più complessa rispetto ad altre come *Chanson Allemande* che ha due strofe uguali consecutive o *Mother Beimlein* con un tema che sfiora il parlato con la ritmicità di una cantilena. In *Bankenlied* sembra comparire una struttura strofica (cantata da una sola voce) e un ritornello (cantato in coro da voci sia maschili sia

⁶ *Ibidem.*

femminili); anche l'aspetto musicale e dell'arrangiamento delle due parti è diverso.

Frequenti sono invece elementi di musica da parata come in *You Have To Pay* con l'aggiunta di una sorta di inserto corale. L'impostazione del canto è spesso marziale, solenne, declamante. Sono spesso banditi i melismi, ritenuti probabilmente da Eisler sfumature *inutili* e volte ad uno scopo di bellezza ingannatrice: la bellezza della *canzone borghese* che diletta, non impegna la mente.

Il brano *Song Of A German Mother* contiene una melodia più morbida, e così anche l'accompagnamento eseguito dal pianoforte, sembra ricordare *Pirate Song (HOPES AND FEARS)*; un altro elemento di melodia cantabile lo rintracciamo in *Chanson Allemande*; questi due brani hanno in comune la morbidezza espressa nel ritmo lento e nell'accompagnamento limitato ad un solo strumento.

La melodia del canto (che è direttamente collegata all'identità strumentale) è dunque variabile da brano a brano; si alternano canzoni ritmate con canto marziale e brani lenti con accompagnamento ridotto o rarefatto.

Lo spazio occupato dal canto in ogni canzone è tuttavia il segno della sua importanza, essendo maggiore di qualsiasi sezione strumentale. Troviamo inoltre, nella già citata *You Have To Pay*, l'elemento del parlato, a chiusura del brano; ritroviamo questo aspetto negli incisi di *The Ballad of The Sackslingers*.

La caratteristica del canto in questi brani è collegata al concetto eisleriano di chiarezza e immediatezza; possiamo rintracciare questo aspetto nelle parti quasi declamate, in esse il testo è comprensibile dato lo scandire delle parole. Un esempio è la linea del canto in *Legende Von Der Entstehung Des Buches Taoteking*, in cui sono rintracciabili, nelle parti declamate, gli elementi di distanza dalla

canzone borghese e la fredda e chiara comunicazione, aspetto dello *scopo sociale*.

Oltre allo stile del canto, l'influenza indiretta di Eisler è presente anche dal punto di vista formale.

Abbiamo fatto riferimento al concetto di *canzone* per i brani dei tre dischi analizzati nel capitolo precedente, individuando le sfumature e le distanze dalle forme più diffuse. Le canzoni descrivibili come più radicali, sono quelle in cui la rarefazione formale corrisponde ad una struttura monostrofica. Nella trattazione del canto alcune canzoni degli Art Bears hanno elementi formali in comune con le canzoni di Eisler; l'inserimento di *On Suicide*, con la sua struttura monostrofica, esemplifica in modo esplicito la presenza della musica di Eisler nelle composizioni degli Art Bears.

Per Hanns Eisler una particolare composizione legata in qualche misura alla *forma-canzone* è *musica della rivoluzione*.

La *rivoluzione* compiuta da Eisler è primariamente musicale. Egli, come abbiamo detto, aveva studiato composizione con Schönberg tra il 1919 e il 1923. Eisler prende successivamente le distanze dalle sperimentazioni dodecafoniche, dalla musica di Schönberg. L'allontanamento di Eisler è una questione formale, ma con radici estetiche: la ricerca teorica dodecafonica, e il linguaggio delle sperimentazioni, costituivano, nella sua visione, uno sforzo intellettuale forzato, che creava un oggetto artistico difficilmente fruibile. In secondo luogo, le distanze sono prese anche dalla *canzone borghese*, che non si pone uno scopo pratico e non suscita un impegno interessato, ma solo *piacere*.

La comprensibilità è dunque un mezzo per fruire direttamente, senza mediazioni o intellettualismi, di una

musica con uno scopo sociale. La forma che riassume comunicazione diretta e scopo sociale è la *canzone di lotta*.

Il lavoro di Eisler trova piena espressione a contatto con le opere di Bertolt Brecht, i cui testi e le cui idee avevano a loro volta trovato in Eisler una concretezza nuova.

Per Brecht, la musica ha un ruolo importante legato alla sua funzionalità comunicativa connessa all'opera teatrale. L'opera teatrale, così come la musica che ne fa parte, ha quindi un'identità funzionale, volta alla riflessione e alla partecipazione attiva e cosciente dei fruitori.

Alla base di questa funzionalità deve esserci una completa comprensibilità: in questo particolare, Brecht, come abbiamo visto per Eisler, si allontana ed esclude l'utilizzo di musica scritta secondo le nuove teorie dodecafoniche e atonali. A questo allontanamento corrisponde, nel primo periodo di produzione di Brecht, la collaborazione e l'incontro con Kurt Weill che ha musicato alcune tra le opere più importanti dello scrittore.

Sarà con Eisler che Brecht compirà un cambiamento che porta la maturazione e la concretizzazione delle idee di *funzionalità*. L'idea di Eisler della doppia emancipazione sia dalle teorie musicali del modernismo schönberghiano che dalla canzone di consumo, trova concretezza anche in Brecht, con l'inizio del rapporto artistico tra i due.

Nel rapporto Eisler - Brecht confluiscono quindi le idee di funzionalità didattica e dell'emancipazione della musica dalla radice dell'intrattenimento. La concretizzazione cioè di una musica comprensibile che ponga però le basi per un ragionamento e una partecipazione cosciente. Naturalmente questa impostazione della musica ha radici e scopo politici, legati al coinvolgimento e alla coscienza di classe.

Si può ipotizzare la nascita di una forma canzone indipendente, nuova. La *canzone di lotta*, appunto.

Abbiamo parlato, all'inizio di questo paragrafo, dell'influenza di Eisler sullo stile di canto di Dagmar Krause, e quindi dello stile dei brani degli Art Bears, in cui il canto è costituente fondamentale.

Nello stile di Dagmar Krause coesistono due trattamenti del linguaggio che hanno come oggetto: uno la natura fonica ed espressiva dei fonemi, e l'altro l'importanza del significato e della comunicazione diretta.

La forma canzone, e in buona parte la *canzone di lotta*, non fa parte dello stile degli Art Bears solo nell'impostazione del canto, ma rappresenta una caratteristica formale della composizione in netta opposizione ad altre forme.

3.2 Songs Vs Suites

Riprendendo le parole di Cutler che abbiamo inserito a proposito di *HOPES AND FEARS*, entriamo nel discorso legato alla scelta della *canzone* come forma di composizione.

La decisione di non considerare il materiale di *HOPES AND FEARS* come disco degli Henry Cow deriva dalla natura delle composizioni. Il materiale composto da Cutler e Frith (più le due canzoni di Hodgkinson), non era considerato *nello stile degli Henry Cow* dai componenti del gruppo. Il concetto da cui partiamo è quello dell'uso del vocabolo *songs* che sintetizza le forme dei brani degli Art Bears. Un piccolo paradosso sta in *Pirate Song* e in *Labyrinth*, entrambi di Tim Hodgkinson. Questi due brani, soprattutto il primo, hanno i caratteri di semplificazione formale e regolarità strutturale, che come vedremo saranno concetti di opposizione alla musica degli Henry Cow. Hodgkinson non farà però parte del trio.

Si è accennato allo studio sulla definizione di *canzone* operato da Franco Fabbri, nel capitolo precedente. Abbiamo anche individuato, nel corso delle analisi, alcuni elementi formali che possono far pensare alle due forme descritte da Fabbri, la forma *CHORUS/BRIDGE* (CB) e la forma *STROFA/RITORNELLO* (SR).

Un concetto importante individuato da Fabbri è la *ripetizione* come costituente formale per una canzone. Questo elemento, osservando i grafici dei brani, è spesso individuabile, con la caratteristica ricorrente dell'alternanza tra fase vocale e strumentale. Se, infatti, non sono molti i brani con più di una o due cellule cantate ripetute, sono diversi gli esempi di ripetizione in forma

strumentale della melodia cantata. Questa caratteristica è legata ad un aspetto sintetico dei testi, e contemporaneamente alla rarefazione formale della musica.

Abbiamo visto, nel corso delle analisi, che per i brani degli Art Bears non c'è una rigida continuità formale: i brani hanno differenze di struttura, di organizzazione dei suoni. Dal punto di vista delle forme non si verifica uno sviluppo nei tre dischi, o un mantenimento di forme tipiche; piuttosto che un'assenza di continuità, c'è un'assenza di modello che veicola le composizioni: in questo senso si verifica la difficoltà di definizione.

La canzone è una forma che contraddistingue gli Art Bears dagli Henry Cow; il trattamento di questa forma avviene in modo radicale e sperimentale, sia nell'organizzazione strutturale, sia nell'aspetto fonico e della gestione degli strumenti.

L'elemento che appare maggiormente in contrasto con le due forme descritte da Fabbri è l'assenza, in molti brani degli Art Bears, del *chorus*. Mentre ci sono vari esempi di composizioni strofiche nei tre dischi, sono rare le forme di alternanza di strofa e ritornello.

Osserviamo *The Dividing Line* e *In Two Minds* (entrambe in *HOPES AND FEARS*): per questi due brani individuiamo un *verse* un *hook*, un *chorus*. Abbiamo considerato il *chorus* nell'accezione di ripetizione di una forma testuale e musicale. Per entrambi i brani, al *chorus* corrisponde un cambio del livello narrativo. Questi due brani hanno una linea strutturale definibile *canzone*, che può rientrare nella categoria *finalistica*, (SR). Essi sono casi isolati, nella completezza della loro struttura. Nello stesso disco anche *Joan* ha due strutture melodiche (cantate) diverse, di cui una ripetuta, quella iniziale (ripetuta in chiusura). Si potrebbe ipotizzare una sorta di forma CB (sempre citando

Fabbri), in cui "Was I a witch?/in the dark days I heard voices", potrebbe essere il *chorus* che è poi ripetuto dopo la cellula centrale, definibile *bridge*. Questa cellula, (vedere il testo e il grafico nei capitoli precedenti), è piuttosto lunga rispetto al *chorus* e rispetto al brano totale: generalmente un *bridge* non ha una lunghezza maggiore del *chorus*¹.

La struttura strofica riguarda poi anche *Labyrinth*, con la divisione in tre strofe che iniziano con incipit testuali simili. Tuttavia, la forma monostrofica è diffusa tra i brani del disco. Abbiamo detto, all'inizio del secondo capitolo, che i brani degli Art Bears sono canzoni, a prescindere dalla loro organizzazione strutturale. Cutler usa il termine *canzone* per definire *Piers*, *The Tube*, *The Dance* che sono brani monostrofici. Un'eccezione è rappresentata da *Moeris Dancing* e da *Terrain*: questi sono gli unici brani strumentali nei tre dischi degli Art Bears (escludendo *Albion, Awake!*, di cui è presente il testo).

La chiave di lettura della parola *songs*, non è da cercare solo nella struttura, o nell'individuazione di canoni formali, ma nel concetto di *breve* composizione di *testo* e *musica*. Proprio la *brevità* e la *presenza* del *testo* sono le caratteristiche primarie che distinguono i brani degli Art Bears da quelli degli Henry Cow.

La *canzone* come *forma*, interessava all'epoca particolarmente Fred Frith, che nella composizione del materiale per *HOPES AND FEARS* era interessato ad usarla. È opportuno ricordare la provenienza folk di Fred Frith, come lui stesso dichiara.

¹ La struttura *CB* è ampiamente descritta da Franco Fabbri a proposito delle canzoni dei Beatles. Il riferimento è: Franco FABBRI, *Il Suono In Cui Viviamo*, Roma, Arcana Musica 2002, pp.108-132.

Gli Art Bears rappresentarono per me un grande passo come compositore, essenzialmente perché mi riportarono a contatto con ciò cui mi sentivo istintivamente vicino - le canzoni - e mi permisero di adottare un singolo *focus* creativo, cosa rara con gli Henry Cow eccetto forse per il *second side* di *Unrest*. Prima dell'esperienza con gli Henry Cow mi consideravo una sorta di cantante folk, influenzato da icone britanniche come Davey Graham e Bert Jansch.²

Nuovamente, come per le parole di Cutler, compare il termine *canzone*, e contrapposto al nome degli Henry Cow.

La canzone intesa da Frith costituisce un legame con le sue origini come musicista e compositore, una forma legata al suo istinto creativo. Vediamo come compaia in questo passo il termine *folksinger*: ossia, cantante folk. Frith si riferisce ad un legame con la canzone tradizionale inglese di Davey Graham ponendo l'autore come sua ispirazione e influenza iniziale. Le composizioni di Frith nei dischi degli Art Bears hanno quindi una radice anche in questa musica. Questa influenza sarà quindi un elemento costituente dello spirito compositivo di Frith e gli conferirà una sorta di attitudine da *autore di canzoni*. Non è corretto usare la parola *cantautore*, perché Frith non scrive i testi per le canzoni degli Art Bears. Nella formazione di Frith non compaiono solo le canzoni di Graham e Jansch.

All'Università suonai delle composizioni di Brecht/Weill, comprese *Mahagonny* e *Happy End*, e mi innamorai della musica di Weill.³

Ritroviamo in questa frase il nome di Brecht e legati a lui ricordiamo la canzone teatrale e la fase primordiale della musica di lotta (che, come abbiamo detto, si svilupperà con Eisler). Alla canzone britannica si va ad

² Dal booklet contenuto in: THE ART BOX, ReR Megacorp 2003.

³ *Ibidem*.

aggiungere la canzone teatrale di Brecht/Weill, non solo come influenza stilistica, ma anche come forma.

Un'ulteriore costituente della formazione di Frith come *folksinger* o autore di musica da canzone, è l'incontro musicale di Robert Wyatt.

Le mie pochissime canzoni che suonammo nei primi periodi degli Henry Cow erano un ibrido in cui confluiva [lo stile di] Robert [Wyatt] e il folk.⁴

Il riferimento a Wyatt è primariamente stilistico, e riferito al gusto personale di Frith per come Wyatt cantava nei Soft Machine; le forme composte dal gruppo con Wyatt si discostano fortemente dall'idea di canzone che compare negli album degli Art Bears.

Il nome di Robert Wyatt non compare tuttavia solo a proposito delle ispirazioni di Frith.

Robert Wyatt suonava con i Soft Machine come batterista e cantante. Egli non fu un semplice strumentista e compositore legato a questo gruppo. Fu un vero e proprio fulcro di ispirazione compositiva e tecnica per molti musicisti inglesi (e non) del periodo; è inoltre nominato da Cutler tra i musicisti che lo hanno ispirato⁵; l'approccio di Wyatt alla batteria sembra in qualche modo avvicinare rock e jazz, due stili in forte contrapposizione, sia per le tecniche, sia per il suono e la *forma* della batteria.

La forma canzone, permeata dall'esempio di Brecht, dalla tradizione di Graham, dal canto di Robert Wyatt, è nell'attitudine compositiva di Frith già molto tempo prima di *HOPES AND FEARS*.

⁴ *Ibidem*

⁵ Vedere l'intervista a Cutler di Valdir Montanari, in: www.ccutler.com/interviews/interview.v.montanari.shtml

Le canzoni degli Art Bears sono in qualche modo delle sfumature: in esse coesistono elementi di regolarità formale, con i concetti di ripetizione e organizzazione in forme e in schemi, cui si aggiunge l'importanza semantica e costitutiva del testo. Sono canzoni, ma la loro identità è molto forte, tanto da renderle delle forme indipendenti rispetto ad una definizione. Alla base delle canzoni degli Art Bears c'è una necessità comunicativa espressa dal peso delle parole⁶; accanto a questa necessità si trova la componente dell'espressione e delle scelte musicali, anch'esse svincolate da paradigmi.

Proviamo a pensare alla registrazione della voce iniziale di *First Things First*: la registrazione al contrario che precede simmetricamente la registrazione normale ha un forte significato legato al testo, ma l'aspetto puramente fonico è inquietante, porta lo smarrimento dell'ascoltatore che si trova di fronte ad una declamazione priva di senso, incomprensibile e inaspettata, quindi: che spaventa. Anche la creazione di *paura* e sconforto può essere una *strategia dell'attenzione*, ma in *First Things First* il fine non è questo, è piuttosto l'espressione di un concetto (la simmetria), attraverso una soluzione sonora specifica affiancata al testo.

Il processo compositivo degli Art Bears è frutto di una stretta collaborazione tra i componenti del trio. Questo processo, stando alle parole di Frith nella nota del booklet dell'edizione *The Art Box*, iniziava con la composizione dei testi a opera di Cutler seguita dall'impostazione delle forme musicali da parte di Frith; quest'ultimo si occupava della strutturazione, ma le soluzioni foniche erano legate ai singoli strumenti e quindi alla creatività di Cutler per

⁶ Questa può essere una traccia parziale della *musica di lotta*.

le percussioni, della Krause per il canto e allo stesso Frith per la chitarra, il violino, la viola e la tastiera.

Si deduce che anche Cutler fosse influenzato e intenzionato all'uso di una forma che fosse vicina alla canzone. Questa interessava Cutler dal punto di vista della struttura testuale. Cutler sceglie delle forme testuali rarefatte: la lunghezza del testo, la distribuzione e la durata nei brani è in contrasto con l'importanza che esso ricopre nei brani stessi. Spesso abbiamo incontrato strutture testuali monostrofiche, o brani in cui la linea melodica è eseguita più volte, ma solo una è cantata, le altre sono strumentali. I testi hanno un'importanza fondamentale, la loro stessa brevità è legata ad una precisa scelta formale, al fatto cioè di comporre brevi canzoni.

Le *brevi composizioni* degli Art Bears possono essere anche descritte come forme di *opposizione*.

In opposition, quindi. Ma a cosa?

3.2.1 *Living In The Heart Of The Beast*

IN PRAISE OF LEARNING, pubblicato nel 1975, in cui gli Henry Cow si uniscono agli Slapp Happy⁷, contiene un brano in particolare, che in qualche modo potrebbe spiegare questo concetto di *opposition*. Sia come modello a cui si oppongono i brani degli Art Bears, ma anche come manifesto di musica in opposizione, tramite i concetti contemplati nel testo.

Living In The Heart Of The Beast, di Tim Hodgkinson, potrebbe essere chiamato con l'appellativo *suite*, appellativo con cui spesso si descrivono le lunghe composizioni tipiche dei gruppi *progressive*. La durata del brano è 16'08'', nei quali si avvicendano fasi in continuo sviluppo e in tensione tra loro. L'aspetto generico e superficiale, ossia quello immediato, è quello di un poderoso accostamento di forme, di figure ritmiche, melodiche e foniche.

Nel tentativo di distinguere le varie fasi, adottiamo il criterio di divisione secondo l'alternanza di parti strumentali e parti cantate. Vedremo che all'interno delle singole fasi è possibile (se non necessario) operare delle ulteriori suddivisioni.

