



Francesco Stumpo

Muoversi tra gli accordi

Principi di armonia spiegati con le canzoni di Franco Battiato

“La canzone è un graffio metafisico, una zampata che ti squarcia il petto e tu continui a divertirti, ti agiti ma sai che sei nella melma”.
(Manlio Sgalambro)

E' noto che Franco Battiato cominciò la sua alfabetizzazione musicale grazie all'incontro con Stockhausen, dopo che questi gli mise davanti una partitura che non seppe decifrare. Il grande compositore tedesco aveva profonda stima del talento musicale siciliano che conosceva e apprezzava le sue sperimentazioni elettroniche, non si spiegava come fosse possibile arrivare a quei livelli compositivi senza conoscere la lettura musicale. Gli studi sul PAT (Principio Audio Tattile) oggi dimostrano ampiamente che è possibile un approccio profondo alla musica anche eliminando totalmente l'aspetto visivo.¹ In seguito a quell'esperienza, Battiato decise di imparare a leggere le note, la teoria musicale e l'armonia. Quando a metà degli anni Sessanta l'artista si trasferì da Catania, prima a Roma e poi a Milano, portò con sé un'innata musicalità, un'irrefrenabile curiosità e creatività, un prodigioso orecchio, un inestimabile bagaglio d'ascolto, ma non certamente un'approfondita conoscenza della teoria musicale. Da giovane si era esercitato, di tanto in tanto, sull'organo della chiesa, aveva avuto qualche sparuta lezione di pianoforte e imparò gli accordi alla chitarra. Era il periodo del giro di accordi, detto negli USA *Milksap* e che in Italia diventò 'il giro di Do', palestra armonica per molti

¹ V. Caporaletti "Swing e Groove" *Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca, 2014.

di noi.² Certamente Battiato non fu immune a questa capillare diffusione, tanto è vero che poi ritroviamo il ‘giro di Do’ spesso nelle sue canzoni. Sarebbe un errore pensare che l’opera di Battiato si divida nettamente in una fase più sperimentale e una più pop, in realtà molte cose del periodo sperimentale sono confluite nel pop e viceversa. La melodia è presente in tutta la sua produzione, compresa quella sperimentale dove a volte è sottintesa, tipico è l’esempio del brano minimalista **Clic** dove l’arpeggio è ripetuto più volte sottraendo una nota che però resta depositata nella mente di chi ascolta. Allo stesso tempo troviamo ambientazioni elettroniche nelle canzoni più famose da quelle contenute nella “Voce del Padrone”. Ad esempio, il ritmo in 4/4 detto *motorik*, in cui il pattern è ripetuto ogni misura per tutta la durata del brano, tipico della musica sperimentale tedesca degli anni Settanta, lo ritroveremo in tanti suoi brani pop come **Summey on a solitary beach**, **Bandiera bianca** e tanti altri. Il *loop* elettronico, spalmato in tutto il brano **Adieu** del 1976, si fonde con una melodia quasi popolare in francese e lo ritroveremo più lento come riff del violino nell’**Era del cinghiale bianco**. In **Agnus**, contenuta nel CD *Juke box*, che Battiato scrisse come colonna sonora dello sceneggiato “Brunelleschi”, notiamo che la melodia cantata da Alide Maria Salvetta, ricorda un *topos* melodico *a zig zag* - che Battiato riprenderà in molte altre canzoni come **Bandiera bianca** o **Gli Uccelli** - mentre, le fa da contrappunto l’ex monaco benedettino Yuri Camisasca con uno stile che ricorda i canti paraliturgici della tradizione popolare siciliana-

DALLA LEGGE DELL’OTTAVA ALLA REGOLA DELL’OTTAVA

L’Universo e la legge dell’ Ottava

Nota è l’influenza che ebbe su Battiato il mistico armeno **Georges Ivanovič Gurdjieff**, il quale formulò la cosiddetta **legge del Sette**, anche conosciuta come **legge dell’Ottava**. Secondo questa legge l’Universo consiste di vibrazioni che mutano continuamente, con picchi di tensione e distensione, poiché ogni cosa è energia e “nulla si crea ma tutto si trasforma”. In musica una di queste variazioni è dovuta ai punti in cui nella scala musicale vi è il semitono:

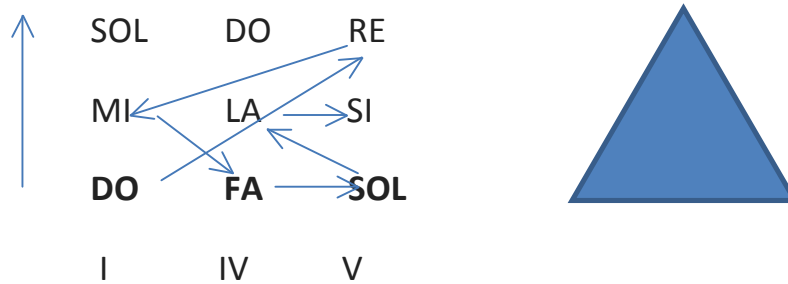
DO	RE	Me	FA	SOL	LA	SI	DO
I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Tonica	Sopratonica	Mediana	Sottodominante	Dominante	Sopradominante	Sensibile	Tonica
Tono		Semitono		Tono		Semitono	

² Ph. Tagg “La tonalità di tutti i giorni” *Armonia, modalità, tonalità nella popular music* (a cura e con un’introduzione di Franco Fabbri), Il Saggiatore, Milano, 2011.

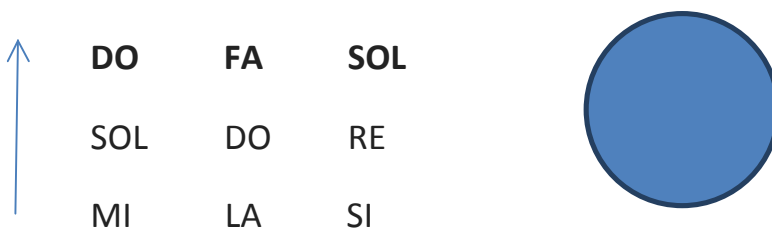
Come si evince, tra i gradi della scala c'è la distanza di un tono, tranne tra il MI e il FA e tra il SI e il DO, in tale punto si crea sempre un momento di sospensione o un cambio di direzione. Battiato ha più volte dichiarato di comporre, almeno in alcuni momenti della sua carriera, in base a questa legge.

Il Sistema tonale.

