



Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica

ISSN: 2465-0137

## **De Musica**

Annuario in divenire del Seminario Permanente  
di Filosofia della Musica

**Anno 2023 – Numero XXVII (2)**

Numero monografico

*L'esperienza dell'ascolto: dalla natura alla cultura/  
The Experience of Listening: From Nature to Culture*

a cura di

*Domenica Bruni & Fabio Esposito*

ISSN: 2465-0137

[riviste.unimi.it/index.php/demusica](http://riviste.unimi.it/index.php/demusica)

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Nicola Di Stefano (caporedattore)

Matteo Chiellino

Alessandro Decadi

Filippo Focosi

Marco Gatto

Domenico Passarelli

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Piana, Università degli Studi di Milano †

Alessandro Arbo, Université de Strasbourg

Edoardo Ballo, Università degli Studi di Milano

Alessandro Bertinetto, Università degli Studi di Torino

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico

Cesare Fertoni, Università degli Studi di Milano

Elio Franzini, Università degli Studi di Milano

Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como

Marcello La Matina, Università degli Studi di Macerata

Maddalena Mazzocut-Mis, Università degli Studi di Milano

Markus Ophaelders, Università degli Studi di Verona

Massimo Privitera, Università degli Studi di Palermo

Nicola Scaldaferrì, Università degli Studi di Milano

Gabriele Scaramuzza, Università degli Studi di Milano

Paolo Spinicci, Università degli Studi di Milano

Silvia Vizzardelli, Università degli Studi di Verona

## Sommario

### Saggi

#### Introduction

*Domenica Bruni, Fabio Esposito*

#### Perception and cognition of music components

*Elvira Di Bona*

#### Before Words. Music and Its Natural History

*Domenica Bruni, Fabio Esposito*

#### Musicality without humanity

*Marco Gamba, Valeria Torti*

#### Longing for Sadness

*Alessio Plebe*

#### Quantum Aspects of the Musical Mind

*Maria Mannone, Valeria Seidita, Antonio Chella*

#### San Francisco Sound: 1965-1967, musica in rivoluzione

*Manfredi Scanagatta*

Quando la musica fa storia. La riflessione poetico-musicale della  
memoria nella canzone narrativa dei cantastorie siciliani

*Mauro Geraci*

Sulle tracce di Aria Nova – Il canto ara petrejancara nella Calabria  
centrale

*Christian Ferlino*

Postfazione. Che ne è della filosofia della musica?

*Carlo Serra*

## **Allegati**

Note contro note

*Ernesto Napolitano*

# Introduction

*Domenica Bruni, Fabio Esposito*

This special issue of *De Musica – The Experience of Listening: From Nature to Culture* – was born from an interdisciplinary workshop, held in May 2022 at the Department of Cognitive Sciences of the University of Messina, aiming at exploring the multiple ways music can be understood and experienced. This project aims to reflect on the relationship between natural constraints, both of a biological and physical nature, and the cultural aspects that shape the musical experience. In fact, the academic debate on music is characterized by its dual nature: on the one hand as a phenomenon rooted in the laws of physics and human biology, on the other as a cultural expression strongly influenced by social and symbolic practices.

Some essays focus on the natural constraints of music, investigating the biological bases of listening, the perception of sounds, and the physical structures that govern the production and transmission of sound. These contributions emphasize the universality of cognitive and perceptual responses to music, suggesting that there are common biological attitudes influencing the musical experience in all mankind. The role of acoustic laws that influence how sounds are produced and perceived is also addressed, highlighting how such physical constraints represent an essential aspect of the musical experience.

Other papers explore the cultural aspects of music, emphasizing practices, meanings, and interpretations that vary according to social and historical context. Here, music emerges as a complex and layered language, the experience of which is strongly influenced by cultural conventions and individual subjectivity. The variety of approaches that animate the essays



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

underlines how it is often difficult to trace the natural constraints in the cultural elaboration of music. Music thus becomes not only a means of expression, but also a tool for the construction of identity and society.

*This* volume, therefore, aims to stimulate critical reflection on how music is situated at the intersection of nature and culture. On the one hand, it investigates the factors that make it an essential and universal component of human experience; on the other, it explores its infinite cultural facets, which escape any univocal definition. The different interdisciplinary perspectives collected in this volume offer a complex and articulated picture of the musical experience, urging the reader to consider how natural constraints and cultural constructions intertwine in giving shape to one of the most profound and significant manifestations of the human condition.

The essays collected in *this* volume cover a wide range of topics, touching on both historical and contemporary aspects of music. Consider them in detail.

In Elvira Di Bona's paper *Perception and cognition of music components*, the author explores the functioning of musical perception through the principles of *Gestalt* applied to music. The text focuses on the perception of melodies and on how our auditory system organizes and distinguishes them through processes of grouping and segregation of acoustic stimuli. These principles, such as proximity, context and closure, are essential to understanding the formation of melodies. Di Bona uses concrete examples, including the analysis of the third *Brandenburg Concerto* by J.S. Bach, to illustrate how different musical instruments contribute to the creation of distinct melodic lines that our brain is able to perceive and distinguish. In particular, Di Bona highlights the fundamental role of the exclusion principle and the context principle, which help to understand why certain sounds are associated or segregated within a musical composition. The author discusses how these cognitive processes not only influence how we perceive a melody, but also how these techniques are used by composers to create specific effects within musical works. The essay concludes with an in-depth analysis of

auditory illusions and how they are used to manipulate the audience's musical perception.

The contribution entitled *Before Words. Music and Its Natural History* by Domenica Bruni and Fabio Esposito explores the evolutionary origins of music, questioning its adaptive function and its phylogeny. Several evolutionary theories are discussed, including that of Steven Pinker, who considers music as a "cheesecake", an accidental evolutionary pleasure with no direct adaptive benefits. In contrast, the hypothesis of Charles Darwin and others suggests that music may have played a crucial role in sexual selection, functioning as a signal of fitness and intelligence for attracting mates.

A further theory holds that music arose from ancient systems shared by many mammals, evolving as a tool to promote social cohesion and psychological well-being. On the phylogenetic front, two main hypotheses emerge: the first suggests that music evolved in parallel with language, while the second sees it as an extension of emotional communication. It also reflects on the debate between Darwin and Herbert Spencer, with the latter seeing music as an advanced means of expressing complex emotions, differing from Darwin's more biological and sexual point of view.

The discussion concludes with a review of contemporary research, which explores the possibility that music has been sexually selected, but which questions the idea that this is the only evolutionary factor. The concept of "sensory biases" is also introduced, according to which some musical preferences may be the result of innate sensory biases rather than direct evolutionary pressures. Despite the complexity of the issue and the uncertainties about the precise role of sexual selection, music emerges as an essential component of human cognitive and social development, which is continuously being explored by the scientific community.

Marco Gamba and Valeria Torti' paper, *Musicality without Humanity*, explores musical abilities in primates, comparing them to those of humans to understand the evolution of musicality. A distinction is made between "music," understood as a cultural product unique to humans, and "musicality,"

which includes cognitive and physical abilities underlying musical production, also found in other species. Human singing, considered the musical instrument par excellence, is not unique among primates. Species such as indris, gibbons, and other primates sing, often in duets or choruses. In particular, the indri, a lemur from Madagascar, has become a model for its well-coordinated choral singing, which has a complex communicative function and varies according to the circumstances. Indri vocalizations show a marked rhythmic structure with simple numerical proportions (1:1, 2:1), similar to those found in human music.

Comparative studies have shown that rhythm and vocal collaboration, present in the songs of different primate species, may have played a crucial role in the evolution of human musical ability. These studies suggest that singing collaboration and rhythmic structure may have been important selection pressures in the evolution of vocal and musical ability in primates, including humans.

*Longing for Sadness* by Alessio Plebe focuses on one of the most intriguing emotional paradoxes: the pleasure that listeners derive from listening to sad music. Although sadness is generally considered a negative emotion, often associated with problematic psychological states, many music lovers actively seek out this genre of music. Plebe examines several hypotheses to explain why people enjoy sadness in music, even though it contradicts the basic ecological functions of emotion, which should drive individuals to avoid negative stimuli.

The author reviews several experimental and theoretical studies, demonstrating that those who enjoy sad music tend to have greater open-mindedness and higher levels of emotional intelligence. However, despite the many explanations proposed, the author concludes that a definitive answer to this enigma remains far away. The analysis also includes reflections on the minor mode in Western music, which plays a crucial role in creating the melancholic character that listeners perceive.

The paper by Maria Mannone, Valeria Seidita and Antonio Chella, *Quantum Aspects of the Musical Mind*, proposes an innovative analysis that connects music with the principles of quantum mechanics. Starting from the idea that composing music involves making continuous choices – of themes, rhythms, melodies, harmonies and instruments – the authors compare such choices to those that occur in quantum systems. In a quantum system, the state of a system can be a superposition of possible states until an observation forces the system to collapse into a specific state. Similarly, the composer must choose a musical path among the various possible ones. The authors then explore the analogy between musical decision-making processes and those of quantum mechanics, including applications of quantum computing to music. A mentioned example is the possibility of musically describing the movement of a swarm of robots using sonification techniques, transforming their spatial displacements into melodies. This musical metaphor of quantum mechanics opens new perspectives for understanding musical creativity, suggesting that some decision-making processes can be analyzed using formalisms inspired by quantum physics.

*San Francisco Sound: 1965-1967, Music in Revolution* by Manfredi Scanagatta explores the cultural revolution in San Francisco from 1965 to 1967, focusing on how music became a powerful force for social change. After World War II, a growing counterculture emerged in the U.S., inspired by the Beat Generation, jazz, and rock and roll. This movement took root in San Francisco, particularly in the Haight-Ashbury neighbourhood, where musicians began experimenting with new forms of artistic expression. Key figures and bands from the area, such as the Grateful Dead and Jefferson Airplane, were pivotal in blending music, art, and community.

The text explores the role of concerts and festivals in shaping this counterculture, noting how events like the 1967 Monterey Pop Festival and the Human Be-In were landmark gatherings that united people across the globe. The psychedelic movement, with its focus on rock music, light shows, and communal experiences, played a central role in reshaping societal norms.

By the end of the 1960s, however, this cultural revolution began to lose its grassroots essence, as commercialization diluted its original ideals.

Mauro Geraci's paper, *Quando la musica fa storia. La costruzione poetico-musicale della memoria nella canzone narrativa dei cantastorie del Sud*, deals with the role of Southern Italian storytellers in the creation and preservation of historical and social memory through narrative music. The author starts from the analysis of ethnomusicologist Diego Carpitella, who in 1961 introduced the concept of "indifference" to describe the attitude of storytellers towards music. According to Carpitella, music for storytellers is not only an aesthetic element, but a functional means of social denunciation and critical reflection on reality. The essay traces the evolution of storytellers, from the early twentieth century to the present day, emphasizing their transition from rural to urban culture and their ability to adapt to new media, such as radio, television and cinema.

The author highlights how storytellers continue to be a critical voice, addressing contemporary issues such as emigration, violence and the mafia, through their musical narrative. Despite the difficulties in maintaining public spaces for their performances, the activity of storytellers has expanded thanks to new forms of distribution, such as records and cassettes, allowing them to reach a wider audience. Finally, the author reflects on the ability of storytellers to combine different expressive codes – music, poetry, orality and gesture – to unmask social contradictions and offer a critical vision of reality.

*Sulle tracce di Aria Nova – Il canto ara petrejancara nella Calabria centrale* by Christian Ferlino focuses on the analysis of the singing style called *ara petrejancara*, originating from central Tyrrhenian Calabria. This style appears in various historical recordings but has not been sufficiently studied in the ethnomusicological field. The author starts from a recording from the 1950s entitled *Aria Nova*, made by Walter Hennig near Nicastro. The essay tries to fill the gaps in the information provided by Hennig, analysing the song in question in the light of over a decade of ethnographic fieldwork in the region. In addition to the analysis of *Aria Nova*, other songs

recorded later in the same style by different researchers, such as Alan Lomax, are examined.

*Ara petrejancara* song is a polyphonic vocal style, characterized by non-parallel voices and accompanied by the accordion, with a harsh vocal timbre and a strong use of melismas. *Aria Nova*, for example, is a love song for two non-parallel voices, with a typically Mediterranean structure. The study explores the historical-musical context and the persistence of this style, which has remained alive especially in the internal rural areas, despite the crisis suffered following social transformations. In recent years, however, there has been a rediscovery of the *ara petrejancara* thanks to new generations of musicians. Finally, the essay provides a reflection on the terminology of *Aria Nova* and concludes by hypothesizing that the title refers to a new style of singing, developed from the diffusion of the accordion in the area.

This volume is, therefore, a tribute to music not only as an art form, but as a phenomenon capable of intersecting various areas of human knowledge, highlighting its ability to cross borders and create bridges between apparently distant disciplines.

# Perception and cognition of music components

*Elvira Di Bona*

## **Abstract**

In this paper, I analyze how the auditory system works when exposed to different kinds of music components, such as melodies, harmonies, the mere successions of sounds, and the ordinary simultaneities of sounds. I will claim that, while melodies and harmonies are perceivable, the mere successions of sounds and the ordinary simultaneities of sounds are processed at the cognitive level. This conclusion is based on the analysis of how the auditory system employs primitive grouping, schema-based grouping, and cognitive schema-based grouping when ordering the auditory landscape by the identification and categorization of meaningful musical streams.

**Keywords:** Melodies; Harmonies; Perception; Cognition; Succession of sounds; Simultaneity of sounds; Music sounds.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

## Sommario

In questo articolo, analizzo come funziona il sistema uditivo quando è esposto a diversi tipi di componenti musicali, come le melodie, le armonie, le semplici successioni di suoni e le simultaneità ordinarie di suoni. Sosterrò che, mentre melodie e armonie sono percepibili, le semplici successioni di suoni e le simultaneità ordinarie di suoni sono elaborate a livello cognitivo. Questa conclusione si basa sull'analisi di come il sistema uditivo fa uso del raggruppamento primitivo, del (semplice) raggruppamento basato su schemi, e del raggruppamento cognitivo basato su schemi al fine di identificare e categorizzare il paesaggio uditivo in flussi musicali significativi.

**Parole chiave:** Melodie; Armonie; Percezione; Cognizione; Successione di suoni; Simultaneità di suoni; Suoni musicali.

## 1. Introduction

When we hear a *melody*, we tend to hear a sequence of sounds as forming a unitary whole. That is, we group consecutive sounds in a unified composite that evolves over time and of which we can recognize, most of the time, a beginning, a middle, and an end. Similarly, when we hear a *harmony*, that is simultaneous sounds that are harmonic – which means that either they are clear integer multiples of a fundamental or they can be traced back to integer multiples of a fundamental –, we tend to group those sounds as forming a unitary whole, which is heard as a blended composite unity. Melodies and harmonies, together with rhythm<sup>1</sup>, are the paradigmatic music components, which constitute the vast majority of Western music. Because of the direct and fast way in which we can identify melodies and harmonies when we listen

---

<sup>1</sup> In this work, I will not deal with rhythm as a music component taken by itself but only as a crucial feature determining, on the one hand, the occurrence of melodies and harmonies and, on the other hand, the occurrence of the mere succession of sounds and the ordinary simultaneity of sounds.

to music – that is it seems that we can easily group consecutive sounds in a composite evolving unity, and group simultaneous sounds in a blended composite unit – we have good *prima facie* reasons to think that melodies and harmonies are genuinely perceivable. That is, they are processed at the perceptual level.

Nevertheless, let us now focus on the musical compositions in which we are not able to identify clear melodies and harmonies. These are musical works – most of them are part of the Western tradition and composed after the 1950s – in which we do not hear consecutive sounds as constituting a unitary whole because they are heard as a mere *succession of sounds*. That is, despite the hearer can still perceive a sense of unity that accompanies this succession of sounds, she does not seem to be able to sequentially unify them in a way that she can detect a beginning, a middle, and an end. Analogously, there are some music compositions in which simultaneous sounds are not blended as forming a harmony because they do not stand in a harmonic relationship to each other.

So these simultaneous sounds are heard as merely taking place at the same time. That is as if the hearer recognizes them as an ordinary *simultaneity of sounds*<sup>2</sup> even though these sounds can still be perceived as accompanied by a feeble sense of unity. For the hearer to identify and, eventually, recognize that the succession of sounds and the simultaneity of sounds are music components it takes more time and effort, if compared to the time and effort it takes to identify and, eventually, recognize melodies and harmonies. Therefore, we have good *prima facie* reasons to think that the succession of sounds and the simultaneity of sounds are music components that are not genuinely perceived, but processed at the cognitive level.

---

<sup>2</sup> I referred to succession of sounds and simultaneity of sounds as “mere” succession of sounds and “ordinary” simultaneity of sounds to underline the fact that these sounds are not unified in melodies and harmonies, as melodies and harmonies are also succession of sounds and simultaneity of sounds. In the rest of the paper, for the sake of simplicity, I will omit “mere” and “ordinary” and talk of succession of sounds and simultaneity of sounds.

In this paper, I will go beyond the *prima facie* reasons to claim that melodies and harmonies are perceivable items, and that succession of sounds and simultaneity of sounds are processed at the cognitive level. I will show that melodies and harmonies are perceivable properties of music compositions because they are graspable via a psychological *perceptual* process. In order to do that, I will appeal to Bregman's auditory scene analysis discussion of the psychological process which is responsible for the perceptual grouping of such music components. I will then show that succession of sounds and simultaneity of sounds are, instead, graspable at the *cognitive* level.

The paper is organized in the following way: Bregman's view will be preliminarily introduced in Section 2. In Section 3, I will first analyze the case of melodies and, to illustrate how the perceptual psychological process takes place when hearing them, I will analyze Johannes Sebastian Bach's Third Brandenburg Concerto and will refer also to some music by Francisco Tárrega's and Augustín Barrios'. Then, I will show how, to detect, instead, successions of sounds the psychological process which is involved is cognitive rather than perceptual. I will analyze some music compositions by Elmir Mirzoev, Salvatore Sciarrino, and György Ligeti which embed successions of sounds instead of melodies. In Section 4, I will first analyze harmonies and then the case of simultaneities of sounds to show how the former are perceivable while the latter are cognitively accessible. My analysis will be based on Bregman's account and McAdam and Bigand's conception of the cognitive psychology of audition. Finally, in Section 5, I will conclude with some general remarks on the different ways in which we grasp music components.

## **2. Albert Bregman's *The Auditory Scene Analysis***

The cognitive psychologist Albert Bregman in his monumental work *The Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound* (1990) describes how the auditory system works when immersed in the messy

auditory landscape. Bregman tries to understand how the auditory system can make sense of the chaotic auditory landscape which surrounds us by organizing the auditory stimuli (that is by segregating and grouping them) in a way that we will attribute a specific auditory stream<sup>3</sup> to the auditory source which has produced it. This ability of the auditory system is very important for the detection and the recognition of the objects which are the causes of the sounds we hear. The auditory system works thanks to a two-fold perceptual process: *primitive grouping* and *schema-based grouping*. The primitive grouping is responsible, first, for the detection of auditory streams' components such as frequencies, amplitudes, and spatio-temporal properties<sup>4</sup>. Then, it is in charge, on the one hand, of grouping stream's components by attributing them to a specific auditory stream and, on the other hand, segregating the stream's components that do not belong to the same specific auditory stream. The primitive grouping takes place at two levels: *sequentially* and *simultaneously*. That is, it groups and segregates the sounds that evolve over time and those that take place simultaneously. The primitive grouping operates by employing Gestalt principles which are similar to the ones suggested by the psychologists of the Gestalt in 1920s, such as *proximity*, *similarity*, *common fate*, *exclusive allocation*, *context*, *closure*, and *organization* (Bregman 1990, 196–202, 248–293).

Once the auditory system, thanks to the primitive grouping, has segregated and grouped auditory stimuli attributing them to a specific auditory stream,

---

<sup>3</sup> In this paper, when talking in general about how the auditory system groups and segregates the auditory landscape I will use “auditory stream” and “sound” interchangeably. Nevertheless, in some cases, talking of auditory streams captures more exhaustively the multifaced auditory landscape. For example, when a sound is made of many specific elements (such as footsteps, rain sound, and so on), it is more appropriate to talk about auditory stream than sound.

<sup>4</sup> Frequencies, amplitudes, and spatio-temporal properties are sound waves' characteristics. They are physical and, thus, objective characteristics. I take for granted that they correspond to the sound audible subjective properties of pitch and loudness. I am well aware that it is not always the case, as in some circumstances a frequency, for example, does not correspond to a specific pitch – and the same applies to amplitude vs loudness. These differences do not matter in this paper, so I will use waves' characteristics and sound subjective properties interchangeably.

the schema-based grouping comes into play. At the schema-based grouping level, which is a higher-order process than the primitive grouping but still perceptual, then, the auditory system applies schemas about recurring sound patterns to properly identify and categorize the different sounds or streams of sounds. These schemas are then applied to the material already grouped and segregated via the primitive grouping. According to Bregman, all the different categories of sounds that surround us are perceptually organized by using the two-fold perceptual process just described. That is, usually sounds are organized into three different categories: environmental (or everyday) sounds – that are the sounds that surround us in everyday life such as the slamming of doors, the jiggling of keys, the baby crying, and so on – speech sounds – that are the sounds that people utter and which have a semantic meaning – and musical sounds – that are the sounds which constitute music. All three categories of sounds are grouped, segregated, identified, and categorized by virtue of the primitive grouping and the schema-based grouping. Let me make an example to show the application of the two-fold process within the auditory context of environmental sounds. Imagine being in the street and your auditory landscape is populated by different auditory streams, such as the sounds of cars that pass close to you, of someone talking to you, of a vehicle horn, and of an ambulance that is approaching you. In this situation, the primitive grouping will be responsible for segregating the different auditory stream's components and grouping the components that belong to a specific stream, such as, say, a siren's wail, to that stream. Then, when using the schema-based grouping, the auditory system will be able to recover the right schema stored in memory to properly identify and then recognize the auditory stream as a siren's wail.

Even though the schema-based grouping is a perceptual process, there are cases in which it is not sufficient to identify and categorize an auditory stream. In these cases, the auditory system still employs a form of schema-based grouping but not of the perceptual kind we already discussed rather of a higher-level kind, that is the 'cognitive' schema-based grouping (Di Bona

2023, 5). When the sensory information is particularly complex and vague and the perceptual schema-based grouping does not suffice to provide a coherent representation of the auditory landscape, the cognitive schema-based grouping comes into play by using cognitive resources. The cognitive mechanisms which are used by the cognitive schema-based grouping are ‘higher-level processes that bring into play mental representations, decision making, inference, and interpretations by the perceptual system’ and these systems ‘are necessary to elaborate a coherent representation of the sound world (McAdams and Bigand 1993, 1-2)’. Imagine that you have never heard a siren wail in your entire life. The first time you hear it, most probably you will not have the right schema stored in your memory – as you have never heard such sound before – so that you can identify and recognize the sound you hear as the sounds of a siren’s wail. Therefore, in order to make sense of the new sound you hear, the primitive grouping and the schema-based grouping are not enough. McAdams and Bigand (*ibidem*), to make clear the functioning of the cognitive mechanism at the basis of the cognitive schema-based grouping, suggest the following example:

Imagine for an instant that we are being guided through an Amazonian rain forest: we would hear exactly the same noise as the native of the region that accompanies us but we would be incapable, because of our lack of knowledge of the environment, to extract from the sound background events corresponding to the cries of iguanas and Macaques, the songs of Wistiti monkeys, or the rustling of the leaves of tropical trees, nor would we be able to assign meanings to entire sound structure that might in the long run be important for survival.

The idea is that natives listening to the Amazonia rain forest have the right schemas to directly grasp the different auditory happenings; whereas the non-natives, in the same auditory circumstance, would not have the same psychological resources as the natives so they will need to use the cognitive

process of interpretation to find the correct schemas which allow them to make the auditory soundscape they are immersed in intelligible.

The moral is that in some auditory circumstances, the auditory system will need to employ not only the primitive grouping and the schema-based grouping, but also the cognitive schema-based grouping in order to provide a meaningful representation of the new auditory stream it is in front of. Bregman maintains that there are complex auditory stimuli that go beyond his analysis so he does not mention the cognitive schema-based grouping. Nevertheless, McAdams and Bigand (1993) focus solely on the high-level processes which are necessary to “interpret” the auditory stimuli that are particularly vague to be processed only via the primitive grouping and the (perceptual) schema-based grouping. As stated in the quotation of their work above, the cognitive high-level processes they refer to involve decision-making and inferences.

As for the primitive grouping and the schema-based grouping, also the cognitive schema-based grouping is used to order the auditory landscapes made of all three categories of sounds. Nevertheless, in what follows, I will discuss only musical sounds, leaving aside speech sounds and environmental sounds<sup>5</sup>. I will focus on music components and show that while melodies and harmonies can exhaustively be identified and recognized by the exclusive employment of the primitive grouping and the schema-based grouping, the music components of the successions of sounds and simultaneities of sounds require the cognitive schema-based grouping to be identified and recognized, as the primitive grouping and the schema-based grouping do not suffice.

### **3. Melodies and successions of sounds**

Chapter V of *The Auditory Scene Analysis* is dedicated to the perceptual organization of music. As I have already mentioned in Section 2, the auditory

---

<sup>5</sup> For a discussion of the perceivability of speech sounds and environmental sounds see Di Bona (2020, 2022b).

scene analysis takes place sequentially and simultaneously. Generally speaking, these two dimensions correspond to the two dimensions of the staff in which notes are written. Indeed, in the staff, you have a horizontal dimension and a vertical dimension. Notes evolving over time are represented in the horizontal dimension, while simultaneous notes are represented in the vertical dimension. The horizontal dimension corresponds to sequential grouping and it is also the spatial dimension in which typically melodies are represented, whereas the vertical dimension represents simultaneous notes and it is also the spatial dimension in which harmonies are typically represented. In this paragraph, we focus on the sequential grouping therefore on the grouping (and segregation) of melodies.

According to Bregman, the primitive grouping works by virtue of the application of Gestalt principles. These principles determine the grouping and segregating of frequencies, amplitudes, and spatio-temporal properties that constitute the multiplicity of the musical landscape. They contribute, indeed, to the formation of melodies. Let us see now how each Gestalt principle operates practically.

The proximity principle states that we tend to group tones that are close in frequency and segregate, instead, those which are far in frequency. To exemplify this principle, Bregman considers the case of a sequence of high-pitched tones (As) and low-pitched tones (Bs) that alternate following a certain speed. Instead of hearing an auditory stream made of an alternation of As and Bs, we tend to group As all together as forming an auditory stream, and all Bs as forming another auditory stream. That is because As are similar in frequency – given that they are all high-pitched tones – but different from Bs which are low-pitched tones. Likewise, we group all the Bs together because they are similar in frequency – given that they are all low-pitched tones. The necessary condition in order to group tones together is not that the tones should be the same, but that they should be sufficiently close in the scale of the pitches. Moreover, also the tone rate at which the tones are performed is very important. If the tones are played quite slowly, then As and Bs will

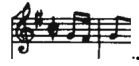
not be heard as forming two separated auditory streams but as constituting a single (and quite slowly performed) auditory stream. This principle suggests that when we hear melodies, it is because we have grouped together as composite unities tones that are close in frequency.

The proximity principle has been largely used to compose many melodies, especially in Baroque music. Baroque composers seem to be well aware of the fact that in order to create a good melody – that is a series of tones that is heard as a composite unity which then could also be easily performed and well-remembered by the perceiver – they had to make sure that the rate of the tones ensure segregation and that the tones were sufficiently close in frequency. The requirement of the tones to be close in frequency in order to group tones as forming the same stream was stated already in the early 1920s by Ortmann (1926), who found out that melodies written by Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, and Richard Strauss were constituted, in the majority of the cases, by the smallest intervals between tones. Concerning the tone rate of the tones, instead, Dowling (1973) found out that it is extremely difficult to have a clear segregation when the median tone rate is 6.3 tones per second. To reach this conclusion, Dowling examined twenty recordings of Baroque music. Let us now analyze the functioning of the Gestalt principles of context and exclusive allocation, and show also another application of the proximity principle. In this regard, Bregman and Rudnick (1975) suggested a specific experiment. A listener had to hear two tones, A and B, and distinguish between the case in which the two tones were heard as forming an isolated element – in which case the listener was able to order the tones saying which one was higher – and the case in which, instead, the tones were somehow heard as a specific element but not as clearly as to be able to tell which tone is higher and which one is lower. When A and B occurred one after the other, the listener was able to say whether the order was high-low or low-high. When, instead, the two tones were embedded in a longer sequence anticipated and followed by two tones “F” (“F” stands for flankers) of equal frequency, the listener was not able to order A and B anymore. The idea is

that when A and B are embedded in a longer perceptual sequence, the listener perceives the whole thing differently compared to when the tones are heard as an isolated element. In the former case, the listener does not have the ability to individuate the specific properties of A and B (as, for example, their pitch). Bregman and Rudnicki also examined what happens when the Fs and AB are embedded into an even broader auditory stream which, together with the Fs, included also the further tones, Cs.

The Cs tones preceded and followed the FABF sequence, originating the larger perceptual sequence CCCFABFCCC. They found out that when the Cs tones were much lower in frequency than Fs, Fs were grouped together with AB again, and the AB order was lost once more. Instead, when Cs were close in frequency to Fs, AB became audible again, and the listener was able to order them again. In this second case, the listener tended to group the tones as forming the perceptual stream CCFFCC. As we have already seen, tones tend to group with those that are closest in frequency, thus proximity explains why Cs were grouped with Fs instead of AB. The perception of the order of frequency of tones A and B was based on the allocation of Fs, depending on whether the AB element was inserted in a longer sequence “surrounded” by Fs or was isolated. The allocation of Fs either in the sequence CCFFCC or in the sequence CCCFABFCCC is explained by the exclusive allocation principle. That is to say that Fs cannot be allocated to both sequences, in this sense the allocation is ‘exclusive’. Finally, when deciding whether Fs should be allocated to either one sequence or the other, the auditory system employs the principle of context. Namely, it evaluates the possible perceptual contexts in which the Fs are embedded, before deciding to which sequence to attribute them. To summarize, focusing on how we hear AB helps us understand the functioning of the proximity principle; focusing on how we hear Fs helps us understand the functioning of exclusive allocation; and focusing on the audibility of AB and Fs inserted in broader contexts exemplifies the principle of context. The principles of context, exclusive allocation, and proximity are used to group and segregate many melodies. I will discuss a specific example

of melody that comes out of the interaction of different musical instruments, each producing a specific melodic element (Di Bona, 2022, pp.256-257). I will focus on the first movement of Bach's 3rd Brandenburg concerto.

The movement starts with this melodic fragment  which is repeated many times and played by different instruments (such as violins, violas, cellos, double basses, and harpsichord) to form a variety of melodies. It is a fragment of three notes, the first and the third having the same frequency and the middle one a lower frequency. This fragment is a fundamental element to be heard for the melodic lines to be detectable. In order for this element – which is similar to the AB element analyzed by Bregman – to be perceived clearly – that is to say that the listener can correctly order the three sounds in terms of their frequency –, J.S. Bach wrote it in a way that it never appears in a larger sequence which is anticipated and followed by notes of the same frequency of the AB element (as in the FABF case). Also, the tones that usually follow and precede FABF, which following Bregman's analysis we can be labeled as Cs, are written in a way as to be closer in frequency to Fs instead of AB, so that AB is always somehow discriminable (Di Bona *ibid*). Figure 1 is J.S. Bach's score of the incipit of the 1st movement of the 3rd Brandenburg Concert. AB, FABF, and CCFABFCC are marked in the score in order to make clear how the principles of proximity, context, and exclusive allocation are taken into account by J.S. Bach to compose a melody.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> For a more detailed analysis of the score see Di Bona (2022). Di Bona (2022) focuses on melodies created by different musical instruments (melodic chimera) but obviously everything which is said about multi-instrumental melodies work also (and *a fortiori*) for melodies played by a single instrument, which is the focus in this paper.



Figure 1. J.S. Bach's score of the incipit of the 1<sup>st</sup> movement of the 3<sup>rd</sup> Brandenburg Concert. AB, FABF and CCFABFCC are marked in order to make clear how the principles of proximity, context and exclusive allocation are taken into account in order to compose a melody.

Another Gestalt principle to be discussed as it is crucial for sequential integration, so for the formation of melodies, is the principle of closure. The principle of closure explains the phenomenon of the illusion of continuity. The illusion of continuity can have different forms as it can occur in different auditory contexts.<sup>7</sup> The effect takes place when there are tones that alternate with noise bursts. When the alternation is quite rapid, the listener hears a sequence of tones instead of a sequence of tones and noise bursts (which is what actually constitutes the sequence). Bregman claims that, despite distracting elements, the auditory system tends to unify some tones into “strong” perceptual forms (such as a steady sound in audition or a circle in

<sup>7</sup> See Di Bona (2023) for an analysis of the illusion of continuity (or amodal completion) in the auditory context of environmental sounds and speech sounds.

vision), by virtue of the application of the Gestalt principle of closure (Ibid: 25.28). In the musical context, the effect has been studied extensively by D. Deutsch (1999). She reported that in many compositions in twentieth-century guitar literature, the illusion of continuity is employed in order to create the effect of hearing a steady sound which is a melodic line. Indeed, steady sounds produced by the illusion of continuity (which contributes to form melodic lines) can be found in the works of Francisco Tárrega's *Recuerdos de la Alhambra* and Augustín Barrios' *Una Limosna por el Amor de Dios*. In both cases, the listener hears notes which are not there, that is because when tones and pauses are quickly alternating, and the pauses are sometimes substituted by a different tone, the listener generates the missing tones.

The Gestalt principles of proximity, closure, context, exclusive allocation, and organization are the tools used by the primitive grouping to group and segregate auditory stimuli to form unified wholes such as melodies. This process is a sequential process, that is the auditory system groups (and segregates) consecutive auditory stimuli to form melodies. After the primitive grouping has completed its work allowing us to distinguish a melody from another melody or form a different kind of sound (such as an environmental sound or a speech sound), the schema-base grouping can use the already organized material by the primitive grouping to identify and categorize auditory streams. So, the schema-based grouping will allow us to tell whether we are hearing an auditory stream (such as melody1) from another auditory stream (such as melody2). Moreover, it will also allow us to categorize an auditory stream as a specific one by virtue of the application of schemas already stored in our memory.

That is, if we have already heard joyful melodies many times in the past (maybe because they are composed in major keys) we have already stored in memory the schema "joyful melody", therefore we are most probably able to tell whether the melody we are hearing is joyful. The same applies to sad melodies, and so on. It could also happen that if we are an expert in, say, J.S. Bach's melodies, we have stored in our memory schemas corresponding to

J.S. Bach's melodies therefore when listening to the incipit of the third Brandenburg Concert, we would be able to categorize the melody not only as such or as joyful but also as a Bachian melody. To conclude this section, it is important to recall that both the primitive and the schema-based grouping contribute to the *perceptual* organization of the auditory scene analysis. They suffice, at the sequential level, to group, segregate, identify and (in most cases) categorize a succession of sounds as melodies, therefore melodies are perceivable items. Note that the analysis I am pursuing applies only to the melodies in the Western music tradition composed within the tonal system<sup>8</sup>.

Let us now take into account music compositions that cannot be categorized as tonal music compositions in which, therefore, we cannot individuate a clear tonality on which the compositions are based on. Many compositions written starting from the 1950s are of this kind. When listening to such compositions, the question is whether we can unify successive sounds as forming melodies in the same way in which we unify successive sounds as forming melodies when listening to tonal music. As we already discussed, according to Bregman, in order to unify successive sounds into composite wholes, there should be specific auditory stimuli that are grouped (and segregated) by virtue of Gestalt principles. Let me analyze some music compositions in which Gestalt principles are not followed, so it seems that we cannot use primitive grouping to group auditory streams. I will start by analyzing Elmir Mirzoev's *Allegoria Sacra* for two performers with violin, prepared piano, percussions, Tibetan singing bowls with microphones, tape, and multimedia. The piece is based on an interaction between two performers who most of the time play violin and piano but also play percussions, and Tibetan singing bowls and read out poems. The first sentence played by the

---

<sup>8</sup> Obviously, I am not claiming that all tonal Western music compositions have melodies. There might be compositions within this field – such as some of Vivaldi's second movements of various concertos for violin solo or two, three, or four violins that are exclusively made of chords) in which even though the tonality is very clear, the composer does not intend to compose recognizable melodies. In these cases, she will probably not be using Gestalt principles usually at play when forming melodies.

violin, after a kicking incipit by the piano, is made of tones (such as E flat, A, E, and B flat, and then, after a pause, D, F, B, B flat an octave below, E), played in *tremolato*, which are not close in frequency. This explains why the auditory system does not group these tones. Moreover, it seems that the principles of context, closure, and organization are not employed in a clear way to allow the grouping of tones into melodies. That is, we would not find clear and recognizable segment made of notes we can order in terms of frequency and not inserted in a larger perceivable sequence which would make it invisible. Not even the principle of proximity applied in the form of the illusion of continuity has been employed to group and segregate the auditory streams composed by Mirzoev. Nevertheless, in this composition, there are still some passages that can be experienced as somehow unified, because of the rhythmic repetition of the tones which helps group them. What is most important, though, is that in order to complete the processes of grouping, segregating, and then identifying and categorizing successive sounds in unitary wholes (which are not melodies but mere unified percepts), we should definitively employ the cognitive schema-based grouping. Indeed, the primitive grouping starts a quite partial and insufficient grouping and segregation process. Then, most of the time, we do not have already stored in memory the schemas that allow us to identify and recognize the auditory streams as composite melodic elements. In order to complete the identification and recognition process and provide a coherent representation of the sound world, the auditory system has to interpret the auditory stimuli by using the cognitive mechanism of decision-making and inferences and decide on which element directs the attention. Then, it can compare the tones it is hearing with the tones stored in the memory that were heard in the past to come up with plausible schemas that allow it to complete the categorization process. All of it can take place thanks to the cognitive schema-based grouping. This process is not immediate, it takes time. Indeed, the listener should listen to *Allegoria Sacra* many times before she can automatically identify and recognize the auditory musical streams constituting the piece.