- La prima sezione individuabile è cantata, preceduta da una breve, (0'12''), introduzione di chitarra. In questa introduzione si percepisce, attraverso la velocità e complicatezza di esecuzione, un elemento di virtuosismo. Questo elemento è una delle costituenti del *progressive rock*, e può essere considerata un'eredità del

⁷ Henry Cow e Slapp Happy collaborano già nel disco *DESPERATE STRAIGHTS*, che esce a nome degli Slap Happy, ma che viene prodotto da Slap Happy, Henry Cow e Simon Heyworth, 1975 (tre mesi prima di *IN PRAISE OF LEARNING*). In questo disco l'ultimo brano, *Caucasian Lullaby*, è composto da Anthony Moore (degli Slap Happy) e da Chris Cutler.

virtuosismo che caratterizza la musica jazz. Questo fraseggio iniziale ha una caratterizzazione fonica che distoglie l'ascoltatore dalla semplice difficoltà dell'esecuzione, questo potrebbe essere considerato un punto a sfavore della ostentazione di tecnica. L'elemento disturbante è strettamente fonico: si tratta di una distorsione molto forte e *aggressiva*, che dilania il suono, confondendo le sfumature e la componente percussiva del plettro sulle corde. Quindi il fraseggio risulta nebuloso e la melodia non è facilmente individuabile. Il fraseggio di chitarra è affiancato all'unisono, in chiusura, dal basso che esegue un passaggio *chitarristico*, data la velocità; questo è un ulteriore elemento di virtuosismo. Nell'incipit coesistono quindi espressione di difficoltà tecnica ed esecutiva e contraddizione diretta data dalla ricerca di confusione sonora. La voce compare su un registro acuto, supportata da una ritmica non ordinata, almeno inizialmente. La stessa andatura della voce è, per la prima frase, caratterizzata da un'assenza di fluidità ritmica, da frammentazioni metriche. C'è poi un rilassamento, che porta ad una ritmica più leggera che sarà poi mossa in un crescendo sia vocale che strumentale. A questo fa capo un fraseggio di chitarra distorta all'unisono con la tastiera, accompagnata da basso e batteria. Il riff pare chiudere questa prima fase, ma il canto ritorna in un ambiente sonoro cambiato, dall'aspetto rarefatto e *siderale*, in cui galleggiano note di pianoforte e chitarra *pulita*⁸. La fase cantata è in coerenza sonora con l'ambiente in cui

⁸ Non filtrata da distorsione o altri effetti di cambiamento radicale dei parametri del suono. Si tratta di un aggettivo codificato, che acquista questa specificità all'interno di un contesto preciso.

s'inserisce, ma con la sovrapposizione di più voci si genera un crescendo che culminerà con la ripresa del fraseggio di chitarra distorta, supportato da un pieno strumentale comprendente sezione ritmica, tastiera e pianoforte. Siamo al minuto 3'02''.

- La seconda parte (strumentale), è caratterizzata da un'organizzazione molto complessa delle melodie, e da interventi di strumenti diversi timbricamente. Questa sezione è caratterizzata dall'alternanza di una parte di suoni più rarefatti e percussivi con una cellula centrale in cui chitarra, basso, batteria, tastiera e pianoforte effettuano un crescendo. La prima parte vede una compenetrazione timbrica data dallo xilofono, dalle percussioni e dai fiati. L'organizzazione ritmica ha un aspetto discontinuo e interrotto dalla mescolanza di timbri elettrici che portano al crescendo, per poi ritornare all'ambiente sonoro iniziale rarefatto. La rarefazione è formale, costruita su frasi brevi, costellate di pause e sincopi, che hanno l'aspetto di brevi e veloci apparizioni sonore. Queste apparizioni percussive, per lo più di registro acuto sembrano apparire casualmente, come potrebbe accadere in una composizione *aleatoria* di Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen. In realtà la parte non è regolata dal caso o dal sorteggio né tantomeno improvvisata, vista l'esecuzione all'unisono, di percussione, cimbalo, basso. Si chiude al minuto 4'20''.
- La terza parte, cantata, inizia sull'arrangiamento precedente, adeguandosi ad una rarefazione, ma nuovamente sarà il preludio ad un prossimo cambiamento. L'accompagnamento per la voce è sillabico e costituisce una sorta di doppiatura che rafforza la melodia. La ritmica poi cresce con l'accentazione sottolineata dalla

batteria e ingabbia la voce in un andamento più marziale, cadenzato, per poi sciogliersi in un ritmo più fluido, che scuote l'immobilità precedente. Minuto 5'07''.

- La parte strumentale che segue è definita primariamente dal suono della chitarra. Infatti è la chitarra ad imporsi con una fase solistica breve e segnata dall'alternarsi di fraseggio melodico e successioni accordali. Il suono della chitarra è morbido e rotondo, con i toni spostati sui bassi, poco cristallino e poco brillante, con la cupezza tipica delle chitarre jazz di Wes Montgomery o George Benson. Al suono *jazz* della chitarra si affianca la cadenza ritmica del *ride* che ancor più rende un'atmosfera *jazz* in questo breve incipit. Infatti la rarefazione ritorna con l'attenuazione della ritmica: la batteria si immobilizza su un andamento di *ride* che sembra appena sfiorato, e la melodia è nuovamente "fluidificata" nelle sfumature timbriche della tastiera, con cui si crea un suono liquido e scivoloso. Intervengono poi i legni, con la timbrica del clarinetto e del fagotto, si intrecciano con delicatezza, restando costituenti di un *tappeto* sonoro di accompagnamento. Tre colpi chiudono questa fase di apparente immobilità. Minuto 6'10''.
- La voce ritorna in forte contrapposizione con la struttura precedente: una frase doppiata dal timbro aggressivo della chitarra elettrica distorta, che raggiunge il culmine del disturbo fonico con l'esecuzione di un accordo aperto, senza supporti ritmici. Dopo una seconda parte di voce e chitarra, si apre la nuova fase con il ritorno di chitarra, basso, batteria, tastiera (che esegue un fraseggio ostinato). La voce esegue una melodia di velocità crescente e in

ascesa tonale, che si espone in una degenerazione anche sonora, con la distorsione (della voce stessa). Dopo due riff di chitarra la voce riprende, l'ambito ritmico è nuovamente cambiato, l'aspetto è nuovamente marziale, definito e solenne in cui la voce abbassa la tonalità precedente: tutto ciò nell'arco brevissimo di 0'05''. La voce oscilla perpetuamente e ritorna su una nuova apertura ad una tonalità più alta, in una ritmica più fitta, nevrotica, tenuta dal rullante e dal basso; nuovamente un crescendo che si chiude su una nota lunga.

- La sesta parte è la più lunga e per questo va concepita in diverse sezioni: ha una durata di circa cinque minuti. Siamo al min. 7'15'' e la prima *sottofase* avrà una durata di circa due minuti, concludendosi al min. 9'22''. L'arrangiamento ha in questa parte il massimo della rarefazione sonora, essendo prevalentemente impostato sul suono dell'organo, al quale (al min. 8'00'') si aggiunge il violino. L'andamento dell'organo segue una melodia suonata con la mano destra accompagnata da una stretta successione accordale sui bassi. La cadenza accomodante e la scala ascendente rendono questa parentesi *quieta e rilassante* (a ciò contribuisce l'arrangiamento sonoro). La melodia dell'organo, introdotta dalla scala ascendente, si incanta sulla successione accordale e si chiude con un breve accostamento della chitarra, (*pulita*), per ricominciare suonata dal violino (accompagnato sempre dagli accordi di organo). L'andamento sarà uguale e l'ultima scala ascendente rimarrà sospesa per passare ad un nuovo ambiente melodico, sempre caratterizzato dal timbro dell'organo. La ritmica e la melodia sono organizzate in sestine suonate su toni alti. L'accompagnamento cambia e si aggiunge la batteria che

con brevi rullate supporta gli accordi bassi ascendenti dell'organo; si tratta dell'inizio di un nuovo crescendo, che vedrà l'introdursi della batteria fino a raggiungere una sorta di nuovo apice (in questo caso anche sonoro). Raggiunto l'apice la caduta non è orientata verso una nuova rarefazione ma l'organo, (continuo protagonista), è accompagnato dai piatti che lo supportano, sia tramite un ostinato (ottenuto probabilmente con un *ride* chiodato), sia con l'incedere di un *crash* doppiato da un basso, che fa un effetto *gong*. Torna nuovamente una fase drammatica, dalla parvenza *beethoveniana*, contrapposta alla quiete precedente. L'andamento melodico dell'organo si accresce di note, si velocizza (mentre la ritmica è in una stasi d'attesa), e cresce il suono dei piatti, portando una progressiva degenerazione sonora che culmina nella seconda *sottofase*. Minuto 10'05'': basso, chitarra elettrica distorta, batteria: all'unisono in un riff secco e marziale, con note scandite, ritmica frammentata. Il riff si velocizza, mantenendo l'unisono, che lo rafforza. Sfocia poi in un assolo di chitarra accompagnato da una ritmica basata sulla variazione del riff. La melodia stessa dell'assolo ricalca l'andamento del riff, poi, improvvisamente, scompare. Minuto 10'57'': ritorna nuovamente la rarefazione iniziale, con l'organo nuovamente isolato che si muove su quartine. Il volume scende progressivamente portando la rarefazione verso il silenzio. La fase si sta concludendo ma la chiusura sarà ancora all'insegna della rarefazione. I 0'30'' che chiudono potrebbero appartenere ad una sorta di crescendo: non ci sono inserimenti percussivi, piatti, ma la scansione ritmica dei bassi dell'organo e del basso fa percepire una tensione. Sulla ritmica (che

ha un volume basso), si muove una melodia di violino, in contrapposizione all'idea di un crescendo. Si tratta di una fase ambigua, contraddittoria, che necessita di una risoluzione.

- Il crescendo più semplice e usato è quello degli ottavi suonati su rullante e timpano all'unisono. Inizia al minuto 12'20'' l'ultima parte, la coda. Ricompare la voce, come una sorpresa in qualche modo aspettata. Compare con una melodia fluida, ma con un aspetto ciclico e incompiuto, se non nella ripetizione continua. L'aspetto di questa melodia è paragonabile a quello del ritornello di *Se Telefonando*, cantata da Mina. Abbiamo già menzionato questo brano a proposito della melodia del *chorus* di *In Two Minds*. La coda in questione è costituita da quattro cellule cantate, con lo stesso andamento melodico che poi sarà eseguito in versione strumentale. L'arrangiamento degli strumenti subisce sensibili cambiamenti all'inizio di ogni strofa, in cui si verifica un accrescimento dei timbri. Nella prima strofa la voce è doppiata dalla tastiera, supportata da una base ritmica di basso, batteria, pianoforte. Dalla seconda *strofa* si aggiungono i legni che intrecciano il loro timbro alla tastiera accrescendo l'accompagnamento di sfumature sonore. I legni, affiancati dal violino si muovono anche sulla melodia del canto sull'ultima strofa. Si è creato nuovamente un crescendo, ottenuto con l'ingresso e la sovrapposizione di fonti sonore strumentali. La prima *strofa* strumentale che segue quelle cantate ha lo stesso assetto fonico, e la melodia è eseguita dai legni. Nella cellula seguente la melodia è eseguita dalla chitarra elettrica che ha una distorsione compressa che le conferisce un suono compatto con un discreto *feed back*. L'aspetto

orchestrale di questa coda si compie a partire dell'ultima *strofa* cantata seguendo nelle due strumentali che la seguono. La terza *strofa* strumentale corrisponde al progressivo *fade out*, ottenuto con la diminuzione del volume generale. Il *fade out* potrebbe essere visto come unica via d'uscita dalla gabbia melodica circolare che caratterizza l'intera coda. In realtà le strofe hanno tutte una loro conclusione, generata anche da una scala discendente del basso unita ad una chiusura apparente della melodia della voce, ma ogni strofa tende a quella successiva e l'effetto è quello di una mancanza di chiusura possibile, se non nella prosecuzione perpetua.

Abbiamo descritto questo brano dividendolo in sezioni, specificando precedentemente che la divisione non è da considerarsi in assoluto, ma relativa all'andamento *cantato/strumentale*, o dall'ingresso di strumenti o dall'alternarsi di riffs o parti più dilatate. Da questa breve analisi notiamo che l'andamento è alternato, costituito cioè da parti in opposizione tra loro per caratteristiche timbriche e di arrangiamento (e in buona parte anche per la natura ritmica). Ci sono frequenti evoluzioni di questo tipo: *presentazione forma - andamento ostinato sulla forma proposta - sviluppo (magari in assolo) - crescendo - apice - caduta - cambio radicale in nuova forma*.

Con *forma* si intenda un ambito ritmico - armonico - melodico individuabile per le sue caratteristiche dei parametri suddetti. Le stesse *forme* sono spesso dilatate, si prenda ad esempio la fase di organo al min.7'15'': la dilatazione si identifica nello sviluppo, spesso costituito semplicemente da un *crescendo* timbrico. Inoltre, sempre a proposito dell'alternanza, abbiamo notato passaggi bruschi e

interruzioni inaspettate. Inoltre è necessario notare la vasta impalcatura timbrica, che si muove nell'alternanza delle forme, conferendo ad esse diverse identità e sfumature. L'impiego di strumenti comprende una sezione ritmica di basso e batteria (più percussioni), la chitarra elettrica, il pianoforte, l'organo, la tastiera, i fiati (legni quali fagotto, clarinetto e oboe), il violino, effetti sovraincisi.

Un altro elemento della dilatazione delle forme è la lunghezza del testo. Il testo è molto lungo e diviso in parti, molto diverse tra loro, in coerenza formale e stilistica con l'arrangiamento strumentale.

Questo brano è definibile *suite* nell'accezione dell'insieme di vari movimenti (nella definizione tecnica *danze*). L'accostamento di parti che hanno una precisa identità lo potremmo rintracciare nella suite *L'Uccello di Fuoco*⁹, in cui a ciascuna delle diverse fasi è associato un episodio di una storia. Chiaramente la storia è concepibile come insieme indissolubile degli episodi e così è ovviamente per *Living In The Heart Of The Beast*, in cui i singoli momenti musicali sono dotati di forte identità formale.

Analizzando questo brano, la prima conclusione riguarda la sua distanza antitetica dai brani degli Art Bears, per le sue forme dilatate, l'impiego timbrico, il lungo testo.

⁹ La sequenza degli episodi dell'*Uccello di fuoco* prevede una radicale alternanza di forme musicali, di impalcature strumentali collegate alla natura descrittiva per gli episodi stessi. Un esempio potrebbe essere la contrapposizione di un'atmosfera quieta, concepita nel dialogo tra flauto clarinetto, archi e arpa dell'episodio *Princess Sound*, con la nevrosi ritmica e timbrica del seguente *danza del re Kastchei* in cui si alternano escursioni selvagge sulle percussioni, esplosioni di archi, ottoni. la contrapposizione avviene anche tra quest'ultimo movimento e quello successivo (*Ninnananna*) in cui con un colpo d'orchestra finale l'atmosfera si immobilizza su un'unica nota che poi si trasforma in una sorta di micro-tema suonato dai legni, sul quale si muoverà il pianoforte. Questo esemplifica l'idea della contrapposizione timbrica e formale concretizzata in episodi musicali che possono avere una sorta di autonomia, legata alle loro caratteristiche primarie.

l'accostamento di diverse forme lo incontriamo nei brani Art Bears ma con un'identità molto diversa. Per quanto riguarda i timbri è opportuno ricordare che la sovrapposizione di strumenti nei brani degli Art Bears è ottenuta per mezzo della registrazione in tracce; si tratta di un prodotto musicale elaborato in studio, con un fondamentale uso del mixer, dei nastri, con i metodi della sovraincisione. Questo particolare riguarda l'identità di un gruppo, o di un progetto.

Per gli Art Bears l'uso dell'elettronica come mezzo era una necessità e una scelta stilistica allo stesso tempo; se da una parte all'idea del trio è collegata una rarefazione sonora (quella ad esempio di *The Bath Of Stars*), nelle composizioni più ricche di sfumature timbriche gli strumenti elettronici diventano parte integrante del sound e per le sovrapposizioni eventuali.

Living In The Heart Of The Beast è una sorta punto di arrivo, (e probabilmente di rottura), per gli Henry Cow. Soprattutto si tratta di un punto di partenza per gli Art Bears. Le forme che abbiamo individuato nella loro evoluzione, si sgretolano, si concentrano, si riducono, nei brani degli Art Bears. La nascita del trio giunge da una corrosione del gruppo degli Henry Cow, soprattutto dalla decisione che il materiale che poi divenne *HOPES AND FEARS* non rappresentava l'identità degli Henry Cow¹⁰.

¹⁰ Vedere la nota su gli Henry Cow in www.ccutler.com/bands

3.3 Da due gruppi un trio

Se è difficile, soprattutto limitante (e talvolta inutile) inserire un gruppo in un genere, per gli Henry Cow la difficoltà è maggiore.

Partiamo da un concetto geografico (e non solo) di cui si abusa parlando di gruppi del rock *progressivo*: Canterbury.

Con questa città dell'Inghilterra meridionale si è soliti definire uno stile, nel tentativo di trovare una collocazione per fenomeni musicali, gruppi, artisti, singoli brani. Come *capogruppo* della (fittizia) *Scuola Canterbury* sono spesso scelti i Soft Machine, in cui suonava (la batteria) e cantava Robert Wyatt. Prendendo ad esempio un album dei Soft Machine, *THIRD* (1970), troviamo degli elementi stilistici radicali, delle scelte formali ben precise. La lunghezza dell'album è di 75'19'', e i brani sono quattro, ciascuno di durata superiore ai diciotto minuti. La lunga durata corrisponde ad una forte dilatazione formale, ad un sovente indugio su sovrapposizioni di suoni lontani da possibili definizioni strutturali. Inoltre è forte l'influenza della musica jazz, nei caratteri timbrici, ad esempio dei saxofoni (alto e tenore), nello stile di molti passaggi di batteria, nelle lunghe fasi solistiche, nell'elemento dell'improvvisazione.

Gli Henry Cow non sono di Canterbury, ma spesso sono erroneamente inseriti in questa definizione; come vedremo, la loro musica ha degli elementi paragonabili a quella dei Soft Machine, ma, come questi ultimi, non appartengono a nessuna scuola.

Un altro concetto che abbiamo già incontrato nel corso dei capitoli precedenti è *progressive*. Il primo disco degli

Henry Cow, *LEGEND*¹, viene composto e completato nell'estate del 1973, anche se gli Henry Cow suonano dal 1968. Il problema delle date non è poco importante. Nel 1969, anno di uscita di *IN THE COURT OF THE CRIMSON KING* dei King Crimson, l'aggettivo *progressive* è già di uso comune, anche nelle riviste specialistiche come *Melody Maker*. Da questo, potrebbe essere fatta la considerazione che gli Henry Cow siano stati un gruppo in del periodo tardo del *progressive*, considerando che il declino di questo genere si verificava a partire dal 1976. L'aggettivo *progressive* è usato già da Stan Keaton per descrivere lo stile musicale della sua orchestra e si collega direttamente al jazz; infatti la locuzione per questo stile è *progressive jazz* e cerca di definire delle caratteristiche di ricchi impasti timbrici ed escursioni nell'atonalità, siamo negli anni Quaranta.

Nella musica degli Henry Cow l'esistenza di sperimentazioni timbriche, dilatazioni formali, procedimenti ritmici composti, elementi di ricerca tonale e sperimentazioni di accostamenti armonici, è evidentemente rintracciabile.

Gli Henry Cow non sono ascrivibili ad un genere preciso, hanno elementi in comune con gruppi come Captain Beefheart, Frank Zappa and Mothers of Invention, Pink Floyd (del periodo con Syd Barret), Soft Machine e con artisti e compositori come Sun Ra, Ornette Coleman, Karlheinz Stockhausen, Arnold Schönberg².

Lo stesso Cutler, nell'intervista con Valdir Montanari, dice che gli Henry Cow non avevano elementi in comune con i

¹ Il titolo del disco compare in varie forme: Legend, LegEnd (più diffusa), Leg End.

² Vedere l'intervista a Cutler di Valdir Montanari in www.ccutler.com/interviews/interview.v.montanari.shtml

gruppi più comunemente individuati con il termine *progressive* come King Krimson, Yes o Genesis.

Si tratta di una trattazione degli elementi formali che potevano essere in comune con i gruppi *progressive*: gli Henry Cow si distinguono per la trattazione di elementi di improvvisazione, più vicina al free jazz e alla musica colta e d'avanguardia.

