

FRANCO FABBRI

“Non al primo ascolto.” Complessità progressiva nella musica dei gruppi angloamericani, 1960-1967.

La scelta di non usare il termine “rock” nel titolo di questo mio intervento, ma di riferirmi genericamente alla “musica dei gruppi angloamericani”, non è un vezzo e non è casuale. Il termine “rock” da solo, slegato dalla locuzione “rock’n’roll”, comincia ad essere usato regolarmente proprio alla fine del periodo considerato, raggruppando e riclassificando musiche che nella prima metà degli anni Sessanta erano state chiamate diversamente (e con differenze non trascurabili tra Gran Bretagna e Stati Uniti, per non dire di Italia, Francia e altri paesi). La musica dei primi Beatles era “beat” – anche se il loro repertorio includeva classici del rock ‘n’ roll – e molti dei gruppi della British Invasion (1965) erano abitualmente classificati come “r&b”, mentre i loro rivali americani si trovavano soprattutto fra le “surf bands”. Il termine “rock” permette di ricondurre questi (e altri) generi a un sovrainsieme, che verrà presto identificato con l’espressione musicale della controcultura: la sua adozione procede di pari passo all’emergere di sottogeneri che qualificano la diversa appartenenza al contesto: psychedalic rock, folk rock, country rock, blues rock, hard rock, classic rock, art rock, progressive rock. La stessa adozione dell’espressione “progressive rock” rispetto ad altre etichette che in una prima fase descrivevano il genere del quale qui ci occupiamo (costruite intorno alla radice “pop”) rende conto dell’affermarsi del modello ideologico secondo il quale la musica giovanile (bianca!) della fine degli anni Sessanta è il rock, articolato in sottogeneri.¹

L’oggetto del mio interesse e di questa relazione – un oggetto minimo, e se volete minimalista – non è tutta la musica inglese dal 1960 al 1967 (quella che oggi spesso, con proiezione retroattiva e scarsamente filologica viene chiamata rock), ma un processo che in quell’arco di tempo si può individuare nella produzione di alcuni gruppi (complessi, *combos*) inglesi e anche (a volte in modo determinante al fine degli sviluppi di cui dirò) nordamericani. Un processo che ho cercato di riassumere riferendomi all’effetto che produceva, in quegli anni, nel pubblico che di quei gruppi comprava e ascoltava i dischi: che sempre più spesso – in modo progressivo, cioè con modalità crescente – il piacere dell’ascolto venisse rimandato a un’occasione successiva alla prima. Una musica che non si gustava (o non si capiva?) “al primo ascolto”, sulla base di un rapporto di complicità tra musicisti e pubblico, tale che i primi cercavano di introdurre in ogni nuovo brano che registravano elementi che stupissero, disorientassero, incuriosissero il pubblico, e questo a sua volta seguisse con interesse soprattutto i musicisti che perseguivano questa ricerca. Ciò implicava un’attenzione del pubblico alla “musica in sé”, almeno sotto alcuni aspetti: la difficoltà esecutiva, il virtuosismo e l’originalità del sound (intesi ovviamente in relazione al livello medio della popular music giovanile dell’epoca). Un’attenzione estetica, accompagnata a una tendenza a considerare quella musica e quei musicisti meritevoli di un ascolto concentrato, solitario o per lo più in compagnia, intorno a una fonovaligia, indicandosi, spiegandosi e discutendo le parti innovative, difficili, originali. Non voglio dimostrare che questo processo abbia una relazione di continuità diretta con il fenomeno che oggi genericamente si chiama progressive rock, né tantomeno che abbia con quello un rapporto di causa ed effetto. Ma, almeno, che alcuni elementi costitutivi delle pratiche e delle aspettative che caratterizzano il progressive rock e i suoi diretti antecedenti erano presenti nella musica dei gruppi angloamericani da circa un decennio e non sembrano avere collegamenti con la controcultura hippy che alcuni considerano dominio esclusivo o privilegiato del progressive rock.

¹ Un dibattito molto interessante sull’adozione del termine “rock” si è svolto sulla mailing list della IASPM alla fine di gennaio del 2006. Ecco uno dei contributi di Richard Middleton: “I did some of the journal research Simon [Frith] mentions while writing my contribution to the 20th Century volume of the Blackwell *History of Music in Britain* (ed. Stephen Banfield), and can confirm that the terminological shift can be traced pretty precisely in the pages of *Melody Maker* over the period 1967-68. This is when the discursive dichotomy of ‘rock’ and ‘pop’ emerges in Britain, replacing earlier configurations (which included rock ‘n’ roll, beat, etc).”

A meno che la natura di quella stessa controcultura non sia per certi aspetti radicalmente diversa dalla sua descrizione comunemente accettata.