Before the listener is well acquainted with *Allegoria Sacra*, she will interpret what she is currently listening to, by comparing what she is listening to what she has listened to in the past and which resembles the music components of *Allegoria Sacra*. She will compare past musical experiences with the current one and *decide* whether there are similarities which will eventually lead to the identification and recognition of musical passages.

I will briefly mention also Salvatore Sciarrino's *Il Silenzio degli Oracoli* (1989) for wind quintet and Gyorgy Ligeti's *Artikulation* (1958). These are two examples of musical pieces in which, like in Mirzoev's composition, melodies are absent but successions of notes are somehow groupable because they are composed by tones that have a recurrent rhythm that contributes to the grouping. More specifically, in Sciarrino's piece, all the wind instruments play musical patterns that vary in rhythm and notes. For example, there are some passages in which the horn player plays notes by blowing into the instrument without producing sound, and others in which, when blowing into the instrument, she has to pronounce phonemes indicated in the score. After the listener has listened to these passages several times, she will most probably be able to group the tones because she will use the rhythmicity of the patterns as a hint to do that. Moreover, and most importantly, in order to properly group those tones, identify them and recognize the specific succession of notes as auditory streams, the listener has to use the cognitive-schema grouping. That is, a cognitive mechanism of interpretations of tones is at play to help provide a coherent representation of the musical landscape. The same with Ligeti's work, which is a piece composed entirely of electronic sounds. In this case, also a minimal sense of a unitary succession of sounds is very hard to detect because, not only there are no tones that are close in frequency, but Ligeti does not write rhythmic recurrent patterns. Therefore, even the smallest sense of primitive grouping is very difficult to obtain. What matters in this specific composition, then, is the cognitive schema-based grouping which is crucial for the listener to make sense of what she is listening to. This means that, as

already stated, the listener will have to compare what she is listening to with similar electronic sounds she has listened to in the past. Then, she will have to infer and somehow guess which are the successive sounds that can be grouped together, their individuation and categorization.

In this paragraph, I have explained the reasons why melodies are perceivable music components while successions of sounds are processed at a cognitive level. That is because they are grasped via two different psychological processes: the latter thanks a perceptual process while the latter via a perceptual process with the aid of the cognitive mechanism of the schema-based grouping. In the next paragraph, I will discuss harmonies and simultaneities of sounds to reach a similar conclusion to the one on melodies and successions of sounds already mentioned. Namely, harmonies are perceivable while simultaneities of sounds are processed at a cognitive level.

#### **4. Harmonies and simultaneities of sound**

The primitive grouping and the schema-based grouping organize the auditory scene not only to group and segregate sounds that are successive but also in order to group and segregate sounds taking place simultaneously. The grouping of simultaneous sounds gives rise to harmonies, that is to unitary auditory compounds which are heard as an assemblage of harmonic sounds. In this paragraph, I will describe how harmonies are heard as perceptual items by showing how the primitive grouping and schema-based grouping work in the case of harmonies in a similar way to the way in which they work in the case of melodies.

Bregman (1990: 221) states that the basic question at the core of the functioning of the simultaneous integration process is: “How do we know which acoustic components have arisen simultaneously from the same physical event?”. Similar principles to the ones influencing sequential grouping are at work in simultaneous integration. In particular, the principles of proximity and common fate apply to amplitude, frequency, and spatial properties when auditory stimuli have to be ordered in auditory streams. Let

us start by discussing proximity for the frequency of simultaneous sounds. As we already said, the principle of proximity applied to successive sounds claims that we tend to group together the sounds that are close in frequency. The same applies in the case of simultaneous sounds. More specifically, thanks to the *harmonicity principle*, we tend to group simultaneous sounds that resemble in frequency especially when they are multiple integers of a specific sound which is the so-called “fundamental”. The idea is that sounds, the partials, which have a relationship with a sound that plays the role of an “attractor”, the fundamental, tend to be fused into a single percept. We usually unify those sounds close in frequency to form chords. Indeed, most musical compositions are based on simultaneous sounds perceived as chords, namely as unified harmonic composites. We could analyze any tonal music composition of the Western tradition which is then based on a clear tonality to have instances of the application of the harmonicity principle.

For example, the first movement of W.A. Mozart's Piano Sonata n°16 in C Major K.V. 545 evolves by virtue of tonalities such as C Major, G Major, G minor, D minor, A minor, F Major, and C Major. At the end of the section based on each tonality, the piano ends with the chords which are built on the tonic of the correspondent scale. Let us take the last session, and conclusion of the first movement, as an example, which is based on C Major. The last three chords of the movement are just three C major chords. Each chord is perceived as a unified auditory amalgam because the notes that compose the chord are integer multiple of a fundamental. That is, the notes which compose each chord are multiple integers (of course with approximation) of the C at 65 Hz (see Figure 2).



**Figure 2.** This is the last bar of the first movement of W.A. Mozart's Piano Sonata n°16 in C Major K.V. 545. Because the notes composing the chords are multiple integers of a fundamental which is C at 65 Hz, the three simultaneous groups of sounds will be perceived as fused in three well-unified chords. The principle of harmonicity is responsible for this perception.

The common fate principle is another Gestalt principle used for sequential grouping. This principle claims that when the characteristics of an auditory stream change in loudness or frequency if these changes happen simultaneously, we still hear this auditory stream as we originally heard it. As if no changes had occurred. Also, when tones start and end at the same time, which means that they are close in time (proximity principle), that is they are synchronic, they tend to be grouped in a unified auditory stream. Both common fate applied to loudness and frequency, and proximity in time are massively employed in sequential integration of simultaneous sounds originating unified percepts that are chords. It is important to note that the harmonicity principle is more powerful than proximity in time and common fate for sequential integration that is when applied it gives a strong sense of unity to simultaneous sounds. Instead, when this cannot be applied because the sounds are not integer multiple of a fundamental and the auditory system turns to proximity in time or common fate to unify sounds, still there is a sort of unitary sense of simultaneous sounds but looser than the one obtained thanks to the harmonicity principle. The vast majority of simultaneous sounds of *Allegoria Sacra* does not follow the harmonicity principle so they are not fused in a unitary composite. For example, at the beginning of the second movement of Mirzoev's piece, *Notturmo slancio*, the piano plays B Flat of 58.3 Hz (it is a very short sound that resonates for a few seconds) and none of the notes played by the violin while the piano plays B Flat are integer

multiple of B Flat (see Figure 3). Therefore, we cannot fuse the simultaneous sounds into a unified whole. Analogously, most of the simultaneous sounds written in Sciarrino's *Il Silenzio degli Oracoli* do not constitute chords that are made of harmonics, so they are not in a multiple integer relationship with a fundamental.

The image shows a musical score for the incipit of the second movement, *Notturmo Slancio*, of Elmir Mirzoev's *Allegoria Sacra*. The score is for Violin and Piano. The Violin part is marked **Vivo** with a tempo of 100, **pizz.** (pizzicato), and a 7:8 ratio. The Piano part is also marked **Vivo** with a tempo of 100, and features a very short B flat note (58.3Hz) marked **sfz** (sforzando). The Violin part consists of a series of notes, some of which are marked **ff** (fortissimo) and **molto**.

**Figure 3.** This is the incipit of the second movement, *Notturmo Slancio*, of Elmir Mirzoev's *Allegoria Sacra*. The simultaneous tones are the notes played by the violin while the piano plays a very short B flat of 58.3Hz which resonates for a few seconds. The notes played by the violin are not integer multiples of the B flat of 58.3 Hz. This seems to justify why we do not fuse violin notes and the piano note into a unified series of chords that form harmonies.

Nevertheless, the application of the proximity principle to time and the application of the common fate principle to loudness and frequency could attribute a sense of unity to percepts of simultaneous sounds in some passages in both Mirzoev's and Sciarrino's works. However, this sense of unity does not lead to the audibility of harmonies, which are instead genuinely audible. That is because the schema-based grouping cannot use material that has been already exhaustively grouped (and segregated). Indeed, in order then to make sense of the simultaneous sounds and to properly identify and categorize them into meaningful auditory streams, the auditory system will employ the cognitive schema-based grouping mechanism. It will actively compare the current percept with a previous one in order to find the right schema to be applied. Decision-making and inferences will be at work, then, to make sense of the simultaneities of sounds.

## 5. Conclusion

In this paper, I first mentioned *prima facie* reasons according to which we can tell whether we are listening to melodies and harmonies because we seem to be able to identify and recognize them in a very fast and direct way. Then, I also mentioned *prima facie* reasons according to which, instead, when we listen to successions of sounds and simultaneous sounds, it takes time for us to identify and recognize them as constituting specific auditory streams. Moving from these *prima facie* reasons, I analyze how the auditory system works in front of different kinds of music components. I concluded that while melodies and harmonies are perceivable, successions of sounds and simultaneities of sounds are processed at the cognitive level. This conclusion is based on the analysis of how the auditory system employs the primitive grouping, the schema-based grouping, and the cognitive schema-based grouping when ordering the auditory landscape by virtue of the identification of meaningful musical streams. Surely, there is an impact on the aesthetic appreciability of music which is based on the different ways in which we

grasp music components. This impact has to be properly evaluated and I leave it for further research.

## References

- BREGMAN, A. S., *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1990.
- BREGMAN, A. S., RUDNICKY, A., “Auditory Segregation: Stream or Streams?”, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 1, 1975, pp. 263-267.
- DEUTSCH, D., “Grouping Mechanisms in Music”, in DEUTSCH, D. (ed.), *The Psychology of Music*, San Diego, Academic Press, 1999, pp. 299-348.
- DI BONA, E., “A Disjointed Account of the Illusion of Auditory Continuity: In Favor of Hearing Everyday Sounds but Against Hearing Semantic Properties”, *Inquiry*, 2023.
- DI BONA, E., “Hearing Chimeras”, *Synthese*, 200 (3), 2022a, pp. 1-20.
- DI BONA, E., “A Skeptical Approach to the Audibility of Semantic Properties”, *Argumenta*, 14 (7, 2), 2022b, pp. 543-554.
- DI BONA, E., “On Hearing Meanings: Reflections on the Method of Contrast, Adaptational Effects, and Semantic Satiation”, *Rivista di Filosofia*, 111 (2), 2020, pp. 215-235.
- DOWLING, W. J., “Rhythmic Groups and Subjective Chunks in Memory for Melodies”, *Perception & Psychophysics*, 14, 1973, pp. 37-40.
- MCADAMS, S., BIGAND, E. (eds.), *Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition*, Oxford, Clarendon Press/Oxford University Press, 1993.
- ORTMANN, O., “On the Melodic Relativity of Tones”, *Psychological Monographs*, 35 (162), 1926, pp. 1-47.

# **Before Words.**

## **Music and Its Natural History**

*Domenica Bruni, Fabio Esposito*

### **Abstract**

The paper investigates the evolutionary origins of music, focusing on its adaptive function and phylogeny. We compare theories such as Steven Pinker's, who sees music as a non-adaptive by-product, Charles Darwin's ideas that music evolved through sexual selection as a signal of intelligence and fitness, and Herbert Spencer's, who argued that music evolved from emotional expression rather than reproduction. Other perspectives highlight the role of music in social cohesion and emotional expression. The paper also examines modern research that questions whether sexual selection is the sole driver of evolution, suggesting a complex and multidisciplinary understanding of the role of music in human evolution.

**Keywords:** Music Evolution; Sexual Selection; Emotional Expression; Phylogeny; Adaptive Function.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

## **Sommario**

Il saggio esplora le origini evolutive della musica, concentrandosi sulla sua funzione adattativa e sulla filogenesi. Il saggio contrappone teorie come quella di Steven Pinker, che vede la musica come un sottoprodotto non adattivo, le idee di Charles Darwin, secondo cui la musica si è evoluta attraverso la selezione sessuale come segnale di intelligenza e fitness, e quelle di Herbert Spencer, che sosteneva che la musica si è evoluta dall'espressione emotiva piuttosto che dalla riproduzione. Altre prospettive evidenziano il ruolo della musica nella coesione sociale e nell'espressione emotiva. Il saggio esamina anche le ricerche moderne che mettono in dubbio che la selezione sessuale sia l'unico motore dell'evoluzione, suggerendo una comprensione complessa e multidisciplinare del ruolo della musica nell'evoluzione umana.

**Parole chiave:** Evoluzione della musica; Selezione sessuale; Espressione emotiva; Filogenesi; Funzione adattativa.

## **1. Music, partners & cheesecake**

Reconstructing and investigating the evolutionary history of music means addressing two main issues: the adaptive function of music and its phylogeny. Regarding the adaptive function, there are several perspectives. Cognitive scientist Steven Pinker's 'Music as Cheesecake' theory (1997) proposes that music is simply a form of extemporaneous pleasure, an evolutionary by-product with no specific adaptive function; it exploits other mechanisms of the brain developed for different evolutionary purposes, such as language and motor co-ordination. According to this view, music would be similar to a culinary treat that gratifies us without having a direct impact on our survival or reproduction. In the words of Steven Pinker:

As far as biological cause and effect are concerned, music is useless. It could vanish from our species and the rest of our lifestyle would be virtually unchanged. Music appears to be a pure pleasure technology, a

cocktail of recreational drugs that we ingest through the ear to stimulate a mass of pleasure circuits at once (Pinker, 1997, p. 528).

In contrast, the theory of sexual selection, advocated by Charles Darwin in 1871 and further developed by scholars such as biologist Benjamin D. Charlton (2014) and evolutionary psychologist Geoffrey Miller (2000), suggests that music might have played a crucial role in mate selection. In this perspective, the ability to produce and enjoy music might have been selected as a signal of fitness and intelligence, useful for attracting partners.

Another theory, proposed by Altenmüller et al. (2013), suggests that music might have more complex origins. According to this view, music could be derived from ancient emotional signaling systems shared by many social mammals. From these roots, music would have evolved to elicit aesthetic emotions, facilitate auditory learning, promote social cohesion, and enhance psychological and physiological well-being.

On the phylogeny front, there are two main hypotheses. One theory proposes that music evolved concurrently with language or as an extension of cognitive abilities associated with language (Patel 2008; Brown 2000). In this case, music might not be an isolated phenomenon, but rather an aspect of the evolution of language itself.

Another possibility is that music emerged as an extension of emotional communication, evolving from the musical components of speech (Juslin and Västfjäll, 2008; Levitin, 2008). According to this theory, music may have originated as a means to express and communicate emotions in a more complex and refined way.

Two main questions emerge from these theories. The first is about adaptation: are there specific benefits of music that are not found with other types of sounds? If there are no clear adaptive benefits, music might just be a side effect of the evolution of a complex auditory system. The second question concerns phylogeny: is music a uniquely human trait, recently developed, or is it an ancestral trait shared with other mammals? During the

19th century, a debate developed between Charles Darwin and Herbert Spencer concerning the evolutionary origins of music and its role in the natural world. In the following paragraphs we will try to summarize this debate by highlighting how Herbert Spencer's theoretical contributions on this issue were sometimes sidelined in favour of Darwinian hypotheses (cf. Miriam Piilonen's *Theorising Music Evolution*, 2024).

We will highlight how in recent times empirical research has put Darwin's and Spencer's intuitions to an experimental test level. The hypothesis that sexual selection actually influenced musicality in our ancestors and its strong link to emotions still remains a subject of debate and uncertainty within the scientific community. Despite numerous theories and historical insights, the link between musicality, sexual selection and emotions has not been conclusively proven.

## **2. Darwin's intuition**

Charles Darwin was one of the first scientists to offer an evolutionary perspective on the origin of music, seeking to understand how it had developed in human beings, even though it did not show an immediately obvious adaptive function. In particular, in his works, and especially in *The Origin of Man* (1871), Darwin linked music to the principles of his theory of natural and sexual selection, proposing that it played an important role in the biological and social dynamics of humans. A central element in the Darwinian view is the link between music and sexual selection.

Darwin hypothesized that, like birdsong, human music emerged as a tool to attract potential partners. Within sexual selection, traits that increase the chances of reproductive success are selected for even if they do not improve direct survival. Darwin observed that, in many species, males use complex sounds, such as singing, to woo females, suggesting that human music may have had a similar function. In Darwin's words, 'Music arose as a means of courtship and as a way of expressing emotions before the development of complex language' (Darwin 1871, §19).

Darwin proposed that competition between males to impress females might have led to the development of a taste for music, similar to what happens in birds that elaborate songs to signal their genetic fitness. Humans would have used music to demonstrate cognitive qualities such as intelligence and creativity, qualities that could be appreciated by females when choosing a mate. This phenomenon also involved dance and rhythmic coordination, skills that required motor dexterity and synchronisation, further favourable elements in mate selection. Another interesting observation by Darwin concerns the analogy between human music and birdsong. He noted how males of many bird species sing to attract females, interpreting these behaviors as manifestations of sexual selection.

Darwin suggested that our ancestors had developed similar musical behaviors before the emergence of articulate language. Early forms of human communication may have been closer to music than to verbal language, with melodic vocalizations used to express emotions and attract mates. In this sense, music would not only derive from sexual selection, but would also be a precursor to language itself, a theory often referred to as the ‘musical hypothesis’ or the ‘protomusic hypothesis’. According to this idea, the ability to produce and appreciate music would have preceded the development of language, paving the way for the evolution of human communication.

Another important aspect of Darwinian theory is the role of music in the expression of emotions. Darwin believed, in fact, that music had a profound capacity to express and arouse emotions and that this was one of the main reasons for its widespread use in all cultures. Darwin writes in one of his correspondences:

I envy you very much in going to the Opera, for I have at last got a very decided taste for Music; When Roper was here we had a concert from morning to night: his visit here was very pleasant as it is quite delightful to hear anyone sing with such spirit, & excellent good taste. (Darwin,

Letter To W. D. Fox [30 June 1828] from Darwin Correspondence Project, University of Cambridge).

In the groundbreaking text *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872), Darwin explores how humans and animals manifest emotions through sounds and vocalizations, linking these expressions to the evolution of music.

Man's ancestors may have used melodic vocalizations to communicate emotional states such as joy, sadness or sexual desire. This ability to express emotions through non-verbal sounds would have laid the foundation for the development of music as a complex and culturally significant art form. Darwin manifested an ambivalent position regarding the function of music in human evolution. On the one hand, he recognized its potential to evoke emotional states, but on the other he was skeptical about its ability to induce primary and intense emotions such as terror or anger. In his view, music was more likely to generate more subtle and refined emotions, such as affection or romantic love, which could in turn foster the development of feelings of devotion or attachment.

In this context, Darwin saw music not so much as a catalyst for violent or immediate emotional reactions, but rather as a tool for promoting emotions that facilitate social cohesion and interpersonal bonds, crucial aspects in the evolution of human relationships.

Finally, Darwin also recognised an important social role for music. While emphasizing sexual selection, he argued that music could have an adaptive function for social cohesion purposes. Indeed, music is often a collective activity that strengthens social bonds and promotes cooperation, as can be observed in tribal dances or ritual songs. Darwin suggested that this ability to synchronize and coordinate human behavior through music may have had adaptive value in early human communities, facilitating social interaction and the strengthening of bonds within the group. In short, according to Darwin,

music contributed to the survival of the species not only as a tool of sexual selection, but also as a means to foster cooperation and social cohesion.

In the last years of his life, Charles Darwin gradually moved away from the study of music. Although in his youth he had nurtured a deep appreciation for it, recognizing how much pleasure it gave him, this connection faded with time. In later life, Darwin came to state that he no longer had any interest in music, as if he had lost the taste and fascination that it had previously exerted on him, a fascination that had led him to trace its natural origin.

This transformation was not only a change in his personal preferences, but also reflected a broader mutation in his intellectual interests. During much of his career, Darwin had focused on scientific questions of enormous scope, such as the evolution of species and natural selection, areas that required a deep immersion in the rigour of empirical observation and theoretical reflection. The complexity and breadth of such studies may have gradually distanced him from an appreciation for more immediate and instinctive forms of artistic expression, such as music. Moreover, the decline of his interest in music can be seen as part of a more general change in his aesthetic and sensory inclinations. Darwin himself recognized that, with age, many of the things that once excited him had lost their appeal. This process, sometimes described as a kind of ‘waning of the emotions’, is common with advancing years and may explain why music, an art closely linked to emotions and immediate pleasure, no longer appealed to him as it had in the past.

Finally, the cooling of Darwin's relationship with music could be linked to his ongoing questioning of human nature and the biological functions of emotions and the arts. If Darwin had initially attempted to understand music within his evolutionary theory - perhaps seeing it as a primitive form of communication or a means of expressing deep emotions - the complexity of this issue may have led him to shift his attention to other more pressing issues for his research. The loss of interest in music, then, would not simply have been a conscious choice, but the result of an inner and intellectual evolution

that reflected the direction of his studies and reflections at that stage of his life.

Darwin's theories on the origin of music, although innovative, were not without criticism. Some scholars pointed out that music seems to have much broader functions than those proposed by Darwin, such as cultural transmission and learning. Moreover, his hypothesis on sexual selection did not fully explain why music was practised by both sexes and at all stages of life, not only during the reproductive period. However, despite its limitations, Darwin's ideas paved the way for an evolutionary approach to music that has inspired subsequent research and remains a benchmark for understanding the role of music in human evolution.

### **3. Herbert Spencer, the origin of music and the link with the emotions**

The British philosopher Herbert Spencer approached the subject of music from a decidedly more psychological and philosophical perspective than his contemporaries, particularly in comparison to Charles Darwin. His interpretation of music was deeply rooted in his broader evolutionary theory, formulated in works such as *Principles of Psychology* (1855). Spencer did not see music as a simple result of biological processes related to reproduction and sexual selection, as Darwin proposed. Rather, he attributed music an advanced role in emotional and cognitive expression, considering it a unique and distinctive capacity of human beings.

For Spencer, music represented one of the highest forms of human communication. In his vision, it had originally developed as vocal expression, evolving from 'passionate speech', a mode of communication in which emotions and cognition were closely intertwined. This type of expression involved the interaction between body and mind, reflecting how evolution not only impacted on the physical aspects of the human species, but also on emotional and intellectual development. Music, therefore, according to

Spencer, was not just an artistic manifestation, but a window into the evolution of human cognitive and affective capacities.

His essay *The Origin and Function of Music* (1857) represents a milestone in his analysis of this topic. In it, Spencer proposed that the emotional effects of music were the direct result of physiological reactions. Music, according to this view, acted not only on a psychological level, but produced physical responses in the body, such as muscle contractions, changes in respiration and changes in heart rate. These reactions were associated with feelings of pleasure or pain, showing how music was intimately linked to human physiology. This connection between the physiological and emotional dimensions was fundamental to understanding how music evolved: it was not just a product of culture, but had deep biological roots, capable of touching the most primitive and authentic emotions of the individual.

Spencer interpreted music as a sign of human emotional progress. In his vision, evolution was not only physical, but also emotional and intellectual.

As human society evolved and became more complex, music became more refined, reflecting the growth of cognitive abilities and the maturation of human emotions. This idea opposed the evolutionary model proposed by Darwin, who saw music as a primordial form of communication, originating primarily from impulses related to sexual selection and mating. Darwin considered music to be a proto-language used to attract partners and demonstrate physical and mental qualities, thus associated with instinctive and primal dynamics.

Spencer, on the contrary, saw music as a manifestation of more sophisticated and advanced evolution. He believed that the human ability to produce and understand music reflected a higher level of emotional and cognitive development.

Music, in its complexity and richness, represented a hallmark of human progress, an indicator of how humans had managed to develop a system of emotional expression and communication that went beyond the basic necessities of existence. In this vision, music was not only linked to biology,

but also to culture and psychology, embodying the perfecting of the human being as a whole.

Spencer's vision was connected to a broader conception of human evolution that included not only the physical, but also the moral and intellectual aspects. Music, for him, was not simply a product of instinct, but a symbol of man's elevation, of his development as a thinking and sensitive being. Through music, man expressed his ability to feel and understand complex emotions, giving voice to the feelings that formed the basis of his existential experience. In this sense, music was not just an art form, but tangible evidence of the evolutionary progress and differentiation of human beings from other animal species.

In short, Spencer's evolutionary model placed music in a broader context of emotional and intellectual refinement, positioning it as an indicator of the human capacity to process and communicate complex emotions. This higher interpretation of music reflected his conviction that human evolution should be analysed not only from a biological perspective, but also through the lens of psychology and philosophy, disciplines that revealed the complexity and richness of human nature.

#### **4. Post-Darwinian perspectives and the contemporary debate**

In recent years, research has begun to investigate the possibility that musicality is indeed a sexually selected trait. Genetic and psychological studies have been conducted to test the hypotheses that musicality might be related to certain genes, such as those related to music perception and production, memory and motor behavior. Some research has found a correlation between musicality and reproductive success, suggesting that musical abilities may have influenced mating choices. However, results are often conflicting. While some evidence suggests that music may have a genetic basis and influence reproductive success, other research indicates that musical ability does not appear to have a significant impact on mating choices

in modern Western societies. These findings raise questions about the validity of the sexual selection hypothesis to explain the origin of music, and suggest that musicality may not have been shaped solely by sexual pressures. A crucial aspect of contemporary research is the division of musicality into distinct components that can be analyzed separately. Musicality is not considered a single monolithic trait, but rather a set of distinct abilities, each of which may have different evolutionary origins. For example, the ability to synchronize with a rhythm, the preference for consonant intervals and the ability to reproduce complex melodies may have evolved through different evolutionary paths. This multi-component perspective allows each aspect of musicality to be examined separately, testing specific hypotheses about the genetic, neurological and behavioral basis of each musical ability. Another interesting concept explored by some authors, such as psychologist Andrea Ravignani, is that of sensory bias.

In his *Darwin, Sexual Selection, and the Origins of Music*, Ravignani hypothesizes that some musical preferences may not have been directly selected for, but may be the result of innate sensory biases that exist as by-products of other evolutionary processes. For example, the preference for rhythms based on integer ratios might be a sensory bias not directly related to sexual or natural selection, but nevertheless present in many musical cultures. This hypothesis suggests that musicality could be the result of a complex interaction between natural selection, sexual selection and sensory bias. Despite Darwin's and Spencer's insights and recent advances in empirical research, it remains uncertain whether sexual selection actually shaped musicality in our ancestors. Studies of modern populations, especially in Western contexts, may not accurately reflect the selective conditions present in primitive societies. Furthermore, cultural and environmental factors may have altered or removed some of the selective pressures that could have influenced the evolution of music. Another point raised is that although sexual selection is a plausible explanation for the origin of music, it may not be the only one. Other evolutionary hypotheses suggest that music may have

evolved as a tool for social cohesion, fostering group bonding and collective coordination, or as a by-product of the evolution of language.

## **5. Toward a deeper understanding of the evolution of music**

Charles Darwin and Herbert Spencer, two of the most influential minds of the 19th century, used music as a theoretical tool to explore the complex process of human evolution. However, although both saw music as an important key to understanding humans and their development, their approaches differed significantly, reflecting different perspectives on the nature and functions of music itself within the evolutionary framework.

Darwin regarded music as one of the oldest and most primitive manifestations of human communication, closely linked to the mechanisms of sexual selection. In his view, singing and early forms of musical expression would have played a fundamental role in courtship, acting as a means of attracting potential partners. According to Darwin, the ability to produce pleasant or fascinating sounds would have increased the chances of reproductive success, becoming a selected trait in the course of evolution. For him, therefore, music was not simply an artistic expression, but an adaptive strategy born of deep-rooted biological impulses.

On the other hand, Herbert Spencer adopted a different perspective, focusing not so much on the biological and sexual aspects of music, but on its emotional potential. He saw music as a product of evolution that had been refined as human society became more complex. According to Spencer, music reflected human emotions in a unique and profound way, offering a medium through which humans could express complex and articulate states of mind. Unlike Darwin, Spencer considers music as a hallmark of the advanced human condition and an emotional language able of conveying the nuances of inner life and subjective experience.

These different interpretations reflect the respective theoretical priorities of Darwin and Spencer. While Darwin focused on the biological aspects of evolution, attempting to explain how physical and behavioral characteristics

developed through natural and sexual selection, Spencer was more interested in the social and cultural evolution of humans, viewing music as a form of expression that evolved in parallel with the emotional and psychological development of the human species.

Despite their differences, both Darwin and Spencer used music as a model to address fundamental questions about the essence of human beings. For Darwin, music represents a link to the deeper roots of evolution, linking humans to other animals through courtship behavior. For Spencer, on the other hand, music was a testament to human progress, a medium that showed how humans had distanced themselves from other species through the elaboration of a sophisticated emotional language.

Although Darwin and Spencer had different starting points and theoretical goals, both recognized the value of music as a key element in understanding what it means to be human. Darwin saw it as evidence of natural instinct and the evolutionary forces that shape behavior, while Spencer interpreted it as a sign of the high emotional and psychological capacity that distinguishes humans in the animal kingdom. Thus, while starting from different perspectives, both used music to question the deeper dimensions of human experience and the role of evolution in shaping our cognitive and affective capacities.

Charles Darwin's and Herbert Spencer's hypotheses on the evolution of music certainly opened an important avenue for understanding the origin of human musicality. However, it must be recognised that the issue remains complex and requires further empirical studies.

The renaissance of interest in evolutionary musicology at the end of the 20th century is a significant moment for music studies and the understanding of the role of music in human evolutionary history. After decades of relative inactivity on this front, during which evolutionary theories had been largely neglected by music scholars, this field returned to the core of academic attention thanks to the attempt to integrate music into a broader evolutionary framework. For much of the 20th century, musicology had viewed

evolutionary theories with suspicion, considering them too speculative and insufficiently grounded in empirical evidence. There were several reasons for the initial reluctance of musicologists to confront evolutionary theories. Firstly, the intangible nature of music - often considered a highly abstract and cultural art - seemed ill-suited to the scientific paradigms of biological evolution, which focus primarily on concrete and measurable traits. Moreover, the field of human evolution had traditionally focused on aspects such as anatomy, language and social behavior, leaving little room to discuss artistic and cultural expressions, such as music, which were seen as secondary by-products of human development, not central factors.

However, in the 1990s and 2000s, a decisive turning point occurred. Scholars such as Steven Mithen, David Huron and W. Tecumseh Fitch revived the field of evolutionary musicology, adopting an interdisciplinary approach that combined evolutionary biology with cognitive psychology and neuroscience. These modern scholars sought to understand music not only as a cultural phenomenon, but as a behavior that had evolved over millions of years in response to selective pressures related to communication, social interactions and emotional expression. Steven Mithen, for example, in his influential book *The Singing Neanderthals* (2005), hypothesized that music and language had common roots in an ancient prelinguistic form of communication, which he called 'HMMMM' (Holistic, Multi-modal, Manipulative, Musical, and Mimetic). Mithen suggests that the ability to produce organized, melodic sounds played a crucial role in the social cohesion of prehistoric groups and the development of human cognitive abilities. Music, in this perspective, would not have been a mere by-product of the evolution of language, but a fundamental component of the evolution of the species.

In his work, psychologist David Huron (2001) explored how music affects the human brain and how it has been selected through evolutionary mechanisms to meet cognitive and social needs. His research focused on analysing the emotions aroused by music, proposing that music acts as an

emotional regulation mechanism, useful in fostering cohesion and cooperation within social groups. In this view, music would have an adaptive function that contributed to the survival and evolutionary success of human groups.

Evolutionary biologist William Tecumseh Fitch, a leading figure in this field, focuses on animal language and communication as they relate to the evolution of music, attempting to draw parallels between the sound behavior of humans and that of other species (Fitch 2009, 2005). Fitch explored how some aspects of musicality, such as rhythm and melody, might have deep biological roots that are not exclusively human, but shared with other primates or mammals.

Despite the renewed interest and progress made in understanding music from an evolutionary perspective, scholars such as music theorist Miriam Piilonen (2024) warn against over-reliance on evolutionary biology to explain all aspects of music. Piilonen argues that, although biological evolution can certainly offer valuable insights into the history and functions of music, it should not be regarded as the only key. Music is a complex phenomenon that cannot be fully understood through the prism of natural selection or selective pressures alone, but cultural, historical and individual factors that influence musical production and experience must also be taken into account.

In other words, while evolutionary musicology provides a useful framework for exploring the origins of music and its role in human development, it must not obscure the importance of the other factors that contribute to its complexity. The exclusively biological approach risks reducing music to a mere evolutionary product, ignoring its symbolic, social and cultural dimensions, which have played a crucial role in its transformation throughout human history.

The resurgence of evolutionary musicology in recent decades has brought exciting new perspectives on the study of music, thanks to the integration of scientific disciplines such as biology, psychology and neuroscience. However, it is essential to keep a balanced approach that acknowledges both

the evolutionary roots of music and its complexity as a cultural and symbolic phenomenon. Only through an interdisciplinary and holistic view can we hope to fully understand the profound significance of music in human life. Contemporary research has begun to test these hypotheses in a systematic way, using interdisciplinary approaches that combine genetics, neuroscience, psychology and anthropology. Although not all questions are yet definitively answered, it is clear that the evolution of musicality is a field of study that is moving from theoretical speculation to evidence-based debate, opening up new perspectives on how and why humans developed the unique ability to make and appreciate music.

In recent years, there has been a growing interest to empirical research aimed at testing these evolutionary hypotheses. This renewed focus translates into a more systematic and rigorous approach to the question, with the intention of providing more concrete answers and scientific foundations to questions concerning the origin and function of music and musicality.

A key aspect of this empirical approach is the need to include comparative studies between different animal species. These studies can reveal whether and how musicality manifests itself in other species and whether there are significant similarities or differences to humans. Such comparisons may provide important clues as to the evolutionary pressures that may have influenced the development of musicality. In addition, the analysis of human population genetics offers another relevant perspective. Understanding which genes are associated with musical ability may help us identify the biological mechanisms that support this ability, clarifying whether it may have been subject to sexual selection during evolution.

In addition, paleo-anthropology, studying the fossil remains and traces of our ancestors' behavior, can provide further evidence. By analyzing how the earliest forms of musical expression might have developed and been used in social contexts, it is possible to gain a more comprehensive view of the evolutionary pressures that shaped our predisposition to music.

Although the idea that music and musicality may be the result of influences related to sexual selection is fascinating, it is crucial that research continues to explore this topic with an empirical approach. This means moving away from speculative theories that often rely on mere anecdotes, and towards a more scientific and rigorous understanding. Only through the systematic analysis of concrete data and the nurturing of an ongoing dialogue between biological, anthropological and psychological sciences will it be possible to obtain a clearer picture of the origins and functions of music in human beings.

The journey towards understanding human musicality is certainly still in its infancy and developmental stage, but the interest in empirical research promises to shed new light on this fundamental aspect of our species.

## References

- ALTERNMÜLLER E., SCHMIDT S., ZIMMERMANN E. (Eds.) (2013), *The evolution of emotional communication: From sounds in nonhuman mammals to speech and music in man*, OUP Oxford.
- BROWN S. (2000), *The musilanguage model of music evolution*, in WALLIN C., MERKER B., BROWN S. (Eds.), *The origins of music*, MIT Press, Cambridge, MA, pp. 271-300.
- CHARLTON B. (2014), *Menstrual cycle phase alters women's sexual preferences for composers of more complex music*, «Proceedings of the Royal Society B», 281, pp. 1-6.
- DARWIN C. (1859), *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, 1st ed., John Murray, London.
- DARWIN C. (1871), *The descent of man, and selection in relation to sex*, 1st ed., 2 vols., John Murray, London.
- DARWIN C. (1872), *The expression of the emotions in man and animals*, John Murray, London.