Gli Slapp Happy sono un trio: Dagmar Krause, Anthony Moore, Peter Blegvad. Il loro primo disco, *SORT OF* (1972), vede la collaborazione di Uwe Nettelbeck, dei Faust³. Uno degli aspetti importanti è l'esperienza di Moore come compositore di musica per film⁴.

La musica degli Slapp Happy è fortemente legata alla forma canzone, ne sono un esempio le composizioni di *CASABLANCA MOON* (1973)⁵. Le canzoni di questo disco, il secondo registrato dal trio, hanno strutture formali piuttosto semplici nell'organizzazione, con una diffusa presenza degli schemi schema *strofa - ritornello* e *chorus - bridge*, naturalmente soggetti a sfumature. Gli arrangiamenti e la strumentazione si concentrano sui suoni di pianoforte chitarra e violino, supportati dalla batteria. L'aspetto essenziale delle canzoni, la maggior parte di breve durata (solo *A Little Something* supera i 4'00''), è concentrato sul canto, nella melodia e nelle caratteristiche dell'interpretazione di Dagmar Krause. Questo elemento sancisce una vicinanza alla musica di Kurt Weill e Hanns Eisler.

³ Peter Blegvad collabora con i Faust nelle registrazioni di *FAUST TAPES* e *FAUST IV* (1973).

⁴ Gli Slapp Happy partecipano alla lavorazione del film *L'anniversaire du singe / Monkey's Birthday* di David Larcher.

⁵ Con il titolo *Acnalbasac Noom*, nell'edizione Recommended Records, 1980.

Le strutture musicali sono spesso formate da accompagnamenti accordali, ad esempio rintracciabili in *Mr Rainbow*, con un accompagnamento di chitarra acustica e pianoforte.

Una caratteristica distante dalla musica degli Henry Cow è individuabile nell'assenza di parti improvvisate, e anche di fasi solistiche. Le ritmiche sono lineari; non troviamo usi di tempi composti, o cambi di tempo che si susseguono con frequenza all'interno delle canzoni. Può essere interessante l'aspetto multicolore del brano *A Little Something*: si percepisce una sonorità *latin* espressa con il basso accompagnato dalle percussioni; a questa si affiancano una chitarra acustica con un procedimento accordale e un'elettrica che arpeggia sulle corde alte. Dopo un sorprendente inserto di archi, la chitarra elettrica suona un fraseggio che ricorda delle sonorità blues o country.

Gli Art Bears nascono dopo che Henry Cow e Slapp Happy incidono due dischi insieme. Il trio non rappresenta una vera e propria sintesi di questi due gruppi, ma in esso ci sono elementi molto significativi di entrambi.

3.3.1 *LegEnd*

Il primo brano della discografia degli Henry Cow contiene una lunga fase solistica di saxofono. *Nirvana For Mice* inizia con una fase d'insieme dei vari strumenti che ha un andamento finalistico, dall'aspetto epico. Dopo l'introduzione (circa 1'00''), inizia una consistente fase solistica del saxofono. Nel tentativo dell'inserimento in un genere, questo assolo di sax riporta ad un'atmosfera jazzistica. Il saxofono non compariva spesso nelle formazioni dei gruppi *progressive*. L'influenza del jazz va oltre l'immediata notabilità della dilatazione delle fasi solistiche, e si traduce in una compenetrazione timbrica.

La timbrica dei fiati non si identifica solo con il sax; in *LEGEND* troviamo: il clarinetto, il sax alto (Tim Hodgkinson); il flauto e il sax tenore (Geoff Leigh). L'impasto di questi legni (clarinetto e flauto) con il saxofono rende sicuramente un'atmosfera timbrica rintracciabile in un'orchestra jazz, ma anche nella sezione fiati dell'orchestra del *Bolero* (Maurice Ravel, 1928), o dell'*Arlesiana* (George Bizet, 1872). L'impiego dei fiati è importante in *Teenbeat Introduction* e con questo brano possiamo parlare di influenza *free jazz* per gli Henry Cow. L'incipit stesso di questo brano è costellato di fraseggi sovrapposti in una struttura complessa, apparentemente priva di coerenza o continuità armonica, melodica o ritmica. In questo senso, la strutturazione per mezzo dell'improvvisazione è collegabile al *free jazz*. Più profondamente, la strutturazione del *free jazz* è basata oltre che sull'improvvisazione, sulla sovrapposizione delle fasi solistiche: non c'è una struttura di accompagnamento ritmico/armonico (accordale) per un assolo, ma l'esecuzione

di fasi solistiche simultanee per tutti i componenti. La sovrapposizione di melodie riguarda una caratteristica di molti brani o parti di brani per gli Henry Cow, non esclusivamente i legni e il sax. Sempre in *Teenbeat Introduction* troviamo una fase solistica di saxofono, (come per il precedente *Nirvana For Mice*); sempre per quanto riguarda il sax, in questo brano troviamo dei fraseggi di evidente difficoltà esecutiva, che rappresentano una forma di virtuosismo. La chitarra elettrica accompagna la fase conclusiva con un andamento ad accordi suonati in pulito: il suono sgranato e netto è simile a quello della chitarra nell'esecuzione live di *Little Red Riding Hood Hit The Road*⁶, ma anche le chitarre che accompagnano il solo di Ornette Coleman, in *Theme From A Symphony (Variation One)*, nella registrazione *DANCING IN YOUR HEAD*, A&M Records, Los Angeles, 1977.

L'impiego del flauto è invece presente, con una fase solistica, in *Amygdala*. Questo brano si distingue da *Teenbeat Introduction*, anche per l'aspetto generale, con delle fasi accompagnate da un supporto ritmico di basso e batteria, arpeggi di chitarra elettrica *in pulito*. La strutturazione del brano è frammentata, basata sulla successione di varie parti dalla diversa identità strumentale: all'assolo di flauto si affiancano strutture-riff suonate all'unisono in una forma di *botta/risposta*. Anche in questo brano è presente un assolo di sax il quale si sovrappone ad una linea melodica della tastiera, suonata su un registro acuto.

In *Teenbeat* è presente l'accostamento di parti diverse tra loro; la particolarità di queste e talvolta la brevità e

⁶ La versione originale è nell'album *ROCK BOTTOM* (Robert Wyatt, 1974); l'esecuzione qui citata è nell'album degli Henry Cow: *CONCERTS* ed è una registrazione degli Henry Cow con Robert Wyatt al New London Theatre tenuta il 21 maggio 1975.

l'interruzione perentoria: il cambiamento di atmosfera sonora è immediato e improvviso. L'esempio di un passaggio tra forme è individuabile tra il minuto 1'54'' e il minuto 2'06'': in questo intervallo è suonato un riff dai fiati in un'atmosfera da orchestra jazz; un *fill* di batteria introduce un cambio di tempo e di struttura strumentale con l'apertura di un lungo riff di chitarra e basso. Il cambio di tempo e atmosfera musicale è un elemento molto diffuso nelle composizioni dei gruppi *progressive*, che li contraddistingue dai gruppi che adottano forme compositive impostate sulla forma della canzone in cui inseriscono brevi e talvolta rari, interludi strumentali. Un altro elemento ascrivibile al rock progressivo è l'esecuzione di una melodia all'unisono per due o più strumenti; questa è presente in chiusura della fase di chitarra (filtrata dal *wah*⁷), con l'esecuzione di una scala ascendente che introduce un ulteriore cambio. La cura dei suoni e la sperimentazione identificabile nel loro accostamento è alla base del lavoro degli Henry Cow: questo è un elemento che permarrà, come abbiamo visto, negli Art Bears. La concezione della composizione (effettuata anche) attraverso i suoni è tipica della musica del primo Novecento; torniamo a proposito a rinominare Stravinskij che è stato uno dei primi a concepire il lavoro compositivo manipolando e plasmando l'orchestra come *macchina sonora*. L'impasto di elementi timbrici diversi contraddistingue lo stile degli Henry Cow; in particolare il forte uso dei *legni*, che coesistono con la chitarra in riff e interludi e che eseguono assoli.

Sempre in *Teenbeat* è importante ricordare l'uso del nastro magnetico nell'incisione di fasi rallentate o

⁷ L'utilizzo del *wah* (effetto di modificazione dell'impulso sonoro della chitarra tramite un potenziometro azionato da un pedale) suggerisce l'influenza del blues e dei suoni di Jimi Hendrix su Fred Frith e la compenetrazione di suoni che arricchiscono un arrangiamento.

registrate al contrario, soprattutto per la chitarra. La chitarra è spesso registrata a velocità dimezzata; questo conferisce allo strumento un suono diverso, manipolato.

La chitarra ha un ruolo importante in *Extract from "With The Yellow Half Moon and Blue Stars"* in cui compare nell'introduzione come strumento predominante. In questo incipit abbiamo anche un esempio di utilizzo della stereofonia.

Nella fase centrale di questo brano troviamo la presenza dei legni, del sax, del violino, del basso e della chitarra elettrica distribuiti sui due canali. La chitarra riprende il suo peso nella terza fase di questo breve brano: con un arpeggio accompagna una melodia di fiati in una tensione finalistica, che suggerisce una conclusione; si sofferma poi in un breve momento di stasi, che non conclude propriamente il brano, ma introduce il brano successivo (*Teenbeat Reprise*). I due brani sono dunque collegati in modo formale, senza interruzioni; il primo introduce il secondo con la sua fase di chiusura. Il collegamento è più ampio e complesso, abbiamo infatti una struttura che comprende quattro brani: *Teenbeat Introduction*, *Teenbeat*, *Extract from "With The Yellow Half Moon and Blue Stars"*, *Teenbeat Reprise*. S'individua la corrispondenza tra l'incipit melodico di *Extract from "With The Yellow Half Moon and Blue Stars"* con quello di *Nirvana For Mice*, suonato dalla chitarra; vi è quindi una sorta di richiamo o collegamento che suggerisce un ulteriore legame.

Abbiamo già parlato del *concept* per i dischi degli Art Bears; in questo caso rintracciamo degli elementi paragonabili all'idea di *concept*, nel collegamento tematico e nella continuità formale non interrotta dal silenzio.

La sperimentazione sonora è predominante nel brano *The Tenth Chaffinch* in cui si sovrappongono fonti sonore di

diversa natura: dal sintetizzatore ai legni, cui si affiancano delle voci. L'uso della voce avviene in modo sperimentale con la sovrapposizione di fonazioni, vocalizzi, fonemi non organizzati in un testo. Le voci sono inoltre diverse come timbro e nel loro accostamento ritroviamo l'atmosfera sonora creata dalla sovrapposizione dei vari strumenti che abbiamo visto in precedenza. La vicinanza alla musica aleatoria, ma soprattutto al *Free jazz* è in questo brano piuttosto emergente, nella sovrapposizione e nell'assenza di un tema, di un elemento melodico.

Le voci hanno invece un aspetto diverso nel testo che apre l'ultimo brano di *LEG END, Nine Funeral Of The Citizen King*: la soluzione è corale, con l'accompagnamento dei suoni dei fiati. Questo brano è l'unico che ha un testo cantato e il testo è strutturato in parti che si ripetono. La natura compositiva è dunque in contrasto con le precedenti; la parte strumentale è maggiormente rarefatta e soprattutto ha un'identità di accompagnamento e anche questo è un carattere diverso dagli altri brani. L'attenzione per le voci e la scelta della soluzione *corale*, è però riconducibile ad un'attenzione per la veste timbrica delle voci e alla considerazione *strumentale* del canto.

LEG END viene registrato in circa due mesi (maggio e giugno del 1973) quando una parte del materiale era già stata eseguita dal gruppo in alcuni concerti. La formazione è:

- TIM HODGKINSON: pianoforte, organo, sax alto, clarinetto, voce
- GEOFF LEIGH: sax, flauto, clarinetto, recorder, voce
- FRED FRITH: chitarra, violino, viola, pianoforte, voce
- JOHN GREAVES: basso, pianoforte, whistle, voce
- CHRIS CUTLER: batteria, percussioni, toys

3.3.2 *Unrest*

Nella fine del 1973, Geoff Leigh lascia il gruppo ed entra una nuova componente: si tratta di Lindsay Cooper, che suonerà negli Henry Cow l'oboe e il fagotto. La formazione che registra, nel 1974, il secondo album sarà:

- TIM HODGKINSON: pianoforte, organo, sax alto, clarinetto
- FRED FRITH: chitarra, violino, xilofono, pianoforte
- JOHN GREAVES: basso, pianoforte, voce
- CHRIS CUTLER: batteria
- LINDSAY COOPER: oboe, fagotto, voce

La presenza di Lindsay Cooper determinerà un ulteriore peso dei timbri dei legni nei brani.

Questo disco ha una divisione interna piuttosto netta, che vede nella prima parte i brani del *side A*: *Bittern Storm over Ulm*; *Half Asleep Half Awake*; *Ruins*; *Solemn Music*. Questi brani non sono strettamente collegati tra loro, ma sono assimilabili rispetto al secondo gruppo, composto successivamente: *Linguaphonie*, *Upon entering the Hotel Adlon*, *Arcades*, *Deluge*. La prima distinzione, immediata e non completamente determinante è la lunghezza dei brani che nel secondo gruppo non supera i 5'28'' di *Linguaphonie*.

La composizione più significativa, oltre alla durata (12'06''), potrebbe essere considerata *Ruins* (di Fith), in cui emerge fortemente la sperimentazione timbrica nell'impiego dei legni, del saxofono e delle percussioni; a questo impasto timbrico si affianca in questo brano una complessa ricerca compositiva che trova il culmine nella dilatazione formale della cellula centrale (3'41''- 7'21'').

Questa fase vede l'alternanza continua due forme: la prima orientata su note lunghe e la seconda su brevi fraseggi dalla ritmica frammentata. L'alternanza è duplice: a quella compositiva si alterna quella timbrica, secondo cui strumenti di natura diversa si alternano nell'esecuzione delle singole parti.

Nella parte iniziale troviamo, accostato alla batteria, un andamento in levare del basso, che ripercorre l'atmosfera sfuggente di *Nirvana For Mice*. Si aggiunge il suono del pianoforte, che in questo disco (tra i primi brani soprattutto), trova uno spazio maggiore rispetto al precedente. La prima fase solistica è della chitarra elettrica distorta cui si aggiunge un assolo di saxofono accompagnato da una ritmica in progressiva stasi. Entrambi i soli sono vicini ad una atmosfera cacofonica, con un andamento melodico discontinuo, pieno di fratture e pause. Ancora presente l'influenza del *free jazz* con la frammentazione delle melodie; e anche l'elemento della composizione attraverso le contrapposizioni timbriche.

La parte conclusiva si apre con un pieno ritorno della batteria dopo la stasi del nucleo centrale, con una fase di intreccio melodico di violino, chitarra e oboe (accompagnati da basso e batteria). Questa fase si conclude con una melodia discendente della chitarra elettrica e il rallentamento percussivo, lasciando spazio ad una nuova rarefazione in cui restano isolati i timbri acuti dei legni mescolati al feed back dell'ultima nota acuta di chitarra.

Questo brano è paradigmatico per la dilatazione delle forme, la contrapposizione di parti molto diverse tra loro e per l'aspetto timbrico.

Il precedente *Half Asleep Half Awake* è nettamente diviso in due parti che si alternano simmetricamente. In questo brano il pianoforte ha un ruolo rilevante, trovandosi solo

nella parte iniziale e in quella conclusiva, che racchiudono la fase centrale in cui i soli di chitarra e sax sono supportati da basso e batteria in ritmica piena. Ancora forte è l'impronta jazzistica nelle fasi solistiche e nell'accompagnamento ritmico in levare. Gli assoli sono di lunga durata e potremmo considerare questo un tratto distintivo ulteriore delle composizioni del gruppo. Le caratteristiche costruttive sono simili anche nel primo brano (*Bittern Storm over Ulm*) in cui troviamo una fase solistica (di chitarra), accompagnata. Questo assolo iniziale fornisce un esempio di virtuosismo, rintracciabile nelle legature e nella plettratura veloce in alcuni passaggi.

La seconda sezione di questo disco rappresenta l'aspetto sperimentale dello stile degli Henry Cow. Il brano più emblematico è *Linguaphonie*, in cui la sperimentazione sonora si concentra, come per *The Tenth Chaffinch* sulle voci. L'accostamento di fonemi è ancora più radicale, poiché è orientato in una struttura *non-sense* in cui si accalcano suoni vocalici, parole e frasi in francese disposte in modo frammentato. La sillabazione di queste frasi ha un aspetto quasi teatrale, rafforzato da una esecuzione all'unisono di più voci dal timbro diverso. La casualità e la sovrapposizione dei suoni vocali si riversa anche sulla musica, in cui compaiono, in un'atmosfera confusa, suoni di timbri opposti come il fagotto e il violino, aggregati a improvvisi interventi delle percussioni o della chitarra. La sperimentazione sonora si concentra anche sull'utilizzo di suoni sintetici, che non sono imitativi (non riproducono uno strumento o un suono preciso), ma hanno caratteri timbrici indefiniti. La composizione si sofferma a lungo su questi accostamenti sonori, trovando in essi la sua identità.

La manipolazione delle voci è anche ottenuta con l'uso dei nastri magnetici, la sovraincisione, la registrazione a velocità modificata; ritroviamo quindi un continuità anche nell'uso di strumenti nell'ambito della ricerca timbrica. Questo uso dell'elettronica non è improntato sulla *sintesi sonora*, sulla riproduzione o imitazione di suoni acustici: il supporto magnetico è utilizzato per la riproduzione di *effetti* sonori, talvolta rumori.

Il brano conclusivo, *Deluge*, ha la presenza simultanea di sovrapposizioni sonore apparentemente improvvisate e una linea del basso continua che racchiude nella sua cadenza di due note l'andamento del brano. Cutler sottolinea l'importanza compositiva di *Deluge*, in cui si esprime la potenzialità della composizione in studio maturata nel gruppo. Questo tipo di composizione, basata sull'elaborazione di materiale esistente e sulla composizione di materiale ulteriore in coincidenza con l'esecuzione, l'abbiamo incontrata anche per gli Art Bears; si tratta di un importante elemento in comune corrispondente all'approccio compositivo dei musicisti che sussiste a prescindere dalle composizioni e dal loro stile. La musica degli Henry Cow è ricca di fasi improvvisate e, nel caso di *Deluge*, l'improvvisazione è sovrapposta ad una struttura fissa, estremamente semplificata, apportando l'elemento della variazione continua.

La distanza da una forma compositiva standardizzata, altro elemento formante degli Henry Cow, la si individua, sempre parlando di *Deluge*, nella posizione della cellula testuale cantata, che inizia al min. 4'39'', per concludersi in corrispondenza della fine del brano, al min.5'16''; (la durata effettiva del brano è 5'30'', gli ultimi 14'' sono di silenzio).

3.3.3 *Desperate Straights, In Praise Of Learning*

Nel 1974 l'incontro degli Henry Cow con gli Slapp Happy (Anthony Moore, Peter Blegvad, Dagmar Krause), dà vita ad una collaborazione e a due dischi: *DESPERATE STRAIGHTS* (Slapp Happy) e *IN PRAISE OF LEARNING* (Henry Cow), entrambi del 1975.

I brani di *DESPERATE STRAIGHTS* rappresentano una forte distanza dallo stile dei due dischi che abbiamo visto degli Henry Cow. Il primo elemento in contrapposizione è la forma delle composizioni, che sono tutte (eccetto *Caucasian Lullaby* e *Disperate Straights*), cantate. La brevità e l'aspetto formale sintetico contraddistinguono la maggior parte dei brani, che sono spesso composti da strutture monostrofiche. L'aspetto delle rime e della cantilena del primo brano, *Some Question About Hats*, suggerisce un'influenza della musica tedesca di protesta, di cui Bertolt Brecht e Kurt Weill (e, ovviamente, Eisler), sono esempi importanti. L'accompagnamento in ritmica binaria, dei melismi di clarinetto, un successivo accrescimento di fiati e del violino, allontana questo brano dalle atmosfere rock o jazz, accostandolo a quelle bandistiche che abbiamo descritto per *TANK BATTLES*. Un elemento in contrasto con la musica degli Henry Cow, che si avvicina invece a delle caratteristiche degli Art Bears è la ripetizione di una cellula strofica, in questo caso da parte di uno strumento (il pianoforte).