Come nell'Universo ci sono i pianeti che orbitano intorno al sole, nel Sistema tonale ci sono dei gradi della scala con forti "correnti gravitazionali" intorno al I grado. Nel tono di DO essi sono il Quarto (FA) e il Quinto(SOL). Costruendo verticalmente degli accordi perfetti maggiori a partire dalle note fondamentali (DO-FA-SOL), si ottengono delle triadi che contengono tutte le note della scala. Nella posizione Fondamentale, l'accordo si percepisce con una stabilità paragonabile a quella di una piramide, come ha giustamente colto De Natale da Willems³:

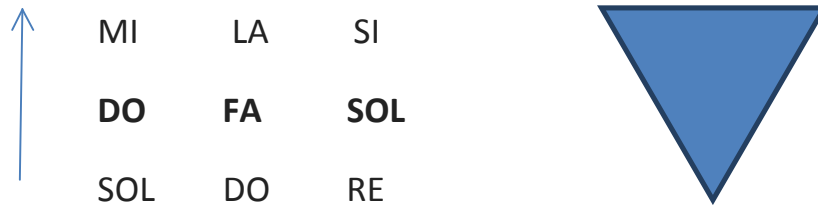


Questi tre accordi si possono avere anche come rivolti, cambiando cioè l'ordine verticale interno delle note. Quando al basso compare il terzo grado della scala si ha il Primo Rivolto (indicato con le cifre 3/6); esso ha un carattere percettivamente simile a una sfera che rotola:



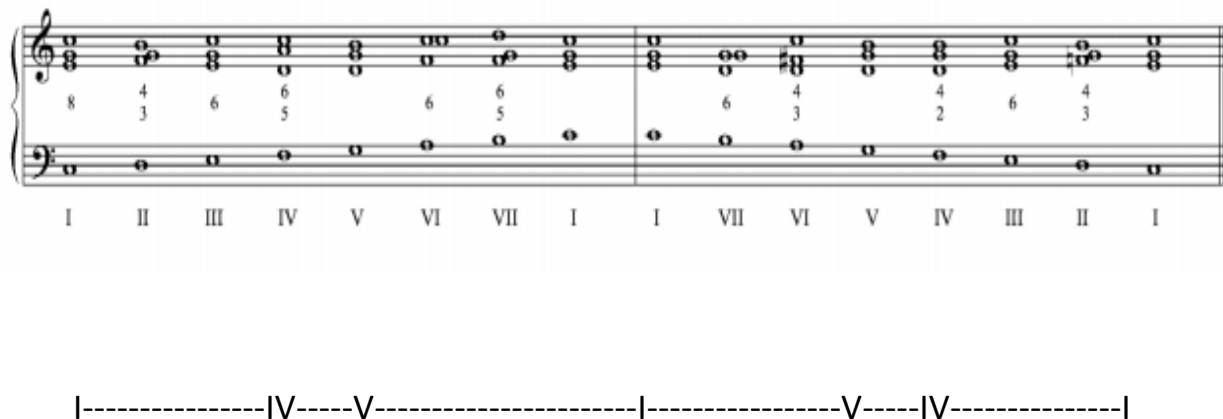
³ M. De Natale "L'armonia classica e le sue funzioni compositive", Ricordi, Milano, 1986.

Quando al basso compare il quinto grado della scala si ha il Secondo Rivolto (4/6) la cui stabilità percettiva è di gran lunga minore da far pensare a una piramide rovesciata:



L'armonia classica e la regola dell'ottava.

Nell'armonia classica, quella storicamente usata dai primi del Seicento fino agli inizi del Novecento, tra una nota e l'altra c'è una relazione tonale precisa, legata da rigide regole di condotta melodica delle voci, ad esempio, il divieto di arrivare agli intervalli di quinta e ottava per moto parallelo. Ecco come si presenta la regola dell'ottava che evita tali 'errori'⁴:



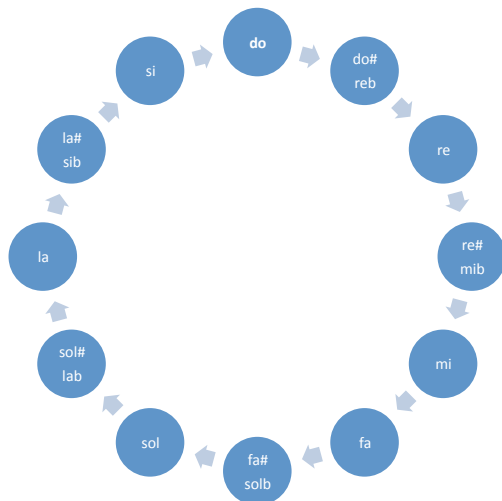
Come si vede, sul II grado (Re) è utilizzato l'accordo del quinto (Sol) in secondo rivolto (Re Si Sol con l'aggiunta della settima nota Fa), sul III grado (Mi) è utilizzato accordo del primo (Do) in primo rivolto (Mi Sol Do), sul VI grado (La) è utilizzato l'accordo del quarto (Fa) in primo rivolto (La Do Fa), sul VII grado è utilizzato ancora l'accordo del quinto grado (Sol) ma in secondo rivolto (Si Re Sol con l'aggiunta della settima Fa).

⁴ G. Sanguinetti "La scala come modello di composizione"
https://www.academia.edu/1346470/La_scala_come_modello_di_composizione

Discendendo, per le ragioni di moto delle singole voci e per evitare ripetizioni armoniche scontate, si noti sul VI l'armonizzazione con l'accordo maggiore sul secondo grado in secondo rivolto (La Re Fa# con la settima Do).

Il circolo delle quinte e delle quarte.

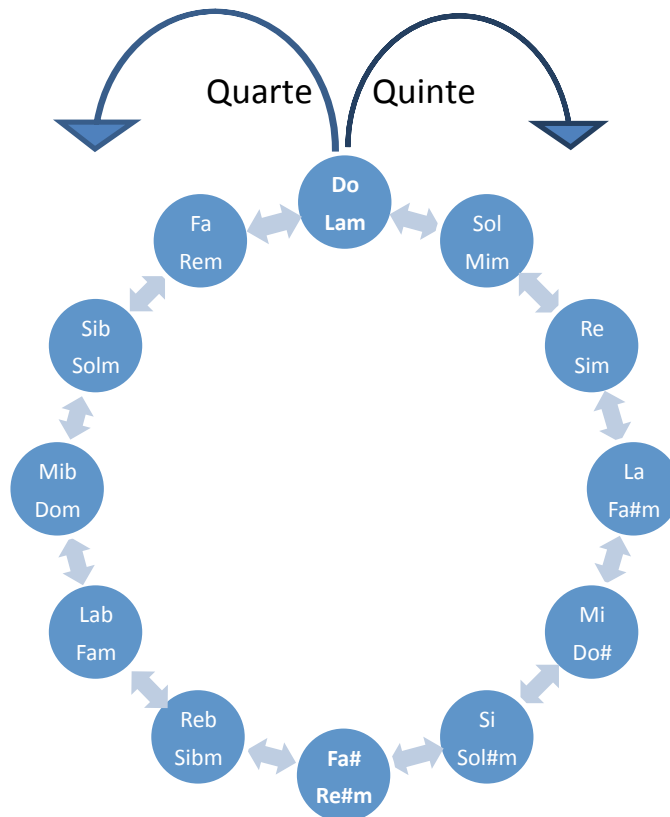
Finora abbiamo visto la scala diatonica -formata da toni e semitoni- e gli accordi che ne derivano. Esiste però anche la scala cromatica che contiene undici suoni con la ripetizione del primo che procede per semitoni; era usata già nella prassi della musica antica ma fu codificata nel Barocco grazie alla messa a punto del "temperamento equabile":



Come si vede dalla figura, la nota che divide esattamente in due parti uguali (6+6) la scala cromatica è il fa# omologo di solb.

Ognuna delle note della scala cromatica origina undici tonalità maggiori e undici relative minori, poste tre note sotto la tonalità maggiore di origine. Per la teoria acustica degli armonici il suono armonicamente più vicino alla fondamentale, dopo l'ottava, è la quinta. Da qui nasce il cosiddetto "ciclo delle quinte" che, se considerato in senso antiorario, diventa il "ciclo delle quarte". Come si vede dallo schema sotto, accanto al Do (I) troviamo ancora il Fa (IV) quarta in senso antiorario e

il Sol (V) in senso orario. Tuttavia, in questo caso, il collegamento non è solo tra questi tre gradi come si è visto in precedenza, ma per quinte e quarte:



Si può notare anche che, come nello schema della scala cromatica, le tonalità sono divise esattamente a metà da quella di Fa#/Re#m.