- FITCH W.T. (2005), *The evolution of music in comparative perspective*, in AVANZINI G., LOPEZ L., KOELSCH S., MAJNO M. (Eds.), *The neurosciences and music II: From perception to performance*, New York Academy of Sciences, New York, pp. 29-49.
- FITCH W.T. (2009), *Biology of music: Another one bites the dust*, «Current Biology», 19, no. 10, pp. 403-404.
- HURON D. (2001), *Is music an evolutionary adaptation?*, «Annals of the New York Academy of Sciences», 930, no. 1, pp. 43-61.
- JUSLIN P.N., LILJESTRÖM S., VÄSTFJÄLL D., BARRADAS G., SILVA A. (2008), *An experience sampling study of emotional reactions to music: listener, music, and situation*, «Emotion», 8(5), pp. 668.
- LEVITIN D.J. (2008), *The world in six songs: How the musical brain created human nature*, Penguin Plume, New York.
- MILLER G. (2000), *Evolution of human music through sexual selection*, in WALLIN C., MERKER B., BROWN S. (Eds.), *The origins of music*, MIT Press, Cambridge, MA, pp. 329-360.
- MITHEN S. (2006), *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind, and body*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- PATEL A.D. (2008), *Music, language, and the brain*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- PIILONEN M. (2024), *Theorizing music evolution: Darwin, Spencer, and the limits of the human*, Oxford University Press.
- PINKER S. (1997), *How the mind works*, Allen Lane, London.
- RAVIGNANI A. (2018), *Darwin, sexual selection, and the origins of music*, «Trends in Ecology & Evolution», 33(10), pp. 716-719.
- RUGGIERO G., BRUNI D. (2015), *Il ritmo della mente. La musica tra scienza cognitiva e psicoterapia*, Mimesis Edizioni, Milano.
- SPENCER H. (1855), *Principles of psychology*, 1st ed., Longman, Brown, Green, and Longmans, London.
- SPENCER H. (1857), *The origin and function of music*, «Fraser's Magazine», October, pp. 396-408.

# Musicality without humanity

*Marco Gamba, Valeria Torti*

## Abstract

After years in which the study of musical abilities in species other than humans occurred sporadically, the investigation of these building blocks (e.g., rhythm, frequency variation) received a new impetus. Using the comparative approach, recent studies have shown how the investigation of rhythm in the vocal displays of primate species can yield surprising results that help us to shed light on the factors that may have acted as selective pressures throughout the evolution of the primate tree. This contribution aims to review the studies conducted in the last decade on primates and understand how these can be useful in reconstructing a phylogeny of some of the abilities that enable humans to make music.

**Keywords:** Singing; Vocalization; Communication; Territorial Advertising; Turn-Taking.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

## **Sommario**

Dopo anni in cui lo studio delle abilità musicali in specie diverse dall'uomo è stato sporadico, l'indagine su questi elementi costitutivi (ad esempio, ritmo, variazione di frequenza) ha ricevuto un nuovo impulso. Utilizzando l'approccio comparativo, gli studi degli ultimi anni hanno dimostrato come l'indagine sul ritmo nelle manifestazioni vocali delle specie di primati possa dare risultati sorprendenti che ci aiutano a far luce sui fattori che possono aver agito come pressioni selettive nel corso dell'evoluzione dell'albero dei primati. Questo contributo si propone di passare in rassegna gli studi condotti nell'ultimo decennio sui primati e di capire come questi possano essere utili per ricostruire una filogenesi di alcune delle abilità che permettono all'uomo di fare musica.

**Parole chiave:** Canto; Vocalizzazione; Comunicazione; Advertising territoriale; Turn-Taking.

## **1. Musicality vs Music**

Studying the behaviour and communication of non-human primates is fundamental to unveiling our species' language and musical abilities, especially since fossil remains are scarcely informative when it comes to reconstructing the evolution of our ancestors' communicative skills. Parallel to the study of the evolution of language, which has engaged scholars from many disciplines for decades, a new framework for the study of the communicative capacities of other animal species has emerged, inspired mainly by the concept of Musicality, that set of mental and peripheral capacities that underlie musical production.

The idea behind the definition of Musicality contrasts that of Music, a cultural artifact that is undoubtedly uniquely human. We owe much to those who initiated the studies on Musicality, among whom we would like to

mention Patel and Honing. To them, we owe the modern and lucid dichotomy between the definitions of Music and Musicality and a new impetus to studying Musicality in the animal world. With his multi-component view of Musicality (Honing, 2018), the study of the phylogeny of the traits underlying the production of Music has taken on scientific terms and initiated a fascinating field of investigation, in which other authors, such as Ravignani, Jacobi, and Savage, have entered by contributing comparative studies of the highest scientific profile.

## **2. Singing in a comparative perspective**

The human voice is the musical instrument par excellence. It finds its prominent expression in singing, but to the surprise of many, we must point out that humans are not the only primates that sing. Not only are vocal expression and vocal perception fundamental aspects of primate vocal communication (Seyfarth & Cheney, 2003; Egnor et al., 2004; Carlson et al., 2020) but there are singing displays in which individuals perform alone, in duets and choruses. This is even though the very definition of singing has been repeatedly revised. Thorpe (1961) defined birdsong as a sequence of notes of various types produced in succession, forming a pattern of sequences over time. Geissmann (2002) and Haimoff (1986) adopted Thorpe's (1961) definition when referring to gibbon songs. This definition is particularly apt, as it focuses on the spectral and temporal characteristics of the utterance rather than its function and ontogeny (Logue & Krupp, 2016; Catchpole & Slater, 1995). Thorpe's criteria would easily separate songs from loud calls: the roars of Black and White Colobus Monkey (*Colobus guereza*), for example, are composed of harsh emissions in which melodic features are absent (Harris et al., 2006). In De Gregorio et al. 2021, we proposed that songs are series of units of different types, emitted following a hierarchical structure (Fee & Long, 2013) and characterised by frequency modulation. Singing can occur with varying degrees of interaction with conspecifics. We can, therefore, recognise solos in which only one singer is involved (Seddon,

2002), duets that represent a dyadic interaction (de Reus et al., 2021), and choruses that include multiple singers (e.g. birds, Seddon 2002; primates, Raemaekers et al. 1984).

Communication using vocalisations among primates encompasses many diverse acoustic emissions and intricate vocal performances such as songs (e.g., indris and gibbons—Geissmann 2000). Solos, duets, and choruses also appear in primate songs, with differential occurrences in different species. Singing behaviour is a distinct form of primate vocal communication observed in species referred to as singing primates: members of the Pitheciidae, Hylobatidae, Tarsiidae, and Indriidae families. These primates produce complex, coordinated vocalisations involving two or more individuals. Recent research has emphasised the ability of primate songs, such as those of gibbons, tarsiers, indris, and titi monkeys, to exhibit vocal plasticity and flexibility in their characteristics (gibbons, Terleph et al. 2018; tarsiers, Clink et al. 2020; indris, De Gregorio et al. 2019; titi monkeys, Clink et al., 2019).

### **3. The songs of the indris**

Over the last 15 years, despite its geographical distribution being limited to rainforests and Madagascar's remoteness, indri (*Indri indri*) has become a model for the study of animal singing. In the indris, singing takes the form of a chorus in which all adults and sub-adults in a group emit their contributions precisely and coordinatedly (Gamba et al., 2016). The function of vocalising a song may vary depending on the situation and facilitates communication within and between groups (Baker-Médard et al., 2013; Torti et al., 2013; Spezie et al., 2022). Additionally, vocalisations likely convey information about group composition and play a role in forming new groups (Gamba et al., 2016; Torti et al., 2017; Zanolini et al., 2020). There are differences between the sexes in the vocalisations of this species, with males producing longer notes, although the overall vocal investment is similar for males and females (Giacoma et al., 2010; Torti et al., 2018). This sexual difference in vocal units

and organisation is evident in adults (De Gregorio et al., 2019; Valente et al., 2021) and differs from how it occurs during individuals' development (De Gregorio et al., 2021a). Although the variation in frequency parameters during growth is similar between the sexes, temporal characteristics show distinct developmental patterns between males and females. Specifically, males exhibit a decrease in vocalisation during development, while utterances duration is longer in females (De Gregorio et al., 2021a).

The indris' vocalisations consist of a series of vocal units organised into phrases (Thalmann et al., 1993; Gamba et al., 2011). The vocal sequence begins with different group members' simultaneous emission of roars. The roars are followed by long notes, mainly emitted by males, and then by a prolonged series of frequency-modulated units organised into descending phrases (Pollock, 1986; Sorrentino et al., 2013; Zanoli et al., 2020). The descending phrases start with a high fundamental frequency unit, followed by one or more additional units (up to five) with progressively lower initial frequencies. Depending on the season, once a day, every couple of days or several times per day, two or more individuals coordinate the timing of their descending phrases to achieve a stable duet pattern (Ferrario et al., 2024). Adult pairs lead in vocalising, while younger individuals may only partially contribute. Dominant males and females influence the timing of the start of the chorus sequence, with the dominant male and female of a group overlapping more frequently than non-dominant males (Gamba et al., 2016). This 2016 study inaugurated a series of investigations into the temporal structure of songs in indri and other singing primates, showing how temporal structuring plays a crucial role in animal communication (Filippi et al. 2019) and human behaviour (Stivers et al. 2009). Rhythmic patterns are a valuable tool for species discrimination (de Oliveira David et al. 2003; Ravignani et al. 2019) and may play a critical role in mate choice and individual recognition (Norton & Scharff 2016; André 2000; Mathevon et al. 2017). In these temporally structured series of sounds, we can observe that single

elements may be organised in smaller homogeneous groups, generating a metric structure showing different hierarchical levels (Kotz et al. 2018).

#### **4. Singing primates and the evolution of rhythm**

Extending the study to other singing primates seemed the most obvious way to begin investigating rhythms in primates. Singing in primates is certainly the vocal performance that, from a structural point of view, exhibits the greatest complexity and, from an exquisitely spectral point of view, often shows a more pronounced frequency variation than we can observe in other vocal repertoire emissions. However, researchers have identified singing primates in definite taxa that are not closely related to each other (Haimoff, 1986). The fact that different species of song primates may have very distinctive phylogenetic distances enriches this picture: selective pressures may also have played a role in the evolution of different rhythmic categories. For example, the last common ancestor between the lar gibbon (*Hylobates lar*) and humans is dated 15 million years ago (Kumar et al. 2017). Beyond primate singing, a system governed at least in part by similar rules is that of loud calling, of which orangutans (*Pongo pygmaeus awurmbii*) are a prime example. Orangutans' evolutionary history separated from humans around 9 million years ago.

Searching for regularity of rhythmic patterns in the indris, it was more than surprising to find out that a species that diverged from the human clade between 61 and 78 million years ago showed the three most common rhythms corresponding to small integer ratios (1:1, 1:2, 2:1; De Gregorio et al. 2021a; 2024; Savage et al. 2015; Ravignani et al. 2018; Roeske et al. 2020). Although research into rhythmic categories in non-human primate species and animals, in general, is still at an embryonic stage, investigations now cover several species of lesser apes and at least one orangutan and have not shown the same level of rhythmic diversity (De Gregorio et al. 2024; Ma et al. 2024, Lameira et al. 2024). Lar gibbons (*Hylobates lar*) studied in Thailand showed a single prominent rhythmic category corresponding to 1:1 (isochrony), as did five out

of six crested gibbons. The study of orangutans showed that these monkeys exhibit nested degrees of isochrony during their long calls. One species of crested gibbon also indicates a tendency towards another rhythmic category. This is an exciting result in several respects. The first of these aspects is that it is surprising to observe a species phylogenetically distant from our own that presents three rhythmic categories. The second key aspect is that when analysing the vocal behaviour of these animals, we observed that the three rhythmic categories corresponding to the small integer ratios only occur in songs (De Gregorio et al. 2024). Therefore, the marked rhythmic diversity of indri does not happen during alarm signals, which show no regularity or isochrony. Still, it manifests itself when these animals sing with other members of their family group. It is certainly too early to say, but it is fascinating to think that the need or habit of singing along with others played an important role during evolution in determining the emergence of individual rhythmic capacities. It is also peculiar if we consider that, unlike in many gibbon species, indri very rarely sings alone, and the vast majority of its songs are choruses in which the presence and participation of the other individuals in the group are one of the critical factors (Torti et al. 2013; 2018).

The work of De Gregorio and colleagues (2021b) has also shown that although there are sexually dimorphic intervals between the emissions of male and female Indri, the rhythmic structure is common to individuals of both sexes. Isochrony and other forms of rhythmic regularity may have evolved convergently between songbird species such as songbirds, indris, and humans. They may have played a key role in coordinating and processing vocal signals during evolution.

## References

- ANDRÉ M., KAMMINGA C. (2000), Rhythmic dimension in the echolocation click trains of sperm whales: A possible function of identification and communication, «Journal of the Marine Biological Association of the United Kingdom», 80, pp.163-169.
- BAKER-MÉDARD M.S.A., BAKER M.C., LOGUE D. M. (2013), Chorus song of the indri (*Indri indri*: Primates, Lemnridae): group differences and analysis of within-group vocal interactions, «International Journal of Comparative Psychology», 26, pp. 241-255.
- CARLSON N.V., GREENE E., TEMPLETON C.N. (2020), Nuthatches vary their alarm calls based upon the source of the eavesdropped signals, «Nature Communications», 11, pp. 526.
- CATCHPOLE C.K., SLATER P.J.B. (1995), Bird song: biological themes and variations, Cambridge University Press, Cambridge, U.K.
- CLINK D.J., TASIRIN J.S., KLINCK H. (2020), Vocal individuality and rhythm in male and female duet contributions of a nonhuman primate, «Current Zoology», 66, pp. 173-186.
- CLINK D.J., LAU A.R., BALES K.L. (2019), Age-related changes and vocal convergence in titi monkey duet pulses, «Behaviour», 156, 5, pp. 1471-1494.
- DE OLIVEIRA DAVID J.A., ZEFA E., FONTANETTI C.S. (2003), Cryptic species of *Gryllus* in the light of bioacoustic (Orthoptera: Gryllidae), «Neotropical Entomology», 32, 75-80.
- DE GREGORIO C., ZANOLI A., VALENTE D., TORTI V., BONADONNA G., RANDRIANARISON R.M., GIACOMA C., GAMBA M. (2019), Female indris determine the rhythmic structure of the song and sustain a higher cost when the chorus size increases, «Current Zoology», 65, pp. 89-97.
- DE GREGORIO C., VALENTE D., RAIMONDI T., TORTI V., MIARETSOA L., FRIARD O., GIACOMA C., RAVIGNANI A.,

- GAMBA M. (2021a), Categorical rhythms in a singing primate, «Current Biology», 31, pp. 1379-1380.
- DE GREGORIO C., CARUGATI F., ESTIENNE V., VALENTE D., RAIMONDI T., TORTI V., MIARETSOA L., RATSIMBAZAFY J.H., GAMBA M., GIACOMA C. (2021b), Born to sing! Song development in a singing primate, «Current Zoology», 67, 6, 597–608.
- DE GREGORIO C., VALENTE D., FERRARIO V., CARUGATI F., CRISTIANO W., RAIMONDI T., TORTI V., GIACOMA C., GAMBA M. (2024), Who you live with and what you duet for: a review of the function of primate duets in relation to their social organization, «Journal of Comparative Physiology», 210, pp. 281–294.
- DE REUS K., SOMA M., ANICHINI M., GAMBA M., DE HEER K.M., LENSE M., BRUNO J.H., TRAINOR L., RAVIGNANI A. (2021), Rhythm in dyadic interactions, «Philosophical Transactions of the Royal Society B», 376, 20200337.
- EGNOR S.E.R., MILLER C., HAUSER M.D. (2004), Nonhuman primate communication, in K. Brown (ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, Elsevier Academic Press, Amsterdam, pp. 659–668
- FEE M.S., LONG M.A. (2013), Neural mechanisms underlying the generation of birdsong: a modular sequential behavior, in R. C., Berwick, N. Chomsky (eds), *Birdsong, speech, and language: exploring the evolution of mind and brain*, MIT Press, Cambridge
- FERRARIO V., RAIMONDI T., DE GREGORIO C., CARUGATI F., CRISTIANO W., TORTI V., LEWIS R.N., VALENTE D., WILLIAMS L.J., RAISIN C., GAMBA M., VON HARDENBERG A., GIACOMA C. (2024), Singing in the rain! Climate constraints on the occurrence of indri's song, «American Journal of Primatology», 86, e23673.
- FILIPPI P., HOESCHELE M., SPIERINGS M., BOWLING D.L. (2019), Temporal modulation in speech, music, and animal vocal communication: evidence of conserved function, «Annals of the New York Academy of Science», 1453, pp. 99-113.

- GAMBA M., FAVARO L., TORTI V., SORRENTINO V., GIACOMA C. (2011), Vocal tract flexibility and variation in the vocal output in wild indris, «Bioacoustics», 20, 3, pp. 251-26.
- GAMBA M., TORTI V., ESTIENNE V., RANDRIANARISON R.M., VALENTE D., ROVARA P., BONADONNA G., FRIARD O., GIACOMA C. (2016), The indris have got rhythm! Timing and pitch variation of a primate song examined between sexes and age classes, «Frontiers in Neuroscience», 10, 249.
- GEISSMANN T. (2000), Duet songs of the siamang, *Hylobates syndactylus*: I. Structure and organization, «Primate Reports», 56, pp. 33-60.
- GEISSMANN T. (2002), Duet-splitting and the evolution of gibbon songs, «Biological Reviews», 77, pp. 57–76.
- GIACOMA C., SORRENTINO V., RABARIVOLA C., GAMBA M. (2010), Sex differences in the song of *Indri indri*, «International Journal of Primatology», 31, pp. 539-551.
- HAIMOFF E.H. (1986), Convergence in the duetting of monogamous Old World primates, «Journal of Human Evolution», 15, 1, pp. 51-59.
- HARRIS T.R., FITCH W.T., GOLDSTEIN L.M., FASHING P.J. (2006), Black and White Colobus Monkey (*Colobus guereza*) Roars as a Source of Both Honest and Exaggerated Information About Body Mass, «Ethology», 112, pp. 911-920.
- HONING H. (2018), On the biological basis of musicality, «Annals of the New York Academy of Science», 1423, pp. 51-56.
- KOTZ S.A., RAVIGNANI A., FITCH W.T. (2018), The Evolution of Rhythm Processing. «Trends in Cognitive Sciences», 22, 10, pp. 896-910.
- KUMAR S., STECHER G., SULESKI M., HEDGES S.B. (2017), TimeTree: A resource for timelines, timetrees, and divergence times, «Molecular Biology and Evolution», 34, 7, pp. 1812–1819.
- LAMEIRA A.R., HARDUS M.E., RAVIGNANI A., RAIMONDI T., GAMBA M. (2024), Recursive self-embedded vocal motifs in wild orangutans, «ELife», 12, RP88348.

- LOGUE D.M., KRUPP D.M. (2016), Duetting as a Collective Behavior, «Frontiers in Ecology and Evolution», 4, 7.
- MA H., WANG Z., HAN P., FAN P., CHAPMAN C.A., GARBER P.A., FAN P. (2024), Small apes adjust rhythms to facilitate song coordination, «Current Biology», 34, 5, pp. 935-945.
- MATHEVON N., CASEY C., REICHMUTH C., CHARRIER I. (2017), Northern Elephant Seals Memorize the Rhythm and Timbre of Their Rivals' Voices, «Current Biology», 27, 15, pp. 2352-2356.
- NORTON P., SCHARFF C. (2016), Bird Song Metronomics: Isochronous Organization of Zebra Finch Song Rhythm, «Frontiers in Neuroscience», 10.
- POLLOCK J.I. (1986), The song of the indris (*Indri indri*); Primates; Lemuroidea: natural history form and function, «International Journal of Primatology», 7, pp. 225–264.
- RAEMAEKERS J.J., RAEMAEKERS P.M., HAIMOFF E.H. (1984), Loud calls of the gibbon (*Hylobates lar*): repertoire, organisation and context, «Behaviour», 91, pp. 146-189.
- RAVIGNANI A., THOMPSON B., LUMACA M., GRUBE M. (2018), Why do durations in musical rhythms conform to small integer ratios, «Frontiers in Computational Neuroscience», 12, 86.
- RAVIGNANI A., DALLA BELLA S., FALK S., KELLO C.T., NORIEGA F., KOTZ S.A. (2019), Rhythm in speech and animal vocalizations: A cross-species perspective, «Annals of the New York Academy of Sciences», 1453, 1, pp. 79-98.
- ROESKE T.C., TCHERNICHOVSKI O., POEPPPEL D., JACOBY N. (2020), Categorical Rhythms Are Shared between Songbirds and Humans, «Current Biology», 30, 18, pp. 3544-3555.
- SAVAGE P.E., BROWN S., SAKAI E., CURRIE T.E. (2015), Statistical universals reveal the structures and functions of human music, «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», 112, 29, pp. 8987-92.

- SEDDON N. (2002), The structure, context and possible function of solos, duets and choruses in the subdesert mesite (*Monias benschi*), «Behaviour», 139, pp. 645-676.
- SEYFARTH R.M., CHENEY D.L. (2003), Signalers and receivers in animal communication, «Annual review of psychology», 54, pp. 145-73.
- SORRENTINO V., GAMBA M., GIACOMA C. (2013), A quantitative description of the vocal types emitted in the indri's song, in J.C. Masters, M. Gamba, F. Genin (eds.), *Leaping ahead: Advances in prosimian biology*, Springer, New York, pp. 315-322.
- SPEZIE G., TORTI V., BONADONNA G., DE GREGORIO C., VALENTE D., GIACOMA C., GAMBA M. (2022), Evidence for acoustic discrimination in lemurs: a playback experiment in wild indris (*Indri indri*), «Current Zoology», 69, 1, pp. 41–49.
- STIVERS T., ENFIELD N.J., BROWN P., ENGLERT C., HAYASHI M., HEINEMANN T., HOYMAN G., ROSSANO F., DE RUITER J.P., YOON K-E., LEVINSON S.C. (2009), Universals and cultural variation in turn-taking in conversation, «PNAS», 106, 26, pp. 10587-10592.
- TERLEPH T.A., MALAIVIJITNOND S., REICHARD, U.H. (2018), An analysis of white-handed gibbon male song reveals speech-like phrases, «American Journal of Physical Anthropology», 166, 3, 649-660.
- THALMANN U., GEISSMANN T., SIMONA A., MUTSCHLER T. (1993), The indris of Anjanaharibe-Sud, northeastern Madagascar, «International Journal of Primatology», 14, pp. 357-381.
- THORPE W.H. (1961), *Bird-song: the biology of vocal communication and expression in birds*, University Press.
- TORTI V., GAMBA M., RABEMANANJARA Z.H., GIACOMA C. (2023), The songs of the indris (Mammalia: Primates: Indridae): contextual variation in the long-distance calls of a lemur, «Italian Journal of Zoology», 80, pp. 596-607.
- TORTI V., BONADONNA G., DE GREGORIO C., VALENTE D., RANDRIANARISON R.M., FRIARD O., POZZI L., GAMBA M.,

- GIACOMA C. (2017), An intrapopulation analysis of the indris' song dissimilarity in the light of genetic distance. «Scientific Reports», 7, 10140.
- TORTI V., VALENTE D., DE GREGORIO C., COMAZZI C., MIARETSOA L., RATSIMBAZAFY J., GIACOMA C., GAMBA M. (2018), Call and be counted! Can we reliably estimate the number of callers in the indri's (Indri indri) song?, «PLoS ONE», 13, e0201664.
- VALENTE D., DE GREGORIO C., FAVARO L., FRIARD O., MIARETSOA L., RAIMONDI T., RATSIMBAZAFY J., TORTI V., ZANOLI A., GIACOMA C., GAMBA M. (2021), Linguistic laws of brevity: conformity in Indri indri, «Animal Cognition», 24, pp.897–906.
- ZANOLI A., DE GREGORIO C., VALENTE D., TORTI V., BONADONNA G., RANDRIANARISON R.M., GIACOMA C., GAMBA M. (2020), Sexually dimorphic phrase organization in the song of the indris (Indri indri), «American Journal of Primatology», 82, e23132.

# Longing for Sadness

*Alessio Plebe*

## **Abstract**

Various music enthusiasts can testify from personal experience to the powerful impact of listening to sad music, and several experimental studies have confirmed the widespread preference for this musical genre. Sadness is a negative emotion, and if someone seeks it out in real life, they are considered to be suffering from some psychological disorder. So why is the avid listener of sad music not usually a psychopath? This study attempts a reconnaissance of the various hypotheses that have been put forward, and the ensuing discussions, about the paradox of enjoying sadness in music. Ending with the observation that we are still far from a convincing explanation.

**Keywords:** Music and Emotions; Sad Music; Minor Mode.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

## **Sommario**

Ogni appassionato di musica conosce bene quanto sia potente l'impatto emotivo che provoca l'ascolto di musica triste, lo confermano anche diversi studi empirici sulla diffusa preferenza per questo genere musicale. La tristezza viene catalogata come una emozione negativa, pertanto se qualcuno nella pratica di vita se la va a cercare sistematicamente, potrebbe essere affetto da forme di psicopatologia. Come mai invece l'ascoltatore avido di brani musicali tristi non viene considerato psicopatico? Sono state avanzate diverse ipotesi su questa anomala preferenza, il presente lavoro ne fornisce una ricognizione e una discussione critica. Concludendo con l'osservare quanto si sia ancora distanti da una spiegazione convincente.

**Parole chiave:** Musica ed emozioni; Musica triste; Modo minore.

## **1. Introduction**

The overwhelming involvement produced by some profoundly sad pieces of music is a personal experience of the author, and the reason for writing this essay, but it becomes entirely negligible compared to more illustrious testimonies. For example, Oscar Wilde, who dedicated not a little time to personal study of the piano, reported that performing some pieces by Chopin made him feel as he had been weeping over sins that he had never committed, and mourning over tragedies that were not his own. (Gabrielsson and Lindström, 1997) has collected an impressive series of descriptions of the tremendous power of certain music, especially sad music, in some listeners.

If one wants to move onto scientific grounds, personal testimonies, however illustrious (I refer to Wilde, of course), are of limited value, empirical studies are the benchmark, and there are plenty of them confirming the attraction that sad music evokes (Eerola et al., 2018). Not only that,

(Garrido and Schubert, 2012) found that there are subjects who claim not to find sad music enjoyable, yet they are attracted to it and listen to it, despite being aware that they derive no pleasure from it. Looking deeper into the psychology of avid listeners of music that induces sadness, correlations with generally admirable cognitive characteristics have even emerged. (Vuoskoski et al., 2012) found that a passion for sad music is accompanied by a greater openness to new experiences, evaluated using the BFI (Big Five Inventory). (Resnicow, Salovey, and Repp, 2005) found significant correlations between preferences for sad music and emotional intelligence, measured using the Mayer-Salovey-Caruso Emotional Intelligence Test.

Regardless of the motivations that lead to seeking sad notes, it is a behavior that clashes with the most basic biological laws of living organisms. Evidently, the ecological function of emotions is to attribute values to states of the environment, so clues that elicit negative emotions trigger actions aimed at fleeing what evokes such emotions. Conversely, positive emotions lead to seeking situations capable of provoking them. Therefore, seeking listening situations that we know will provoke negative emotions is a disturbing biological paradox. The question becomes even more enigmatic when trying to identify the musical characteristics that lead the listener to negative, sad emotions, or to positive, joyful emotions. In the case of Western music from the Renaissance onwards, the distinguishing feature can be precisely identified in the difference of a semitone between the interval of major third and minor third. A seemingly subtle, nuanced difference, but with striking musical consequences (Plebe, 2015).

The aim of this work is primarily to emphasize that the question of the pleasure that many music lovers seek from the sadness that lies in that missing semitone, expertly elaborated by composers, demands a scientific explanation. There is no claim here to advance explanations, not even hypotheses of explanations, but to try to provide an updated framework within which the problem is placed, and the various controversies that arise from it. First of all, it is controversial to want to link music and emotions, illustrious

musical theories have denied it. It is the topic of the next section, which will conclude by showing how recent neuroscientific evidence suggests a real link between musical perception and emotions. Equally controversial is attributing to the minor and major modes of western tonality the sensations of sadness or joy, a discussion which will occupy the third section. Finally, in the fourth, we will return to the crucial point, with a review of the hypotheses put forward to explain why music listeners often seek sadness in it.

## **2. About emotions**

Certainly, it is part of common sense to consider music closely related to the emotions it arouses, and it is also a way of seeing shared by a distant philosophical tradition, which starts with Plato and continues with Descartes.

Yet one of the most authoritative musicologists of the past, Eduard Hanslick (1854), has fought very resolutely against associating music with emotions. More precisely, he denies three assumptions about the connection between music and emotions. Firstly, that a specific emotion can exist for a certain piece of music, and therefore also that the aesthetic value of that piece depends on the accuracy in representing it. Secondly, attributing a certain emotion to a musical passage cannot help to characterize it, saying for example that it is sad provides nothing that qualifies it, in a suitably musical sense. Finally, the value of a composition never consists in whether someone listening to it experiences certain emotions or not. Hanslick's firm opposition to emotions was meant to be a reaction against a vision that identified music and its sentimental effects in a taken-for-granted way, as in Immanuel Kant, and easily slipped towards the programmatic interpretation of music, championed by Hegel and Wagner. On the contrary, Hanslick maintained, music, unique among the arts, does not express any content that is foreign to its expressive means, just as a novel uses words to refer to events it recounts, or a painting whose color spots refer to objects, real or invented.

Hanslick inaugurated the formalist perspective in musicology, dominant in the last century, embraced for example by Igor Stravinsky, which met with

the approval of the early days of cognitivism, in Noam Chomsky, with influence on (Bernstein, 1976). This is a perspective that has certainly made significant progress in musical analysis, but has also intimidated research oriented towards the relationship between music and emotions.

A decisive reversal of trend was made by Leonard (Meyer, 1956), who brought emotion back to the center of music, trying first of all to clarify the categories of musical theories, with two main distinctions. One between absolutists, who consider the value of music entirely internal to the musical material itself, and referentialists, who instead locate the musical value in its representation of something external, something of the world regardless of sounds. A second taxonomy instead sees on one hand the formalists, for whom musical meaning is grasped by an intellectual process of discerning the complex relationships between sound elements, and the expressionists, who believe that musical value is emotionally experienced by the competent listener. This therefore explains Hanslick's apparent extravagance, who had the referentialists in his sights, but improperly lumped them together with the expressionists, while there is nothing inconsistent with being absolutists and expressionists at the same time, as Meyer professes.

His attempt at a unified explanation of the relationship between music and emotions draws generously from psychology, an approach that will be stimulating in the following years. In particular, he refers to the Gestalt and the principles of configuration completion, deriving from this a theory of emotional perception in music as expectation of completion, both in terms of melodic, rhythmic, and harmonic structures. In this framework, he also considers the central problem of this work, the sadness of the minor mode, considering it one of the most mysterious aspects of music. We can avoid delving into the philosophical discussion, which continues to be intricate, because for the purposes of interest here, namely to establish whether there is a direct correlation between listening to music and experiencing emotions, it has become possible to respond scientifically today. As deep as the

philosophical speculations were, and as clear as the introspective analyses by musicologists were, both routes are notoriously unreliable.

Since the beginning of this century, knowledge from experimental neuroscience studies has been accumulating, contributing to a picture, albeit partial, of the neurobiological principles of musical perception (Peretz and Zatorre, 2003). These studies converge to provide an affirmative answer to the question considered here, whether music is capable of activating brain centers responsible for emotions. (Pallesen et al., 2005) was one of the first to undertake this kind of study, comparing only chords, major, minor, and dissonant. Among the significant results were the marked divergences in activation between minor and major chords in brain centers involved in emotion, such as the amygdala, areas of the brainstem and retrosplenial cortex. A couple of years later, (Mitterschiffthaler et al., 2007) confirmed these results, with significant involvement in the brain network involved in the process of emotions when listening to happy or sad music, such as the anterior cingulate and medial temporal areas. The major mode significantly activates the ventral striatum, a dopaminergic center typically responsible for gratification, while the minor tone mainly activates the hippocampal-amygdala area. Therefore, firstly it is now difficult to support independence between music and emotion processing, secondly the confirmation of the specific role of the minor or major third in directing emotional valence emerges, even though clearly the sample of human subjects and musical pieces calls for caution with this last result.

### **3. Sadness and minor third**

The neuroscientific studies mentioned in the previous section, while highlighting the associations between minor third and negative emotions, and between major third and positive emotions, leave open the question of whether these are cultural effects, typical only of Western music from a certain period onwards, or whether there is a biophysical relationship between

the frequency intervals in question and the neural activations that result from them.

Even though studies on music and emotions have multiplied in recent decades, those specifically aimed at the major and minor modes are not many. One of the first psychological studies was due to Kate (Hevner, 1935), on a large number of subjects, over 200, but all students from the University of Minnesota, to which the author belonged. The results showed a strong correlation between the emotional valences of adjectives that the subjects had to choose, and the major or minor mode of the musical stimuli. This study has remained rather isolated, as said, the dominant trend of the subsequent ones has been to neglect the crucial node of the major or minor mode. An eminent example is Peter Kivy (1989), not too distant from Hanslick in denying a direct relationship between music and emotions, yet engaged in providing a theoretical framework on the causes that induce the listener to experience sensations aroused by music. For this purpose, Kivy uses the notion of contour, implicit imitations present in musical pieces of emotionally connoted human attitudes. The role of the major/minor mode in determining feelings is, according to Kivy, purely conventional, there is nothing that rigidly binds minor mode and sadness. Even in the cognitive strand, the role of the major/minor modes is minimized, Aniruddh Patel (2008) compares them to the categorical perception of some phonemes, those typical of English are imperceptible to a Japanese person, and vice versa.

To get into the issue of the major/minor mode, a brief premise is necessary on the organization of tones in music. This is a fundamental characteristic of it: a discrete set of sounds which, unlike natural or animal ones, are composed of a particularly poor spectrum, concentrated around a single frequency. Only musical instruments, or more precisely some of them, possess this prerogative. The discretization adopted in Western music is with twelve subdivisions between one frequency and its double, proposed by Vincenzo Galilei in 1581, but systematically adopted only a century later. The minimum distance between notes is therefore the twelfth root of 2, corresponding to

about 1.059, this interval is however called semitone, while the full tone is its double.

Musical modes are a relatively recent musical introduction, which in the sixteenth century had the primary purpose of directing sacred and profane music to the use of harmonies appropriate to the desired purpose, and in some French treatises, specifically by Guillaume-Gabriel Nivers and Jean Rousseau among the modes are mentioned majeure and mineure, in a sense not too different from the current one. The introduction of the tonal structure is due to Jean-Philippe Rameau (1722), with the theory of generating chords from the base tone, with two main blocks: the triad, composed of the perfect fifth and the third (minor or major), and the seventh chord. From these all other harmonies are derived. Rameau's conviction in finding a natural explanation for the entire corps sonore wavered precisely in the face of the minor third, which he had vainly strove to find a generating formula compatible with the rest of his plant. We need to wait for Hugo Riemann (1898) for a complete theory of major and minor modes, which can be generated in an identical manner, the succession of two tones, a semitone, three tones and another semitone, moving symmetrically, descending for the minor and ascending for the major with respect to the fundamental triad.

Riemann's tonal theory is purely descriptive, a first important contribution to a foundation in physical terms of tonality is due to Hermann von Helmholtz (1863), based on the phenomena of resonance and beating. For example in the perfect fifth, because of its 3:2 ratio to the tonic, the main harmonic coincides with the third harmonic of the tonic, just as its fourth coincides with the sixth of the tonic. Therefore, when the two notes are heard in agreement, they facilitate the task of the same group of discriminative cells of the auditory apparatus, with a pleasant sensation. When instead two sound waves have a close frequency, their interference produces the beat, a periodic oscillation of the overall amplitude, not discriminable by the acoustic organ, as well as the discrimination between the two frequencies, and this difficulty is perceived as unpleasant. Contemporary neuroscience has fully confirmed von

Helmholtz's intuitions, through the analysis of InterSpike Interval in the auditory cortex, which demonstrate regularity of neural activation during the listening of consonant chords, in contrast with dissonant intervals, during which the activity becomes irregular, with neural fatigue (Tramo et al. 2003). These evidences provide a good explanation for the liking of consonant chords, and the unpleasant sensation for dissonances, but they don't say anything about the variation between joy and pain going from the major third to the minor one.