L'attenzione al sound, all'arrangiamento, all'uso di soluzioni melodiche, armoniche, ritmiche originali può essere collegata, nel percorso della formazione musicale delle generazioni di musicisti e ascoltatori che ci interessano, all'importanza della musica strumentale nell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta. Era abbastanza comune allora – molto di più di quanto non lo sia stato in anni più vicini a noi – che brani strumentali provenienti da colonne sonore di film ottenessero significativi successi di vendita. Nel 1959 il *De Guello* di Dimitri Tiomkin, con l'orchestra diretta da Nelson Riddle, fu ai primi posti nelle classifiche di numerosi paesi, Italia compresa (ci rimase ben ventisette settimane). I collegamenti tra quel brano (dalla colonna sonora di *Rio Bravo*, in italiano *Un dollaro d'onore*) e altre musiche sono stupefacenti e rappresentativi delle fitte trame intertestuali che attraversano i generi: venne evidentemente ispirato dall'*Adagio* del *Concierto de Aranjuez* di Joaquín Rodrigo, del quale proprio in quell'anno Miles Davis avrebbe offerto una versione nel suo *Sketches of Spain*;² avrebbe costituito un modello per altre composizioni per film western, comprese quelle dei primi spaghetti-western di Sergio Leone musicati da Ennio Morricone, e offerto soluzioni di arrangiamento ottime per creare atmosfere di tragedia imminente, come in uno dei "classici" della canzone d'autore italiana, *La canzone di Marinella* di Fabrizio De André. (Fabbri, 2005: 166-168) Come vedremo tra poco (ma come ognuno sospetta) il collegamento tra atmosfere western, musica strumentale e gruppi giovanili avrebbe portato di lì a breve a conseguenze di una certa portata.

Ma, appunto, non c'era solo la musica da film. Alcuni successi strumentali avevano punteggiato gli anni del rock 'n' roll, del quale costituivano varianti accettate: il sound latino di The Champs, con *Tequila!*, e quello dei brani (non sempre solo strumentali) del chitarrista americano Duane Eddy. Duane Eddy è una figura centrale di questo processo, sotto vari aspetti. Veniva identificato dal suo pubblico per il caratteristico *twang* della sua chitarra, un suono metallico e profondo delle corde basse, al quale contribuiva l'uso della leva del vibrato (impiegata più che altro per prendere le note dal di sotto, o per fare dei *bendings* inversi, verso il basso) e del riverbero, ottenuto con una camera eco metallica ricavata da un serbatoio. L'amplificatore di Eddy era costruito appositamente, con un cono (per quei tempi) gigantesco per sostenere le basse frequenze, un altoparlante separato per gli acuti e un'imbottitura massiccia per evitare vibrazioni indesiderate. L'attenzione maniacale ai dettagli costruttivi delle chitarre elettriche e degli amplificatori che è alla base di una delle scene più irresistibili di *This Is Spinal Tap* di Rob Reiner (là dove il chitarrista del gruppo prog-metal mostra trionfante all'intervistatore una chitarra mai suonata, e l'amplificatore modificato in modo che il potenziometro del volume arrivi fino a 11), è già viva alla fine degli anni Cinquanta. Duane Eddy e il suo sound erano allora un modello non solo per il pubblico e i musicisti americani, ma anche in Europa. Nel 1958 Eddy fece una tournée in Inghilterra come *opening act* per Bobby Darin, ma durante il concerto della star principale il pubblico esigeva clamorosamente che Eddy tornasse sul palco, alzandosi in piedi e urlando: "We want Duane, we want Duane!" (Read, 1983: 88). Alla fine Duane Eddy fu tolto dal cartellone, e fu organizzata una tournée solo per lui.³

La fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta sono contrassegnati negli Stati Uniti anche da altri successi strumentali, per lo più prodotti da gruppi ai quali è stata attribuita a posteriori (circa dal 1962 in poi) l'etichetta di surf bands. Se questi gruppi hanno degli elementi in comune, più che l'appartenenza alla sottocultura del surf (difficile da attribuire agli Astronauts, di Boulder, Colorado, ma certamente pertinente ai Surfari, che però nascono appunto nel 1962), sono il carattere prevalentemente strumentale della loro produzione, la formazione (spesso due chitarre elettriche, basso elettrico, batteria, con l'occasionale presenza dell'organo Hammond), e una forte inclinazione a temi e/o nomi tecnologici o avventurosi (Ventures, Astronauts, Orbits),

² Davis registrò la sua versione dell'*Adagio* alla fine del 1959, dopo l'uscita di *Rio Bravo*. L'album uscì nel 1960.

³ Suggesto l'ascolto di *Rebel Rouser* (Eddy-Hazlewood) – Duane Eddy (1958). Qui e in seguito non sono indicati i riferimenti discografici. A tanti anni di distanza, l'indicazione dell'etichetta e della sigla dell'incisione originale ha poco senso, dato che (tranne i collezionisti e i frequentatori delle discoteche di radio pubbliche) non è possibile avervi accesso. Ma tutti i brani che suggerisco di ascoltare come utile complemento del mio testo sono rintracciabili in varie edizioni su cd e sul web, con l'avvertenza di verificare l'anno di prima pubblicazione, per accertarsi che non si tratti di rifacimenti. Un elenco dei brani citati si trova al termine del saggio.

che dimostra la forte presenza della tecnica nel lavoro musicale e nella sua ideologia. Come riferisce Barney Hoskyns nel suo resoconto sulla scena musicale di Los Angeles in quell'epoca:

“Down in the coastal baby-boom ‘burbs of southern California, dozens of little instrumental combos popped out of the woodwork, most of them with matching suits and Fender Stratocasters. ‘It doesn’t have a nose or a mouth or eyes’, former Pixie and southern California native Frank Black says of surf pop. ‘It’s something else, like amps and guitars. It’s totally egoless and anonymous.’” (Hoskyns, 2003: 58)