ARMONIA NON CLASSICA

Grazie agli studi condotti in ambito soprattutto britannico, sappiamo oggi che, accanto alla cosiddetta armonia classica, esiste anche un'armonia "non classica" la quale sicuramente recupera degli elementi della prima ma, allo stesso tempo, se ne allontana creando dei nuovi parametri musicali, come il *mixer*, il *sinth*, la *loop station*, nati soprattutto in seguito all'introduzione dell'elettronica. In conseguenza di ciò si introduce anche una nuova terminologia della teoria musicale, molto più concreta di quella classica, in cui i termini chiariscono in modo più diretto i concetti

che rappresentano, tali termini sono: *loop*, *spole*, *loop-vamp*, *groove*, *riff*, *hook*, *middle-eight*. Nel periodo precedente allo studio teorico della musica, quello più sperimentale, Battiato utilizza direttamente il suono attraverso apparecchiature elettroniche ed escludendo la notazione musicale tradizionale. L'acquisto del *synth VSC 3*, che utilizza in *Fetus* e *Pollution*, da una parte, l'amore per il rock, specialmente il *progressive*, dall'altra lo stimola a creare un sound costituito da strutture ripetitive ed elementi minimali e in più occasioni Battiato ha definito la canzone una forma circolare e sintetica, a differenza dell'opera che è estensiva e lunga. Le sonorità elettroniche saranno recuperate nelle sue canzoni pop ma, soprattutto, saranno alla base dei suoi brani più meditativi e mistici, in quella dimensione spirituale sempre ricercata, ripetitività che potrebbe essere simbolicamente ben rappresentata dall'eterno giro dei danzatori *Dervish* nella filosofia sufi, degli ostinati del *gamelan* balinese o dell'"OM" e dei mantra buddisti. Intanto lo studio della teoria musicale lo porta ad elaborare strutture di canzoni armonicamente più complesse proponendo un idioma armonico in cui armonia classica e non classica convivono. Ciò è dovuto a una lunga sedimentazione che ha fatto sì che la tradizione "colta" si piegasse ai nuovi linguaggi che nei secoli si sono sviluppati, compreso il pop. Tuttavia l'uso dei tre accordi (I-IV-V) nelle sue canzoni non è di tipo propriamente classico, poiché, più che per le relazioni tonali delle singole voci, i collegamenti armonici sono da lui usati per ragioni "fisiognomiche", legate strettamente allo stato e alla posizione del singolo accordo, al contenuto dei testi, al *groove*, al *sound* e altri aspetti non classici ma ugualmente degni di grande considerazione. D'altra parte una dimensione melodica è sempre presente in lui nelle sperimentazioni e in tutta la sua produzione: dalle canzoni pop, alle opere liriche, alle musiche per il cinema.

Come vedremo, i tre accordi che si stanno esaminando, gli stessi alla base del *giro del blues* e della musica pop in generale, sono anche il cardine dei brani di Battiato più conosciuti e che sono un perfetto esempio di *unicum* di musica e testo: il significato delle parole si trova sempre in corrispondenza, anche terminologica, dei significanti come la melodia, il ritmo o altri parametri non classici. I testi di Battiato sono largamente e da tempo ben studiati, qui si vuole indagare come trovino un corrispettivo nei significanti musicali, primo fra tutti l'armonia.

ONE CHORD, SPOLE, LOOP E TOURNROUND

Nella popular music si utilizzano spesso strutture armoniche ripetitive. Philip Tagg ne ha individuato quattro tipi fondamentali:⁵

1) *Le armonie di un solo accordo* che consistono nello stazionamento per un lungo periodo di tempo, o anche per tutto il brano, su un solo accordo. Figuratamente è il restare a lungo in uno stesso luogo.

2) *Spole di due accordi* che, come dice la stessa parola è l'andare avanti e indietro tra due accordi.

3) *Loop* costituito da tre accordi ciclici che partono e ritornano continuamente al punto di partenza.

4) *Loop-vamp* che si comporta come il precedente ma con quattro accordi. L'esempio più classico è il giro di Do.

Sono tutte strutture armoniche che ribaltano le categorie dell'armonia classica più interessata ai collegamenti tonali. Tali strutture invece costituiscono il terreno su cui si innestano altri parametri non considerati nell'armonia classica come la *texture*, il *groove*, il *missaggio*.

Le *armonie di un solo accordo*, le *spole*, i *loop* e i *turnround* possono avere duplice funzione: essere ripetuti o spingere verso qualcos'altro.

Il *riff* è un'idea melodica breve e accattivante e ricorre così spesso da dare carattere e struttura a una canzone. Il gancio (*hook*) è qualsiasi parte di una canzone che ha lo scopo di catturare l'attenzione dell'ascoltatore. Anche il gancio è orecchiabile, non si ripresenta spesso ma è di grande impatto quando compare.

È così dolce restare. Forse che la natura va all'estero?
(Robert Walser)

Armonie di un solo accordo.

A un certo punto della sua vita Battiato ha deciso di trasferirsi in una villa ai piedi dell'Etna dove rimarrà fino al suo passaggio a mondi migliori. Restare a lungo in un solo posto non è però un'esperienza ripetitiva per uno che sa vivere in un "oceano di silenzio" ed ha imparato a riconoscere "l'ombra nella luce". Tutto è sempre in continua trasformazione, le nuvole, i corsi d'acqua e il pensiero umano: un istante o un giorno non è mai uguale all'altro. Questa idea la troviamo traslata

⁵ Ph. Tagg, *op. cit.*

nelle sue canzoni, dove spesso l'armonia è un flusso continuo con pochissimi cambiamenti. Si resta sovente nell'ambito di un accordo stanziale, di una spole o di un loop ma il sound è arricchito da elementi extra armonici come l'uso dei suoni elettronici, dei ritmi dolcemente ossessivi e naturalmente da testi onirici e visibili.

In **23 coppie di cromosomi** c'è una stanzialità armonica quasi a simbolizzare l'inizio della vita, farcita da suoni elettronici e riff arabeggianti di chitarre.

Si rilevano in molte sue canzoni dei groove armonici stanziali che si alternano ad aperture melodico-armoniche.

Secondo Tagg, se una spole o un loop impiegano più di ventiquattro secondi per compiere il loro ciclo, non sono percepiti nel presente psicologico, il quale, ricordiamo, dura dai tre agli otto secondi e/o tra gli otto e i diciotto secondi se vi è all'interno una cesura. Bisogna però distinguere il loop di accordi, che spesso per la loro durata sono piuttosto una matrice ciclica di tipo armonico, dal loop propriamente detto, spesso generato elettronicamente.

Ad esempio nell'inizio di "**Mesopotamia**" la spole MI7 RE è ripetuta due volte seguendo le strofe. Nel passaggio da un accordo all'altro, dal MI7 al RE si impiegano 16 secondi, e altrettanti per ritornare al MI7. Tutto il ciclo della spole dura trentadue secondi, quindi ogni accordo sarebbe percepito non nel presente ma in modo stanziale. All'interno di ogni passaggio è però inserito un loop melodico di sei suoni, con una cesura percettiva ogni quattro secondi. In questo caso possiamo parlare di un loop vero e proprio e di una *matrice ciclica* costituita dalla spole armonica. Tutto è simbolicamente il ritorno nostalgico all'età dell'infanzia recitato dal testo:

MI7

Lo sai che piu' si invecchia

più affiorano ricordi lontanissimi

come se fosse ieri

mi vedo a volte in braccio a mia madre

RE

e sento ancora i teneri commenti di mio padre

i pranzi, le domeniche dai nonni

le voglie e le esplosioni irrazionali

MI7

e i primi passi, gioie, dispiaceri.