The standard frequency that corresponds to the fourth A in the scale is 440 Hz. Starting from this note, the major third has a frequency of 550 Hz and the minor third 527 Hz, a minimal difference. As taught by von Helmholtz, the question concerns the harmonics. In the major case, there is perfect resonance between the 5th harmonic of the fundamental and the 4th harmonic of the third. On the other hand, in the minor case, the perfect resonance is between the 6th harmonic of the fundamental and the 5th harmonic of the third. Here, one must stop, unlike phenomena that cause a distinct psychophysical reaction between consonance and dissonance, there is nothing known in the neurophysiology of the auditory system that differentiates the two ratios of 5:4 and 6:5 of the resonating harmonics.

However, even though an explanation cannot be provided, various neuroscientific evidence seems to confirm a regular pairing between major chords with positive emotions, and minor chords with negative emotions, starting from the already cited work by Pallesen et al. (2005), and that by (Mitterschiffthaler et al. 2007), to which additional confirmations are added. For example, subsequent studies by Brattico et al. (2011) have reiterated the contrast of brain activations between happy music in major mode, and sad music in minor mode, further differentiated in cases where the music is accompanied or not by lyrics. A study of the same year (Fujisawa and Cook 2011) used musical stimuli made of harmonic triads of three classes: minor, major and amodal. A 2D cortical map has been found, that distinguish between the dimensions of resolved/unresolved harmonies in a medial-lateral

direction, and the dimension of positive/negative emotion orthogonally in a ventrocaudal-dorsorostral direction.

Equally important as neurological evidence, are some psychological experiments that sought to verify to what extent the universality of the pairing between major third with happiness and minor third with sadness extends. The work by Virtala et al. (2013) has detected, through EEG, different reactions to major, minor, and dissonant chords in newborns with only a few days of life. Clearly, this study cannot detect whether there are distinct emotional associations to the three categories of chords from birth, but the mere discrimination of a subtle variation in terms of frequency, such as that between minor and major, suggests its specific processing at the auditory level. Equally surprising is the cross-cultural study by Fritz et al. (2009) among the Mafa population in Cameroon, where three possible emotions related to listening to music: joyful (major mode), sad (minor mode) and scary (dissonances), with judgments by the Mafa subjects consistent with those of Western listeners. The most recent study by Fang, Shang, and Chen (2017) compared Western participants with Chinese subjects, finding once again similar emotional responses to music in major or minor mode. Even with all the caution due to the methodology of the studies, and their still limited number, it would seem that the divergent emotions that emerge from those anonymous harmonic ratios of 5:4 for the major third, and 6:5 for the minor third, trigger something unknown but rather universal, in the neural network between the auditory system and the limbic system.

#### **4. Desire for sadness**

Having established that music has a decisive power in inducing emotions, at least in their neuroscientific sense, and that negative emotions appear, inexplicably, associated with the minor mode, it is time to address the key question of this work. Why do people want to experience negative emotions, in fact, it seems that the more they are passionate about music, the more inclined they are to indulge in the sadness it can infuse.

Notoriously, the biological purpose of emotions is to be able to attribute values to environmental states, so clues that elicit negative emotions trigger actions to avoid what is happening, vice versa positive emotions lead to seeking the situation that provoked them. Therefore, seeking listening situations that are known to cause negative emotions a priori is a blatant biological paradox. Nothing serious per se, the human species coexists with many biological paradoxes, for example, people who enjoy greater wellbeing tend to reproduce less, however paradoxes lead to seeking explanations.

And that's what, in fact, several philosophers tried during the entire history, starting with Aristotle and continuing with Hume and Kant. It is not a paradox unique to music, it is common to other forms of art: literature, theater, cinema. However, for these art forms, explanations are quite shared that invoke portrayal of human perseverance, insights into human plight and existence, and re-appraisal of one's experience from different perspectives. These are motivations that cannot be transferred to music, being based on the propositional content of the tragic narratives of novels, plays, or films.

The case of music is therefore more problematic, and has collected a large number of different hypotheses, in the following of this section, extensive use will be made of the review curated by Eerola et al. (2018), and of the book by Garrido (2017). Both these works begin by giving credit to one of the most famous philosophical theories on seeking negative emotions in art, the catharsis first proposed by Aristotle. The idea is that going through strong negative emotions, at their end leads to a beneficial sensation of relaxation, liberation, as if the tragic and sad conditions reproduced in the artistic work had really been overcome. Despite finding a certain philosophical following, catharsis seems a process ill-suited to explain the appreciation for sad music, first of all, it is enjoyed by people who are not at all in a negative state of mind. Moreover, the beneficial turn of catharsis typically occurs when tragic and painful events are resolved in some "happy ending". In music, it is not like that, the pleasure of listening takes place during the sad musical piece, and often its final resolution is the culmination of the tragedy.

Several variants and deviations from the basic idea of catharsis, more suited to music, such as the so-called conversionary, have been proposed, for which the aesthetic capacity of music is to transform an experience of suffering *per se*, into something pleasant (Levinson 1996). This is made possible by the listener's full awareness of not being in any real danger, of having full control of the situation, even though they are experiencing negative emotions.

The search for explanations about the appreciation of sadness in music is not much different from the research on the relationship between music and emotions, as seen in Section 2. For a long time, the only two feasible paths were speculation and introspection, from which the above-mentioned philosophical theories sprung. The key turning point in the case of emotions was the transition to empirical science methods, and particularly neuroscience. A similar shift has occurred in the last few decades in the issue of deriving pleasure from sad music, but this is especially true in terms of psychological empirical studies, as setting up neuroscientific experiments in this case is decidedly more challenging.

One of the first—and still influential—psychological hypotheses based on empirical investigations is credited to Emery Schubert (1996, 2007, 2012). (Garrido 2017) has collectively labeled the set of insights and empirical evidence collected by Schubert, as well as in further joint studies (Garrido and Schubert 2012), as the Dissociation Theory of Emotion in Aesthetic Contexts (DTEAC). DTEAC proposes that when negative emotions are activated in aesthetic situations in which the stimulus is cognitively discounted as unreal, a "dissociation node" is triggered which inhibits the displeasure and pain units of the mind. When dissociation occurs and displeasure is deactivated, the remaining cognitive activation that is occurring as a result of the emotional arousal is inherently pleasurable. Dissociation in this context borders on the common meaning in clinical psychology, which in its most extreme manifestations—typically following traumatic events—leads to a pathological distancing from reality. Usually, lingering to listen to

sad music does not imply anything of the sort, but these are two extremes of a continuum of the same underlying process.

Another psychological concept has been identified as a potential pivot around which the pleasantness of sad music revolves: empathy. In the proper sense, it is the mechanism that humans (and other animals) possess that allows them to understand and even experience what another person is feeling. An instance of empathy can involve automatic, non-conscious processes such as emotional contagion, as well as more conscious, reflective processes such as mentalizing and perspective-taking.

There have been several studies that have tested whether empathy and appreciation of sad music go hand in hand. In Miu and Balteş (2012), the level of empathy of the subjects was deliberately manipulated before exposing them to videos of opera music, which featured close-ups of the singers. In a neutral condition, there were no specific instructions, while in the induced empathy condition, subjects were asked to carefully observe the performer's face and facial expressions, trying to understand what they were feeling while singing the opera piece. In Eerola, Vuoskoski, and Kautiainen (2018), empathy was not manipulated, but a correlation was sought between the subjects' subjective predisposition to empathy, measured according to a standard protocol (IRI, Interpersonal Reactivity Index), and the liking of sad music. Both of these studies, as well as similar others, actually show some relationship between empathy and enjoyment of sadness in music.

The array of psychological concepts that have been investigated as a possible pivot around which the attraction of sad music revolves doesn't stop there. Nostalgia, rumination, grief, and love addiction can all be added. All of them include some empirical study that has attempted to verify some correlation. The phenomenon of empathy discussed earlier is indeed a cornerstone of social psychology, and it is also in this field that further explanations have been hypothesized. Several revolve around a consolatory effect that sad music would have, in transmitting the idea of no longer being alone, but of belonging to a community, specifically the community of all

those who know how to appreciate the sadness of a certain music (ter Bogt et al., 2018). This would constitute a kind of social surrogacy, granting the listener the gratifying sensation of a virtual presence, constituted by the music itself. It's an idea very close to the concept of emotional communion described by Levinson (1996). Even more inherently social is the idea of cultural ratcheting, in the framework that sees music as part of the cultural transmission of knowledge. Music can then take the form of narratives that meaningfully situate entities of human experience into their environment, allowing for understanding of experienced events at both personal and larger sociocultural levels. In particular, musical traditions that express sadness, from this perspective, have the merit of providing codes of behavior for dealing with moments of sadness.

It is evident that the more we slide on the social and cultural plane, the more difficult it becomes to ensure scientific foundations for the various hypotheses. An anomalous case should be mentioned that seeks to move in the completely opposite direction. This is David Huron (2011), who has pointed out a precise neurophysiological counterpart of the pleasure derived from sad music. It is prolactin, a peptide hormone released primarily by the pituitary, but also synthesized within the central nervous system. As suggested by the name, prolactin is associated with the production of milk, but it also has important mood effects, producing feelings of well-being, calmness, consolation. Moreover, prolactin contributes to crying, a comforting effect by reducing the threshold for crying onset. According to Huron, the acoustic features of sad music emulate the acoustic properties characteristic of sad speech, bootstrapping feelings of sadness which in turn cause a release of prolactin with its consoling effect.

This is an interesting conjecture, with the great scientific merit of exposing itself to empirical refutation (Popper, 1963), if it were possible to measure prolactin under rigorous experimental conditions. Indeed, this happened in a study (EversSuhr) of which Huron was obviously unaware, which unfortunately seems to refute the conjecture: while systematic variations of

serotonin were measured during the listening of musical pieces, no production of prolactin was reported. Certainly, a single study is not able to give a definitive answer, but it raises strong doubt about this hypothesis. It should be added that one of his premises was the similarity between sad music and characteristic aspects of a lamenting voice. These characteristics would be the slowed rhythm of vocal production, and the shift towards lower frequencies. As discussed at length here, the dominant characteristic of sadness in music is the minor mode, which has nothing to do with either low frequencies or rhythm. There are empirical studies showing the irrelevance of rhythm in differentiating between happy and sad music (Khalfa et al., 2008). However, Huron's attempt remains admirable, and it is to be hoped that it will be followed by other attempts to identify neurophysiological mechanisms that can open the doors to scientifically well-founded explanations.

## **5. Conclusions**

The arguments presented in this article, especially in the last section, suggest that nearly every possible feature of a person's psychological or psychosocial structure could be implicated in trying to explain the paradox of the desire to experience sadness by immersing oneself in music. Probably each such hypothesis has some truth to it, but it contributes little to trying to provide a unified model of this phenomenon. The decidedly positive aspect of the current research landscape is that empirical methodology is increasingly taking precedence over speculation, replaced by introspection of the subjective sensations evoked by sad music. The negative aspect is that the path of neuroscientific experimentation is currently underexplored, which has been crucial in demonstrating the strong link between music listening and the activation of emotional brain circuits. This has been possible thanks to an increasingly deep understanding of the brain centers associated with different emotional valences, regardless of music. However, when it comes to accounting for how neural activations intrinsically linked to negative

sensations lead to a sort of enjoyment, identifying the mechanisms obviously becomes much more difficult.

## References

- BERNSTEIN, L., *The Unanswered Question*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1976.
- BRATTICO, E., ALLURI, V., BOGERT, B., JACOBSEN, T., VARTIAINEN, N., NIEMINEN, S., TERVANIEMI, M., “A Functional MRI Study of Happy and Sad Emotions in Music with and Without Lyrics”, *Frontiers in Psychology*, 2, 2011, p. 308.
- EEROLA, T., VUOSKOSKI, J. K., KAUTIAINEN, H., “Being Moved by Unfamiliar Sad Music Is Associated with High Empathy”, *Frontiers in Psychology*, 7, 2018, p. 1176.
- EEROLA, T., VUOSKOSKI, J. K., PELTOLA, H.-R., PUTKINEN, V., SCHÄFER, K., “An Integrative Review of the Enjoyment of Sadness Associated with Music”, *Music Perception*, 30, 2018, pp. 307-340.
- FANG, L., SHANG, J., CHEN, N., “Perception of Western Musical Modes: A Chinese Study”, *Frontiers in Psychology*, 8, 2017, p. 1905.
- FRITZ, T., JENTSCHKE, S., GOSSELIN, N., SAMMLER, D., PERETZ, I., TURNER, R., FRIEDERICI, A. D., KOELSCH, S., “Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music”, *Current Biology*, 19, 2009, pp. 573-576.
- FUJISAWA, T. X., COOK, N. D., “The Perception of Harmonic Triads: An fMRI Study”, *Brain Imaging and Behavior*, 5, 2011, pp. 109-125.
- GABRIELSSON, A., LINDSTRÖM, S., “Strong Experiences of and with Music”, in GREER, D. (ed.), *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Future*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 118-139.
- GARRIDO, S., *Why Are We Attracted to Sad Music?*, London, Palgrave MacMillan, 2017.
- GARRIDO, S., SCHUBERT, E., “Adaptive and Maladaptive Attraction to Negative Emotions in Music”, *Musicae Scientiae*, 17, 2012, pp. 147-166.

- HANSLICK, E., *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1854.
- HEVNER, K., “The Affective Character of the Major and Minor Modes in Music”, *The American Journal of Psychology*, 47, 1935, pp. 103-118.
- HURON, D., “Why Is Sad Music Pleasurable? A Possible Role for Prolactin”, *Musicae Scientiae*, 15, 2011, pp. 146-158.
- KHALFA, S., ROY, M., RAINVILLE, P., DALLA BELLA, S., PERETZ, I., “Role of Tempo Entrainment in Psychophysiological Differentiation of Happy and Sad Music?”, *International Journal of Psychophysiology*, 78, 2008, pp. 17-26.
- KIVY, P., *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia (PA), Temple University Press, 1989.
- LEVINSON, J., *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1996.
- MEYER, L., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1956.
- MITTERSCHIFFTHALER, M. T., FU, C. H. Y., DALTON, J. A., ANDREW, C. M., WILLIAMS, S. C. R., “A Functional MRI Study of Happy and Sad Affective States Induced by Classical Music”, *Human Brain Mapping*, 28, 2007, pp. 1150-1162.
- MIU, A. C., BALTEŞ, F. R., “Empathy Manipulation Impacts Music-Induced Emotions: A Psychophysiological Study on Opera”, *PLoS ONE*, 7, 2012, p. e30618.
- PALLESEN, K. J., BRATTICO, E., BAILEY, C., KORVENOJA, A., KOIVISTO, J., GJEDDE, A., CARLSON, S., “Emotion Processing of Major, Minor, and Dissonant Chords”, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060, 2005, pp. 450-453.
- PATEL, A., *Music, Language, and the Brain*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- PERETZ, I., ZATORRE, R. (eds.), *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

- PLEBE, A., “La spiegazione mancante”, in RUGGIERO, G., BRUNI, D. (eds.), *Il ritmo della mente - La musica tra scienza cognitiva e psicoterapia*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2015, pp. 73-92.
- POPPER, K., *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, London, Routledge, 1963.
- RAMEAU, J.-P., *Traité de l'harmonie*, Paris, Ballard, 1722.
- RESNICOW, J. E., SALOVEY, P., REPP, B. H., “Is Recognition of Emotion in Music Performance an Aspect of Emotional Intelligence?”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 22, 2005, pp. 145-158.
- RIEMANN, H., *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898.
- SCHUBERT, E., “Enjoyment of Negative Emotions in Music: An Associative Network Explanation”, *Psychology of Music*, 24, 1996, pp. 18-28.
- , “The Influence of Emotion, Locus of Emotion and Familiarity Upon Preference in Music”, *Psychology of Music*, 35, 2007, pp. 499-515.
- , “Loved Music Can Make a Listener Feel Negative Emotions”, *Musicae Scientiae*, 35, 2012, pp. 499-515.
- TER BOGT, T. F. M., VIENO, A., DOORNWAARD, S. M., PASTORE, M., VAN DEN EIJNDEN, R. J. J. M., “‘You’re Not Alone’: Music as a Source of Consolation Among Adolescents and Young Adults”, *Psychology of Music*, 45, 2018, pp. 155-171.
- TRAMO, M. J., CARIANI, P. A., DELGUTTE, B., BRAIDA, L. D., “Neurobiology of Harmony Perception”, in PERETZ, I., ZATORRE, R. (eds.), *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 127-151.
- VIRTALA, P., HUOTILAINEN, M., PARTANEN, E., FELLMAN, V., TERVANIEMI, M., “Newborn Infants' Auditory System Is Sensitive to Western Music Chord Categories”, *Frontiers in Psychology*, 4, 2013, p. 492.

VON HELMHOLTZ, H., *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 1863.

VUOSKOSKI, J. K., THOMPSON, W. F., MCILWAIN, D., EEROLA, T., “Who Enjoys Listening to Sad Music and Why?”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 29, 2012, pp. 311-317.

# Quantum Aspects of the Musical Mind

*Maria Mannone, Valeria Seidita, Antonio Chella*

## Abstract

The composer constantly makes choices: it is the composer, in fact, who chooses a melodic, rhythmic, harmonic path among the various, infinite possible paths between point A, the beginning, and point B, the end of a composition. The choice of one path over another, a local modification of a given path, can also be influenced by external factors. As it happens for the path of a charged particle in a magnetic field, the choice of the musical path can be influenced by personal style, culture, technical characteristics of the instruments, and combinations of instruments used. Even in quantum mechanics, there are “choices”: the state of a system appears as a superposition of possible eigenstates with different probability amplitudes. The act of measurement “forces” the system to choose a particular state: the observer influences the physics of the system. Like the famous example of Schrödinger’s cat, alive and dead at the same time until the box in which it is located is opened. From the choices of notes and musical paths to decision-making systems, we present some examples of the application of quantum mechanics to music. Among the applications of quantum computing, we mention a study on robots with associated musical descriptions. In particular, we consider the distributed intelligence of a swarm of robots and its possible musical description, from some existing works to our original application.

**Keywords:** Composition; Quantum mechanics; Quantum computing; Robot swarms.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

## **Sommario**

Il compositore compie costantemente delle scelte: è il compositore, infatti, a scegliere un percorso melodico, ritmico, armonico tra i vari, infiniti possibili cammini tra il punto A, l'inizio, e il punto B, la fine di una composizione. La scelta di un tragitto invece di un altro, e una modifica locale di un dato percorso, possono essere influenzate anche da fattori esterni. Come accade per il cammino di una particella carica in un campo magnetico, la scelta del percorso musicale può essere influenzata dallo stile personale, dalla cultura, dalle caratteristiche tecniche degli strumenti e dalle combinazioni degli strumenti utilizzati. Anche nella meccanica quantistica vi sono delle “scelte”: lo stato di un sistema appare come una sovrapposizione di possibili autostati con diverse ampiezze di probabilità. L'operazione di misura “costringe” il sistema a scegliere uno stato particolare: l'osservatore influenza la fisica del sistema. Come il famoso esempio del gatto di Schrödinger, vivo e morto allo stesso tempo finché non si apre la scatola in cui si trova. Dalle scelte di note e percorsi musicali ai sistemi decisionali, presentiamo alcuni esempi di applicazione della meccanica quantistica alla musica. Tra le applicazioni del calcolo quantistico menzioniamo uno studio sulla traduzione musicale di alcuni parametri robotici. In particolare, consideriamo l'intelligenza distribuita di uno sciame di robot e la sua possibile descrizione musicale, con alcuni esempi di applicazione, fra cui uno studio originale.

**Parole chiave:** Composizione; Meccanica quantistica; Calcolo quantistico; Sciami di robot.

## **1. Introduction**

What does it mean to compose a musical piece? First of all, making choices. The composer continuously makes choices. Choices of themes, pitch material, instrument, and length. These are the constitutive elements of the musical discourse, at a symbolic level. The composer working with masses

of sounds and synthesizers also has to make choices: he or she chooses which timbres to use, and which balance to give to all the sounds. The concept of choice does not only involve the constitutive objects but also the paths between them. Once one has identified items A and B, be they isolated notes, melodies, or whole short sections as paragraphs, the composer has to choose a path connecting them: how to get from A to B? The path can be rhythmic, harmonic, or melodic. It can involve changes in orchestration. The choices of the composer are also influenced by external factors, such as available musical instruments (looking for a performance), culture, personal style, and the period in which he or she lives. Before a choice, in the mind of the composer lives an indistinct range of possible colors, as the palette of a painter, where the colors get mixed up. The choice is an operation of the selection of an element from a superposition or mixing of a multitude of possible items. In this sense, the problem of choice that comes to the composer's mind has affinities with the role of choice in the physics of the small, that is, in quantum mechanics.

One of the conceptual problems of quantum mechanics is precisely the role of the subject, the researcher, who, performing a measure, forces the matter to stick with a precise state. Each subsequent measure with the same measurement apparatus will give the same result with 100% probability amplitude (an eigenstate). Thus, the operation of measure in quantum mechanics is the so-called destructive measure.

## **2. Quantum and music**

Quantum mechanics influenced the development of a branch of computer science, quantum computing, whose starting element is the qubit, that is, the quantum bit.

In computer science, the classic bit is a unit that can assume the values 0 or 1. It is used to store and process information, constituting the basis of binary computing. Its extension to the quantum domain leads to the quantum bit, that is, qubit. The qubit can assume not only the values 0 or 1 but all

intermediate values, corresponding to the quantum superposed states, each one with a different probability amplitude. We remark here that the superposition in the quantum world is not only epistemic, that is, related to our human knowledge of the natural phenomenon; it is an ontological characteristic: the superposition of states is an effective condition of nature, which is disturbed by the operation of measure.

Quantum phenomena such as entanglement can be expressed in terms of qubits, where the state of a qubit depends on the state of the other one, showing non-locality effects. That is, the operation of measure on a qubit of the entangled state provokes an instantaneous collapse of the wave function also for the other qubit, even if located at a great distance from the first one. The use of qubits constitutes the basis of quantum computing, enabling quantum computers to perform tasks faster than classical computers. As a drawback, the use of quantum introduces a great amount of noise and it is rather unstable. Thus, the development of large quantum computers has to be balanced by an increased control of the systems.

Let us go back to the (human) composer. As a disclaimer, we remark that we do not know if the human mind does effectively work in quantum terms. The underlying idea here is to adopt, carefully and with some limits, a few key ideas from the quantum domain to describe processes and mechanisms of musical creativity. In the following, we summarize some instances of the application of quantum formalism or quantum computing approach to music.

Some early examples are constituted by the research by Putz and Svozil (2015) and Mannone and Compagno (2013; published 2022). Putz and Svozil (2015) consider single heights as quanta, and chords as superpositions. The quantum approach allows one to conceptualize, render, and perceive quantum music — and, according to the authors, quantum art in general. Phenomena such as entanglement and coherent superposition can provide new food for thought to creativity.

Mannone and Compagno, between 2012 and 2013, adapted to music a quantum criterion used to measure the amount of memory in a quantum open

system. Given two distinct states at  $t_0$ , if their distinguishability over time is preserved, then the memory of their identity is preserved. The adaptation to music involves the inverse idea: in a musical piece, the degree of memory is higher if the distance (meant as the number of differences) between musical sequences is small. Clearly, a musical form A maintains structural memory, a minimalistic piece presents a way higher degree of memory, but a aleatoric piece of music is rather unpredictable. The empiric expectation was confirmed by quantitative measurements. The study was published in 2022.

Other theoretical applications involve the derivation of chords from the continuum of sounds (Beim Graben and Mannone, 2020). In this study, a quantum model of tonal music is considered, and it is proved that the associated Schrödinger equation in Fourier space is invariant under continuous pitch transpositions. It is also shown that such symmetry is broken in the case of chord transposition. The findings are consistent with the insights of Hermann von Helmholtz. In another recent study, Fugiel (2022) proposes on a quantum-like approach to describe melody perception, where classic intervals are replaced by acoustical qubits. The author considers two-level acoustic systems, on the model of a two-level atom, and uses Shepard tones for their modeling. Each qubit is thus considered as a superposition of a descending and a rising interval, forming an octave when played simultaneously. Human melodic perception is thus modeled as a sequence of periodic quantum measurements. Thanks to the destructive measure phenomenon, only an interval is perceived, either ascending or descending.

A comparison between perception and quantum measurement was previously proposed by Rocchesso and Mannone (2020), with a particular emphasis on voice. Voice can be considered as a probe to investigate the world of sound, thanks to the ability of the human voice to imitate salient features of complex sounds, despite the deep acoustic and timbral differences. Voice is described as a superposition of states along x, y, and z, identified as turbulence, molestation effects, and phonation, respectively. The formalism of quantum mechanics is borrowed, from the Pauli matrices to density

matrices. The experiments of measurements confirmed the validity of the approach, called Quantum Vocal Theory of Sound.

Other applications of the quantum paradigm to music involve approaches of sonification. For instance, the output of a quantum computer can be mapped to sound parameters. The organization of the material, its careful selection, and the choice of the mapping procedure, are creative applications leading to concrete and experimental music.

The sonification is the process of mapping and representing data from a non-auditory domain to the auditory domain. Sonification allows people to exploit information through sound, allowing perceiving and understanding patterns, trends, or salient characteristics through auditory perception. However, the choice of sonification strategy has to be calibrated according to the scope of the operation: deriving sonic material for artistic creation; highlighting salient features of data; and adding a further sensory dimension to understanding and data analysis.

How does the mind of the composer work while dealing with a quantum source of data? It is possible to adopt different strategies (Miranda, 2022). An example is the “photonics” synthesis of sound, where the sounds are obtained through the count of photons detected at the end of a process (Miranda et al., 2022). Another instance of quantum sonification is the performance “Quantum Sound” with sounds obtained from the “superconductor tools,” by the composer S. Topel and two physics grand students of Yale Quantum Institute (YQI), K. Serniak and L. Burkhart (Shelton, 2019).

In this performance, of the duration of 40 minutes, the quantum systems generated data, used to create sonic signals. The instruments were superconducting quantum devices maintained at temperatures close to absolute zero. The electrical signals coming from these devices were sonified by performers, keeping the main characteristics of the original data. The obtained sound presented a variety of effects, including noise, melodies, ominous sounds, and a “wobble” effect obtained via quantum noise. The creative aspect resided in the choice of performers to manipulate the incoming

electronic signal and experiment with the output (Shelton, 2019). This experiment and similar ones aim to bridge the gap between art and science.

One may wonder, how the “quantum mind” of a composer deals with quantum-obtained material. While a possible source of sonic material is the parameters and value coming from real quantum computers, also the theoretical domain can constitute a source of inspiration. It is the case of the interface QuiKo (2020), where it is possible to create harmonic and rhythmic signals directly from the Bloch sphere. In quantum mechanics, the Bloch sphere is particularly well-known; it is a graphic representation of the space of quantum states. The interface QuiKo allows multiple MIDI files as input. New MIDI tracks are generated via entanglement effects; the new tracks inherit some rhythmic elements from the previous ones. The percussive and harmonic features are thus extracted from the MIDI files, and the information is mapped to unitary gates. In turn, the gates prepare qubits in specific states, whose measures lead to the selection — that is, to an automatic choice — of specific musical notes. The conceptual side consists of trying to conciliate the thinking style and the inspiration of composers who are engaged with music making.

We can thus say that the discussed quantum-derived music-making approach can shed light on the mental mechanisms of creation itself. The role of sonification can also be more indirect, and it can concern the auditory rendition of the movement of objects whose motion characteristics are connected to quantum in some way. It is the case of the sonification of movements of a robotic swarm with a pairwise quantum decision-making system (Mannone et al., 2022). Swarms of robots are agglomerate of multiple and simple robots, which exchange information locally and collectively perform a task that would be impossible for single units. Robotic swarms are often modeled upon the swarms existing in nature, for instance flocking birds, schooling fish, and foraging ants. Swarms are instances of distributed intelligence.

In Mannone et al. (2022), the sonification of individual motion is possible indirectly: slices of space are associated with pitches, thus the changing space coordinates of a single robot throughout space are mapped to pitches. In this way, a trajectory becomes a melody, and multiple trajectories of robots moving simultaneously become a polyphony. Tools of music theory from one side, and of sound signal processing for the other side, can thus be exploited to analyze the resulting musical sequences, and extract information. Our list is short and incomplete, as more and more applications of quantum mechanics and quantum computing to music have appeared in recent years.

### **3. Conclusion**

We conclude this short dissertation with a tentative reply to the question “Why?”, referring to the use of quantum methods or laws or data in computer science, and, more specifically in domains other than physics, such as music. The answer to this “Why?” constitutes the motivation leading our composer to write A, then B, and finally choose a path to go from A to B.

Historically, the advent of quantum mechanics produced a crisis in different domains of science, not only in physics, and created at the same time the rise of a new way of thinking. The fact that the observer influences the physical state is something inconceivable in classical physics. The novelty of approaches introduced with quantum mechanics often impacts other disciplines. The novelty of methods can also lead to new solutions in fields such as computing, chemistry, and quantum cryptography.

Amongst the advantages of quantum computing, there is the potential for faster solutions to complex problems, and secure encryption thanks to entanglement and phenomena of periodic appearing-disappearing of entanglement. In music, all of that could be rendered as sudden silence, where there is no trace of the musical discourse: what will come right after?

The disadvantages of quantum technical developments include the requirement of extremely cold temperatures and stable environments, as well as limited scalability: building a large quantum computer is still technically

challenging. Also, the error rates of qubits increase with the increase in the number of qubits. Moreover, quantum phenomena such as interference and decoherence constitute an obstacle to the exploitation of quantum devices. At this point, the composer is scratching his or her head. Does quantum computing help?, he asks him/herself. Yes, quantum computing may help model how the human mind works, and it can provide tools to formally investigate music and create new artworks. However, music creativity can only be partially helped and supported by techniques and machines. It is a human characteristic. Only human? No, creativity belongs to the world of living beings. Birds and fishes can create wonderful compositions with sounds or leaves (Heinrich, 2013), and natural shapes themselves can be considered masterpieces produced by the relentless work of single animals concerning individual preferences about mate selection, not only related to survival but to aesthetics (Prum, 2017). Ultimately, even the laws of physics, including the counterintuitive ones of quantum mechanics, are the artwork of Someone. For the composer, it's now time to turn off the computer and go for a walk in nature.

## References

- BEIM GRABEN, P., MANNONE, M., “Musical Pitch Quantization as an Eigenvalue Problem”, *Journal of Mathematics and Music*, vol. 14, n. 3, 2020, pp. 329-346.
- FUGIEL, B., “Quantum-like Melody Perception”, *Journal of Mathematics and Music*, vol. 17, n. 2, 2023, pp. 319-331.
- HEINRICH, B., “The Biological Roots of Aesthetics and Art”, *Evolutionary Psychology*, 2013, <https://doi.org/10.1177/14747049130110031>.
- MIRANDA, E. (ed.), *Quantum Computing in the Arts and Humanities*, Springer, 2022.
- MANNONE, M., SEIDITA, V., CHELLA, A., “Quantum RoboSound: Auditory Feedback of a Quantum-Driven Robotic Swarm”, in *2022 31st*

- IEEE International Conference on Robot and Human Interactive Communication (RO-MAN)*, Naples, 2022, pp. 287-292, preprint.
- MANNONE, M., COMPAGNO, G., “Characterization of the Degree of Musical Non-Markovianity”, *Journal of Creative Musical Systems*, 2022. Former version: ArXiv, 2013.
- PRUM, O., *The Evolution of Beauty*, Doubleday, 2017.
- PUTZ, V., SVOZIL, K., “Quantum Music”, *Soft Computing*, vol. 21, 2017, pp. 1467-1471, <https://doi.org/10.1007/s00500-015-1835-x>.
- ROCCHESSO, D., MANNONE, M., “A Quantum Vocal Theory of Sound”, *Quantum Information Processing*, vol. 19, n. 292, 2020.
- SHELTON, J., *Yale Science Hits the Stage: Quantum Sound*, Quantum Institute, 2019, <https://quantuminstitute.yale.edu/publications/yale-science-hits-stage-quantum-sound>, accessed online on September 28, 2023.
- QUIKO, *QuiKo v0.1*, 2020, [https://github.com/scottoshiro2/QuiKo\\_v0.1](https://github.com/scottoshiro2/QuiKo_v0.1), accessed online on September 28, 2023.

# **San Francisco Sound.**

## **1965-1967, rivoluzione in musica**

*Manfredi Scanagatta*

### **Abstract**

The USA of the post-World War II era underwent a period of considerable economic expansion and widespread prosperity. The white middle class lives the American dream by relocating to tranquil suburbs where ownership of every type of household appliance is possible, and social conformity represents a distinctive status. In such a structured society, between the 1940s and 1950s, a counterculture emerges that is destined to sensibly alter the mindset of an entire generation. The Beat Generation, combined with the evolutions of jazz and the electric emergence of Rock and Roll, creates a cultural substrate from which a movement may arise. Primarily through music, a new generation of Americans will challenge the social structures of the United States. From 1965 in San Francisco, a genuine cultural revolution unfolds, with music as one of its most potent weapons, involving a significant portion of the youth population worldwide within a few short years. From the sidewalks of North Beach, young beatniks move to the apartments of Haight Ashbury, giving life to a community that gathers in venues where musical groups, originating in the Bay Area and destined for global fame, begin experimenting with a new form of art. This cultural vanguard, until 1967, succeeds in creating an inseparable bond between art and community. The intent of this article is to retrace the milestones, amid concerts, happenings, and festivals, that will characterize the cultural revolution between 1965 and 1967.

**Keywords:** San Francisco; Psychedelic; Rock; Avanguard; Hippie; Cultural Revolution



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

## **Sommario**

Gli Stati Uniti del secondo dopoguerra vivono una fase di grande espansione economica e di benessere diffuso. La classe media bianca vive il sogno americano trasferendosi in tranquilli *suburbs* dove è possibile possedere ogni tipo di elettrodomestico e dove la conformità sociale rappresenta uno status distintivo. In una società così strutturata, tra gli anni '40 e gli anni '50 del Novecento irrompe una controcultura che sarà destinata a cambiare in modo sensibile la mentalità di un'intera generazione. La Beat Generation, insieme alle evoluzioni del jazz e all'irrompere elettrico del Rock and Roll, creerà un humus culturale da cui nascerà un movimento. Grazie soprattutto alla musica una nuova generazione di americani metterà in discussione le strutture sociali statunitensi. A partire dal 1965, a San Francisco, si assiste a una vera e propria rivoluzione culturale, in cui la musica rappresenta una delle armi più potenti e che, nell'arco di pochi anni, coinvolgerà gran parte della popolazione giovanile di quasi tutto il mondo. Dai marciapiedi di North Beach, giovani beatniks si trasferiscono negli appartamenti di Haight Ashbury, dando vita a una comunità che si ritrova in locali dove gruppi musicali, formati nell'area della baia e destinati a raggiungere fama mondiale, iniziano a sperimentare una nuova forma d'arte. Un'avanguardia culturale che fino al 1967 sarà in grado di creare un legame inscindibile tra arte e comunità. L'intento di questo articolo è ripercorrere le tappe, tra concerti, happening e festival, che tra il 1965 e il 1967 hanno caratterizzato questa rivoluzione culturale.

**Parole chiave:** San Francisco, Psichedelia; Rock; Avanguardia; Controcultura; Hippie; Rivoluzione Culturale.

## **1. Introduzione**

Dalla seconda metà degli anni '50 del Novecento, possiamo constatare come, negli Stati Uniti, la musica inizi ad avere un ruolo che va ben oltre quello del mero intrattenimento (S. Portelli, 2011). Il Rock and Roll grazie al potere economico improvvisamente presente nelle mani dei teenager (J. K. Gilbert,

1973) nonostante nasca e si sviluppi all'interno delle comunità afro americane, riesce a liberarsi dalle costrizioni della *race music* e grazie ad un approccio meno complesso e intellettuale del Jazz, e con l'esplosione dell'elettrificazione degli strumenti, invade di nuove narrazioni e sonorità la vita di giovani americani pronti per la prima volta ad afferrare il loro sogno (Polillo 1975).

Mentre Bob Dylan seguendo le orme di Woody Guthrie faceva della musica uno strumento anche di azione politica (Della Mea, Portelli 1975), migliaia di ragazzi e ragazze attratti dalla libertà vissuta e raccontata dai personaggi di *On the road* di Kerouac (1958) (A. Waldman, 1996), spinti dalla forza travolgente del Rock and Roll e inebriati dai fumi della marijuana, sentono di poter spezzare le strutture tecnocratiche della società e iniziano a prendere la strada diretta verso ciò che fu definito «a new Heaven for beatniks».

