

Popular o non popular? I tardi anni Sessanta, la controcultura e l'avanguardia nella musica rock. L'esempio di Ummagumma dei Pink Floyd

Philippe Gonin

File under popular? Ovvero, la difficoltà di definire che cosa è popular

«Cosa è la *popular music*?» si chiedeva Richard Middleton nel suo fondamentale testo *Studiare la popular music*. Come definirla? Cosa possiamo includere al giorno d'oggi entro la specifica categoria che definiamo "popular"? Sono domande cruciali. D'altro canto, le risposte sono molteplici e mai pienamente soddisfacenti. Middleton, sulla scorta di Birrer [1985, 104; Middleton 1990, 4] faceva notare che «in the twentieth century» – ed è ancora oggi così – attorno a questo termine si stratificano più significati, ereditati dai secoli precedenti, in particolare dall'Ottocento. Ne emergono almeno quattro, in uno spettro di definizioni che comprende una definizione normativa («popular music is an inferior type»), una tecnologico-economica («popular music is disseminated by mass media and/or mass market»), una negativa («popular music is music that is not something else»), e una sociologica («popular music is associated with (produced for or by) a particular social group»). Se, personalmente, mi sembra che la prima di esse sia da rifiutare, in quanto retrograda e riduttiva, Middleton osservava a proposito del considerare la *popular culture* come forma comunicativa "non acculturata":

All these categories are interested-bound; none is satisfactory. The first relies on arbitrary criteria. The second gets into trouble on the boundaries - where neat divisions between "folk" and "popular", and "popular" and "art", are impossible to find [...]. The third category of definition fails because musical types and practices, even those of the mot minority sort, can never be wholly contained by particular social contexts. [...] The fourth category is unsatisfactory, too, this time two reasons. The development of methods of mass diffusion (first printed, then electromechanical and electronic) has affected *all* forms of music, and any of them can be treated as a commodity [Middleton 1990, 4].

Per quanto le definizioni di Middleton, così come il suo inquadramento del problema nel complesso, possano essere ulteriormente discusse, io sono d'accordo con lui solo in parte. Anche se la quarta categoria appare «insoddisfacente», dobbiamo pur ammettere che la popular music - in particolare la musica rock e pop →- si è diffusa attraverso i mass media e il mercato di massa. Ed è un dato di fatto che questo tipo di musica non avrebbe potuto diffondersi a livello globale senza l'aiuto dei mezzi di comunicazione di massa e senza lo sviluppo della registrazione sonora.^[1] Spartiti e riduzioni pianistiche, che agevolarono la diffusione della musica d'arte nel diciannovesimo secolo, si rivolgevano a persone in grado di leggere la musica e di, potremmo dire, "decodificare il codice musicale".

Di fatto però anche la musica d'arte è divenuta ampiamente conosciuta grazie allo sviluppo della registrazione; alcune registrazioni hanno finito per divenire best-seller proprio come quelle della *popular music*. Per di più, alcuni brani e alcuni compositori di musica d'arte - specialmente di quelle che chiamiamo musica classica e romantica, e persino di musica del tardo Seicento - hanno esercitato una notevole influenza dopo lo sviluppo della registrazione sonora, dando a

molti l'opportunità di accostarsi a queste musiche.

In base a queste premesse, quale delle seguenti produzioni è più *popular*? Una registrazione "pop/rock" *underground* venduta a un ristretto giro di entusiasti e le migliaia di copie della *Trota* di Schubert, che è, dal mio punto di vista, un esempio perfetto di scrittura *popular* nell'ambito della musica d'arte: armonia semplice più melodia anch'essa in un certo qual modo elementare e, sotto questo profilo, però massimamente efficace?

In questo articolo l'espressione "popular music" è intesa in senso ampio, non essendo argomento dell'indagine la ripartizione in categorie e sottocategorie o la discussione su cosa siano il *progressive rock* o il rock psichedelico in relazione a tale definizione. I limiti di spazio concessi al presente testo non mi consentono di approfondire ulteriormente questo punto. Ad ogni buon conto, queste poche osservazioni sono però utili a delineare i limiti dell'argomento che vorrei sviluppare.

Obiettivo dell'articolo è mostrare come nei tardi anni Sessanta i confini tra la *popular music*, il *free jazz*, la musica sperimentale e la musica d'arte talvolta siano stati messi tra parentesi da specifiche esperienze artistiche. Mi concentrerò su tre piani, partendo da uno sguardo generale per arrivare a un esempio più specifico di combinazione tra avanguardia, sperimentazione e un modo più *popular* di scrivere canzoni:

1. il concetto di sperimentazione nel rock dei tardi anni Sessanta
2. alcuni aspetti peculiari della sperimentazione nei Pink Floyd
3. il caso dell'album in studio di *Ummagumma*.

Dato che il mio oggetto di studio sono i Pink Floyd, mi concentrerò sulla scena londinese, che fu significativa e diversa dalla scena della West Coast (con formazioni come Grateful Dead, Jefferson Airplane o Quicksilver Messenger Services o figure eccezionali come quella di Frank Zappa).

I pochi esempi che presento nella prima parte non pretendono di essere rappresentativi dell'intera scena: sono la punta dell'iceberg. Sono consapevole che mi si potrebbe obiettare che forse avrei potuto scegliere altri esempi maggiormente rappresentativi. Nonostante questo, continuo a ritenere che quelli che ho scelto siano abbastanza significativi per illustrare il mio punto fondamentale e per argomentarlo in maniera convincente.

Comunque, prima di esaminare alcuni esempi di ciò che potremmo forse definire "popular art music", è necessario contestualizzare il fenomeno pop rock e l'emergere di quelli che definiamo da un lato "progressive rock" e dall'altro "experimental rock".

Il fenomeno *hippie*, ovvero di come il contesto sociale influenzò i nuovi modi di fare "musica rock": controcultura e *underground*[2].

La parte centrale degli anni Sessanta vide formarsi un particolare contesto sociale, favorevole alla comparsa della controcultura. Tale comunità, che si opponeva a quello che veniva identificato come establishment, riguardò essenzialmente «young, middle-class white people who had consciously rejected the lifestyle of their parents in favour of more experimental paths» [Macan 1997, 15]. Politicamente opposta alla logica del capitalismo borghese, la controcultura - da Haight Asbury a Londra - segnalava la necessità di aprirsi a nuove esperienze percettive tramite l'uso di droghe

allucinogene e attraverso nuove vie spirituali, quali la meditazione trascendentale o l'adesione alle religioni orientali (in particolare dall'India). Come notava Edward Macan:

Although music was ultimately the most important source of the counterculture's self-identity, there were other important elements of the hippie persona as well. Especially obvious was clothing. Shoulder-length hair (for both men and women), tiny dark glasses, eccentric hats, paisley shirts, flowers, beads, and faded bell-bottomed jeans served to identify one as a hippie immediately. The men's long hair and the women's miniskirts, in particular, were prized as a slap in the face of the Establishment [Macan 1997, 16].

Nel suo libro *London Calling: A Countercultural History of London Since 1945*, Barry Miles illustra la scena *underground* londinese dedicando un'ampia parte agli anni Sessanta, di cui l'autore fu uno dei protagonisti [2011]. Se questi solo adesso può guardare indietro con obiettività ad alcuni dei fenomeni di allora, già nel 1971 un'importante rivista come *Musique en Jeu* dedicava il suo secondo numero alla "pop music" (era un segno del fatto che il fenomeno del pop era diventato una parte non secondaria del campo musicale?).

Per quanto la dimensione visiva (ad esempio i manifesti) non sia da trascurare, il fenomeno della psichedelia riguarda anzitutto la musica *underground*. Le band più importanti (Grateful Dead, Soft Machine, Pink Floyd ecc.) provenivano tutte dalla scena *underground*, così come quelle che qualche anno più tardi daranno vita al *progressive rock*, unendo a questa ascendenza gli elementi di controcultura sviluppati dagli *hippie*. Come ricorda Allan Moore:

As with artistic movement, both cultural and artistic factors can be cited to account for its existence and ultimate demise. "Progressive" rock was initially dependant on the existence of an "underground" culture, spawned by the drug era before its deleterious side-effects were discovered, spurred on by the illusion that individual enlightenment was on the point of being attainable by all, and that global enlightenment could be effected by the youth of all nations if only they could agree on their arms, as exemplified in their reactions to the Viet Nam War. It became public because the boom times of the late 1960s gave record companies the confidence to indulge their more experimental artists (an attitude rare today), aligning rock even more with middle-class attitudes [Moore 2001, 115].

L'ultima frase è oltremodo rilevante: la "musica rock" è indiscutibilmente un'"arte di massa" (non è la sola, come abbiamo visto all'inizio dell'articolo) che, come detto, non si sarebbe diffusa senza l'industria musicale e le case discografiche. In tale contesto, inoltre, non dobbiamo dimenticare il ruolo decisivo della stampa *underground* e delle radio. Come segnala Macan, infatti: «they were the final two elements necessary for the birth of progressive rock» [Macan 1997, 18].

L'altro elemento della citazione di Moore fa riferimento alla cultura della classe media, che ascoltava il "jazz", la "musica d'arte" e la "musica sperimentale". Si trattava di un pubblico di studenti provenienti in prevalenza dalle scuole d'arte, un dato molto importante per comprendere come questa controcultura, a partire dall'*underground*, fosse arrivata a una sorta di *mainstream* e per spiegare l'ascesa e la caduta del *progressive rock* (nel periodo che va dalla metà degli anni Sessanta alla metà dei Settanta) e il successivo sorgere di un altro tipo di controcultura con il punk, in cui trovava spazio una nuova generazione di teenager, nati in un diverso contesto sociale e politico. A proposito degli anni Settanta Gavin Bryars osserva che:

A very important element is the relationship with the visual arts and the role of the art schools of the period. Many experimental musicians found a supportive environment in art schools at a time when university music departments, conservatories and music colleges - much more conservative then - were not really interested in employing this kind of musician [2009, xiv].

