

**Intervista a Emilio Capalbo sul suo testo *Manuale di armonia pop-rock*  
(Kappabit, 2018, pp. 176, ISBN-13: 978-8894197570)**

Emilio Capalbo, diplomato in Organo e Composizione Organistica, insegna Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione presso il Conservatorio di Cagliari. Con il suo allievo Maurizio Marzo ha scritto il libro *Manuale di armonia pop-rock* (Edizioni Kappabit, 2018), recentemente pubblicato anche in inglese. Il libro è un denso e interessante trattato che si muove in un campo di studi ormai in forte espansione e che sta trovando anche in Italia un crescente spazio editoriale. Gli abbiamo rivolto alcune domande suscitate dalla lettura di questo manuale scritto a quattro mani.

*Il vostro libro ha un titolo programmatico: vi riferite all'armonia della musica pop-rock. Nell'introduzione, infatti, specificate che non vi occuperete di altre musiche di ambito "popular". Ti chiederei dunque di chiarire meglio soprattutto che cosa intendete per "pop", che è comunque un'abbreviazione della parola "popular" e come e in cosa distinguete il pop dal rock.*

(Giovanni Vacca)

La scelta del titolo è stata più sofferta di quanto si possa immaginare... Inizialmente propendevamo per qualcosa di simile a "L'armonia nella popular music occidentale dagli anni '50 ad oggi". Il problema terminologico cui facciamo cenno nell'introduzione, e che tu hai riportato, nasce proprio perché nell'alveo della popular music occidentale non si possono non far rientrare generi notissimi come, ad esempio, flamenco e rebetiko; ma le prassi armoniche di questi (e altri, ovviamente) generi, rientranti di diritto nella musica di larga diffusione, appaiono piuttosto diverse da quelle della musica su cui intendevamo concentrarci: quelle che, comunemente, vengono definite "rock" e "musica leggera". A questo proposito, tra i musicisti e i critici della musica rock, è usuale definire "pop" la musica più prettamente melodica, meno direttamente riconducibile alla matrice comune del blues né basata prevalentemente su riff o, comunque, su un certo predominio degli strumenti con una più forte presenza sonora. Abbiamo usato sia "pop" che "rock" nel titolo per chiarire che non ci saremmo limitati ad analizzare i concatenamenti armonici tipici della musica più "sanguigna", ma anche di quella più melodica.

(Emilio Capalbo)

**GV.** *Vi richiamate esplicitamente al concetto di "common practice", utilizzato da Walter Piston nel suo celebre manuale di armonia, per indicare che nelle musiche pop e rock è praticamente*

*impossibile applicare un'armonia "prescrittiva", mentre è necessario adottare un approccio "descrittivo", così come ormai avviene per lo studio delle lingue, vale a dire che bisogna partire dalla prassi, dall'uso che i musicisti hanno fatto dell'armonia nelle loro composizioni. Puoi riassumere, in breve, se c'è qualcosa che caratterizza globalmente la prassi armonica in ambito pop-rock? E quindi che cosa il lettore può aspettarsi di trovare nel vostro libro?*

**EC.** Ritengo che chi legge (meglio ancora: studia) questo manuale possa aspettarsi di essere guidato, passo dopo passo, dalla comprensione del linguaggio tecnico specifico dell'armonia classica sino alla possibilità di analizzare, dal punto di vista armonico, brani anche piuttosto complessi. Il concetto di "common practice" ci è parso particolarmente utile per chiarire che il nostro manuale si prefigge di dare una spiegazione a tutta una serie di concatenamenti armonici che, in buona parte dei casi, ha una genesi tutt'altro che razionalmente strutturata e neanche riconducibile alle logiche armoniche su cui è stata costruita la musica occidentale nei secoli passati. In buona sostanza: se in molti concatenamenti il fulcro è la giustapposizione di quarto, quinto e primo grado, in molti altri non lo è per niente; e questo, evidentemente, non per scelte "ideologiche" ma, semplicemente, perché nella pratica quotidiana dei musicisti sui propri strumenti (chitarra su tutti) ci si rendeva conto, in modo del tutto empirico, che molti concatenamenti diversi da quello emblematico dell'armonia tonale funzionavano altrettanto bene all'ascolto.