E come ha osservato Chris Cutler, quelli erano i Kraftwerk dell'epoca, la techno dei tempi dei jet sperimentali americani (quelli del film *The Right Stuff*) e dello Sputnik. Erano la tendenza musicale “nuova” del momento. Brian May dei Queen ha scritto:

“Instrumental music was now, for years, *the* thing, right up to the time when the Beatles re-introduced the primarily vocal approach.” (Read, 1983: 241)

L'avventura nel passato e nel futuro (dal western allo spazio), la tecnica, suoni nuovi (elettrici!), il virtuosismo individuale e di gruppo erano temi emergenti nel lavoro di gruppi diversi come Johnny And The Hurricanes (col successo nel 1959 della loro *Red River Rock*, adattamento di *Red River Valley*, una romanza da salotto di James Kerrigan del 1896, portata al successo nel 1936 dal *singing cowboy* Gene Autry), e i Ventures (col successo nel 1960 di *Walk, Don't Run*, un pezzo del chitarrista jazz Johnny Smith, ripreso dal chitarrista country e jazz Chet Atkins, arrangiato dai Ventures per mettere in evidenza le abilità dei quattro strumentisti: due chitarre, basso, batteria). I Ventures sarebbero rimasti a lungo uno dei più noti gruppi strumentali statunitensi e del mondo, per un certo periodo all'avanguardia nello sviluppo di soluzioni tecnologiche: furono i primi (è un ricordo di letture dell'epoca, non saprei come verificare oggi) a utilizzare chitarre elettriche senza fili, collegate agli amplificatori per mezzo di radiotrasmettitori.

La competizione per il primato tecnologico (che era in quegli anni all'ordine del giorno nella sfida spaziale tra Stati Uniti e Unione Sovietica) vide come controparte dei Ventures al di qua dell'Atlantico gli Shadows. La stessa formazione, la stessa predilezione per atmosfere avventurose, la stessa inclinazione al virtuosismo individuale e di gruppo, legata all'obiettivo di un suono impeccabile, lo stesso feticismo per gli strumenti, immortalato nelle silhouettes delle chitarre Fender (e assimilato dai fan, per molti dei quali una delle forme di dedizione più abituali era disegnare dappertutto il profilo di una Stratocaster: nell'era dello skiffle, una chitarra Hofner o un basso Framus erano già strumenti lussuosi, la Fender un mito inarrivabile). Un esempio che riunisce molti di questi aspetti (da confrontare con *Walk, Don't Run* dei Ventures) è *Kon Tiki*, il secondo singolo degli Shadows a raggiungere il primo posto della classifica, nel 1961. Il brano non è scritto dai componenti del gruppo (ne è autore Michael Carr, un navigato autore di musica da film), il titolo richiama un'impresa avventurosa del 1947 (il viaggio dell'esploratore danese Thor Heyerdahl, 1914-2002, su una zattera, dal Perù alla Polinesia), gli strumenti si alternano in primo piano, con una preminenza del registro acuto. Hank Marvin, il solista degli Shadows, temeva il confronto con i bassi inimitabili di Duane Eddy, che non riusciva a riprodurre: creò un suono originale lavorando sugli acuti, con il riverbero, con l'eco ribattuto. È da rilevare durante l'ascolto la presenza della chitarra acustica in funzione di chitarra ritmica: i suoi interventi sono bilanciati con quelli degli strumenti amplificati e della batteria grazie al missaggio, che altera (ma facendolo apparire “naturale”) l'equilibrio tra voci strumentali di diverso livello.

Come tutti sanno, questo non è il primo successo degli Shadows: erano diventati famosi nel 1960 con *Apache*, un brano scritto dal loro amico Jerry Lordan, colonna sonora di un western immaginario. La loro fama perlomeno continentale (con frequenti entrate nelle classifiche italiane, francesi, tedesche, scandinave, e immediate legioni di imitatori)⁴ è legata principalmente ai dischi, ed è accompagnata da curiosi aspetti di schizofrenia: in patria gli Shadows sono noti anche come accompagnatori di Cliff Richard, un rocker piuttosto addomesticato, col quale

⁴ Gli Shadows entrarono nelle classifiche italiane dei singoli con *Apache* (seconda nel 1960), *F.B.I.* (diciottesima nel 1961), *Guitar Tango* (tredicesima nel 1962), *Wonderful Land* (dodicesima nel 1962), *Dance On* (ottava nel 1963), *Geronimo* (prima nel 1963). V. Salvatori 1982.

condivideranno a lungo palcoscenici e filmetti ridanciani, facendosi ricordare per i loro passetti di danza durante l'esecuzione di brani vagamente virtuosistici e per uno humour goliardico e inoffensivo (niente di paragonabile allo spirito luciferino che sarà proprio di John Lennon); ma contemporaneamente (e soprattutto nei confronti dell'estero, dove le loro esibizioni sono rare e le apparizioni televisive inesistenti) si costruiscono un repertorio che li accredita come ricercatori di suoni sempre più raffinati, di parti difficili da eseguire, di atmosfere affascinanti. La schizofrenia è perfettamente illustrata da *36-24-36*, con la sua stratificazione di riff che vede protagonista il basso, brano minimalista e dal suono incredibilmente nitido (siamo sempre nel 1961), il cui titolo, però, non allude a strutture ritmiche, o a distribuzioni strutturali di battute (si capisce bene che non si tratta di numeri di Fibonacci), ma alle misure ideali in pollici di una bellezza da spiaggia. Il brano uscì in settembre come lato B di *Kon Tiki*. Sebbene il singolo sia stato pubblicato in mono, è importante notare che la versione stereo reperibile oggi non è – con ogni probabilità – il risultato di un adattamento successivo. Sempre nel settembre del 1961 esce il primo album del gruppo (intitolato semplicemente *The Shadows*), ed esce contemporaneamente in edizione mono e in edizione stereo. Questo aspetto va sottolineato, in vista di alcune osservazioni che saranno presentate più avanti.

