

MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELLA RICERCA
ALTA FORMAZIONE ARTISTICA MUSICALE



DIPLOMA ACCADEMICO DI I° LIVELLO

Batteria Jazz

**“DRUM AND BASS,
UN LINGUAGGIO JAZZ”
STORIA DI UN GENERE MUSICALE
E LA SUA RELAZIONE CON IL JAZZ MODERNO**

RELATORE:
Prof. Stefano Paolini

CANDIDATO:
Pietro Galvani
matricola 6788

ANNO ACCADEMICO 2021 - 2022

INDICE

Introduzione	p. 5
Capitolo 1: AMEN BREAK	pp. 7 – 12
1.1 In principio era l' <i>amen</i>	p. 7
1.2 <i>Amen</i> e hip hop	p. 8
1.3 <i>Amen</i> e jungle	p. 9
1.4 <i>Amen</i> e drum and bass	p. 10
1.5 L' <i>amen</i> ai giorni nostri	p. 11
Capitolo 2: ALTRI BREAKBEAT	pp. 13 – 21
2.1 Il <i>breakbeat</i>	p. 13
2.2 Loop famosi	p. 14
2.3 <i>Ultimate breaks and beats</i>	p. 19
Capitolo 3: IL CAMPIONAMENTO	pp. 23 – 26
3.1 Il campionamento come strumento creativo	p. 23
3.2 Il copyright	p. 24
3.3 Storia dei campionatori	p. 24
Capitolo 4: LA DRUM AND BASS	pp. 27 – 35
4.1 Caratteristiche tecniche	p. 27
4.2 Struttura	p. 28
4.3 Il basso	p. 29
4.4 Una musica sociale	p. 31
4.5 Drum and bass live	p. 32
Capitolo 5: JOJO MAYER	pp. 37 – 42
5.1 Prohibited Beatz	p. 37
5.2 Nerve	p. 39
5.3 Retox	p. 40
5.4 Jazz e drum and bass	p. 41
Capitolo 6: GOGO PENGUIN	pp. 43 – 46
6.1 Biografia del gruppo	p. 43
6.2 v2.0	p. 44

Conclusioni	p. 47
Riferimenti bibliografici	p. 49
Riferimenti sitografici	p. 51
Riferimenti discografici	p. 53
Ringraziamenti	p. 55
Spartiti	p. 57

INTRODUZIONE

Tesi relativa alla storia della drum and bass dal punto di vista storico e sociale, per capire a fondo le radici della sua relazione col jazz moderno. Questa tesi è una ricerca dell'essenza di un genere musicale, passando attraverso le sue regole e caratteristiche, per spiegare un paradosso. Questo paradosso si crea quando un genere musicale viene riprodotto o suonato con strumenti o suoni avulsi dal contesto che il genere è solito avere, sia musicale che storico-sociale.

Capitolo 1 – AMEN BREAK

1.1 In principio era l'*amen*

Nel 1969 nacque un solo di batteria che avrebbe dato forma alla storia della musica elettronica, un loop percussivo di 5.2 secondi che verrà campionato più di 5000 volte. Questo leggendario *break* di batteria venne suonato dal batterista Gregory C. Coleman all'interno del brano *Amen Brother*, un adattamento del famoso brano della tradizione Gospel *Amen*. Tale brano era inciso nel lato B di un singolo 45 giri chiamato *Colour Him Father*, composto dalla band americana di stampo funky-soul chiamata The Winstons. Mentre il lato A ricevette un Grammy per la migliore canzone R&B nel 1970, *Amen Brother* fu trascurata e dimenticata dal pubblico fino alla metà degli anni '80.

Amen Brother ha una struttura classica AABA, con una intro di 16 misure. I due chorus del tema sono inframezzati da un obbligato e alla fine del secondo chorus del tema viene suonato un altro obbligato, che introduce a sua volta la parte B del brano, di cui la chitarra è protagonista, mentre gli altri strumenti, compresi i fiati, suonano degli accenti in levare come background.

Dopo l'esposizione del tema c'è subito il solo di batteria di 4 battute che termina con altre 4 battute di bridge, per poi tornare all'esposizione del tema finale, che termina con l'obbligato.

The image displays a musical score for the Amen Break. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Drum Set' and the bottom staff is labeled 'D. S.' (Drum Solo). Both staves are in 4/4 time, indicated by the '4' in the time signature. A tempo marking of '♩ = 130' is placed above the first measure of the Drum Set staff. The notation uses eighth notes and rests, with 'x' marks above notes to indicate specific drum sounds. Accents (>) are placed under certain notes. The Drum Set staff shows a continuous pattern of eighth notes and rests. The D. S. staff shows a similar pattern, with a double bar line after the first four measures, indicating a bridge or solo section.

Spartito 1: Amen Break, da "Amen brother" di The Winstons

Il solo di batteria è diviso in due parti: due battute simili all'accompagnamento, più due battute la cui caratteristica fondamentale è il rullante accentato sul levare del quarto movimento. Un'altra peculiarità di questo *break* è il crash suonato nell'ultima battuta in battere sul terzo movimento. Il motivo per cui è diventato il campione più lavorato e manipolato è proprio che al suo interno sono presenti tutti gli elementi per dar vita ad una base di batteria variegata e creativa. Le prime due battute, più ripetitive, sono state usate principalmente per l'hip hop, mentre le altre più spezzate e articolate erano preziose per la creazione di basi drum and bass. In sostanza in queste quattro battute c'è tutto ciò di cui un produttore di musica ha bisogno: il ritmo funk ripetitivo, le variazioni in levare, le ghost notes, il crash in battere e la varietà dei colpi di cassa.

1.2 *Amen* e hip hop

Quattro anni dopo l'incisione di *Amen Brother*, un jamaicano naturalizzato a New York, Clive Cindy Campbell (conosciuto come dj Kool Herk), inventò una tecnica che sta alla base del campionamento. In quegli anni gli afroamericani volevano una musica che appartenesse loro e la cercavano nel funk e nel soul, due dei molti generi musicali che avevano inventato nei decenni precedenti. Questi brani venivano suonati principalmente ai *block party*, feste di strada nelle quali i giovani afroamericani e latino-americani interagivano suonando, ballando e cantando. L'esigenza di continuare a far ballare le persone presenti a queste feste portò ad inventare la prima tecnica di campionamento mai attuata. Era l'11 agosto 1973 e dj Kool Herk mise, ad una festa che aveva organizzato nel sud del Bronx, due vinili identici su due giradischi vicini. Nel momento del break di batteria di un qualsiasi brano, passava con il mixer da un disco all'altro, riportando sempre indietro alla parte strumentale, che quindi veniva ripetuta creando di fatto un loop. Per far sì che la puntina del giradischi cominciasse a suonare nel punto giusto, bisognava appoggiarla nel punto e nel momento giusto, evitando di svelare l'"inganno". Un altro grande dj chiamato Grandmaster Flash provò a lasciare ferma l'astina e spostare

con la mano il disco, riportandolo al punto giusto. Segnando con un pastello il punto esatto in cui cominciava il beat: la transizione da un disco all'altro era praticamente perfetta. Si potevano dunque creare loop strumentali infiniti sui quali si poteva cantare o parlare, creando una nuova canzone. Questa tecnica divenne la base del genere conosciuto col nome di hip hop.

Nei primi anni '80, l'hip hop comincia ad affermarsi come genere musicale e i dj ricercano groove di impronta funky da usare come base per le loro tracce. È proprio in quel brano di dieci anni prima che trovano il frammento che diventerà il più campionato della storia della musica.

Salt'N'Pepa, infatti, fu uno dei primi gruppi ad usare l'*Amen Break* come campione nel suo brano *I Desire*, mantenendo anche lo stacco dei fiati. Presto tantissimi artisti hip hop seguirono l'esempio: Rob Base and dj E-Z Rock, Tuff Crew and Success-n-Effect e innumerevoli altri artisti. È stato usato anche come base per il brano che dava il titolo al celebre album di debutto di NWA: *Straight Outta Compton*, del 1989.

L'*Amen Break* diventò presto un marchio per tantissimi brani hip hop e breakbeat. Nei primi anni '90 queste quattro battute di batteria hanno dato vita ad un'intera generazione di musica jungle/drum'n'bass.

1.3 Amen e jungle

Alla fine degli anni Ottanta tutti avevano usato o sentito questo campione, che conquistò presto i musicisti oltreoceano. In Inghilterra, intorno agli anni Ottanta, stava spopolando il fenomeno dei *rave party*. Il *rave* era un'aggregazione spesso illegale, tenutasi in luoghi abbandonati o occupati, fuori dai luoghi convenzionali destinati agli eventi musicali. Questo genere di feste divenne popolare quando alcuni dischi provenienti da Detroit entrarono a far parte del circuito dei dj londinesi. Si cominciarono a sperimentare evoluzioni House e Techno della vecchia musica Soul e Funky e, in poco tempo, i *rave* divennero una realtà affermata e diffusa, generando un vero e proprio fenomeno di cultura.

I produttori inglesi, sempre alla ricerca di musica nuova per i *rave party*, cominciarono a notare il potenziale dell'*Amen Break*. Una delle prime persone che lo ha utilizzato fu Carl Cox, che unì la base dei Success-n-Effect con il sound del produttore Landlord per creare nel 1990 *Let the bass kick*. Questa è una delle prime forme hardcore che caratterizzano l'*Amen Break*. La contaminazione di questo sound continuò nel 1991 con una traccia quasi sperimentale *We are I.E.* Questo brano di Lenny De Ice fonde l'*Amen Break* con spari, ricariche di fucile e un basso in stile reggae. È considerato uno dei primi brani proto-jungle, che ha messo le fondamenta per la nascita del sound jungle.

Nel 1992 l'*Amen Break* diventò sempre più evidente in brani più cupi e con melodie più oscure. Brani come *Euphony (Just for U London)* di Bodysnatch e *Set me Free* di Noise Factory contribuirono alla nascita della jungle. Artisti come 4 Hero, Omni Trino e Foul Play cominciarono ad abbracciare questo nuovo sound. La jungle conquistò i *rave* in Inghilterra e cominciò ad entrare nelle classifiche più famose. Pezzi come *Original Nuttah* di UK Apache and Shy FX e *Incredible* di M-Beat con General Levy entrarono a far parte dei 40 brani più famosi del 1994.

