



BAROCCO? BA-ROCK!

Fabio Ferrucci

BA-ROCK?!

Sì, Ba-rock!

Il titolo parla chiaro: qualcuno (anzi, più di uno) ad un certo punto si è stancato della veste usuale della musica cosiddetta «colta» ed ha provato a cambiarle il guardaroba, a rinnovarle il look, presentandola in maniera insolita. Noi cercheremo di dare un'occhiata a ciò che il panorama ci propone, osservando da vicino alcuni particolari e formulando alcune considerazioni, per giungere infine a qualche concreta proposta operativa.

PERCHÉ BA-ROCK?

Prima di procedere, però, è necessario porsi una domanda, e cioè: perché un bel mattino del 1974 il signor Isao Tomita decide di arrangiare i *Quadri di una Esposizione* di Musorgskij? Forse non gli piaceva abbastanza l'orchestrazione di Ravel? E cosa può spingere un essere umano a pubblicare 150 (!) Lp senza essere l'autore di neppure uno dei brani incisi? È il caso di James Last che nella sua lunghissima carriera ha presentato la propria versione praticamente di tutto lo scibile musicale umano, dalla *Cavalleria Rusticana* alla *Toccata e fuga* in Re minore, dalla *Danza del Fuoco* agli *Improvvisi* di Schubert.

Cercheremo quindi di scoprire i motivi che stanno alla base di ogni *remake*, giungendo là dove i confini tra arte e lucro si fanno sottili sottili...

I «SINGLE» E LE AMMUCCHIATE

Ad una prima occhiata il panorama di «Ba-rock!» si divide spontaneamente in due grandi aree, corrispondenti a due ben distinte tipologie di intervento: da un lato abbiamo quei brani che consistono nell'arrangiamento completo di una composizione preesistente; questo utilizzo - il più frequente - è stato da noi battezzato come «single».

All'estremità opposta si trovano quei brani nei quali in 8-10 minuti vengono condensati 10-15 e più frammenti di provenienza spesso disparata, uniti da brevi sezioni di collegamento, nelle quali - per motivi di giunzione - è possibile imbattersi in modulazioni che farebbero impallidire Wagner; questa fetta della produzione di Ba-rock! verrà da noi scherzosamente definita come «le ammucchiate».

BA-ROCK! IL PROGETTO

In questo ambiguo campo del panorama musicale, l'assenza di una trattazione specifica può essere facilmente spiegata dalla mancanza di interesse (o, diciamo pure, dalla forte avversione) della Cultura (con la C maiuscola!) e della Musicologia di fronte a queste «volgarizzazioni» della musica colta.

In un'epoca come la nostra, quando è la ricerca filologica - o pseudo tale - a farla da padrone, quando, come afferma il pianista Jeffrey Swann

«ormai non si può più suonare Beethoven nella costa occidentale degli Stati Uniti, se non su un fortepiano» - e, personalmente, non so quanto il compositore di Bonn sarebbe entusiasta di questo «recupero filologico», dal momento che egli era il primo a cercare di forzare i limiti dei propri strumenti - il nostro lavoro potrà forse apparire quanto meno fuori luogo.

BAROCKANDO SI IMPARA

In siffatto contesto culturale si intuisce immediatamente come una *Quinta Sinfonia* in versione disco-music, possa far rabbrivire i critici, i quali, nel migliore dei casi, non prendono il fenomeno neppure in considerazione, e, nel peggiore, lo distruggono senza tanti scrupoli metodologici, etichettandolo come «appropriazione da parte di una cultura di massa del patrimonio musicale colto»: basta aggiungere l'aggettivo «indebita» alla parola «appropriazione» per poter configurare un'ipotesi di reato. In mezzo a tanta furia filologica, noi vorremmo spendere una parola in favore di questo «genere minore» che è la copiatura.