Le centinaia di gruppi di imitatori che nascono in tutto il mondo si domandano come si possano ottenere quei suoni, se sia una questione di corde più o meno nuove, se lo "stoppato" richieda un accessorio speciale da applicare al ponte. Gli assoli di basso e di batteria di *Nivram* (1961, dal primo album) e *Little B* (1962, dal secondo album *Out Of The Shadows*, ancora pubblicato sia in mono che in stereo) diventano inevitabili test di ammissione in un gruppo e risuonano nei negozi di musica, dove gli adolescenti provano gli strumenti dei loro sogni e contemporaneamente mostrano i muscoli virtuosistici ai loro pari. Chi avesse piazzato un registratore nascosto in uno di quei negozi tra il 1961 e il 1972 avrebbe raccolto (in tutta Europa) questi pezzi degli Shadows, e poi l'assolo di *The House Of The Rising Sun* di Alan Price, per finire più tardi dalle parti di *My Generation*, di *Hey Joe*, di *A Whiter Shade Of Pale*, di *Crossroads*, della *Bourrée*, di *Since I've Been Loving You*, di *The Clap*, *Roundabout*, *Horizons*. È interessante, però, osservare che questi primi due esempi del repertorio canonico per i musicisti popular della generazione nata per lo più dopo la guerra sono di chiara impronta jazzistica: i modelli del virtuosismo (o semplicemente di una buona capacità tecnica) all'inizio degli anni Sessanta sono per gli strumenti classici i musicisti classici, per gli strumenti tipicamente jazzistici i musicisti jazz. La popular music giovanile sta creando i propri virtuosi, e lo fa sulla base di musiche "autorevoli". Il fenomeno non si esaurisce qui: è noto a chiunque abbia frequentato gli ambienti dei musicisti rock verso il 1967/1968 quanto improvvisamente fosse tornato in auge un album di jazz del 1959, *Time Out!* del Dave Brubeck Quartet: l'uso dei metri addittivi, che vedrà esempi sparsi durante il 1969 e diventerà poi uno dei tratti stilistici più comuni del progressive rock, viene sperimentato ostinatamente negli anni immediatamente precedenti sulle note di *Take Five* e *Blue Rondo à la Turk*. Nel momento in cui la comunità musicale si prepara a uno scatto di livello, trova i suoi modelli altrove (Brubeck, Desmond, Wright e Morello, come è noto, li avevano trovati in città dell'ex impero ottomano).

Fra i tratti stilistici del progressive rock, i cosiddetti "tempi dispari" sono uno dei pochi (un altro è certamente la dilatazione e la complessità formale) che non compaiono già nella prima metà del decennio. Il sinfonismo, viceversa, è già vigorosamente presente negli Shadows del 1962 e 1963, con una serie di brani dove le orchestrazioni hollywoodiane del produttore-arrangiatore Norrie Paramor vengono sovrapposte (con missaggio in diretta, e nessuna possibilità di ripensare l'equilibrio delle parti all'interno del gruppo) al sound "pulitissimo" del quartetto (come si legge nelle note di copertina di *The Fantastic Shadows*, un album confezionato nel 1962 per il mercato italiano). La chitarra di Hank Marvin offre una combinazione di note lunghe (evidentemente compresse) e di note "stoppate" arricchite dall'eco a cascata che lascerà tracce nello stile di molti chitarristi, da Syd Barrett in poi.⁵

L'irruzione sulla scena dei Beatles nel 1963 ha l'effetto di scalzare molto rapidamente gli Shadows dalla testa delle classifiche, dall'isteria dei fan e dalla considerazione dei critici, ma

⁵ Si consiglia a questo proposito di confrontare la tecnica chitarristica e il sound di Marvin in brani come *Wonderful Land* (1962), *Atlantis* (1963) o *The Miracle* (1964), con l'interludio strumentale di *Wreck* dei Gentle Giant (1971).