«Si accendono per visionari splendori e per l'esperienza di una comunione umana, diventano arbitri del buono del vero e del bello.» (Roszak, 1971, p. 66)

San Francisco, un nuovo paradiso per i beatniks, quei figli di Allen Ginsberg e Jack Kerouac, che fino a quel momento avevano popolato i marciapiedi di North Beach, quartiere italo americano che ospitava anarchici e comunisti scappati dal fascismo e dove Lawrence Ferlinghetti editore di *Howl* (A. Ginsberg, 1956) aveva aperto la City Light Book Sellers, quartier generale della Beat Generation. Ma quel quartiere fu solo la prima tappa, è ad Haight Ashbury che giovani attratti dall'arte e dalla libertà trovarono casa e dove prese forma una comunità che si trasformò in movimento e che grazie alla musica nel giro di pochi anni ebbe un impatto culturale a livello mondiale. Il 16 ottobre del 1965 alla Longshoreman's Hall di San Francisco venne organizzata una serata di autofinanziamento, A Tribute to Dr. Strange, il nome deriva da un personaggio della Marvel, il maestro delle arti mistiche,

gli organizzatori saranno Luria Castell, Ellen Harmon, Jack Towle e Al Kelly, quattro ragazzi di San Francisco, quattro giovani hippie, uniti in una realtà che prenderà il nome di Family Dog Production (Figura 1). Grazie a loro, quella fu la serata in cui una comunità si riscoprì e sancì l'inizio di una grande rivoluzione culturale.



Figura 1: Foto che ritrae la Family Dog, San Francisco History Center, SFH 60 Hippie Box 2/2, Folder 2/26, «I.D. Magazine», 1966.

## 2. Nasce una comunità

La storia che vogliamo raccontare prende il via nell'estate del 1965, non a San Francisco, ma a Virginia City, una ex città fantasma. Qui, Don Works, un membro della Native American Church, insieme a Mark Unobsky, musicista folk e discendente di un influente coltivatore di cotone del Tennessee, e a Chan Laughlin, un cowboy ed ex proprietario del Cabal, noto locale folk di Berkeley, fondarono il Red Dog Saloon. Questo locale nacque con l'intento di offrire ospitalità ai musicisti di passaggio tra le due coste americane e si rivelò fin dall'inizio un crocevia culturale importante.

Nato come un luogo dove ospitare i musicisti in transito da una costa all'altra dell'America il Red Dog si dimostrò da subito un nuovo punto di

incontro. Il Red Dog era allestito come un vero e proprio saloon e al suo interno ospitò come gruppo fisso i Charlatans, la band riuscì a convincere vecchi amanti del folk classico ad alzarsi e iniziare a ballare.

Alla fine dell'estate il gruppo di Pine Street che inizia a farsi chiamare Family Dog, in seguito l'esperienza a Virginia City torna a San Francisco con l'intento di iniziare ad organizzare eventi e concerti rock.

In chiara continuità con l'operato dei Diggers, la prima comunità hippie nata a San Francisco (Maffi, 2009), l'intento della Family Dog è di contribuire attraverso la musica a sviluppare una comunità che stava prendendo sempre più forza. Ed è ciò che fecero alla Longshoreman's Hall, dove prese vita la prima *danza pubblica* della storia. (Bertoncelli 1976). *Rock and Roll Dance and Concert*, questo ciò che prometteva il volantino creato da Alton Kelley, anche lui appartenente alla Family Dog. Per partecipare alla serata il biglietto intero costava due dollari e cinquanta, mentre per gli studenti il costo era di due dollari e la risposta dei giovani di San Francisco fu sorprendente.

Il concerto iniziò alle 21 per terminare alle 2 di notte; durante queste cinque ore i ragazzi presenti, ballarono fumando marijuana e assumendo LSD, mentre sul palco si alternavano Jefferson Airplane, Charlatans, Marbles e Great Society. Tutto lo show fu condotto dal dj della KYA Rus *The moose* Syracuse, una delle voci più importanti della radiofonia californiana.

Anche le radio in quegli anni stavano cambiando, per dare il giusto spazio alle sperimentazioni musicali che contraddistingueranno il periodo si sentì la necessità di uscire dallo schema imposto di una programmazione basata sui successi in 45 giri dove le canzoni avevano una durata massima di tre minuti e mezzo e alcune radio iniziarono a trasmettere brani che potevano superare i dieci minuti. L'eccezionalità del concerto alla Longshoreman's Hall consisteva nell'essere riuscito per la prima volta a mettere insieme più gruppi musicali in un'unica serata che si autopromuoveva come un evento per la comunità.

Nel lavoro di interviste fatto da Alice Hecols (2010) emerge come John Cipollina, che di lì a poco avrebbe formato i Quicksilver Messenger Service,

salendo sul palco rimase sconvolto nel constatare quanta gente avesse i capelli lunghi come lui; Al Kelly, uno degli organizzatori, resosi conto di ciò che avevano creato, in seguito disse: «ero sconvolto da tutti i freak che parteciparono. Non sapevo che in città ce ne fossero tanti, pensavamo di essere solo noi quelli giusti» (Echols 2010, 114). Chet Helms, che diventerà, tra le altre cose, manager dei Big Brothers and the holding company, e che per ora fa parte della Family Dog, una volta resosi conto della reale forza della realtà della baia disse: «non potranno mai annientarci» (*ibid.*)

Nel 1965 Marty Balin, fondatore dei Jefferson Airplane convinse degli investitori a partecipare alla compravendita di una pizzeria per trasformarla in un night club; a loro sarebbe rimasto il 75% del fatturato, mentre Marty avrebbe avuto il 25% da investire nella parte creativa. Da questa vecchia pizzeria nacque il Matrix, il primo locale a San Francisco che si è occupato di promuovere e interagire con il nuovo suono che stava invadendo la baia. Capire l'essenza di San Francisco in quegli anni è complesso; la città sembrava trasformarsi in un vasto laboratorio artistico, dove la vita stessa diventava un'espressione d'arte. Così come Andy Warhol aveva la sua Factory a New York, gli hippie californiani occupavano interi edifici, trasformandoli in spazi dove poter esprimere liberamente le loro idee creative.

Nel 1965, a San Francisco i luoghi adatti alla musica dal vivo erano limitati, motivo per cui le abitazioni private iniziarono a fungere da spazi pubblici, aperti a chiunque desiderasse esibirsi o semplicemente vivere l'esperienza. Diversamente dai Pranksters o dai Diggers, queste comunità urbane non emergevano con un fine preciso; piuttosto, miravano a utilizzare l'arte come mezzo per veicolare una rivoluzione innanzitutto personale, in una costante esplorazione dei limiti. Bob Cohen, che era newyorkese, una volta trasferito a San Francisco andò a vivere in una casa hippie vicino ad Ashbury, in un palazzo vittoriano di tre piani con dieci appartamenti da una o due stanze, e ricorda che in quel palazzo:

«nel suo periodo d'oro ci stavano Ronny Davis con la San Francisco Mime Troupe, i ragazzi dell'American Conservatory Theater, Janis Joplin parte dei Charlatans e alcuni dei Big Brother. Ci sono passati tutti. Era incredibile, una specie di enorme festa. Probabilmente ci ho conosciuto un migliaio di persone» (Ivi, p.103).

### **3. Arte e psichedelia**

Rock and roll e sostanze psichedeliche fanno parte della cultura hippie e sono due degli elementi fondamentali per la nascita della cultura psichedelica. Questa, rapidamente, ha influenzato non solo la musica ma anche l'arte grafica, dando origine a movimenti come l'Op Art e il New Nouveau. Questi movimenti hanno ridefinito il design di poster e locandine. Il costante interesse per la sperimentazione porterà questi giovani artisti a giocare con la luce e i colori fino a creare i light show uno dei punti di forza dell'avanguardia della baia e con i poster elementi essenziali nell'identità visiva dell'area della baia.

I light show, nati a San Francisco nei primi anni '50 grazie a Seymour Locks, un innovativo professore d'arte, rappresentavano una nuova forma di espressione artistica. A differenza delle sperimentazioni di Timothy Leary o Andy Warhol, che utilizzavano immagini statiche, Locks creava proiezioni dinamiche facendo passare la luce attraverso dischi di vetro riempiti di liquidi colorati. Elias Romero, allievo di Locks, portò avanti questa tecnica diventando un pioniere dei light show nell'area della baia durante gli anni '60. Romero viveva con un pittore di nome Billy Ham e i due cominciarono a collaborare nella primavera del 1965 facendo degli spettacoli nel seminterrato di casa loro, dove durante le proiezioni si ascoltava musica classica o un gruppo jazz suonava dal vivo. (Scanagatta, 2013 p. 180). L'unione di quest'arte con il rock psichedelico diede vita ad un mix esplosivo. Il movimento iniziò a sentire la necessità di avere degli spazi di identificazione. In un primo momento furono gli appartamenti o i seminterrati dei palazzi ad

essere allestiti per ospitare eventi e concerti, ma col tempo fu chiaro che servissero luoghi più grandi e adatti.

Se infatti questa nuova cultura a livello teorico deve molto ai movimenti che l'hanno preceduta in particolar modo la Beat Generation, a livello pratico l'invasione di San Francisco di giovani provenienti da tutta l'America è possibile solo perché gli hippie residenti iniziarono a muoversi nella creazione concreta di una nuova città, per quanto possibile gestita dalla comunità stessa. (Scanagatta 2013). Con l'ascesa del termine *psichedelico*, coniato dallo psichiatra inglese Humphry Osmond e che ha la propria etimologia in due parole greche, *psychè* che indica il respiro quindi la vita e l'anima, e la desinenza finale *delùn*, che significa rivelare, nasce uno dei gruppi musicali più importanti per questa nuova scena artistica, anche se forse non tra i più famosi: i 13th Floor Elevators.

Il gruppo nasce a Austin in Texas nel 1965 con la dichiarata volontà di riprodurre in musica gli effetti di un viaggio lisergico. Negli Stati Uniti non esistono palazzi che abbiano il tredicesimo piano, ovvio dunque che nessun ascensore vi si potrà fermare, la volontà, fin dal nome, è di condurre l'ascoltatore in un altrove, in un luogo che non esiste. (Bolli 1998). Il 1965 è anche l'anno in cui una delle band più rivoluzionarie e irriverenti di sempre pubblica il primo album. Legati indissolubilmente alla cultura newyorkese i Fugs si presentarono come degli anarchici rivoluzionari dell'arte. Suggestionati dalla letteratura beat e dal carisma di personaggi come Allen Ginsberg, Jack Kerouac e Andy Warhol; Ed Sanders con l'amico Tuli Kupferberg, decisero di utilizzare le suggestioni sonore che iniziavano a comporre per dare forma ad una vera rivisitazione artistica del concetto di musica.

«Non eravamo né i Beach Boys né i Four Season, eravamo poeti che volevano sperimentare con la melodia. Quello che capimmo era che le regole dello spettacolo erano improvvisamente cambiate e che quelli che allora venivano chiamati happening potevano permetterci di

combinare la musica con il nostro genio nell'uso delle parole» (Assante, Castaldo 2004, 309).

Mentre a New York la cultura d'avanguardia si strutturava su un forte legame tra Bob Dylan, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Fugs, Andy Warhol e Velvet Underground; a San Francisco si stava formando una realtà per ora composta per lo più dagli autori beat, i Merry Pranksters, i Diggers e quei gruppi che iniziavano a compiere i primi fondamentali passi nella comunità: i Grateful Dead, i Charlatans, i Jefferson Airplane, i Country Joe and the Fish o i Big Brother and the Holding Company.

#### **4. Fillmore, Acid Test e 1090. Che la rivoluzione abbia inizio**

Nel 1965, Bill Graham, grazie alla collaborazione con Ralph Gleason, futuro fondatore della rivista 'Rolling Stone' e all'epoca giornalista per il 'San Francisco Chronicle', scoprì che il Fillmore Auditorium, un tempo celebre locale di Rhythm and Blues, era disponibile per l'affitto a soli sessanta dollari a serata.

La Family Dog aveva pensato di iniziare a organizzare lì le serate e chiese a Graham se fosse interessato a collaborare al progetto, il giovane impresario in un primo momento non si sbilanciò, ma prima che la Castel e Kelley riuscissero ad assicurarsi il Fillmore, Graham aveva già firmato un contratto d'affitto della sala per quattro anni.

Il 10 dicembre del 1965 al Fillmore Auditorium, al 1805 di Geary Street, andò in scena la seconda serata di raccolta fondi per la San Francisco Mime Troupe, nonché il primo concerto organizzato nel locale da parte di Graham, che vide esibirsi i Grateful Dead, i Jefferson Airplane, i Great Society, John Andy Quintet, Mistert Trand e come diceva il volantino «And Many Many Others»

A Santa Cruz, il 27 novembre del 1965 (Gentile, Guarnaccia, Semellini, 2004) nell'appartamento del prankster Ken Babbs, lo scrittore Ken Kesey autore del romanzo *Flew Over the Cuckoo's Nest* tenne il suo primo Acid

Test, dando l'avvio ad una sperimentazione artistico esistenzialista che nel tempo arrivò a coinvolgere centinaia di persone in decine di città degli Stati Uniti. Si trattava di *simposi in forma libera*, happening dove i partecipanti assumevano acido lisergico per migliorare le proprie percezioni stimolandole mediante il ballo, la musica, la proiezione di light show e una allucinata forma di recitazione. Tutto questo confluiva in quella che veniva definita *Psychedelic Symphony*, vale a dire l'insieme di suoni e azioni prodotti da tutti i partecipanti all'evento, inclusi i membri dei Grateful Dead la house band dei rinfreschi acidi.

Durante questi eventi ogni tipo di strumento era ben accetto, e non era necessario saperlo suonare. La parte del leone veniva fatta da un vecchio organo Hammond e dalla Thunder Machine, letteralmente macchina per tuoni, creata appositamente dai Merry Pranksters assemblando parti di automobili, corde di pianoforte e quanto di più assurdo si potesse trovare in uno strumento musicale. Il quattro dicembre si tenne in una casa di San Jose uno dei famigerati incontri, il volantino che promuoveva la serata riportava questa domanda: *Can you past the acid test?*

La serata vide esibirsi i Grateful Dead, che proprio in questa occasione incontrarono Rick Griffin, l'autore che più di tutti incarnò l'iconografia dei Dead associando al nome il famigerato teschio dandy.

La scena di San Francisco è ormai sempre più composita e per poterla comprendere meglio è bene provare a descrivere alcuni tra quelli che già tra il 1965 e il 1966 sono i protagonisti di questa rivoluzione culturale. Difficile non partire dai Grateful Dead, gruppo che sarà sempre presente negli esperimenti di Ken Kesey e non solo.

Nascono nel 1963 a Palo Alto con il nome di Mother Mc Cree's Uptown Jug Champions da un'idea di Jerry Garcia, ma il loro suono ancora è lontano dalle sperimentazioni che li renderanno famosi. Per un primo periodo avranno il nome di Warlocks, gli stregoni, (Bonini, Tamagnini, 2004) per poi cambiarlo in Grateful Dead. Le origini di questo nome sono molto confuse, si dice che derivino dalla lettura del libro egiziano dei morti o che sotto effetto

di droghe i componenti del gruppo si siano ispirati a una vecchia ballata popolare. Jerry Garcia, leader, voce e chitarra del gruppo, in completa controtendenza con ipotesi mistiche disse di aver letto questo accoppiamento di parole su un cartellone pubblicitario mentre stava viaggiando su un pullman (Bolli, 1998).

La musica espressa dai Dead sarà una musica con molti lati oscuri, proprio a delineare l'incertezza del viaggio lisergico. Le loro composizioni prenderanno spunto dalle tradizioni blues, country e folk per tradurle poi in un genere musicale profondamente elettrico che si struttura su lunghi assoli di chitarra. I live e l'improvvisazione di lunghe session saranno il marchio di fabbrica dei Dead, che dal vivo creeranno sempre delle situazioni che vanno ben oltre l'idea standard di concerto. I Grateful Dead erano seguiti da quello che si può definire il gruppo di fan più affezionati, informati e coinvolti di tutta la baia. Chi seguiva il gruppo normalmente si faceva chiamare *Dead Head* e il loro era un vero e proprio stile di vita con delle regole ben precise e un codice comportamentale.

In genere il *dead head* cercava di seguire il più possibile i concerti del gruppo visto che ogni concerto diveniva un vero happening, dove l'utilizzo di sostanze stupefacenti e allucinogene, in particolare LSD, era elevatissimo e la sequenza dei brani e le improvvisazioni corali cambiavano di sera in sera. I *dead heads* erano parte attiva e integrante del concerto, tanto importanti quanto i membri della band. Jerry Garcia in un'intervista presente nel documentario *Trips Festival 1966* sostiene che il pubblico fosse la parte migliore dei loro show.

La storia dei Dead è molto legata ai Pranksters e all'esperienza avuta con loro in giro per l'America con gli Acid Test, anche per questo l'idea di concerto che esprimevano Garcia e soci prendeva forma in una performance collettiva.

Sempre il 16 di ottobre del 1965, il giorno della prima serata organizzata dalla Family Dog, Ken Kesey tiene un discorso in occasione del *Vietnam Day Committee Rally*, mentre in 1400 marciano a Berkeley contro la guerra in

Vietnam. A San Francisco apre la Coffee Gallery con un concerto dei Great Society mentre al San Francisco State College vanno in scena Country Joe and the Fish, che presentano il loro inno antimilitarista *I Feel Like I'm Fixin' To Die Rag*.

In questa realtà così complessa, che si presenta al mondo come la più importante fucina di arte e politica, la musica arriva ad assurgere al ruolo più importante di unione e comunicazione. Tramite la musica le diverse anime che compongono il movimento, attivisti della new left, attivisti dei diritti degli afro americani, (Bertella Farnetti, 2010) artisti, poeti e hippie tendono a ritrovarsi negli stessi luoghi e a condividere esperienze e progetti. (Pivano, 1972) Questo processo di ibridazione del movimento porterà all'organizzazione della grande marcia di Washington del 1969 (Scanagatta, 2013). Ralph J. Gleason, in un articolo intitolato *Rock Art* pubblicato nel 1968 sulla rivista «Rolling renaissance: San Francisco underground art celebration 1845-1968», scrive:

«Light shows, an entirely new art form, are now a universal part of the entertainment world but they grew into reality in the San Francisco hippie scene. (...) But it is in the world of literature and music that the influence is really most important. San Francisco is the Kansas City of pop, the Liverpool of America and the birthplace of an incredible number of rock bands. (...) Not even New York can come near it.»

I fratelli Peter e Rodney Albin, oltre ad essere i proprietari dell'ostello al 1090 di Page Street erano due musicisti bluegrass e a una delle prime serate organizzate al 1090 partecipò anche Gerry Garcia, che aveva conosciuto i due fratelli a San Carlos.

Ciò che rendeva particolare il 1090, come veniva chiamato, era una grande sala da ballo nel seminterrato, i due fratelli conoscevano molti musicisti della zona e iniziarono a organizzare delle jam session. Presto quel posto divenne

uno dei punti di ritrovo preferiti degli aspiranti musicisti rock di Haight, tanto che le jam divennero così famose che per provare a controllare l'afflusso di persone fu messo un prezzo di ingresso di settanta centesimi. Paradossalmente questa decisione aumentò l'interesse.

È al 1990 che la vita di Chet Helms si incrociò con quella di Peter Albin, Sam Andrews, Chuck Jones e Paul Beck, dei giovani musicisti che in quel momento proponevano cover dei Rolling Stones. Chet Helms iniziò a fargli da manager incoraggiandoli a produrre pezzi loro e il gruppo cambiò il nome da Blue Yard Hill in Big Brother and the Holding Company. Il nome fu deciso sotto gli effetti della droga: *Big Brother* fa ovviamente riferimento al romanzo di Orwell, mentre *Holding Company* è un riferimento alle grandi aziende. Con l'unione di questi due termini si vuole creare l'immagine di una potente setta che controlla il mondo. ma è possibile anche una interpretazione leggermente diversa. Il significato di *holdin'* è ricollegabile ad un uso gergale giovanile: *are you holdin'?* frase che tradotta significa: *Hai dell'hashish?* (Bolli, 1998). Al posto di Paul Beck arrivò alla chitarra James Gurley e questo fu un cambio determinante per il futuro della band.

James Gurley, chitarrista autodidatta e motore trainante del gruppo, nella sua totale inesperienza era pronto a sperimentare senza mezzi termini; spesso sbagliava gli accordi, ma il San Francisco sound non si nutriva della perfezione, viveva del tentativo estremo. Gli assoli di chitarra potevano durare anche quaranta minuti e riflettevano una stupefacente descrizione psichedelica dell'animo umano.

## 5. L'avalon e i suoi cavalieri

Finita la prima esperienza con la Family Dog, Chet Helms ne ereditò il nome e insieme a John Carpenter, l'allora manager dei Great Society, decise di iniziare una collaborazione con Graham, il quale fece utilizzare il Fillmore a Helms e a Carpenter per due fine settimana al mese, in cambio loro dovevano tenerlo aggiornato su tutte le novità musicali più interessanti.

Il 19 febbraio del 1966 la Family Dog nuova formazione, organizzò il suo primo concerto al Fillmore Auditorium nella serata *The First Tribal Stomp*, con il poster per la prima volta disegnato da Wes Wilson, che diventerà uno dei maggiori autori per la Family Dog. Sul palco saliranno i Jefferson Airplane e ovviamente i Big Brother, che per la prima volta si esibirono su un palco così importante. I rapporti tra Chet Helms e Bill Graham furono da subito difficili; avevano visioni molto contrastanti e spesso litigavano, gli argomenti più caldi erano le percentuali delle serate e l'uso di droghe durante i concerti. Graham, non gradiva che i gruppi e il pubblico ne consumassero.

La società si sciolse definitivamente dopo che la Family Dog portò i Paul Butterfield Blues Band al Fillmore per tre concerti il 25, 26 e 27 marzo del 1966. Queste serate fruttarono oltre diciottomila dollari, una cifra record per quei tempi. I tre organizzatori, entusiasti del successo della band che stava per uscire con un disco rivoluzionario come *East West*, discussero a lungo su come poter riorganizzare dei concerti con la Butterfield Blues Band, ma il giorno seguente Graham, alle sei di mattina era già al telefono con il manager del gruppo, Albert Grossman - altro personaggio che tra luci e ombre riuscì a lavorare con i più grandi gruppi rock del periodo - e si assicurò tutte le date per i successivi due anni, così da impedire alla Family Dog di organizzare altri concerti. Il 22 aprile del 1966 Chet Helms aprì l'Avalon Ballroom a qualche isolato dal Fillmore, una vecchia sala da ballo dei tempi dello swing trasformandolo in uno degli epicentri della cultura psichedelica. Con i suoi interni in velluto rosso, specchi e séparé dorati, oltre ad una pedana di legno elastico che si muoveva seguendo il ritmo di chi ballava, l'Avalon diventò rapidamente uno dei locali più iconici della baia.

Nel 1966 uscì «*I.D. Magazine*» una rivista che si occupava di musica cercando di catalogare tutti i gruppi emergenti della scena della baia, vi si trovano articoli su gruppi già affermati nella scena come i Grateful Dead o Quicksilver Messenger Service, ma vengono citati anche gruppi che non raggiungeranno un successo internazionale come i J.C. & the Disciples, The Outfit o i V.I.P.'S. Ma sono i Big Brother a prendersi la scena facendosi

fotografare davanti al tunnel che collega la fine di Haight Street con l'ingresso al Golden Gate Park, affermando così la loro vicinanza fisica e spirituale con la comunità hippie che vive in quella strada; mostrandosi non solo come musicisti, ma come appartenenti a quella comunità. La scena di Ashbury si spinse oltre a quella di Liverpool, a differenza della città che aveva visto i natali dei *Fab Four*, Ashbury aveva creato una comunità che faceva della propria vita arte, e che dimostrava una discreta reticenza a farsi inglobare nel mondo dei mass media e in quello dell'industria musicale.

Nel settembre del 1966, l'apertura del «San Francisco Oracle» dimostrò come la comunità di Haight Ashbury fosse ormai pronta ad autorappresentarsi sotto ogni punto di vista. Il «San Francisco Oracle» è stato un giornale underground pubblicato in 12 numeri, dal 20 settembre 1966 al febbraio del 1968.

L'«Oracle» è stato probabilmente l'esempio più notevole di psichedelia nella *free press*, noto soprattutto per le grafiche sperimentali e multicolore, tra i suoi collaboratori ebbe molti nomi noti della cultura di San Francisco, tra cui Bruce Conner e Rick Griffin, e scrittori della vecchia guardia beat come Allen Ginsberg, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti e Michael McClure.

L'impulso iniziale per la nascita della rivista fu dato da Allen Cohen e le sue intenzioni si possono leggere in un manoscritto del 1966, in cui per spiegare che cosa fosse l'Oracle inizia scrivendo: «*San Francisco Oracle is a community of artist and writers who believe that art and truth sustain a perfect human culture*». La cultura psichedelica inizia ad attrarre l'attenzione di diversi osservatori, così, i primi pionieri della psichedelia in musica, i 13th Floor Elevator, iniziano ad attirare l'attenzione dei media. Un giornale di Austin, l'«Austin Staseman», il 10 febbraio del 1966 dopo un concerto del gruppo pubblicò un articolo intitolato: «*Jim Langdon's Nightbeat. Unique Elevator Shine With 'Psychedelic Rock'*». Per la prima volta la stampa tradizionale utilizzava il termine psichedelico unito a quello di rock.

Le serate nei tre locali più *in* di San Francisco, il Matrix, il Fillmore e l'Avalon, continuano senza soste, tra retrospettive su Batman, proiezioni di

film e ovviamente innumerevoli concerti. Per comprendere la rivoluzione culturale che stava prendendo forma a San Francisco possiamo osservare il fine settimana dal 24 al 26 giugno del 1966.

Il 24 e il 25 di giugno al Fillmore Auditorium gestito da Bill Graham, per un costo di due dollari e cinquanta fu possibile assistere alle performance del comico d'assalto Lenny Bruce che apriva il concerto dei Mothers of Invention di Frank Zappa. Ancora una volta il poster sarà di Wes Wilson. Sempre il 24 di giugno alla Cow Palace di San Francisco, la Stazione Radio KFCR presenta la serata intitolata *Beach Boys Spectacular*; oltre alla popolare surf-band sul palco saliranno i Jefferson Airplane, Chad and Jeremy, Percy Sledge, Sir Douglas Quintet, Byrds e Loovin' Spoonful.

Il giorno dopo sarà l'Avalon Ballroom di Chet Helms a mettere sul palco Big Brother and the Holding Company, con alla voce Janis Joplin e Quicksilver Messenger Service. Il poster *Zig Zag* è di Alton Kelley e Stanley Mouse, mentre il light show è opera dell'ormai affermato Bill Ham.

Sempre nello stesso fine settimana a Marin County, a circa 23 km a nord di San Francisco si tiene il *grand-opening* del locale Mod Hatter. Alla serata inaugurale suonano i Great Society mentre all'Auditorium Arena di Oakland, sempre vicino a San Francisco, si terranno i concerti dei Them di Van Morrison, degli Association, dei Grassroots, dei Baytovens, dei Wildflower, degli Harbinger Complex e di William Penn and His Pals.

San Francisco sembra non conoscere limiti alla sua espansione culturale; la musica è sicuramente al centro di questa rivoluzione, ma come è possibile vedere dalle pagine della rivista di poesia «or» continui reading e incontri vengono organizzati in collaborazione con la City Light, la libreria aperta da Lawrence Ferlinghetti 1953, e i locali della baia. Ginsberg sarà sempre presente come padre spirituale di un movimento che ha visto nascere e che vede evolversi in modo totalmente spontaneo.

## 6. Due donne al comando

Esaminare il ruolo delle donne nel rock psichedelico di San Francisco rivela come, nonostante un contesto sociale prevalentemente maschilista e patriarcale, la scena musicale abbia iniziato a offrire nuove opportunità. La cultura hippie, pur cercando di distanziarsi dalle convenzioni tradizionali, non ha sempre garantito una completa parità di genere. Le donne, spesso, si trovavano a replicare ruoli familiari tradizionali all'interno delle comuni, evidenziando una contraddizione tra l'ideale di uguaglianza e la realtà pratica.

San Francisco segnò un importante progresso quando, per la prima volta nella storia, due donne emersero come cantanti e leader di rinomati gruppi rock. Grace Slick si unì ai Jefferson Airplane nel 1966, dopo aver lasciato i Great Society, e Janis Joplin divenne la voce dei Big Brother and the Holding Company dal 1965. Grace Slick e Janis Joplin sono molto diverse tra di loro, Janis viene da una piccola borghesia di derivazione proletaria di Porth Arthur, una cittadina industriale del Texas, mentre Grace viene da una famiglia di banchieri che si era trasferita in California da Chicago nel 1942.

Grace Slick era molto bella, mentre Janis Joplin ha sempre vissuto il suo aspetto fisico come un problema, Janis non si era laureata e aveva iniziato a vivere nel Tenderloin, ghetto afro americano dove ebbe modo di conoscere e comprendere il blues. Era una beatnik ed ebbe importanti problemi con anfetamine e alcool. Grace Barnett aveva finito gli studi e incuriosita da un articolo del «San Francisco Chronicle» si era trasferita a San Francisco, dove aveva conosciuto Jerry Slick, che divenne suo marito, e tramite lui conobbe il fratello Derby l'autore di *Somebody to Love* e con il quale iniziò l'esperienza dei Grate Society.

Sia Janis che Grace si troveranno a essere per la prima volta nella storia le voci di due gruppi rock ed entrambe sono destinate ad attirare su di loro le critiche di una società, come quella americana, ancora bigotta e maschilista. I Jefferson Airplane erano surrealismo in musica e trovarono il loro grande successo nel secondo album, il primo con alla voce Grace Slick, *Surrealistic Pillow*, registrato a Los Angeles e pubblicato dalla RCA Victor nel 1967. I

due pezzi più importanti del disco furono portati in dote proprio da Grace Slick, uno è *Somebody to love*, che come abbiamo visto apparteneva al repertorio dei Great Society, mentre l'altro White Rabbit, che venne scritto dalla cantante, divenne uno degli inni della psichedelia. Janis Joplin, che vivrà una vita di tormenti, è destinata a diventare una delle voci e delle artiste più importanti del Novecento americano.

## 7. Human Be-In

Nel 1967 a San Francisco si respirava un'aria di consapevolezza e la strada scelta per affermare e rafforzare le istanze del cambiamento fu quella più naturale per il movimento hippie, un gathering of the tribe, un grande raduno aperto a chiunque voglia partecipare e condividere il proprio pensiero. L'idea dello Human Be-In nasce in seguito al successo del Love Pageant Rally, il primo grande raduno hippie della storia, organizzato in seguito all'ennesimo abuso di forza della polizia di San Francisco e contro la decisione di rendere illegale LSD, sostanza che ebbe un ruolo determinante nella vita di questa contro cultura. (Scanagatta, 2013). Questo è quello che avvenne al Golden Gate Park il 14 gennaio del 1967.

«Bring the color Gold, bring photos of personal saints and gurus and heroes of the underground ... bring children ... flowers ... flutes ... drums ... feathers ... bands ... beads...banners, flags, incense, chimes, gongs cymbals. symbols, costumes and JOY».

Lo Human Be-In voleva essere un momento di condivisione, e anche per questo gli organizzatori compresero la necessità di comunicare alla cittadinanza quali fossero gli intenti di questo raduno. Venne rilasciato un comunicato in cui si annunciava che il 12 gennaio del 1967 alle 10 A.M. al 1542 di Haight Street, Gary Snyder, Michael Bowen, Jerry Rubin, Allen Cohen, Jay Thelin si sarebbero incontrati con la stampa per rispondere a tutte

le domande relative al Gathering of the Tribes del 14 gennaio del 1967 al Polo Fields nel Golden Gate Park.

Jene Anthony, riportò così il dialogo tra Cohen e Alpert, quando iniziarono a pensare a come dar vita allo Human Be-In:

«"We should do it again," suggested Allen Cohen.

"Yeah," replied Bowen. "But next time, I'll bet we could get ten times the people."

"What would you call this event, Alpert?" asked Cohen. "It's more than a rally."

"Well," said Alpert, "it's a hell of a gathering. It's just being. Humans being. Being together."

"Yeah," said Bowen. "It's a Human Be-In."

Marsha Thelin walked up to Allen and said, "We're not dismayed. Laws will change."

"Well," said Bowen, "we'll just have another rally. Only bigger. And next time we bring all the tribes together." » (G. Anthony, 1980 p. 98)

Secondo la rivista "LIFE" in quel periodo a San Francisco vi erano tra i sei e gli ottomila hippie (B. Cartosio, 2010 p.224), ma lo Human Be-In non era rivolto solo a loro, voleva attirare a sé tutti coloro che facevano parte di quella che i media, e non solo, iniziarono a chiamare The Love Generation. L'appello era rivolto anche a quegli *square boys*, cittadini comuni, che incuriositi volevano guardare da più vicino una cultura a loro ancora lontana. La manifestazione ebbe un grande successo, sul palco si alternarono musicisti, poeti e intellettuali. Vi parteciparono Timothy Leary, Richard Alpert, Leonore Kandel, Jerry Rubin, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Michael McClure, Robert Baker e come riportava il poster, Buddha.

Sul volantino vi era scritto che avrebbero partecipato tutti i gruppi musicali della scena di San Francisco, questo ovviamente non era possibile considerando che Ralph Gleason ne contò più di 1.500.

Ci si aspettava, però, che fossero presenti i nomi più significativi di quel periodo, il che in parte accadde, ma nonostante la leggenda voglia che i Big Brother ci fossero, e nonostante tutti i testi ne confermino la presenza, Alice Echols (2010, p. 304) riportando la versione di Peter Albin, componente del gruppo, sostiene che i Big Brother and The Holding Company non abbiano mai suonato allo Human Be-In. In un articolo firmato da Allen Cohen in cui si cerca di descrivere cosa sarà il Be-In, la parte centrale è dedicata a elencare i diversi partecipanti.

«Twenty fifty thousand people are expected to gather for a joyful Pow Wow and peace. Dance to be celebrated with leaders, guides, and heroes of our generation: Timothy Leary, will make his first bay area public appearance; Allen Ginsberg will chant and read with Gary Snyder, Michael McClure, and Leonore Kandel; Dick Alpert, Jerry Rubin, Dick Gregory will speak. Music will be played by all the bay area rock bands, including the Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company, Quicksilver Messenger Service, and Many others»

Rick Griffin fu l'autore del poster dal titolo *Pow-Wow. A Gathering of the tribes for a Human Be-In*, in cui appare un indiano d'America in sella a un cavallo con alla spalla una chitarra. Ennesimo richiamo al legame tra musica, cultura hippie e le tradizioni e la storia dei nativi. Lo Human Be-In fu un evento unico nella storia contemporanea, un grande raduno partecipato da migliaia di persone al centro del quale si vuole celebrare l'essere umano nelle sue complessità e differenze. Non è un acid test, non è un Trip Festival, non è un concerto né un reading di poesie, è tutto ciò messo insieme e mescolato, è l'esaltazione di tutte le arti del movimento, è l'espressione più alta dell'essere umano inteso da questa nuova e folle cultura.

La cultura di San Francisco, oltre a strutturarsi in azioni e happening sempre più particolari, continua la sua evoluzione quotidiana nei locali storici della baia come il Fillmore, dove il 26 febbraio si tiene una serata a cui partecipano Moby Grape, Steve Miller Blues Band e il grande bluesman B.B.

King. Se Steve Miller era già uno psichedelico frequentatore delle notti di San Francisco e si era anche ispirato al sound della baia, Mr. B.B. King si può definire un novizio. Molti altri suoi colleghi lo avevano preceduto, ma adesso è lui con la sua Lucille, inseparabile chitarra Gibson, che offre la sua arte ad un pubblico di capelloni sempre più estasiati dal blues.

Così il 22 marzo questa volta all'Avalon Ballroom di Chet Helms, si tenne un concerto dei Quicksilver Messenger Service, Steve Miller Blues Band e di uno dei padri del blues John Lee Hooker. Il light Show è di Van Meter and Hillyard, mentre il poster composto da linee concentriche sulle quali sono distribuite lettere che formano un mandala dove il concetto di *sopra e sotto* cessa di esistere è opera di Victor Moscoso.

Il 10 marzo 1967 viene pubblicato il primo LP dei Grateful Dead, *The Grateful Dead*, prodotto dalla Warner Bros. Due sono le cose più interessanti relative a questo evento; la prima è che il primo album in studio dei Dead venga pubblicato da una major come la Warner Bros, la seconda è che nonostante il gruppo fosse in attività dal 1965 e avesse già una fortissima base di fan e alle spalle decine e decine di concerti, l'uscita del disco non suscitò grande interesse, una particolarità questa che ha sempre contraddistinto i Dead, da tutti giudicati infinitamente migliori nelle possibilità espressive di un live piuttosto che nelle regole di uno studio di registrazione.