L'impostazione corale e la doppiatura della voce apportano nuovamente un aspetto *brechtiano* alla successiva *The Owl*. In questo brano è importante la divisione e la doppiatura delle voci sui due canali, e l'impasto timbrico

con gli ottoni, caratterizzanti fondamentali del suono *bandistico*. La ripetizione della strofa in forma strumentale è presente, anche se in un contesto profondamente diverso, nel brano *A Worm Is At Work*. La ritmica è la costituente fondamentale in questo brano con una figurazione ripetitiva della batteria; inoltre è presente il raddoppio della voce con uno strumento (violino): sono questi altri elementi che abbiamo individuato nei brani degli Art Bears.

Questi elementi di ritmica ripetitiva li troviamo anche nel brano *Bad Alchemy* (scritto da John Greaves degli Henry Cow con Peter Blegvad); in questo brano la voce si adagia ad una ritmica a singhiozzo, che ha un aspetto spiccatamente teatrale, anche negli intermezzi posti tra le frasi cantate, in un andamento costellato di interruzioni e riprese, in continua tensione. Inoltre l'aspetto del brano è quello della fissità data dalla ripetizione e dalla mancanza di sviluppo. Questo elemento va ad avvicinare ulteriormente lo stile degli Art Bears e a discostarsi dalle composizioni degli Henry Cow. L'emblema della fissità e della semplificazione ritmica, in contrasto con le elaborazioni degli Henry Cow, è negli ottavi iniziali, ripetuti in un andamento marziale, e ripresi verso la metà del brano. Questi ottavi, suonati dal basso in una sorta di bordone ostinato, fanno da accompagnamento alla melodia vocale principale, che viene ripetuta in forma strofica.

L'identità fonica di *Europa* vede la mescolanza di un accompagnamento in arpeggio (di tastiera e chitarra all'unisono su due canali) con una doppiatura della voce con lo xilofono. L'impasto timbrico ha quindi un aspetto elaborato; arricchito dalle risposte degli ottoni ai versi cantati. L'aspetto che avvicina questo brano alla *musica di lotta* di Brecht, Weill e Eisler è la cellula testuale cantata in coro (predominato da voci maschili) che si

contrappone ai versi cantati da Dagmar Krause. In questo brano la mescolanza sonora trova apice nell'inserito di un solo di chitarra elettrica distorta, elemento presente in alcuni brani degli Henry Cow, contrastante con gli aspetti sonori dei brani degli Slapp Happy. Questo inserto esemplifica un aspetto dell'unione tra i due gruppi, sotto il profilo dell'arrangiamento e la scelta dei suoni.

Gli aspetti di *DISPERATE STRAIGHTS* sono sintetizzati dalla sua natura strumentale orientata su uno strumento protagonista: il pianoforte. All'identità strumentale di questo brano non corrisponde una componente di virtuosismo, neanche parziale: la composizione si sviluppa in un andamento accordale, senza escursioni di velocità esecutiva. La stasi ritmica e il basso ostinato si compongono con il cambio continuo di accordi, elemento che definisce la dinamica di questo brano.

La chitarra elettrica compare in un arpeggio anche in *Riding Tiger*, in cui dei passaggi all'unisono di chitarra e basso, su una sospensione della ritmica rompono la cadenza del tempo pari su cui si appoggia il canto. La sospensione del tempo si affianca ad una costante frammentazione della struttura del canto, portando questo brano su un'atmosfera di progressione continua. La voce resta soprattutto su un registro più basso rispetto agli altri brani. L'elemento che caratterizza questo brano è la brevità, paragonabile agli altri.

Orientato sulla melodia canto è *Apes In Capes*, in cui vi è una struttura semplice, strofica, vicina alla canzone teatrale, l'accompagnamento è formato da basso, batteria e pianoforte il quale si muove su una struttura accordale.

La voce di Peter Blegvad è protagonista invece del brano *Strayed* che ha un aspetto vicino al rock e al blues, con un accompagnamento in 4/4 della batteria, e l'uso della

chitarra-slide. L'arpeggio di tastiera inoltre alleggerisce la struttura ritmica e supporta una melodia vocale statica, priva di ampie escursioni tonali. La semplificazione della ritmica e il fill che segue la chiusa della strofa, hanno un aspetto riconducibile ad alcuni brani dei Clash, come anche l'impostazione del canto.

L'accompagnamento rock è evidente in *Extract From The Messiah*, in cui al 4/4 si affianca una ritmica di chitarra distorta impastata con una chitarra pulita (sempre elettrica); la ritmica di questo brano è appesantita dalla batteria stessa con il rullante che suona tutti i quarti per diverse battute. La chitarra elettrica inoltre chiude il brano in un assolo dalle caratteristiche rock/blues, filtrato da una distorsione, con un andamento lineare, che, dall'indugio sulle due note iniziali, si prolunga su legature ripetute e interruzioni su note lunghe. Un assolo nello stile di Jimi Hendrix, tagliente nel suono e nella frammentazione della melodia, ricco di anticipazioni nelle battute, che modellano una progressiva accelerazione.

La precedente *Giants*, ha nella melodia della voce il suo centro compositivo, ad essa si intreccia il clarinetto e nelle risposte anche gli ottoni doppiati dal pianoforte. Ritorna quindi un arrangiamento sonoro *alla Henry Cow*, costruito su un complesso impasto timbrico; la melodia del canto mantiene un'andatura simmetrica, con una scala ascendente che dinamizza ogni verso nella sua parte conclusiva.

In The Sickbay è l'unico brano in cui compare Dagmar Krause come autrice (co-autrice con Peter Blegvad); in questo brano la morbidezza della melodia si appoggia sulle quartine arpeggiate della tastiera, ed è supportata in alcuni passaggi da una statica ritmica binaria. Un elemento

di questa melodia è la fluidità che si contrappone alla frammentazione per esempio presente in *Bad Alchemy*.

Il brano conclusivo dell'album, *Caucasian Lullaby* (di Cutler e Moore), è in netta contrapposizione con gli altri, e fornisce l'esempio più evidente dell'influsso compositivo degli Henry Cow. Il brano ha una lunghezza di 8'20''. Un carattere costruttivo è dato dalla successione di cellule melodiche mediamente brevi e rarefatte nell'arrangiamento, in cui compaiono il basso, il pianoforte, i legni; di questi ultimi è importante il largo uso del fagotto, che ricorda il timbro dei flauti di tradizione armena e caucasica. Ciascuna cellula non ha un vero e proprio sviluppo nella successiva, ognuna termina in modo improvviso, o con una sovrapposizione. Si può paragonare questo brano ad una rassegna di quadri musicali che hanno tra loro una continuità relativa all'ambiente sonoro, e all'atmosfera di cupezza che viene creata. Le fasi sono spesso costituite da successioni di accordi cui si sovrappongono note dissonanti.

Eccetto quest'ultimo esempio, i brani degli Slapp Happy mantengono la loro identità formale senza radicali cambiamenti interni, sovrapposizione di fasi; gli intermezzi solistici sono rari, e in questi non troviamo dilatazioni. Questi brani si orientano sulla struttura del canto, e sono mediamente di breve durata. Abbiamo inoltre individuato nella semplicità ritmica, nella secchezza del canto, in alcuni arrangiamenti *bandistici*, l'influsso della musica di Weill o Eisler, collegati a Bertolt Brecht. In questi elementi ritroviamo alcune caratteristiche che abbiamo individuato per gli Art Bears, aggiungendo la ripetizione (talvolta strumentale) delle melodie del canto, la doppiatura della voce con strumenti diversi.

IN PRAISE OF LEARNING costituisce l'altra sintesi tra Henry Cow e Slapp Happy, esce poco dopo *DESPERATE STRAIGHTS*, come terzo disco degli Henry Cow.

Il primo brano, *War*, apparteneva al materiale composto per *DESPERATE STRAIGHTS*, essendo i compositori Moore e Blegvad. Le sue caratteristiche di brevità e ripetizione si avvicinano maggiormente all'impostazione compositiva sulla *forma canzone* (elaborata dagli Slapp Happy). Infatti troviamo una struttura *strofa-ritornello* piuttosto definita. Anche l'impostazione ritmica ricorda l'andatura ritmica binaria di alcuni brani degli Slapp Happy che abbiamo visto; a questo si aggiunge l'elemento del canto, che ha un forte peso drammatico nell'interpretazione di Dagmar Krause. L'elemento *teatrale* è fondamentale per quanto riguarda la Krause; lo abbiamo individuato nei brani degli Art Bears, teorizzato a proposito anche da Cutler, nell'intervista con Umberto Fiori. L'impostazione teatrale del canto della Krause è alla base dello stile degli Slapp Happy e, nell'unione con gli Henry Cow, determinerà un importante passo stilistico di questi ultimi, soprattutto per l'inserimento di consistenti parti cantate, con una notevole attenzione per i testi.

L'arrangiamento strumentale prevede l'uso della chitarra elettrica che doppia la voce, inoltre vi è la creazione di un'atmosfera fonica distorta, in cui le percussioni e il basso si impongono con un'intensità maggiore. La contrapposizione alle atmosfere acustiche o rarefatte del disco degli Slapp Happy è in questo caso evidente.

Due brani sono composti da Henry Cow più Slapp Happy: *Beginning: The Long March* e *Morning Star*.

Il primo di questi due brani è in pieno *stile Henry Cow*, con la sovrapposizione di elementi fonici e il susseguirsi di brevi inserti melodici e ritmici in contrapposizione.

L'incipit è ricco di saturazione e di distorsione della chitarra: questo ambiente sonoro è un costituente stilistico di questo disco, essendo presente, seppur con peso diverso, in ogni brano. *Beginning: The Long March* ha degli inserti di musica *concreta* nell'inserimento di suoni metallici, elementi che abbiamo rintracciato in *Civilisation* degli Art Bears. La forma di questo brano è indefinita, in una successione di suoni, rumori, note isolate di chitarra o saxofono, e un sottofondo sonoro continuo, distorto. Gli *effetti* che compongono questo sottofondo sono ottenuti non *in diretta* ma con l'ausilio del nastro magnetico, che consente la riproduzione di suoni manipolati.

Anche il secondo brano, *Morning Star*, è in piena coerenza con la sperimentazione sonora del precedente: è basato su successioni in contrapposizione caratterizzate a loro volta da una frammentazione formale. La radice compositiva di questi brani è improntata strettamente sui suoni, sui timbri utilizzati. Le percussioni e il saxofono hanno un ruolo centrale nella prima parte del brano, in cui alle note sparse del sax si sovrappongono i piatti; successivamente essi rimangono isolati su un tappeto sonoro di suoni registrati, di registro basso e continui. Si aggiungono piccole parentesi di legni e basso, per poi lasciare spazio nuovamente a incursioni sintetiche. Il saxofono ritorna preponderante in una parentesi di forte virtuosismo, con lunghe fasi di legato e successioni molto veloci. Ritorna l'ispirazione e l'atmosfera fonica del jazz e in questo caso è opportuno ricordare l'influenza che esercita la musica di John Coltrane sul gruppo.

Dopo *War* e *Living In The Heart Of The Beast*, in questo disco, vi è un altro brano cantato, che si discosta da entrambi i precedenti. *Beautiful As The Moon; Terribile As An Army With Banners*, si avvicina ad una canzone per la sua

struttura strofica. La struttura è composta da due strofe con andamento simile divisibili in due al loro interno (una fase preparatoria e una in cui il ritmo aumenta in una sorta di crescendo); un ritornello in cui la ritmica si immobilizza su una sorta di declamato della voce; un lungo interludio divisibile a sua volta in due fasi uguali per melodia e arrangiamento; un interludio strumentale; la chiusura con la ripetizione del ritornello. La struttura è quella di una canzone con forma SR. Il tessuto strumentale è a sua volta semplice come impiego di strumenti: batteria, basso, pianoforte. Questo telaio strumentale non è solamente un supporto ritmico e accordale al canto: il pianoforte (suonato da Frith in questo brano), alterna fasi ritmiche e accordali ad arpeggi in risposta alla voce, fraseggi sospesi, che accrescono la dinamica del brano, sottolineando la tensione tra le parti. Il pianoforte è al centro dell'interludio strumentale, in una parentesi di successione di accordi in cui si perdono i riferimenti tonali; una fase di collegamento all'opera della scuola di Schönberg. Un forte elemento di virtuosismo esecutivo appartiene alla batteria. Lo stile di Cutler è influenzato dal jazz, soprattutto nel largo impiego ritmico dei piatti (del *ride* soprattutto) e in questo brano si individua questa sua influenza. Un largo uso dei rimbalzi sui piatti conferisce un suono pieno, che va oltre il ruolo percussivo e ritmico.

Un musicista che sta ai picchiatori di tamburi del rock come Nureyev sta a un sollevatore di pesi: lucido, flessibile, puntuale.⁸

La cura dell'arrangiamento e l'esecuzione esemplificano la grande attenzione alla componente strumentale, che non è considerata una semplice fase di accompagnamento per il

⁸ Franco FABBRI, *Album Bianco*² - 2°edizione aggiornata, Roma, Arcana Musica 2002; p.121.

canto. Questo disco, composto da tre brani cantati e due strumentali (di cui uno possiamo definirlo *canzone*), è un lavoro di sintesi, di sperimentazione formale e di cambiamento che si verifica soprattutto nell'inserimento di una voce. La voce di Dagmar Krause, la sua impostazione del canto segnano profondamente lo stile degli Henry Cow, che se per l'aggiunta di fasi cantate (e testi piuttosto lunghi) si avvicinano allo stile di alcuni gruppi di musica *progressiva*, per lo stile del canto se ne allontanano profondamente. Gli Henry Cow procedono in una direzione indipendente, di avanguardia, sia per lo stile compositivo, che per gli impasti strumentali; poi nell'organico inseriscono delle figure femminili. Inoltre è forte il loro legame con la musica colta, lo si individua nelle sperimentazioni di atonalità, negli impasti timbrici (ad esempio l'uso dell'oboe e del fagotto, ma anche degli archi). Inoltre è forte l'influenza del jazz, sempre dal punto di vista timbrico, ma anche in buona parte per lo stile compositivo.

Gli Henry Cow erano attivi maggiormente dal vivo.

Su un palcoscenico trasformato in salotto, con abat-jour e poltrone, non fanno giullarate virtuosistiche, [...], ma traggono le conseguenze della complessità della loro musica, composti, rigorosi.⁹

Nei concerti, le composizioni prendevano forme diverse, generalmente più dilatate ed elaborate rispetto alla versione registrata in studio; un fattore importante era la *composizione istantanea*, basata sull'improvvisazione e su una creazione spontanea coincidente con l'esecuzione. Questa attitudine compositiva riguarda relativamente anche la registrazione in studio, ma era nei concerti che prendeva la

⁹ *Ibidem.*

sua piena forma. All'improvvisazione come processo compositivo, si affiancava anche l'esecuzione di brani scritti completamente: gli Henry Cow sono uno dei pochi esempi di gruppo *rock* i cui componenti leggono la partitura sul palco. L'esempio delle lunghe improvvisazioni e della dilatazione formale delle composizioni nel concerto lo si ritrova nelle registrazioni dal vivo, presenti nell'album *CONCERTS*. Questo *medley* in cui si susseguono: *Beautiful As The Moon; Terribile As An Army With Banners, Nirvana For Mice, Ottawa Song, Gloria Gloom* (Wyatt, MacCormic)¹⁰, e la chiusura con l'ultimo ritornello di *Beautiful Terribile As An Army With Banners*; un secondo *medley* contiene *Bad Alchemy* degli Slapp Happy e *Little Red Riding Hood Hits The Road* (Wyatt).

Seguono poi *Ruins, Groningen e Groningen Again*. Questi tre brani sono interamente strumentali; il secondo brano fornisce un esempio importante dell'improvvisazione, dell'accostamento di fasi d'insieme con fasi in cui uno strumento rimane isolato in lunghi momenti di improvvisazione. In questo brano c'è una fase in cui la chitarra rimane isolata su una fase solistica in cui ci sono escursioni nella cacofonia, con fraseggi interrotti, note isolate in modo casuale e a ciò si accostano rumori percussivi metallici. Sempre in questo brano si individuano delle tracce di una fase strumentale di *Living In The Heart Of The Beast* a significare l'unione e l'inserimento di tracce preesistenti a fianco di fasi improvvisate legate alla composizione istantanea. La chitarra sarà lo strumento protagonista del terzo brano (*Groningen Again*), costituito quasi interamente da un assolo di chitarra elettrica distorta.

¹⁰ Soft Machine, 1972.

Nei brani aggiunti nell'edizione del 1995, (2 cd, editi da ESD), si rintracciano nuovamente le sperimentazioni sonore e le dilatazioni formali abbinate all'improvvisazione. La lunga durata del primo brano, *Oslo*, esemplifica questi caratteri compositivi. In un brano che dura 25'59'' sono importanti anche i momenti di silenzio e le fasi occupate da rarefazione sonora; sono anche questi elementi della dilatazione formale. In questo gli Henry Cow hanno un carattere in comune con i Soft Machine, basti pensare alla fase iniziale di *Facelift*, brano di apertura di *THIRD*, in cui si accostano progressivamente suoni isolati senza sviluppo. Questo brano esemplifica inoltre la composizione attraverso i timbri, nel crescendo ottenuto con la crescita di dinamica delle percussioni e la distorsione della chitarra. La sperimentazione sonora raggiunge l'apice in *Cafè Royal*, in cui l'utilizzo del nastro magnetico collegato alla manipolazione del suono è la costituente fondamentale. La distanza da una dimensione melodica, l'assenza di parti cantate e un'exasperata ricerca sonora rendono questo secondo disco un lavoro a parte, legato alla ricerca, e alla composizione istantanea.

Abbiamo individuato in questi paragrafi degli elementi che sono alla base dei criteri di composizione degli Henry Cow; alla luce di questi è necessario aggiungere il concetto di *creazione collettiva*, incentrata sulla composizione istantanea in cui ogni musicista crea una parte di un brano eseguendola (improvvisando) in diretta. La creazione di cui si parla prevede, oltre all'improvvisazione e al concetto di libertà creativa, anche la discussione continua per il risultato di un arrangiamento; questo riguarda soprattutto il lavoro in studio in particolare riferito ai brani completamente scritti da uno o più autori.

Abbiamo analizzato *Living In The Heart Of The Beast* e i brani dei dischi degli Henry Cow per sottolinearne la differenza sostanziale dai brani degli Art Bears.

La questione è primariamente formale, *HOPES AND FEARS* avrebbe dovuto essere il quinto disco degli Henry Cow, ma il distacco formale ha sancito una vera e propria inversione di rotta. In *HOPES AND FEARS* c'è un esempio di brano lungo (*In Two Minds*), ma la sua lunghezza è orientata sulla ripetizione di forme in un ordine strutturale preciso e in questo si avvicina relativamente a *Beautiful As The Moon; Terribile As An Army With Banners*. Le forme dei brani degli Henry Cow sono molteplici, e, come abbiamo visto, spesso molto dilatate. Gli Art Bears costituiscono una posizione stilistica diversa rispetto agli Henry Cow e in qualche modo l'inversione di rotta potrebbe essere paradigmatica. Abbiamo detto che *IN PRAISE OF LEARNING* vede la collaborazione degli Henry Cow con gli Slap Happy.