d'altra parte si può dire che confermi o addirittura accentui il loro ruolo di punto di riferimento per i musicisti: in tutta la prima fase del successo dei Beatles, mentre le ragazze quindicenni fanno a gara per riconoscere le voci di John, Paul e George, i loro compagni di scuola continuano a insistere che Hank Marvin suona la chitarra molto meglio, che Brian Bennett è infinitamente più bravo di Ringo, che i dischi degli Shadows hanno un suono più avanzato di quelli dei Beatles. Non stupisce di trovare ancora dischi degli Shadows nelle classifiche inglesi del 1963 e 1964: *Geronimo* (il lato B è *Shazam*) è all'undicesimo posto nel dicembre del 1963, mentre i Beatles sono al primo e secondo posto con *I Want To Hold Your Hand* e *She Loves You*, e *The Rise And Fall Of Flingel Bunt* è settima nel maggio del 1964, in una settimana dominata da Cilla Black, dai Four Pennies e da Millie (non una gran concorrenza...). Qui lo stile maturo degli Shadows è pienamente definito: Marvin per la prima volta sfida (con l'aiuto di un pianoforte ben mascherato nel missaggio) le note gravi di Duane Eddy, in un "classico" del chitarrista americano, e il suono d'insieme presenta non solo i banali siparietti nei quali ogni strumento si esibisce da solo, ma anche momenti di trame complesse, rese trasparenti e grintose dal lavoro dei tecnici di Abbey Road. Senza cadere nella competitività ideologica dei fan, si deve notare che l'uso della stereofonia in questi master degli Shadows è più ricco e significativo che in quelli contemporanei dei Beatles: come è noto, fino alla sessione di *I Want To Hold Your Hand* (17 ottobre 1963) – e quindi comprendendo i primi due album – George Martin aveva registrato i Beatles su una macchina a due piste, e anche in seguito sarebbe stato abbastanza a lungo fedele all'idea che per il pubblico dei Beatles il missaggio in mono fosse più importante, e quello in stereo una produzione quasi accessoria, rimandabile ai ritagli di tempo in studio. Va anche detto che era ovviamente più facile ottenere un'immagine stereo convincente da un quartetto strumentale che da uno anche vocale.

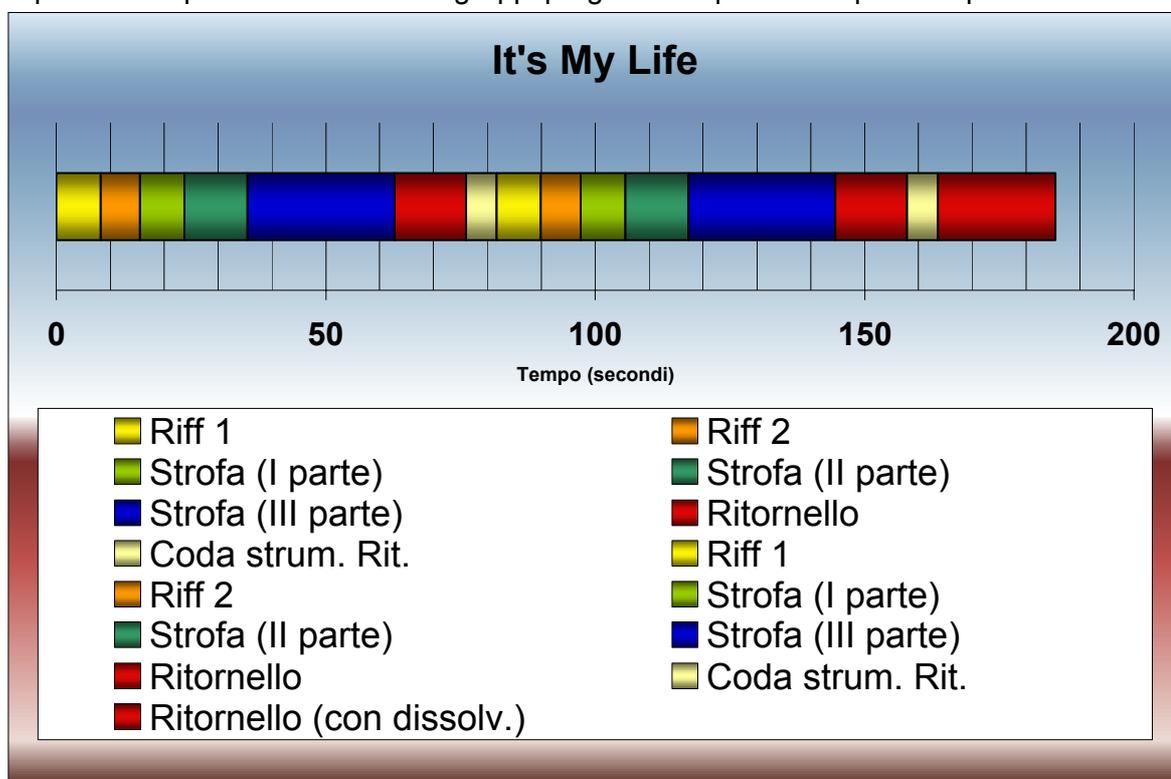
Quanto ai Beatles, George Martin evidentemente aveva ragione. Ma non bisogna aspettare i tempi di *Rubber Soul*, *Revolver* o *Sgt. Pepper's* per trovare nella produzione dei Beatles elementi che facciano pensare sia a una intenzione del gruppo di andare al di là della ricetta iniziale del proprio successo, sia a una disponibilità del pubblico ad accogliere quegli stessi elementi come componenti sempre più decisivi del piacere dell'ascolto, e sia anche all'idea che i Beatles abbiano accettato di misurarsi con gli altri musicisti sul piano tecnico. Tracce evidenti di tutti questi aspetti si trovano nell'armonia ambigua e sorprendente dell'introduzione, nella sequenza di accordi comunque insolita, e nelle parti vocali per l'epoca particolarmente difficili (non c'è fan o musicista dilettante che non si sia intestardito a rifare la seconda voce) di *If I Fell* registrata nel febbraio del 1964.⁶ Ancora più evidente, forse, il preziosismo del finale di *You Can't Do That*, con il basso che riprende all'ottava la scaletta cromatica ascendente, eseguita "martellando" (*hammering on*), con cui si conclude l'ultimo riff della chitarra. Anche questo brano fu registrato nel febbraio 1964.