Questa peculiarità caratterizza molti gruppi della baia tra cui anche i Big Brother, che difficilmente riescono a esprimere il proprio suono in un ambiente controllato in cui non poter dare libero sfogo alla propria creatività.

Come per i pittori impressionisti che riuscivano a esprimere al meglio la loro arte *en plein air* per cogliere le sottili sfumature che la luce genera su ogni particolare e quindi restituire la vera essenza delle cose, così era per la maggior parte dei gruppi di San Francisco: suonare dal vivo dava la possibilità di seguire i propri istinti e farsi ispirare dal pubblico e dai light show. Lo Human Be-In inizia ad avere proseliti, eventi simili raccolgono un grande successo di pubblico nei parchi di New York e Los Angeles. Il 26 marzo del 1967 più di 4.000 persone partecipano al Love-In all'Elysian Park di L.A.;

che vede tra i protagonisti The Doors, Steve Miller Band, Turtles e Peanut Butter Conspiracy. In un video girato durante il Love-In di Los Angeles si vede come a dare il via ai concerti e dunque alla manifestazione venga chiamato sul palco Chet Helms, che prima di lasciare la scena alla Steve Miller Blues Band sottolinea quanto il movimento abbia raggiunto un'estensione inimmaginabile solo due anni prima, quando poche decine di musicisti e capelloni si ritrovavano al Matrix di San Francisco.

Sono passati solo due anni da quando Chet Helms organizzò la prima serata tributo al Dottore delle arti mistiche alla Longshoreman's Hall di San Francisco, e ora si trova davanti a migliaia di persone come rappresentante di una comunità, di un movimento che anche grazie alla musica sta diventando globale. Il timore che l'ego e la retorica possano prendere il posto dell'arte è forte, ma la paura svanisce quando, dopo appena poco più di un minuto che parla, Helms batte una mano sul crash della batteria che è accanto a lui, sorride, e lascia lo spazio all'unica cosa che in quel momento merita di potersi esprimere da un palco, la musica.

Mentre al Fillmore il 12 aprile del 1967 si torna alle origini, con un concerto organizzato per una raccolta fondi per la San Francisco Mime Troupe, con protagonisti Jefferson Airplane, Grateful Dead, Loading Zone e Moby Grape, con poster di Stanley Mouse; il 25 aprile al Matrix avviene una novità, i Big Brother and The Holding Company si apprestano a suonare davanti alle telecamere dell'emittente televisiva KQED TV, che manderà in onda le immagini nel programma *Come Up The Years*.

Il 20 maggio del 1967 mentre Jimi Hendrix firma il suo primo contratto importante negli Stati Uniti con la Reprise Records, a New York City si celebra il *Flower Power Day*, e i Grateful Dead, Autumn People e Real Thing suonano alla Continental Ballroom di Santa Clara. Il 30 maggio, alla Center Arena di Seattle si tiene il *Seattle Trips Festival*, con esibizioni, tra i tanti, di Electric Prunes, Byrds e Jefferson Airplane.

## 8. 1967 - Dai concerti ai festival

Il 10 giugno del 1967 a Marin County, cittadina californiana sul monte Tamalpais, vicino a San Francisco, si tenne il KFCR Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival. Questo evento rappresentò il primo festival rock della storia, articolato in due giornate, durante le quali si esibirono alcuni degli artisti più importanti di quel periodo

Durante la serata di sabato si esibirono artisti come The Grass Roots, Moby Grape, The 13th Floor Elevator, Spanky and Our Gang, Rodger Collins, Blackburn and Snow, Every Mother's Son, The Sons of Champlain, Jefferson Airplane, The Mojo Men, The Merry Go Round.

Mentre la giornata di domenica sul palco si alternarono:

The Byrds, The Loading Zone, Tim Buckley, The Doors, Every Mother's Son, Wilson Pickett, Hugh Maskela, The Steve Miller Blues Band, The Seeds, Country Joe and the Fish, Smokey Robinson and The Miracles

Il festival, organizzato dalla radio locale KFCR, fu ampiamente pubblicizzato e vide Stanley Mouse realizzare uno dei poster dell'evento. Questo attirò oltre quindicimila spettatori e l'ingresso, al costo di due dollari per persona, contribuì a raccogliere fondi benefici per il *Hunter's Point Child Care Center in San Francisco*.

Questo festival rappresenta forse l'ultimo grande evento non influenzato dal potere delle major discografiche. Nonostante si attesti a tutti gli effetti come primo vero grande festival rock della storia, e nonostante una line up di altissimo livello su tutte e due le giornate, sono poche le fonti che ne parlano e in generale non fa parte di quella grande narrazione che a breve investirà San Francisco e le sue sperimentazioni, una narrazione che nel tempo è diventata mito, e che ha avuto un ruolo determinante nel trasformare un'avanguardia in un movimento di massa, depotenziandola e trasformando in prodotto un'arte che si era sviluppata per costruire un mondo nuovo, ma che a breve si troverà a sfamare ciò contro cui era nata.

A differenza del Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival, il Monterey Pop Festival, immortalato nel documentario di D.A. Pennebaker, è

riconosciuto come uno dei momenti di svolta più significativi nella storia del rock. Questo evento ha segnato l'inizio dell'era dei grandi festival rock, influenzando la percezione pubblica della musica e della cultura giovanile. L'idea del festival nasce dalla mente di Ben Shapiro un impresario teatrale che si muoveva ai margini della controcultura, e che, rimasto colpito dagli effetti dello Human Be-In, pensò insieme al suo socio Alan Pariser di organizzare una vetrina musicale nella quale *esporre* i musicisti rock più capaci e in voga del momento.

Furono affittati i terreni della fiera della contea di Monterey a poco più di cento chilometri da San Francisco, e fu assunto come addetto alla comunicazione Derek Taylor, ex addetto stampa dei Beatles.

Shapiro e Pariser non sono mossi da volontà intellettuali o filosofiche come lo erano stati Michael Bowen e Allen Cohen nella teorizzazione del Be-In; il punto di partenza è profondamente diverso, vogliono creare qualcosa che il mercato possa osservare e capire come sfruttare. A questo punto entrano in gioco due dei nomi più influenti del mercato musicale californiano: John Philips dei Mamas and Papas e il loro produttore Lou Adler, magnate della musica di Los Angeles.

L'ex musicista Folk e Adler avevano più esperienza in campo musicale di Pariser e Shapiro, così si presero la responsabilità di progettare il festival mettendo da subito ai margini i due che il festival lo avevano pensato. Adler e Philips avevano forti contatti con la scena musicale di L.A. così non fu difficile per loro coinvolgere immediatamente nel progetto Beach Boys, Mamas and Papas, Buffalo Springfield e Byrds; ma più difficile sarebbe stato prendere contatti con i musicisti di San Francisco, che avrebbero dovuto rappresentare la forza più innovativa del festival.

Gli artisti della baia guardavano con sospetto verso Los Angeles, vedendo sempre presente l'ombra del mercato discografico. I musicisti di San Francisco erano gelosi del loro suono, difendevano la loro arte. Il problema che dovette affrontare Derek Taylor non fu facile da risolvere.

«Secondo molti musicisti della Bay Area, gli organizzatori di quel festival erano soltanto un mucchio di squali di Hollywood che stavano cercando di impadronirsi e vendere il suono di San Francisco per guadagnarci sopra.» (A. Echols, 2010). Come disse Chet Helms «ci opponemmo tutti al Monterey Pop perché ci sembrava una manifestazione modaiola e ruffiana» (ivi).

I gruppi di San Francisco volevano essere fedeli ai loro ideali e sentivano che la loro musica non aveva bisogno di vetrine. L'altro problema che Taylor dovette risolvere era legato ai pregiudizi che la popolazione di Ashbury aveva nei confronti di Phillips e Adler, il primo infatti fu l'autore di *San Francisco*, la canzone cantata da Scott McKenzie, che aveva ridotto a un insieme di luoghi comuni una realtà che aveva le origini della propria filosofia radicate ben più in profondità di un fiore nei capelli.

Il brano fu pubblicato poco prima del festival per la Ode, etichetta discografica di Adler, e il significato promozionale è evidente anche nel testo, più che una canzone uno spot. Questa canzone, che ebbe un successo planetario, ha indubbiamente contribuito a formare una coscienza comune che descrive il periodo di Haight Ashbury come un momento storico e sociale dove la cosa più importante era mettersi un fiore nei capelli e amare il mondo, non descrivendo dunque quella ricerca spirituale e filosofica che gran parte della comunità hippie, soprattutto nel primo periodo, aveva sperimentato e non facendo nessun richiamo al lavoro politico e sociale svolto da artisti e appartenenti alla comunità. È interessante notare come ciò che è stato definito uno degli inni di un movimento, non appartenga al movimento di cui parla.

In un momento così delicato per la comunità di Haight Ashbury, l'incombenza del Monterey Pop Festival e del significato economico che esso porta con sé, carica di ulteriore valore le critiche che parte della comunità rivolge all'organizzazione del festival.

La critica più feroce riguarda l'indotto economico che si sta generando intorno al festival, indotto che in nessun modo ricade a supporto della

comunità che ha consentito lo sviluppo dell'arte che il festival stesso vuole celebrare.

«Back last spring, April or was it June, sometime anyway, they, the unknowable they, held the First Monterey Pop Festival. Lots of love and beautiful music and a pitch about how the money made from the festival would not be used for any crass commercial purposes, but rather would be spread about in the hip community, or some community, for eleemosynary purposes, or some other such happy horseshit. [...] To this day the money has not been disbursed and the story is beginning to change, the sure sign of a contrip. Now the story is that the money will be used “to further popular music” rather than as a found for the community from wich the music developed and from wich it has received its support. The guy who has the dough is in L.A., he is an attorney for the executive committee for the festival».

La ABC fu incaricata di riprendere il festival e fu ingaggiato il regista documentarista D.A. Pennebaker, già famoso per il documentario *Don't look back* girato durante la tournée inglese di Bob Dylan. L'audio fu registrato dallo studio mobile di Wally Heider. Anche il progetto di girare il film generò molte polemiche nella comunità della baia, che si vede ormai sfruttata da interessi economici e che osserva impotente la fine di alcuni dei suoi progetti più innovativi, come la Free Clinic.

If the tv tapes are edited down into a film there will be even more dough. Who gets it baby? We all worked for it. By the by The Haight Ashbury Medical Clinic, the free doctor for the kids on the street had to close up shop because of the bread shorts. Dig it and dig yourself when you think of the Pop Festival. It was a gas wasn't it baby.

Il documentario sul festival sarebbe uscito sugli schermi americani l'anno seguente con il titolo *Monterey Pop*. Fu prodotto da John Philips e Lou Adler

La disapprovazione da parte di alcuni gruppi di San Francisco portò molti di questi a non firmare la liberatoria per le riprese del documentario. È indubbio che Los Angeles e il suo modo di fare affari non piaccia agli abitanti di Haight Ashbury. Il festival ha inizio il 16 di giugno del 1967 e sul palco il primo giorno salirono: The Association, The Paupers, Lou Rawls, Beverly, Johnny Rivers, Simon and Garfunkel, Eric Burdon and The Animals. Sabato 17 giugno, per la seconda giornata si alternarono:

Canned Heat, Country Joe & the Fish, Big Brother & the Holding Company, Al Kooper, Butterfield Blues Band, Electric Flag, Byrds, Moby Grape, Hugh Masakela, Steve Miller Band, Otis Redding, Laura Nyro, Booker T & the Mgs, Quicksilver Messenger Service, Jefferson Airplane. Grazie al documentario è possibile vedere e analizzare praticamente tutto il festival, ma credo sia doveroso anche ai fini della nostra analisi soffermarci su due concerti in particolare.

Di particolare interesse è la storia che c'è dietro alla performance dei Big Brother. La straordinaria performance del gruppo e in particolar modo di Janis Joplin, rischiò di non passare ai posteri perché, come avevamo accennato prima, parte dei gruppi di Haight non aveva firmato la liberatoria per le riprese del documentario e tra questi vi erano anche i Big Brother. Il loro spettacolo fu così travolgente che una volta scesi dal palco John Philips fece sapere al gruppo che se avessero acconsentito a farsi riprendere li avrebbe fatti risuonare il giorno dopo, sottolineando che se non avessero preso parte al film avrebbero fatto un grosso errore. Fu in questa occasione che Janis Joplin si mostrò a tutti gli effetti come leader del gruppo e accettò l'offerta per registrare quello che è sicuramente il live più bello della band. Stupefacente l'esibizione che regalarono al pubblico con la cover di *Ball and Chain*, di Big Mama Thorton, che i Big Brother, carichi di quella incoscienza che era probabilmente la loro dote migliore, stravolsero regalandoci uno dei brani più belli di tutto il periodo.

Janis Joplin rubò la scena a tutti gli artisti della baia, la sua voce e il suo carisma travolsero un pubblico entusiasta. Significativo nel documentario

osservare la reazione di Cass Eliot, voce dei Mamas and Papas, che rimane letteralmente a bocca aperta davanti all'interpretazione di Janis Joplin.

«Vivono la loro esaltante giornata, da Monterey in avanti, dal festival che ha consacrato quel mostro dai capelli rossi, quell'incrocio tra Bessie Smith e Calamity Jane, come diranno. È il sabbah ennesimo della musica come anima, come radice di sé: il grido della formalità abbattuta, la vittoria dello spirito aspro del suono» (Bertoncelli 1973 p. 77).

Fu durante il festival che Janis incontrò Albert Grossman, il manager musicale più importante in quel periodo e che aveva sotto contratto, tra gli altri, Bob Dylan, Paul Butterfield Blues Band e il nuovo gruppo di Bloomfield, gli Electric Flag.

Questo incontro ebbe un doppio impatto sul gruppo, da una parte portò alla realizzazione di *Cheap Thrills*, l'album migliore della band, ma dall'altra condusse allo scioglimento del gruppo stesso per consentire così alla stella di Janis di brillare. Domenica 18 giugno, nella terza giornata del festival salirono sul palco: Blues Project, Buffalo Springfield, Scott McKenzie, The Group With No Name, Grateful Dead, Ravi Shankar, Jimi Hendrix Experience, Who, Mamas and Papas.

Sempre nel documentario di Pennebaker durante il concerto di Ravi Shankar, la camera si ferma per qualche secondo su un ragazzo seduto tra il pubblico: è nero, ha una fascia colorata tra i capelli e indossa una strana giacca che potrebbe essere quella di un pirata dell'epoca vittoriana. Quello inquadrato è Jimi Hendrix che tranquillamente seduto tra il pubblico ascolta compiaciuto e concentrato il concerto del sitarista. Anche questo è Monterey, un grande laboratorio artistico dove tutti collaborano per creare qualcosa, non esistono distinzioni, almeno fino al momento in cui Jimi Hendrix quella stessa sera salirà sul palco e imbracciando la sua chitarra cambierà per sempre la storia del rock.

È un omaggio a Bob Dylan quello con cui Hendrix apre il suo concerto, le note sono inconfondibili e la chitarra di Jimi inizia a tracciare i suoi solchi in *Like a Rolling Stone*. Dylan non è presente, ma il suo spirito è alla base di tutto il movimento che ora, a Monterey, sta vivendo il suo momento più alto, tutti i presenti sono davvero delle pietre rotolanti che stanno cadendo e ancora una volta sono spinte dalla musica.

Il secondo brano è l'ennesimo omaggio al blues, stravolte ed elettrificate risuonano le note di *Rock me, Baby* di B.B. King, tra rullate e distorsioni Hendrix si riappropria della sua musica dopo che troppi musicisti inglesi e bianchi l'hanno saccheggiata e lo fa con la cattiveria di chi sa dove sta andando, non ha timore di ciò che suona, sa di esserne padrone. Pet Townshend degli Who ebbe l'impressione che Hendrix dicesse ai musicisti rock bianchi:

«Caro Eric Clapton, tu te ne sei impadronito, e caro signor Townshend tu credi di essere un uomo di spettacolo, noi lo suoniamo così il blues [...] ci riprendiamo quello che voi avete preso a prestito, per non dire rubato» (Echols, 2010, 151).

Probabilmente Townshend non aveva torto e tutta l'energia del giovane chitarrista americano esplose nell'ultimo pezzo, *Wild Thing* scritto da Chip Taylor e portato al successo dai The Troggs.

Il brano si apre con dei violenti feedback che risuonano negli amplificatori, è improvviso il suono di una chitarra che investe il pubblico e Hendrix inizia un esplicito rapporto sessuale con tutti i presenti. Nel delirio psichedelico improvvisamente accelerata e distorta si riesce a cogliere la melodia di *Strangers in the night*, brano inciso da Frank Sinatra giusto un anno prima. Sacro e profano si mischiano in un amplesso sessuale che continua frenetico e violento fino al momento dell'orgasmo, in cui Hendrix sparge della benzina sulla sua chitarra e messi in ginocchio davanti a lei le dà fuoco. I suoni prodotti dallo strumento in fiamme vengono riprodotti dagli amplificatori, il

rapporto sessuale si trasforma in un enorme rito collettivo durante il quale avviene un sacrificio, un lascito del chitarrista a tutti coloro che vogliono vivere la propria vita seguendo i propri istinti più profondi: *Here and Now*.

## **8. Conclusioni. Da avanguardia a movimento di massa**

La controcultura sorta nel quartiere di Haight Ashbury a partire dalla poetica beat nasceva come una avanguardia, creando la propria arte in diretta relazione con la comunità in cui viveva. Dopo Monterey, mentre San Francisco si appresta ad ospitare quella che i media di tutto il mondo chiameranno la Summer of Love, (G. Anthony, 1980) si ampliava la distanza tra gli organizzatori di questi eventi e i loro partecipanti. La struttura sociale divenne più gerarchizzata così da non poter più trasmettere un genuino messaggio di collaborazione e comunità, ma solo una nuova idea di commercio in cui tutti teoricamente ci guadagnano.

La cultura della Bay Area si trasformò in un prodotto commerciale: parteciparvi significava immergersi nelle libertà associate allo stile di vita hippie - sesso, droghe e rock and roll - mentre per gli organizzatori significava sfruttare queste stesse etichette per attirare continuamente nuovi seguaci, ora visti più come consumatori che come partecipanti attivi.

Dopo Monterey migliaia di giovani americani si riversarono nelle strade di San Francisco, molti avevano fiori nei capelli, fumavano marijuana e assumevano LSD, il sesso divenne ancora più libero, tanto da far diventare Haight Ashbury una mecca del turismo sessuale, ma l'atmosfera autentica che un tempo permeava le strade di Pine Street iniziò a dissolversi. I concerti continuarono sia al Fillmore sia all'Avalon, ma ciò che accadeva sul palco divenne una mera ripetizione di ciò che era stato, perdendo quella necessità di sperimentare che era stata alla base del processo trasformativo.

Il movimento non si fermò qui, anzi, ancora doveva dare il suo spettacolo più grande: Woodstock, che si tenne dal 15 al 19 agosto del 1969. Non un festival, ma un vero e proprio esodo di una generazione probabilmente non più così consapevole delle proprie idee, ma meravigliosamente felice di

poterle esprimere con gioia e forza. Durante i tre giorni di pace amore e musica prese forma uno spettacolo meraviglioso durante il quale centinaia di migliaia di ragazzi da tutta l'America condivisero una delle esperienze più folli che la storia abbia mai documentato.

Tra il 1969 e il 1971 i Big Brother and The Holding Company si sciolsero, Janis Joplin, Jimi Hendrix e Jim Morrison morirono e i Jefferson Airplane decisero di abbandonare l'aereo per dirottare un'astronave con cui lasciare il sistema solare.

La parte più pura di quel rock psichedelico che è stato la rappresentazione artistica più alta del movimento hippie non esiste più, ma a questo punto, milioni di persone in tutto il mondo hanno capito che è possibile svincolarsi dalle categorie e vivere dell'esperienza in un qui e ora senza compromessi.

## Bibliografia

ANTHONY, G., *The Summer of Love: Haight-Ashbury at Its Highest*, Last Gasp of San Francisco, 1980.

ASSANTE, E., CASTALDO, G., *Blues, Jazz, Rock, Pop. Il Novecento Americano*, Einaudi Editore, Torino, 2004.

BERTELLA FARNETTI, P., *Pantere Nere*, Shake Edizioni, Milano, 2010.

BERTONCELLI, R., *Pop Story*, Arcana Editrice, Roma, 1976.

BOLLI, A., *Dizionario dei nomi del rock*, Arcana Editrice, Padova, 1998.

CARTOSIO, B., *I lunghi anni sessanta*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2012.

DELLA MEA, I., PORTELLI, A., *La chitarra e il potere: gli autori della canzone politica contemporanea*, Savelli Editore, Roma, 1976.

ECHOLS, A., *Graffi in Paradiso*, Arcana Editrice, Roma, 2010.

GILBERT, J. K. (a cura di), *The New Era in American Foreign Policy*, St. Martin's Press, New York, 1973.

GINSBERG, A., *Howl and Other Poems*, City Lights Books, San Francisco, 1956.

- HOLMES, J. C. (a cura di), *I Beats*, Lerici, Milano, 1966.
- PIVANO, F., *Beat, Hippie, Yppie*, Arcana Editrice, 1972.
- PIVANO, F., *L'altra America negli anni sessanta*, Officina Edizioni, Roma, 1971.
- PORTELLI, A., *Note Americane. Musica e cultura negli Stati Uniti*, Shake Edizioni, Milano, 2011.
- ROSZAK, T., *La nascita di una controcultura*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1971.
- SCANAGATTA, M., *E l'America creò gli hippie. Storia di una avanguardia*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2013.
- WALDMAN, A. (a cura di), *The Beat Book: Poesie e Prose della Beat Generation*, Il Saggiatore, Milano, 1996.
- WOLFE, T., *Electric Kool-Aid Acid Test*, Farrar, Straus & Giroux, 1968.

#### **Archivi di riferimento**

San Francisco History Center

San Francisco Media Archive

**Quando la musica fa storia.**  
**La costruzione poetico-musicale della memoria nella**  
**canzone narrativa dei cantastorie del Sud**

*Mauro Geraci*

**Abstract**

In 1961, the ethnomusicologist Diego Carpitella developed the concept of *indifference* to define the particular attitude that the poet-storytellers of Southern Italy have towards the musical dimension. With *indifference*, Carpitella certainly did not mean to argue that the musical aspect was not important in the economy of knowledge, art and the spectacle of the storytellers, but rather that music played functions that were not only reducible to aesthetics. Starting from a brief historical-anthropological description of the phenomenon of the Southern storytellers and the transformations it had from the early twentieth century, this contribution highlights the critical and exploratory role that music plays in the multimedia poetics of the storytellers of Southern Italy, aimed at finding, reflecting and denouncing the most controversial aspects of each story in the public dimension, as alienating as it is participatory, of the square.

**Keywords:** Storyteller; Narrative Song; Cultural Anthropology; Popular Music; Popular Literature; Southern Italy; Sicily.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

## Sommario

Nel 1961 l'etnomusicologo Diego Carpitella elaborava il concetto di *indifferenza* nel tentativo di definire il particolare atteggiamento che i poeti-cantastorie dell'Italia del Sud mantengono nei confronti della dimensione musicale. Con *indifferenza* Carpitella non intendeva certo sostenere che l'aspetto musicale non fosse importante nell'economia del sapere, dell'arte come dello spettacolo dei cantastorie, bensì che la musica vi svolgesse funzioni non soltanto riconducibili a quella estetica. A partire da una sintetica descrizione storico-antropologica del fenomeno dei cantastorie meridionali e delle trasformazioni che esso ha attraversato dai primi del Novecento ad oggi, questo contributo mette in evidenza il ruolo critico ed esplorativo che la musica svolge nella poetica del resto multimediale dei cantastorie del Sud, tesa a trovare, a riflettere e denunciare gli aspetti più controversi d'ogni storia nella dimensione pubblica, tanto estraniante quanto partecipativa, della piazza.

**Parole chiave:** Cantastorie; Canzone narrativa; Antropologia culturale; Musica popolare; Letteratura popolare; Sud d'Italia; Sicilia.

## 1. I cantastorie nel Sud di oggi

La scomparsa del poeta-cantastorie di Bagheria (Palermo) Ignazio Buttitta – tradotto da Salvatore Quasimodo e in moltissime lingue –, come quella dei cantastorie di Paternò (Catania) Paolo Garofalo e Francesco Paparo (detto *Rinzinu*) o del calabrese Otello Profazio, oggi corrisponde tutt'altro che alla fine del lavoro dei cantastorie del Sud d'Italia. Lavoro che Carlo Levi apprezzò come unica forma d'informazione, denuncia e spettacolo della quale molti meridionali si sentono tuttora protagonisti più che spettatori passivi: “la tradizione dei cantastorie, che vanno di villaggio in villaggio, sulle piazze o nei teatri e cinematografi, e raccolgono le folle ai loro versi e alle loro antiche cantilene, non si è mai interrotta: nei versi e nella chitarra di Ciccio Busacca ritrovi lo schema del passato e le vicende attuali dei banditi, della mafia, dei contadini, dei sindacalisti, del popolo” (Levi 1977: 7). Lavoro che, dal 2016,

prosegue nelle fitte attività promosse dall'Associazione Cantastorie Busacca<sup>1</sup> che, nel 2024, è riuscita, ad esempio, a far riassegnare ai cantastorie la piazza di Paternò detta *A Urna*, un tempo destinata al libero spettacolo di piazza (cfr. Santangelo 2006; Tommasello 1999). Dal secondo dopoguerra, l'attività di poeti-cantastorie quali Ignazio Buttitta, Orazio Strano, Turiddu Bella, Ciccio Busacca, Vito Santangelo, Matteo Musumeci, Francesco Paparo (*Rinzinu*), Franco Zappalà, Turi Di Prima, Franco Trincale, Otello Profazio, Nonò Salamone, Fortunato Sindoni, Ignazio Di Blasi, Peppino Castello, Nino Racco risulta infatti arricchita di nuovi spunti espressivi, tematici, conoscitivi solo in parte riconducibili ad ambiti folklorici (v. Geraci 1996). Nella cultura popolare del Sud, infatti, chi decide di fare il cantastorie deve dimostrare di sapersi distaccare dai consueti spazi del paese, dall'epica tradizionale; deve abituarsi a cantare lontano dalle piazze paesane (dai festini matrimoniali, commemorativi, patronali, dalle sagre) confrontandosi coi grandi spazi della cultura urbana, della comunicazione di massa, delle piazze virtuali, dov'è assente lo sguardo rassicurante di familiari e compaesani. “Fuori dal Sud” il cantastorie raffina la propria riflessione critica sulla storia, trova verità e risorse poetiche in *altre* vicende, *altre* genti, *altre* opinioni. Poi può tornare nel Meridione a ridare voce nuova ad antiche storie, riproponendole a un pubblico ora non più familiare e accondiscendente ma pronto a cogliere, da colui che è ormai “virtuoso della memoria”, nuove inquietudini, provocazioni morali, metafore insospettate.

Certo, la difficoltà nell'ottenimento degli spazi pubblici – contro cui l'Associazione Italiana Cantastorie) si batte sin dal '47, come oggi

---

<sup>1</sup> Fondata nel 2016 da Francesca Busacca, nipote dei fratelli Ciccio e Nino Busacca entrambi noti cantastorie, l'Associazione Cantastorie Busacca di Paternò (Catania) – *cantastoriebusacca.it* – ha al suo attivo tre importanti mostre-convegno dedicate ai poeti-cantastorie, presso il MuCiv - Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (2019), l'Istituto dei Beni Sonori e Audiovisivi di Roma (2019) e la Biblioteca comunale di Taormina (2022). Attualmente, con un finanziamento della Regione Siciliana, sta realizzando una serie di manifestazioni, nell'ambito del progetto “Paternò e le piazze del mondo. Busacca e i cantastorie”, tese a studiare e sviluppare i saperi, l'arte e lo spettacolo dei cantastorie e della loro canzone narrativa.

l'Associazione Cantastorie on line<sup>2</sup> e l'Associazione Cantastorie Busacca - è da porre in relazione alle disposizioni critiche, talvolta eversive, che caratterizzano nel complesso voci sin dal '46 partecipi dei movimenti politici attraverso cui le classi contadine acquisirono una coscienza più precisa dei problemi del Paese. Attraverso Ciccio Busacca, cantastorie che Dario Fo inserì tra le figure artistiche dei suoi *Ci ragiono e canto* e *Mistero buffo*, il *Lamentu* di Buttitta per la morte di Salvatore Carnevale – sindacalista socialista, vittima della mafia, divenuto protagonista de *Le parole sono pietre* di Carlo Levi, del film *Un uomo da bruciare* dei Taviani, nonché della *Ballata di lupara* di Trincale – espresse le riforme che prevedevano l'inserimento del Mezzogiorno in una società pluralistica e la persistenza degli assetti latifondisti e delle mediazioni capitalistiche nelle forme cristallizzate della mafia. In anni più recenti, attraverso i *mass media* i cantastorie hanno raggiunto il pubblico di più paesi e col *boom* discografico hanno rimpiazzato il commercio di *foglietti* e *libretti* contenenti il testo delle loro *storie*, *ballate* e *sfide* poetiche (*cuntrasti* e *duetti*) con quello di dischi, cassette, *compact disc*, audiovisivi destinati a una fruizione privata che, nei circuiti dell'emigrazione, avviene lontano dall'Italia e dall'Europa. I *mass media* hanno inoltre rappresentato un ulteriore terreno d'incontro tra cantastorie, canzonettisti, cantautori e *folk singers*. Un ambito in cui si situa la partecipazione di molti cantastorie a programmi radiotelevisivi ispirati alla logica del *folk music revival*: pensiamo a *Controcorrente* e *Sottotraccia* di Ugo Gregoretti, a *Cronache italiane* di Pier Paolo Pasolini, a *Italia bella mostrati gentile* di Buttitta, a *Quando la gente canta* di Profazio; come anche a rassegne teatrali a partire da *Pupi e cantastorie di Sicilia* realizzata nel 1956

---

<sup>2</sup> Registrata nel 2022 ma operante da circa un ventennio, l'Associazione culturale Cantastorie on line – [associazioneilcantastorieonline.org](http://associazioneilcantastorieonline.org) – ha sede a Milano ed è presieduta da Tiziana Oppizzi, cantastorie e studiosa dello spettacolo di piazza, da Claudio Piccoli, studioso e tesoriere, e Mauro Geraci, antropologo, cantastorie e segretario. L'Associazione, coi suoi strumenti informativi digitali *Il Cantastorie on line* e *Foglio volante* - prosegue con grande impegno e passione gl'intenti che furono già dell'antica Associazione Italiana Cantastorie (cfr. Geraci 1996: 126-134), principalmente quelli dell'informazione, dello studio come della promozione dello spettacolo popolare dei cantastorie italiani.

al Piccolo Teatro di Milano sotto la supervisione di Roberto Leydi, etnomusicologo che tanti studi ha dedicato allo spettacolo di piazza e alla canzone narrativa italiana (1959; 1973). Oltre al già citato *Un uomo da bruciare* (1962), la presenza di Buttitta e Busacca la ritroviamo in *Sicilia all'addritta*, film politico realizzato ancora dai Taviani nel 1961 per conto del Comitato regionale siciliano del Partito Comunista Italiano. Si pensi, infatti, alla notevole presenza dei cantastorie nella più alta cinematografia italiana, dal neorealismo in poi: da *Storie dell'emigrazione* (1972) in cui Alessandro Blasetti s'avvalse della presenza di Otello Profazio e Matteo Salvatore, alle ballate di Orazio Strano riprese ne *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi, *Toro scatenato* (1980) di Martin Scorsese, *La storia di una capinera* (1993) di Franco Zeffirelli. Si pensi anche alla ballata *Amuri amuri* che Profazio scrisse quale colonna sonora de *L'amante di Gramigna* (1968) di Carlo Lizzani, ispirato alla nota novella verghiana; si pensi a *La disfida di Roma* (1964) in cui fu Ugo Gregoretti a riprendere l'esibizione in piazza in cui Buttitta e Santangelo cantavano i contrasti etici di una delle prime partite di calcio annullate per doping. Da qui, in anni recenti, il cinema ha continuato a far propria la voce dei cantastorie: da Marco Tullio Giordana ne *I cento passi* (2000) a Marco Amenta nel suo *Storia di una siciliana ribelle* (2009) in cui è ancora Santangelo a proporre la tragedia della ragazza di Partanna, Rita Atria, suicidatasi dopo aver denunciato per mafia i genitori; da Pasquale Scimeca in cui è Nino Busacca a comparire nel film dedicato a *Placido Rizzotto* (2000) fino a *Cuntami* (2021) dov'è Giovanna Taviani a ritrattare la voce di Ciccio Busacca a sessant'anni dal lavoro del padre. A questa va aggiunta la vasta cinematografia documentaria tra cui ricordiamo *Il giullare in esilio* (1983) in cui Giovanni Isgrò e Diego Bonsangue esplorarono la personalità di Ciccio Busacca come il recente docufilm di Antonio Ministeri, *I cunta di Francu* (2020), incentrato sulla figura innovatrice di Trincale.