1.4 *Amen* e drum and bass

L'uso che ha fatto la jungle dell'*Amen Break* ha catalizzato la nascita della drum and bass. I produttori si spostarono dall'influenza reggae a qualcosa di più raffinato e calmo, con delle batterie programmate al dettaglio. Uno dei primi brani etichettato come "drum and bass" fu il singolo *The Beginning* del 1993 composto da The Invisible Man. Verso la metà degli anni Novanta il sound diventò meno grezzo e più attinente alla natura jazz e soul dell'*Amen Break*. Grazie a produttori come LTJ Bukem e PhoteK, ci furono innumerevoli artisti che suonavano con il vero spirito dell'*Amen Break*. I produttori di IDM (intelligent dance music) come Squarepusher lavorarono a lungo l'*Amen Break*, trasformandolo in qualcosa di completamente diverso, come nel suo brano *Acid Vic*, uscito nel 1997.

Luke Vibert, un altro produttore IDM, usava talmente tanto l'*Amen Break* che uno dei suoi soprannomi era "Amen Andrews" e con questo nome firmava diversi dischi nei quali lavorava minuziosamente e in maniera estremamente creativa il famoso breakbeat. Un esempio lampante di questa manipolazione estrema è *Amen Madness*.

Nello stesso anno uscì un disco chiamato *New Forms* prodotto da Roni Size. La scena jungle era già molto affermata e il produttore di origini jamaicane pose con questo disco le basi per la nascita di un nuovo genere.

Alla fine degli anni '90 la jungle iniziò ad essere chiamata drum and bass. La jungle era legata a origini reggae, quindi i produttori di musica più dark o influenzata dalla techno si vollero discostare da quel nome, coniando il termine drum and bass, riferendosi a quella musica caratterizzata da batterie meno spezzate e beat meno lavorati.

Tony Colman è il fondatore di Hospital Records, l'etichetta che insieme alla Good Looking ha inventato il suono Liquid (o melodic) drum and bass. Il nome di questo sottogenere è dovuto alla presenza di diversi campionamenti funk, soul e jazz, che rendono questa musica meno tagliente e più, appunto, liquida. Ne è un esempio il brano *Racing Green*, prodotto dalla Hospital Records, che campiona The Crusaders, una band jazz fusion anni '70.

1.5 L'*amen* ai giorni nostri

Dall'alternative hip hop del brano *Pigs* di Tyler, the Creator (2013) al lo-fi distorto del brano *Wombat Buonce* (2016) di dj Seinfeld, l'*Amen Break* ora si può riconoscere ovunque. Ad oggi è il campione più usato nella musica moderna e contemporanea, ma che fine ha fatto il batterista dal quale è partito tutto?

Gregory C. Coleman è purtroppo morto tragicamente senzatetto e senza alcun tipo di eredità nel 2006 ad Atlanta, Georgia. Non ha mai ricevuto i diritti per la sua registrazione leggendaria né per l'uso del campione del suo solo, nonostante sia presente in quasi 5500 brani. Il leader e cantante dei Winstons, Richard L. Spencer,

nonché il proprietario dei diritti di *Amen Brother*, scrisse alla BBC: “Il brano è stato plagiato e rubato”. Nello stesso anno fu aperta una campagna crowdfunding dai dj inglesi Martin Webster e Steve Theobald per riconoscere a Spencer il suo ruolo nella creazione dell’*Amen Break*. Donarono più di 2000 persone e Spencer fu risarcito di 24'000 dollari. Nel 2017 Spencer e i Winstons furono inseriti nella “Music Hall of Fame” del North Carolina ed è stato aperto un secondo crowdfunding per risarcire nuovamente i Winstons per l’enorme contributo che hanno dato alla musica.

Capitolo 2 – ALTRI BREAKBEAT

2.1 Il breakbeat

Con il termine *breakbeat* si indica sia un frammento di batteria isolata dagli altri strumenti (che, come già visto, può essere messa in loop per creare delle basi), sia una tipologia ritmica con la quale si può suonare un genere. La musica elettronica, infatti, non ha solo uno stile ritmico, ma si differenzia in due categorie: il *breakbeat*, o *broken Beat*, e il *four on the floor*. Il *breakbeat* è caratterizzato da una batteria sincopata e con molte variazioni, dove la cassa non suona sempre in battere né sempre uguale da una battuta all'altra. Il *four on the floor*, come dice appunto il nome, è uno stile ritmico ripetitivo nel quale la batteria suona sempre lo stesso groove per lunghi periodi, a volte anche per tutta la durata dei brani e, in particolare, la cassa è suonata in battere ad ogni quarto della battuta. Alcuni generi che usano quasi esclusivamente dei ritmi *breakbeat* sono il funk, il soul, l'hip hop e la drum and bass.

L'esigenza di utilizzare un ritmo *breakbeat* per dei brani di musica dance nasce da un limite del *four on the floor*. La cassa in 4 è il ritmo più semplice e naturale che conosciamo; infatti, è quello che induce a ballare in maniera più spontanea. Il problema sorge nel momento in cui si velocizza questo genere di ritmo e, superato un certo range di bpm, la cassa suonata ad ogni movimento non si distingue più, diventa quasi un suono unico e non si riesce più a seguire col corpo. La *breakbeat* invece riesce ad arrivare a velocità mai raggiunte dagli altri generi elettronici, mantenendo però il trasporto di una musica ballabile. Questo avviene perché si lascia la cassa in battere generalmente sul primo movimento, mentre tutti gli altri colpi sono in levare. Il rullante invece suona in battere sul secondo e quarto movimento aggiungendo ghost notes in levare. Questo genera una diversità all'interno del beat sia in termini di dinamica che di posizione dei colpi, il che permette di apprezzare questo tipo di ritmi dai bpm lenti dell'hip hop al limite della velocità della drum and bass.

Il *four on the floor* è anche utilizzato nel jazz in una forma totalmente diversa. Anziché colpire la grancassa in maniera marcata e quindi facilmente riconoscibile e caratterizzante, spesso è colpita molto leggermente in modo che il suono del tamburo sia semplicemente avvertito, senza attirare l'attenzione dell'ascoltatore. Questa tecnica è chiamata *feathering* e, in genere, è abbinata a al classico swing suonato con ride e charleston. Nella batteria reggae, invece, la grancassa è colpita sul terzo movimento della battuta, creando uno stile chiamato *one drop*. A volte però può essere suonata anche in *four on the floor* prendendo il nome di *steppers*. Ad esempio, Sly Dunbar degli Sly & Robbie fu uno dei batteristi reggae a suonare seguendo questo stile. Anche Carlton Barrett dei Bob Marley & The Wailers suonava in *four on the floor* gran parte delle canzoni dei Wailers, come *Is This Love* ed *Exodus*. Può essere inoltre ritrovato in generi moderni derivati proprio dal reggae, come la dancehall.

Esistono però dei generi, come ad esempio la *breakbeat hardcore*, che sommano questi due modi di concepire il ritmo, avendo quindi come risultato un brano dalla ritmica spezzata con l'aggiunta della cassa ogni quarto. Oltre ai *breakbeat*, il genere fa uso di pattern di drum machines, voci e vivaci riff di pianoforte house. Tra i produttori più famosi che hanno sperimentato questa fusione ritmica ricordiamo Rob Playford (fondatore nel 1990 dell'etichetta Moving Shadow) e Dillinja. Possiamo ritrovare un esempio lampante in un brano di quest'ultimo di uscito nel 2002: *Thugged out bitch*.

2.2 Loop famosi

Come abbiamo visto per *Amen Brother*, esistono tanti altri brani che contengono al loro interno break di batteria che sono stati campionati. Le tracce più “preziose” erano quelle dove la batteria era completamente isolata dal resto degli strumenti. Questo lo si poteva trovare principalmente in due momenti di un qualsiasi brano: l'intro e il solo di batteria e/o percussioni. L'intro di sola batteria la si poteva trovare in brani appartenenti a qualsiasi genere, mentre un break di batteria è tipico

della struttura e del linguaggio di un brano di stampo funk o soul. Un break di batteria che può essere lavorato facilmente deve avere certe caratteristiche oltre che essere isolato da qualsiasi altro strumento. Innanzitutto, deve avere un ritmo *breakbeat*, ovvero spezzato ritmicamente, e un uso frequente di ghost notes. Inoltre, deve variare spesso, mantenendo però una costante, che può essere il charleston o il ride.

Di seguito verranno elencati i principali break che sono stati usati di più nella storia della drum and bass e della musica prodotta in generale.

Funky Drummer

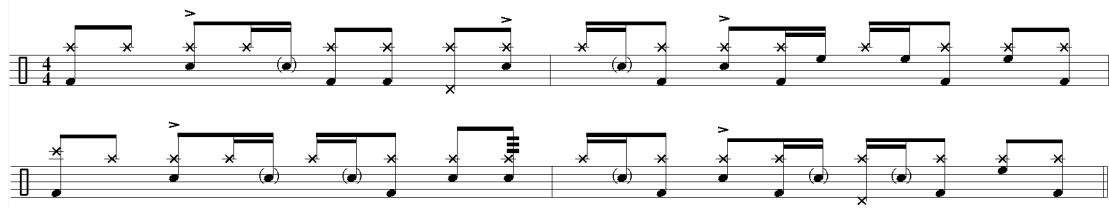
Funk - 100bpm James Brown

Spartito 2: James Brown, "Funky drummer"

Cold Sweat

Funk - 110bpm

James Brown

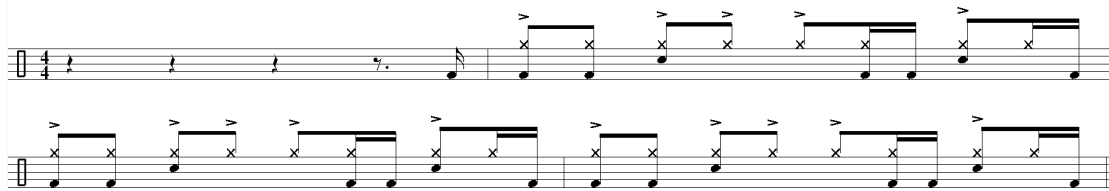


Spartito 3: James Brown, "Cold sweat"

It's a New Day

Swing Sixteenth - 95bpm

Skull Snaps

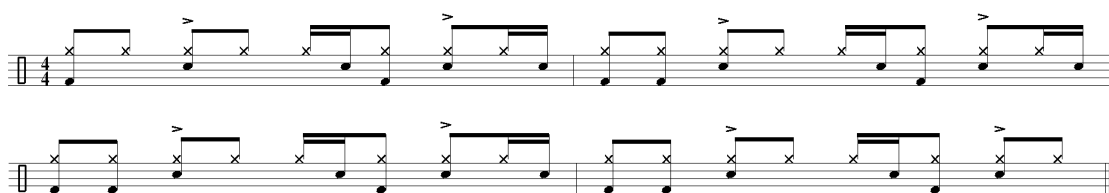


Spartito 4: Skull Snaps, "It's a new day"

Apache - Intro

Funk - 115 bpm

Incredible Bongo Band



Apache - solo

Funk - 115 bpm

Incredible Bongo Band

The musical score for 'Apache' solo is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as 'Funk - 115 bpm'. The score consists of 16 measures. The first measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The second measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The third measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The fourth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The fifth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The sixth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The seventh measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The eighth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The ninth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The tenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The eleventh measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The twelfth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The thirteenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The fourteenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The fifteenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The sixteenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it.