Che i Beatles si stiano affidando sempre più spesso e con maggior determinazione alle risorse combinate della loro accresciuta capacità tecnica e dello studio di registrazione lo si coglie molto bene sulle due facciate (due lati A) del loro singolo della fine di quell'anno. Notevole lo spiazzamento ritmico dell'introduzione di *She's A Woman*, dove solo arrivati alla tonica si scopre che la chitarra era in levare, o l'introduzione di *I Feel Fine*, con la nota sporca di chitarra (che nella versione stereo si sposta da un canale all'altro) alla quale segue un riff per l'epoca particolarmente intricato, prolungato per tutto il chorus. *I Feel Fine* è complessa e sorprendente dall'inizio alla fine: i momenti di distensione costituiti dalle varie occorrenze del bridge fanno risaltare ancora di più l'intreccio strumentale del chorus: non mi sembra il caso di discutere se, come è stato varie volte sostenuto, *I Feel Fine* sia il primo esempio o il primo antenato riconoscibile del progressive rock inglese, ma certamente qui si trovano alcuni tratti stilistici che poi si ritroveranno nel progressive rock, inclusa la dialettica fra elementi maschili e femminili, o la giustapposizione tra sezioni corali omofoniche e sezioni dove domina una polifonia strumentale. Attenzioni simili (e crescenti) a dettagli compositivi ed esecutivi, a effetti di spiazzamento, all'introduzione di suoni nuovi, fuori contesto o esotici caratterizzano la produzione dei Beatles in tutto l'arco del 1965: casi più che noti di questi ultimi aspetti sono il suono della chitarra elettrica alla fine del bridge di *Ticket To Ride*, il quartetto d'archi in *Yesterday*, il pianoforte elettrico-

⁶Un'altra canzone di difficoltà paragonabile nella stesura delle voci è *This Boy*, che precede *If I Fell* di quattro mesi.

spinetta⁷ in *In My Life*, il sitar in *Norwegian Wood*. Ricordo che tra i musicisti dilettanti dell'epoca gli interrogativi più ricorrenti ("Ma come sarà? Ma come avranno fatto?") riguardavano, l'arpeggio veloce di chitarra al termine del refrain di *Help!*, l'incertezza ritmica (dov'è il battere?) all'inizio di *Drive My Car* o di *If I Needed Someone*.

Il 1965 è l'anno della British Invasion, quindi anche l'anno di una generosissima apertura di risorse per i gruppi britannici. È l'anno nel quale per molti di questi gruppi si definisce lo stile che li caratterizzerà per tutto il resto della carriera, qualunque ne sia la durata. Dovrebbe bastare citare alcuni titoli: *The Last Time* e *Satisfaction* dei Rolling Stones, *For Your Love* e *Heart Full Of Soul* degli Yardbirds, *My Generation* degli Who, *Tired Of Waiting* dei Kinks. Il suono distorto della chitarra compare su disco per la prima volta, e oltre a sostenere riff ispirati al rhythm & blues come in *Satisfaction*, suggerisce nuovi ruoli per la chitarra solista, timbricamente alternativi al suono pulito alla Marvin o alle volate derivate dal rock 'n' roll. Un esempio è nell'assolo di Jeff Beck in *You're A Better Man Than I* degli Yardbirds. Il 1965 è anche un anno caratterizzato da un gran numero di canzoni basate su riff: oltre a molte di quelle già citate, anche *Day Tripper* dei Beatles, *Keep On Running* dello Spencer Davis Group, *Don't Let Me Be Misunderstood*, *We've Gotta Get Out Of This Place* e *It's My Life* degli Animals. Quest'ultima, soprattutto, rivela interessanti asimmetrie strutturali, l'impiego di una molteplicità di riff, affidati a turno al basso e alla chitarra, e un curioso cambio di funzione della linea del basso che troverebbe facilmente posto nella scrittura "colta" di Kerry Minnear, pur mantenendo un carattere rhythm & blues riconoscibilissimo. Composta da due autori professionisti esterni al gruppo, Roger Atkins e Carl D'Errico, *It's My Life* è una canzone strofa-ritornello basata su una delle forme più comuni: strofa-ritornello-strofa-ritornello-ritornello. Ma la strofa (preceduta da un'introduzione strumentale nella quale si succedono due riff poderosi, uno che costituisce un autentico hook e l'altro che funge in seguito da accompagnamento del canto) è segmentabile in tre parti dotate ciascuna di una fisionomia ben definita, l'ultima delle quali contrassegnata da una certa imprevedibilità armonica. Ne risulta un'architettura articolata, che suggerisce più di una somiglianza con le forme che saranno tipiche della produzione di alcuni gruppi progressive quattro-cinque anni più tardi.⁸



⁷Una sonorità barocca ottenuta, come è noto, registrando un pianoforte elettrico a velocità dimezzata.

⁸Il grafico che segue è realizzato secondo le modalità discusse in "Forme e modelli delle canzoni dei Beatles", in Fabbri, 2002: 108-131.