**GV.** *Scrivete che gli accordi nel pop e nel rock si intendono come «sequenze lineari di blocchi sonori» e che «il movimento delle singole note è raramente preso in considerazione». Esistono però esempi in cui la sperimentazione di un gruppo rock è consistita soprattutto nel fuoriuscire da questo atteggiamento: i Gentle Giant, per esempio, uno dei più importanti gruppi progressive, escludevano gli accordi a blocchi a favore di linee melodiche in contrappunto. Pensi che si perda la specificità dell'armonia pop-rock in tali casi? E se non è così, dove la si ritrova?*

**EC.** Da grande amante della musica progressive, ivi compresi i Gentle Giant (che sono tra i miei preferiti), ti rispondo che, tendenzialmente, la si perde. Piero Scaruffi, come è nel suo stile, forza la mano ed esagera; ma la sua definizione del *progressive* come "classical revival", e non "rock", ha un po' di logica, se ci rifà al senso comune che per decenni il termine ha avuto, in particolare, negli Stati Uniti (che, piaccia o no, sono la culla di questo genere musicale e il luogo di elezione di gran parte dei principali sviluppi che esso ha avuto in 70 anni). Qualche critico conio per i Gentle Giant la locuzione "baroque and roll", proprio per il largo uso del

contrappunto nelle loro composizioni. Ricordando quale fosse lo spirito primordiale del contrappunto (ma forse anche sino agli sviluppi cinquecenteschi), l'armonia era il risultato della sovrapposizione delle linee melodiche, non certo il pensiero prevalente nella mente del compositore; penso che, *mutatis mutandis*, questo valga anche per ciò di cui mi chiedi conto. Dove la si ritrova? In realtà: spesso, in tutti quei brani (o frammenti) dove l'armonia prende il sopravvento sul contrappunto.

**GV.** *Osservate, giustamente, che per quanto riguarda gli accordi suonati in distorsione l'elevato numero di armonici prodotti li renderebbero indecifrabili se questi avessero troppe note, da cui verrebbe la grande diffusione nel pop-rock di bicordi, i cosiddetti "power chords". È possibile, dunque, ipotizzare che la peculiarità dell'armonia pop-rock sia dovuta anche all'elettrificazione e all'amplificazione, in sostanza sia almeno in parte un effetto dello sviluppo tecnologico?*

**EC.** Tema molto interessante, che non abbiamo approfondito nel manuale per non rischiare di renderlo troppo corposo. Direi che non c'è alcun dubbio che sia così. Certo, all'origine l'aspetto timbrico degli strumenti era decisamente secondario (ad esempio: il *bluesman* delle prime registrazioni alla fine degli anni '20 del secolo scorso, che il più delle volte si accompagnava con una chitarra, poco chiedeva a quest'ultima dal punto di vista timbrico e armonico, dandole quasi il ruolo di sostituire il coro nell'idea antifonale tipica del *gospel*). Ma proprio con l'elettrificazione e l'amplificazione della chitarra, che rapidamente portò all'amplificazione di tutti gli altri strumenti, evidentemente molte scelte hanno cominciato a fare i conti, prima, e ad essere dettate, poi, dall'aspetto timbrico. Penso che potrebbe bastare pensare alla parabola del *synth-pop* per notarlo in modo macroscopico. Se è vero che, ad esempio, molti brani del primo *hard rock* armonicamente coincidevano in grossa parte con la struttura in dodici battute tipica del *blues*, è vero anche che molti altri concatenamenti sembrano essere funzionali all'impatto timbrico dettato, in particolare, dalla distorsione delle chitarre.

**GV.** *Mi sembra che uno degli aspetti forse più sconcertanti per il musicista di formazione classica sia lo scoprire che nell'armonia pop-rock le funzioni armoniche sono spesso intercambiabili (in particolare: quarto e quinto grado che spesso si scambiano la funzione). Da dove pensi che derivi questo atteggiamento, così diverso da quello dell'armonia tradizionale?*

**EC.** Ritengo che all'origine di tutto sia la convivenza forzata, agli albori del blues, di logiche melodiche dettate dalla pentatonica minore e quelle armoniche indotte dai bianchi, basate sulle triadi maggiori del primo, quarto e quinto grado della tonalità maggiore. Il "bambino" (rispetto alla musica occidentale) che, giocando con quei tre accordi, sviluppava simpatia per il concatenamento V – IV – I al posto dello storicamente corretto IV – V – I. Se a questo si aggiunge l'inevitabile conseguenza della convivenza cui accennavo, ossia l'utilizzo del terzo e settimo grado abbassati, il vocabolario armonico è pronto! Come ripeto nelle mie lezioni, sia di armonia pop che di storia della popular music: ciò che noi ascoltiamo è stato composto in modo istintivo (vedi il già sviluppato concetto della common practice), ma per chi lo ascolta è comprensibile; quindi, deve essere presente una qualche logica "sintattica" che fa sì che lo sia. Ecco: la logica profonda che sottostà a questo manuale è proprio quella di provare a dare un nome a delle logiche che sussistono, evidentemente, ma che ancora un nome non lo avevano.