Tanto per cominciare, se è vero che questi arrangiamenti rappresentano una appropriazione popolare di un genere colto, ben vengano, viste le generali incomprendibilità e fumosità che spesso circondano l'*hortus conclusus* della musica classica. Gli arrangiamenti possono rappresentare una «porta in più» per la grande maggioranza degli ascoltatori, poiché presentati in una veste più vicina ai canoni della musica di massa. In certi casi addirittura - ironia della sorte! - vengono arrangiati brani sconosciuti alla maggior parte del «pubblico colto» (quanti musicisti conoscono l'«Intermezzo» della suite *Karelia* di

Sibelius, arrangiata invece dai Nice nell'LP *Ars longa Vita brevis?*)

In secondo luogo copiare significa capire ed i musicisti del passato lo sapevano bene: fino all'avvento della stampa il compositore nasceva come copista; solo in seguito, dopo essersi «fatto la mano», cominciava a scrivere di proprio pugno. E la didattica del copiare non è limitata alla musica: l'apprendimento della lingua ne è un esempio lampante: un bambino può imparare a parlare solo copiando – e canzonando! – le frasi dell'adulto. Come terzo argomento propongo due considerazioni piuttosto curiose: non è forse propria del barocco, oggetto di tanti «recuperi filologicamente corretti», la massima del «si suona con quel che c'è»? E ogni arrangiamento non può essere visto come una realizzazione del tanto decantato «principio di economia» in musica, e cioè del come ottenere il massimo risultato, o comunque l'obiettivo ricercato, con i mezzi a disposizione?

Infine vorrei far notare come spesso gli arrangiamenti presentino un aspetto parodistico nell'accezione moderna del termine, ed è cosa nota che senza intelligenza la satira non è possibile...

I BA-ROCKETTARI: TURISTI PER CASO VS. HABITUE

Dopo aver posto l'accento sulla produzione di «Ba-rock!», volgiamo ora l'attenzione agli addetti ai lavori di questo genere musicale.

Da un lato abbiamo musicisti che hanno voluto cimentarsi con «i grandi» almeno una volta. Turisti per caso, essi operano in diversi modi, che vanno dalla citazione all'arrangiamento, ma in ogni caso mai – per quanto abbiamo potuto

osservare – secondo il principio dell'ammucchiata; magari inseriscono nel loro LP un *remake* di un brano classico (come gli Yes), oppure una piccola citazione all'interno di un loro brano (ad esempio il chitarrista Malmsteen), ed anche quando pubblicano un intero disco di «Ba-rock!», ciò avviene tenendo sempre conto dell'autonomia di ogni singola composizione.

Ben diverso l'atteggiamento degli *habitué*: costoro nascono, vivono, muoiono e verranno ricordati unicamente in funzione di una produzione di *remake*, presentata al pubblico in diversi modi che vanno dalla forma enciclopedica (è il caso di Isao Tomita che presenta sempre l'integrale o quasi delle composizioni che arrangia) all'uscita a fascicoli (come James Last con i vari «Classics up to date» (letteralmente: *Classici – aggiornamento*) volume 1, 2, 3, 4, etc., ovvero i «*My favourite... Romantic songs, ...Classics, ...Love songs*», ...etc. all'ammucchiata.

BA-ROCK! ALLO SPECCHIO

Nonostante le diversità tra i vari brani, ed indipendentemente dalla tipologia del Ba-rockettaro di turno, vi sono alcuni atteggiamenti di fondo, alcuni «modi facendi» costanti, comuni, che compaiono ovunque, e sono riducibili a 3 comportamenti di base:

copiare, in ogni suo possibile aspetto, dal plagio alla citazione: forse il più banale dei tre, ma che implica comunque un «saper mettere le cose giuste al momento giusto», un'arte assai raffinata; *trasformare*, che comprende l'arrangiare, l'adattare, il trascrivere, l'improvvisare: implica abilità maggiori rispetto alla mera copia, quali l'utilizzo di mezzi diversi, un grado di elasticità mentale tale da con-



materiali

sentire di operare paragoni «metaforici» tra ambiti musicali totalmente differenti; *prendere in giro*, l'aspetto parodistico è forse il più interessante di tutti, poiché è quello che necessita del più alto grado di consapevolezza; è impossibile ironizzare su qualsivoglia cosa senza conoscerla a fondo: molte persone di spettacolo fanno gli imitatori, ma poche di esse fanno veramente ridere...