## 2. La vita, la storia, la piazza

L'adesione a tali vasti circuiti ha contribuito alla notevole dilatazione della piazza e del pubblico di pari passo a una relativa italianizzazione del dialetto e al ripensamento delle tradizionali forme poetico-musicali. L'incremento delle canzoni o *ballate* di breve durata (5'–10') ha comportato soprattutto la sensibile diminuzione delle *storie* – poemetti su fatti di cronaca o sulla vita di un personaggio un tempo lunghe più di centosessanta sestine od ottave che superavano l'ora di ascolto – che difficilmente oggi trovano spazio per essere trasmesse per intero o tagliate senza considerevoli perdite di senso. Ci si pone così alla ricerca di nuove forme espressive, garanti di un sapere popolare per il quale non ci si rassegna a essere convocati quali simboli di un “passato esotico”, di un “mondo che scompare” che ancora conserva nell’ultimo cantastorie” aspetti folkloristici, pittoreschi, telegenici. Alla molteplicità dei circuiti comunicativi si accompagna quella di campi tematici che investono le più attuali cronache e questioni sociali, politiche, economiche, culturali: il cambiamento dei costumi sessuali, domestici e sociali, l'emigrazione e l'immigrazione, la violenza sulle donne, il folle imperversare delle guerre e delle logiche del profitto, la virtualità con le sue inquietanti forme di alienazione. Temi che i cantastorie individuano attraverso un'attenta fase di raccolta delle informazioni, la partecipazione o l'osservazione diretta dei fatti, il reperimento di notizie dalla stampa, da fonti radiotelevisive, da testimoni appositamente interpellati (Geraci 1996: 137-143). Per Bella i cantastorie devono così “saper sfruttare e osservare ogni occasione per esprimere il proprio punto di vista sui più spinosi problemi del momento” (Bella 1977: 22). Anche Orazio Strano rendeva noto come il suo contrasto poetico sul fumo, *U fumaturi e chiddu ca nun fuma*, traesse ispirazione dalla ripetuta osservazione dei litigi fra due cittadini del suo paese, Riposto, vicino Catania (Profazio 1980). Anche Busacca, nel '51, debutta nella piazza di San Cataldo con *L'assassinio di Raddusa*, storia di una ragazza che, travestita da carabiniere, si vendica uccidendo in piazza l'uomo che l'aveva violentata (Geraci 1996: 27). Dal '58 è soprattutto Franco Trincale di Militello in Val di

Catania a osservare, da cantastorie ed emigrante, la vita nelle fabbriche di Milano, le lotte sindacali e studentesche, i drammi dei disoccupati, la negazione dei più elementari diritti, le violenze dello Stato, esplicitando le sue denunce in un vastissimo repertorio di storie e ballate, come attraverso veri e propri carteggi intrattenuti con esponenti del mondo politico e istituzionale quali Enrico Berlinguer, Gian Carlo Pajetta, Marco Pannella, Mario Capanna, fino ad Antonio Di Pietro cui è dedicata la fonocassetta autoprodotta nel 1992, *Storie di mafia, politica e tangenti*. Anche Trincale restituisce l'immagine del cantastorie che “attinge la notizia alla fonte – quartiere proletario, case occupate, fabbriche in lotta, lotte dell'emigrazione, manifestazioni politiche – e la propaga nello stesso spazio per discuterne i contenuti con i diretti protagonisti. Poi tramite la forma acustica la propaga agli altri quartieri o città con la stessa realtà per farne esplodere le contraddizioni e comunicare le esperienze di lotta dei luoghi dove è stata attinta la notizia, che è diventata ‘ballata’. Nello stesso tempo riceve il giudizio critico di classe e nello stesso spazio attinge i mezzi vitali per la sopravvivenza” (Trincale 1979: 94-95). Attraverso ballate ormai divenute classiche - quali *Sicilia a lutto* sui braccianti di Avola uccisi dalla polizia per conto dell'aristocrazia latifondista o quelle più recenti sulla questione europea (*Ora semu europei*), sulle controindicazioni dell'abuso dello smartphone (*Il telefono cellulare*) o sul persistere della pena di morte ad esempio in alcuni Stati Uniti d'America (*Joseph O 'Dell*), Trincale rappresenta un esempio magistrale di come le cronache cantate dei cantastorie oggi costituiscano una grande riflessione critica e pubblica *della e sulla* più attuale realtà che ci circonda (cfr. Geraci 1996). Progetto di *ri-flessione* poetica dove la piazza - lo ricorda il “teatro dialettico” di Bertolt Brecht che fu grande cultore dei cantastorie tedeschi (*bänkelsänger*) - è al contempo spazio di militanza e lucido estraniamento, di *re-citazione* ma anche rimessa in discussione delle più convenzionali versioni della storia<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Si v., in proposito, l'ultima raccolta poetica del cantastorie Franco Trincale, *Pensu, chiudu l'occhi e scrivu. Poesie e disegni*, cura e introduzione di Mauro Geraci, Strade bianche di Stampa Alternativa,

### 3. L'indifferenza musicale

Mediatori di una storia popolare materialmente istruita, presentata, ragionata nelle forme estranianti delle strofe e delle scene dipinte sul cartellone, anche sotto il profilo musicale i cantastorie sono vivaci mediatori tra cultura cittadina e contadina. Nelle loro prospettive musicali confluiscono: 1) elementi desunti dai ballabili delle orchestre artigiane locali che riplasmano tratti propri delle danze tradizionali contadine e tratti della musica leggera; 2) elementi mutuati dalla canzone d'autore, sia essa quella dei *posteggiatori* romani e napoletani, dei cantanti sanremesi o dei moderni *cantautori*; 3) elementi di provenienza folklorica legati ai modelli iterativi propri della canzone narrativa di tradizione orale o a quelli declamatori presenti nelle sfide poetiche carnevalesche come nel *cunto* e nell'*opra* dei pupi in Sicilia (cfr. Geraci 1996). Sebbene l'uso della scrittura e della stampa appaia decisivo nelle pratiche compositive dei cantastorie, al livello musicale esso appare ridotto. Certo la prassi di Leonardo Strano tesa a "mittiricci a musica" a testi poetici precedentemente "cumposti", sembrerebbe più ricollegarsi ai criteri di composizione scritta diffusi negli ambienti musicali culti che all'*improvvisazione* o *trasmissione generativa* del folklore musicale orale (Carpitella 1973; Goody 1979). Sebbene Sindoni, Leonardo e Vito Strano (docente di chitarra nelle scuole di Sydney) usino il pentagramma per appuntare la linea melodica della voce o le sequenze ritmico-armoniche affidate alla chitarra, nei cantastorie la notazione scritta non è consuetudinaria. Ci si limita a fissare la tonalità, gli accordi, il tempo, il nome di moduli musicali elaborati oralmente sulla base della struttura metrica del testo. Nel quaderno su cui Orazio Strano raccoglieva i suoi testi, alcuni di essi risultano corredati di informazioni relative al tempo – *walzer*, *a tarantella* ecc. -, al *tonu* – *Re minore* o *maggiore*, *La*, *Mi* e *Do* -, alle modulazioni – *passa al La*, *diventa Fa* -, al nome quando ripreso da altre storie o da altri

---

Pitigliano (Grosseto) 2020, disponibile gratuitamente on line dal sito stesso dell'editore: <https://www.stradebianchelibri.com/trincale-franco---pensu-chiudu-locchi-e-scrivu.html>

repertori quali quelli canzonettistici napoletani – *alla Rita e Matteo, Giuliano, 'U surdatu innamuratu, Quannu mammeta t'ha fatto ecc.*

L'*indifferenza*, intuì l'etnomusicologo Diego Carpitella (1961), con cui i cantastorie del Sud si dibattono tra i sistemi generativi propri del folklore musicale e quelli impicanti tracce di notazione scritta si spiega, tuttavia, solo riflettendo sul ruolo che la musica svolge nel loro intero progetto spettacolare e conoscitivo. La *performance* dei cantastorie s'avvale, infatti, degli infiniti punti intermedi che raccordano il registro *cantato, declamato e parlato*. Indotte dalla drammatizzazione, tali sfumature s'insinuano nelle strutture musicali rendendo spesso indecifrabile il passaggio dall'intonazione recitata-parlata a quella cantata che così appare spesso indeterminata negli attacchi e nelle note. Eccetto brevi preludi, intermezzi e finali affidati alla chitarra quale strumento elettivo dei cantastorie (Geraci 1996: 176-183), la melodia risulta esclusivamente affidata alla voce, talvolta ripresa da strumenti aggiuntivi quali, soprattutto, fisarmonica o mandolino. Caratterizzato da una sostanziale linearità (rari sono gli intervalli superiori all'ottava) il modello melodico ricalca generalmente l'estensione della strofa o del ritornello; l'accompagnamento di chitarra ne definisce l'ossatura ritmica (binaria o ternaria) e armonica che produce relazioni con forte attrazione della dominante e sottodominante, cadenze tonali, settime di dominante, ricorrenze di cadenze perfette, frequenti passaggi tra maggiore e minore nella stessa tonalità. In una conversazione avuta con lui nel 1993 nella sua casa di Riposto (Catania), Leonardo Strano, che con grande abilità affiancava il padre Orazio di piazza in piazza, arriva così a sostenere come a livello musicale, "il vero cantastorie dev'essere rozzo e semplice. Mio fratello Vito nelle sue storie metteva passaggi complicati con la chitarra, tarantelle, acuti, arrangiamenti e tutti 'sti così... Ora questi a lungo andare stancano il pubblico, sono difficili da mantenere, li fanno i canzonettisti e per questo mio fratello poi non è riuscito a fare il vero cantastorie. La musica del cantastorie a ogni strofa dev'essere sempre uguale e il ritmo dei bassi della chitarra si deve sentire sempre" (Geraci 1996: 180).

#### 4. La musica dei contrasti

Incanalare l'attenzione degli spettatori entro uno spazio dialettico di confronto in cui una serie di eventi e valori viene riesposta al ragionamento collettivo, per i cantastorie si traduce nella difficoltà a mantenere vivo l'ascolto del pubblico per il tempo necessario affinché la storia venga non solo interamente cantata e recitata nelle sue varie parti, ma arricchita di tutti i commenti che essa suscita al momento. L'alternarsi di strofe cantate e recitate, gli improvvisi interventi parlati, il carattere lineare della melodia o il limitarsi a quelli che Trincale definisce "accordi da barbiere", figurano quali strategie tese, notava già Orazio Strano, a sostenere (*susteniri*) o ad accompagnare (*accompagnari*) l'elaborazione critica e spettacolare di un testo poetico (*puisia*). Articolazioni musicali variabili e complicate oscurerebbero l'intelligibilità delle parole, finirebbero per assorbire del tutto l'attenzione degli ascoltatori sviandola dagli altri canali espressivi previsti dal progetto narrativo. Inoltre finirebbero per sottolineare al livello acustico alcune movenze e interpretazioni della storia a discapito di altre, contravvenendo all'esigenza propria del cantastorie di riazzerare il giudizio critico attraverso una presentazione dei fatti e contrasti morali in una forma oggettiva che li vuole in primo luogo appiattiti nelle uniformi ricorrenze dei quadri metrici e musicali, in quelli pittorici del cartellone, e, secondariamente, ragionati e commentati nel rapporto estemporaneo con gli ascoltatori. Insomma, per essere funzionale al progetto narrativo la musica dei cantastorie deve ricalcare uno schema ritmico, armonico e melodico ripetuto, di andamento uniforme, riadattabile a un intero repertorio di ballate e suscettibile di ridefinizioni che sfruttano i margini di creatività concessi dall'intero sistema rappresentativo. Nei cantastorie la musica sancisce l'incontro tra voce e ascolto; esige che tra ciò che viene pronunciato e ciò che viene inteso sussista l'evidenza più completa di contrari e doppie morali. La pluridimensionalità del sapere poetico dei cantastorie passa, così, da quella musicale, che scaturisce dalle contraddizioni tra suoni e silenzi, simmetrie e asimmetrie, orizzonti melodici e vertici armonici, parlati, declamati e cantati,

proprietà partecipanti del suono e proprietà estranianti. Lo scopo è configurare una dimensione totalizzante dove si renda possibile un'organizzazione del sapere che non ne nasconda le contraddizioni ma che, anzi, ne esalti le origini e ragioni, attraverso l'equilibrata articolazione di svariati, interagenti supporti espressivi: la stampa, la scrittura, la musica, l'oralità, il gesto, la grafica. Quale forma d'amore per le verità degli uomini, il pensiero poetico e musicale dei cantastorie - con le sue libertà, indeterminazioni, intermediazioni, l'essere al tempo stesso partecipe ed estraniato rispetto ai fatti, mutevole come la folla in piazza – ha come scopo quello di smascherare d'ogni vicenda umana gli scuri intrecci: *trobar clus*, *etrebezcar los motz* dicevano, del resto, già gli antichi trovatori di Provenza (Marrou 1983). Un po' come il cuore di ogni Uomo che Buttitta immaginava come il pozzo che ogni poeta-cantastorie esplora in profondità quando vi “cala u catu e tira acqua pulita”.

### Bibliografia

- BELLA, T., “I cantastorie siciliani di oggi”, *Il cantastorie. Rivista di tradizioni popolari*, 43, n.s. 24, 1977, pp. 21-22.
- CARPITELLA, D., “Retrospectiva del cantastorie”, in F. Rocchi, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, introduzioni di Diego Carpitella e Annabella Rossi, Parenti, Firenze, 1961, pp. XVII-XVIII.
- CARPITELLA, D., *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo, 1973.
- GERACI, M., *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, prefazione di Luigi M. Lombardi Satriani, il Trovatore, Roma, 1996.
- GOODY, J., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Franco Angeli, Milano, 1979 (ed. or. 1977).
- LEVI, C., “Prefazione”, in I. Buttitta, *La peddi nova*, Feltrinelli, Milano, 1977 (I ed. 1963), pp. 7-10.
- LEYDI, R., *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati*, Edizioni del Gallo, Milano, 1958.

- LEYDI, R., *I canti popolari italiani*, Mondadori, Milano, 1973.
- MARROU, H.-I., *I trovatori*, introduzione di A. M. Finoli, Jaka Book, Milano, 1983 (ed. or. 1971).
- PROFAZIO, O. (a cura di), “Intervista a Orazio Strano”, trasmessa nel corso del programma radiofonico Rai, *I paesi cantano*, 9 settembre 1980.
- ROCCHI, F., *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, introduzioni di Diego Carpitella e Annabella Rossi, Parenti, Firenze, 1961.
- SANTANGELO, V., *La mia vita di cantastorie. Vicende autobiografiche di Vito Santangelo curate e introdotte da Mauro Geraci*, La Ricerca Folklorica Testi, Grafo editore, Brescia, 2006.
- TOMMASELLO, N., *Cicciu Busacca*, ITI Cannizzaro, Catania, 1999.
- TRINCALE, F., *Dieci anni in piazza. Analisi strumenti presenza per la rivoluzione comunista*, Pellicanolibri, Catania, 1979.

# Sulle tracce di Aria Nova.

## Il canto ara petrejancara nella Calabria centrale

*Christian Ferlaino*

### **Abstract**

The *canto ara petrejancara* is a vocal tradition that originated in the mountains of central Tyrrhenian Calabria. These two- or three-part polyvocal songs are sung at a free, non-measured slow tempo, typically accompanied by the diatonic accordion. Songs in this style have been documented in several audio recordings, including those by Alan Lomax and Walter Hennig, who published the relatively well-known track *Aria Nova* in 1954. Despite being still practised in the region, little information is available on the *canto ara petrejancara* to date, making it an understudied phenomenon in Italian ethnomusicology. This paper aims to fill this gap by discussing both historical and contemporary manifestations of the *ara petrejancara* style through music analysis and ethnographic data. This article starts with an analysis of the little information provided by Hennig about *Aria Nova* to position this recording in the broader context of central Calabria music. After providing an analysis of *Aria Nova*, the article reviews the historical audio recordings of songs in this style documented from the 1950s onward and discusses their stylistic features. It then analyses a recent recording that depicts the current state of the *canto ara petrejancara*. This recording is compared with the historical recordings in light of the rich ethnographic data gained through participant observation and direct involvement in the local community of musicians.

**Keywords:** Multi-part singing; Calabrian music; Ethnomusicology; Music analysis



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

## Sommario

Il canto *ara petrejancara* è uno stile canoro delle aree montane della Calabria tirrenica centrale. I canti *ara petrejancara* sono canti polivocali a due o tre parti, a tempo non misurato, solitamente accompagnati dall'organetto diatonico. Canti di questo tipo appaiono in diverse documentazioni audio storiche, incluso registrazioni ad opera di Alan Lomax e di Walter Hennig; quest'ultimo ha pubblicato una registrazione piuttosto nota dal titolo *Aria Nova* nel 1956. Nonostante si tratti di uno stile ancora praticato in regione, il canto *ara petrejancara* non è stato ancora studiato adeguatamente in ambito etnomusicologico. Questo articolo intende colmare questa lacuna e discute sia registrazioni storiche che attuali dello stile *ara petrejancara* attraverso analisi musicali incrociate con i dati etnografici raccolti nell'area.

Lo scritto prende le mosse da *Aria Nova* e analizza le poche informazioni fornite da Hennig per inserire questo canto nel contesto più ampio della musica della Calabria centrale. Dopo aver fornito un'analisi di *Aria Nova*, si passa ad una tracciatura delle documentazioni storiche di canti nello stesso stile rilevati a partire dagli anni '50 del secolo scorso evidenziandone i caratteri stilistici. Viene inoltre analizzata una registrazione recente di un canto *ara petrejancara* che intende fornire un'immagine dello stato attuale di questo stile canoro. Questa registrazione è infine correlata alle fonti storiche alla luce dei dati etnografici raccolti attraverso l'osservazione partecipante e il coinvolgimento diretto con la comunità locale di musicisti.

**Parole chiave:** canto polivocale; musica calabrese; etnomusicologia; analisi musicale

## 1. Introduzione

Lo stile di canto denominato *ara petrejancara* è uno stile canoro originario della Calabria tirrenica centrale e attualmente ancora praticato ma ancora poco studiato. Questo stile di canto è discusso nel presente articolo prendendo spunto dal brano rilevato negli anni 50 da Walter Hennig nei pressi di Nicastro

e pubblicato col titolo *Aria Nova*. Sebbene questo brano sia piuttosto noto in ambiente etnomusicologico italiano, si conoscono pochi dettagli sulla registrazione e sullo stile in cui è cantato.

Questo articolo, parte da un'analisi di *Aria Nova* per esaminarne lo stile e contestualizzarlo all'interno della tradizione musicale della Calabria tirrenica centrale. Il canto registrato da Hennig diventa lo spunto per discutere lo stile *ara petrejancara*, uno degli stili canori principali dell'area, alla luce delle ricerche sul campo condotte dall'autore e dal gruppo di ricerca *Felici & Conflenti* di cui è coordinatore scientifico. L'articolo si apre con un'analisi della registrazione di Hennig che ricostruisce, per quanto possibile, i dettagli mancanti nelle informazioni fornite dall'autore della raccolta. Successivamente, fornisce un'escursione delle registrazioni storiche che sono riconducibili a questo stile canoro. L'articolo discute, poi, la persistenza dello stile *ara petrejancara* avvalendosi di dati etnografici raccolti nel corso di oltre un decennio di indagini nella Calabria centrale. La doppia posizione di etnomusicologo e di musicista dell'area hanno permesso all'autore di poter investigare approfonditamente lo stile in questione attraverso un costante contatto con i musicisti presenti sul territorio. I dati etnografici sono stati intersecati con analisi di corpus nelle quali sono state messe a confronto svariate esecuzioni di canti nello stile oggetto di questo scritto. Anche il metodo di trascrizione adottato per i brani riflette la correlazione tra dati etnografici e di corpus. Si è, pertanto, deciso di adottare una notazione che tenti di cogliere il principio formulaico (Treitler 2007) che sottende questo stile di canto. Le altezze cardine sono indicate con una notazione di dimensioni normali, mentre per le variazioni melodiche e i melismi viene utilizzata una notazione di dimensioni ridotte.

La Calabria si presenta storicamente come una delle regioni italiane più ricche di tradizioni musicali, molte delle quali ancora vitali e ampiamente praticate. Le pratiche musicali di tradizione orale della regione sono descritte e documentate su fonti scritte da lungo tempo, sia che si tratti di brevi cenni in testi che si occupano di altro (ad esempio Douglas 1915 o la raccolta

Plastino 1997) sia che si tratti di studi specifici (Fedeli 1912). I canti della regione sono stati oggetto di studio da parte dell'etnologo Raffaele Lombardi Satriani che ne ha redatto una vasta antologia che abbraccia svariati stili nell'intera regione (Satriani 1928; 1931; 1932; 1933; 1934; 1940). Nella sua opera monumentale, Satriani però raccoglie solo i testi dei canti; per le prime rilevazioni sonore di una certa importanza bisogna aspettare gli anni '50 con le campagne di Carpitella e Lomax (Lomax e Carpitella 1957; Lomax 1999; Ricci e Tucci 2007; Gatto 2021) che documentano ampiamente le pratiche musicali della regione. Negli stessi anni, il tecnico del suono Walter Hennig (all'anagrafe Walther Theodor Hermann Albert Hennig) registra del materiale nelle regioni del sud Italia, compreso anche alcuni brani raccolti in Calabria. Registrati nel 1954, questi brani saranno pubblicati nel 1956 da Ethnic Folkways Library con il titolo *Folk Songs From Italy* (Hennig 1956). Dalle poche informazioni reperibili su Hennig si evince che fu fondatore di un importante studio di registrazione in Germania, il Tondienst Hamburg. Scarse sono, invece, le informazioni sulla sua attività di documentazione sonora. Olmsted (1999), nella sua tesi dottorale, ci comunica che Hennig entrò in un contenzioso legale con la casa discografica Folkways proprio per la pubblicazione della raccolta *Folk Songs From Italy*. Il contenzioso, causato da una presunta violazione dei diritti di distribuzione del disco, a quanto pare si risolse nel nulla, probabilmente a causa del lungo tempo intercorso tra la pubblicazione del disco e la diatriba legale.

Il disco fornisce poche informazioni relative alla campagna di Henning e al materiale raccolto. Il curatore della pubblicazione sottolinea nelle brevissime note introduttive che Henning non ha fornito informazioni riguardo ai canti e ai loro testi. Nelle note si legge che la collezione include «esempi inusuali di canzoni e danze della Sardegna, Sicilia, Capri, i villaggi “albanesi” del sud Italia e di altre parti.» Non viene fatta menzione della Calabria, nonostante il disco contenga ben 4 tracce registrate in regione, come indicato da Hennig nelle sue schede di indice da cui l'editore trae le informazioni relative alle tracce. Di quelle registrate in Calabria, tre sono

raccolte a Spezzano Albanese, centro dell'alto entroterra cosentino e una «nell'area di Nicastro.»

Le note introduttive sottolineano per ben due volte il carattere inusuale del materiale sonoro, comprensibilmente piuttosto sconosciuto ai ricercatori d'oltre oceano, che proprio in quegli anni intraprendevano importanti campagne di ricerca in Italia. Secondo il curatore dell'edizione, è proprio il carattere inusuale di questo materiale sonoro a giustificare la pubblicazione del disco anche senza le trascrizioni e le traduzioni dei testi.

## **2. Aria Nova**

La traccia di interesse per questo articolo è quella registrata «nell'area di Nicastro» che viene pubblicata col titolo *Aria Nova* e sottotitolo *Aria of the Bride* (aria della sposa). Le brevi note con cui è indicizzato il brano riportano che *Aria Nova* è cantato da «due cantanti di Nicastro con accompagnamento all'organetto.» Purtroppo, Hennig non fornisce ulteriori informazioni sui nomi dei cantanti, della località specifica in cui il canto è stato raccolto e del tipo di organetto con cui viene suonato l'accompagnamento musicale. Considerato il tempo trascorso dalla registrazione e la vaghezza delle informazioni sul luogo e le persone coinvolte, diventa impensabile cercare di ricostruire l'identità dei cantori. Infatti, l'area di Nicastro coinvolge una grande quantità di comunità che hanno visto una considerevole espansione demografica dai tempi della campagna calabrese di Hennig e l'intera area oggi conta circa 50.000 abitanti. Rimane tuttavia la possibilità di analizzare il canto e contestualizzarlo all'interno degli stili rilevati nell'area, sia alla luce di registrazioni storiche che di pratiche musicali ancora vive.

*Aria Nova* è un canto a distesa a due voci non parallele (Macchiarella 2001; Staiti 2021) con accompagnamento strumentale all'organetto. La vocalità è di tipo mediterranea, con un timbro vocale aspro e ricco di armonici e andamento melodico fortemente melismatico (Staiti 2021). La registrazione di Hennig consiste di un preludio strumentale e tre versi cantati, separati da un interludio strumentale che riprende il materiale esposto nel preludio. La

voce femminile espone parte del verso a solo mentre la voce maschile interviene solo nella parte finale del verso. Qui la voce maschile assume il ruolo di voce principale ed è sostenuta dalla voce femminile che si fa carico della parte di accompagnamento. Un'analisi più attenta, come si vedrà nel dettaglio più avanti, mostra che in realtà la voce femminile canta il verso per intero mentre la voce maschile canta elementi extratestuali estemporanei in risposta alla prima voce.

Il testo cantato in *Aria Nova* è piuttosto conosciuto anche al di fuori della Calabria tirrenica centrale ed è comunemente identificato come *Garofalu d'Amuri amatu tantu*. Il testo, composto da distici di endecasillabi, è riportato nella sua interezza qui di seguito.

|                                      |                                           |
|--------------------------------------|-------------------------------------------|
| Garofalu d'amuri amatu tantu         | Garofano d'amore amato tanto              |
| cianciu ca non ti viu a mortu tiempu | piango perché non ti vedo da molto        |
| 'na littira ti hazzu di piantu       | tempo                                     |
| e una de sospiri e di turmiantu      | ti faccio una lettera di pianto           |
| si passe lu pustieri ti la mannu     | e una di sospiri e di tormento            |
| sinnò te la spedisciu cu llv viantu  | se passa il postino te la mando           |
| e si lu viantu un mine forte tantu   | sennò te la spedisco con il vento         |
| tu jetta nu suspiru ed iu lu siantu  | e se il vento non soffia forte abbastanza |
|                                      | tu lancia un sospiro ed io lo sentirò     |

La formula retorica *Garofalu d'amuri* è usata in vari testi cantati in Calabria per appellarsi alla donna amata (si riscontra fra gli altri in Ricci e Tucci 1997; Alario 1975; Satriani 1934). Nelle sue note, che come accennato non riportano né trascrizioni né traduzioni dei testi, Hennig scrive che si tratta di «una vecchia canzone, le cui parole sembrano essere un misto di Greco antico, Italiano e un po' di Turco.» Conoscendo il testo si evince che la lingua usata è un dialetto piuttosto comune nell'area del lametino e che, nel caso specifico, non presenta particolari influenze o parole di esplicita origine greco

antica, né tantomeno turca. Certamente il dialetto dell'area deve essere sembrato piuttosto complesso da comprendere per il ricercatore, soprattutto se articolato con i complessi vocalizzi con cui viene cantata questa canzone. Ad onor del vero, considerato come i ricchi melismi dispiegati soprattutto dalla voce femminile dilatano le parole, per diverso tempo è stato difficile anche per me ricostruire parola per parola il testo del canto in questione. Solo averlo sentito cantare dalla voce viva dei cantori dell'area ha consentito la sua completa comprensione. A complicare la comprensione immediata del testo è anche l'uso della particella "era" cantata in conclusione di quasi tutti i versi. Nei canti dell'area, e per esteso in tutta la Calabria, è prassi comune concludere le frasi con la vocale sonora "a." La formula "era," utilizzata in Arian Nova, rappresenta un unicum nelle mie esperienze di ricerca nell'area. Figura 1 mostra la trascrizione del primo verso di Aria Nova, dal secondo 13 al secondo 53.

13 14 15 16 17 18 19 20 21

VF Lu ga ro fa lu d'a mo

21 22 23 24 25 26 27 28 29

VF ri oi a mo ri a ma

29 30 31 32 33 34 35 36 37

VF tu tan t'e ra

VM oi be

37 38 39 40 41 42 43 44 45

VF

VM lla da ve ru oi e ma

45 46 47 48 49 50 51 52 53

VF

VM mma ta

Figura 1: Trascrizione del primo verso di Aria Nova (sec. 13-53).

Degli otto endecasillabi del testesito originale, i cantanti registrati da Hennig ne cantano solo i primi tre, spezzando il secondo distico che rimane incompleto. I versi sono arricchiti con ripetizioni ed interpolazioni che

accentuano il carattere emotivo del testo e ne dilatano la metrica. Il testo registrato da Hennig si presenta come riportato qui di seguito: in corsivo riporto le porzioni aggiunte dai cantori; in grassetto le porzioni in cui la seconda voce assume il ruolo principale.

*Lu garofalu d'amori, oi amori amatu tantu era*

***Oi bella daveru oi 'e mammata***

*Iu cianciu ca nun ti viu, furtuna mia, a mortu tiempu era*

***Oi bella a mortu tiempu era***

*Iu 'na littira ti fazzu, cori tirannu, di piant'era*

***Cori tirannu di piant'era***

L'esposizione del testo con l'inserzione di interiezioni, ripetizioni e interpolazioni è una pratica piuttosto comune sia nell'area in questione che in altre aree della Calabria, soprattutto per quanto riguarda i canti ar'alluangu, canti a distesa che concedono al cantore una certa libertà di arricchire i testi e accomodare la metrica del testo alle variazioni vocali realizzate in tempo reale. Allo stesso modo, è pratica comune nei canti di questo tipo l'uso di interludi strumentali tra i versi cantati. In Aria Nova, ad ogni verso, cantato nella sua interezza dalla voce femminile, la voce maschile risponde con quello che nel linguaggio tecnico locale viene indicato come *vutata*, cioè una risposta estemporanea cantata dal secondo cantore che si avvale di elementi testuali stereotipi in risposta alla parte esposta dal primo. Nel caso registrato da Hennig, il gioco polivocale si dispiega solo durante *La sira di lu iovi m'arristaru la vutata*, particolare di rilievo ma che rientra nella variabilità con cui questi canti sembrano poter essere interpretati.

Ad una analisi delle formule melodiche utilizzate negli interludi strumentali, si evince che l'organetto utilizzato nella registrazione è del tipo a otto bassi. Si tratta di un modello che corrisponde perfettamente a quelli diffusi in quest'area. Nicastro ricade nelle comunità attratte dal pellegrinaggio della Madonna della Quercia (o di Visora) di Conflenti (Ferlaino 2017; 2018),

anche definita in altre ricerche etnomusicologiche come l'area del Reventino-Savuto prendendo come elemento caratterizzante il Monte Reventino e la valle del Fiume Savuto, le principali conformazioni geografiche di quest'area (Bressi et al. 2017). L'organetto d'elezione per l'intera area conflentana è il modello a otto bassi che permette l'uso della quarta aumentata che si ottiene utilizzando sia i due bassi inferiori esterni che tutti e quattro i bassi inferiori dello strumento. L'organetto a quattro bassi, come quello a due, non permette di suonare una scala che contenga la quarta aumentata a meno di modifiche, come ad esempio avviene nei pochi organetti a quattro bassi diffusi nel conflentano, ai quali viene invertita (girata) una delle voci per poter eseguire le sonate dell'area. Quello utilizzato nella registrazione di Hennig però è evidentemente un organetto a otto bassi: le linee melodiche suonate durante gli interludi non sono, infatti, riproducibili su un organetto a quattro bassi con le voci girate, mentre possono essere facilmente suonate utilizzando i bassi inferiori interni ed esterni del modello a otto bassi.

Quello registrato da Henning nel 1954 non è l'unico canto rilevato storicamente in questo stile, sebbene rimanga unico per qualità esecutiva delle variazioni melodiche fra i documenti sonori rilevati. Negli stessi anni in cui Hennig registra *Aria Nova*, Alan Lomax registra a *Feroletto Antico*, paese del circondario lametino, un canto polivocale a tre voci non accompagnate che viene pubblicato col titolo *Alla Campagnola* (Lomax e Carpitella 1999; Lomax 1999). I principi formulaici impiegati in questo canto sono pienamente compatibili con *Aria Nova*, sebbene *Alla Campanola* sia cantato a più voci, l'accompagnamento vocale si presenta sia nella seconda metà dei versi che nelle vutate e non sia accompagnato dall'organetto. Sempre a *Feroletto Antico*, Lomax rileva anche un canto, *Ed amuri t'arricuordi* (Lomax 1999), che presenta modelli melodici e modalità esecutive simili, sebbene il tempo utilizzato dai cantori sia molto veloce e l'elaborazione melodica limitata. Negli anni '70 Antonino Uccello pubblica un canto intitolato *La sira di lu iovi m'arristaru* (Pennino 2002). Sebbene questo canto a voce sola senza accompagnamento strumentale si avvalga di melismi di carattere molto più

marcatamente microtonale se paragonato a Aria Nova, lo si può far facilmente ricondurre allo stesso stile canoro. Infatti, i principi melodici utilizzati in questo canto sono del tutto simili al canto registrato a Nicastro da Hennig. Nel 1988, Antonio De Sensi e Maurizio de Paola (1988), in occasione della loro tesi di laurea, registrano a Sambiasi – paese attiguo a Nicastro – vari canti polivocali accompagnati all’organetto, alcuni dei quali nello stile di Aria Nova. Due di questi, uno cantato da due voci femminili e uno a tre voci voci maschili, proprio Garofalu d’amuri, sono stati poi pubblicati in Bressi et al. (2017). Questi canti si presentano molto simili alle modalità esecutive di Alla Campagnola – quindi con il gioco polivocale sulla seconda metà del verso – sebbene siano accompagnate all’organetto. In Bressi et al. (2017) è anche documentato un canto, Chiantai ‘nu nucipiarsicu alla vigna, nello stesso stile documentato di recente nell’area di Nicastro.

### **3. Il canto ara petrejancara**

Ricerche recenti e l’osservazione dei repertori ancora praticati nell’area dimostrano la persistenza dello stile canoro dei canti fin qui trattati, specialmente nelle aree interne del Reventino-Savuto e nelle zone rurali limitrofe a Lamezia. Lo stile con cui vengono cantati questi canti è uno degli stili principali dell’area del Reventino-Savuto ed è comunemente indicato come canto ara petrejancara, cioè nello stile di Pietrebianche, frazione montana del comune di Martirano Lombardo. Questa piccola contrada ha giocato un ruolo di primo rilievo nell’affermazione della musica per organetto nell’area di influenza della Madonna di Conflenti: era, infatti, particolarmente attiva musicalmente e ha dato i natali ad alcuni musicisti che hanno esercitato una influenza rilevante sull’area (Ferlaino 2017). Sono molte le testimonianze di musicisti di varie comunità del versante costiero che hanno appreso sonate per organetto durante qualche festa o qualche serata a Pietrebianche. Pietrebianche è attiguo al territorio comunale di Conflenti, la cui festa mariana ha esercitato un ruolo chiave nella diffusione di un repertorio comune a tutta l’area interessata dal pellegrinaggio, come è stato ampiamente

documentato (La Vena 2005; Ferlaine 2017; Bressi et al. 2017). La trivvucette o fina, una delle sonate principali dell'area del Reventino-Savuto e fra quelle che maggiormente la caratterizzano, è anche chiamata petrejancara, nome che ne identifica l'origine nella piccola frazione montana del comune di Martirano Lombardo (Ferlaine 2017). Sia l'omonima sonata di danza che il canto ara petrejancara utilizzano un modo che fa ampio uso del quarto grado aumentato come settimo grado maggiore dell'accordo tensivo. L'uso del quarto grado aumentato è caratteristica specifica delle sonate del versante interno dell'area conflentana, che la contraddistingue dalle comunità limitrofe sia interne che esterne all'area interessata dal pellegrinaggio. Infatti, sia la petrejancara, originatasi a Pietrebianche, che la cuxxentara, originatasi a Conflenti, utilizzano il quarto grado aumentato. Lo stile di canto ara petrejancara si riscontra attualmente con maggiore concentrazione di informatori e cantori proprio nelle aree montane interne al territorio interessato dal pellegrinaggio di Conflenti. Sebbene sia diffuso in tutta l'area di influenza della madonna di Conflenti, lo stile di canto ara petrejancara è stato rilevato maggiormente a Conflenti, Martirano Lombardo, Nocera Terinese, Sambiasi e Nicastro.

È importante notare che Antonino Uccello indichi nel sottotitolo di *La sira di lu iovi m'arristaru*, registrato nelle carceri siciliane, che si tratta di un canto al "modo di Nicastro." È altresì importante notare che una informatrice di Nocera Terinese che ha ascoltato *Aria Nova* ha definito tale canto "alla Nicastrese." Tuttavia, i dati etnografici confermano che i canti registrati da Hennig e Uccello sono dei canti ara petrejancara, visto che quasi tutti gli informatori cui sono stati fatti ascoltare riconducono questi canti allo stile ara petrejancara.

Lo stile di canto ara petrejancara, insieme al canto alla zampogna, è appannaggio dei cantori più esperti perché richiede sviluppate competenze tecniche nell'uso e nel sostegno della voce, capacità di produrre variazioni melodiche complesse e ampie conoscenze retoriche per modificare ed adattare la metrica del testo alle variazioni melodiche estemporanee. Con le

trasformazioni sociali che hanno relegato la musica tradizionale nell'intimità delle case e non più nello spazio pubblico (Ferlaino 2017), questo stile di canto ha subito, nei decenni passati, una crisi sostanziale, seppure non sia mai scomparso. Essendo un canto complesso che richiede cantori che padroneggino sia l'uso della voce che le competenze retoriche, la pratica di questo canto si è ridotta, rimanendo viva soprattutto nelle comunità rurali che maggiormente hanno conservato la musica e i balli propri dell'area del conflentano. Negli ultimi anni, una nuova generazione di musicisti si è appassionata a questi canti e li ha appresi in famiglia e nelle comunità, rinsaldando la continuità generazionale che si era sfilacciata con il boom economico degli anni '60. Lo stile attualmente è relativamente vitale e praticato da anziani cantori ed uno sparuto, ma crescente, numero di giovani.

Quella che segue è un'analisi di una registrazione recente di un canto, *Stratuzza appassionata ora te lassu*, che fornisce una fotografia attuale dello stile *ara petrejancara*<sup>1</sup>. Il canto contenuto in questa registrazione è stato registrato a Firenze nel corso di una esibizione del gruppo Felici e Conflenti da Andrea Bressi. Il brano è eseguito da Giuseppe Muraca e Giuseppe Gallo, due giovani meno che trentenni che hanno appreso questo stile a diretto contatto con i cantori più anziani. Del testo, riportato qui di seguito, Muraca alla prima voce e Gallo alla seconda cantano qui solo i primi quattro versi.

|                                     |                                                 |
|-------------------------------------|-------------------------------------------------|
| Stratuzza appassionata ora te lassu | Stradina piena di passione ora ti lascio        |
| Cianciannu minne vajiù la via via   | Piangendo vado per la via                       |
| Cianciti petre e lacrime de tassu   | Piangete pietre e lacrime di tasso <sup>2</sup> |
| Tassu chi me ntassàu la vita mia    | Tasso che ha stordito la mia vita               |
| Ca ntuassicu le petre dduve passu   | Ché intossico le pietre dove passo              |
| Ntuassicate le lassu cum'e mmie     | e le lascio intossicate come me                 |

<sup>1</sup> <https://b2drop.eudat.eu/s/pJjwa7FkPKynH2s>

<sup>2</sup> Dalla pianta del titimalo si estraeva un liquido lattiginoso tossico con cui si faceva lo '*ntassu* che veniva versato nelle acque per stordire i pesci e pescarli.

Giuseppe Muraca e Giuseppe Gallo, che suona anche l'organetto, cantano il testo come trascritto qui di seguito; anche in questa trascrizione, le porzioni di aggiunte dai cantori sono riportate in corsivo e quando la seconda voce assume il ruolo principale in grassetto.