Nel suo libro *No Sound Is Innocent*, Edwin Prévoist sottolinea che Keith Rowe (uno dei membri fondatori degli AMM) "suggeriva che la maniera di fare musica degli AMM fosse "pittorica".

He had studied at art school, but this term is not simply a reflection of English art school liberal education in the early 1960's (as much as training in enquiry and an experiment in personal discovery as in 'art' itself) [1995, 14].

Nel 1968 Harvey Pekar - citato da Macan [1997, 17] - sosteneva che:

What we may be witnessing is the creation of a new, as yet unlabelled form of music, as America around the turn of the century saw the development of jazz... Among the elements being melted down are blues, country-and-western, near Eastern, Indian, and baroque forms. Increasingly important is the technique of producing new, exciting effects by using the potential of tape.

Tre anni dopo, nel 1971, Deny Lemery scriveva, in un articolo intitolato *Musique contemporaine, pop-music et free-jazz, convergences et divergences*: «It is more obvious every day than three musical forms which concern us here [free jazz, pop music and contemporary music] override the other *musics* of today: traditional variety, romantic classic or neo-neo-academic music [...]» [Lemery 1971, 80].

Al di là di questa *fusione* di generi differenti, di - potremmo dire - "musiche" differenti, Pekar sottolineava una vera evoluzione (o rivoluzione) nel modo di fare musica rock: usare il potenziale dello studio come un nuovo mezzo espressivo, come un nuovo strumento per fare dischi.^[3] La commistione di diversi stili, l'influenza delle tecniche di studio - e il nuovo ruolo dei tecnici del suono - sommata alla volontà di innalzare la musica rock verso una sfera più intellettuale, diede vita a opere che combinavano le specificità del rock con ciò che io chiamo la "tentazione sinfonica" e/o "la tentazione sperimentale", a creare nuovi artefatti sonori ispirati alla musica d'arte.

Pertanto la domanda che si pone è: questa musica rimane popular music? Se sì, perché?

La sperimentazione nel rock: gli anni Sessanta e la nozione di progresso

Dagli USA (Frank Zappa, The Velvet Underground, The Grateful Dead ecc.) al Regno Unito (AMM, Pink Floyd, The Beatles, Soft Machine, ma anche la scena di Canterbury o band come i Fairport Convention), la sperimentazione appariva come una delle ossessioni dell'avanguardia pop. Come già detto, si possono distinguere due tipi principali d'approccio (la "tentazione sinfonica" e la "tentazione sperimentale"). Alcune band o musicisti singoli (Pink Floyd o Frank Zappa, ad esempio) li esplorarono entrambi, con più o meno lo stesso obiettivo: condurre il rock verso una nuova dimensione, non più grezza ed elementare.

Pur se non posso entrare nel dettaglio su questi aspetti, cercherò comunque di mettere in evidenza alcune caratteristiche generali di questo processo.

"Tentazione sinfonica"

Nice, Deep Purple, Emerson Lake and Palmer (ELP), Renaissance, The Moody Blues, Pink Floyd furono alcuni tra i molti gruppi ad avere l'intuizione che il rock potesse spingersi oltre, essere qualcosa di diverso da una musica composta attorno a tre accordi e a quattro *beat*. Per infrangere questi limiti alcune band provarono a mischiare le caratteristiche del

rock con il simbolo della "musica d'arte": l'orchestra sinfonica. Suonare con l'orchestra sarebbe potuto essere un modo per raggiungere, in primo luogo, un grado diverso di legittimazione. In ogni caso, a molte band quest'approccio non fece altro se non conferire un alone romantico o post-romantico, talvolta ispirato a partiture "alla maniera della Disney" o dei film dell'epoca classica di Hollywood negli anni Trenta e Quaranta. Numerose furono le band a cui l'esperimento non riuscì, mentre poche produssero lavori davvero interessanti, proponendo una reale integrazione di complessi orchestrali di maggiori o minori dimensioni nella propria musica.

L'influenza della "musica d'arte" non si ravvisava solo nell'uso dell'orchestra, ma anche nella forma musicale stessa. L'influsso della "suite in più movimenti" iniziò a diffondersi in anni in cui pezzi e *suite* strumentali venivano frequentemente inclusi dai musicisti rock nei loro dischi. Come vedremo più tardi, il brano *A Saucerful of Secrets* fu significativo per quanto riguarda i Pink Floyd, mentre la "tentazione sinfonica", riconoscibile sia nell'uso degli strumenti che nella struttura delle composizioni, è visibile anche nella produzione dei Pink Floyd dello stesso periodo [Gonin-Lalittle 2016].

Di fatto, produzioni come il *Concerto for group and orchestra* dei Deep Purple sembravano più un assemblaggio tra sezioni eseguite dall'orchestra e sezioni eseguite dalla band, che non una mescolanza dei due mondi. Non c'era neppure un momento in cui la band e l'orchestra suonassero effettivamente insieme. Questo potrebbe essere stato un effetto voluto dal compositore, Jon Lord - che scrisse il *Concerto* dei Deep Purple. Malgrado i concreti motivi d'interesse che possiamo trovare in questo brano (o, ad esempio, in *Five Bridges* dei Nice), appare chiaro che il modo in cui era usata l'orchestra e in cui erano scritte le parti orchestrali soffriva di una mancanza di originalità, se non proprio di una mancanza di *modernità*.

Dal mio punto di vista uno dei casi più interessanti di questa tendenza rimane *Atom Heart Mother* dei Pink Floyd, non solo per la qualità della musica - i pezzi dei Nice e il *Concerto* dei Deep Purple erano comunque buoni lavori - ma perché, grazie alla collaborazione con Ron Geesin fu raggiunto con successo il risultato di unire "rock" e "musica d'arte" in un unico corpo.

Nondimeno questi musicisti, grazie alle loro sperimentazioni, formarono un nuovo tipo di pubblico per la *popular music*. Poco a poco il *progressive rock* si rivolse più alla mente che al corpo. A quell'epoca i musicisti rock arrivarono addirittura a preferire un pubblico che ascoltasse in religioso silenzio la loro musica.

Sperimentazione

Mentre diverse band cedettero alla "tentazione sinfonica", poche furono quelle che preferirono esplorare un nuovo tipo di rock seguendo una tendenza più sperimentale in cui lo studio di registrazione veniva usato come un nuovo mezzo per produrre e organizzare il suono. Ma cosa significa "sperimentazione"?

The term 'experimental' commonly refers to science. Something is said 'experimental' when based on an experimental method, a process through which phenomena can be observed, hypotheses can be made and facts can consecutively be established. [...] The term experimental started entering the world of music after the Second World War. Pierre Schaeffer, founder of the 'Groupe de recherches de musique concrète', coined the phrase 'musique expérimentale' in the 1950's to replace 'musique concrète'. [...] Soon, the meaning of the term would extend to all forms of musical experimentation whether linked to the production of new sounds or new scenic performance modes (happening, improvisation, etc.) [Lalittle 2014a, 157].

Su questo fronte l'influsso di John Cage fu incontestabile. Se le sue composizioni per percussioni e, naturalmente, quelle

per pianoforte preparato, assunsero rilievo cruciale per la musica sperimentale, i suoi lavori elettronici non furono da meno nello stimolare la ricerca di nuove sonorità:

Cage was the first composer (with his *Cartridge Music* of 1960) to realize the potential of an electronic music made live in the concert hall. *Imaginary Landscape N°1* which Cage wrote in 1939 is in effect the very first live electronic piece. It uses two microphones, one to amplify the two "regular" percussion instruments [...]. The other microphones picks up the sounds of the primitive electronic "instruments" - recording of constant frequencies which are test recordings used in acoustic research and radio stations. These are played on variable speed record turntables. [...] But just as important to live electronic music-to-be was a piece called *Living Room Music* which Cage wrote in 1940. This is prophetic of the way live electronic music tended to import "foreign objects" into the concert hall and to "play" the environment: the percussion instruments it uses "are those to be found in a living room - furniture, books, papers, windows, walls, doors" [Nyman 1974, 45-48].

Guardando alla scena londinese, Gavin Bryars individua Cornelius Cardew come uno tra i musicisti più influenti nei tardi anni Sessanta.

[He] did have a kind of magnetism - people were drawn to him and a lot of collective music-making happened through him - and it is a sign of his powerful influence that many who emerged to compose in the late 1960s disappeared when Cornelius abandoned his experimental position a few years later [Bryars 2009, xiii].

Non bisogna dimenticare, in questo contesto, la rilevanza di movimenti come Fluxus; pur non essendo un movimento inglese, va ricordato che «one of the chief protagonists of Fluxus, George Brecht, lived in London at that time and collaborated on many performances» [Bryars 2009, xiv]. Anche Yoko Ono, il cui influsso sulla sperimentazione musicale di John Lennon fu indiscutibile, era membro di Fluxus e fece degli happening a Londra (come quello durante il *14 Hour Technicolor Dream*).[\[4\]](#)

Una convergenza tra musica d'arte, jazz, pop-rock e musica sperimentale sembra dunque essere uno dei caposaldi creativi dei tardi anni Sessanta. Vediamo cosa fu del "rock sperimentale".

Come definiamo il "rock sperimentale"?

La presenza di un certo grado di sperimentazione nella musica rock è un fatto incontrovertibile. In *Musiques Expérimentales, une anthologie transversale d'enregistrements emblématiques* (2007), Philippe Robert menziona artisti, band e incisioni molto differenti, tra cui Russolo, Stockhausen, Pierre Schaeffer, La Monte Young, Moon Dog o Public Image Limited.

Come scrive Philippe Lalitte:

Experimental or not, it remains that, in the 1960's, rock tends to break free of the conventions of commercial music. More and more, rock musicians feel the need to explore new sounds, more complex harmonic or rhythmic structures, refine studio work, to extend the duration of the pieces and, for some, to use a level high of instrumental technique [Lalitte 2014a, 158].