BA-ROCK! E I SUOI FRATELLI

Copiare non è certo invenzione degli ultimi decenni; rimanendo anche solamente nello specifico musicale, i precedenti storici non mancano affatto: tra tutti spicca quello della *Parodia*: il termine, oggi assunto nei più svariati contesti e con accezione caricaturale, nacque con valenza prettamente musicale, e sottintendeva diverse pratiche musicali, quali l'adattamento di un testo ad una composizione strumentale, la sostituzione del testo di una composizione con un secondo testo di diverso carattere, e l'elaborazione di un brano strumentale. La prassi di sostituire il testo era largamente adottata anche nella *Lauda*; di carattere religioso, ma extraliturgica, essa spesso consisteva in una composizione profana (*frottola* o *villanella*) alla quale veniva applicato un nuovo testo (*travestimento*); un procedimento simile, sebbene in chiave umoristica, è quello adottato dal Banchieri quando trasforma, ad esempio, il palestriniano «Vestiva i colli e le campagne

intorno...) in «Rostiva i corni e le castagne in forno...».

Tutto ciò fino all'inizio del XVI sec.; in seguito, mentre da un lato si possono rinvenire situazioni compositive che sfociano in quello che oggi sarebbe definito plagio, dall'altro il termine verrà assumendo la connotazione, per noi più usuale, di imitazione di una tecnica compositiva o di uno stile storicamente definiti (e quindi ritenuti «stereotipati») con colorature che vanno dal comico al satirico al grottesco.

Tantissimi gli esempi di citazione in vari compositori (Schumann si autocita in continuazione), o l'utilizzo di temi popolari in brani colti (danze, rapsodie, fughe su temi ungheresi, spagnoli, russi, etc.).

Esiste poi tutta la schiera delle *Trascrizioni*, di materiale sia popolare (per es., le canzoni popolari scozzesi trascritte da Haydn) sia colto – e si possono citare i concerti di Vivaldi trascritti da Bach; Bach trascritto per pianoforte (Busoni, Tausig, von Bülow, Liszt), brani pianistici o cameristici trascritti per orchestra (per es. i *Quadri di una Esposizione* di Musorgskij) ed i casi nei quali la trascrizione è operata dal compositore stesso o affidata ad altri, come, i *3 e 5 pezzi facili* per pianoforte di Stravinskij, poi trascritti per orchestra; o la *Rapsodia in blue*, scritta da Gershwin per due pianoforti, e da lui consegnata a Ferde Grofé con l'indicazione di arrangiarla per pianoforte ed orchestra; vi è pure il caso inverso (e più frequente): composizioni orchestrali o da camera «ridotte» per pianoforte (a due o quattro mani); qui la praticità e la facilità di accesso hanno il sopravvento sulle raffinatezze prettamente timbriche.

In ultimo, abbiamo la vastissima produzione di *Variazioni*, *Fantasie* e *Parafraresi* su temi d'opera che, in genere, utilizzano i temi di arie arcinote come base per variazioni vir-

tuosistiche spinte ai limiti dell'acrobazia.

ROCKO BAROCCO

Se è vero, come afferma qualche filosofo, che ogni cosa nasce col proprio contrario, non poteva andare diversamente per «Ba-rock!»