**GV.** *Nell'armonia pop-rock sono diffuse quelle che ormai chiamiamo "spole", vale a dire accordi che si ripetono per un certo tempo alternandosi l'uno con l'altro. Philip Tagg, nel suo libro La tonalità di tutti i giorni (Il Saggiatore, 2011), forse il primo studio sistematico sull'armonia della popular music mai apparso in Italia, le interpreta come un «luogo in cui stare», uno spazio armonico dove ci si ferma, insomma, piuttosto che come un luogo in cui si transita per andare altrove: condividi questa suggestione o ti sei dato un'altra spiegazione?*

**EC.** La condivido parzialmente. Tagg, nel suo storico testo, fa delle scelte chiare che lo portano lontano dall'interpretare gli accordi come facenti parte di logiche funzionali, le quali stanno invece alla base del nostro lavoro. Nella sua ottica, alternare velocemente due accordi equivale, di fatto, ad avere una stasi armonica; noi, invece, riteniamo che uno dei due accordi venga percepito come in una sorta di "levare armonico", ossia direzionato verso l'altro, con un rapporto del tipo dominante-tonica. In un'ottica non funzionale, come la sua, la suggestione del "luogo in cui stare" mi piace anche molto e, ovviamente, non la ritengo sbagliata; semplicemente l'approccio ai concatenamenti armonici nel loro complesso è di tipo radicalmente diverso e porta, inevitabilmente, a conseguenze analitiche differenti.

**GV.** *Potresti chiarire, per il lettore che non ha familiarità con queste novità, il concetto di "spola" e di "cambio" o "salto" di funzione?*

**EC.** Come accennavo nella risposta precedente, per spola si intende l'alternanza serrata di due accordi o di una serie di tre accordi percorsa prima in un senso poi nell'altro (è il caso del celebre pendolo eolio:  $i - bVII - bVI - bVII - i$ ). Riguardo al cambio e al salto di funzione, sono concetti che rappresentano due delle novità, terminologiche ma non solo, che abbiamo inserito nella nostra teoria armonica (assieme alla possibilità che tanto il quarto quanto il quinto grado possano entrambi svolgere sia la funzione di dominante che quella di sottodominante). Il cambio di funzione è ciò che sosteniamo che avviene, ad esempio, nel concatenamento  $I - IV - V - IV - I$ , il V svolge la funzione di "perno funzionale", mutuando la logica dell'accordo perno delle modulazioni (che noi chiamiamo "perno armonico"), ossia di accordo su cui il concatenamento fa perno per cambiare direzione, nelle modulazioni verso un'altra tonalità, nel concatenamento preso ad esempio verso la direzione opposta del percorso funzionale ( $V - IV - I$  anziché  $IV - V - I$ ). Il salto di funzione, invece, è quello che riscontriamo in concatenamenti quali  $Do\ Magg. - Re\ Magg. - Do\ Magg.$  nella tonalità di  $Do\ Magg.$  (che, armonicamente, equivale a  $I - V$  del  $V - I$ ), dove è assente l'accordo (in questo caso, il V) che è la ragione implicita della presenza del V del V.

**GV.** *In cosa il vostro libro si differenzia da quello di Tagg?*

**EC.** Tagg è un grandissimo musicologo che conosce benissimo l'armonia e la popular music, noi siamo due insegnanti e musicisti rock praticanti. Tagg ha scritto un libro fantastico, oltre che basilare, affrontando il tema da musicologo prima che da musicista. Osservazioni a tratti illuminanti come quella dei due poli tonali (che noi riprendiamo, con qualche sostanziale modifica) o quella del rapporto di alcuni concatenamenti col significato del testo che vi corrisponde sono perfettamente funzionali all'organizzazione musicologica che ha voluto dare al suo libro (che tra l'altro, come egli stesso dichiara, è più l'organizzazione di articoli già esistenti che non un testo organico; e non è completo). Noi, invece, abbiamo creato un testo tutto sommato snello e completo dalla A alla Z secondo i nostri intenti, che erano quelli di mettere a punto un sistema organico che permetta di analizzare in modo razionale e congruo i diversi concatenamenti armonici usuali nelle musiche di cui ci siamo occupati. Inoltre, Tagg espande i raggi della sua azione sino alle musiche popolari delle varie parti del mondo; noi, invece, abbiamo concentrato l'attenzione solo su ciò che comunemente viene identificato come "rock" e "pop" nella parte del mondo nota come Occidente.