Esempi di musica sperimentale più o meno vicini alla musica pop/rock possono essere individuati, tra i molti casi esistenti, soprattutto nella produzione dei Beatles (specialmente *Revolution 9* di John Lennon e la sua produzione solista con Yoko Ono).[\[5\]](#) Malgrado il fatto che sia ancora oggi sottostimata, non possiamo ignorare, nella Londra underground

della metà degli anni Sessanta, l'influenza di una band come gli AMM, sulla quale mi concentrerò nel prossimo paragrafo.

AMM

Un caso paradigmatico è quello degli AMM. Questa band fu sicuramente una delle più radicali nell'uso del suono e dell'impiego di strumenti "preparati". Fondata nel 1965, in origine i suoi membri erano Keith Rowe (chitarra), Lou Gare (sassofono) e Eddie Prévoist (percussioni). Alla band si unirono talvolta Cornelius Cardew (pianoforte, violoncello) e Lawrence Sheaff (basso).

Gli AMM all'epoca non erano solo un gruppo "rumoroso". La loro musica fondeva l'improvvisazione libera collettiva con il *free jazz* e l'elettronica. Sebbene questa band sia stata spesso trascurata, la sua importanza nel mondo della musica sperimentale non è da ignorare. Il loro album di debutto (*AMMmusic*, uscito nel 1966) rivelava interessanti sperimentazioni sonore. Nel suo libro *No Sound Is Innocent* Edwin Prévoist distingue i loro brani da quelli di Cage, Stockhausen e dal resto della scena contemporanea: «AMM differed too from the emergent musical philosophy associated with free-improvising guitarist Derek Bailey, who has gone far beyond Cagean anarchic liberalism» [Prévoist 1995, 13]. Su questo punto insiste «the most significant difference between the Cage/Bailey aesthetic and AMM's concerns is the thorny question of emotional intent, impact and response in music» [Prévoist 1995, 14].

Bisogna tenere conto del fatto che i membri degli AMM non venivano dalla musica pop o rock, bensì dal jazz (il critico Victor Schonfield una volta definì gli AMM "John Cage jazz").^[6] Ma nell'*underground* londinese dei tardi anni Sessanta la comunicazione tra i vari ambiti non era un'eccezione [Miles 2010]. Gli AMM creavano la propria musica a partire dall'improvvisazione jazzistica. Tuttavia, come ricorda ancora Prévoist: «The last vestiges of jazz had fallen away from AMM by the time of the first recording, *AMMmusic*, in 1966. Thereafter it was side-issue. AMM strove to embrace a much wider perspective in sound-world and ideas» [Prévoist 1995, 12].

La loro musica fu influenzata, invece, da pittori quali, tra gli altri, Jackson Pollock.

AMM, especially in Rowe's contribution, is indebted to Jackson Pollock. Even the scene of execution is similar, with Rowe adjusting the basic canvas (in his case laying the guitar flat on its back) to enable certain 'actions' to be carried out, to let dribbles of sound meander, collect in drowning pools of volume or run off the edges into congealed silences. This manner of working - seen/heard in Tilbury's exploitation of the piano stool or in letting bottles slowly oscillate, vibrated by, and in turn vibrating, the piano strings; or in Lawrence Sheaff's use of toys and humming tops; or in my own "dish gong" and cymbal quasi-Doppler effects, the scratching, scrapings and bowings an over-speed drumming, designed to fall, through an impossible momentum, into chaotic unknowable sequences - became common practice applied by all AMMmusicians individually [Prévoist 1995, 17].

Se ho scelto di parlare degli AMM invece che, ad esempio, di Bailey, è perché questa band esercitò un influsso indiscutibile sui Pink Floyd. Non ci sono dubbi che Syd Barrett – che vediamo nel film di Whitehead *Tonite Let's All Make Love In London* martellare il suo strumento tenuto sulle proprie ginocchia - sia stato influenzato da Rowe. Miles osservava che:

It is interesting that Syd Barrett, who so admired Keith Rowe's guitar techniques, was himself a painter and was still at art school when he first saw AMM play. Two of Syd Barrett's signature guitar techniques were taken from Keith Rowe. The use of ball bearings, rolled down the strings, and the detuning of the strings as a musical effect during a solo [Miles 2010, 186].

Un ulteriore elemento sonoro usato da Rowe negli AMM ebbe delle ripercussioni sul lavoro dei Floyd: Rowe, in un momento a caso, metteva su una radio che attraverso il controllo del volume andava e veniva, scegliendo in modo casuale una frequenza che poteva fare risuonare qualsiasi cosa, da un motivo musicale al discorso di un politico. Come vedremo, i Floyd più tardi si ricorderanno di quella "tecnica" per creare eventi imprevisti nei loro *live*.

Alcuni aspetti della sperimentazione nella musica dei Pink Floyd

Nei tardi anni Sessanta i Pink Floyd erano ancora una band *underground*. Dall'epoca di Syd Barrett a *The Dark Side of the Moon* l'evoluzione della band fu significativa: dal "rock psichedelico" al "rock progressivo", dall'improvvisazione collettiva a pezzi più strutturati [Gonin 2014]. Il 1968 e il 1969 furono anni cruciali: *A Saucerful Of Secrets* e *Ummagumma* - soprattutto l'album in studio - mostrarono chiaramente che la band stava esplorando sentieri diversi rispetto alla musica che avevano suonato fino a quel momento.

Nel 1969 i Pink Floyd erano, all'interno dell'industria musicale, una band sulla breccia appena due anni. Fino alla sua uscita dal gruppo all'inizio del 1968, dovuta alla dipendenza dalle droghe e/o a problemi mentali, Syd Barrett era stato il leader indiscusso della band e il principale autore delle canzoni del primo album, *The Piper At The Gate Of The Dawn*. Tracce composte dall'intera band, come *Interstellar Overdrive* o *Pow R, Toc H*, mostravano cosa fossero in grado di fare sul palco: sound psichedelico, "musica sperimentale" basata sull'improvvisazione collettiva e in cui erano inclusi suoni e rumori organizzati. Secondo Waters, gli esperimenti musicali e le idee visive costituivano una parte importante degli spettacoli dei Floyd:

It's always been there. I remember the *Games For May* concert we did at the Queen Elizabeth Hall in May 1967.^[7] I was working in this dank, dingy basement off the Harrow Road, with an old Ferrograph.^[8] I remember sitting there recording edge tones off cymbals for the performance - later that became the beginning of *Saucerful Of Secrets*. In those days you could get away with stuff like chasing clockwork toy cars around the stage with a microphone. For *Games For May* I also made "bird" noises recorded on the old Ferrograph at half-speed, to be played in the theatre's foyer as the audience was coming in [Salewicz 1987].^[9]

Allo stesso proposito, Nick Mason ha dichiarato:

Pink Floyd's music has always made use of all kinds of what might call "environmental sounds", and EMI had their own enormous library of sound effects on tape as well as the commercially available vinyl discs of sound effects. But often the quality simply wasn't good enough to take them off a vinyl record, and sometimes the specific sounds required weren't available, so we'd have to find our own ways to make or find the sounds [Mason 2004, 214].

Per lui, *Games For May* - in cui i Pink Floyd eseguirono per la prima volta *See Emily Play*^[10] - «was one of the most significant shows we have ever performed».

Although we had little time for preparation or rehearsal to fill our two-hour slot, we did manage to conceive the evening as a Pink Floyd multimedia event [...]. The audience at the Queen Elizabeth Hall were seated, so the intention was clearly that, uniquely for a rock concert, they should listen and watch, rather than dance. A large part of this show was improvised. We had our usual repertoire of songs [...] but most were chosen as vehicles [...]. Everyone remembers Syd for his song writing, but he probably deserves equal credit for his radical concept of improvised rock music [Mason 2004, 73].

Se la band eseguì musica improvvisata sul palco alla maniera di una performance sonora, in un contesto multimediale, i Floyd fecero anche molta sperimentazione in studio. Il "simil-effetto Doppler" descritto da Prévost è menzionato anche da Waters, mentre Mason lo conferma in un'intervista da me realizzata nel 2011 - pubblicata in Francia nel 2016 [Gonin 2016b] - come un procedimento creativo per brani come *A Saucerful of Secrets*.

We did quite a lot of things trying to beat a cymbal and then dipping it into water. We also did a lot of very close micing so you get a lot of tone coming of the single cymbal and a very gentle beating so you don't get crashes at all; it's just a sort of hum.

Indubbiamente, gli anni tra *A Saucerful of Secrets* (1968) e *Meddle* (1971) continuarono a essere anni essenzialmente sperimentali. I Floyd produssero quattro album in due anni, registrarono diverse tracce per il film di Antonioni *Zabriskie Point* e crearono il loro primo spettacolo "concept" con *The Man and The Journey* tra la fine del 1969 e l'inizio del 1970.

Uno spettacolo sperimentale: The Man and The Journey

A tutt'oggi ufficialmente non pubblicato, sebbene se ne possa ascoltare una buona registrazione dal vivo ripresa da una performance negli studi di una radio olandese, questo spettacolo impiegava frammenti di musiche precedenti che provenivano dai primi due album - con in più canzoni da *More* e frammenti di *Ummagumma*. La prima parte, *The Man*, potrebbe essere sottotitolata "un giorno in una vita" dall'"alba" all'"alba".^[11] La seconda parte, *The Journey*, si presentava, come indicato dal titolo, come una sorta di viaggio.

In questa suite si possono sentire estratti da *Sisyphus* e *The Grand Vizier*. Vengono inoltre utilizzate *Grantchester Meadows*, qui intitolata *Daybreak*, e *The Narrow Way (part.3)*.

Al di là dei pezzi musicali, c'è un fattore che in parte spiega la circostanza che *The Man and The Journey* non sia mai stato pubblicato su disco: si trattava, infatti, di uno spettacolo non tradizionale, una specie di happening. Mason ricorda:

Part of the show also involved a piece called *Work* using percussive noises as we built a table. We manufactured this piece of furniture on stage, using wood, a saw, hammer and nails, timed to segue into the next section by the sound of the whistling kettle on the portable stove [...]. There was a plan to link with John Peel's radio show as we relaxed with the tea, although I can't recall how successful this was.^[12] The idea later resurfaced on *Wish You Were Here*, where the sound of a radio playing a song eventually cross-faded with the recorded music [Mason 2004, 129].