Così, come abbiamo i brani classici arrangiati in stile rock o jazz, capita sempre più spesso di imbattersi in incisioni di pezzi rock presentati in uno strano stile che mescola i tratti ritmici del rock ad una strumentazione ibrida, composta da un'orchestra sinfonica (e trattasi nella quasi totalità dei casi della London Symphony o della Royal Philharmonic Orchestra), un coro più un paio di chitarre elettriche ed una batteria.

I primi esemplari usciti erano incisioni commemorative (come «*The Royal Philharmonic Orchestra plays The Beatles*», concerto tenuto all'Albert Hall per i 20 anni dalla nascita del gruppo di Liverpool, o la recente incisione dei più bei brani dei Queen della London Symphony Orchestra, diffusa – che combinazione! – in contemporanea alla morte di Freddie Mercury); in seguito, visto l'apprezzamento del pubblico, sono uscite varie altre monografie di questo genere, senza alcuna giustificazione del tipo «anniversario» o «ricorrenza» (Phil Collins, a quanto mi risulta, gode di ottima salute, tuttavia è recentemente uscita una raccolta di suoi brani «classicizzati» dall'orchestra di turno).

IO BA-ROCK!, E VOI?

Vogliamo a questo punto formulare qualche proposta a carattere operativo, chiederci cioè chi e come possa utilizzare i nostri appunti e con che scopo. A mio avviso un utiliz-

zo didattico degli arrangiamenti può avvenire principalmente in tre modi; vediamoli assieme.

1. Il riconoscimento

Abbiamo un primo livello di riconoscimento comparato; tale operazione, se fatta con ragazzi – ma anche con adulti – può benissimo prendere le forme ludiche di una specie di «tombola musicale», nella quale si gioca a chi indovina per primo il brano originale, il compositore, gli strumenti utilizzati nell'una e nell'altra versione...

E qui entra in ballo il problema legato al riconoscimento degli strumenti: molti ragazzi (e molti adulti) non sanno riconoscere una chitarra da un basso elettrico, per non parlare poi degli strumenti dell'orchestra. «Ba-rock!» può diventare un approccio diverso e stimolante anche da questo punto di vista; focalizzando infatti l'attenzione sui tratti dell'originale che vengono evidenziati – o annientati – dall'arrangiamento, si possono sicuramente capire le potenzialità di ogni strumento, che verrà così collocato nel giusto contesto, e sarà percepito non più isolatamente, bensì in relazione agli altri strumenti.

2. L'analisi

Un secondo approccio, più impegnativo, consiste in una *presa di coscienza*

a) dei modi in cui è stata effettuata la trasposizione
b) dei condizionamenti che al brano originale sono stati dettati dal nuovo contesto.

Questo lavoro implica un'analisi comparata a diversi livelli, in relazione agli aspetti da evidenziare. A tal scopo ho realizzato due schede (una per i «single» ed una per le «ammucchiate») che possono essere

utilizzate dai ragazzi come «griglia» per l'analisi. Tali schede sono state da me applicate a circa 50 brani e si sono dimostrate assai flessibili alle diverse esigenze.

2.a I «single»

Le schede per i «single» sono caratterizzate da una tabella a «doppia entrata», in modo da rendere più immediato il confronto tra brano originale ed arrangiamento. Abbiamo una prima sezione con le informazioni generali (AUTORE, TITOLO, DURATA, seguiti dalle specifiche riguardo agli ESECUTORI, e dai relativi RIFERIMENTI DISCOGRAFICI); più sotto si trovano alcune voci che permettono un rapido inquadramento dell'arrangiamento:

1. INTERVENTO: qui si opererà una prima classificazione basata sulle diverse possibili tipologie di utilizzo di brani preesistenti, ad esempio:

Citazione, se parte di un brano viene riportata all'interno di un altro;

Arrangiamento, se il riferimento al modello rappresenta la parte fondamentale del nuovo brano, anche se rivestito di un nuovo «look»;

Parodia: caricatura, versione comica;

Variazione: quando l'utilizzo del materiale musicale preesistente è caratterizzato da una grande originalità ed autonomia;