In questo disco abbiamo individuato *Living In The Heart Of The Beast* come esempio di massima distanza dai brani degli Art Bears, per la dilatazione formale, la successione di mote fasi diverse, la lunghezza del testo. L'esempio di *Beautiful As The Moon*, invece fornisce sia un elemento di differenza, ma nello stesso tempo anche un elemento formale nuovo per gli Henry Cow e vicino agli Art Bears, quello della canzone. In questo, l'influsso fondamentale è dato dagli Slapp Happy e dallo spirito compositivo di Frith, che riconosce l'esperienza degli Art Bears come una sua emancipazione come compositore. La *forma canzone* è alla base del distacco formale dalle composizioni degli Henry Cow e nasce durante il lavoro per *HOPES AND FEARS*. Il distacco formale è un fattore di cambiamento per Fred Frith e Chris Cutler, che con le composizioni per gli Art Bears utilizzano forme sintetiche, rarefazione sonora. L'assenza della

dilatazione di fasi solistiche, di lunghe improvvisazioni è alla base dei brani degli Art Bears e in netta opposizione a quelli degli Henry Cow. Anche il tessuto strumentale è in forte contrapposizione, abbiamo descritto l'impiego dei legni, di lunghe fasi solistiche del saxofono per gli Henry Cow: questi elementi sussistono solo in *HOPES AND FEARS*, e solo per quanto riguarda i timbri, poiché le fasi solistiche non compaiono.

Dal disco degli Slapp Happy *DESPERATE STRAIGHTS* (suonato e prodotto insieme agli Henry Cow), individuiamo delle soluzioni formali che si avvicinano più agli Art Bears, per brevità dei brani, per la rarefazione sonora (anche gli Slap Happy erano inizialmente un trio), per l'ispirazione alle atmosfere eisleriane e soprattutto per la vicinanza alla forma canzone.

3.4 Punk? Non esattamente.

<<Ecco un accordo - scriveva *Sniffin' Glue*. - Adesso metti su un gruppo>>.¹

L'atteggiamento "iconoclasta" dei gruppi *punk* si rivolge alla tradizione rock-blues e al virtuosismo del *progressive*; la dissoluzione del suono si concentra nell'approccio eminentemente ritmico della composizione e dell'arrangiamento.

Nel contesto del rock progressivo di metà anni Settanta i principali aspetti musicali del *punk* erano: una formazione strumentale basata su chitarre e batteria, [...], la presunta incompetenza musicale [...] e la conseguente mancanza d'importanza del virtuosismo negli assoli strumentali.²

Il *punk* ha molti significati e aspetti diversi, in questo contesto ci riferiamo solo ad alcuni aspetti musicali. Alla base della musica *punk*, (che traduceva una varietà di atteggiamenti sociali più o meno stereotipati), vi era una sorta di ricerca della condizione primitiva della musica, spesso identificata con il "divertimento".³ Questo tipo di ricerca era concentrato nell'atteggiamento distruttivo rispetto all'accuratezza e alla ricerca, sia compositiva, sia sonora, che era identificabile nel *progressive*. Tra i molti significati che si legano al *punk*, (soprattutto inglese), c'è la reazione al *progressive*, alla sua identità artistica, al distacco dei musicisti (*artisti virtuosi*) dal pubblico (spettatore passivo da stupire), all'accuratezza

¹ Dave LAING, *Il Punk, Storia Di Una Sottocultura Rock*, Torino, EDT, 1991; p.33.

² *Ivi*, p.81

³ *Ibidem*.

scenografica che rende i concerti degli spettacoli, all'elaborazione delle forme, sia musicali che testuali.

Nel 1976 a Londra fece la sua comparsa il primo numero di *Sniffin' Glue*, una fanzine che portava il sottotitolo *+ altre cose rock per punk*. Parte dell'editoriale di Mark Perry echeggiava chiaramente Greg Shaw e Billy Altman: <<Noi pensiamo che il rock - e specialmente il punk-rock - significhi divertimento, *nient'altro*, al diavolo idee come quelle degli Yes, Mike Oldfield ecc>>.⁴

Gli elementi distintivi di molti brani *punk* si individuano nell'atteggiamento nei confronti dell'*assolo* e del *ritmo*.

Abbiamo notato nei brani degli Henry Cow un cospicuo spazio dedicato alle fasi solistiche, abbiamo precisato la loro vicinanza al jazz e al free jazz (trovando in questo elemento un distacco parziale da molti gruppi *progressive*); l'*assolo*, più come momento di improvvisazione, composizione istantanea, espressione personale, che come momento di virtuosismo, è un componente centrale nella musica degli Henry Cow.

L'atteggiamento contrastante accolto dal punk dava all'*assolo* il ruolo più limitato di riprendere un qualche aspetto del pezzo già enunciato.⁵

Le ripetizioni strumentali delle melodie del canto in molti brani degli Art Bears potrebbero rientrare in questa categoria di *assolo punk*; quest'ipotesi si affianca alla

⁴ *Ivi*, p.24; la citazione tra virgolette: *Sniffin' Glue* n.1, 1 luglio, 1976, ristampato in *The Bible* a cura di Mark Perry, Londra 1978.

Mike Oldfield, il cui disco *TUBULAR BELLS* (1973) è tra i dischi più venduti in Inghilterra nel 1975, era anche il fonico dei dischi degli Henry Cow.

⁵ *Ivi*, p.82

struttura strofica dei brani. Inoltre abbiamo individuato nell'assolo di *The Slave* una ricerca espressiva che si allontana dal virtuosismo, un assolo in cui la melodia è offuscata e distorta dai timbri. Questo è un elemento che può avere sia una radice nella sperimentazione timbrica di Frith, già presente in alcuni brani degli Henry Cow, sia nell'estetica di un assolo *anti-virtuoso* rintracciabile in *Anarchy in U.K.*⁶ dei Sex Pistols.

Il ritmo di *Rats & Monkeys*, ordinato su battiti continui organizzati in una sorta di monade ritmica, potrebbe essere *punk*?

L'estetica del brano è legata alla ripetizione. Questo concetto è comune anche a molti altri brani degli Art Bears che abbiamo descritto, ed è in contrasto con lo sviluppo e gli avvicendamenti di forme dei brani degli Henry Cow.

La ripetitività ritmica di *Rats & Monkeys* riguarda anche gli accenti; la mancanza di sincopi o variazioni nell'accentazione rende la monotonia ritmica e strutturale del brano.

La presenza di una sincope musicale è una precondizione per tutti i tipi di ballo nella sfera della popular music basata sul rock. La principale ragione dell'imballabilità di gran parte del punk [...] sta nel fatto che questo, nelle parole di Christagu, <<tende a sommergere la sincope nelle sue strutture ritmiche>>.⁷

L'estetica del *no-future* è presente nella fissità ritmica di *Rats & Monkeys*, in cui lo sviluppo è un concetto cui opporsi; la musica si arresta sulla ripetizione continua e così il canto ripetendo prima sempre la strofa, poi solo un

⁶ In *NEVER MIND THE BOLLOCKS*, Virgin 1977.

⁷ Dave LAING, op. cit., p.83.

verso tagliato: <<Walls are loos...>> in un'atmosfera da *disco incantato*.

Con questi esempi, non si vuole attribuire agli Art Bears un'identità *punk*, ma tracciando un profilo di questo gruppo, a fronte di ciò che lo ha preceduto, s'individuano certe connessioni con alcuni aspetti della musica *punk*, soprattutto nell'opposizione al *progressive* e a certe sue caratteristiche. Gli Art Bears affiancano all'immobilità ritmica, in *Rats & Monkeys*, il suono del violino, che non è rintracciabile nei dischi *punk*. L'attenzione e l'elaborazione dei suoni resta viva negli Art Bears come eredità degli Henry Cow. Il passaggio di Fred Frith, Chris Cutler dalle composizioni degli Henry Cow a quelle degli Art Bears, ha una somiglianza al passaggio di Eisler alla *musica di lotta* nell'abbandono della scuola di Schönberg e della dodecafonìa.

Schönberg è stato un punto di partenza per Eisler, da cui il compositore si è allontanato, ma lo stesso Schönberg era stato protagonista di un distacco radicale.

L'espressionismo musicale, è parte del bagaglio degli Henry Cow, ma in un certo senso anche degli Art Bears. Il compositore espressionista ricerca la natura primordiale della musica come linguaggio, la sua ricerca è nel suono, nella parola (e questa si attua anche attraverso lo *Sprechgesang*).

La *sovversione* rispetto alle regole dell'armonia e ai vincoli tonali, sono una via per ricercare la natura primordiale della musica attraverso un linguaggio che ha nei suoni la sua componenti fondamentali.

La ricerca sonora degli Henry Cow aderisce a questo concetto soprattutto nelle lunghe fasi improvvisate, nella composizione attraverso gli accostamenti timbrici e nella frammentazione delle forme.

La musica degli Art Bears costituisce un cambiamento rivoluzionario, nella riduzione degli elementi del linguaggio e nella manipolazione della forma canzone. Tuttavia il collegamento tra Art Bears ed *espressionismo musicale* può sussistere in senso idealistico piuttosto che concreto o formale; la netta posizione antiborghese degli Art Bears è concentrata nei testi e nelle immagini.

La musica degli Art Bears si sviluppa poi nella direzione eisleriana (e brechtiana), nell'adesione ad una forma compositiva dimensionata e diretta, che rappresenta l'antitesi del virtuosismo esecutivo e soprattutto compositivo.

Indipendente è un aggettivo da riferire alla musica degli Art Bears perché essa non ha vincoli formali, non rispetta delle forme canonizzate, pur rappresentando un distacco da uno stile preciso; le composizioni si sviluppano nella coesistenza di forme testuali e musicali che mantengono la loro identità anche nella *sintesi* del *brano*.

3.5 Il 1978, Western Culture, Rock In Opposition.

Nel 1978 dovrebbero uscire due dischi degli Henry Cow: il materiale del primo viene registrato a gennaio nello studio di Etienne Conod (Sunrise Studio a Kirchberg, Svizzera); a marzo il gruppo registra a Londra¹ quattro canzoni, *Terrain*, *The Tube*, *The Dance* e *Piers*. Nascono gli Art Bears, nell'intenzione di far uscire il disco prodotto da Chris Cutler e Fred Frith. Il materiale di gennaio si unisce a quello di marzo in *HOPES AND FEARS*.

Sempre nello studio di Etienne Conod, nel gennaio 1978 viene registrata *Half The Sky*, un brano di Lindsay Cooper e Tim Hodgkinson che si unirà al materiale registrato a luglio (sempre dello stesso anno, sempre presso il Sunrise Studio), nell'ultimo disco degli Henry Cow: *WESTERN CULTURE*.

Mettendo a confronto questi due lavori si percepisce chiaramente la differenza sostanziale tra gli Henry Cow e gli Art Bears.

WESTERN CULTURE è un disco diviso in due parti; la prima, *HISTORY AND PROSPECTS*, comprende tre brani di Tim Hodgkinson: *Industry*, *The Decay Of Cities*, *On The Raft*; la seconda, *DAY BY DAY*, comprende quattro brani di Lindsay Cooper, *Falling Away*, *Gretels Tale*, *Look Back*, *Half The Sky* (scritta con Tim Hodgkinson). I brani sono strumentali e conservano le caratteristiche compositive e le influenze dei dischi precedenti, con la sfumatura dovuta alla parte della Cooper, la quale non era comparsa come unica autrice nei tre dischi precedenti. Il brano *Half The Sky* sintetizza l'influenza rock, con il riff in levare della chitarra nelle

¹ La sessione avviene il 15,16,17,18 marzo 1978 al Kaleidophon Studio, Londra.

prime battute, con l'influenza jazz, con l'assolo di sax, che conserva le caratteristiche di alcuni assoli dei dischi precedenti. È interessante la sovrapposizione dell'assolo ad un accompagnamento di accordi d'organo, che si muovono in un andamento finalistico. In modo emblematico, questo brano procede su uno sviluppo di un riff che porta al reinserimento della ritmica di basso e batteria. Si susseguono poi fasi di alternanza tra riff e brevi intermezzi melodici, paragonabili a piccole fasi solistiche.

Questo disco è suonato dagli Henry Cow in *quartetto*: Tim Hodgkinson, Lindsay Cooper, Fred Frith e Chris Cutler², senza i componenti degli Slapp Happy, con cui era nato *IN PRAISE OF LEARNING*. Il distacco potrebbe essere letto come un ritorno allo stile dei due dischi d'esordio, senza la presenza di parti cantate o organizzazioni formali che si avvicinano alla canzone.

L'uscita di *HOPES AND FEARS* abbiamo visto che corrisponde alla nascita degli Art Bears, ma questo disco è anche il primo prodotto dall'etichetta di Chris Cutler: la *Recommended Records*.

L'aggettivo indipendente ritorna riferito agli Art Bears; in questo contesto il senso è collegato direttamente alla produzione. La scelta della composizione di musica *indipendente* non è prescindibile dalla natura della sua produzione: in questo senso l'indipendenza riguarda la registrazione, l'uso dello studio³ oltre naturalmente alla composizione; in una concezione *indipendente*, questi due elementi dovrebbero essere svincolati dalla logica del mercato. Gli Henry Cow avevano un contratto con la casa

² Con Anne Mrie Roelofs: trombone, pianoforte; Irene Schweizer: pianoforte; Georgie Born: basso su *Half The Sky*.

³ La scelta dei processi di registrazione, missaggio e produzione del suono, passaggi che riguardano la cura del prodotto musicale definitivo.

discografica Virgin, nata da una catena di negozi di dischi⁴; il contratto con la Virgin limitava gli Henry Cow non prevedendo una distribuzione nei luoghi in cui il gruppo spendeva molto tempo ed energie in tour; dal canto suo, la Virgin lamentava uno scarso guadagno offertole dagli Henry Cow, che come *exerimental group* non aveva il riscontro di vendite di un *commercial group*⁵.

La nascita della Recommended Records non è legata solo agli Art Bears; essa è attiva tutt'ora come importante riferimento per la musica sperimentale, elettronica, d'avanguardia, distribuendo (per canali postali) dischi di generi, periodi e aree geografiche, linguistiche e culturali diverse.

L'attenzione per l'identità, anche linguistica, dei gruppi musicali è alla base della concezione di *Rock In Opposition*.

<<Cinque gruppi che le case discografiche non vogliono che ascoltiate>>, recitava il provocatorio manifesto di presentazione del concerto tenuto al *New London Theatre* (Londra, 12 marzo 1978) ⁶ in cui gli Univers Zero (Belgio), gli Etron Fou Leloublan (Francia), i Samla Mammass Manna (Svezia) e gli Stormy Six (Italia) affiancano gli Henry Cow, organizzatori⁷ dell'iniziativa.

Alla base della partecipazione di questi quattro gruppi (più gli Henry Cow), c'era l'*indipendenza* da vincoli con case discografiche o manager di tour, e l'intenzione di far

⁴ Vedere Dave LAING, op. cit., pp.9-16.

⁵ Vedere la nota sulla *storia degli Henry Cow*, in www.ccutler.com/bands/.

⁶ Il nome R.I.O. era stato utilizzato per un concerto degli Henry Cow con gli Stormy Six il 7 marzo 1978 presso la Finsbury Town Hall a Londra.

⁷ Vedere Franco FABBRI, *Album Bianco*²-seconda edizione aggiornata, Roma, Arcana Musica 2002, pp.134-135; la nota sulla storia degli Henry Cow in www.ccutler.com/bands, e l'intervista a Cutler di Valdir Montanari in www.ccutler.com/interviews/interview.v.montanari.shtml

conoscere la loro musica in un paese diverso da quello di origine.

Gruppi come Magma, Henry Cow, Art Zoyd, Samla Mamma Manna, Etron Fou Leloublan, Stormy Six, Univers Zero, [...], si stavano opponendo sistematicamente all'idea che l'unico punto di riferimento per la popular music contemporanea dovessero essere radici e schemi americani. A differenza di molto rock'n'roll "di sinistra", i loro tentativi di costruire una nuova popular music con radici europee dovettero svilupparsi completamente al di fuori dell'industria discografica.⁸

R.I.O. è talvolta considerato come una sorta di *genere*, che ha tra i suoi caratteri l'indipendenza discografica e talvolta anche nella distribuzione, un relativo radicalismo delle scelte compositive, di arrangiamento e testuali privo di mediazioni. Non esiste un vero e proprio manifesto di R.I.O., e non è facile rintracciare un insieme di parametri formali accomunanti per i gruppi, ma

Certe convergenze profonde risultano abbastanza chiare. Prima di tutto un principio di variazione che pervade la musica, simbolo di creatività e richiamo dell'attenzione allo stesso tempo. La presenza attiva di tale principio appare, se non sempre sotto forma di sviluppo di temi musicali, almeno nella tendenza al cambiamento continuo e, attraverso il cambiamento, alla narratività in senso lato.⁹

Il radicalismo di alcune scelte compositive dei gruppi che hanno aderito a R.I.O. riguardano anche la distanza da molti elementi del rock e del blues, in un accostamento a certe caratteristiche della musica colta.

L'uso occasionale della dissonanza, del rumore, della libera improvvisazione collettiva, sono forme di radicalizzazione molto riconoscibili, chiaramente mutate dalla musica d'avanguardia

⁸ Umberto FIORI, *Popular Music: teoria, pratica, valore*. In: Franco FABBRI (a cura di): *What is Popular Music - 41 saggi, interventi, ricerche sulla musica di ogni giorno*, Milano, Unicopli, 1983, p.97.

⁹ *Ibidem*

e da quella "seria". Anche contatti obliqui con la musica colta si possono rintracciare: ad esempio nella presenza di strumenti come l'oboe, il fagotto e il violoncello.¹⁰

Le distanze dal rock americano, il senso di protesta e opposizione sono individuabili anche nel trattamento della voce, talvolta utilizzata *solamente* come fenomeno fisico acustico, come strumento, senza ruoli semantici definiti da un testo. Il carattere *europeo* della voce è individuabile nella pronuncia marcatamente *tedesca* dell'inglese di Dagmar Krause (sia negli Henry Cow, che negli Art Bears). Anche nella trattazione degli strumenti più vicini alla tradizione rock e blues incontriamo delle scelte radicali, ad esempio negli assoli spesso privi di *blue notes* e ricchi di dissonanze, o nelle ritmiche frammentate.

Le scelte stilistiche dei gruppi di R.I.O. riguardano anche il distacco dal pubblico (già riscontrabile nell'atteggiamento di molti musicisti *progressive*), collegato al rifiuto di rappresentare una classe o un gruppo sociale. Il prodotto artistico (eseguito dal vivo o registrato), costituisce l'elemento fondamentale, probabilmente l'unico, di mediazione tra pubblico e gruppo. La ricerca dell'*impersonalità scenica* e lo stile *brechtiano* della vocalità, rintracciabili soprattutto in Henry Cow e Art Bears, sono elemento emblematici, che accomunano alcuni gruppi di R.I.O.. La collaborazione tra i gruppi era un altro elemento basilare nell'ambiente di R.I.O.; nel 1979 Georgie Born si unisce agli Stormy Six per il loro *Macchina Maccheronica*, il cui materiale era stato suonato in molti concerti tra cui anche le date di Uppsala di R.I.O. (28, 30 settembre 1979); la collaborazione riguarderà anche la

¹⁰ *Ivi*, p.99.

registrazione nello studio di Etienne Conod, dove nascono i dischi degli Art Bears.¹¹

Gli Art Bears faranno parte di R.I.O. dopo lo scioglimento degli Henry Cow: la promozione dei loro concerti, (successivamente al 12 marzo 1978) e l'autoproduzione che corrisponde anche alla nascita di un'etichetta indipendente, la *Recommended Records*, rende il gruppo un emblema dello sviluppo (anche discografico) del movimento. Gli Art Bears sono inseriti in questa sorta di *rivoluzione periferica*, lontana dalle promozioni commerciali e dai grandi canali di distribuzione.