Nel gennaio 1970 i Floyd suonarono al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi. Lo spettacolo fu trasmesso dall'emittente radiofonica Europe 1. *The Man and The Journey* fu eseguito quella sera. Il radiocronista - probabilmente Michel Lancelot - descrisse così ciò che aveva visto quella sera:

Oh My! Listen to this wonderful rhythm: it's amazing! [...] this is somehow ridiculous though, looking at these men squatting, hammering; all that does not exactly match with the idea one can have of music, and yet [...] this extraordinary rhythmic, this overall movement was not made on a record, for which special effects can be repeated fifteen times if you will, but it was made live, from the grinding of the saw to the hammering...^[13]

Nel corso dello spettacolo era previsto un "tea-time"; il pubblico poteva vedere i Floyd bere il "tè delle cinque" sul palco, servito dai tecnici di palcoscenico. Questo momento, così come quello descritto da Lancelot nella citazione precedente, era in effetti davvero molto difficile da includere in un disco. Però, «molto di esso fu riusato in studio per *Alan's*

Psychedelic Breakfast o per il progetto, poi abbandonato, *Household Objects*» [Mason 2004, 129].[\[14\]](#)

[*Alan's Psychedelic Breakfast*] was a sound picture of an English breakfast, starting with the flare of a match lighting a gas ring, followed by the sound of the bacon sizzling away, along with dripping taps and other old favourites from the sound library [Mason 2004, 137].

Alan's Psychedelic Breakfast, che chiudevà il lato B di *Atom Heart Mother*, impiegava inoltre estensivamente echi a nastro e *loop* nella fase del brano corrispondente alla colazione, e interpolava a questi momenti tre sezioni strumentali.

The Man and The Journey fu eseguito soltanto tra i mesi centrali del 1969 e l'inizio del 1970, mentre fu soprattutto il concept di *The Man* a essere riutilizzato nel primo lato di *The Dark Side of The Moon*, che riprende l'idea di un viaggio attraverso la vita di un uomo, dalla culla alla tomba.

Il caso di studio: *Ummagumma*

L'ultima parte di questo articolo si concentra sull'album in studio di *Ummagumma*, mostrando le differenze di concezione tra brani sinfonici come *Sisyphus*, manipolazioni ed elaborazioni di studio (*Several Species...*, *The Grand Vizier Garden Party*) e canzoni (*Grantchester Meadows*, *The Narrow Way (part.3)*).

L'album si compone di due dischi. Il primo volume è un disco *live*. Il secondo è un insieme di tentativi sperimentali. Ciascun membro della band ebbe a disposizione metà lato del disco per creare e registrare quello che voleva. Il primo lato comprende tracce composte (e suonate) da Rick Wright e Roger Waters, il secondo tracce di David Gilmour e Nick Mason. Ogni traccia mostrava percorsi che i musicisti della band stavano per abbandonare o che avrebbero esplorato negli anni successivi. Questo disco è un esempio perfetto della contrapposizione tra "popular" e "musica d'arte e/o sperimentale", che improntava i lavori di molte rock band nei tardi anni Sessanta. Esso mostra inoltre il ruolo che ciascun musicista rivestì nel processo creativo: è fuori di discussione che Wright fosse colui che conduceva la band verso i "paesaggi" sinfonici, Waters e Mason verso le sperimentazioni elettroacustiche, Gilmour e (di nuovo) Waters verso le canzoni.

Vediamo in breve una panoramica dei brani dell'album.

Sisyphus e la "tentazione sinfonica"

Composto ed eseguito da Rick Wright, *Sisyphus* era un pezzo sinfonico, una sorta di concerto per pianoforte senza orchestra. Se la strumentazione non era standard, la struttura complessiva del brano era un perfetto esempio della "suite in più movimenti" evocata da Macan.

Anche *A Saucerful of Secrets* era una "suite in più movimenti", ma si limitava perlopiù a proporre una successione di segmenti diversi - anche se possiamo individuare una ripetizione nel ritorno dell'inizio del brano subito dopo la sezione occupata dal *loop* della batteria. *Sisyphus* andava oltre. Il pezzo si articolava in quattro movimenti veri e propri. [\[15\]](#) Nel primo veniva esposto il tema principale e si procedeva verso la cadenza pianistica (Es. 1). Il secondo poteva essere considerato come una sorta di Scherzo - in cui si faceva uso del pianoforte preparato alla maniera di Cage -, il terzo come un Adagio e l'ultimo come un Finale. *Sisyphus* offriva il primo esempio di struttura circolare nella musica dei Pink Floyd: la fine riconduce all'inizio. [\[16\]](#) Il tema principale apriva e chiudeva l'intero brano.

♩ = 100

8 1. 2.

Esempio 1. *Syssyphus*(Rick Wright), tema principale

Questo tipo di costruzione sarebbe divenuto la regola nelle strutture musicali dei Floyd degli anni Settanta. L'altro elemento caratteristico di *Syssyphus*, che può essere già rilevato in *A Saucerful of Secrets*, era il percorso dall'armonia al caos e dal caos all'armonia. Lo spettrogramma della cadenza pianistica (Fig. 1 - le immagini sono realizzate con Sonic Visualiser[17]) mostra questo percorso, da uno spunto iniziale relativamente melodico e armonico al caos completo. Questa cadenza del piano costituisce il solo tentativo di autentico virtuosismo strumentale effettuato da Wright nell'intera produzione dei Pink Floyd (un tale modo di intendere il proprio ruolo di tastierista, d'altronde, sembra essere un tratto distintivo delle band di rock progressivo).[18]

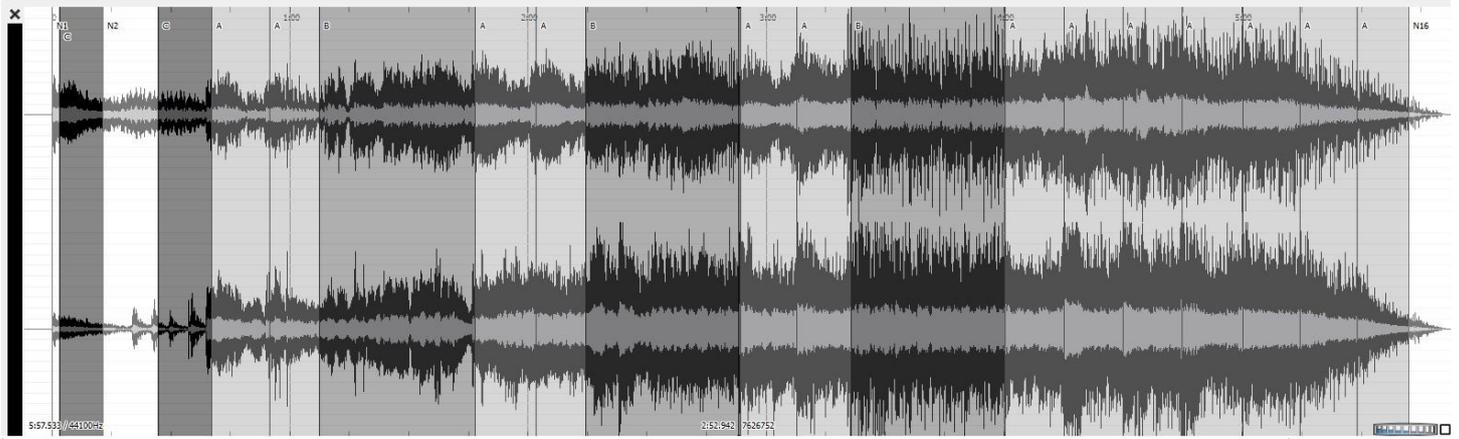


Figura 1. *Sisyphus*, piano cadenza

Lo stesso si riscontra nel Finale. Dopo un accordo dissonante, il suono lentamente compie un excursus andando dal pianissimo al fortissimo. Da questo caos riemerge il tema principale (circa 2'10", Fig. 2).[\[19\]](#)