La prima goccia bianca che spavento

e che piacere strano

e un innamoramento senza senso

RE

per legge naturale a quell'età

i primi accordi su di un organo da chiesa in sacrestia

MI7

ed un dogmatico rispetto verso le istituzioni.

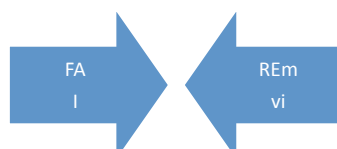
SPOLE: andare e tornare

«La vita umana è come un pendolo che oscilla incessantemente tra il dolore e la noia, passando per l'intervallo fugace, e per di più illusorio, del piacere e della gioia»

Schopenhauer

In un'intervista televisiva chiedevano a Battiato: "Adesso che sei un cantautore arrivato...", lui non lasciò finire la frase interrompendo: "Scusi, arrivato dove?". In questo piccolo aneddoto c'è tutto il senso della sua ricerca in senso lato: l'importante non è arrivare ma andare, oppure restare in un posto per assaporarne in profondità ogni aspetto. Andare e restare sono le due condizioni umane di Battiato, aver scelto di vivere in un posto e allo stesso momento essere disposto a partire in ogni momento e questi concetti sono trasposti anche in musica.

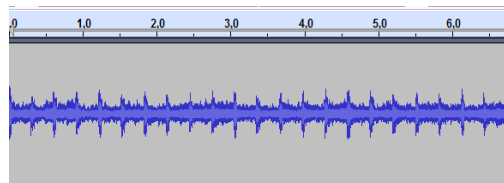
Summer on a solitary beach è costruito interamente sulla spole di sopradominante. La spole, essendo costruita da due accordi, non ha un centro tonale e si muove da una parte all'altra senza soluzione di continuità:



L'hook melodico eseguito dal *sinth* è il seguente:



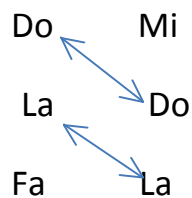
Vediamo nel sonogramma che la durata di questo hook è di 6,8 secondi:



Il cambio di accordo avviene ogni quattro secondi ed è su basato sul ritmo *motorik*:



Su questa spole si dispiega una melodia imperniata sull'espansione dell'area triadica dei due accordi che hanno due suoni in comune: il Fa e il La:

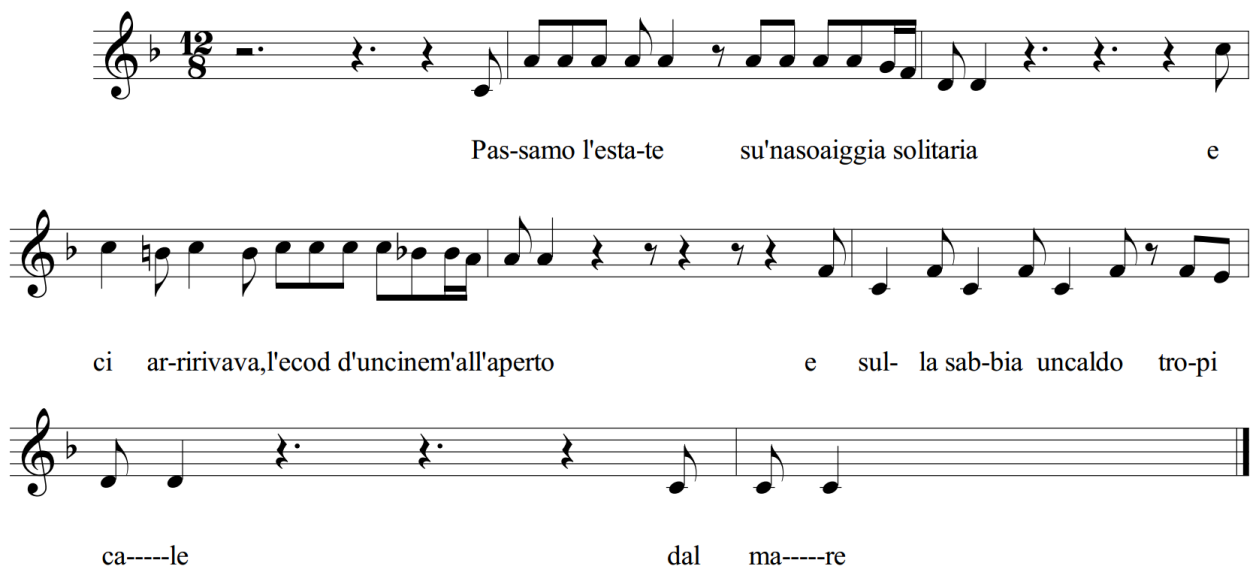


L'accordo iniziale della spole è quello maggiore sul primo grado. La melodia, sia nella strofa sia nel ritornello, comincia con una terza che conferisce luminosità a livello percettivo per esplicitare l'immagine visiva del paesaggio marino, che poi è anche un paesaggio interiore.

Nella strofa la direzione melodica è discendente, questo rafforza il *flash back* raccontato nel testo in cui si parla di una 'spiaggia solitaria' con nostalgico sguardo al passato:



Pas--sammol'esta-te su'naspiaggia soli-taria e
 ciar-riva----va, l'ecod'un cinema all'aperto e sul- la sab---bia uncaldo tro-pi
 ca----le dal ma-----re



Pas-samo l'esta-te su'nasoaggia solitaria e
 ci ar-ririvava,l'ecod d'uncinem'all'aperto e sul- la sab-bia uncaldo tro-pi
 ca----le dal ma-----re

La spole è tra due accordi allo stato fondamentale, notiamo però che cambia la posizione della nota del canto rispetto al basso Fa. L'armonia classica ci informa che le 'posizioni' degli accordi allo stato fondamentale sono chiamate *prima*, *seconda* e

terza, a seconda se nella parte più acuta c'è la Fondamentale (Fa), la terza (La) o la quinta (Do):

Fa	La	Do
Do	Fa	La
La	Do	Fa
Fa	Fa	Fa

Secondo De Natale, a livello psico-acustico, ogni posizione viene percepita in modo diverso, ovvero, citando testualmente:

“ a) nella prima posizione si dà una condizione di rafforzata chiusura in se stessa della triade; b) nella seconda posizione si dà una condizione di apertura verso l'alto con accresciuta intensità “luministica”; c) nella terza posizione si avverte una dominanza panoramica, una visione slargata e aperta che contrasta con quella chiusa della prima posizione.”⁶

Nel ritornello del brano notiamo, in concordanza con una dimensione onirica in cui ci si stacca dalla corporeità e dal terreno, come siano usate le posizioni: dalla chiusura si va verso la dominanza panoramica e la luminosità che, come si è visto, connota semanticamente il corrispondente termine ‘Mare’. Qui, la direzione melodica diventa ascendente, il percorso parte dal La in seconda posizione (mis. 1), passando per il Do in terza posizione (mis.3), il Fa ancora in prima posizione (mis. 4) e arrivando al La all'ottava superiore, ancora in seconda posizione (miss.5-6). La spazializzazione melodica è il corrispettivo musicale dell'immensità del mare:



Ma--re ma-re ma--re vogli'anne--ga--re por--ta-mi lon-tano a naufra-ga-re

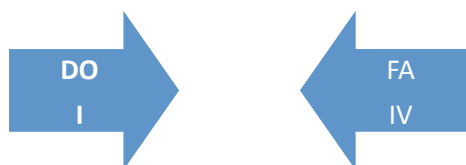


vi---a vi.....a vi---a da queste spon---de por---ta.--mi lon- ta---no sul----le on----de

⁶Cfr. De Natale, *op. cit.*

QUANDO LA BANDIERA FA LA SPOLE

Ad osservare bene lo sventolare di una bandiera, notiamo il movimento continuo di andata e ritorno che potremmo considerare una spole visiva. In una delle più famose canzoni di Battiato, proprio questa immagine viene colta traducendola musicalmente nella spole plagale:



Anche se, inequivocabilmente, la tonica è il Do, non vi è nella canzone un vero e proprio centro tonale ma piuttosto una sospensione del tempo dovuta al continuo andirivieni dei due accordi. L'effetto voluto è quello di uno spaesamento armonico, equivalente al disorientamento dell'edonismo di quegli anni contenuto nel testo, della "minima immoralità" canta Battiato parafrasando Adorno, il filosofo più critico rispetto alla società dei consumi. L'hook iniziale è costituito da una melodia a zig-zag, una spole melodica che è un *topos* del musicista, un modello poi ripreso dal canto in cui si alternano le note do e si:



Il do è una nota comune ai due accordi mentre il si crea una dissonanza di settima maggiore (do-si) sull'accordo di Do (do-mi-sol), e una quarta aumentata (fa-si) sull'accordo di Fa (fa-la-do), quest'ultimo con un sapore frigio, dovuto al si in luogo del sib.

Tutto questo non fa altro che rafforzare l'idea di instabilità e confusione comunicata dal testo:

Tutto il brano è costruito sulla spole I-IV , tranne alla fine della strofa e del ritornello dove compare una sola volta l'accordo di Sol (V grado) in funzione di dominante come punteggiatura cadenzale momentanea. In questo punto, per meglio sottolinearlo, sono inseriti degli effetti di synth e dei riff di chitarra elettrica che fanno da sfondo al ritornello. Non è argomento di questo lavoro ma, come sempre in Battiato, sarebbe interessante un'analisi della canzone anche dal punto di vista (ascolto) dell'uso del missaggio e di tutti quegli elementi della pop music non ascrivibili all'armonia classica. Allan Moore ha definito "texture" tutti gli elementi sonori virtualmente presenti in una immaginaria "scatola sonora" in cui i suoni stanno in un rapporto di figura-sfondo.⁷ Ad esempio, nella strofa si sente in primo piano il ritmo "motorik" e il basso con in sfondo effetti di tastiere, che scompaiono quando accanto al basso e alla batteria entra la voce. Inoltre, per significare musicalmente il senso del testo, sono inseriti nei ritornelli finali alcuni espedienti come l'uso in sfondo del megafono, simbolo del "troppo rumore" e, secondo Murray-Schafer, dell' "imperialismo acustico".⁸ Un altro espediente usato è la comparsa di un improbabile e grottesco coro maschile, in secondo piano rispetto al riff della chitarra elettrica invece posto in primo piano.

Da questa porta carraia che si chiama attimo, comincia all'indietro una via lunga, eterna:

dietro di noi è un'eternità

(F.Nietzsche, Così parlò Zarathustra)

Il loop di tre accordi

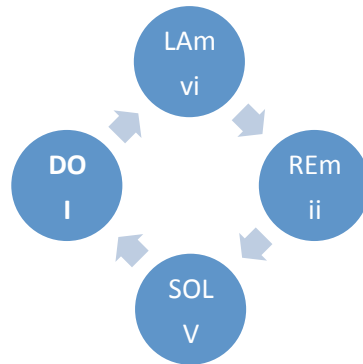
Nell'armonia classica esiste, come abbiamo visto, un centro di gravità permanente che è la tonica. Una delle prime cose insegnate agli studenti di armonia è vedere (o

⁷ A. F. Moore "La Texture del rock" in *Atti del 2° Convegno Europeo di Analisi Musicale*, a cura di R. Dalmonete e M. Baroni, Università degli Studi di Trento, 1990.

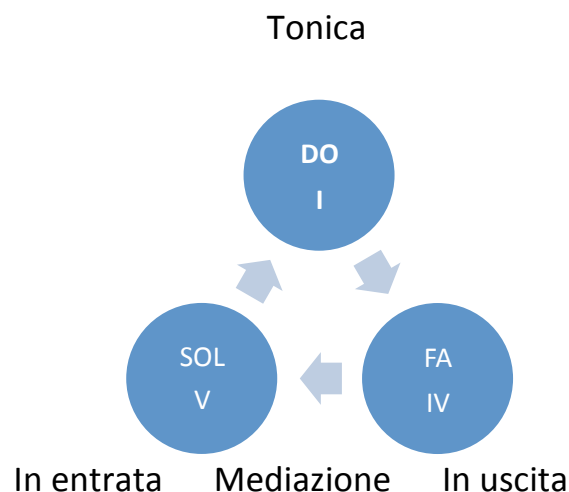
⁸ R. Murray Schafer, "The New Soundscape", 1969; trad. italiana *La nuova orchestra: l'universo sonoro*, Suvini Zerboni, Milano, 1988.

meglio sentire) il primo e l'ultimo accordo di un brano per capire la tonalità: di solito è il primo grado, appunto la tonica. Nell'armonia non classica il primo e l'ultimo accordo non sono un indicatore sicuro per capire qual è la tonica di un brano. Nel linguaggio della popular music, in un giro di più accordi, dopo quello di tonica, ovvero l'accordo di riposo, si va verso un accordo "in uscita"(il IV grado), segue poi un accordo "di mediazione" e successivamente c'è un accordo "in entrata" che riporta all'accordo di partenza.

Secondo Tagg nel loop-vamp (il giro di Do) questo sarebbe l'ordine:



Lo studioso dimostra che quando il loop è di tre accordi (di solito I-IV-V), bisogna analizzare caso per caso per capire la funzione specifica di un accordo e, spesso, un accordo su cui ci si ferma di più cambia funzione e da "mediazione" passa "in entrata". L'esempio che egli porta è quello del famosissimo loop della canzone "La Bamba":



L'ALBA DENTRO L'IMBRUNIRE, LA METRICA NELL'ARMONIA

Prospettiva Nevisky è uno dei più suggestivi brani di Battiato, la frase “Il mio maestro mi insegnò com'è difficile trovare l'alba dentro l'imbrunire”, probabilmente riferita a Gurdeiff, è ormai divenuta un'espressione quasi di uso quotidiano. Il brano è basato su un loop di tre accordi, ognuno dei quali occupa una misura di 4/4 creando così una struttura simmetrica alquanto serrata. Le parole vi sono incastonate rispettando il cambio dell'accordo:

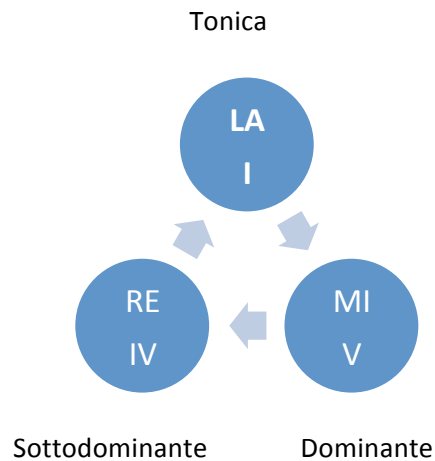
Accordi	RE	SOL	LA	RE
Testo	Un vento a trenta gradi sotto	zero----- -----in	-contrastato sulle piazze	vuote, contro i campanili
Funzioni	Tonica	In uscita	Med. in entrata	Tonica

I testi con accordi dei canzonieri sono piegati alle cesure delle frasi musicali, in realtà il testo ha una struttura metrica bene precisa, costituita dall'alternanza di endecasillabi e settenari i quali, però, sono spezzati dalla musica:

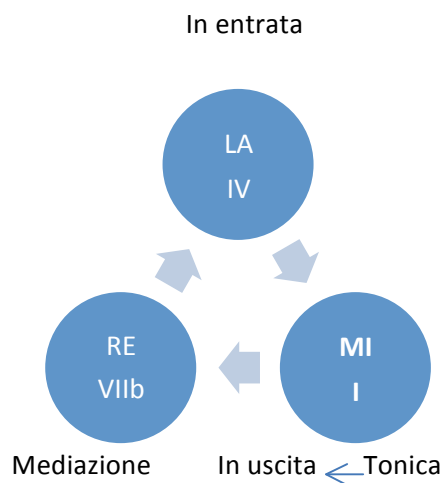
STROFA	METRICA	ARMONIA
Un vento a trenta gradi sotto zero	Endecasillabo	RE SOL
Incontrastato sulle piazze vuote	Endecasillabo	LA RE
contro i campanili	Settenario	RE
A tratti come raffiche di mitra	Endecasillabo	RE SOL
Disintegrava i cumuli di neve.	Endecasillabo	LA RE
RITORNELLO		
E intorno i fuochi delle	Settenario	RE SOL
guardie rosse accesi per	Settenario	SOL LA
scacciare i lupi e vecchie coi rosari	Endecasillabo	LA RE

Dal loop al Tournround

Nel loop iniziale di **Cuccuruccucù Paloma** si verifica una situazione analoga a quella descritta per “La bamba”. Dal punto di ascolto dell’armonia classica sembrerebbe nella tonalità di La:



L’accordo di Mi è quello in cui più si staziona e assume, secondo l’armonia non classica, anche la funzione di tonica e di accordo in uscita:



Alla luce di questa analisi, la lettura armonica della strofa è doppia: la prima, secondo la teoria classica, con il La come tonica e la seconda, con tonica Mi in cui il Fa#m e il Sim sono rispettivamente ii e v grado M (I)i:

	La	Mi	Fa#m	La	Mi	Sim
Tonica in La	I	V	vi	I	V	i
Tonica in Mi	IV	I	ii	IV	I	v

Terza parte in inglese:

	Fa#m	La	Mi	Sim	Fa#m	Re	Mi
(Tonica LA)	Vi	I	V	ii	vi	IV	V
(Tonica In MI)	ii	IV	I	v	ii	VII	I

D'altra parte il già citato giro di Do, non è altro che una terrena trasformazione della legge dell'Ottava nella Regola dell'Ottava. Infatti, molte sono le analogie tra il sistema solare e il sistema tonale, prima fra tutte il "centro di gravità permanente" che nel primo è il sole, nel secondo la tonica, ovvero il I grado, intorno al quale gravitano tutti gli altri suoni. Forse non è un caso che i due "sistemi" siano stati messi a punto entrambi nei primi del Seicento.

Quel ricercato centro di gravità permanente, svanisce nel melodiare fluttuoso "senza centro né principio" in **Oceano di silenzio**, metafora di un atteggiamento assorto e meditativo senza pensieri ma non del tutto incosciente. Tutto vi "Scorre lento", cioè senza pulsazione ritmica ma non è la negazione della ripetitività, piuttosto è la sua conferma di segno contrario.

Si fa solo un giro, sulla giostra. La vita è degli audaci.
Charles Bukowski

Il passaggio tra due accordi vicini, sia di tono sia di semitono, si trova spesso nella popular music, tanto che questo movimento armonico viene definito anche "cadenza rock". E' un passaggio che nasce spesso dallo spostamento in avanti o indietro della barra (barrè) sulla tastiera della chitarra che non trova però giustificazione nell'armonia classica: questo collegamento implicherebbe la creazione di ottave e quinte per moto parallelo che sono vietate dalle regole scolastiche, anche se molti compositori 'accademici' lo hanno a volte usato per scelta estetica:



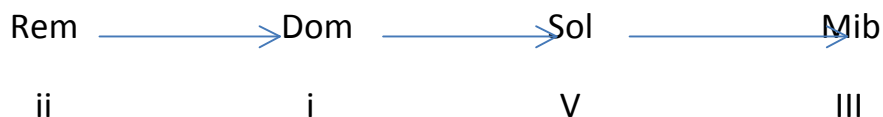
Per tono



Per semitono

CERCANDO UN CENTRO DI GRAVITA' (tonale) PERMANENTE

La metaforica ricerca del centro di gravità permanente della celebre canzone, può diventare anche ricerca del centro tonale. Sovrapposizioni di visionarie immagini esotiche, ironiche invettive in contro tendenza, costumi musicali deviati nella società dei consumi, sono sviscerati nella strofa. Questa comincia proprio con un movimento inusuale anche nella musica pop, ovvero il passaggio dall'accordo della sopratonica minore verso la tonica minore, seguito dall'accordo sul quinto grado (dominante) e poi dal contraccordo sul terzo grado (mediana):



Un percorso siffatto non che può creare l'ironia e lo spaesamento che si ritrova nel testo.

Dopo un attimo di 'oceanico silenzio', creato ad hoc in studio di registrazione, ecco l'irrompere a tutta forza del loop vamp più sfruttato dalla canzone degli Stati Uniti tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta, una rievocazione parodistica dell'imprinting che ebbe Battiato da adolescente in Sicilia quando ascoltava Elvis Presley. Un ritornello che è, citando Tagg:

"...l'epitome della cultura DOOWOP-SHALALA... che si dice Jerry Lee Lewis avesse chiamato il «milksap» cantato da «tutti quei maledetti Bobby»".⁹

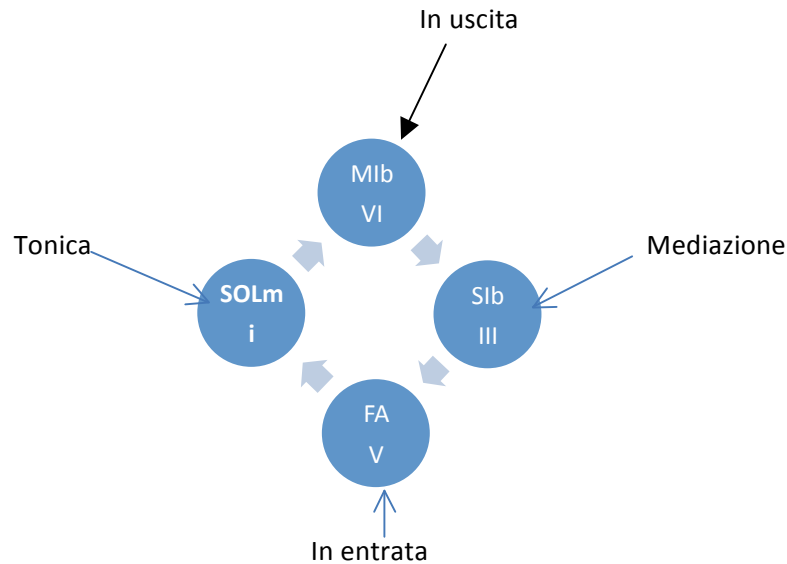
Insomma tutto quello che porterà alla mercificazione di quel "finto-rock....punk inglese", un esempio di "immondizie musicali" su cui ironizza in Bandiera bianca ma, allo stesso tempo, l'hook con cui catturare per sempre il suo pubblico alla fine degli anni Settanta: una delle più geniali operazioni metamusicali di tutta la storia della musica pop! Con quel giro si ritorna a casa, cercando (e già trovando) finalmente un centro di gravità permanente, anche in senso tonale.