Versione: si può intendere come una «traduzione» esecutiva di un brano, con trasformazioni che possono riguardare vari piani, a livello strumentale o stilistico, per esempio, a seconda della personalità dell'interprete;

Trascrizione: rielaborazione di un brano per strumenti diversi da quelli previsti dall'autore;

Plagio: come aspetto più volgare della copiatura, in quanto finalizzata unicamente al lucro;

2. UTILIZZAZIONE: qui si specifica quali sezioni dell'originale sono state utilizzate per l'arrangiamento e perché (difficilmente un *remake* utilizza per intero un brano originale; più spesso ne vengono estratti il tema principale e poche altre sezioni di contorno);

3. GENERE: gli arrangiamenti si presentano sotto i *look* più disparati: rock, jazz, blues, disco-music, soft...;

4. OSSERVAZIONI eventuali.

Segue poi l'analisi comparata che, attraverso 13 campi, opera un confronto diretto e particolareggiato tra originale e *remake* nei loro aspetti di STRUTTURA, TONALITÀ, MELODIA, ACCOMPAGNAMENTO, ARMONIA, TEMPO, RITMO, AGOGICA, DINAMICA, FRASEGGIO, STRUMENTI, ed eventuali TESTO, TIPO DI VOCE.

2.b Le «ammucchiate»

Le prime due sezioni della scheda «ammucchiate» ricalcano quelle della scheda «single». Seguono poi un elenco dei BRANI CONTENUTI e relative durate, ed un paragrafo di analisi sulle SEZIONI DI COLLEGAMENTO, per finire con CONSIDERAZIONI specifiche sulla maggiore o minore efficacia dei *collages* operati. Si è adottata una scheda assai meno specifica della precedente per evitare inutili dispersioni, vista la generale omogeneità che caratterizza gli interventi stilistici operati sui vari brani di ogni «ammucchiata».

3. La proposta creativa

La terza proposta, che da qualcuno potrebbe essere giudicata di difficile realizzazione, almeno nella stragrande maggioranza dei casi, intende incoraggiare il bricolage del *remake* (una specie di «Fatelo da voi» o di «Diventa James Last - baffi compresi - in 15

giorni»). Questa proposta può essere svolta su vari piani; l'importante è non fissarsi su determinati contenuti, bensì promuovere degli atteggiamenti di tipo creativo: non importa voler fare a tutti i costi l'*VIII Sinfonia* di Mahler con due tamburelli baschi ed un flauto a *coulisse*, quanto riuscire a stimolare soluzioni nuove in base ad uno scopo pre-stabilito.

«Ba-rock!», insomma, dopo aver spinto alla riflessione, cerca ora di fare acquisire la consapevolezza degli strumenti che si possono ottenere da uno studio del *remake*: come gli antichi copisti scrivevano per imparare a scrivere musica, così non è assurdo pensare che, dopo aver visto diverse possibilità, una persona possa e debba essere in grado di operare il proprio rifacimento di un brano, anche solo a grandi linee.

Ba-rock!, infine, può pure far riflettere sui cambiamenti di un prodotto in funzione dell'epoca, del luogo e del destinatario; ed una presa di coscienza in tal senso, oggi che siamo tutti convinti di ricevere dalla società esattamente ciò di cui abbiamo bisogno, sarà sicuramente benefica.

Risulta allora chiaro come il copiare, spesso etichettato come un'attività vile o comunque passiva, se utilizzato in maniera intelligente, possa diventare uno strumento assai fecondo per stimolare la creatività!