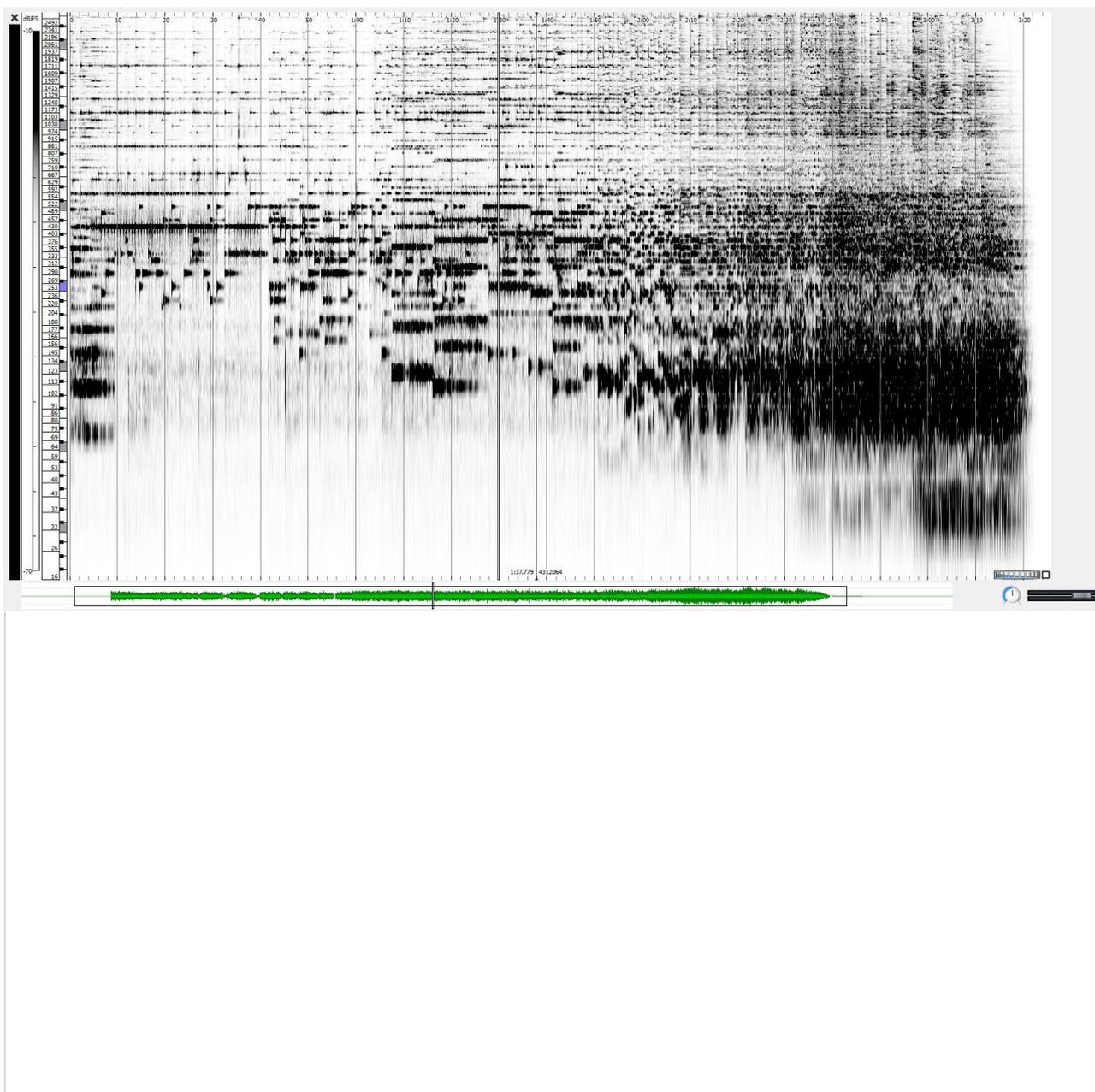


Figura 2. Il Finale di *Sisyphus*

Sebbene Wright giudicasse *Sisyphus* un brano troppo pretenzioso, il pezzo dimostrava l'abilità del musicista nel comporre brani o creare arrangiamenti di stampo sinfonico. Sebbene lui non avesse scritto le parti orchestrali di *Atom Heart Mother*, *Summer 68'* con le sue parti di corno e *Shine On You Crazy Diamond* (parti 1 e 9) sono ottimi esempi di un modo di comporre profondamente ispirato ai principi dell'orchestrazione "classica".

Several Species... e The Grand Vizier Garden Party: sperimentare in studio

Per quanto *Several Species of Small Furry Animals Gathered Together In Cave And Grooving with A Pict* si presenti come una sorta di parodia - sentiamo qualcuno (Waters?) che all'incirca a 4'35" dice «This is pretty avant-garde isn't it?» -, questo pezzo, composto da Roger Waters, mostrava tutto l'interesse del musicista per la manipolazione elettroacustica e la creazione di paesaggi sonori.

Mason scrive che «Roger's *Several Species...* indicated the influence of his budding friendship with Ron Geesin» [2004, 130], che all'epoca faceva parte dell'avanguardia e componeva musica elettroacustica.[20] Geesin lo negò ripetutamente, sostenendo di essersi limitato a mostrare alla band come usare due registratori a nastro (Revox A77) per creare lunghi *delay*. Comunque stiano le cose, *Several Species...* mostrava l'abilità di Waters nel lavorare con i nastri magnetici e nel concepire *loop* del livello di quello che, ad esempio, aprirà *Money* in *The Dark Side of the Moon*.

Il brano può essere suddiviso in due ampie parti: la prima, che chiamo "la giungla" e la seconda, che chiamo "il discorso". Il canto degli uccelli o le grida di scimmia pervadono la prima metà, parzialmente basata su *loop* che entrano ed escono dal missaggio. La rappresentazione a canali separati della forma d'onda (Fig. 3) mostra come Waters giocasse con lo spazio stereofonico. Leggiamo talvolta che i suoni erano prodotti a partire da suoni appartenenti alla libreria sonora di Abbey Road, ma è falso. Waters produsse la maggior parte di quei suoni con la propria voce o con la bocca, oppure usando qualsiasi oggetto trovasse nello studio.

L'immagine 3 mostra la struttura complessiva del pezzo:

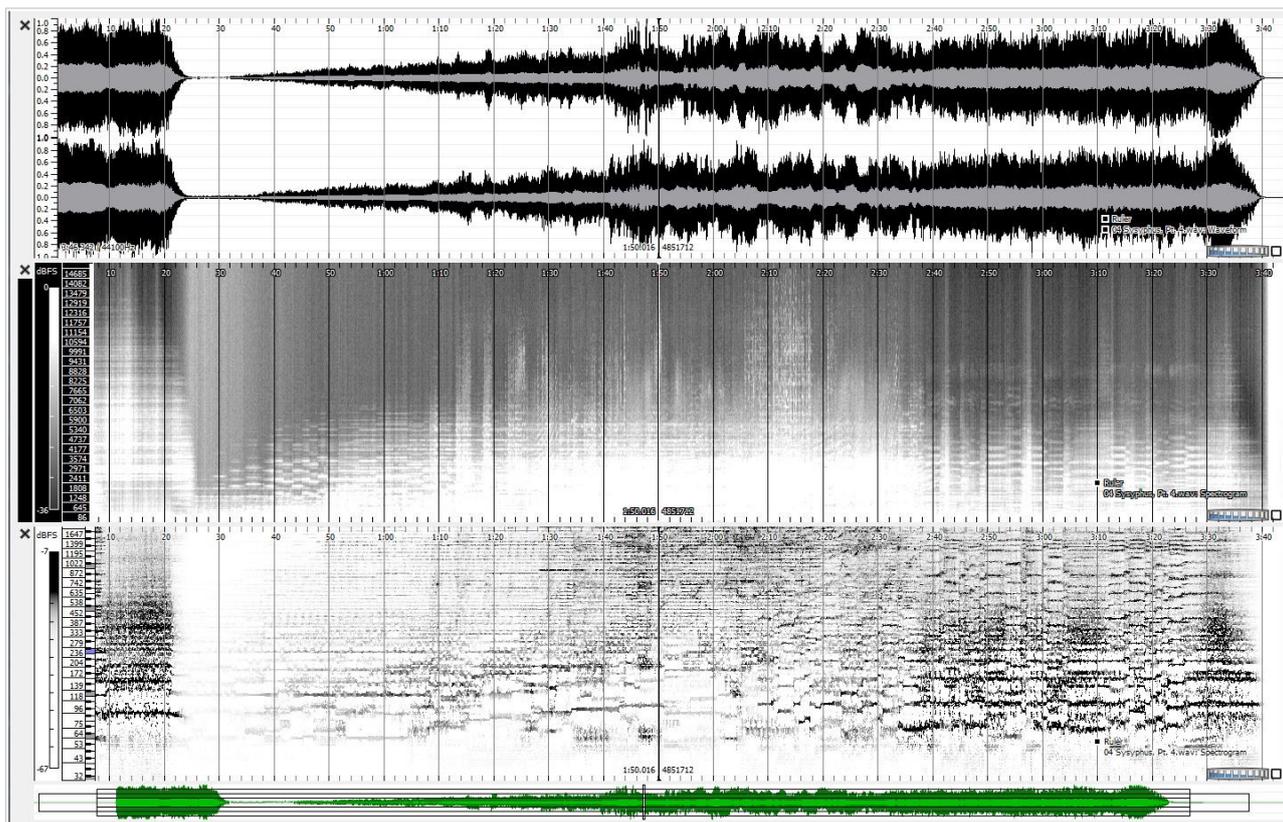


Figura 3. *Several Species...* (Waters), sonogramma e rappresentazione a canali separati della forma d'onda

Se ci concentriamo su una piccola porzione del brano, possiamo distinguere (Fig. 4) i diversi loop che entrano nel messaggio (in alto il canale di sinistra; in basso il canale di destra).

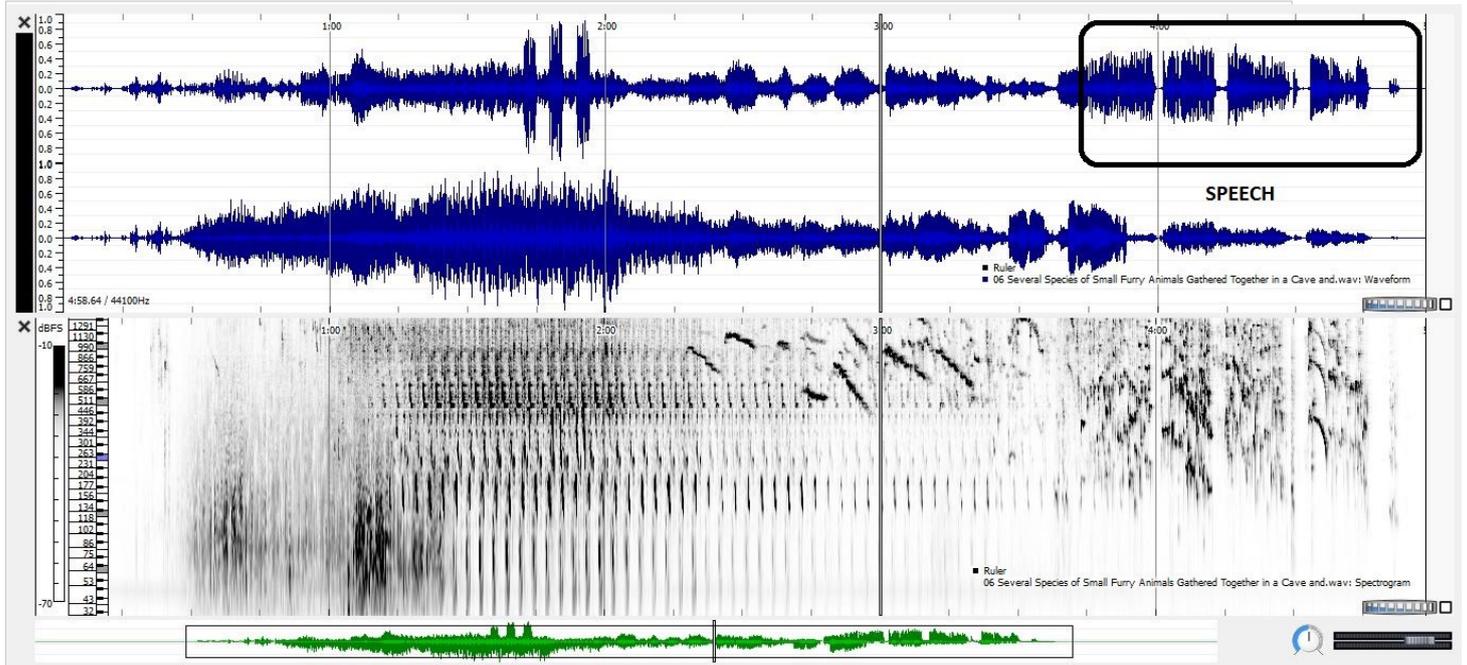


Figura 4. *Several Species...*, 2'00" a 2'35"