Spartito 5: The Incredible Bongo Band, "Apache"

Think (About It)

Funk - 115bpm

Lyn Collins

The musical score for 'Think (About It)' is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as 'Funk - 115bpm'. The score consists of 16 measures. The first measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The second measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The third measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The fourth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The fifth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The sixth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The seventh measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The eighth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The ninth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The tenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The eleventh measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The twelfth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The thirteenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The fourteenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The fifteenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it. The sixteenth measure contains a single eighth note (Bb4) with an accent (>) above it.

Spartito 6: Lyn Collins, "Think about it"

God Make Me Funky

Funk - 95 bpm

The Headhunters

Three staves of music in 4/4 time. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various articulations (accents, slurs, and breath marks). The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and articulations.

Spartito 7 The Headhunters, "God made me funky"

Hopping John

Funk - 135bpm

Melvin Van Peebles

Three staves of music in 4/4 time. The first staff features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes with accents and slurs. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns and articulations.

Spartito 8: Melvin Van Peebles, "Hopping John"

Sweet Pea

Funk Rock - 130bpm

The Ventures

One staff of music in 4/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various articulations (accents, slurs, and breath marks).

Spartito 9: The Ventures, "Sweet Pea"

Assembly Line

Funk - 110bpm

Commodores



Spartito 10: Commodores, "Assembly Line"

Same Street

Funk - 120bpm

Blowfly



Spartito 11: Blowfly, "Same Street"

2.3 Ultimate breaks and beats

Tutti i breakbeat più famosi sono stati raccolti per permettere a chiunque di usufruirne senza doverli scovare tra i dischi degli anni precedenti. Da David Bowie a Skrillex, da Hanson a Kanye West, sono molti gli artisti che hanno attinto per la loro musica alla collezione di *Ultimate Breaks and Beats*, una raccolta di 25 vinili

contenenti le più famose parti strumentali e gli storici break di batteria. Questa serie fu pubblicata per la prima volta nel 1986 e diventò fondamentale per la produzione di musica hip hop, dance e pop durante i 30 anni a seguire. Il termine *break* è apparso quando dj Kool Herk ha isolato e ripetuto una parte di un brano di James Brown per permettere alla gente di continuare a ballare senza interruzioni. Questa tecnica di dj continuò a svilupparsi grazie a pionieri come Afrika Bambaataa, che creò un seguito culturale tramite la Bronx River Organization, centrata sulla pratica delle nuove discipline dell'hip hop. Grandmaster Flash affinò l'aspetto tecnico dell'arte di suonare lo stesso frammento di una canzone all'infinito, usando due piatti e due vinili identici. Durante questi loop strumentali, solitamente di batteria, prendevano la scena i *break-boys* o *b-boys* che coglievano l'opportunità di mostrare le loro mosse migliori durante questi passaggi. così nasce il termine *break dancing*. Contemporaneamente a questi ballerini nasce la figura degli MC, letteralmente "maestri di cerimonia", che introducevano alla folla i dj e presentavano la serata. Gli MC cominciarono ad intervenire durante i *break*, dando origine alla figura del rapper, che improvvisava con la voce alternando parti cantate e parlate. Questa tecnica vocale viene chiamata *freestyle*.

L'hip hop stava spopolando come genere e come fenomeno culturale, creando una grandissima richiesta di nuovi beat e produttori in grado di manipolarli. All'inizio degli anni '80 Lenny Roberts distribuiva raccolte di *break* famosi a dj della scena di New York. Vedendo che la richiesta era enorme, nel 1986 fondò la Street Beat Label, un'etichetta per distribuire legalmente queste tracce, aiutato da Lou Flores per la parte di editing. Chiamarono questa raccolta *Ultimate Breaks & Beats*, selezionando accuratamente una varietà di tracce appartenenti a brani che andavano dalla fine degli anni '60 agli inizi degli anni '70. La selezione conteneva artisti come James Brown, i Rolling Stones, Tom Jones, Funkadelic e molti altri, ma i loro nomi non erano presenti nei riconoscimenti. Questo perché le tracce erano parti strumentali o solo percussive, il che annullava qualsiasi beneficio dei diritti del brano. Quello che avevano in comune tutte le tracce, pur appartenendo a generi completamente diversi,

era un break di batteria funk che sarebbe rimasto per sempre nella storia della musica.

Tra il 1986 e il 1991, furono distribuiti in tutto il mondo 25 volumi di *Ultimate Breaks & Beats*, fornendo ai dj e ai produttori tutti gli strumenti adatti a creare le basi per innumerevoli brani rap e dance. Nel tempo questo modo di produrre musica si spostò dall'hip hop ad altri generi e le canzoni presenti in *Ultimate Breaks & Beats* furono usate per le più grandi hit pop, che vedevano protagonisti Prince, George Michael, Mick Jagger, Mariah Carey, Ariana Grande, Linkin Park, Justin Bieber, Calvin Harris, Katy Perry e tanti altri. Anche il sassofonista di smooth jazz Kenny G attinse ad un pezzo di quella raccolta.

Il break di *Amen Brother* fu ovviamente incluso in una raccolta *Ultimate Breaks and Beats*. La versione originale era ad una velocità di 45 rpm (giri/minuto). In questa compilation del 1986 l'*Amen Break* compare ad una velocità di 33 rpm. Nello stesso anno uscì il campionatore E-mu SP, che aprì la strada ad un nuovo modo di creare musica.

Capitolo 3 – IL CAMPIONAMENTO

3.1 Il campionamento come strumento creativo

Come per le basi hip hop, anche nella drum and bass i produttori campionavano dei *breakbeat* classici funk e soul che si prestavano ad essere messi in loop per creare delle basi. Nell'hip hop generalmente questi loop erano mantenuti alla stessa velocità o addirittura rallentati, mentre nella drum and bass erano velocizzati, tagliati e riassemblati.

La tecnica del campionamento era una peculiarità dei generi *breakbeat*, al contrario di altri generi come la techno di Detroit, che prediligono usare drum machine programmabili. Con la strumentazione moderna oggi basterebbe scaricare una traccia da internet e lavorarla su uno dei tanti programmi di produzione musicale esistenti. Quando nacque questo genere, invece, i mezzi erano ridotti e i produttori dovevano registrare con una scheda audio i frammenti utili per la creazione di loop che erano stati presi da vinili o CD. Una volta estrapolati, questi segmenti erano salvati come tracce singole sul computer e passati attraverso un campionatore. Il *beat* veniva poi integrato con synth, voci e altri strumenti per creare il pezzo vero e proprio.

I campionamenti che formano le basi dei brani drum and bass non sono solo ritmici. Questo genere, infatti, attinge a registrazioni strumentali soul e jazz, dal più classico all'elettrico. Optical e Ed Rush hanno guidato la rivoluzione della drum and bass nelle sue sfaccettature più oscure e sintetiche alla fine degli anni '90. In particolare Optical ha letteralmente saccheggiato la discografia di Herbie Hancock, come è possibile ascoltare in alcuni dei suoi brani: *Bacteria*, all'interno del quale c'è un campionamento da *God made me funky*, *Check out time* nel quale c'è un campionamento di *Sextant*, o *Headhunters* che è un chiaro tributo all'omonima band.

3.2 Il copyright

Per creare una traccia elettronica era normale e quasi di tendenza campionare altri brani famosi. L'etichetta Hospital Records ha basato la maggior parte delle sue produzioni sui campionamenti. Un esempio è la traccia *Seven notes in black* di High Contrast, la cui intro riproduce, senza cambi di tonalità, la colonna sonora di *Sette note in nero*, un film di Vince Tempera e Fabio Frizzi.

Oggi non è più possibile campionare dei brani famosi o dei frammenti di altri dischi, contemporanei o meno, per fare uscire il proprio disco con un'etichetta famosa. Fino a pochi anni fa questa tecnica era ancora accettata e molto diffusa perché non esistevano software di *music information retrieval* o algoritmi di riconoscimento musicale. In compenso, oggi è consentito ricreare basi o frammenti identici ricostruendoli al computer o addirittura registrandoli da zero, un processo definito “pulizia dei campioni”.

Al contrario, per quanto riguarda le sole parti ritmiche e percussive non è previsto alcun tipo di copyright e i batteristi non possono depositare nulla, per questo il batterista che ha creato l'*Amen Break* non ha ricevuto nulla dai brani che contengono il suo solo.

3.3 Storia dei campionatori

All'inizio del XX secolo, i musicisti jazz di New Orleans copiavano piccoli spezzoni di melodie, kick, progressioni e passaggi di alcuni colleghi musicisti per le proprie performance live. Era un omaggio, un modo per esprimere rispetto e ammirazione reciproca. Questo “prestito” di parti musicali divenne pratica diffusa tra i musicisti dell'epoca, e divertiva anche il pubblico.

Musique Concrète (1940)

Questo particolare genere musicale, creato dal compositore francese Pierre Schaeffer, era arte sonora più che musica – uno “studio del suono” – e si basava su campionamenti preregistrati che venivano poi manipolati con l'utilizzo di looping,

alterazione della tonalità, accelerazione o decelerazione del pezzo. Il tutto venne facilitato dall'invenzione del registratore a nastro, utilizzato come un vero e proprio strumento creativo.

The Chamberlin (dal 1949 al 1956)

Questo strumento musicale, inventato e sviluppato da Harry Chamberlin, fu il precursore del ben più noto Mellotron, una tastiera elettro-meccanica che triggerava campionamenti su nastro di svariati strumenti musicali. La quantità di campionamenti era molto limitata, dati i costi esorbitanti del campionamento stesso. Oggi i Chamberlin sono oggetti rari e da collezione dal valore importante.