Le schede

Vengono di seguito riportate:

- 1) Il modello di una scheda «single»
- 2) Il modello di una scheda «ammucchiata»
- 3) Una scheda «single» realizzata
- 4) Una scheda «ammucchiata» realizzata

SCHEDA «SINGLE»

	<i>Arrangiamento</i>	<i>Versione originale</i>
<i>Autore</i>		
<i>Titolo</i>		
<i>Durata</i>		
Esecutori		
Sta in Riferimento		
Intervento Utilizzazione Genere Osservazioni		

	<i>Analisi interventi</i>	
	<i>Arrangiamento</i>	<i>Versione originale</i>
Struttura		
Tonalità		
Melodia		
Accompagnamento		
Armonia		
Tempo		
Ritmo		
Agogica		
Dinamica		
Fraseggio		
Strumenti		
(Testo)		
(Voce)		

SCHEDA «AMMUCCHIATA»

	<i>Arrangiamento</i>
<i>Autore</i>	
<i>Titolo</i>	
<i>Durata</i>	
Esecutori	
Sta in Riferimento	
Intervento Utilizzazione Genere Osservazioni	

Brani inclusi

<i>Autore</i>	<i>Titolo</i>	<i>Durata</i>

Sezioni di collegamento

Considerazioni

SCHEDA SINGLE REALIZZATA

	<i>Arrangiamento</i>	<i>Versione originale</i>
<i>Autore</i>	W. Murphy	L. van Beethoven
<i>Titolo</i>	A Fifth of Beethoven	Sinfonia n° 5 op. 67 (Allegro con brio)
<i>Durata</i>	3'01''	8' circa
Esecutori	Walter Murphy (non viene fatto nome né dell'orchestra, né degli altri strumentisti)	
Sta in Riferimento	vari – Saturday Night Fever (colonna sonora del film) – side 2 21p – RSO 2658 123 (2479 199 + 2479 200) – © 1977 RSO Records Inc.	
Intervento Utilizzazione Genere Osservazioni	Arrangiamento Viene utilizzato unicamente il primo tema del 1° mov. della sinfonia Disco music anni '70 Un ruolo importante è giocato dal «fattore sorpresa»: il celebre <i>incipit</i> della sinfonia è eseguito come nella versione originale per essere improvvisamente interrotto da una rullata di batteria che segnala l'inizio dell'arrangiamento vero e proprio.	

Analisi interventi

	Arrangiamento	Versione originale
Struttura	Dopo il «trucchetto» iniziale, il brano presenta una struttura ABA: in A, dopo aver ripetuto per 2 volte il celebre <i>incipit</i> viene riprodotta la zona del 1° tema della sinfonia; in B (20 batt.) viene introdotto materiale nuovo come un ostinato suonato da un organo <i>Hammond</i> ed altri elementi affidati ai fiati ed agli archi; seguono 8 battute di transizione che portano alla ripresa del 1° tema della sinfonia ed in chiusura vengono utilizzate le ultime battute di coda dell'originale.	Forma sonata
Tonalità	Do minore	Do minore
Melodia	La struttura melodica delle 2 frasi viene mantenuta pressoché inalterata; all'inizio il celebre <i>incipit</i> viene utilizzato quasi come un <i>riff</i> dagli archi (da notare che di questo inciso iniziale mentre si mantiene inalterato il ritmo, le note non sono più «sol sol sol mib», bensì «mib mib mib do»)	È il celebre «tema del destino che busca alla porta».
Accompagnamento	Due diverse formule ritmiche vengono affidate ad altrettante chitarre elettriche e vengono portate avanti con poche variazioni fino alla fine del brano (vengono interrotte solo in corrispondenza delle 8 battute di transizione prima della ripresa e nella coda). Completa la sezione di accompagnamento un basso elettrico con figurazioni non molto elaborate.	Il brano originale praticamente si autoaccompagna con l'inciso ripetuto in vari registri da diversi strumenti.
Armonia	Poco viene variato dell'armonia beethoveniana; al termine della sezione A viene introdotto un I-IV-I-IV sospensivo in luogo dell'accordo diminuito di Beethoven, ma niente di più; non molti gli spunti originali nella parte B; bella la sorpresa finale della cadenza d'inganno proprio a ridosso della conclusione.	Armonicamente il 1° tema non presenta arditezze: alternanze di I-V, una sesta italiana alla fine della 1ª frase ed una 7ª diminuita in chiusura.
Tempo	È il classico 108-110 alla semiminima tipico della disco-music anni '70.	Allegro con brio
Ritmo	4/4	2/4
Agogica	Le 2 corone presenti nell'incipit originale vengono mantenute, ed anzi, la seconda di esse viene allungata.	Le indicazioni di Beethoven si limitano alle 2 corone iniziali.
Dinamica	Come in tutti i brani «disco», la dinamica viene molto appiattita; un particolare degno di rilievo: sulla seconda corona dell' <i>incipit</i> gli archi eseguono un crescendo piuttosto marcato, primo segnale di avviso per l'ascoltatore sprovveduto che fosse convinto di ascoltare la vera 5ª di Beethoven.	Dopo il forte iniziale ognuna delle due frasi che compongono il 1° tema inizia piano e prosegue in crescendo.
Fraseggio	Viene mantenuto quello originale, adattandolo però alle esigenze del 4/4.	La scrittura indica un fraseggio iniziale di 2 batt. per volta, poi di 1, per chiudere la frase con 2 acc. separati per bat.
Strumenti	Archii, fiati, 2 chitarre elettriche, 1 basso elettrico, batteria, timpani, quijada, organo <i>Hammond</i> .	Orchestra sinfonica
(Testo)		
(Voce)		