"Il discorso" (più o meno nel canale di sinistra, si veda la Fig. 3) è un ulteriore esempio di nonsense e del tipico humor britannico di Waters. Waters si serve di un esagerato e caricaturale accento scozzese. Ron Geesin suggeriva che in questo si può percepire, se non proprio l'influenza, almeno un riferimento a Ivor Cutler.[\[21\]](#)

The real story about this piece is that Roger had a mother who was part Scottish. He did joke around impersonating the Scottish accent but I do not know if Roger had created this imaginary character before meeting me... I think so. Anyway, everything done in *Several Species...* by Roger is a transcript of his delusions with his friends during dinners. [...] There is especially another man in Waters' circle who greatly influenced him: Ivor Cutler [...] Many of psychedelic musicians drew

inspiration from Cutler [Saint-André 2002].

The Grand Vizier's Garden Party

The Grand Vizier's Garden Party, il solo brano - insieme a *Speak To Me* - composto dal solo Mason nella discografia con i Pink Floyd, era costruito allo stesso modo. Ricorda il musicista:

To create my section [...] I drew on available resources, recruiting my wife Lindy, an accomplished flute player, to add some woodwind. For my own part, I attempted to do a variation on the obligatory drum solo - I have never been a fan of gymnastic workouts at the kit, by myself or anyone else. Norman Smith was particularly helpful on the flute arrangements, the studio manager less so reprimanding me for editing my own tapes [Mason 2005, 129].

La rappresentazione a canali separate della forma d'onda e il sonogramma (Fig. 5) mostrano come sia usato lo spazio stereofonico (in particolare dopo il terzo minuto) nelle diverse sezioni del brano. Mason giocava con i contrasti tra frequenze (le frequenze basse consistono nei suoni provenienti dai tom bassi e dai timpani, le frequenze alte in frammenti tratti dall'attacco del suono di rullante e piatti), che corrispondono tutte a suoni di batteria manipolati in studio (montaggio degli attacchi, uso della risonanza ecc.).



Figura 5. *The Grand Vizier's Garden Party* (Mason) rappresentazione della forma d'onda a canali separati e sonogramma (in alto: il canale di sinistra; in basso: il canale di destra)

La scrittura delle canzoni: Grantchester Meadows e The Narrow Way (part.3)

Grantchester Meadows

Per contro, *Grantchester Meadows* e *The Narrow Way (part.3)* erano canzoni molto semplici. La struttura di questi due pezzi, così come visualizzata con i plugin Segmenter e Segmentino,[\[22\]](#) rivela i principi costruttivi dei *verse*, *chorus* e *bridge*.

Ho usato Segmenter soprattutto per l'analisi della struttura di *Grantchester Meadows*. Qui sono chiaramente visibili entrambe le sezioni del *verse* (Fig. 6, in pratica si tratta di due accordi distinti, Mi maggiore per il segmento 3 e

La maggiore per il segmento 2), la progressione accordale del *chorus* (4) e le parti centrali con i ritornelli affidati alla chitarra acustica.

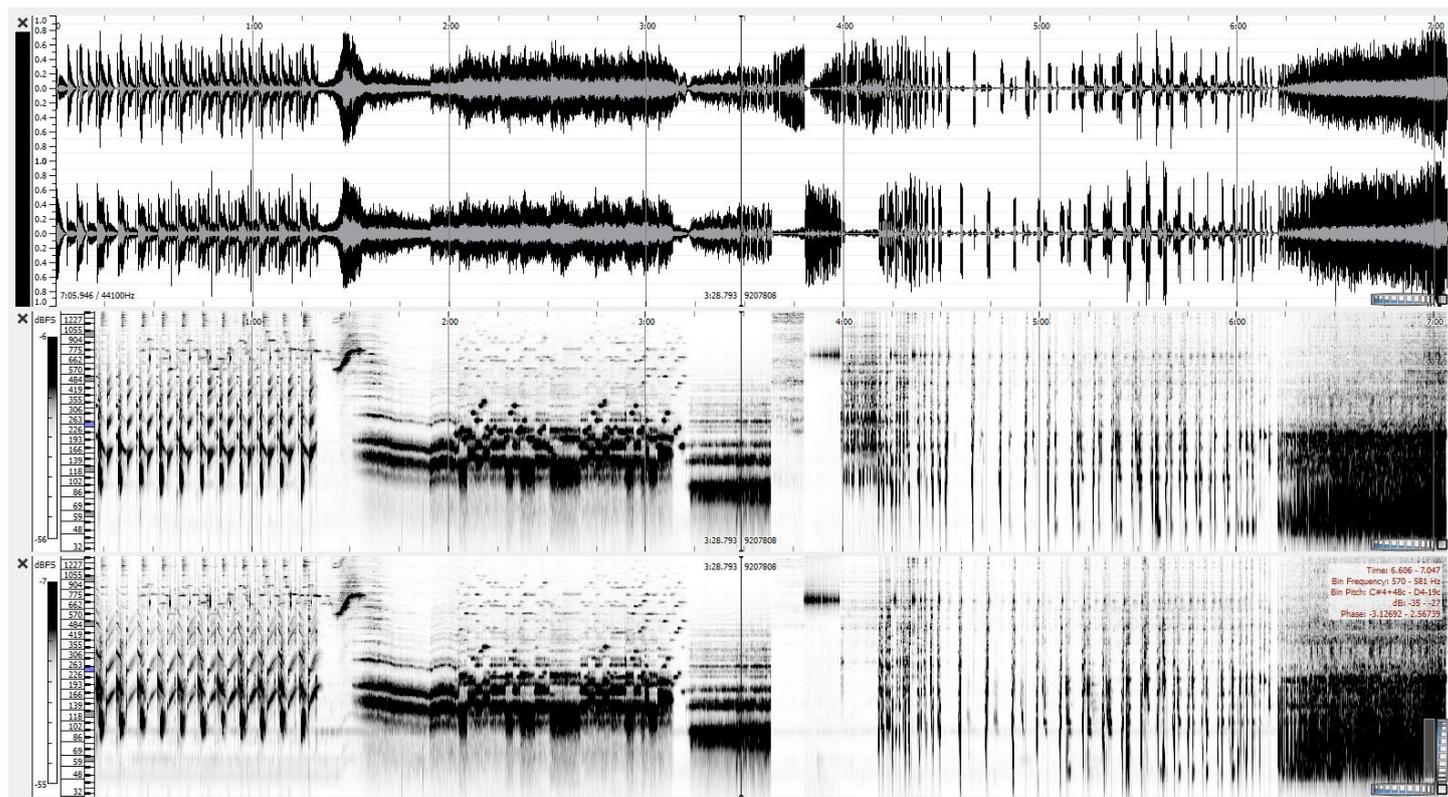


Figura 6. *Grantchester Meadows* (Waters), segmentazione realizzata con il plugin Segementer

In sottofondo sentiamo un canto di uccello. Questo elemento sonoro proveniva dalla libreria sonora della EMI ed era usato in *loop*. Inoltre, nella parte centrale del brano sentiamo altri suoni, come quello delle oche che si levano in volo su un fiume.

La lunga traccia (7'27'') termina con degli effetti sonori: una mosca che ronza e un uomo che sale le scale per uccidere l'incauto insetto. Questo *soundscape* veniva usato per stabilire una transizione armoniosa verso *Several Species*.

Il *mood* di *Grantchester Meadows* è calmo e sereno. Si trattava di una delle prime canzoni composte dai Floyd per evocare la loro infanzia a Cambridge.^[23] Gli studiosi e i fan, ma anche gli stessi membri della band spesso definiscono questo tipo di canzoni "pastorali" (tra le quali possiamo citare *If*, *Fat Old Sun* o *Pillow of Wind* e, anni più tardi, *High*

Hopes).[\[24\]](#)

The Narrow Way (part.3)

The Narrow Way è un brano in tre parti. La prima è una nuova versione di *Baby Shuffle in D*, già suonata dai Floyd al John Peel's Show e registrata con un arrangiamento diverso per *Zabriskie Point* - anche se non fu usata da Antonioni nella colonna sonora.[\[25\]](#) La seconda parte si basa su un semplice riff ripetuto *ad libitum* con degli effetti sonori.

Il caso più interessante è però quello di *The Narrow Way (part 3)*. Questa canzone presenta una struttura accordale che, secondo me, può essere accostata molto da vicino alle parti cantate di *Echoes*. Questa particolarità mostra il modo in cui i pezzi dei Pink Floyd vennero composti nel periodo che va da *Atom Heart Mother*) a *Shine On Your Crazy Diamond*: sezioni separate provenienti da improvvisazioni collettive o composizioni più costruite venivano assemblate in una *suite* coerente.[\[26\]](#)

The Narrow Way (part 3) è però anche una canzone. La Fig. 7 è stata realizzata con Segmentino. Essa mostra chiaramente la struttura dei *verse* (A)/*chorus* (B) e dei *bridge* e/o *intro* (C, N1 e N2). L'ultima parte (un assolo di chitarra) impiega la stessa progressione accordale (A) del *verse*.