The Mellotron (anni '60-'70)

Bill Fransen, un investitore dell'epoca, decise di portare il concetto del Chamberlin al livello successivo, spedendone due esemplari in Inghilterra, dove nel 1962 stipulò un accordo con la Bradmatic, Ltd (successivamente conosciuta come la Streetly Electronics) per produrre in massa lo strumento e ottimizzandolo al tempo stesso, dandogli il nome di Mellotron. Il primo esemplare fu il Mark I, clone quasi esatto del Chamberlin, che si evolse successivamente nel Mellotron M400 e, nel 2007, nel Mellotron M4000. Una versione digitale, l'M4000D, è disponibile sul mercato tutt'oggi.

Campionatori digitali da studio (anni '70 e '80)

Nel 1976 il primo campionatore monofonico digitale, chiamato Computer Music Melodian, fu inventato da Harry Mendel. Venne subito acquistato nel 1979 da Stevie Wonder ed utilizzato nel suo disco *Journey Through The Secret Life of Plants*. Nel 1979 la Fairlight CMI (acronimo di Computer Musical Instrument) fu creata da Peter Fogel e Kim Ryie. La macchina era all'avanguardia per l'epoca, tanto per la polifonia quanto per il fatto che comprendeva anche un sintetizzatore digitale e una *digital audio workstation* (DAW) al proprio interno. Era dotato di uno schermo touch, controllato da una penna speciale. Inutile dire che questa macchina suscitò scalpore tra i musicisti, i quali la acquistarono in gran numero tra gli anni '70 e '80 e

la utilizzarono per iniziare a creare quelli che sarebbero stati i suoni caratteristici degli anni '80.

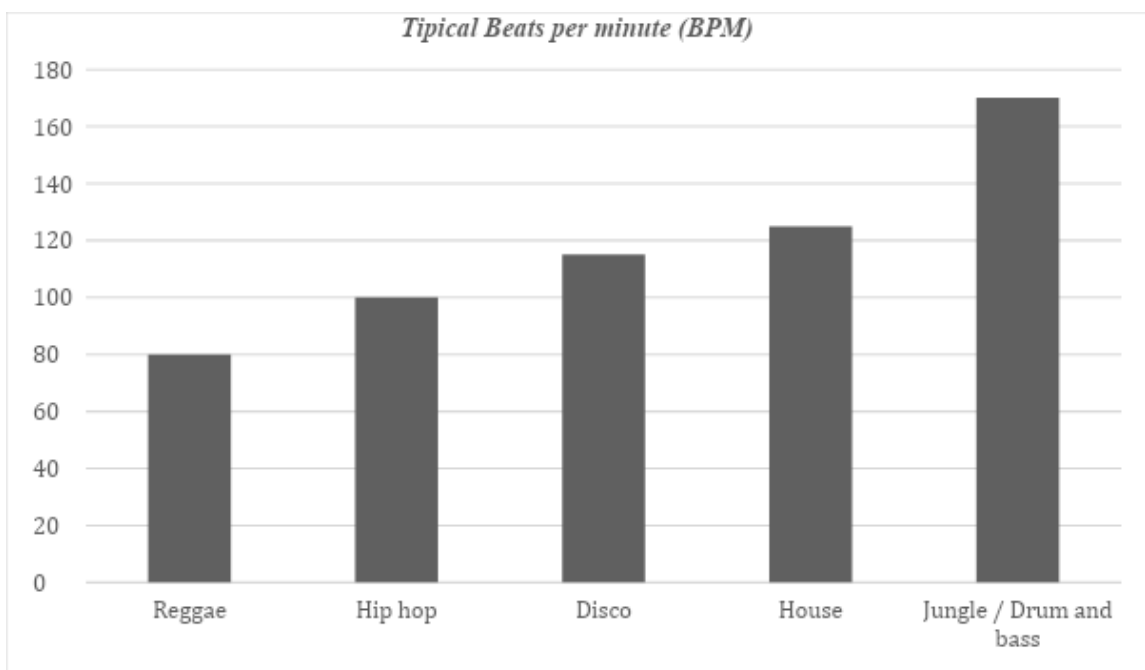
Campionatori digitali portatili (dagli anni '80 al presente)

I campionatori digitali portatili furono inventati negli anni '80 e rivoluzionarono l'accessibilità (economica e fisica) ai campionatori, estendendola a quasi tutta la popolazione. Venduti come dei box compatti, spesso attaccati a tastiere o controller, furono prodotti e venduti in quantità esorbitanti contribuendo al boom della musica elettronica basata sui campionamenti. L'AKAI MPC Series in particolare (soprattutto l'MPC60) così come l'E-MU SP-1200, giocarono un ruolo fondamentale nella resa sonora di centinaia di dischi hip hop passati alla storia, permettendo ai musicisti di creare una canzone completa senza bisogno di uno studio discografico. Uno dei campionatori professionali ad alta qualità più famosi rimane sicuramente l'Akai S-9000.

Capitolo 4 – LA DRUM AND BASS

4.1 Caratteristiche tecniche

Una delle caratteristiche principali di questo genere è la velocità, che lo differenzia immediatamente da qualsiasi altro genere. Negli anni la velocità ha continuato ad aumentare, ma la drum and bass è stata una musica molto veloce (160 / 170 bpm) sin dalle primissime origini. Questo senso di frenesia era accentuato dal pitch dei brani, ovvero dall'altezza innaturale di tutte le basi di batteria.



Questo avveniva perché i break che passavano attraverso i campionatori venivano velocizzati e perdevano la loro tonalità originale. Solo recentemente la tecnologia dei campionatori ha permesso di mantenere la stessa tonalità indipendentemente dalla modulazione della velocità. Possiamo notare un esempio di questa deformazione della tonalità anche nel caso opposto: alcuni brani hip hop usavano i break di batteria rallentati, quindi la tonalità della base risultava più grave rispetto a quella originale. Non era possibile perciò decidere la tonalità a prescindere

dalla velocità, ma questo suono molto acuto e cristallino della batteria drum and bass caratterizzò involontariamente sin da subito il sound di questo genere, distinguendolo da tutti gli altri e creando armoniche mai sentite in una batteria: un suono chiaramente artificiale, ma creato da una base suonata dal vivo. Per ovviare a questo problema però, alcuni produttori tagliavano ogni singolo colpo di batteria e li ri-assemblavano mantenendo la tonalità che preferivano. Questa operazione minuziosa richiedeva diverse ore, a volte servivano anche giorni per arrivare a sgretolare l'intero break, fino alle ghost notes. Questa tecnica permetteva di arrangiare e modificare il beat con molta più libertà, creando basi più creative e sempre più lontane dall'originale. Ancora oggi per creare delle basi drum and bass moderne si attinge a break di batteria famosi per ottenere il suono *old school* caratteristico di questo genere. Tra gli anni '90 e i 2000 la parte ritmica si è semplificata sempre di più, perdendo un po' il suo lato sperimentale.

Per quanto riguarda le frequenze, la cassa della batteria deve suonare tra 90 e 110 hz perché altrimenti interferirebbe con la linea di basso che, per non interferire con la cassa, deve rimanere sotto ai 90 Hz. Separare gli strumenti dandogli un range di frequenze ben preciso permette di avere un suono nitido e distinguere ogni sfumatura, anche a volumi molto alti. Non in tutti i generi però gli strumenti hanno la stessa collocazione: nella musica house, per esempio, si invertano: la cassa è a 50 hz e il basso a 100.

Una volta creata la parte di batteria, che deve variare almeno ogni 8 battute, si crea la parte di basso. I brani drum and bass di solito durano intorno ai 5-6 minuti e hanno una struttura ben precisa.

4.2 La struttura

La struttura di un brano drum and bass è dettata sia dalle regole generali di tutta la musica dance ed elettronica, sia da alcune necessità tecniche. Nella musica dance, e in tutti i generi che nascono per far ballare il pubblico, il brano deve avere

più momenti che catturano l'attenzione, rimanendo costantemente dinamica e mai ripetitiva o noiosa, soprattutto nei brani strumentali. Le parti che fanno crescere nel pubblico l'interesse e la voglia di muoversi sono sicuramente i cosiddetti *drop*. Questi vuoti sono preceduti solitamente da un *build up*, ovvero una parte che prepara il picco del brano, dove non sono presenti il basso, la cassa e altri strumenti. Possiamo quindi sintetizzare la struttura di un qualsiasi brano drum and bass (e dance in generale) in A B A' B', dove le parti A sono i *build up* e le B sono le parti successive ai *drop*.

La necessità tecnica dei brani suonati dai dj durante le serate è quella di avere un inizio e una fine scanditi da qualcosa che permetta loro di intuire sin da subito i bpm del brano. Questo accade perché il dj ascolta il vinile successivo prima del pubblico, cercando di capire se può mixarlo con quello che sta finendo di suonare, che a sua volta ha questo tipo di segnale. È una sorta di aggancio che permette di collegare sia il disco precedente che quello successivo.

4.3 Il basso

Il basso della drum and bass (basso deep) proviene direttamente dal basso del reggae e dub: il termine drum and bass, infatti, è nato per indicare quelle versioni dei pezzi reggae strumentali (*version*) dove basso e batteria erano gli elementi predominanti. Non esistono altri generi musicali che osino sfiorare le frequenze del basso drum and bass. Il produttore di questo genere sa esattamente qual è il limite sonico medio di un *sound system* dal quale la sua musica uscirà. Questo perché veniva riprodotta e suonata nelle discoteche, ai *rave*, nei club e in tutti i luoghi che avevano degli impianti in grado di sostenere un basso così grave. La scelta della tonalità di un brano drum and bass è importantissima perché determina la fondamentale più grave che raggiungerà il basso. Ci sono alcune tonalità (e di conseguenza frequenze) che funzionano meglio e altre che sono meno efficaci: per esempio, una tonalità come il C o il D è rischiosa, perché nell'ottava più bassa è

troppo grave per essere riprodotta correttamente dall'impianto, mentre nell'ottava alta risulta troppo acuta per un basso e non sostiene a dovere il brano stesso.

Il "limite" per un brano di questo genere (e per qualsiasi altro) è una frequenza vicina al Eb; questo perché da una parte i *sound system* non riescono a supportare una frequenza così grave, dall'altra l'orecchio umano non sarebbe in grado di distinguere il suono a livello acustico anche se venisse riprodotto correttamente, perché entra a far parte dello spettro degli infrasuoni. Il nostro udito, infatti, riconosce le frequenze sonore che vanno dai 20Hz ai 20000Hz circa. Il E0 (4 ottave sotto al E4) corrisponde a 20,6Hz, il limite udibile dall'orecchio umano.