SCHEDA AMMUCCHIATA REALIZZATA

Arrangiamento

Autore	J. Fiddy
Titolo	Kimera and the Operaiders
Durata	14'35'' (a) 16'40'' (b)
Esecutori Sta in Riferimento	Kimera and The Operaiders with the London Symphony Orchestra Kimera and The Operaiders with the London Symphony Orchestra 1p – Baby Records BR56080 – © 1986 Baby Records
Intervento	Ammucchiata selvaggia: ad uno dei brani vengono concessi solo 17 secondi!
Utilizzazione	Secondo la classica tecnica dell'ammucchiata si prende un insieme di temi, i più popolari possibile – in questo caso il Bignami dell'opera lirica – e di essi si citano solo quei pochi secondi che da un lato ne permettano la riconoscibilità, dall'altro la mancanza di noia all'ascolto.
Genere	Ibrido: c'è di tutto un po': dai fugati alla Bach alle orchestrazioni originali solo leggermente ritoccate, ad un uso sconsiderato del campionatore, alla batteria elettronica pre-programmata (con tanto di didascalia dello studio di registrazione ove tale programmazione è avvenuta)
Osservazioni	I brani sono sovente inframezzati da brevi sezioni di collegamento strumentali composte dal signor John Fiddy che è poi il curatore di tutta la faccenda. Le sezioni di collegamento più lunghe sono chiamate «Operature» e pare che siano tratte da una composizione preesistente dello stesso Fiddy intitolata pomposamente «The Lost Opéra» (L'Opéra perduta) che saremmo assai curiosi di ascoltare per intero.