L'autoproduzione è un passaggio molto importante nell'autodeterminazione di un gruppo; il prodotto finale non è mediato dall'intervento o dalle esigenze di un produttore, che decide spesso le modalità esecutive e talvolta anche compositive in base a parametri di mercificazione.

La stessa idea è quella alla base di R.I.O., che tende a proporre l'identità musicale di gruppi salvaguardandola da mediazioni commerciali.

L'esistenza di R.I.O. si è prolungata per circa quattro anni, tra il 1978 e il 1982 promovendo anche altri gruppi; esso ha contribuito a consolidare, anche temporaneamente, la presenza internazionale dei gruppi che lo hanno formato. Un esempio è la recensione, sulla rivista *Melody Maker*, della performance degli Stormy Six¹² pubblicata pochi giorni dopo il concerto di Londra del 12 marzo.

La veste *politica* può coinvolgere un gruppo o un progetto musicale sotto vari aspetti: gli Henry Cow e gli Art Bears hanno una componente politica espressa in diversi modi.

¹¹ Vedere Franco FABRI, op.cit., p.144-149.

¹² *Ivi*, p.135.

Radicale è un ulteriore concetto che si può riferire ai progetti Henry Cow e Art Bears. Il radicalismo è da collegare sia alle questioni di composizione e di arrangiamento, sia alle scelte di autoproduzione e di distacco dalla canalizzazione commerciale, in aperta opposizione alla *politica* delle case discografiche.

Questa componente attiva di *opposizione* è formulata nel testo di *Living In The Heart Of The Beast*, soprattutto concentrata nella *coda*:

Now is the time to begin to go forward- advance from despair. The darkness of solitary men who are chained in a market they cannot control - in the name of the freedom that hangs like a pall on our cities. And their tower of silence we shall destroy.

Now is the time to determine directions. Refuse to admit the existence of destiny's rules. We shall seize from all heroes and merchants of labour, our lives and our practice of history: this, our choice defines the truth of all we do.

Seize on the words that oppose us with alien force: they're enslaved by the capital's kings who reduce them to coniage and hollow exchange in the struggle to hold us, they're bitterly outlasting...time to sweep them down from power, deeds renew words.

Dare to take sides in the fight for freedom that is common cause. Let us all be as strong and as resolute. We're in the midst of a universe turning in turmoil: of classes and armies of thought making war - their contradictions clash and echo though time.

La visione metaforica della *bestia* potrebbe riguardare il *capitalismo* rappresentato anche dalle grandi case discografiche che regolano i prodotti musicali per mercificarli; in queste parole l'incitamento all'emancipazione e all'opposizione rispetto al potere dei detentori del mercato è esplicito: rappresenta il manifesto di un pensiero che si concretizza nell'autoproduzione e in R.I.O.

Frith a *Impetus*: "Credo che l'ingresso di Dagmar abbia dato una spinta molto forte alla esplicita politicizzazione del complesso. Voleva cantare parole con una prospettiva politica. Era assai più politicizzata di molti di noi: più di me, per esempio". Hodgkinson: "Non ci piace usare testi che adottino semplicemente un linguaggio politico senza alcuna attenzione per le parole in sé. In quanto artisti si usano parole e si è impegnati da esse, come un poeta. La propaganda ignora tale aspetto e a noi non piace che la musica sia solo una specie di veicolo per un messaggio politico diretto, perché in realtà dovrebbe accadere il contrario. La politica è in ciò che si fa. Se un musicista crede nel socialismo, deve unire le due cose. Non si possono suonare schifezze reazionarie e dire "Sono socialista" con i testi. Si deve cambiare la musica".¹³

La componente *politica* dei due progetti è inoltre legata alla *partecipazione*: un esempio è il concerto degli Henry Cow a Roma, il 27 giugno 1975¹⁴, e il contatto successivo con alcuni rappresentanti del P.C.I. e del Partito Radicale, da cui conseguirono delle partecipazioni con alcuni concerti presso la Festa de l'Unità; nel 1977 partecipano a Londra al festival *Music For Socialism*.

Un esempio di *partecipazione* per gli Art Bears (oltre che alle manifestazioni di R.I.O.) è la registrazione live di *The Song Of Investment Capital Overseas* al *Berliner Ensemble*, Berlino Est, il 16 febbraio 1984, nel concerto chiamato *Music and Politics* organizzato da Kersten Glandien¹⁵.

Il fattore politico *esplicito* è legato ai testi, a partire dal metaforico *Living In The Heart Of The Beast* per giungere a quelli di *THE WORLD AS IT IS TODAY* (paragrafo 1.4).

¹³ Alessandro ACHILLI, *Dagmar Krause*, in *Musiche*, n.18, primavera 1997.

¹⁴ Con la partecipazione di Robert Wyatt e dei Gong: il concerto, *gratuito* in piazza Navona, vede la partecipazione di circa 20.000 persone.

¹⁵ Traccia n.2 nel disco Art Bears Live, in: *THE ART BOX*, Recommended 2003.

Nell'ambito della chiara ispirazione anti-borghese e di critica al *capitalismo*, imprinting dei testi del terzo disco, gli Art Bears si avvicinano a Bertolt Brecht e ad Eisler, alla *musica di lotta*, ma anche alle ispirazioni originarie degli artisti ed intellettuali aderenti al *Cavaliere Azzurro*.

Art Bears live

R.I.O. è stata un'iniziativa fondamentale per gli Art Bears, soprattutto per la loro esperienza *live*, maturata in un numero esiguo di concerti.

Gli Art Bears non sono un trio sul palco: si aggiungono Peter Blegvad, alla chitarra e al basso, e Marc Hollander al pianoforte e al clarinetto. Il fonico è E.M.Thomas, che aveva anche curato la grafica delle copertine degli album con i contributi fotografici. Inoltre Graham Keatley si occupa della dell'allestimento del palco, della scenografia e delle luci: nella cura per i particolari scenografici ritroviamo l'importanza della componente visuale per gli Art Bears. L'importanza scenografica dell'allestimento del palco l'abbiamo individuata anche per gli Henry Cow, con il loro palco trasformato in un salotto popolato da un gran numero di strumenti. La presenza di Peter Blegvad e Marc Hollander sul palco rappresenta una necessità formale (ricordiamo le sovraincisioni nei tre album), ma ha contribuito alla modifica di alcuni arrangiamenti. L'aggiunta del basso è significativa: abbiamo visto che la sua assenza nelle registrazioni era un elemento importante nel risultato fonico dei brani, in parte riferibile alla rarefazione sonora e delle frequenze. Anche l'utilizzo delle sovraincisioni, dei loop retrogradi, a velocità modificata

viene meno nelle esibizioni, in cui il gruppo trova un'identità musicale più fisica, legata all'esecuzione in diretta e all'utilizzo più diffuso degli strumenti in luogo delle macchine. La cura e la sperimentazione sonora è comunque un elemento imprescindibile e si incontra nell'uso dei filtri, delle manipolazioni dei suoni della tastiera e anche nell'aggiunta del clarinetto.

La registrazione live di *Coda to Man & Boy* costituisce una delle bonus tracks di *HOPES AND FEARS*, nell'edizione in cd [Recommended, 1992]. Questo brano, strumentale, si pone in contrasto con i brani di *WINTER SONGS*, a partire dalla sua durata, 7'13'', ma anche nella natura compositiva. In *Man & Boy* la rarefazione è rappresentata da una breve cellula testuale, isolata in un tessuto strumentale costruito con suoni manipolati, in sottofondo e dal pianoforte. Nella *Coda*, troviamo la chitarra elettrica distorta che si sovrappone con note di disturbo ad un andamento binario e accordale del pianoforte. Quello della chitarra potrebbe considerarsi un assolo, la cui composizione è orientata sui suoni in successione più che su una melodia vera e propria. Al minuto 1'42'' però compare un inserto melodico riconoscibile: la melodia del canto di *Man & Boy*, eseguita dalla chitarra distorta con un profondo feed back. Successivamente si aggiunge la batteria che si unisce all'andamento accordale binario del pianoforte. Con l'aggiunta della batteria, la chitarra riprende l'assolo. La melodia si dissolve progressivamente trasformandosi in una successione di suoni bassi, sempre molto distorti. Le pause che separano i suoni si dilatano progressivamente e l'accompagnamento si alleggerisce con un calo della dinamica del pianoforte e un rallentamento ritmico. La natura di questo brano è costituita da una lunga fase solistica con un accompagnamento essenziale sia dal punto di vista timbrico

(pianoforte accompagnato da basso e batteria in una dinamica moderata) sia armonico, costruito su una successione continua di due accordi. In questa rarefazione, e anche nella composizione orientata sui timbri piuttosto che su una melodia, questo brano è assimilabile a *Man & Boy*.

Bonus tracks: All Hail!; Collapse

Nell'edizione in cd di *HOPES AND FEARS*, sono presenti due brani di completamento a *WINTER SONGS*, essendo ispirati a due formelle del bassorilievo dello stilobate di Amiens.

Tra i due brani c'è una profonda differenza.

Collapse rappresenta un ulteriore esempio dell'influenza stilistica dello *Sprechgesang* del Pierrot Lunaire sul canto nelle canzoni degli Art Bears, orientata sullo stile dell'interpretazione e sull'andamento melodico. L'intero brano è basato sulla melodia del canto, accompagnato da un tessuto sonoro costituito da un rumore basso di sottofondo e da una registrazione di suoni alti su nastro magnetico. Il testo è cantato due volte integralmente; la seconda cellula cantata (ripetizione del testo) è costituita dalla sovraincisione della voce con cui si generano delle sovrapposizioni di singoli versi o parti del testo, che ricordano quelle di *Three Figures*. La caratteristica fondamentale riguarda la melodia del canto, frammentata da pause e movimentata da ascese, passaggi con aspetto quasi parlato.

All Hail! si avvicina ad un brano rock, con una ritmica piuttosto regolare, eseguita da basso e batteria. La struttura stessa è caratterizzata da una regolarità nell'alternanza tra strofe e un breve ritornello che contiene il titolo. L'alternanza di strofe e ritornelli è

caratterizzata da un cambio nell'accompagnamento: nelle strofe esso è solo costituito da batteria e note singole di basso, nei chorus si aggiunge un arpeggio di pianoforte e un raddoppio della voce con una seconda voce. Al secondo chorus segue un inciso strumentale formato da un riff di basso e chitarra elettrica. L'esecuzione all'unisono conferisce a quest'inciso un aspetto molto *progressive*, in contrasto con la rarefazione formale e timbrica dei brani di *WINTER SONGS*. Dal riff si sviluppa poi un breve assolo di chitarra, caratterizzato da note singole, piuttosto che da fraseggi. Percepriamo in questo la distanza dai canoni di un assolo blues o rock. Le note di chitarra si trasformano in una risposta ai successivi chorus, alternandosi a questi. Una ripetizione del riff di chitarra e basso introduce la ripresa dell'intera struttura testuale. Questo brano, come il precedente è caratterizzato dalla ripetizione del testo operata dalla voce: questo è un ulteriore elemento in contrasto con i brani di *WINTER SONGS*, in cui molte ripetizioni sono in forma strumentale.

Appendice

L'album di fotografie

Lo studio e l'incisione: una nota di Etienne Conod

“Nel 1975 lasciai i miei studi di filosofia religiosa per trasferirmi sulle colline nei pressi di Zurigo per occuparmi di registrazione musicale. Riuscii ad acquistare un vecchio stabilimento tessile in disuso che includeva due appartamenti. Nella grande sala al piano terreno, di quasi 100 mq, cominciai a registrare delle *demo - tapes* di alcuni gruppi, utilizzando un Revox e una testina Sennheiser. La necessità di uno studio più organizzato fu presto ovvia e decisi di servirmi dei materiali semplici che avevo a portata di mano. Divisi la sala con dei pannelli di legno di recupero ricavando un piccola finestra al centro. I materiali furono appesi alle pareti e i monitor erano sistemati come una tenda. [...]. Nel 1977, con un registratore Ampex 2" a sedici piste e una console Souncraft, feci un passo avanti verso una registrazione più professionale. Si cominciò a spargere la voce che al Sunrise Studio, nel verde delle colline, si offriva una buona registrazione a prezzo conveniente. Presto ci furono molti gruppi che vennero a registrare da più parti d'Europa.

La mia filosofia era quella di lavorare solo con gruppi ed etichette indipendenti. Registrammo così i lavori di diversi gruppi aderenti a 'Rock In Opposition' che si autoproducevano. Vennero da noi degli artisti che cercavano

un ambiente in cui realizzare e sviluppare idee ed innovazioni, alcuni di loro sono oggi molto conosciuti come Yello, Stephan Eicher e Patricia Kaas. Essendo uno studio economico, facevamo uso limitato delle console più sofisticate e della preamplificazione, e ciò portava a procedimenti che chiamavamo 'ingegneria creativa'. Fortunatamente abbiamo lavorato con artisti che traevano vantaggio dalla nostra inventiva e probabilmente Chris Cutler e Fred Frith sono coloro che hanno realizzato le registrazioni più interessanti nello studio Sunrise. Essi hanno perfino sfruttato degli effetti dati da problemi tecnici, come si può sentire in *The Dividing Line*, in *HOPES AND FEARS*. Durante la registrazione di questo pezzo, un malfunzionamento del registratore Ampex provocò un forte fruscio di disturbo. Durante la sospensione del lavoro in attesa della riparazione, il gruppo decise di proseguire nella registrazione, tenendo nell'incisione il rumore di disturbo dato dal guasto, come un suono difficilmente ottenibile intenzionalmente. Nell'ambito della registrazione in analogico abbiamo inserito ritagli, variazioni nella velocità, saturazioni, ripetizioni cicliche, registrazioni su nastro al contrario, manipolazioni dell'organo Hammond, suoni metallici di catene, pentole e tegami. Ciò che oggi è facilmente realizzabile con le tecniche digitali di registrazione e modifica dei suoni, in quel periodo lo abbiamo realizzato nel nostro studio-laboratorio, non ponendosi limitazioni fisiche o nella creatività. Mi ricordo della notte in cui vennero gli Henry Cow. Arrivarono con un vecchio furgone nero pieno di strani strumenti; dei personaggi piacevoli e stravaganti, sembravano venire da un altro universo. Non sembrarono preoccuparsi dello spazio limitato (uno di loro, Chris Cutler, scelse di dormire sotto il pianoforte a coda), e delle restrizioni di tempo. Fin

dalla mattina presto per tutto il giorno ci fu musica diffusa nell'intero edificio. L'incontro con questo gruppo mise alla prova le mie capacità di tecnico del suono. Non avevo mai sentito una musica così bizzarra ed inconsueta, e il miscuglio di strumenti e scale contribuì all'ampliamento dei miei orizzonti e della mia cultura musicale. Mi sentivo come un cavaliere ad un rodeo, e sebbene fossi stato disarcionato un paio volte, l'importante fu restare aggrappati, dacché questa collaborazione condusse al progetto chiamato Art Bears.

Venticinque anni dopo posso considerare queste registrazioni piuttosto differenti da quelle successive. All'inizio del lavoro con questo gruppo ero concentrato sulla 'qualità delle registrazioni', su 'suoni ricercati', su 'produzioni molto curate' e cercavo di offrire un sound innovativo ai musicisti. Loro hanno adoperato tutto ciò che c'era a disposizione in giro e lo hanno inserito nel contesto della loro musica. Alcune delle loro canzoni si sono sviluppate come quadri musicali. Composti abilmente da artisti con un'istintiva sicurezza di ciò che serviva a realizzare la loro visione. Per me, come tecnico del suono, questa è stata un'esperienza appagante. Mi sono sentito parte del processo creativo collettivo. Il mio ruolo non fu solo di registrare semplicemente la musica così come mi veniva presentata, collaboravo attivamente, con le mie idee creative, alla creazione del prodotto finale.

Ciò che mi colpisce è il modo in cui gli Art Bears hanno trasformato le immagini in parole, e le parole in immagini sonore. Chissà, forse erano alchimisti.

La musica degli Art Bears ha la qualità di una forte medicina."

Etienne Conod
Zurigo, Svizzera
Ottobre 2003

Art Bears: Discografia

HOPES AND FEARS

(ANNO DI PUBBLICAZIONE: 1978, RECOMMENDED RECORDS)

Contiene:

1. *On Suicide* (Hanns Eisler, Bertolt Brecht)
2. *The Dividing Line* (Cooper, Cutler, Frith)
3. *Joan* (Frith, Cutler)
4. *Maze* (Frith, Cutler)
5. *In Two Minds* (Frith, Cutler)
6. *Terrain* (Frith, Cutler)
7. *The Tube* (Frith, Cutler)
8. *The Dance* (Frith, Cutler)
9. *Pirate Song* (Hodgkinson)
10. *Labyrinth* (Hodgkinson)
11. *Riddle* (Frith, Cutler)
12. *Moeris Dancing* (Frith)
13. *Piers* (Frith, Cutler)

Chris Cutler: batteria, percussioni, noises, batteria elettrificata;

Fred Frith: chitarra, violino, viola, piano, harmonium, xilofono, basso su: *Terrain* e *The Tube*;

Dagmar Krause: canto.

Con:

Lindsay Cooper: fagotto, oboe, sax soprano, recorders;

Tim Hodgkinson: organo, clarinetto, pianoforte (su *Pirate song*);

Georgie Born: basso, violoncello, seconda voce su *Maze*;

Peter Blegvad: basso su *coda to Man & Boy*.*

Marc Hollander: piano su *coda to Man & Boy*.*

*Recommended Record cd [Recommended, 1992]: include le bonus track: *All Hail!*; *Collapse* e *Coda to Man and Boy*.

Registrato al Sunrise Studio, Kirchberg (Svizzera) tra il 15 e il 29 gennaio 1978, eccetto: le tracce 6, 7, 8, 13: registrate al Kaleidophon Studio, London, tra il 15 e il 18 marzo 1978;

Le bonus track della versione cd:

All Hail! e *Collapse* sono registrate al Kaleidophon Studio nell'inverno del 1980; bonus track *Coda To Man and Boy*: registrazione live al concerto di Cantù, durante il tour degli Art Bears in Italia, nel 1980.

- Sunrise Studio:
tecnico del suono, missaggio, produzione: **Etienne Conod**;
- Kaleidophon Studio:
Ingegnere del suono e missaggio: **David Vorhaus**,
Assistente: **Jack Balchin**;

WINTER SONGS

(ANNO DI PUBBLICAZIONE: 1979, RECOMMENED RECORDS)

Contiene:

1. *The Bath Of Stars*
2. *First Things First*
3. *Gold*
4. *The Summer Wheel*
5. *The Slave*
6. *The Hermith*
7. *Rats & Monkeys*
8. *The Skeleton*
9. *The Winter Wheel*
10. *Man & Boy*
11. *Winter/War*
12. *Force*
13. *Three Figures*
14. *Three Wheels*

Chris Cutler: batteria, percussioni, rumori, batteria elettrificata;

Fred Frith: chitarre, violino, tastiera, xilofono

Dagmar Krause: canto.

Musica: Fred Frith; testi: Chris Cutler.

Arrangiamenti: Frith, Cutler

Registrato al Sunrise Studio, Kirchberg, tra il 22 novembre e il 5 dicembre 1978, dagli Art Bears con **Etienne Conod** e **Ronnie Kurtz**. Loops, live recording of Pigs and Bells, disegni: **Graham Keatley**.

THE WORLD AS IT IS TODAY

(ANNO DI PUBBLICAZIONE: 1981, RECOMMENDED RECORDS)

Contiene:

1. *The Song Of Investment Capital Overseas*
2. *THRUTH*
3. *FREEDOM*
4. *(armed) PEACE*
5. *CIVILISATION*
6. *DEMOCRACY*
7. *The Song Of Martyrs*
8. *LAW*
9. *The Song Of The Monopolists*
10. *The Song Of Dignity Of Labour Under Capital*
11. *ALBION, AWAKE!*

Chris Cutler: batteria, percussioni, noises, batteria elettrificata;

Fred Frith: chitarre, violino, viola, tastiera.