Dunque, le tonalità migliori per rendere la fondamentale del basso più potente e allo stesso tempo essere percepite dall'orecchio umano sono: E, F, F#, G, rispettivamente 20,6 - 21,8 - 23,1 e 24,5 Hz.

Note	ottave									
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Do	16,35	32,70	65,41	130,8	261,6	523,3	1047	2093	4186	8372
Do#-Reb	17,32	34,65	69,30	138,6	277,2	554,4	1109	2217	4435	8870
Re	18,35	36,71	73,42	146,8	293,7	587,3	1175	2349	4699	9397
Re#-Mib	19,45	38,89	77,78	155,6	311,1	622,3	1245	2489	4978	9956
Mi	20,60	41,20	82,41	164,8	329,6	659,3	1319	2637	5274	10548
Fa	21,83	43,65	87,31	174,6	349,2	698,5	1397	2794	5588	11175
Fa#-Solb	23,12	46,25	92,50	185,0	370,0	740,0	1480	2960	5920	11840
Sol	24,50	49,00	98,00	196,0	392,0	784,0	1568	3136	6272	12544
Sol#-Lab	25,96	51,91	103,8	207,7	415,3	830,6	1661	3322	6645	13290
La	27,50	55,00	110,0	220,0	440,0	880,0	1760	3520	7040	14080
La#-Sib	29,14	58,27	116,5	233,1	466,2	932,3	1865	3729	7459	14917
Si	30,87	61,74	123,5	246,9	493,9	987,8	1976	3951	7902	15804

Proprio perché non nasce come una musica suonata, le tonalità dei brani drum and bass si basano sulla capacità di riproduzione degli impianti, al contrario di generi nati suonando dal vivo (come il jazz, la musica classica, folk ecc..) che scelgono la tonalità in base al range più comodo degli strumenti acustici suonati.

La *bassline* si può creare in diversi modi: può essere sia sintetica che campionata. Una tecnica che usavano molti produttori jungle all'inizio era quella di utilizzare la cassa della famosa drum machine Roland 808. Questo colpo di cassa

sintetica avendo una nota fondamentale, veniva usato come un suono di un sintetizzatore.

4.4 Una musica sociale

Le origini della drum and bass erano profondamente legate alla società, che in quel momento in Inghilterra era formata per la maggior parte da immigrati: africani, ma soprattutto jamaicani e soprattutto nel sud del paese. Tale comunità ha contribuito allo sviluppo e alla nascita di diversi generi musicali oltre alla drum and bass, perché la musica di quel periodo storico si fondeva con la cultura prettamente jamaicana (dub, reggae ecc).

Come il jazz la musica drum and bass ha radici nella cultura black, e il punto di incontro che ha mischiato la cultura bianca occidentale a quella afroamericana e jamaicana ruotava intorno ai *rave party* inglesi. In queste feste il connubio tra bianchi e neri non era strano, anzi, avveniva da un punto di vista sia musicale che sociale. La musica apparteneva a chi voleva produrla, togliendo le barriere e le etichette di razza.

Non a caso in Inghilterra sono nati innumerevoli generi grazie all'incontro fra la cultura britannica e la cultura degli immigrati. Un esempio di questa fusione culturale è il disco *OK* dell'indiano londinese Talvin Singh, uscito nel 1998, un anno dopo *New forms* di Roni Size. In questo disco possiamo chiaramente sentire le origini sonore indiane, con l'uso di tablas e altre percussioni, mescolate magistralmente alla drum and bass, ovvero l'innovazione musicale di quegli anni. Talvin Singh vinse con questo album il Mercury Prize nel 1999, un anno dopo Roni Size. Il Mercury Prize è un premio musicale che viene assegnato al miglior album pubblicato nel Regno Unito da artisti britannici o irlandesi, la cui prima edizione risale al 1992 e fu creata come alternativa ai Brit Awards. Il premio è aperto a tutti i generi musicali: pop, rock, folk, urban, grime, dance, jazz, blues, elettronica e musica classica.

Blue Note Sessions

Uno dei dischi che ha portato la drum and bass a un livello di conoscenza globale fu *Timeless*, l'album di debutto del produttore britannico Goldie. Questo disco era prodotto dall'etichetta Metalheadz (fondata dallo stesso Goldie) che ancora oggi ha un ruolo fondamentale e caratteristico nel mercato musicale.

La drum and bass era diventata la musica rappresentativa in Inghilterra alla fine degli anni '90 e influenzò tutti i più grandi musicisti inglesi appartenenti a qualsiasi genere musicale. Lo stesso David Bowie venne a contatto con questa nuova frontiera musicale grazie alle *blue note sessions*, delle serate domenicali al Village Underground di Londra. Questi party leggendari erano firmati Metalheadz e furono le fondamenta per affermare la drum and bass come genere musicale. Goldie stesso disse:

“Volevo un luogo dove chi crea musica potesse ascoltare nuova musica”.

Infatti, nel 1997 David Bowie, dopo aver partecipato a diverse *blue note sessions*, compone *Earthling*, un disco di impronta drum and bass, mischiando il suo inconfondibile stile pop con i *breakbeat* più usati in quel momento per creare musica nuova. Tra questi possiamo riconoscere chiaramente l'*Amen Break* nel brano *Little Wonder*.

Ogni città aveva le sue etichette discografiche, e ogni etichetta aveva il proprio suono caratteristico. In Inghilterra le due città più influenti furono Londra e Bristol.

4.5 Drum and bass live

La drum and bass nasce come musica da ballare, fatta per essere stampata su un vinile, ed è chiaro che portarla in un contesto dal vivo mette in primo piano i musicisti e in secondo piano la parte più legata ad un contesto dance (discoteca, party, rave ecc).

Un'altra ragione per la quale questo genere musicale non è nato grazie a dei musicisti e non si è diffuso su palchi e live club ma bensì grazie a dj e produttori durante i *rave party* è che questa musica è tecnicamente difficile da suonare live. Ciò che la rende così difficile da riprodurre con strumenti analogici è il fatto che è stata velocizzata e spezzata la sua origine.

La complessità di riprodurre live la drum and bass sta nel suonare un beat che è stato passato da 120 bpm a 160, tagliato e reso quasi “inumano”, con tutt’altre regole, le regole della musica elettronica programmata. I produttori non erano certo batteristi o musicisti in grado di creare da zero con strumenti acustici basi così complesse. Anche se tutto questo ambiente musicale e culturale ha origini molto umili, ha messo a dura prova jazzisti di alto livello.

Ognuno ha adottato tecniche diverse per sperimentare dal vivo un genere dance, ma il minimo comune denominatore è sicuramente la batteria, che può essere suonata completamente dal vivo o essere sovrapposta ad una base o frammenti di campioni. In alcuni casi per riprodurre il suono campionato di batteria caratteristico del genere, si usano batterie elettroniche o ibride (acustiche e pad), con i campioni presi direttamente dai dischi, ma suonati dal vivo da un batterista. A volte i pad riproducono colpi consecutivi e molto veloci che altrimenti sarebbero difficili da suonare. L'esigenza di suonare dal vivo questo tipo di beat era dettata a volte dal fatto che alcuni brani pop avevano – nella versione registrata – campioni *breakbeat*. Ad esempio, il brano *Little Wonder* di David Bowie comincia proprio con una batteria drum and bass (campionata dall'*Amen Break*) per poi esplodere nel ritornello con un ritmo *half-time* e ritornare infine ad un *breakbeat*. In questo caso il batterista parte nel ritornello, lasciando suonare il campione all'inizio per poi suonarci sopra alla fine, riprendendo lo stesso groove.

Un altro caso, invece, è quando i brani sono completamente drum and bass e c'è l'esigenza e il desiderio di portarli live. Molti artisti hanno affrontato questa problematica, soprattutto ritmica in diversi modi.

Il primo artista che ha portato live questa musica fu Goldie, in particolare nel suo live storico del 1995 con la London Philharmonic Orchestra, in cui suonava i brani del suo album *Timeless*. La presenza dell'orchestra innalzava questo genere da dance club ad un vero e proprio concerto, dove gli orchestrali leggevano le partiture e venivano diretti da un maestro. Il batterista e gli altri musicisti suonavano tutto con strumenti tradizionali della cultura delle band live come la batteria acustica, il basso, la chitarra elettrica, tastiere e percussioni. Successivamente Goldie si è sempre esibito con questo organico ma senza l'apporto dell'orchestra. Nel 1997 viene suonato *New forms* in un live trasmesso dalla BBC: per questo concerto Roni Size scelse strumenti come la batteria acustica, il contrabbasso e le tastiere, suonati in una maniera mai vista prima, snaturando la funzione e i generi associati a questi strumenti apparentemente tradizionali. In questo caso i musicisti suonavano a volte sovrapponendosi a beat ripetuti e campioni presi dalla versione prodotta al computer.

London Elektriccity è un progetto di musica elettronica nato nel 1996 dai musicisti britannici Tony Colman e Chris Goss. I due sono inoltre fondatori dell'etichetta discografica Hospital Records, specializzata in musica drum and bass. Nel loro storico live del 2003 al Jazz Cafè di Londra dimostrano una capacità musicale e tecnica notevole riuscendo a suonare questo genere così complesso e veloce con strumenti tradizionali come la batteria completamente acustica, un contrabbasso e due cantanti dal vivo oltre a tastiere e synth. In questo caso il progetto elettronico si trasforma in una vera e propria band live con suoni acustici. Il batterista della band Future Prophecies suona in cuffia usando un set ibrido e dei campioni sincronizzati a metronomo, mentre i temi principali vengono suonati da un sax midi.

Il trio australiano Pendulum ha cominciato a suonare in Australia come band punk. Nei primi anni 2000 hanno cominciato a produrre drum and bass e sono

diventati dei produttori a tutti gli effetti spostandosi in Inghilterra. Con l'uscita dell'album *Hold your Colors*, consapevoli del loro potenziale sul palco, sono ritornati a suonare live grazie alla fama ottenuta con la drum and bass, tramutando la loro musica digitale in un vero e proprio show.

Recentemente, il 29 gennaio 2022, a Londra, ha avuto luogo un evento per celebrare la scena jungle e drum'n'bass: Fabio & Grooverider con la Outlook Orchestra. Si tratta di un evento all'interno del Bass Music Festival ed è simile al concerto di Goldie del 1995. Infatti, durante questo grande concerto alla Royal Festival Hall sono stati riarrangiati per orchestra tutti i brani più famosi della storia della drum and bass, con tanto di archi, fiati e vocalist.