Brani inclusi

<i>Autore</i>	<i>Titolo</i>	<i>Durata</i>
G. Verdi	«Caro nome» (da <i>Rigoletto</i>)	0'19''
	1 ^a sez. di collegamento	1'09''
G. Puccini	«Overture» (da <i>Madama Butterfly</i>)	0'51''
V. Bellini	«Ah non giunge» (da <i>La sonnambula</i>)	0'26''
J. Strauss	«Coro delle monache» (da <i>Casanova</i>)	1'19''
G. Verdi	«La donna è mobile» (da <i>Rigoletto</i>)	1'02''
R. Leoncavallo	«Vesti la giubba» (da <i>I pagliacci</i>)	0'17''
W.A. Mozart	«Holle Rache» (da <i>Il flauto magico</i>)	1'18''
G. Rossini	«Largo al factotum» (da <i>Il barbiere di Siviglia</i>)	1'13''
G. Bizet	«Chanson Bohème» (da <i>Carmen</i>)	2'08''
Ch.W. Gluck	«J'ai perdu mon Eurydice» (da <i>Orfeo</i>)	1'19''
G. Bizet	«Canzone di Escamillo» (da <i>Carmen</i>)	0'32''
	2 ^a sez. di collegamento	0'44''
C.Ph.L. Delibes	«Air des Clochettes» (da <i>Lakmé</i>)	0'47''
G. Verdi	«Caro nome» (da <i>Rigoletto</i>)	1'11''
	3 ^a sez. di collegamento	0'59''
G. Verdi	«Sempre libera» (da <i>Traviata</i>)	1'47''
G. Puccini	«Coro a bocca chiusa» (da <i>Butterfly</i>)	1'44''
G. Bizet	«Habanera» (da <i>Carmen</i>)	1'20''
	4 ^a sez. di collegamento	0'50''
C.Ph.L. Delibes	«Flower duet» (da <i>Lakmé</i>)	1'34''
G. Verdi	«Va' pensiero» (da <i>Nabucco</i>)	1'31''
J.S. Bach	<i>Preludio I</i>	0'43''
F. Schubert	<i>Ave Maria</i>	1'24''
J.S. Bach/Gounod	<i>Ave Maria</i>	2'27''
G. Puccini	«Un bel dì» (da <i>Butterfly</i>)	2'21''

Sezioni di collegamento

Generalmente sono assai brevi, dell'ordine di qualche secondo; per quattro volte accade invece che venga inserita una sezione più lunga, e ciò avviene all'inizio di ogni «side» del disco e più avanti, o a metà, o verso la fine; tali «interludi» vengono chiamati «Operature 1, 2, 3 e 4», il loro autore è il solito J. Fiddy. Dentro a questi interludi si trova di tutto: nel primo, ad esempio (l'09'') convivono uno strato di crome ribattute – affidate sicuramente ad un *sequencer* – con rullate di batteria, voci maschili e femminili con la sillaba «ah!» campionata e proposta a varie altezze, un sintetizzatore tradizionale con il quale, cambiando la frequenza di taglio dei filtri, si ottengono effetti tipo vento, percussioni elettroniche sempre eseguite da un *sequencer* e – incredibile, ma vero! – un fugato eseguito dagli archi con l'inserimento di qualche fiato e di un sintetizzatore, mentre la batteria scandisce le semiminime con la cassa.

Considerazioni

Non abbiamo ancora detto nulla sulla cantante: si tratta di una certa Kimera, un'orientale che appare in copertina truccata da gatto; la sua voce tutto sommato non risulta sgradevole, anche se, ascoltando il risultato finale, se volessimo fare una stima degli effetti digitali impiegati per ottenere ciò, penso che andremmo nell'ordine delle decine di chili... Non si capisce perché questa cantante debba entrare in scena sempre urlando (ciò avviene all'inizio di ogni lato del disco); l'ipotesi più plausibile che siamo stati in grado di formulare è stata quella di un'infanzia difficile.

La raccolta, largamente pubblicizzata ai suoi tempi, risulta oggi forse un po' troppo pesante riguardo agli arrangiamenti proposti, come dire «troppa roba»; d'altronde erano i primi tempi dei campionatori e le batterie elettroniche cominciavano a vivere la loro stagione d'oro, per cui è comprensibile che non si avesse la mano molto leggera per queste cose. Il collegamento tra i vari brani è a volte piacevole, più spesso brusco e discontinuo, in ogni caso decisamente ripetitivo; ciò non vuole essere una critica, anche perché non ci è dato sapere – anche se lo possiamo supporre – di che natura siano i motivi che hanno spinto J. Fiddy ad operare in questo senso.