Un momento particolarmente interessante, come accennavo, è la fine del ritornello, quando il basso riprende la successione sol bemolle – la bemolle che chiude quella parte della canzone (al termine di un normalissimo “giro” I-ii-IV-V in Re bemolle maggiore) e la trasforma di nuovo nel riff iniziale

Nonostante le varie stranezze, raffinatezze e irregolarità, *It's My Life* raggiunge nel novembre del 1965 il settimo posto nella classifica inglese dei singoli, e ci resta per tutto il mese. La disponibilità del pubblico, soprattutto britannico, ad accogliere l'innovazione e la complessità, subisce in questo periodo una decisa accelerazione: sono i mesi di *Rubber Soul* e, poco più avanti di *Pet Sounds*. Significativamente, *God Only Knows* dei Beach Boys esce come lato B negli Usa e raggiunge a fatica i Top Ten, mentre in Inghilterra è un lato A, e raggiunge nell'agosto del 1966 il secondo posto. Le vendite dei 33 giri non hanno ancora superato quelle dei 45 giri, ma in questa fase la musica “difficile”, che troverebbe secondo un luogo comune della critica il suo spazio d'elezione sugli album, viene ricevuta apparentemente senza problemi anche nel mercato dei singoli. Si sottolinea spesso il fatto che *Penny Lane/Strawberry Fields Forever*, uscito nel febbraio del 1967, sia il primo singolo dei Beatles a non raggiungere il primo posto dopo anni, ma si evita altrettanto spesso di dire che comunque raggiunge il secondo! E *Good Vibrations*, questo monumento psichedelico che condensa in 3'35" più anticipazioni e influenze sulla musica dei tardi anni Sessanta e primi Settanta rispetto a interi album realizzati dal 1967 in poi, trionfa al primo posto delle classifiche dei singoli, in Inghilterra e negli Usa, nel novembre del 1966.

In effetti, si sarebbe tentati di rintracciare la disponibilità al nuovo, al complicato, al virtuosistico, dal 1966 in poi, più nelle produzioni che sembrano indirizzate a un ampio mercato che a quelle ovviamente sperimentali (delle quali, naturalmente, non ci dimentichiamo, per il loro aspetto di sfida tra musicisti): dunque più in *Paperback Writer* che nella contemporanea (per tempi di realizzazione) *Tomorrow Never Knows*, o anche nelle sonorità di un gruppo che nessuno forse citerebbe come anticipatore del progressive rock, come gli statunitensi Lovin' Spoonful, ma che in un brano come *Summer In The City* ci parla chiarissimamente di un senso comune dell'ascolto disponibile, curioso, attivo (il singolo fu ottavo nelle classifiche dei singoli inglesi nell'agosto del 1966, e primo negli Usa).

Lo stesso si può dire, forse a maggior ragione, per il 1967, l'anno di *Sgt. Pepper's*, di *The Piper At The Gates Of Dawn*, di *Magical Mystery Tour*, di *Days Of Future Passed*, del sorpasso delle vendite degli album sui singoli, del festival di Monterey, della Summer of Love, dell'entrata sul mercato delle cuffie stereofoniche e dell'affermazione dei registratori a otto piste,⁹ dunque delle tracce più evidenti della psichedelia e della controcultura, e delle molteplici anticipazioni (anche tecnologiche, incluso il Mellotron) del progressive rock. Difficile, in un anno come questo, separare la sperimentazione nel rock (che ormai si chiama felicemente così) dal mercato, perché lo stesso mercato è ormai dominato da quei valori che progressivamente erano affiorati fin dagli ultimi anni Cinquanta. Tra i dischi prodotti nell'ultima parte del 1967, mi piace ricordarne uno dei Traffic, gruppo certamente ricordato fra gli anticipatori degli sviluppi successivi, anche se si tratta di una ballad lenta, destinata a un singolo, priva di ammiccamenti sperimentali (ne fece una cover italiana il più beatlesiano dei gruppi di casa nostra, l'Équipe 84). È *No Face, No Name, No Number*. Si direbbe che non piacesse al primo ascolto, e forse nemmeno a quelli ulteriori (non superò il quarantesimo posto in classifica, nel 1968), eppure dobbiamo pensare che qualche altro musicista l'abbia ascoltata con profitto. Qualcuno vuole indovinare?¹⁰

Bibliografia

Davies, Chris

1998 *British And American Hit Singles. 51 Years Of Transatlantic Hits 1946-1997*, London, BT Batsford.

⁹L'M23 della 3M debutta nel 1966, l'Ampex MM-1000 nel 1967.

¹⁰ Sono costretto a rivelare la risposta, a beneficio di tutti quelli che non ricordano o non possono procurarsi rapidamente *No Face, No Name, No Number*: è davvero difficile non istituire un collegamento fra la vocalità di Stevie Winwood e quella di Peter Gabriel, e tra la struttura e la strumentazione di questo brano e quella dei primi Genesis.

Fabbri, Franco
2002 *Il suono in cui viviamo*, Roma, Arcana.

Fabbri, Franco
2005 *L'ascolto tabù*, Milano, Il Saggiatore.

Hoskyns, Barney
2003 *Waiting For The Sun. Strange Days, Weird Scenes And The Sound Of Los Angeles*, London, Bloomsbury.

Jasper, Tony
1984 *The Top Twenty Book. The Official British Record Charts 1955-1983*, Poole, Blandford Press.

MacDonald, Ian
1994 *The Beatles. L'opera completa*, Milano, Mondadori.