Dagmar Krause: canto.

Musica: Fred Frith; testi: Chris Cutler

Arrangiamenti: Frith, Cutler.

Registrato al Sunrise Studio, Kirchberg, tra il 24 agosto e il 7 settembre 1980 dagli Art Bears con **Etienne Conod** e **Robert Vogel**.

THE ART BOX (PUBBLICAZIONE: 2003)

Contiene (in cd):

HOPES AND FEARS

WINTER SONGS

THE WORLD AS IT IS TODAY

*ART BEARS REVISITED**

*ART BEARS LIVE***

*: doppio cd con rivisitazioni, remissaggi di alcuni brani degli Art Bears, da parte di altri artisti e di Frith/Cutler: 36 tracce in totale.

** : 1. *BOB DRAKE: And The Comedy Bears*; 2. *Duck and Cover: The Song Of Investment Capital Overseas*; 3. *JOHN OSWALD: Summer/Freedom (remissaggio)*; 4. *The Riddle*; 5. *First Things*

First; 6. March from The Dance; 7. The Hermit; 8. BIOTA: The
Winter Mix (remissaggio); 9. FRED FRITH: Wheels
(remissaggio); 10. YASUSHI UTSUNOMIYA: Tokusa no Kandakara
II; 11. Coda to Man & Boy.

Art Bears: cronologia.

Interamente tratto da: Alessandro ACHILLI, *Dagmar Krause*, in *Musiche*, n°18, primavera 1997.

15-29 gennaio 1978

Gli Henry Cow ritengono che quasi tutte le canzoni appena registrate per il nuovo album vadano in una direzione troppo differente dalla propria; Krause, Frith e Cutler fondano così gli Art Bears e "rilevano" i brani *On Suicide* (di Brecht/Eisler), *The Dividing Line* (di Cooper/Cutler/Frith), *The Pirate Song* e *Labyrinth* (entrambi di Hodgkinson), oltre a *Joan, Maze, In Two Minds, Riddle* (tutti di Frith/Cutler) e *Moeris Dancing* (di Frith). Da quelle stesse sedute proviene anche un pezzo degli Henry Cow cantato da Dagmar Krause, *Viva Pa Ubu*, che vedrà la luce quattro anni dopo sul *Recommended Records Sampler*.

15-18 marzo 1978

Gli Art Bears registrano a Londra *Terrain, The Tube, The Dance* e *Piers* per aggiungerle alle canzoni già pronte da gennaio e ricavarne un lp.

15 maggio 1978

L'album degli Art Bears, *Hopes and Fears*, inaugura la nuova etichetta autogestita Recommended Records, fondata da Cutler. <<Sono saldati i conti con il passato / noi possiamo avanzare": questi due versi, tratti da *The Dance*, potrebbero suggerire già da soli una chiave d'ascolto ricca d'implicazioni ma *Hopes and Fears* non si lascia rinchiudere in una frase: il suo labirinto va esplorato palmo a palmo e in ogni direzione per rintracciare il filo che conduce dalle figure di Dedalo, di Giovanna d'Arco, di Piers Ploughman, alle ombre anonime dei suicidi, della sentinella, della ragazza insonne, fino alle voci astratte, al canto dei pronomi, al gesticolare delle danze>>, dice il comunicato stampa con cui la cooperativa l'Orchestra annuncia l'edizione italiana del disco.

22 novembre-5 dicembre 1978

Gli Art Bears sono di nuovo al Sunrise Studio di Kirchberg, questa volta senza ospiti, per registrare *Winter Songs*. È ancora la cooperativa l'Orchestra a pubblicare l'edizione italiana del disco, così presentata: <<Le *Winter Songs* non cercano di interpretare filologicamente o di ricreare attraverso suggestioni il significato originale delle scene scolpite: partono da una descrizione distaccata, nei termini di un resoconto, di un inventario (*The Bath of Stars*), lasciando riemergere le allegorie a volte remote e chiuse (*Force, Three Wheels*) a volte sorprendentemente parlanti, quasi didascaliche (*Rats and Monkeys, Three Figures*). Il gelo delle vignette pietrificate si scioglie nella tensione del canto, la durezza dei simboli riceve carne e sangue, espressione; sotto la danza dello scheletro si avverte la

necessità bruciante di comunicare a persone vive>>. Nello stesso anno, Dagmar Krause è Jenny nella *Mahagonny* di Brecht/Weill diretta da Jason Osborn.

Aprile-maggio 1979

Primo e ultimo tour degli Art Bears, coadiuvati sul palco da Peter Blegvad, da Marc Hollander (allora leader degli Aqsak Maboul, poi factotum della Crammed) e dalle scenografie di Graham Keatley: il quintetto suona in Italia, Francia, Belgio e Cecoslovacchia, e tra i bis rispunta *A Little Something* (quanto meno a Milano, al festival di Rock in Opposition organizzato dalla cooperativa l'Orchestra al Teatro dell'Elfo, con Univers Zero, Etron Fou, Stormy Six, Aqsak Maboul, Art Zoyd e Samla Mamma Manna).

24 agosto-7 settembre 1980

Sunrise Studio: gli Art Bears registrano **The World as It Is Today.**

Henry Cow: Discografia

Sono qui elencati gli album "ufficiali" degli Henry Cow, sono omesse le partecipazioni nelle compilation, le riedizioni e i "singoli". Per un elenco comprendente anche queste voci rimando al collegamento:

<http://home.arcor.de/nyds-exp-discogs/frith.htm>

LEGEND

(ANNO DI PUBBLICAZIONE:1973, VIRGIN)

Contiene:

1. *Nirvana For Mice* (Frith)
2. *Amygdala* (Hodgkinson)
3. *Teenbeat Introduction* (Henry Cow)
4. *Teenbeat* (Frith, Greaves)
5. *With The Yellow Half-Moon And Blue Star* (Frith)
7. *Teenbeat(Reprise)* (Frith)
8. *The Tenth Chaffinch* (Henry Cow)
9. *Nine Funerals Of The Citizen King* (Hodgkinson)

*ESD CD:remissaggio delle tracce; include le bonus tracks *Nirvana Reprise* (tk. 5) e *Bellycan* (tk.10).
versione ReR CD: original mix.

Fred Frith: chitarra, viola, violino, pianoforte, voce;

Tim Hodgkinson: organo, pianoforte, sax alto, clarinetto, voce;

Chris Cutler: batteria, toys, pianoforte, voce;

John Graves: basso, pianoforte, voce, Whistle;

Geoff Leigh: saxofoni, flauto, clarinetto, voce;

UNREST

(ANNO DI PUBBLICAZIONE: 1974, VIRGIN)

contiene:

1. *Bittern Storm Over Ulm* (Frith)
2. *Half Asleep; Half Awake* (Greaves)
3. *Ruins* (Frith)
4. *Solemn Music* (Frith)
5. *Linguaphonie* (Henry Cow)
6. *Upon Entering The Hotel Adlon* (Henry Cow)
7. *Arcades* (Henry Cow)
8. *Deluge* (Henry Cow)

ESD CD : include le bonus tracks *The Glove* (tk.9) e *Torch Fire* (tk.10).

ReR CD : edizione con: rimasterizzate le tracks: 1-8, edizione Original Mix.

Fred Frith: chitarra, viola, violino, pianoforte, voce;

Tim Hodgkinson: organo, pianoforte, sax alto, clarinetto, voce;

Chris Cutler: batteria, toys, pianoforte, voce;

John Graves: basso, pianoforte, voce, Whistle;

Lindsay Cooper: fagotto, oboe, voce.

Recorded at The Manor in February-March 1974

Produced by Henry Cow

SLAPP HAPPY/HENRY COW: DESPERATE STRAIGHTS

(ANNO DI PUBBLICAZIONE: 1975, VIRGIN)

contiene:

1. *Some Questions About Hats* (Moore, Blegvad)
2. *The Owl* (Moore)
3. *A Worm Is At Work* (Moore, Blegvad)
4. *Bad Alchemy* (Graves, Blegvad)
5. *Europa* (Moore, Blegvad)
6. *Desterate Straights* (Moore)
7. *Riding Tigers* (Blegvad)
8. *Apes In Capes* (Moore)
9. *Strayed* (Blegvad)
10. *Giants* (Moore, Blegvad)
11. *Excerpt From The Messiah* (Handel, Blegvad)
12. *In The Sickbay* (Krause, Blegvad)
13. *Caucasian Lullaby* (Cutler, Moore)

Dagmar Krause: canto;
Peter Blegvad: chitarra, canto;
Anthony Moore: pianoforte;
Fred Frith: chitarra, viola, violino, pianoforte, voce;
Tim Hodgkinson: organo, pianoforte, sax alto, clarinetto,
voce;
Chris Cutler: batteria, *toys*, pianoforte, voce;
John Graves: basso, pianoforte, voce, Whistle;
Lindsay Cooper: fagotto, oboe, voce
Geoff Leigh: flauto, saxofono;
Pierre Moerlen: percussioni;
Muchsin Campbell: corno;
Mongezi Feza: tromba;
Nick Evans: trombone.

HENRY COW/SLAPP HAPPY: IN PRAISE OF LEARNING

(ANNO DI PUBBLICAZIONE: 1975, VIRGIN)

contiene:

1. *War* (Moore, Blegvad)
2. *Living In The Heart Of The Beast* (Hodgkinson)
3. *Beginning: The Long March* (Henry Cow, Slapp Happy)
4. *Beautiful As The Moon, Terrible As An Army With Banners*
(Frith, Cutler)
5. *Morning Star* (Henry Cow, Slapp Happy)

ESD (cd): rimasterizzazione che include la bonus track:
Lovers of Gold (tk.6)

Dagmar Krause: canto;
Peter Blegvad: chitarra, clarinetto e canto (tk.1);
Anthony Moore: pianoforte; *tapework*, elettronica;
Fred Frith: chitarra, viola, violino, pianoforte, voce;
Tim Hodgkinson: organo, pianoforte (tk.2), clarinetto;
Chris Cutler: batteria;
John Graves: basso, pianoforte;
Lindsay Cooper: fagotto, oboe;
Geoff Leigh: flauto, saxofono;
Mongezi Feza: tromba;
Phil Becque: oscillatore su tk.4

CONCERTS

(ANNO DI PUBBLICAZIONE: 1976, Caroline)

Contiene:

1. (medley): *Beautiful As The Moon - Terrible As An Army With Banners, Nirvana For Mice, Ottawa Song, Gloria Gloom*, Beautiful As The Moon (Reprise)*
2. *Bad Alchemy, Little Red Riding Hood Hits The Road***
3. *Ruins*
4. *Oslo*
5. *Groningen*
7. *Udine*
8. *Groningen Again*

*: di Wyatt, McCormick

** : di Wyatt

L'edizione ESD (2 cd), 1995: include: *Off The Map, Cafè Royal, Keeping Warm In Winter, Sweet Heart Of Mine.*

Fred Frith: chitarra, pianoforte;

Tim Hodgkinson: organo, pianoforte, sax alto, clarinetto, voce;

Chris Cutler: batteria,

John Graves: basso, pianoforte, voce;

Lindsay Cooper: fagotto, oboe;

Dagmar Krause: canto;

Robert Wyatt: canto.

WESTERN CULTURE

(ANNO DI PUBBLICAZIONE: 1979, Broadcast)

contiene:

History And Prospects (Lindsay Cooper)

1. *Industry*
2. *The Decay Of Cities*
3. *On The Raft*

Day By Day (Tim Hodgkinson)

1. *Falling Away*
2. *Gretels Tale*
3. *Look Back*
4. *1/2 The Sky**

* di: Hodgkinson, Born.

Fred Frith: chitarra, viola, violino, pianoforte;
Tim Hodgkinson: organo, pianoforte, clarinetto;
Chris Cutler: batteria,
Lindsay Cooper: oboe, fagotto;
Anne Marie Roelofs: trombone, violino;
Irene Schweizer pianoforte su *Gretels Tale*;
Georgie Born: basso su *1/2 The Sky*.

Henry Cow: cronologia

Interamente tratto da:

www.perso.club-internet.fr/calyx/bands/chrono/henrycow

1968

MAGGIO

Gli Henry Cow sono formati a Cambridge da **Fred Frith** e **Tim Hodgkinson**

prima formazione : Andy Spooner (armonica), Rob Brooks (chitarra), Joss Grahame (basso) e David Atwood (batteria)

OTTOBRE

Andy Powell al posto di Grahame al basso

NOVEMBRE

[--] Cambridge, Architectural School [di supporto ai Pink Floyd]

DICEMBRE

Spooner, Brooks e Atwood lasciano il gruppo, che prosegue come trio (con Powell al basso e alla batteria)

1969

SETTEMBRE

Powell lascia il gruppo. **John Greaves** lo sostituisce al basso, la batteria è suonata da Sean Jenkins, Frank Perry, poi da Ashley Brown

1971

MAGGIO

Il gruppo vince il concorso John Peel's "Rockertunity Knocks" [04] London, BBC Maida Vale Studios [Top Gear show] - "Hieronymo's Mad Again", "Pogolith Drives a Vauxhall Viva" performed (broadcast May 29)

Martin Ditcham sostituisce Sean Jenkins alla batteria

GIUGNO

Glastonbury Festival

AGOSTO

Ditcham lascia ed entra nei Nucleus e **Chris Cutler** lo
sostituisce alla BATTERIA

OTTOBRE

[20] Cambridge, Dorothy Ballrooms [di supporto ai Velvet
Underground]

Gli Henry Cow figurano come parte del progetto Ottawa Music
Company

1972

FEBBRAIO

Amsterdam (Netherlands), Paradiso
[28] London, BBC Studios [John Peel show] - eseguono: "Teen
Beat", "Rapt In A Blanket", "I Came To See You" [ospiti: Geoff
Leigh & Dave Stewart]

MARZO

Scrivono e suonano la musica per la produzione teatrale di Robert
Walker "The Bacchae" (le *Baccanti*) di Euripide

[16] Colchester, Essex University

APRILE

Spettacolo "The Bacchae" al Palace Theatre di Watford

[30] Watford, Palace Theatre: con Ottawa Music Company

MAGGIO

Geoff Leigh entra nel gruppo

GIUGNO

[22] Roehampton, Parish Hall [con: Egg]
[25] Bethnal Green, York Hall [con: McGuinness Flint, Paul
Jones, Ram John Holder, Snake Eye, Fumble]

AGOSTO

Serie di concerti al Traverse Theatre, Edinburgh
una settimana con: "the Cambridge Dance Group and artist Ray
Smith" al "Edinburgh Festival"

OTTOBRE

[17] London, BBC Studios [John Peel show] - eseguono: "With
The Yellow Half Moon & Blue Star", "With The Yellow Half Moon &
Blue Star Part 2" performed (broadcast Nov 14) [guest: DJ
Perry]

[27] Kensington Town Hall (Cabaret Voltaire) [*also: Khan, Ray
Smith, Bob Berry*]

NOVEMBRE

[17] Kensington Town Hall (Cabaret Voltaire) [con: Jack Monck,
Lady June, Anthony Marshall, Tony Wilkes]

DICEMBRE

[01] Kensington Town Hall (Cabaret Voltaire) [con: Dave
Stewart, Mont Campbell, Anthony Marshall]

1973

FEBBRAIO

[02] London, LSE

MARZO

[09] Watford, Watford Boys Grammar School / New Theatre [con:
Rogerama]
Establish the Explorers Club at the London School of Economics
[14] London, LSE Old Theatre (Explorers Club) [con: Derek
Bailey, Lol Coxhill]
Appear at the Bath International Music Festival
[20] London, Northern London Poly [con: Supersister]

APRILE

[24] London, BBC Langham Studios [John Peel show] -con la performance di "Nirvana For Mice", "Guider Tells of Silent Airborne Machine", "Nine Funerals of the Citizen King", "Bee"

[27] London, LSE Old Theatre (Explorers Club) [con: Rain in the Face, Ray Smith, DJ Perry]

MAGGIO

[04] London, LSE Old Theatre (Explorers Club) [con: Ron Geesin, Mont Campbell Wind Quartet, Ray Smith, DJ Perry, Alpha]

[05] London, Westway Theatre [con: The Tear]

[11] Houghton, Old Theatre [Explorers Club]
Firma del contratto con la Virgin
inizia la registrazione di "**The Henry Cow LegEnd**" presso lo studio Manor

[30] Bath, Holbourne Museum

GIUGNO

[02] Roehampton, Parish Hall (Charity Show)

Completata la registrazione di "LegEnd"

[28] Participate in the first performance of "Tubular Bells" at the QEH, London

LUGLIO

[08] Harrow, Headstone Manor Park [also: Global Village Trucking Company, Mantra, Byzantium, Half-Human Band]

AGOSTO

[05] London, Roundhouse (Greasy Truckers Benefit) [con: Kevin Ayers & 747, Global Village Trucking Company, Glencoe, Keith Christmas]

SETTEMBRE

In tour con i FAUST

[08] Kensington, Commonwealth Institute [con Kevin Coyne]

[21] Reading, Town Hall

[22] Cambridge, Corn Exchange

[24] Southampton, Guildhall

[29] Dagenham, Round House

[30] Guildford, Civil Hall

OTTOBRE

- [01] Dunstable, Queensway Hall
- [05] Birmingham, Town Hall
- [06] Newcastle, City Hall
- [08] Sheffield, City Hall [con Kevin Coyne]
- [09] Bristol, Colston Hall
- [11] High Wycombe, Town Hall

- [13] Aylesbury, College of Further Education
- [14] Chelmsford, Chancellor House
- [17] Hove, Town Hall
- [20] Cambridge, Corn Exchange
- [21] London, Rainbow Theatre
- [22] Wolverhampton, Civic Hall

- [27] Liverpool,
- [30] Ipswich, St.Matts

Composizione ed esecuzione delle musiche per la produzione di John Chadwick: "The Tempest" di W.Shakespeare

NOVEMBRE

- [04] registrazione improvvisata di una facciata per la compilation "Greasy Truckers" al Manor studio.

- [21] London, Dingwalls
- [24] Bracknell, Sports Centre [di supporto ai Man, o Ace]
- [29] Bexhill, De La Warr Pavillion [con i Faust]

DICEMBRE

Tour in Olanda

- [01] Maassluis, De Toverbal
- [02] Maasbree, MAF Centrum
- [06] Schoonhoven, Vakschool
- [07] Den Haag, Paard van Troje
- [08] Rotterdam, Eksit
- [09] Amsterdam, Melkweg

Geoff Leigh lascia il gruppo: "unhappy with the increasingly sheduled group life"

1974

GENNAIO

Lindsay Cooper entra nel guppo, suona oboe e fagotto

- [18] London, Isleworth Polytechnic
- [19] London, Isleworth Polytechnic
- [20] Crewe, College of Education
- [26] Bristol, University

FEBBRAIO

- [01] Birmingham, College of Further Education
- [02] Hornsey, Town Hall [con: Global Village Trucking Company]
- [07] London, Torrington [con: Isotope]

incisione di "Unrest" presso Manor Studios, Londra.

Gli Slapp Happy hanno appena terminato la registrazione di Casablanca Moon, quando gli Henry Cow entrano al Manor studio.

