



Oh No!...con Frank Zappa
non si scherza!

DI CARLO CIMINO

Frank Zappa (Baltimora, 1940 – Los Angeles, 1993) è ormai un musicista molto studiato in ambito musicologico. La vicinanza alla musica colta occidentale lo rende un autore familiare agli ambienti accademici; le sonorità *Rock*, le sue doti di performer/intrattenitore (nonché i meccanismi dell'industria discografica) lo inseriscono a pieno titolo nella *Popular Music*; d'altro canto, nella sua musica si trovano palesi influenze jazzistiche e lo sfruttamento di diverse tecniche d'improvvisazione.

In cosa consiste questa vicinanza di Zappa alla musica colta? Nelle note di copertina di *Freak Out!*, primo disco di Frank Zappa and the Mothers of Invention risalente al 1966, si legge una sfilza di riferimenti musicali (e non) tra i quali appaiono: Arnold Schoenberg, Luigi Nono, Vincent Persichetti, Pierre Boulez, Anton Webern, Igor Stravinsky, Edgar Varese e Charles Ives.

Inoltre, è nota la perizia di Frank Zappa nella scrittura musicale, non solo per la sua band ma anche per grande organico, cosa che lo portò a collaborare con la London Symphony Orchestra e con Pierre Boulez.

Per dare conto della profondità del pensiero musicale 'zappiano' proponiamo un'interpretazione analitica del brano *Oh No!*. Ci avvarremo principalmente della trascrizione del tastierista Ian Underwood (i due collaborarono a lungo), tratta da *The Frank Zappa Songbook Vol. 1* (Frank Zappa Music Inc., 1973).

Nella versione pubblicata su «Weasels ripped my flesh» (1970), a cui si riferisce la trascrizione, il brano in oggetto è unito al successivo *Orange country lumber truck* ma in realtà appare in versione strumentale già in *Lumpy gravy* (1968).

Il brano alterna battute di 4/4 e 3/4 per tutta la sua durata, unica eccezione sono due battute consecutive di 7/8 (le quali comunque vanno ad occupare un totale di 7/4). Il testo e la melodia sono praticamente incollati, per tutto il brano ad ogni nota corrisponde una sillaba, questo è indicativo della tendenza di Zappa ad imitare con la musica gli accenti ritmici e le inflessioni melodiche del linguaggio parlato. Ritroviamo questo aspetto sia nel suo stile compositivo che in quello improvvisativo.

Il testo è palesemente sarcastico, esprime lo scetticismo nei confronti di chi cerca di abbindolare gli altri predicando salvezza ed amore universale; a chi si rivolgono gli strali di Zappa? A qualche autorità religiosa, ad un santone Hippie? Quello che sappiamo per certo è che lui detestava entrambe le categorie, dunque possiamo lasciare aperta ogni interpretazione.

L'articolazione formale è assimilabile ad una classica struttura AABA che, a causa del numero di battute e dell'alternanza dei ritmi, risulta asimmetrica.

A	A	B	A'
16	16	12	6

Esempio 1: schema formale

La ripresa di A (denominata A') è in realtà identica alle prime sei battute di A, scopriremo più avanti il senso di questa scelta.

La sezione A è caratterizzata da armonie costruite per intervalli di quinta (fondamentale, quinta, nona) che rimangono tonalmente ambigue, in generale si percepisce un'attrazione verso l'accordo iniziale di Em9 e la melodia si muove in E Dorico con frequenti gli intervalli di quarta e quinta giusta sia ascendenti che discendenti.

The musical score for section A is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with a box 'A' at the beginning.

- System 1 (Measures 1-4):** Chords: Em9, Asus9, Em, C9#11, Bm9, Asus. The melody starts on G4, moving through A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- System 2 (Measures 5-8):** Chords: Em9, Asus, Em9, C9, Bsus. The melody continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- System 3 (Measures 9-12):** Chords: Em, Bsus, C9, E9. The melody continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- System 4 (Measures 13-16):** Chords: Bsus, C#sus, D#sus, A, C#sus, Bsus. The melody concludes with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Esempio 2: sezione A

Il *melos* presente nelle prime sei battute si ripresenta uguale nelle successive otto, abilmente camuffato con figurazioni ritmiche molto diverse.

La successione delle altezze rimane identica, siamo di fronte alla variazione ritmica di una sorta di *color* o di serie di 28 note. Non possiamo parlare di “color” in senso stretto poiché la sua ripetizione presenta una lieve variazione, cioè la ripetizione di 4 note (MI LA RE MI) a battuta 12, tantomeno possiamo appellarci all’isoritmia non riscontrando alcuna talea. Neanche il termine “serie” sembra calzare in pieno poiché molte note sono ripetute prima della sua riproposta. Ho dunque preferito utilizzare il termine generico di “melos” per indicare un’astratta successione di altezze che sottende il pensiero compositivo.



Esempio 3: il *melos*

Oltre alla presenza di molti gruppi irregolari (terzine di croma e terzine di semiminima) è da sottolineare l’articolazione melodico-ritmica alle battute 10, 11 e 12. Alle battute 10 e 11 la stessa cellula ritmica (semiminima legata a terzina di crome e semiminima) “veste” due disegni melodici differenti che, pur essendo entrambi in battere, suonano in modo diverso in quanto contestualizzati prima in un 3/4 poi in un 4/4. Battuta 12 ripete le note di battuta 11 con una lieve variazione ritmica.

La sezione B presenta un andamento melodico molto più semplice e si muove prevalentemente per grado congiunto. Nelle prime quattro battute la fondamentale degli accordi si trova una quarta giusta sotto, come rivelano le sigle usate da Ian Underwood, si mantiene la disposizione delle voci prevalentemente per intervalli di quinta giusta (per esempio Fmaj7 = Sib FA DO - LA MI). Sempre riguardo queste 4 battute, le voci si muovono in modo parallelo (a blocchi) e sostengono le settime degli accordi al canto. Nelle due battute in 7/8 la parte strumentale delinea un La Misolidio. Le cinque battute successive ripropongono lo stesso tipo di movimenti armonici paralleli, ma stavolta sostengono le terze degli accordi al canto; l’ultima battuta della sezione B è in 3/4, anche se il ritmo armonico suggerisce un 6/8, e presenta le triadi maggiori di Eb e F.

La sezione finale che abbiamo denominato A’ occupa sei battute; dunque, rispone la prima parte di A senza la ripetizione del *melos*.

B FMaj7 Em7 Dm7 FMaj7 Em7 GMaj7

F

F \flat Dm7 F G Em7 F

Dm7 C E \flat F

Esempio 4: sezione B

Questa musica è una miniera di strategie compositive colte e *popular*, finalizzate alla coesione formale e coerenti con una poetica personale e profonda. Per celebrare il matrimonio tra rock e musica colta non c'è bisogno di suonare Bach con la chitarra elettrica distorta, scadendo nel *kitsch*...è sufficiente prendere sul serio Frank Zappa che ha già spianato la strada per tutti noi.