In **No space No time** compare l'introduzione strumentale e la strofa cantata della durata di 50". Questa parte è basata su una spole melodico-armonica di sopratonica SOLB4+←→Lab4, dal sapore di gamelan balinese. Una spole, difficilmente giustificabile secondo l'armonia classica e che accompagna "mondi lontanissimi...civiltà sepolte e continenti alla deriva". Segue un breve ponte che

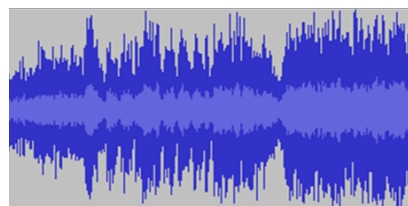
⁹ Ph. Tagg, *op. cit.*



inserisce improvvisamente la spole frigida FA SOLb ripetuta per 4 volte in 12". L'atmosfera è di sapore mediterraneo e il testo, ci riporta "a delle Comete come Avanguardie di un altro sistema solare". Improvvisamente arriva il ritornello in inglese "No time No space" che annuncia l'ormai avvenuta liberazione dallo spazio e dal tempo. Il giro armonico è il luminoso i-VI-II-V, uno dei più usati nella musica pop:



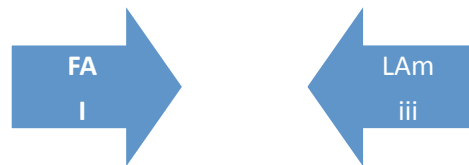
Uno dei giri dei più usati, anche nell'armonia classica, e qui non a caso associato a immagini di danza *dervish*, con un finale da *rock progressive* in SOL maggiore. Possiamo vedere nel sonogramma lo stacco netto tra la frastagliazione delle due spole e la compattezza tournround del ritornello:



L'intensionalità del riff del loop di **Summer on the solitary beach**, diventa estensionalità in **Oceano di silenzio, l'Ombra della luce, Fisiognomica, Povera Patria**.

Tutta la storia non è che una lunga ripetizione: un secolo plagia l'altro.
(Victor Hugo)

L'uso delle strutture ripetitive in Battiato ha la funzione di creare uno stato catartico, di congelamento del pensiero, presupposto fondamentale della meditazione. Situazione che incontriamo, ad esempio, ne **"Il re del mondo"**, il cui loop rievoca il continuo movimento rotatorio dei danzatori sufi fino al distacco della dimensione terrena. La spola di **"Schock in my Town"**, invece, invita a sviluppare una maggiore consapevolezza di sé e presa di coscienza del mondo. La lunga strofa è caratterizzata dalla spola:



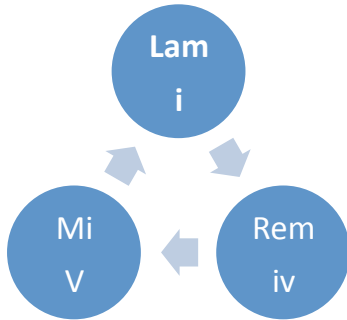
Su questa spola, che ha una bassissima variazione armonica a causa dei due suoni comuni tra gli accordi, si innestano dei loop sovrapposti. Ma in Battiato la ripetitività non si contrappone all'estensività, come lo *Yin* non si contrappone allo *Yang* nella filosofia taoista. Egli che ricerca continuamente "l'ombra della luce" e "l'alba dentro l'imbrunire", usa l'ossimoro, anche musicale, come condizione esistenziale poichè vita e morte sono fatte della stessa materia: "Never born, never died" dice in "No space no time". In **"Tra sesso e castità"** canta "è l'eterna lotta tra la luce e il buio, dove si scatenano forze...", non ha, insomma, mai un atteggiamento dicotomico tra le cose del mondo e dell'universo.

PASSACAGLIA

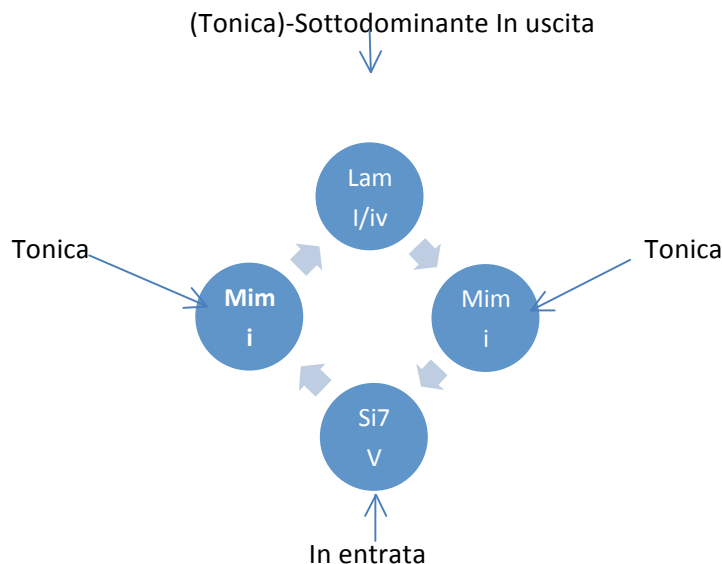
A ben guardare, l'uso di strutture cicliche di cui Battiato fa un grande uso, come del resto in tutta la musica pop, ha radici molto lontane che si possono ritrovare in forme che si sono sviluppate dal Cinquecento in poi, come la Follia, la Passacaglia e la Ciaccona. Battiato riprende, nel testo e nella musica di "Passacaglia", proprio l'omonima "Passacaglia della vita", una composizione seicentesca di Stefano Landi.

Composta in periodo di Controriforma con lo scopo di purificare lo spirito dell'uomo ricordandogli la sua mortale caducità, questa composizione viene sposata dal cantautore che ne coglie tutti gli elementi di assimilazione con la sua poetica esistenzialista.

Si ricorda che in quel periodo il sistema tonale non era ancora ben definito e la logica dei collegamenti era ancora piuttosto di tipo modale.



Nella seconda parte del giro, l'accordo di tonica (Lam) cambia funzione e diventa di quarto grado (sottodominante) introducendo la temporanea nuova tonica (Mim) e dopo la sua dominante (Si7):



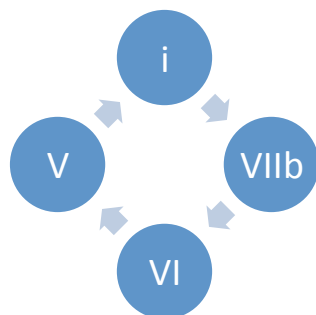
La strofa della canzone di Battiato è molto simile all'originale, sia nel testo sia nella struttura armonica, quest'ultima rimane anche nel ritornello ma sostituendo la ripetizione ostinata "bisogna morire", che poco si confà ad una canzone pop. Il

cantautore recupera dalla forma classica i tre accordi iniziali (Lam-Rem-Mi) facendoli diventare un loop eolico (minore) in senso moderno, al contrario del loop ionico (maggiore) che abbiamo incontrato nelle canzoni precedenti (La-re-Mi).