MARZO

Continuano le Sessions di "Unrest"

- [08] Hemel, Arts Centre
- [09] Bedford College, manifestazione studentesca

APRILE

- [10] Brest (Francia) [con Kevin Coyne]
- [11] Rennes (Francia) [con Kevin Coyne]
- [12] Bordeaux (Francia) [con Kevin Coyne]
- [13] Mont-de-Marsan (Francia) [con Kevin Coyne]
- [15] Arles (Francia) [con Kevin Coyne]
- [25] London, BBC Langham Studios [John Peel show] - "Pidgeons: Ruins / Half Awake, Half Asleep / Bittern Storm Over Ulm" (broadcast May 9)

MAGGIO

Tour con i CAPITAIN BEEFHEART

- [08] Woolwich, The Tramshed
- [23] Reims, Patinoire
- [24] Paris, HEC Jouy-en-Josas
- [25] Lyon (France)
- [26] Arles (France), Théâtre
- [30] Loughborough, University

[31] Norwich, East Anglia University

GIUGNO

[01] Leeds, University
[02] Beck (Holland), Pink Pop Festival
[03] Birmingham, Town Hall
[04] Newcastle, City Hall
[05] Glasgow, Apollo
[06] Edinburgh, Caley Cinema
[07] Sheffield, City Hall
[08] Manchester, Free Trade Hall
[09] London, Theatre Royal Drury Lane
[10] Hove, Town Hall
[11] Oxford, New Theatre
[13] Cambridge, Lady Mitchell Hall
[14] Bracknell, Sports Centre
[15] Liverpool, Stadium
[16] Bristol, Colston Hall
[17] Swansea, Brangwyn Hall
[20] Bruxelles (Belgium), Ancienne Belgique
[21] Venlo (Netherlands), Concertgebouw
[22] Amsterdam (Netherlands), Concertgebouw
[23] Rotterdam (Netherlands), Doelen

LUGLIO

[06] Ewell, Technical College (Benefit for Watchfield Free Festival) [also: Half Human Band, Lightship]
Fred Frith registra il suo disco solista "Guitar Solos"
Cutler: "We came off the Beefheart tour in more or less a state of shock. We had always prepared each concert as a unique event, rearranging the material and writing new bridges between pieces; now suddenly we found ourselves playing the same set night after night. We decided that we needed to stop performing and think about what to do next. Fred, Tim, John and I agreed to fulfil our last outstanding concert obligations without Lindsay - a tour of Holland. We didn't want to play any existing material so we secluded ourselves for a week in Fred's parents' cottage outside York where, restricting ourselves to the first bars of what later became "Living In The Heart of the Beast", we work up a 35-40 minute piece unlike anything else we did before or after"

AGOSTO

Chris Cutler suona nei Gong per sostituire temporaneamente Pierre Moerlen

SETTEMBRE

Gli Henry Cow fanno un tour in Olanda in *quartetto*, senza Lindsay Cooper
[19] Nijmegen, Doornroosje
[20] Den Haag, Paard von Troje

- [21] Amsterdam, Melkweg
- [22] Maassluis, De Toverbal
- [25] Enschede, Technische Hogeschool Twente
- [26] Halsteren, Verenigings Gebouw
- [27] Vlissingen, De Piek
- [28] Groningen, Vera
- [29] Delft, De Eland

OTTOBRE

- [12] Manchester, Polytechnic

NOVEMBRE

- [05] London, Royal Festival Hall [D.Bedford's 'Stars End' feat. Fred Frith & Chris Cutler]
- [22] Wilmslow

COLLABORAZIONE E DECISIONE DI REGISTRAZIONE DI UN DISCO CON GLI SLAPP HAPPY:

"Desperate Straights" viene registrato presso il MANOR STUDIO (un brano registrato in questa sessione, "War", viene inserita nell'album "In Praise Of Learning"; "A Worm Is At Work", sempre da questa sessione viene inserito in una compilation per la Virgin: "V")

1975

GENNAIO

Henry Cow e Slapp Happy decidono di collaborare per una nuova registrazione e si stabiliscono nella *fredda* palestra della St.Christopher's school per lavorare alle composizioni.

FEBBRAIO

Inizia la registrazione di "In Praise Of Learning" al Manor Studio

- [21] "Desperate Straights" viene pubblicato.

MARZO

Sono formati i *nuovi* Henry Cow, in cui **Dagmar Krause** entra a tutti gli effetti, mentre A.Moore e P.Blegvad (gli altri due componenti degli Slapp Happy) decidono di limitare il loro impegno con la band alla registrazione di "In Praise of Learning", che procede.
Tour in Francia

APRILE

Unione con Robert Wyatt in previsione di un concerto insieme a Parigi per promuovere I dischi di entrambi in uscita. Per l'occasione, **Lindsay Cooper** rientra nel gruppo decidendo di restare.

MAGGIO

[08] Paris (France), Théâtre des Champs-Élysées con **Robert Wyatt**

Esequite: "Beautiful As The Moon, Terrible As An Army With Banners" / "Nirvana For Mice" / "The Ottawa Song" / "Gloria Gloom", "Ruins". Second set: "Richard" ["Muddy Mouse/Mouth"], Improvisation, "Bad Alchemy", "Little Red Riding Hood", "Living In The Heart Of The Beast", "We Did It Again"

[09] Lyon (France)

[09] "In Praise of Learning" viene pubblicato.

[17] Grenoble (France), Palais des Sports [Festival, con Magma, Etron Fou Leloublan, Nico]

[21] London, New London Theatre con Robert Wyatt

[23] Utrecht (Netherlands), Rasa

[24] Vlissingen (Netherlands), De Piek

[25] Amsterdam (Netherlands), Melkweg [support: Eyes & Ears]

[27] Rotterdam (Netherlands), De Lantaren

GIUGNO

[18] Bruxelles (Belgium) [con Gong, Magma, Hawkwind & Man]

[19] Bordeaux (France), Gradignan [con Gong, Magma, Hawkwind & Man]

[20] Poitiers (France), Arènes [con Gong, Magma, Hawkwind & Man]

[21] Nantes (France), Palais des Expositions [con Gong, Magma, Hawkwind & Man]

[22] Paris (France), Gare de la Bastille [con Gong, Hawkwind & Man]

[23] Toulouse (France) [con Gong, Magma, Hawkwind & Man]

[25] Metz (France) [con Gong, Magma, Hawkwind & Man]

[27] Roma (Italia), Piazza Navona con Robert Wyatt e Gong

LUGLIO

Dopo il concerto di Roma il gruppo resta in Italia per partecipare ad alcuni festival de l'Unità, e comizi del PCI.

[25] Oslo, Høvikodden Arts Centre

AGOSTO

[05] London, BBC Studios [John Peel show] - "Beautiful As The Moon..." / "Nirvana For Mice" / "Ottawa Song" / "Gloria Gloom" / "...Terrible As An Army With Banners"
[late] Watchfield Free Festival

OTTOBRE

[12] Pordenone, Palazzo Dei Marmi

[13] Udine, Palamostre Auditorium

[17] Nancy (France), Festival Jazz Pulsations [con Barre Phillips]

[18] Paris (Francia), Pavillon (concerto di supporto a "Rouge" - giornale politico)

[25] Massy-Palaiseau (Francia), Centre Socio-Educatif (Festival de Massy)

NOVEMBRE

[04] Toulouse (Francia)

[05] Toulouse

[06] Toulouse

[07] Brive (Francia)

[13] Lyon (Francia)

[16] Fresnes (Francia), MJC

organizzate 30 date per il tour inglese, che vengono in gran parte cancellate, tranne due:

[29] Manchester, University

DICEMBRE

[05] Glasgow, Strathclyde University

[13] Orléans (Francia)

1976

GENNAIO

[22] Kingston, Polytechnic

[23] Maidstone, College of Arts

[30] Walthamstow, North London Poly

[31] London, School of Economics (People's Free Festival Benefit) di supporto: Scrappy Yard

FEBBRAIO

[07] Colchester, Essex University

[21] Norwich, East Anglia University

[31] Aldwych, People's Free Festival Benefit [di supporto: Scrappy Yard]

MARZO

[26] Hamburg (Germany), NDR Jazz Workshop: "Beautiful As The Moon...", "Nirvana For Mice", "Ottawa Song", "Gloria Gloom", Improv, "Ruins", Improv, "...Terrible As An Army With Banners"

John Greaves decide di lasciare il gruppo, entra nel gruppo Uli Trepte che si alterna a Steve Beresford

APRILE

[09] Grenoble (Francia)

[30] Nancy (Francia)

MAGGIO

Georgie Born (musicista degli Hi-Tones) entra nel gruppo al basso e al violoncello dopo le audizioni con vari bassisti, tra cui Uli Trepte e Steve Beresford

Mentre la nuova arrivata Georgie Born impara il repertorio, il gruppo fa un concerto in Scandinavia in forma di *quartetto*: (Frith/Hodgkinson/Cooper/Cutler), Dagmar resta ad Hamburg per motivi di salute.

[18] Uppsala (Svezia), V-Dala

[19] Stockholm (Svezia), Jarlateatern

[21] Västerås, Musikforum

[22] Sundsvall, Musikforum

[23] Umeå, Stacken

[26] Trondheim (Norvegia), Studentersamfundet

[28] Gothenburg (Svezia), Sprängkullen

GIUGNO

Dagmar Krause rientra nel gruppo

OTTOBRE

[23] London, New Cross Goldsmith College

[26] Southend, Lindisfarne Centre (Southend Open Door Arts Festival) [P Lol Coxhill & Gerry Fitzgerald, Red Square]

NOVEMBRE

[1] Milano

tour in Francia :

[09] Dijon, Salle Fontaine d'Houche

[10] Paris, France-Musique ["Ecoute"]

- [11] Paris, Théâtre de la Renaissance
- [12] Paris, Théâtre de la Renaissance
- [13] Mulhouse
- [15] Paris, France-Musique Studio 109
- [16] Long-la-ville, MJC
- [17] Reims, Cinéma Opéra
- [18] Nancy, Salle Rencontres (Concert ATEM)
- [19] Hénin-Beaumont, MJC
- [24] Bourges, Maison de la Culture
- [25] Chaumont, Salle des Fêtes
- [26] Belfort, Pépinière
- [27] Louveciennes, Maison des Jeunes
- [30] Grenoble

DICEMBRE

- [01] Grenoble
- [02] Nice, Faculté de Lettres
- [03] Aix-en-Provence [con: Etron Fou Leloublan, Zao]
- [04] Avignon, Théâtre du Chêne Noir
- [05] St.Chamond, Cinéma Variété
- [06] Montpellier, Campus
- [07] Tarbes, Le Parnis
- [08] Toulouse, Théâtre du Taur
- [10] Limoges, Centre Gagan
- [11] Bordeaux
- [13] Orléans

1977

FEBBRAIO

- [01] Cambridge, Lady Mitchell Hall
- [02] Leeds, University
- [04] Nottingham, Victoria Leisure Centre
- [05] Coventry, Warwick University
- [13] London, Battersea Town Hall

- [20] Torino

MARZO

- [06] Oriago
collaborazione con Orkhestra, featuring Henry Cow, members of
the Mike Westbrook Band and singer Frankie Armstrong
- [13] London, Roundhouse [Orchestra - debut performance]

APRILE

- [22] Amsterdam (NL), Melkweg
- [23] Etten-Leur (NL), De Nobelaer
- [24] Maassluis (NL), De Toverbal
- [26] Anvers (Belgio), De Muze
- [27] Bergen op Zoom (NL), De Bottehomme1

MAGGIO

[10] Vlissingen (NL), De Piek
[18] Bruxelles (Belgio), Halles de Schaerbeek
Scandinavian tour
[--] Stockholm (Svezia) [radio broadcast] (broadcast Jun 9)
scaletta: "Urk Ga - Parts 1-3", "Nirvana For Mice", improv, "No
More Songs" [P.Ochs]

[16] Uppsala (Svezia)

[18] Bruxelles (B), Halles de Shaerbeek
[28] Battersea, Arts Centre (Socialist Music Festival) [con:
Frankie Armstrong, Lol Coxhill]
[30] Southampton, Solent Suite [con: Red Balune]
[31] Bath, Brillig Arts Centre [con: Red Balune]

GIUGNO

In Gran Bretagna

[01] Plymouth, Woods [con: Red Balune]
[02] Exeter, St.George's Hall [con: Red Balune]
[03] Cardiff, Temple of Peace [con: Red Balune]
[08] Hull, University
[09] Brighton, Polytechnic [con: Etron Fou Leloublan]
[10] Southend, Queen's Hotel [con: Etron Fou Leloublan]
[12] Guildford, Civic Hall [con: Etron Fou Leloublan]
[13] Cambridge, Lady Mitchell Hall [con: Etron Fou Leloublan]
[25] Sierck-les-Bains (France), Festival du Château [con:
Planet Gong, National Health]
[26] London, Regent's Park Open-Air Theatre [Orchestra]

LUGLIO

[31] Tim Hodgkinson e Lindsay Cooper partecipano allo
spettacolo dei National Health" al QUEEN ELIZABETH HALL,
London.

SETTEMBRE

Tour in Italia con gli Etron Fou Leloublan
[16] Milano [Orchestra]
[17] Modena [Orchestra]
[18] Nancy, Chapiteau de la Pépinière (Nancy Jazz Pulsations)
[Orchestra]

[25] Cantù [con Stormy Six]
[27] Oriago (Italy)

OTTOBRE

[05] Valence (Francia) [con Etron Fou Leloublan]
[08] Paris (France), Hippodrome [con Etron Fou Leloublan &

Albert Marcoeur]

[15] Nancy (Francia), Festival Nancy Jazz Pulsations
[Orchestra]

[26] uscita dal gruppo di **Dagmar Krause**

NOVEMBRE

[8-30] tour in Francia

[10] Angers

[19] Paris, Fête du Nouveau Populaire de Paris [Orchestra] [e
con: National Health]

[24] Bourges

in Spagna :

[29] Saragozza

[30] Barcellona

DICEMBRE

[02] Friburgo (Germania)

[03] Monaco (Germania)

[16] Amsterdam (NL), Melkweg [con: Red Blaune]

1978

GENNAIO

[13] Zurigo, (Svizzera)

[15-29] sessione di registrazione per il nuovo album al
Sunrise Studios, Kirchberg (CH), in cui viene registrato il
materiale per quello che diventerà **"Hopes & Fears"** degli **Art
Bears**, mentre il brano "Half The Sky" sarà inserito nell'album
"Western Culture" degli **Henry Cow**

FEBBRAIO

Tour in Inghilterra, con The Arts Council

[03] Birmingham, Aston University

[04] Sheffield, Hurfield Campus

[05] Manchester, Royal Exchange Theatre

[06] Liverpool, Christ's College

[07] Huddersfield, Town Hall

[08] Scunthorpe, Foxhills School

[10] Bristol, Arnolfini

[11] Bridgwater, Arts Centre

[13] Coventry, Warwick University

[14] Brixton, Town Hall

MARZO

[07] London, Finsbury Town Hall: concerto con Stormy Six, sotto il nome di Rock In Opposition

[09] Edinburgh, George Square Theatre

[12] London, New London Theatre: manifestazione ufficiale di "Rock In Opposition": partecipano oltre gli Henry Cow: Stormy Six, Univers Zero, Etron Fou Leloublan, Samlas Mammás Manna.

[13] Nottingham, University : Rock In Opposition

[14] Leicester, Phoenix Theatre (Leicester Rock Festival) [con: Stormy Six per R.I.O.]

[15-18] proseguita registrazione per "Hopes & Fears" degli **Art Bears** al Kaleidophon Studios, London

[18] Middlesex Hospital Medical School [con: Red Balune, Ens]

[22] Bremen (Germania), Radio Bremen Studios

[fine] Dates in Scandinavia with Orchestra (?)

APRILE

Georgie Born lascia il gruppo senza essere sostituita (Ann-Marie Roelofs entra come trombonista nel tour conclusivo e suonerà nelle session per "Western Culture")

Lindsay Cooper lascia temporaneamente il gruppo per ragioni personali, restano: Tim Hodgkinson, Chris Cutler, Fred Frith a cui si unisce Phil Minton (Westbrook Band, Orchestra): il gruppo si chiama THE LIONS OF DESIRE.

Metà mese: tour spagnolo (LIONS OF DESIRE)

[20] Paris, radio session (con Phil Minton)

Al rientro in Inghilterra rientra nel gruppo Lindsay Cooper, il gruppo torna a chiamarsi Henry Cow.

Altre date in Italia e in Francia con ospiti: Yochk'o Seffer (sax), Henry Kaiser (chitarra), Ann-Marie Roelofs (trombone e violino).

MAGGIO

Tour in Francia

[1-15] Bourges, Tours, Clermont-Ferrand, Grenoble, Paris

[18] Nancy [Orchestra]

[19] Long-la-Ville [Orchestra]

[20] Loose-en-Goelle [Orchestra] (con Terje Rypdal)

[21] La Celle-St. Cloud (with Terje Rypdal)

[22] Poitiers [Orchestra]

[23] Orléans [Orchestra]

[24] Bordeaux [Orchestra] (with Terje Rypdal and Yochk'o Seffer)
[25] Toulouse
[26] Toulouse
[27] Castres
[30] Sète

GIUGNO

Prosegue il tour in Francia

[01] Aix-en-Provence
[03] Salon-de-Provence
[05] Privas
[06] Lyon [con: Henry Kaiser]

Anne Marie Roelofs entra permanentemente nel gruppo e parteciperà alla registrazione di Western Culture
[13-17] Paris, Théâtre Campagne Première [con: Art Ensemble Chicago]

LUGLIO

[09] Monza

[13] Ravenna

[14] Torino (I), Parco Sempione
[25] Milano (I), Piazza Del Duomo, **ultimo concerto degli Henry Cow**
[26] registrazione dell'album "**Western Culture**" al Sunrise Studios, Kirchberg (CH), che si concluderà il giorno 8 Agosto

AGOSTO

Gli Henry Cow, che già avevano deciso prima della registrazione di WESTERN CULTURE di non essere più un gruppo permanente, decidono di sciogliersi.

Bibliografia

- Aa.Vv., *Progressive Rock Reconsidered*, Londra, New York, Routledge, 2002
- ACHILLI, Alessandro: *Dagmar Krause*, in *Musiche*, n°18, primavera 1997
- ACHILLI, Alessandro: *Tim Hodgkinson*, in *Musiche*, n°18, primavera 1997
- Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-1990
- FABBRI, Franco: *Il Suono In Cui Viviamo*, Roma, Arcana Musica, 2002
- FABBRI, Franco: *Album Bianco² - 2°edizione aggiornata*, Roma, Arcana Musica, 2002
- FABBRI, Franco: *La Canzone*, in: *L'Enciclopedia della Musica, Il Novecento, vol.I*, Torino, Einaudi, 2001
- FIORI, Umberto, *Scrivere con la voce - canzone rock e poesia*, Milano, Unicopli, 2003
- FIORI, Umberto, *Popular Music: teoria, pratica, valore*. In Franco FABBRI (a cura di): *What is Popular Music - 41 saggi, interventi, ricerche sulla musica di ogni giorno*, Milano, Unicopli, 1983
- FRITH, Simon, *Il Rock è Finito*, Torino, EDT, 1990
- FRITH, Simon, *La sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano, 1982
- LAING, Dave: *Il Punk, Storia Di Una Sottocultura Rock*, Torino, EDT, 1991
- LOMBARDI, Luca (a cura di): *Hanns Eisler - Musica della rivoluzione*, Milano, Feltrinelli, 1978
- MIDDLETON, Richard: *Studiare la Popular Music*, Milano, Feltrinelli, 2001

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz: *La Musica Moderna*, Torino, Einaudi, 1960

STUMP, Paul: *The Music's All That Matters - A History of Progressive Rock*, Quartet Books, Londra, 1997

Siti web consultati

www.ccutler.com

www.perso.club-internet.fr/calyx/bands/henrycow.html

www.perso.club-internet.fr/calyx/bands/chrono/henrycow

www.perso.club-internet.fr/calyx/mus/krause_dagmar

www.fredfrith.com/longbiography

www.cloudsandclocks.net/interviews/CC_AB_intervista

www.bbc.co.uk/music/experimental/reviews/artbears_box

www.nthposition.com/theartbearsboxby.php

www.pitchforkmedia.com/record-reviews/a/art-bears/art-box

www.squidco.com/rer/rio.facts