Capitolo 5 – JOJO MAYER

5.1 Prohibited Beatz

Nel 1998, ispirato dai ritmi e dalle trame sonore di questo genere, il batterista di fama mondiale Jojo Mayer fondò *Prohibited Beats*. Un evento di una settimana che esplorava la musica underground dei piccoli club suonata da musicisti live.

“È stato davvero difficile trovare anche solo una manciata di musicisti che capissero le regole della musica elettronica e potessero davvero suonarla, capirne la struttura e non solo suonare delle linee jazz sopra dei breakbeat”.

(Jojo Mayer)

In questo modo il concetto di drum and bass veniva suonato live, con la struttura e l'intenzione elettronica, ma con un'impronta e delle peculiarità tipiche del jazz: improvvisazione, interplay e creatività estemporanea.

“Sono sicuro che Tony Williams e Buddy Rich sarebbero stati capaci di suonare l'Amen Break tre volte più veloce della versione più veloce di questo campione. Non è una questione di velocità, è una questione di stile e conoscenza musicale”.

(Idem)

“Ho sentito l'Amen break all'età di cinque anni e qualcosa si è mosso dentro di me, l'ho sentito davvero, ha formato una parte importante della mia struttura musicale”. (Idem)

Reverse-engineering

“Ascoltando e producendo la drum and bass vivevo con l’illusione che fosse musica che non potesse essere davvero suonata. Solo ad un certo punto mentre stavo editando dei samples e cercando di mettere insieme delle parti di batteria programmata mi sono ricordato che in realtà sono io il batterista e forse dovrei provare a suonarli questi beat”. (Jojo Mayer)

Jojo Mayer conia il termine *reverse-engineering* (da *computer-engineering*, cioè ingegneria informatica) per spiegare come arrivare allo stesso sound elettronico senza produrlo digitalmente, creando una nuova sintassi musicale che apre le porte a nuove forme di espressione. La figura dell’ingegnere del suono è fondamentale, soprattutto in un concerto live, in quanto deve cambiare costantemente il suono e aggiungere effetti all’intera band o anche solo alla batteria, per creare un suono più artificiale partendo da una ripresa dal vivo. È un territorio musicale completamente inesplorato, nel quale produttori e musicisti interagiscono proprio come in una jam session e il banco mixer diventa un vero e proprio strumento.

Drum and be-bop

Come per il jazz, la drum and bass – sia suonata dal vivo con dei musicisti sia suonata da dj – ha delle strutture che permettono di improvvisare in maniera molto creativa. Lo stesso loop di batteria è una base ripetitiva che permette di suonare e cantare in maniera libera.

“Mi piace avere una sorta di apertura mentre suoniamo, un po’ come le jam session be-bop che c’erano al Birdland negli anni 50.” (Jojo Mayer)

Anche se la musica suonata da Jojo Mayer è musica elettronica, si può dire con certezza che la sua band è jazz. Questo perché è formata da musicisti jazz che

improvvisano su strutture ben precise e interagiscono musicalmente, la differenza da una band jazz tradizionale sta solo nel genere suonato.

5.2 Nerve

“I Nerve sono una band jazz? Assolutamente sì, è come se prendessero gli elementi della musica dance e li portassero in un linguaggio jazz” (dj Small Change)

“Se pensiamo alla nascita del jazz, in quegli anni era musica che usavano per ballare, era la musica dance degli anni 20. Il jazz è morto, come il Rock e tutta la musica che è stata trasformata in un business. Trovo invece in questo nuovo genere molta spiritualità e vita per creare cose nuove”. (Jojo Mayer)

Nerve è il nome della band nata dal leggendario evento *Prohibited Beats*, organizzato dallo stesso Mayer e tenutosi a New York alla fine degli anni '90. All'inizio Nerve era una piattaforma per collaborazioni sperimentali con dj, artisti, musicisti e pubblico. Successivamente il collettivo si trasformò in un gruppo vero e proprio, la cui musica ha cambiato la concezione del suonare musica elettronica. Il loro tratto distintivo, infatti, è quello di contaminare i format di musica programmata al computer con performance di musica improvvisata dal vivo. La band ha influenze che attraversano tutta la musica elettronica, spaziando dalla jungle, old school, dub step e glitch beat fino alla minimal, techno, house e tutto ciò che sfugge da una definizione di un genere. Durante questo processo, il gruppo ha creato intorno a sé un seguito, avvicinandolo alla tradizione jazz dell'improvvisazione, ma con i ritmi innovativi e le evoluzioni stilistiche appartenenti all'era digitale. Nerve rimette in discussione la relazione tra creatività umana e tecnologia, creando una forma espressiva musicale unica ed estremamente moderna.

La band è un trio composto da basso, batteria e tastiere, accompagnato dal loro live sound engineer che interagisce attivamente manipolando i suoni durante le

performance. Il leader della band è Jojo Mayer, batterista di origini svizzere che fin da giovane calca i palchi internazionali a fianco di grandi talenti della scena jazz. All'età di 18 anni, infatti, è già in tour con Monty Alexander e suona con leggende del calibro di Dizzy Gillespie e Nina Simone. Nei primi anni '90 si trasferisce a New York e crea il progetto Nerve che lo afferma come uno dei più grandi performer e innovatori della batteria. La sua tecnica di suonare dal vivo i *breakbeat* con un set di batteria acustico introduce un nuovo paradigma e apre le porte per un'intera generazione di musicisti. Nel 2014, il Modern Drummer Magazine lo ha incluso nella classifica dei 50 batteristi più grandi di tutti i tempi.

5.3 Retox

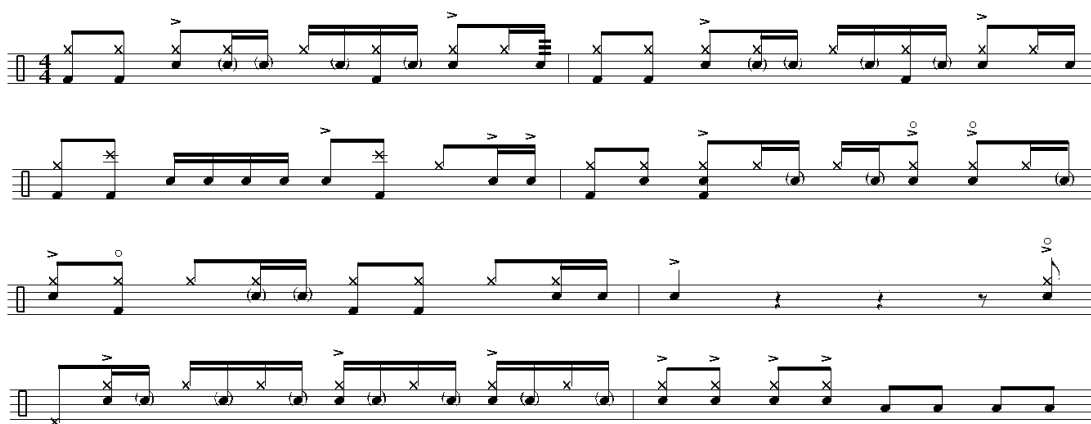
Retox è il terzo brano di *Prohibited Beats*, album di esordio della band Nerve. Questo album del 2009 prende il nome dal leggendario festival di New York del 1998 ed è il risultato di sperimentazioni fatte direttamente sul palco, improvvisazioni e contaminazioni. In questo disco Jojo Mayer suona con molti stili differenti e con diversi setup: è riuscito infatti ad introdurre l'uso delle spazzole in *Pleasure Control*, un brano elettronico con influenze jazz fusion, per poi disegnare un particolare paio di spazzole per la marca di bacchette Vic Firth, le dreadlock.

La struttura di *Retox* è molto simile ad uno standard jazz: inizia con una intro, poi si aggiunge il basso per arrivare al tema, che si ripete due volte, con un obbligato tra i due. Dopo lo svolgimento dei temi si susseguono i soli, per poi tornare all'esecuzione del tema finale. È un brano drum and bass, ma ha la struttura di un brano jazz, ha uno stile elettronico ma è registrato dal vivo.

RETOX

Drum and Bass - 170bpm

Jojo Mayer

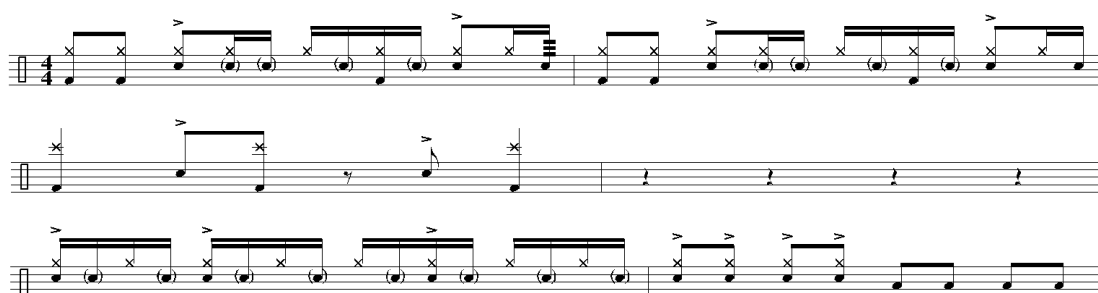


Spartito 12: Jojo Mayer, "Retox" (Pre-chorus)

RETOX

Drum and Bass - 170bpm

Jojo Mayer



Spartito 13: Jojo Mayer, "Retox" (Obbligato)

5.4 Jazz e drum and bass

I Nerve sono riusciti ad essere contemporaneamente una band elettronica e jazz moderna in una maniera originale e innovativa: nel 2017 fanno uscire un album che mantiene il nome della band *NERVE*. In questo album possiamo sentire dei brani estremamente sperimentali, che esplorano modulazioni ritmiche, suoni sintetici predominanti all'interno di strutture monotone, che riprendono lo stile dei brani prettamente dance, dalla drum and bass, alla techno, dalla trance alla psy. Dopo dieci

brani di completa improvvisazione elettronica, comincia l'undicesimo, chiamato *After the flare*. Un brano jazz moderno, registrato dalle stesse persone che anziché suonare batteria ibrida, tastiera e basso elettrico con pedali, ora suonano una batteria con misure jazz, pianoforte e contrabbasso. Questo breve brano, 1'48" di improvvisazione free jazz, spiazza completamente l'ascoltatore, forzandolo a guardare se per caso ci siano altri musicisti a suonare in quell'album e innalzando la curiosità e lo stupore nello scoprire che la stessa band elettronica è anche una band jazz moderna. L'anno successivo i Nerve registrano un album jazz, con improvvisazioni atonali e uno stile che ribalta tutto ciò che il gruppo ha suonato fino a quel momento. Anche i brani hanno dei nomi criptici (*A1, F2, T3, R5, The 6...*) e le strutture sono altrettanto innovative. Sono strutture apparentemente libere, dei pedali molto lunghi con improvvisazioni ripetitive e a tratti quasi minimali. A volte possiamo sentire chiaramente dei background martellanti sulla stessa nota o degli accordi quasi pop. Tutto questo sembra un paradosso senza significato, ma ascoltando il lavoro della band nella sua totalità fino a questo momento si riesce a capirne l'evoluzione. I Nerve sono una band jazz che suona elettronica e sono contemporaneamente una band elettronica che suona jazz. È come se in questo album stessero suonando dei brani con le strutture e le regole della musica elettronica con degli strumenti tradizionali della cultura jazz.