*E stratzza appassionata bella ora te lassu*

*E cianciannu minne vaju bella la via via*

***Te vuogliu bene te vuagliu ama***

*E cianciti petre e la, e lacrime de tassu*

*E tassu chi me ntassau e donna la vita mia*

***E bella daver'e mammata***

I cantori ancora presenti sul territorio cantano per lo più con le modalità contenute in questa registrazione. Il brano è introdotto da una parte strumentale che, successivamente, funge anche da interludio fra i versi. L'organettista si avvale in questa registrazione dei due bassi esterni inferiori dell'organetto a otto bassi proponendo delle formule melodiche molto comuni nella regione per quanto riguarda l'accompagnamento al canto. Giuseppe Muraca, che canta la prima voce, espone metà del verso a voce sola. Giuseppe Gallo interviene con l'accompagnamento vocale solo nella seconda parte del verso – fa l'accuardu, come viene definito nel gergo tecnico dell'area – con una formula melodica del tutto sovrapponibile a quella utilizzata nella parte polivocale di Aria Nova. Occasionalmente Gallo inserisce una vutata a fine verso assumendo il ruolo di prima voce. Nella vutata, Muraca passa all'accompagnamento vocale, invertendo i ruoli fino alla successiva esposizione del verso. In questa registrazione, i cantori inseriscono una vutata al termine dell'esposizione del secondo e dell'ultimo verso. Il brano si conclude con una sonata di danza petrejancara. Quando possibile, non presente nella registrazione in esame, ai due cantori si aggiunge un terzo che

canta u gaddu, che raddoppia all’ottava alta la parte del secondo cantore nella cadenza a fine verso. Molto spesso, come anche in questo caso, il verso è introdotto con il vocalizzo della vocale sonora “e”. Figura 2 propone la trascrizione dell’ultimo dei quattro versi.

The musical score is presented in six systems, each containing two staves labeled V1 and V2. The lyrics are written below the staves, and time markers are indicated above the V1 staff of each system.

- System 1:** Time markers 3.41 to 3.49. V1: E ta ssu ca mi. V2: (empty staff).
- System 2:** Time markers 3.49 to 3.57. V1: 'nta ssai e do. V2: e do.
- System 3:** Time markers 3.57 to 4.05. V1: nn'a vi ta. V2: nn'a vi ta.
- System 4:** Time markers 4.05 to 4.13. V1: mia e. V2: mia e.
- System 5:** Time markers 4.13 to 4.21. V1: be lla ve. V2: be lla da ve.
- System 6:** Time markers 4.21 to 4.29. V1: r'e ma mma ta. V2: r'e ma mma ta.

Figura 2: Trascrizione dell’ultimo verso di *Stratuzza Appassionata*.

Nonostante la registrazione rappresenti il modo con cui i canti ara petrejancara sono cantati comunemente al giorno d'oggi, nelle indagini etnografiche sono più volte emerse informazioni circa una certa flessibilità nelle modalità di esecuzione. Gli informatori parlano di modalità esecutive compatibili con le registrazioni storiche di questo stile che sono state discusse precedentemente. Non è dato sapere se l'assenza dell'accompagnamento vocale sull'esposizione del verso nella registrazione di Hennig sia dovuta ad esigenze dettate dal contesto o se fosse pratica comune all'epoca e solo in un secondo momento si sia affermato l'accompagnamento sul verso – sebbene la registrazione di Lomax effettuata negli stessi anni ci fornisce un quadro già delineato di accompagnamento sul verso. Tuttavia, nelle informazioni raccolte è emerso, anche se raramente, come si possa instaurare il gioco polivocale solo nella vutata, come accade proprio nell'esempio di Aria Nova. Più spesso, è emerso che questo stile di canto può essere eseguito a tre voci senza l'accompagnamento strumentale come avviene in Alla Campagnola registrato da Lomax. Questa informazione emerge soprattutto per il canto a voci femminili sebbene, nel corso delle mie ricerche, non sia stato possibile ascoltare questo stile di canto in una versione a voci non accompagnate. Non ci sono informazioni riguardo alla possibilità di una esecuzione a voce sola. Anzi, le informazioni etnografiche puntano verso la necessità almeno della seconda voce: capita spesso che un cantore si rifiuti di cantare perché manca qualcuno che faccia l'accuardu. La registrazione di Antonino Uccello si presenta quindi come un unicum, forse dettato dalla solitudine forzata del cantore registrato, che nella raccolta in questione si trova nelle carceri siciliane.

#### **4. Considerazioni finali su Aria Nova**

Della registrazione di Henning, un particolare lascia aperti alcuni dubbi e riguarda il titolo attribuito al brano: Aria Nova, con sottotitolo di Aria of the Bride (Aria della Sposa). Il canto registrato da Hennig è chiaramente un canto d'amore, storicamente cantato nell'area in occasione delle serenate, durante

le quali ci si corteggiava e si stringevano promesse di matrimonio. In Garofalu d'Amuri un amante soffre per la distanza che lo separa dalla persona amata e la lettera o il vento diventano messaggeri dell'amore che persiste. Il titolo *Aria della Sposa*, sebbene non pienamente compatibile con il testo del canto in questione, risulta plausibile per un canto che possa essere cantato in un'occasione in cui ci si rivolge alla futura sposa, come nel caso di una serenata. L'enigma è costituito dal titolo *Aria Nova*. Il modo in cui viene riportato sembra sottintendere che *Aria of the Bride* possa tradurre *Aria Nova*. Tuttavia, non sembra essere questo il caso, considerando che la dicitura *aria nova* (o meglio *all'aria nova*) appare in altre collezioni col chiaro intento di definire uno stile di canto. Antonello Ricci e Roberta Tucci registrano dei canti *all'aria nova* a Cirò negli anni '80 (Ricci 2006; Ricci e Tucci 1997) accompagnati alla chitarra battente. Anche se Ricci e Tucci non forniscono dettagli su questo tipo di canti, appare evidente che i brani da loro registrati non appartengono allo stesso stile del canto registrato da Hennig, che si articola su modelli melodici completamente differenti. La nomenclatura "*all'aria nova*" appare anche in appendice in Gatto (2007). Gatto scrive che si tratta di un'«altra denominazione del canto ad aria» (ibid., 353), lo riporta di pubblico dominio e ne indica la provenienza da Guardavalle, Lamezia e Corigliano senza però fornire dettagli o esempi musicali di questo stile di canto.

Le tre comunità indicate da Gatto appartengono a tre aree musicali molto distanti fra loro che presentano pochi (se non affatto) caratteri comuni. Sebbene sia interessante rilevare la presenza di questa definizione in altre aree della Calabria, le informazioni riportate da Gatto e da Ricci e Tucci non aiutano a comprendere la scelta del titolo "*Aria Nova*" per il canto registrato da Hennig. Nella loro tesi di laurea De Sensi e De Paola (1988) definiscono i canti da loro registrati "*all'aria nova*" dandone una descrizione piuttosto succinta che potrebbe essere compatibile con il canto alla *petrejancara* di cui riportano varie registrazioni. Gli autori affermano anche che i canti "*all'aria nova*" possono essere accompagnati anche dalla *zampogna*, informazione che

non trova alcuna corrispondenza nei dati etnografici raccolti in un ventennio di ricerche. Nella memoria degli informatori, il canto ara petrejancara è unicamente associato all'organetto anche perché i modelli melodici di questo stile di canto non sono compatibili con le accordature delle zampogne della zona che non presentano il quarto grado aumentato.

Sebbene il termine sia applicato a canti nello stesso stile di quello registrato da Hennig, le informazioni riportate da De Sensi e De Paola non sembrano essere pienamente attendibili e non aiutano molto a chiarire il significato di “aria nova” attribuito a questo tipo di canti. C'è anche da sottolineare che nel corso delle mie ricerche e quelle dei componenti di Felici & Conflenti non è mai emersa tale dicitura. L'ipotesi che ritengo possa essere più plausibile, allo stato attuale delle conoscenze, sia che i cantori registrati da Hennig sottolineassero la recente, all'epoca, acquisizione di questo stile di canto. Una riflessione sugli stili rilevati nell'area può essere utile per comprendere questo argomento. Nell'area di influenza della Madonna di Conflenti sono stati rilevati storicamente, e sono ancora praticati, tre stili di canti lirici accompagnati da strumenti musicali: il canto alla zampogna, il canto all'arietta e il canto ara petrejancara. Il canto alla zampogna è sicuramente uno stile antico che si canta ar'alluangu sullo strumento a sacca. È un canto complesso che richiede spiccate capacità di variazione metrica e melodica. Questo stile si avvale di modelli melodici e armonici interamente legati alle accordature rilevate nella zampogna conflentana (La Vena 2005; Ferlaino 2020).

Il canto all'arietta è uno stile di canto su tempo misurato, cantato su un metro fisso a velocità molto moderata. Il canto all'arietta si canta indifferentemente alla zampogna e all'organetto e può ipotizzare che sia anch'esso uno stile di canto antico, nato come canto alla zampogna e successivamente adattato all'organetto quando questo strumento ha cominciato ad affermarsi nell'area. Sebbene il canto all'arietta possa essere accompagnato all'organetto con armonie che utilizzano il quarto grado aumentato, la forma del canto e le strutture melodiche utilizzate non

presentano rilevanti differenze tra le versioni alla zampogna e all'organetto. Il canto ara petrejancara invece utilizza modelli melodici e armonici che sono esclusivi del repertorio ad organetto dell'area conflentana e non trova alcun corrispettivo nel repertorio di canto alla zampogna. È pertanto plausibile che questo stile si sia sviluppato solo in seguito alla diffusione dell'organetto nell'area, che può essere fatta risalire al trentennio precedente la campagna di Walter Hennig.

Il canto ara petrejancara potrebbe essersi sviluppato quindi come stile ar'alluangu di complessità paragonabile a quella del canto alla zampogna da cantare però sull'organetto. Si può quindi facilmente ipotizzare che il titolo Aria Nova si riferisca ad un canto ad aria in uno stile che nel 1954 era considerato nuovo o recente dai cantori dell'area.

## Bibliografia

- ALARIO, L., *Canti d'amore, di lode e di sdegno nella lirica tradizionale del popolo di Cassano*, Trevi Scuola, Cosenza-Roma, 1975.
- BRESSI, A., DI TOMA, G., FERLAINO, C., NITTI, G., *Musiche tradizionali nell'area del Reventino-Savuto*, F&C, 2017.
- DE SENSI, A., DE PAOLA, M., *La tradizione musicale orale nella zona di Lamezia Terme. Canti tradizionali del circondario di Lamezia Terme*, Master's Dissertation, Università di Bologna, Bologna, 1988.
- DOUGLAS, N., *Old Calabria*, Secker, London, 1915.
- FEDELI, V., «Zampogne calabresi», *Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft*, fasc. 13, 1912, pp. 433-441.
- FERLAINO, C., *La musica da danza nell'area di influenza della Madonna di Conflenti*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2017.
- FERLAINO, C., «Alcune osservazioni sulla danza nell'area di influenza della Madonna di Conflenti», in M. Francini (a cura di), *Paesaggi culturali di Calabria. Percorsi interdisciplinari*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2018, vol. 1, pp. 165-176.

- FERLAINO, C., «Using ethnographic data and psychoacoustics to analyse a tuning system for Surdulina bagpipes», *Etnografie Sonore*, vol. III, n. 2, 2020, pp. 49-73.
- GATTO, D., *Suonare la tradizione*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007.
- GATTO, D. (a cura di), *Canti della tonnara. Immagini e suoni della ricerca in Calabria di Alan Lomax e Diego Carpitella (Vibo e Pizzo, 1954)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2021.
- HENNIG, W., *Folk Songs From Italy*, Ethnic Folkways Library, 1956.
- LA VENA, V., *La surdulina nella parte meridionale della sua area di diffusione*, Il cerchio, Rossano, 2005.
- LOMAX, A., *Calabria*, vol. 1 sound disc: digital, Rounder, Cambridge, MA, 1999.
- LOMAX, A., CARPITELLA, D., *The Folk Music of Southern Italy. The Folk Music of the Islands and Calabria*, Audio CD, Columbia, 1957.
- LOMAX, A., CARPITELLA, D., *Folk Music and Songs of Italy. A sampler*, Audio CD, Rounder, Cambridge, MA, 1999.
- MACCHIARELLA, I., «Il canto a più voci di tradizione orale», in R. Leydi (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia*, vol. 1, Libreria musicale italiana, Lucca, 2001, pp. 161-196.
- OLMSTED, A. A., «“We shall overcome”. Economic Stress, Articulation and the Life of Folkways Record and Service Corp., 1948-1969», University of Alberta, Edmonton, Alberta, 1999.
- PENNINO, G. (a cura di), *Era Sicilia. Canti popolari di carcere e mafia: canti raccolti e presentati da Antonino Uccello*, Archivio sonoro siciliano, vol. 1, Regione Siciliana Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Palermo, 2002.
- PLASTINO, G., *Suoni di Carta. Un'altologia sulla musica tradizionale in Calabria (1571-1957)*, A.M.A. Calabria, Lamezia Terme, 1997.
- RICCI, A., *Turuzzu Cariatì. Ritratto di un uomo-museo*, Squilibri, Rome, 2006.

- RICCI, A., TUCCI, R., *I canti di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, A.M.A. Calabria, Lamezia Terme, 1997.
- RICCI, A., TUCCI, R., *Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino*, Squilibri, Rome, 2007.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 1, Eugenio De Simone, Napoli, 1928.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 2, Eugenio De Simone, Napoli, 1931.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 3, Eugenio De Simone, Napoli, 1932.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 4, Eugenio De Simone, Napoli, 1933.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 5, Eugenio De Simone, Napoli, 1934.
- SATRIANI, R. L., *Canti popolari calabresi*, vol. 6, Eugenio De Simone, Napoli, 1940.
- STAITI, N., *Ascoltate miei cari signori. Le musiche di tradizione orale in Italia*, Nota, Udine, 2021.
- TREITLER, L., *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

## **Postfazione.**

### **Che ne è della filosofia della musica?**

*Carlo Serra*

Postilla non conclusiva. Che ne è della filosofia della musica?

Alla fine di questo volume resta forse lo spazio, per tracciare un quadro incompleto, e puramente orientativo, dello sviluppo della Filosofia della Musica in Italia, a circa 40 anni dalla ripresa teorica del tema, ad opera di Giovanni Piana, nel suo volume del 1991, dal fortunato titolo *Filosofia della Musica*, un titolo che allora suonava quasi inedito, nella tradizione italiana, e poi ripreso da una galassia di autori, che lo hanno piattamente riproposto nei contesti più diversificati, spesso senza la grazia, o almeno l'attenzione di dire che quel titolo era stato sdoganato proprio da Piana, ricollegatosi esplicitamente al titolo di un testo del giovane Giuseppe Mazzini, che nel 1836 avverte il bisogno di un discorso aperto sulla retorica e gli affetti che la musica, e le sue funzioni politiche, gli sembravano poter mettere in gioco. Sembra incredibile, ma fino a quel momento, non vi era l'idea di una materia autonoma come filosofia della musica in Italia, pur essendo la disciplina, ed il termine, occorrenze antiche, che si inseguono già nell'antichità classica, e agli albori della speculazione greca. La stessa definizione di armonia, e di armonia fra opposti, trova infatti le esemplificazioni più compiute in frammenti testuali che ci arrivano da Eraclito e Filolao. Fatto sta, che fino al libro di Piana, il dibattito filosofico sulla musica, in Italia, languiva fra i primi tentativi di introduzione dei lavori di Jankèlèvitch, qualche testo di Attali, e la marmorea tradizione adorniana. Da un altro canto, si collocavano le riflessioni sulle pratiche compositive, che per molti, erano aspetti, spingevano verso implicite fondazioni filosofiche, da Schoenberg a Chailley, da Hindemith a Stockhausen, da Danielou a Boulez. Su di un altro versante, il

lavoro delle scienze sperimentali, delle psicologie del suono, come quelle straordinarie raccolte in *Fisica Ingenua* di Paolo Bozzi, ai lavori sulle illusioni di movimento sonoro della scuola di Trieste cercavano sempre più spesso di uscire dal recinto dei dati empirici, per guadagnare il terreno di una teoria generale delle condizioni percettive, e dei loro riversamenti sulle forme di affettività. A questo quadro, si aggiungevano non tanto le ricerche sociologiche, anch'esse sotto la cappa di un adornismo risentito (e in che altro modo avrebbe potuto essere?), ma un'impressionante massa di ricerche sul concetto di sonoro, che dalla filosofia analitica agli antecedenti etnomusicologici, iniziavano a rileggere, quasi un'antecedente dei Sound studies, in forma di discussioni con una serie di Classici, da Constantin Brailoiu fino a Curt Sachs, e a tentativi, per quanto approssimativi, come quelli di John Blacking, per una definizione allargata di musicale. A muovere il quadro, si aggiungevano le semiotiche della musica, che, sul modello di Nattiez, si ibridavano con molti modelli analitici.

Se pensiamo a questo composito orizzonte di provenienza, in cui brillavano autonomamente le ricerche di Enrico Fubini, o di Amalia Collisani non possiamo che guardare con gratitudine, e ammirazione, al percorso che ci offre questo volume, in cui tanti ricercatori mostrano lo sviluppo polifonico di queste ricerche, nell'arco di un trentennio, i contributi qui raccolti, che *De Musica* ha il piacere di ospitare, raccontano bene la storia di uno sviluppo imprevedibile, e lo fanno, fortunatamente, in una feconda divergenza di metodi e forme.

Va anzitutto osservato che, se da un lato l'arrivo delle neuroscienze ha modificato molti aspetti strutturali delle teorie della percezione, dall'altro la riflessione si sta avviando in direzione di un profondo ripensamento produttivo dei risultati sperimentali, legati a questi contesti. Il che significa che, dopo essersi bamboleggiati con risposte indimostrabili fra strutture di funzionamento e forme esplicative (l'equivoco dei neuroni empatici ha creato catene di equivocità scivolosissime), ci si trova a riproporre il tema del senso, problematizzando il fisiologico, e non viceversa, moltiplicando anche spunti

di ricerca e dialettiche fra discipline diverse, secondo una tipica impostazione filosofica. Nello stesso tempo, il modificarsi delle discipline storiche, sta trasformando anche le indagini attorno al patrimonio concettuale della teoria musicale antica. Il modificarsi di questi nodi teorici ha portato infatti ad una rivisitazione feconda delle teorie legate alla filosofia antica: il fatto, ad esempio, che si parli di una psicomusicologia del mondo antico, mostra come la sensibilità verso quel repertorio consolidato, si sia modificata, e abbia creato un riassetto di fonti e problemi, del tutto imprevedibile. In una disciplina specifica, come la filosofia della musica, il senso trasformativo di simili processi di ibridazione si fa leggere meglio, secondo la classica lettura husserliana delle ontologie regionali, per cui i riassetti culturali costituiscono un campo di forza che modifica dall'interno le relazioni identitarie di ogni ramo scientifico. Una simile tensione dinamica, del resto, crea anche potenti campi di interazione, capaci di trasformare il senso *interno* delle discipline concettuali. La grande e difficile rielaborazione che l'antropologia della musica sta costruendo rispetto alla meravigliosa dispersività dei suoi contenuti empirici, mostra come la concettualità filosofica crei una sorta di diversa sensibilità, rispetto ai propri oggetti di studio, al modo di classificarli, o di riconsiderarne le matrici. E' una metamorfosi profonda, e tormentatissima, come mostra la grande confusione di piani che stanno attraversando le discipline legate all'ecologia dell'ascolto, dopo le seminali ricerche di Steven Feld. Se, da un lato, assistiamo ad una serie di tematizzazioni importanti, legate alla focalizzazione delle interazioni ambientali dentro alle forme di ascolto, con una tensione tesa a cancellare distinzioni gerarchiche fra suono, rumore, e suono musicalmente organizzato, dall'altro vediamo prendere forma a un dibattito piuttosto acceso, e, per certi versi, poco prevedibile, sulla proiezione dell'umano sulla musica animale, e sui modi della sua interpretazione. Anche qui è frequente incontrare problemi posti in modo poco comprensibile, a partire dall'idea stessa di identità della musica, che le differenti forme di approccio mettono in gioco. È infatti vissuto come un problema, il dover ricorrere a una terminologia mediata dall'analisi

delle musiche umane, e delle forme di somiglianza cui ogni ascolto si appoggia, come se fosse possibile rinunciare ad ogni forma descrittiva legata ai processi di organizzazione sonora, che vanno delineandosi nell'ascolto, e che pongono comunque la necessità di un riconoscimento, che vada oltre le occorrenze lessicali. Poste con questa radicalità, simili richieste rendono difficile persino capire quale sia il compito dell'ascoltatore, alle prese con le forme complesse che ci vengono incontro, nelle interazioni musicali ad esempio fra balene o grilli, Caricando, ma non troppo, la posta in gioco, sembra che oramai vada imponendosi come forma di autopunizione mimetica il dir che quanto ascolto mi appaia, ad esempio, una polifonia, perché questa polifonia animale non va pensata come un brano polifonico, non partecipa al mondo delle intenzionalità umane. Questo modo di procedere sembra davvero un gioco ipocrita con le forme della somiglianza, che aspira, a dirla tutta, ad un ineffabile disorientamento programmatico. L'osservare che il richiamo alla polifonia possa essere una constatazione fenomenologica legata alla struttura che mi si dà nell'ascolto non dovrebbe essere bollato come puro antropocentrismo, a meno di porre come antropocentrico ogni criterio formale, rendendo impossibile definire cosa sia preliminarmente un ambiente animale, un paesaggio sonoro e così via. Allo stesso modo appare innaturale ricorrere al bilancino, per definire quanto un modo di essere come la forma improvvisatoria audiotattile operi nel musicale, dimenticandosi quanto intervenga nella elaborazione di un brano, il piano del suono *trovato*, mettendo da parte, ancora, devastanti e inutili diatribe di tipo tassonomico. Simili sospettosità, francamente esasperanti nel loro cercare un piano ultimo di analisi, che è, al tempo stesso, ingenuo e irraggiungibile mettono capo a quell'inevitabile piano confusivo posto in essere da riflessioni sul tema della somiglianza prese alla lettera, districandosi a malapena in distinzioni che lo stesso Hume aveva saputo chiarire proprio nelle loro ambiguità strutturali. Il prodursi di questi aspetti mostra quanto lavoro produttivo incomba ancora nell'elaborazione del categoriale in musica, e quanto, nella sua durezza, una simile riflessione vada rivelandosi indispensabile. In questo senso vorrei

riprendere un tema a me molto caro. il tema della profondità acustica, per tracciarne qualche confine

La profondità acustica è un parametro percettivo che indica la variazione di spessore di un suono, rispetto ai processi sonori che lo circondano. Un nodo essenziale, ma elusivo, perché tocca in modo peculiare il mondo delle emergenze, o dei foci percettivi: tali forme di riconoscimento si muovono su un terreno capace di collegare la teoria dei media con quella della percezione, riverberando quindi sul piano dell'esperienza estetica.

Spieghiamoci con un esempio immediato: siamo abituati a riconoscere che lo spazio acustico possa essere formalizzato attraverso due lati, il destro e il sinistro, ma ci troveremmo immediatamente in difficoltà, se ci venisse chiesto quanto sia profondo un suono, rispetto a un altro.

Facciamo fatica a indicare come si articola la dialettica vicino-lontano nella percezione del suono: sono fattori essenziali nei processi di orientamento spaziale, ma restano strutturalmente opachi. Non si tratta, naturalmente, di un problema di misurazione: qualsiasi produttore di sistemi audio può quantificare gli estremi dinamici attraverso i quali un suono si presenti come opprimente o remoto, ed esistono ormai sistemi matematici di equazioni, in grado di indicare i lembi estremi dello spazio acustico, quantificandoli.

Il problema si annida tutto nelle modalità di percezione, e prende corpo quando un suono si focalizza in un ambiente acustico che lo circonda: conosciamo molto bene il movimento di avvicinamento di un'ambulanza dal suo annuncio come forma remota, fino alla dimensione intollerabilmente occlusiva, che ci spinge, inutilmente, a coprire i padiglioni auricolari, per attenuarne l'effetto presenza. Al tempo stesso, questa esperienza impressionale si fa avvertire fino al suo allontanarsi, che avvertiamo tendere alla sparizione, accompagnandolo ben oltre i limiti attenuativi dei valori decrescenti dello stimolo. Dopo che un suono è stato focalizzato, il costituirsi della spazialità acustica trattiene qualitativamente la sua presenza, rallentandone l'uscita di scena. Eppure, per chi abbia fatto questa esperienza, è innegabile che la traccia di quel suono che si dissolve ha una durata

irrimediabilmente più lunga di quanto non dovrebbe: il campo ne conserva una sorta di ritenzione percettiva.

La penombra di cui ci ha parlato Steven Feld nei suoi testi permette al percorso acustico della distanza di creare, una vera e propria flessione nella percezione acustica dello spazio, un'apertura del profondo. Sono nozioni che si applicano perfettamente al paesaggio sonoro della foresta pluviale del Bosavi, dove i suoni forniscono informazioni continue sulla distanza, profondità e altezza della foresta.

I kaluli, spiega Feld, interpretano queste figure sonore onnipresenti come orologi della realtà quotidiana, interagendo con il paesaggio sonoro attraverso un continuo movimento di accordatura e distacco, grazie ad un incessante cambiamento del focus percettivo. I kaluli usano le forme attentive come zoom uditivi che variano da una prospettiva microscopica a quella di un grandangolo, fino al teleobiettivo, seguendo i continui cambiamenti di forma e di campo delle tessiture sonore della foresta durante i cicli giornalieri e stagionali.

Adottando il lessico che Feld ha ricostruito, si comprende in modo più pieno l'apertura del profondo nella percezione sonora, come l'aprirsi di un gorgo si colora di un colore immaginativo caratteristico. Feld osserva ancora che dovremmo porre attenzione al fatto che forse anche un fattore sinestetico che correla aspetti di suono, consistenza, spazio e movimento in modo sensorialmente involontario e culturalmente convenzionale. Nella foresta pluviale tropicale, l'altezza e la profondità del suono si mescolano facilmente. La mancanza di indicazioni sulla profondità visiva si unisce alle ambiguità prodotte dalle diverse densità vegetative e da suoni ubiqui (come il fragore dell'acqua), facendo spesso sentire la profondità come un'altezza che si muove verso l'esterno, dissipandosi nel movimento. Il "suonare sollevato in alto" sembra codificare questo ambiguo sentimento di "verso l'alto" percepito come "verso l'esterno"<sup>3</sup>. (Feld 1988, 79).

---

<sup>3</sup> Steven Feld (1988), *Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove*, Yearbook for Traditional Music, Vol. 20.

Ecco il nostro tema proposto in una situazione certo eccezionale, ma che tocca le basi grammaticali del senso mosso da un problema percettivo: come rispondere a un suono che arriva dalla profondità, e come distinguerlo dall'altezza nello spazio prospettico? E, soprattutto, cosa si nasconde dietro all'andirivieni di queste forme di gradualità?

Per Feld, il senso della profondità acustica sembra portare all'individuazione di una sfera Acustica abitata da relazioni di presenze, forme di affettività diffusa, che richiedono una rilettura relazionale dei perimetri sonori: il suono non è semplicemente una narrazione, ma dispiega il l'ampiezza di un mondo culturale che tocca l'essenza stessa dell'umano, le memorie che quel suono conserva.

Un'argomentazione così vera, che sembra legata a fattori interni, di ordine organizzativo, che trovano una traduzione di senso solo nella circolarità del metaforico. Intendiamoci, il problema che Feld sta aprendo non consiste certamente solo nell'uso orientativo di metafore appropriate legate visivo, per comprendere, con un gioco linguistico, fattori legati alle forme in incombenza acustica. Il problema giace nella articolazione della scena percettiva, nei suoi nessi interni, che viene riattraversata immaginativamente, con immensa ricchezza di colori, dal mondo kaluli. Il suono verso l'alto sembra fondersi con il suono verso l'esterno, in una interazione con parametri ambientali per noi, in genere, non avvertiti con questa ricchezza di dettaglio. Tuttavia, comprendiamo immediatamente che, in un regime di incombenza acustica, il presentarsi di aspetti così complessi vada a valorizzare la struttura delle interferenze ambientali, intervenendo attivamente proprio sul rapporto dinamica – intensità. Questo gioco straordinario non può certo lasciarci indifferenti. Viene immediatamente in mente una osservazione di Giovanni Piana, che disegna il rapporto suono musicale – dinamica in modo estremamente sintetico.

Come si articola il senso della dinamica nel suono? In un bellissimo testo, Giovanni Piana ha provato a dipanarne la processualità, in forma molto sintetica<sup>4</sup>.

Nel caso di un brano musicale non esistono certamente interpretazioni che portino ad un vero e proprio movimento. Ma allo stesso tempo è necessario riconoscere che in queste variazioni di intensità, anche nel puro fenomeno sonoro, resta noto il senso del vicino e del lontano, della distanza e dell'avvicinamento. *Pianissimo*: lontano; *Piano*: più vicino; *Mezzo Piano*: sempre più vicino; *Mezzo Forte*: quasi vicino; *Forte*: molto vicino; *Fortissimo*: mi sta venendo addosso. Non sappiamo cosa, né ci interessa saperlo. (Piana, 2013, pp. 59-60)

Piana sta certamente parlando di dinamiche musicali: ma è difficile non rilevare che, nel contesto che stiamo evocando la valorizzazione del suono ascoltato viaggia dentro ad una dinamica molto simile. Ne è riprova questo passo, che parla dell'idea del "Che suona sollevato al di sopra", la forma estetica che deriva da questa concezione di ascolto kaluli:

Uno dei fondamenti stilistici del "che suona sollevato al di sopra" si riscontra infatti nelle sfumature della densificazione testurale, a esempio: l'attacco e la fine dei suoni; decadimenti e dissolvenze, cambiamenti di dinamica, profondità e presenza; grana e coloritura della voce; interazione di suoni fortuiti e modellizzati; accelerazioni, allungamenti e accorciamenti ludici; fissione e fusione di forme e frasi di suono in quello che il compositore elettroacustico Edgar Varèse chiamava "condensazione" (shingling) degli strati sonori attraverso lo spazio delle altezze.<sup>5</sup>

È chiaro che facendo dialogare le due posizioni, si apre un'interpretazione complessa, ma rispettosa della complessità del tema della profondità acustica. Perché, a dire il vero, sembra che nella posizione di Feld la forma d'ascolto

---

<sup>4</sup> Giovanni Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, LULU, Raleigh, 2013.

<sup>5</sup> Steven Feld, *ivi*, p.82.

del paesaggio sia una sorta di sintonizzazione passiva, in cui ogni elemento percettivo emerga con una propria individualità, narrando una interazione con l'ambiente. Ma è proprio il complesso accadere di forme attentive tese a cogliere gli elementi salienti di un qualcosa che viene narrato uditivamente non tanto come paesaggio sonoro, ma come una sintesi complessa di tendenze e controtendenze, che fanno un senso del musicale, che attraversa la scena. Questo senso del musicale, naturalmente, non si dà come forma gerarchicamente organizzata, secondo i parametri compositivi della nostra tradizione, ma come materiale che si trasforma, e che, come un diapason, è capace di far interagire percezione, memoria e immaginazione. Che sia una forma mimetica ha certamente rilevanza, ma qui il punto essenziale sembra essere la creazione di un campo di forza, in cui la profondità acustica e la nozione di stile sembrano fondersi in una struttura a gradienti diversificati, che raccontano il modo in cui il variare dello spessore nel fenomeno acustico si lega alla densità espressiva. In questo modo emerge così il senso complessivo di un apriori materiale, in cui la forma del senso deve necessariamente integrare tutti gli elementi del quadro, quasi che apriori materiale e forme dello stile si condizionino a vicenda. Sono spunti che meritano forse più spazio di una rapida post-fazione, ma è bello dividerli in uno spazio ricco come quello di questo bellissimo convegno.

## **Allegati**

## Nota contro Note

*Ernesto Napolitano*

Se c'è una cosa che insegnano l'amore per Mahler e la riflessione critica sulla sua musica, in particolare sull'ultima, è la necessità di mantenere il più ampio possibile il proprio sguardo, di non farsi condizionare da schemi e pregiudizi, di aprire la propria mente alle più diverse prospettive ermeneutiche.

Non giurerei che sentimenti come questi abitino da cima a fondo le *Note su Forme dell'Addio* uscite a firma di Angelo Pinto nel numero precedente di questa rivista. Pagine e pagine possedute, al contrario, da una tale adesione ai propri giudizi e alle proprie prevenzioni da sfiorare la supponenza, folgorate da una tale passione per se stessi da apparire poco disposte ad accogliere opinioni altrui. Con un piglio da maestrino in cattedra che già sarebbe stato poco gentile per il libro di un esordiente, figuriamoci nel caso del sottoscritto. Anche se fa piacere, si capisce, sentirsi implicitamente ringiovanito.

Confesso che mi ha anche stupito il comportamento della redazione, cui comunque va il mio grazie per l'attenzione dedicata al libro, ma che pubblica una lettura alla Beckmesser dopo aver accolto mesi fa la lusinghiera, esauriente e assai ben scritta recensione di Marco Targa, senza minimamente porsi il problema di due opinioni così discordanti. A mio debole avviso, nell'accettare il testo di Pinto senza mutare una virgola, si è perduta una buona occasione, per una meritevole funzione formativa. Forse non del tutto inopportuna da parte di un referee. A un giovane studioso che magari non ha passato il suo tempo a scrivere recensioni, si poteva domandare un po' più di moderazione, qualche volta anche solo di buone maniere accademiche. E soprattutto spiegare che se si riferiscono ai lettori le idee di un altro, per prima cosa sarà bene assicurarsi di averle capite, poi non è detto che si debba star lì a contrapporre ad ogni piè sospinto le proprie. Un altro libro sarà, in futuro, la migliore occasione per farlo.

Se questo vale per la forma- ricordo però che per Adorno la forma è contenuto sedimentato- dovrei passare adesso della sostanza. E tuttavia, dopo lunga riflessione ho deciso di non farlo. Annoierei i lettori con un'altra decina di

pagine. Non sarebbe un'impresa replicare alle critiche dell'incontentabile Pinto, ma è che in quel caso sarei io ad apparire in cattedra nei confronti di un giovane studioso. E non mi piace. Pinto riporta più volte nel suo testo che io "asserisco": ma chi ha letto anche poche pagine del libro sa che "asserire" implica un tono che non mi si addice affatto, che mi piace invece scrivere in punto di litote, senza radicali affermazioni, lasciando sempre aperto uno spazio. La nostra, in fin dei conti, non è una scienza esatta. E poi, visto il tipo, alle mie critiche, seguirebbero altre repliche e così via, *ad infinitum*. Con l'aggravante che non si tratterebbe di quella discussione che la rivista annovera fra i suoi compiti, ma della palla che rimbalza contro un muro. Se devo dire cosa penso, al recensore non interessava affatto discutere, ma esibire tutta la sua bravura e magari far intendere che un libro così (verso cui, chissà, come mi suggerisce qualche amico, si prova sotto sotto una malcelata invidia) lui l'avrebbe scritto decisamente meglio. E sia, caro Pinto. Come ho già scritto prima, resto in attesa.

Per chi ha voglia di leggerlo, a cominciare dal recensore che dovrebbe provare a rileggerlo con minore acrimonia e più desiderio di comprendere, il libro contiene tutte le risposte alle obiezioni pintiane. Sulle quali mi permetto solo tre brevissime notazioni. Che l'evoluzione creativa mahleriana si capisca meglio pensando a un moto circolare e ricorsivo, piuttosto che lineare, è un'idea bizzarra. Non tanto e non solo nel caso di Mahler, ma per chiunque. A meno di pensare a un pianeta, che ruota attorno a un sole ruotando su se stesso. Ma anche quella non sarebbe un'evoluzione. Dove sia un mondo in cui girando in tondo ci si faccia strada in avanti, lo sa solo Pinto. Secondo: "l'anti-antropocentrismo" di cui il recensore parla già nell'Abstract come apertura di Mahler al modernismo (termine ambiguo, che non amo), non è per nulla uno dei punti chiave del mio discorso. Ne parlo nel capitolo dedicato alla narratività dell'epica moderna e basta; mentre vi sono altri punti chiave, questi sì, come i concetti di "male" e di "tragico", centrali al mio discorso, a cui Pinto non fa nemmeno un cenno. Terza e ultima osservazione. Gli addii, ma specialmente i lunghi addii mahleriani, come quello che lo allontana dal mondo del *Wunderhorn*, non sono tagli, recisioni, amputazioni: sono quelli che in fisica si chiamerebbero processi adiabatici, trasformazioni lente e gradualmente. Nell'arte, come nella vita, l'addio non è che un lungo, spesso

doloroso processo di allontanamento in cui l'oggetto che si lascia conserva ancora e per sempre le sue tracce, rimanendo ad ogni modo eternamente a stagliarsi in un lontano orizzonte.