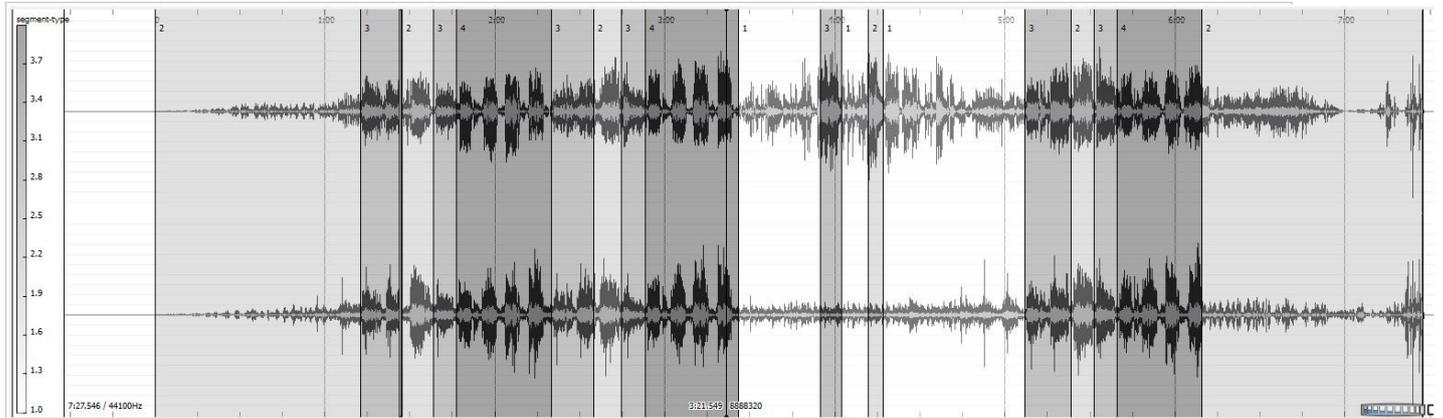


Figura 7. *The Narrow Way (part 3)* (Gilmour), segmentazione realizzata con il plug in Segmentino

The Narrow Way era indubbiamente - assieme a *Grantchester Meadows* - la canzone meno sperimentale del disco. Tuttavia, queste due canzoni sono forse l'esempio migliore della direzione che i Floyd erano in procinto di prendere. Nella visione di Mason, gli album *Ummagumma* e *Atom Heart Mother* non rappresentarono che una esperienza di passaggio interpolata tra *A Saucerful Of Secrets* e *Meddle* [Gonin 2016b].

Conclusioni

L'album fu accolto abbastanza bene dal pubblico e dalla critica. In Francia ricevette il "Grand Prix de l'Académie Charles-Cros".

On its release in October 1969, the record got generally enthusiastic reviews, although I don't think we were taken with it. It was fun to make, however, and a useful exercise, the individual sections proving, to my mind, that the parts were not as great

as the sum [Mason 2004, 129].

Nonostante il fatto che *Several Species*, *Sisyphus* e *The Grand Vizier* possano dare l'impressione di non essere né musica "rock" né "popular", Waters spiegava che:

I was always interested in the possibilities of rock 'n' roll, how to fill the space between the audience and the idea with more than just guitars and vocals [Salewicz 1987].

Questo significa che secondo la sua concezione *Several Species* è ancora "popular music", ed è ancora musica "rock". Possiamo dunque prendere in considerazione l'idea che questo forse possa essere definito come un brano "popular" o "rock" basato sulle possibilità offerte dalla sperimentazione in studio e dai lavori di compositori "seri" come John Cage o Stockhausen, insomma come un connubio tra due mondi? A proposito di *A Saucerful of Secrets*, Mason scriveva: «il segmento centrale [...] si presentava come uno sviluppo di suoni che avevamo utilizzato per sequenze improvvisate nel corso di spettacoli precedenti, probabilmente copiate da un pezzo di John Cage...» [2004, 119].

Per Roger Waters non sembra invece essere andata così. Questo è quanto ha dichiarato in un'intervista concessa al giornale francese *Libération* nel 2003:

People believed that we listened to John Cage and Stockhausen. In fact, it never interested me. I listened to B.B King, Mingus, Armstrong. Simply, we discovered new effects, for example the echo of a voice in a room, and found it very attractive [Aeschmann 2003].

La verità (se c'è "una" verità) si trova probabilmente nel mezzo.

Gli esperimenti portati avanti nei tardi anni Sessanta condussero band come i Pink Floyd verso una musica capace di riscuotere maggiore consenso. Da *Meddle* a *The Division Bell* (o *The Endless River*) i paesaggi sonori e le manipolazioni elettroacustiche hanno continuato a far parte delle risorse stilistiche degli album solistici della band - soprattutto in quelli di Waters. Questi paesaggi sonori hanno subito però un processo di integrazione all'interno di una concezione che include arrangiamenti orchestrali, suoni sperimentali e canzoni per creare lavori che sono ancora "popular" in senso lato, se torniamo alle ultime tre istanze proposte da Birrer all'inizio dell'articolo.

Parlando di *Rock Bottom*, Robert Wyatt diceva «What I do, it's not even in a category that I could name. [...] It just isn't: it isn't rock'n'roll, it isn't jazz, it isn't modern classical music, it isn't folk music. It doesn't exist as a genre» [O'Dair 2014, 203]. Seguendo questa suggestione potrebbe rivelarsi interessante e più semplice guardare alla musica dei tardi anni Sessanta non nel modo in cui fu definita, ma nel modo in cui non lo fu. Trovo però questa risposta ancora non soddisfacente.

Possiamo affermare che, se il rock sperimentale viene considerato un'arte che resta per lo più legata ai mass media e dominata dall'industria discografica, allora queste sperimentazioni non portarono cambiamenti duraturi. Ma ciò può apparire vero se non prestiamo attenzione a un altro fatto: da una parte, la presenza di dischi sperimentali (come il secondo di *Ummagumma*) sono solo esperimenti, consentiti dalle compagnie discografiche, perché potevano permetterselo e potevano contare su una base di pubblico per questo tipo di dischi.

Dall'altra parte, se consideriamo che i dischi sperimentali rispondono, come detto, alla logica di «a process through which phenomena can be observed, hypotheses can be made and facts can consecutively be established» [Lalitte 2014a], allora dobbiamo ammettere che, nel caso dei Pink Floyd, queste esperienze in studio conducono a una produzione capace di ottenere maggiore consenso e di integrare diversi filoni e influssi nel proprio personale linguaggio

artistico.

Tutto sommato, non è proprio questo, in sostanza, il maggior contributo dei Pink Floyd alla musica degli anni Settanta?

Traduzione dall'inglese di Matteo Giuggioli

Bibliografia

- Aeschimann E. (2003), *Flamant Rosse, entretien avec Roger Waters*, «Libération», 6 May.
- Bryars G. (2009), *Foreword*, in J. Saunders (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Ashgate, Aldershot, pp. xiii-xvi.
- Geesin R. (2013), *The Flaming Cow, The Making of Pink Floyd's Atom Heart Mother*, The History Press, London.
- Gonin Ph. (2011), *Pink Floyd Atom Heart Mother*, Scérén CNDP, Poitiers.
- Gonin Ph. (ed., 2014), *Focus sur le rock en France*, Delatour, Sampzon.
- Gonin Ph. (ed., 2016a), *Prog Rock in Europe: Overview of a Persistent Musical Style*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon.
- Gonin Ph. (2016b), *Nick Mason, interview réalisée par Philippe Gonin*, «Prog Résiste», 83/1, pp. 24-31.
- Gonin Ph. - Lalitte Ph. (2016), *Experimentation and new listening experience: the case of 'A Saucerful Of Secrets'*, in Gonin 2016a, pp. 165-182.
- Hegarty P. - Halliwell M. (2011), *Beyond and Before, Progressive Rock since the 1960s*, The Continuum International Publishing Group, London-New York.
- Julien O. (2008), 'A Lucky Man who Made the Grade': *Sgt. Pepper and the Rise of a Phonographic Tradition in Twentieth-Century Popular Music*, in Id. (ed.), *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*, Ashgate, Aldershot, pp. 147-169.
- Katz M. (2004), *Capturing Sound*, University of California Press, Berkeley.
- Lalitte Ph. (2014a), *Le temps de l'expérimentation et l'expérience du temps dans les premiers albums solos de Richard Pinhas*, in Gonin 2014, pp. 155-170.
- Lalitte Ph. (2014b), *Outils informatiques et méthodes pour l'analyse des musiques actuelles*, in Gonin 2014, pp. 191-203.
- Macan E. (1997), *Rockin' The Classics*, Oxford University Press, New York.
- Manning T. (2006), *The Underground. The Rough Guide to Pink Floyd*, Rough Guides, London.
- Mason N. (2004), *Inside Out, A Personal History of Pink Floyd*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- Mason N. (2009), *Technology, the Studio, Music*, in N. Cook - E. Clarke - D. Leech Wilkinson - J. Rink (eds), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 214-216.
- Middleton R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Maidenhead.
- Miles B. (2010), *London Calling. A Countercultural History Of London Since 1945*, Atlantic Books, London.
- Moore A. F. (2001), *Rock: The Primary Text*, Ashgate, Aldershot.
- Nyman M. (1999), *Experimental Music, Cage and Beyond*, 2nd ed., Cambridge University Press, Cambridge.
- O'Dair M. (2014), *Different Every Time, The Authorised Biography of Robert Wyatt*, Serpent Tail, London.
- Prévost E. (1995), *No Sound Is Innocent*, Copula, Matchless Recordings and Publishing, Matching Tye.
- Robert Ph. (2007), *Musiques Expérimentales, une anthologie transversal d'enregistrements emblématiques*, Le Mot et Le Reste, Marseille.
- Saint-André S. (2002, avec l'aide de P. Gonin), *Ron Geesin, le Floyd discret d'Atom Heart Mother*, «Lyon Capitale», 369, 27 mars, p. 31.