Questa evoluzione del jazz moderno, forse in maniera meno sperimentale, era già iniziata con un altro trio, i GoGo Penguin.

Capitolo 6 – GOGO PENGUIN

6.1 Biografia del gruppo

I GoGo Penguin, formati a Manchester nel 2012, sono un gruppo composto dagli inglesi Chris Illingworth (piano), Nick Blacka (contrabbasso) e Rob Turner (batteria e percussioni). Il loro stile, un mix di elettronica, hip hop, musica classica, jungle, drum and bass e jazz, li ha portati ad essere identificati dal pubblico internazionale come i “Radiohead del british jazz”.

Il gruppo inizia la sua carriera con l’album *Fanfares* del 2012, seguito subito da *v2.0*, entrambi prodotti per la Godwana Records. *v2.0* viene nominato per il Mercury Prize come miglior album britannico dell’anno.

L’anno successivo i GoGo Penguin firmano un contratto con la Blue Note Records, per la quale pubblicano nel 2016 *Man Made Object*. Il disco mostra l’anima musicale del gruppo: l’elettronica si unisce alle influenze rock e minimaliste, per creare una musica incisiva ma estremamente sperimentale.

Due anni dopo, nel 2018, pubblicano *A Humdrum Star*, album che ancora una volta definisce lo stile del gruppo in cui il jazz rimane l’elemento fondante senza rinunciare alla componente di improvvisazione e innovazione dei GoGo Penguin. Il trio inglese affascina anche il pubblico italiano in un concerto tenuto al Locus Festival di Locorotondo (BA) nello stesso anno.

Nel 2019 il gruppo pubblica l’EP *Ocean in a Drop*, seguito subito dall’album *GoGo Penguin* del 2020. Di quest’ultimo OndaRock scrive: «Il quinto album del trio consolida un percorso stilistico originale, dove l’elemento melodico, pur se intenso, non scaturisce da un’attitudine al pop, quanto dall’abilità dei tre musicisti di restare ancorati a un minimalismo espressivo che dall’interazione degli strumenti estrae magicamente assonanze con post-rock, funky, progressive, musica concreta, techno, drum and bass, neoclassica, senza mai lasciare le direttive base del jazz». Nel maggio 2021 pubblicano *GGP/RMX*, una brillante e vivida riedizione del loro ultimo disco

con contributi di rinomati artisti internazionali come Cornelius, Machinedrum, Yosi Horikawa, Rone, Nathan Fake, 808 State, James Holden, Shunya, Clark, Portico Quartet e Squarepusher.

6.2 v2.0

“v2.0 è il suono di una band che sta andando avanti, non a passi da gigante ma a piccoli step. Non c’è bisogno di saltare nell’ignoto quando le fondamenta costruite con l’album Fanfares sono così solide. v2.0 si delinea con stile da queste fondamenta e riesce ad affermare ancora una volta i GoGo Penguin come una delle più brillanti giovani band della scena contemporanea”.

(Estratto di una recensione di All About Jazz)

All’interno di questo album possiamo trovare due piani particolarmente interessanti: *Kamaloka* e *Garden Dog Barbecue*. *Kamaloka* è un brano di stampo drum and bass in 7/8. La struttura può sembrare simile ad un brano minimale, ma si avvicina molto di più ad uno standard jazz. Questo perché inizia con un pedale di intro per poi esporre il tema due volte. Successivamente possiamo ascoltare i soli ed è interessante sentire che ne ribaltino l’ordine partendo dal contrabbasso. Finiti i soli c’è un graduale crescendo che esplode nel tema finale, per poi finire quasi in *fade-out* con il pedale iniziale. Questo brano ha una struttura circolare, e per quasi tutta la durata l’ascoltatore è accompagnato dall’arpeggio in 7/8 di pianoforte, quasi come un mantra.

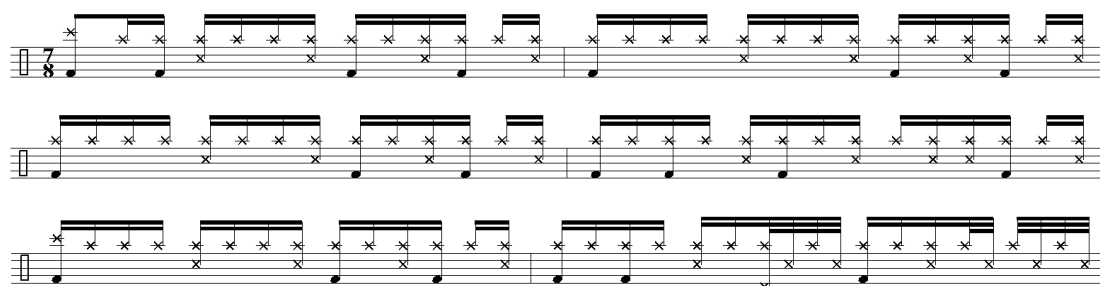
Il brano *Garden Dog Barbecue* invece ha un approccio più forte e incisivo, sia nel modo di suonare che nella struttura. Inizia con una intro di piano, al quale si aggiungono batteria e contrabbasso. Questa intro è esattamente quella che si potrebbe ascoltare in un brano elettronico dance, ma il fatto che sia suonato da un trio classico e da strumenti chiaramente della tradizione jazz attira ancora di più l’attenzione

dell'ascoltatore. Il contrabbasso in particolare suona quello che potremmo definire un *build up* per poi esplodere nel *drop* con una modulazione ritmica. A questo punto abbiamo l'esposizione del tema, suonato all'unisono da pianoforte e contrabbasso, e, successivamente, il solo di pianoforte che termina con un obbligato nella coda finale. Questa coda particolare comincia come l'intro, ma si sviluppa mantenendo gli stessi bpm in una vera e propria musica dance in stile *four on the floor*.

KAMALOKA

Even 8ths - 85bpm

GoGo Penguin



KAMALOKA

Drum and Bass - 85bpm

GoGo Penguin

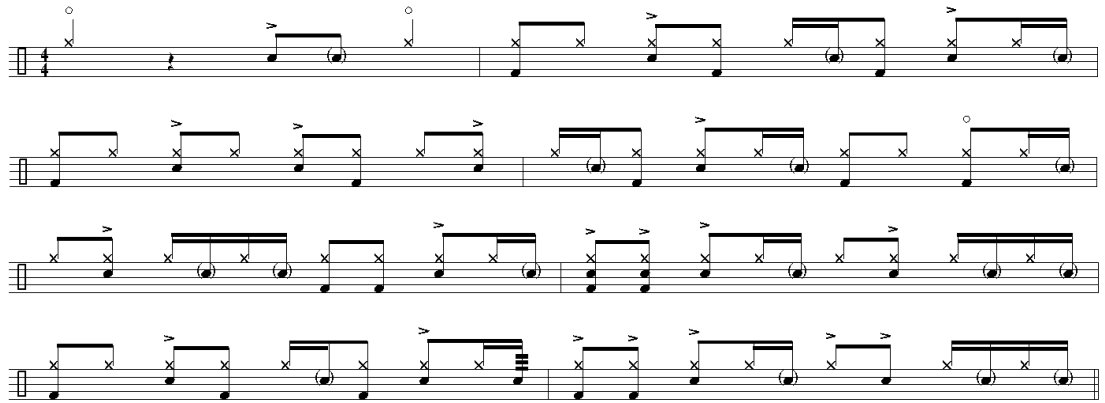


Spartito 14: GoGo Penguin, "KamaloKa"

Garden Dog Barbecue

Drum and Bass - 190bpm

GoGo Penguin



Spartito 15: GoGo Penguin, "Garden Dog Barbecue"

Conclusioni

Tutti i brani analizzati suscitano nell'ascoltatore un disorientamento acustico dato dal fatto che si percepisce chiaramente un brano di stampo elettronico, ma appena ci si rende conto che a suonarlo sono dei musicisti con degli strumenti classici e non dei programmi, è come se stessi ascoltando qualcosa di totalmente inedito, pur rimanendo estremamente familiare e quasi banale a tratti. Questo può avvenire anche quando, in un concerto jazz, il pubblico è influenzato dagli strumenti che vede e si aspetta che suonino in un certo modo (come per *After the flare* dei Nerve). È forse lo stesso sgomento che potrebbe provare il pubblico che si siede a teatro per sentire un'opera classica se l'orchestra cominciasse a suonare un brano punk britannico degli anni '70.

Scavando più a fondo nello stupore che ho provato io ascoltando per la prima volta il batterista Jojo Mayer, ho cominciato a documentarmi sulle origini di questo genere musicale apparentemente così sperimentale. Ho scoperto in realtà che la vera sperimentazione sta nello scindere il genere musicale dallo strumento con il quale viene suonato: Jojo Mayer, infatti, suonava con lo stesso set di piatti e tamburi sia la drum and bass con i Nerve, sia il tributo a Buddy Rich con una big band jazz. Lo strumento che un artista usa è, appunto, uno strumento, e se essere vincolato ad esso diventa indispensabile per esprimere sé stesso, allora la sua arte non è così forte da rompere le barriere della tecnica.

Sono convinto che la musica non abbia regole né confini e che chiunque possa esprimere sé stesso suonando qualsiasi cosa con qualsiasi strumento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Belle-Fortune B., (1999). *All Crew Muss Big Up*. Londra. (trad. it. *All crews. Viaggio alle radici della jungle drum&bass*, Lorenzo Fe, Agenzia X, Fano, 2011)

Shapiro P., (1999). *Drum 'n' bass. The rough guide*, Londra: Rough Guide.

Shapiro P., (2000). *Modulations: A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*, Londra: Distributed Art Publishers.