Read, Mike
1983 *The Story Of The Shadows*, London, Elm Tree Books.

Salvatori, Dario
1982 *Venticinque anni di Hit Parade in Italia*, Milano, Mondadori.

Elenco dei brani citati nel saggio

Rebel Rouser (Eddy-Hazlewood) – Duane Eddy (1958)
Red River Rock (Kerrigan) – Johnny & The Hurricanes (1959)
Walk, Don't Run (Smith) – The Ventures (1960)
Kon Tiki (Carr) – The Shadows (1961)
Apache (Lordan) – The Shadows (1960)
F.B.I. (Gormley) – The Shadows (1961)
Guitar Tango (Maine-Liferman) – The Shadows (1962)
Wonderful Land (Lordan) – The Shadows (1962)
Dance On (Murtagh-Murtagh-Adams-Stellman) – The Shadows (1962)
Geronimo (Marvin) – The Shadows (1963)
36-24-36 (Welch-Marvin-Harris-Meehan) – The Shadows (1961)
Nivram (Welch-Marvin-Harris) – The Shadows (1961)
Little B (Bennett) – The Shadows (1962)
The House Of The Rising Sun (Trad.) – The Animals (1964)
My Generation (Townshend) – The Who (1965)
Hey Joe (Roberts) – The Jimi Hendrix Experience (1966)
A Whiter Shade Of Pale (Brooker-Reid) – Procol Harum (1967)
Crossroads (Johnson) – Cream (1968)
Bourrée (Anderson) – Jethro Tull (1969)
Since I've Been Loving You (Page-Plant-Jones) – Led Zeppelin (1970)
The Clap (Howe) – Yes (1971)
Roundabout (Anderson-Howe) – Yes (1972)
Horizons (Genesis) – Genesis (1972)
Take Five (Desmond) – The Dave Brubeck Quartet (1959)
Blue Rondo à la Turk (Brubeck) – The Dave Brubeck Quartet (1959)
Atlantis (Lordan) – The Shadows (1963)
The Miracle (Carr-Paramor) – The Shadows (1964)
Wreck (Shulman-Shulman-Shulman-Minnear) – Gentle Giant (1971)
Shazam (Eddy-Hazlewood) – The Shadows (1963)

I Want To Hold Your Hand (Lennon-McCartney) – The Beatles (1963)
She Loves You (Lennon-McCartney) – The Beatles (1963)
The Rise And Fall Of Flingel Bunt (Welch-Marvin-Bennett-Rostill) – The Shadows (1964)
If I Fell (Lennon-McCartney) – The Beatles (1964/2 – 6)¹¹
This Boy (Lennon-McCartney) – The Beatles (1963/10 – 11)
You Can't Do That (Lennon-McCartney) – The Beatles (1964/2 – 5)
She's a Woman (Lennon-McCartney) – The Beatles (1964/10 – 11)
I Feel Fine (Lennon-McCartney) – The Beatles (1964/10 – 11)
Ticket To Ride (Lennon-McCartney) – The Beatles (1965/2 – 4)
Yesterday (Lennon-McCartney) – The Beatles (1965/6 – 8)
In My Life (Lennon-McCartney) – The Beatles (1965/10 – 12)
Norwegian Wood (Lennon-McCartney) – The Beatles (1965/10 – 12)
Help! (Lennon-McCartney) – The Beatles (1965/4 – 7)
Drive My Car (Lennon-McCartney) – The Beatles (1965/10 – 12)
If I Needed Someone (Harrison) – The Beatles (1965/10 – 12)
The Last Time (Jagger-Richards) – The Rolling Stones (1965/2)
Satisfaction (Jagger-Richards) – Rolling Stones (1965/5)
For Your Love (Gouldman) – The Yardbirds (1965)
Heart Full Of Soul (Gouldman-Gouldman) – The Yardbirds (1965)
Tired Of Waiting (Davies) – The Kinks (1965/1)
You're A Better Man Than I (Hugg-Hugg) – The Yardbirds (1965)
Day Tripper (Lennon-McCartney) – The Beatles (1965/10 – 12)
Keep On Running (Edwards) – The Spencer Davis Group (1965)
Don't Let Me Be Misunderstood (Benjamin-Marcus-Caldwell) – The Animals (1965/1)
We've Gotta Get Out Of This Place (Mann-Weil) – The Animals (1965/7)
It's My Life (Atkins-D'Errico) – The Animals (1965/11)
God Only Knows (Wilson-Asher) – The Beach Boys (1966/3 – 5)
Penny Lane (Lennon-McCartney) – The Beatles (1966/12 – 1967/2)
Strawberry Fields Forever (Lennon-McCartney) – The Beatles (1966/11 – 1967/2)
Good Vibrations (Wilson-Love) – The Beach Boys (1966/2 – 10)
Paperback Writer (Lennon-McCartney) – The Beatles (1966/4 – 5)
Tomorrow Never Knows (Lennon-McCartney) – The Beatles (1966/4 – 8)
Summer In The City (Sebastian-Sebastian-Boone) – Lovin' Spoonful (1966/8)
No Face, No Name, No Number (Winwood-Capaldi) – Traffic (1967/12)

¹¹ Il primo numero dopo l'anno e la barra indica il mese di registrazione, il secondo quello di pubblicazione. Se dopo l'anno si trova un solo numero, indica il mese di pubblicazione.