Salewicz Ch. (1987), *Interviewing Roger Waters*, «Q», August; see

also <http://www.pinkfloydz.com/Int%20June%2087%20Waters.html> (consulted July 25th 2015).

Warner Th. (2009), *Approaches to Analysing Recordings of Popular Music*, in D. B. Scott (ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Ashgate, Farnham, pp. 131-141.

Whiteley S. (ed., 2012), «Volume!», 9/1 (*Contre-cultures, theories & scenes*); 9/2 (*Contre-cultures, utopies, dystopies, anarchie*).

[1] «As I shall argue, the specificity of popular music as we know it today lies in its dependence upon the third medium that has been available since the late nineteenth century for preserving, disseminating and transmitting music: phonography. This music certainly has roots in orality; it was also the first associated with mass production through printed sheet music [...]; but since the late 1920s and the rise of the recording industry, it is phonography that has been the vector of musical syntheses that determined the course of its history» [Julien 2008, 147-149]. Si veda anche Katz [2004], in particolare il Capitolo 2.

[2] Sulla controcultura si vedano i due numeri monografici della rivista *Volume!* del 2012 (9/1, *Contre-cultures, theories & scenes* e 9/2, *Contre-cultures, utopies, dystopies, anarchie*). Entrambi i volumi sono curati da Sheila Whiteley.

[3] Non dimentichiamo il lavoro di Les Paul e la sua influenza sulla produzione di registrazioni che impiegavano la sovraincisione. Les Paul però incise "soltanto" canzoni. La nuova generazione di musicisti rock andò oltre, influenzata dalle composizioni minimaliste e dalla musica elettroacustica.

[4] Tenutosi nella Great Hall dell'Alexandra Palace (Londra) il 29 aprile 1967, il *14 Hour Technicolor Dream* fu un concerto organizzato da Barry Miles, John "Hoppy" Hopkins, David Howson, Mike McInerney e Jack Henry Moore. Concepito con lo scopo di raccogliere fondi per il periodico della controcultura *International Times* (IT), fu documentato in parte da Peter Whitehead con un film intitolato *Tonite Let's All Make Love in London*. I Pink Floyd erano l'attrazione principale dell'evento, al quale parteciparono numerosi artisti tra i quali The Crazy World of Arthur Brown, Soft Machine, The Move, Tomorrow, The Pretty Things, Pete Townshend, John's Children, Alexis Korner, Social Deviants, The Purple Gang, Champion Jack Dupree, Graham Bond, Savoy Brown, Ginger Johnson and his African conga drummers, The Creation, Denny Laine, The Interference, Jacobs Ladder Construction Company, Ron Geesin e Yoko Ono. La performance di Ono fu il suo famoso Cut piece. Una performance del 1965 dello stesso *happening* è disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tI>

[5] *Unfinished Music N°1: Two Virgins* (1968), *Unfinished Music N°2: Life with the Lions* (1969); *Wedding Album* (1969).

[6] Cit. in Prévost [1995, 12].

[7] Il concerto si tenne alla Queen Elizabeth Hall il 12 maggio 1967. Fu organizzato dagli agenti dei Pink Floyd Andrew King e Peter Jenner di Blackhill Enterprises. La scaletta del concerto è disponibile nel database dei Pink Floyd (<http://pinkfloydhyperbase.dk/unreleased/index.html#gamesformay>). Non si trattò di un vero e proprio "concept" come sarebbe stato il futuro *The Man & The Journey*.

[8] Un modello di registratore a bobine. Informazioni sul Ferrograph Series 4 del 1959 si possono trovare al seguente indirizzo: <http://www.michaelclemensrailways.co.uk/article/ferrograph-series/30>

[9] Si udivano effetti sonori su nastro (un'idea ripresa in diverse canzoni dei Floyd come *Cirrus Minor* - da *More* del 1969 - o *Grantchester Meadows* e più tardi in *Goodbye Blue Sky*, da *The Wall*) all'inizio del concerto. Secondo Toby Manning [Manning 2006, 38] alcuni membri della band creavano effetti sonori durante lo spettacolo spaccando legna sul palco. L'idea fu in seguito riproposta in *The Man and The Journey*.

[10] Le parole "free games for May see Emily play" sono parte del testo poetico di Barrett.

[11] Simile a *Days of Future Passed* dei Moody Blues.

[12] Si ricordi Keith Rowe e la sua radio.

[13] Dal bootleg *Elysées Floyd* (CD1), tradotto in inglese dal francese.

[14] *Household Objects* fu un caso molto interessante di musica sperimentale prodotta in studio. L'idea fu poi recuperata nel 1972, a seguito del successo di *The Dark Side of The Moon*: «Preliminary discussions threw up the idea of a record created entirely out of sounds that had not been produced by musical instruments. This seemed suitably radical, and so we started out on a project called "Household Objects". The whole notion seems absurdly laboured now, when any sound can be sampled and then laid out across a keyboard, enabling a musician to play anything from a barking dog to nuclear explosions. In 1973 it took months to assemble - slowly and laboriously - what could now

probably be achieved in an afternoon. However, the length of time involved was not a problem for us. In fact it was a blessing. We found the project was a brilliant device to postpone having to create anything concrete for the foreseeable future, since we could busy ourselves with the mechanics of the sound rather than the creation of the music» [Mason 2004, 194. Se l'idea alla fine venne abbandonata, alcune di queste esperienze (con l'eccezione del demo pubblicato reperibile nell'*Immersion Box* di *The Dark Side Of The Moon*) riaffiorarono più avanti: «The intro to *Shine On You Crazy Diamond* [...] contained the only remnant from the Household Objects sessions: we had used an old party trick of filling wine glasses with varying levels of water and then running a finger round the rim to create a singing tone. These tones were then put on to sixteen-track tape and mixed down I chord clusters so that each fader controlled an individual chord» [Mason 2004, 208].

[15] L'indicizzazione del CD è assurda e illogica in riferimento alla costruzione musicale. I numeri 1 e 2 corrispondono al primo movimento, il numero 3 al secondo, il numero 4 dovrebbe essere suddiviso in due movimenti separati (con la cesura posta circa dopo 3').

[16] Inizialmente (1966-1967), *Interstellar Overdrive* si basava sul semplice schema tema/improvvisazione/tema. La sua evoluzione in un brano più elaborato, ma ancora basato su una struttura circolare, iniziò all'incirca nel 1968, come ho mostrato in *Interstellar Overdrive de Pink Floyd et le processus de création à travers le prisme de l'improvisation collective: du chaos à l'ordre?*, (in corso di pubblicazione, l'uscita è prevista per l'autunno 2016 sulla rivista *Musimediane*). *Set The Controls* e *Astronomy Dominé* sono canzoni basate sulla struttura *verse/chorus/bridge*, anche nelle loro versioni live, che sono più estese.

[17] Chris Cannam, Christian Landone, and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*. <http://www.sonicvisualiser.org/>

[18] Esempi possono essere quelli di Keith Emerson, sia nei The Nice sia negli ELP, oppure di Rick Wakeman - si ascolti *Southside Of The Sky* in *Fragile* degli Yes; in quest'ultimo caso l'andamento della cadenza pianistica è simile a quello della cadenza qui presa in esame.

[19] Troviamo un analogo "ri-emergere" tematico in *Atom Heart Mother*, dopo la sezione intitolata "Funky Dung".

[20] Geesin pubblicò il suo primo album, *Raise of Eyebrows*, nel 1967. Nel 1969 lavorò con Roger Waters a *Music From The Body* (che era la colonna sonora per un film sperimentale intitolato *The Body*). Waters compose le canzoni, Geesin i pezzi sperimentali. Per maggiori informazioni si veda <http://www.rongeesin.com/>. Si v. anche Gonin [2011].

[21] Nato nel 1923, Ivor Cutler fu un poeta, umorista e autore di canzoni scozzesi. Rinomato per le sue esibizioni alla radio della BBC (soprattutto con John Peel), è l'uomo chiamato Buster Bloodvessel che vediamo sul bus nel film *Magical Mystery Tour* dei Beatles. Possiamo inoltre sentire la sua voce in due tracce di *Rock Bottom* di Robert Wyatt. È morto nel 2006.

[22] C. Cannam, M. Mauch, M. E. P. Davies, S. Dixon, C. Landone, K. C. Noland, M. Levy, M. Zanon, D. Stowell and L. A. Figueira, *MIREX 2013 Entry: Vamp Plugins from the Centre for Digital Music*, 2013. Questi plugins risultano talvolta irrilevanti, ma funzionano molto bene per le canzoni. Per maggiori informazioni sui Vamp Plugins QM utilizzati con Sonic Visualiser: <http://vamp-plugins.org/plugin-doc/qm-vamp-plugins.html>

[23] Grantchester Meadows è un parco vicino a Cambridge.

[24] «The English progressive tradition arguably stayed closer than North American bands to a recognizable version of pastoral. Pink Floyd, between Syd Barrett's departure in 1968 and the release of *The Dark Side of the Moon* in 1973, consciously looked to natural settings, sounds, concepts and locations as a reaction to the culture industry the band was soon to plentifully feed. *Ummagumma* (1969) contains *Grantchester Meadows*; the unmarked cover of *Atom Heart Mother* (1970) features a cow, with its languid title track filling side one; and side two of *Meddle* (1971) is filled by the slow and sumptuous *Echoes*, its lyrics rapt by the beauty of nature» [Hegarty-Halliwell 2011, 61].

[25] *Baby Shuffle in D* è disponibile nel *bootleg* che si intitola *BBC Archives 1967-1969*, mentre la versione di *Zabriskie Point* si trova, sotto il titolo *Rain In The Country*, nel *bootleg* intitolato *The Complete Zabriskie Point Sessions*. Quest'ultima versione include un *riff* di basso che più avanti diverrà *Funky Dung* (*Atom Heart Mother*).

[26] Ho cercato di dimostrare questo aspetto in un paper presentato all'EuroMAC 2014 di Leuven nel settembre di quell'anno, dal titolo *Continuity and Discontinuity in the Formal Creative Process in the Music of Pink Floyd from Atom Heart Mother to The Wall*.