RIFERIMENTI SITOGRAFICI

Jojo Mayer:

https://it.wikipedia.org/wiki/Jojo_Mayer

<http://www.jojomayer.com>

GoGo Penguin:

<https://www.musicajazz.it/gogo-penguin-come-trio-strumentale-abbiamo-tanti-territori-da-esplorare/>

GoGo Penguin e Blue Note:

[http://www.storiadellamusica.it/soul-jazz/jazz_hop/gogo_penguin-gogo_penguin\(blue_note-2020\).html](http://www.storiadellamusica.it/soul-jazz/jazz_hop/gogo_penguin-gogo_penguin(blue_note-2020).html)

GoGo Penguin, v2.0:

<https://londonjazznews.com/2014/04/16/cd-review-gogo-penguin-v2-0/>

<https://www.allaboutjazz.com/v20-gogo-penguin-gondwana-records-review-by-bruce-lindsay>

<https://www.thejazzmann.com/reviews/review/gogo-penguin-v2.0>

GoGo Penguin, *GoGo Penguin*:

<https://www.tomtomrock.it/review/recensione-gogo-penguin-gogo-penguin/>

Amen Break:

<https://splice.com/blog/amen-break/>

Hip hop:

<https://www.ilpost.it/2017/08/11/storia-hip-hop/>

Metalheadz:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Metalheadz>

Campionamento:

<https://www.whosampled.com>

RIFERIMENTI DISCOGRAFICI

The Winstons, *Colour Him Father*, Metromedia Records, 15 giugno 1969
Salt-n-Pepa, *I Desire*, Next Plateau Entertainment, 8 dicembre 1986
N.W.A., *Straight Outta Compton*, Ruthless Records, 8 agosto 1988
Carl Cox, *Let the Bass Kick*, Not on Label, 1991
Lennie De Ice, *We are I.E.*, I.E. Records, 1991
Bodysnatch, *Euphony (Just for U London)*, Hitpool (104pro Media), 1992
Noise Factory, *Set me Free*, Ibiza record label, 1992
UK Apache - Shy FX, *Original Nuttah*, SOUR, 1996
M-Beat, *Incredible*, Renk Records, 1994
The Invisible Man, *The Beginning*, Timeless Records, 1993
Squarepusher, *Acid Vic*, Warp Records, 1997
Luke Vibert, *Amen Madness*, Mafia Records, 1994
Roni Size, *New Forms*, Talkin' Loud Mercury Universal, 23 giugno 1997
Tony Colman, *Racing Green*, Hospital Records, 6 settembre 2004
Tyler the Creator, *Pigs*, Odd Future Records, 2 aprile 2013
Dj Seinfeld, *Wombat Bounce*, Natural Sciences, 2017
James Brown, *Funky drummer*, Polydor Records, 1986
James Brown, *Cold Sweat*, King Records, luglio 1967
Skull Snaps, *It's a New Day*, GSF Records, 1973
Incredible Bongo Band, *Apache*, MGM Records, 1973
Lyn Collins, *Think About It*, James Brown's People Records, 1972
The Headhunters, *God Made me Funky*, Arista Records, 3 aprile 1975
Melvin Van Peebles, *Hopping John*, Stax Records, 1 giugno 1971
The Ventures, *Sweet Pea*, Doldon Records, 17 settembre 1966
Commodores, *The Assembly Line*, Motown, 22 luglio 1974
Ed Rush & Optical, *Bacteria*, Virus Recordings, 30 agosto 1999
Ed Rush & Optical, *Check-Out Time*, Virus Recordings, 1 gennaio 2000
High Contrast, *Seven Notes in Black*, Highly Contrasting, 2009

Dillinja, *thugged out bitch*, Valve Recordings, 27 maggio 2002
Talvin Singh, *OK*, Island Records, 9 novembre 1998
Goldie, *Timeless*, Metalheads, 1995
David Bowie, *Heartling*, Arista Records, 3 febbraio 1997
London Elektricity, *Pull the Plug*, Hospital Records, giugno 1999
Future Prophecies, *Warlords Rising*, Beastservice Records, 7 marzo 2005
Pendulum, *Hold your Colours*, Breakbeat Kaos, 25 luglio 2005
Jojo Mayer & NERVE, *Prohibited Beatz*, BNS Records, 1 giugno 2009
Jojo Mayer & NERVE, *NERVE*, Analog Native Records, 1 aprile 2017
Jojo Mayer & NERVE, *After The Flare*, Analog Native records, 1 giugno 2018
Gogo Penguin, *V2.0*, Gondwana Records, 14 marzo 2014
Gogo Penguin, *A Humdrum Star*, Universal Music France, 9 febbraio 2018

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio il mio relatore per aver accolto la mia proposta di tesi.

Questa ricerca e tutte le sue evoluzioni non sarebbero potute esistere senza l'aiuto di Francesco Cardelli, produttore e musicista riminese. Grazie alla sua conoscenza, questa mia idea acerba è potuta diventare una tesi completa, che mi ha aperto gli occhi, e soprattutto le orecchie, ad un nuovo modo di analizzare a fondo un genere musicale.

Desidero inoltre esprimere un sentito ringraziamento a Marco Mantovani e Marco Frattini per gli insegnamenti che mi sono serviti rispettivamente alla scrittura delle trascrizioni e all'esecuzione dei brani suonati al concerto.

Un ringraziamento speciale a Sofia e Filomena per l'aiuto nella stesura e l'impaginazione di questo documento.

Ringrazio infine la mia famiglia, i miei cari e i miei colleghi musicisti che hanno reso piacevole questo percorso grazie al loro supporto.

RETOX

NERVE

♩ = 175 DRUM AND BASS

C⁷(♯9) E^{b7}(♯9) C⁷(♯9)

E^{b7}(♯9)

ELECTRIC PIANO

. PNO.

. PNO.

DRUM FILL

. PNO.

RETOX

17

PNO.

The piano accompaniment for measures 17-20 is shown. It begins with a single chord in the first measure, followed by rests in the subsequent measures.

25

PNO.

The piano accompaniment for measures 25-28 is shown. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and quarter notes, including some accidentals. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8.

DRUM FILL

29

. PNO.

The image shows a musical score for measures 29 and 30. The piano part is indicated by a brace and the label ". PNO." on the left. It consists of two staves, both of which contain whole rests. The drum part is indicated by the label "DRUM FILL" at the top. It consists of a single staff in the treble clef. The notation for the drum fill is a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. The first measure (29) contains the first four notes, and the second measure (30) contains the last four notes.

?INK?

Edaordo Vilella

$\text{♩} = 195$

The first system of music is in 4/4 time with a tempo of 195 beats per minute. It features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The treble clef staff contains whole rests for the first three measures. The bass clef staff contains a steady eighth-note bass line: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D, C, B-flat. Chords are indicated below the bass staff: A-flat major 7 (A-flat, B-flat, C, D) in measure 1, F minor 7 (F, A-flat, B-flat, C) in measure 2, and C major 7 (C, E-flat, F, A-flat) in measure 3.

5

The second system of music starts at measure 5. The treble clef staff contains a melodic line: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G (quarter), F (quarter), E-flat (quarter), D (quarter), C (quarter), B-flat (quarter). The bass clef staff continues the eighth-note bass line. Chords are indicated below the bass staff: A-flat major 7 in measure 5, F minor 7 in measure 6, and C major 7 in measure 7.

9

The third system of music starts at measure 9. The treble clef staff contains a melodic line: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G (quarter), F (quarter), E-flat (quarter), D (quarter), C (quarter), B-flat (quarter). The bass clef staff continues the eighth-note bass line. Chords are indicated below the bass staff: A-flat major 7 in measure 9, F minor 7 in measure 10, and C major 7 in measure 11.

13

The fourth system of music starts at measure 13. The treble clef staff contains a melodic line: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G (quarter), F (quarter), E-flat (quarter), D (quarter), C (quarter), B-flat (quarter). The bass clef staff continues the eighth-note bass line. Chords are indicated below the bass staff: A-flat major 7 in measure 13, F minor 7 in measure 14, and C major 7 in measure 15.

17

The fifth system of music starts at measure 17. The treble clef staff contains a melodic line: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G (quarter), F (quarter), E-flat (quarter), D (quarter), C (quarter), B-flat (quarter). The bass clef staff continues the eighth-note bass line. Chords are indicated below the bass staff: A-flat major 7 in measure 17, F minor 7 in measure 18, and C major 7 in measure 19.

KAMALOKA

GOGO PENGUIN

♩ = 150 DRUM AND BASS

The image displays four systems of musical notation, likely for piano accompaniment, arranged vertically. Each system consists of two staves: a top staff and a bottom staff.

- System 1:** The top staff is labeled "PIANO" and the bottom staff is labeled "PNO.". The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (flats and sharps). The bottom staff contains whole rests.
- System 2:** The top staff is labeled "PNO." and the bottom staff is labeled "PNO.". The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals. The bottom staff contains whole rests.
- System 3:** The top staff is labeled "PNO." and the bottom staff is labeled "PNO.". The top staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, including accidentals. The bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including accidentals.
- System 4:** The top staff is labeled "PNO." and the bottom staff is labeled "PNO.". The top staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, including accidentals. The bottom staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including accidentals.

The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, accidentals, and dynamic markings (e.g., "PNO.", "PIANO").

KAMALOKA

PNO.

PNO.

PNO.

PNO.

PNO.

PNO.

19

GARDEN DOG BARBECUE

GOGO PENGUIN

♩ = 145 DRUM AND BASS

5

9

13

♩. = ♩ ♩ = 190

(x4)

The musical score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** Measures 17-21. The right hand has whole rests. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A first ending bracket covers measures 20-21, leading to a second ending in the bass clef.
- System 2:** Measures 22-25. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.
- System 3:** Measures 26-31. The right hand continues the melodic line. At measure 29, the tempo marking **RALLENTATO** appears. The system concludes with a **SOLO BREA** section featuring triplets in both hands.
- System 4:** Measures 32-35. Labeled **Solo**, this section features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern in the right hand, while the left hand remains silent.

GARDEN DOG BARBECUE

3

Measures 36-39. Treble staff: slurs. Bass staff: whole rests.

Measures 40-43. Treble staff: slurs. Bass staff: whole rests.

Measures 44-47. Treble staff: slurs, triplet markings, and an 'OPEN' instruction. Bass staff: triplet markings.

Measures 48-51. Treble staff: slurs. Bass staff: slurs. Tempo marking: ♩ = 145.

4

GARDEN DOG BARBECUE