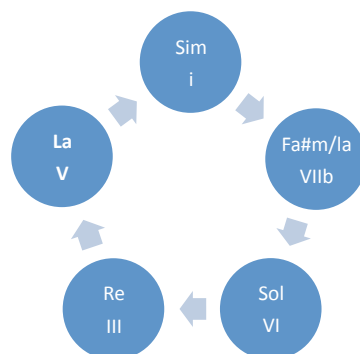
Il ritornello continua sullo stesso loop con un'invocazione al ritorno al passato ("Vorrei tornare indietro, per rivedere il passato") seguito da una virata verso il VIIb (Sol) che è ora, un flash back che lo riporta alla sua infanzia ("ero in quinta elementare"), ora, un'invettiva contro i tempi moderni ("viviamo in un mondo orribile"), entrambi temi ricorrenti nei suoi testi. Su questi toni continua la successiva strofa in cui si abbandona l'idioma linguistico originale per un linguaggio moderno. Il giro di Passacaglia nell'originale di Landi è costituito nella prima parte da una tonica minore (Lam), un'uscita in sottodominante (Rem) ed una entrata in dominante (Mi).

La cura

Questa canzone usa la struttura della passacaglia nella sua forma più conosciuta che è quella del basso discendente:



Ecco come Battiato utilizza la struttura della passacaglia in questa canzone:



Anche la dicotomia tra armonia classica e non classica non trova piena compiutezza e questo lo concretizza musicalmente nella stessa canzone dover spesso convivono lunghi stazionamenti su un accordo e sulla stessa atmosfera poi sfociano in ritornelli ariosi o citazione dirette dalla musica classica, Bach in primis come in “*Meccanica*” dal CD *Fetus* (1972), *Genesi* (opera del 1987), *Bist du bei mir* dal CD *Ferro battuto* (2001).

PLANANDO SI MODULA: GLI UCCELLI

Il brano inizia con un lento planare melodico degli archi che è già connotazione del volo:



Alla seconda ripetizione del giro si aggiunge un hook del pianoforte con una più densa melodia ascendente a zig-zag, simboleggiante, lo si vede anche graficamente, una piccola apertura alare dei volatili nel tentativo di spiccare il volo:



A questo punto l’inizio del canto “Volano, gli uccelli volano...” Non fa altro che rafforzare quanto prima era già stato comunicato dalla musica.

Si noti la corrispondenza tra la melodia e il significato delle parole nei seguenti esempi:



Vo-la--no gli-uc-cel-li vo--o-o-la no nellospaziotra lenuvole



nel nostro si--ste-ma so---la-----re-----

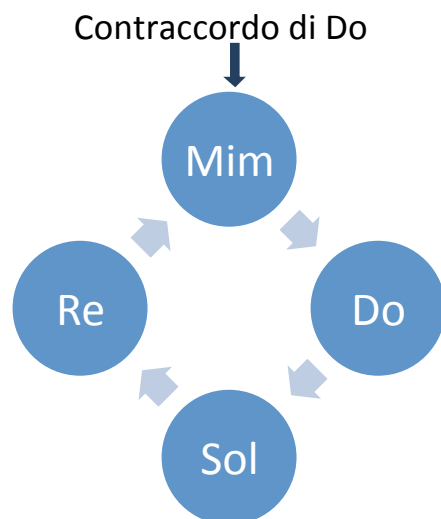


a-----pro-no le a---li scendo-no in picchia-----tat-ter-ra-no



vo-----im-pre-ve-di-----bili ed aas--ce----- se velo---cis---si-me

La struttura armonica del giro compie un percorso per quinte ascendenti, seguendo cioè il moto orario che è tipico del sorgere del sole:



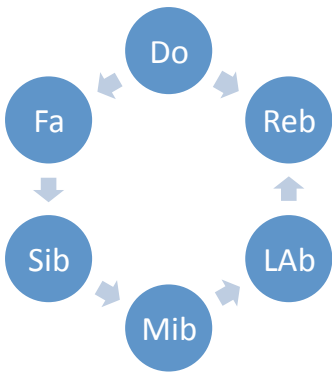
L'accordo di Mim, invece che relativa minore di Sol, va considerato come contraccordo di Do, intrattenendo con esso due suoni comuni(Do---**Mi-sol**-si).

Come si vede il concatenamento per quinte apre simbolicamente a prospettive spaziali con una spinta verso l'alto come dice il testo.

Momento di riposo è l'espressione "di questo sistema solare" con uscita sulla dominante minore

E TI VENGO A CERCARE, TONALITA'!

In questo brano il concatenamento avviene in senso antiorario, ovvero per quarte:



Movimento per Quarte

Intro	Do	Do7	Do9	Do7	
Strofa	Fa	Mi/Do	Rem	Do	Passacaglia (due volte)
	Sib (IV)	Rem	Fam (v) quarta →	Sib7 (I-V) quarta →	
	Mib (I)	Mi4	Reb	Mib	
Ritornello	Reb (II)	Mib (V)	Lab (I)		
	Fam	Mib	Reb	Fam	
	Mib	Reb	Fam	Dom	(Da capo

Cadenza Frigia →

SENZA CENTRO NE' PRINCIPIO: OCEANO DI SILENZIO

In **Oceano di silenzio** si perde il senso della gravità sia ritmica sia armonica, scompare la pulsazione e tutto diventa uno “scorrere lento senza centro né principio”. Dopo ‘Gli uccelli’, è il brano in cui il Battiato più popolare comincia ad abituare il suo pubblico alla sua visione cosmica e mistica della musica del periodo successivo. E’ una canzone in cui non si può individuare un vero e proprio ritornello ma essenzialmente dei momenti topici dovuti all’accentuazione musicale del significato di alcuni termini. E’ imperniato sulla tonalità di FA# e il brano comincia con una stazionaria, ondeggiante e rarefatta introduzione sull’accordo di tonica di Fa# (fa#-la#-do#), spazializzando melodicamente sulla scala pentatonica che si ottiene sui tasti neri della tastiera. L’inizio è su un tipico giro di soli accordi in maggiore I-IV-V-I (Fa#-Si-Do#-Fa#). Arriva la prima sorpresa e proprio in corrispondenza del predicato verbale “scorre” si presenta la spole di sopratonica

F#↔SOL# che sposta per un istante l’armonia in avanti di un tono, creando così un momento di disorientamento tonale. Dopo la momentanea digressione, ritorna il giro iniziale e, in questo punto, l’armonia si sposta nella zona della dominante Do#, non per creare una tensione ma stazionando in modo autoriflessivo sul testo “Cosa avrei visto senza la luce...”. Dopo l’accordo di dominante Do# (do#-mi#-sol#) viene inserito un accordo minore sulla sensibile Mi#, enarmonicamente Fam (fa-lab-do), un accordo giustificato dal testo, ingiustificabile per l’armonia classica se non come contraccordo della dominante, avendo con questa due suoni comuni (mi# e sol#). A seguire, con l’espressione “...che illumina i miei pensieri neri” si ritorna l’iniziale giro iniziale.