

Variabilità fonetico-sintattica nella Commercial Contemporary Music come oggetto di studio per le classi avanzate di inglese come L2

Gianmarco Perna

Università di Roma La Sapienza, Italia

Abstract The aim of this research is to set up a consistent theoretical arrangement concerning the socio-linguistic and socio-phonetic aspects of contemporary commercial music (CCM), which appears to be more and more uneven and manifold, also taking into account the previous research by Trudgill (1983), Simpson (1999) and others. The massive use of phonetic variation and style switching in contemporary Western singing style is here analyzed mainly focussing on its phonetic, cognitive and semantic relevance. Some examples of metric, socio-linguistic and stylistic variation are provided afterwards, so that a global diagram of linguistic habits might be traced. Other collateral aspects are recollected, mostly concerning the effects of CCM experience on L2 users.

Keywords Sociolinguistics. Phonetics. Style switching. Popular music. Commercial contemporary music.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Metodo. – 3 Variabilità lessico-sintattica e possibili rischi. – 4 Variabilità fonetica. – 4.1 Variazione a fine articolatorio-performativo. – 4.2 Variazione a fine metrico. – 4.3 Variazione a fine stilistico. – 4.4 Variazione di carattere idiolettico e sociolinguistico. – 4.5 Esempi di variazione geografico-dialettale. – 5 Conclusioni.



Peer review

Submitted 2019-10-24
Accepted 2019-11-02
Published 2020-07-30

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Perna, G. (2020). "Variabilità fonetico-sintattica nella Commercial Contemporary Music come oggetto di studio per le classi avanzate di inglese come L2". *EL.LE*, 9(1), 135-154.

1 Introduzione

È possibile introdurre positivamente lo studio della produzione commerciale contemporanea nel discorso della linguistica e come sua applicazione pratica? A ben vedere, la Commercial Contemporary Music (CCM) si adatta facilmente a diverse inchieste della linguistica contemporanea, soprattutto quelle che riguardano l'utilizzo della musica nell'ambito educativo. Diversi linguisti (Dubin 1975; Schwartz 2013; Richards 1969; Israeli 2013; Nishina 2016, per citarne alcuni) hanno analizzato i contesti e le possibilità di insegnare tramite canzoni la lingua inglese come L2, vista la loro efficienza nel migliorare la consapevolezza linguistica dello studente in ogni aspetto formativo (*vocabulary, comprehension, listening, speaking e writing*) come suggeriscono Boothe e West (2015).

Se gran parte degli studi proposti, pur indirizzati a studenti di ogni età, sembrano particolarmente adatti nelle classi di apprendimento inferiori e superiori (potrebbero essere destinati agli studenti italiani di primo e secondo grado) poiché incentrati sulla capacità imitativa dello studente di fronte alle soluzioni standardizzate presenti nelle canzoni e sull'implementazione incidentale delle routine linguistiche insite in esse, gli ambiti avanzati di studio e ricerca sembrano ancora parzialmente estranei a tale argomento. La musica commerciale in lingua inglese sembra però adatta anche a quelle situazioni didattiche e accademiche fortemente sperimentali e può trovare originali spazi di applicazione finora rimasti impensati rispetto a quanto i più recenti studi di linguistica in tutti i suoi aspetti (studi di fonetica e fonologia, sociolinguistica e stilistica, in maggioranza) hanno finora offerto, alla stregua delle innovative proposte educative riguardanti i prodotti audiovisivi (Ranzato 2016, 2019) sempre più presenti nelle classi universitarie italiane e globali.

In primo luogo, il testo di una canzone è inserito, senza dubbio, nel discorso della fonetica applicata, sia per ciò che concerne l'analisi qualitativa e quantitativa dello 'strumento voce', che per quella della ricezione auricolare del testo foneticamente espresso. Da questo punto di vista, la ricerca proposta coinvolge anche la fonetica comparativa e la socio-fonetica, con lo scopo principale di superare la 'soluzione americanizzante' individuata da Trudgill (1983) in seno al Brit Pop beatlesiano: piuttosto che individuare un'unica formula che risolva le più dispari rappresentazioni linguistiche, è maggiormente auspicabile arrendersi al fatto che, offrendo la musica commerciale di fatto diverse e disomogenee realizzazioni fonetiche, ad esse vadano a contribuire in cooperazione numerosi fattori.

In una ricerca con quest'obiettivo si rende necessario, innanzitutto, ridurre la natura linguistica della produzione musicale contemporanea al concetto singolo di variabilità: come in un *fan deck* di innumerevoli sfumature di un singolo colore, un solo elemento fonetico

presente in una canzone in lingua inglese (la qualità della produzione fonica del fonema -α nella parola *mama* secondo la pronuncia standard americana,¹ ad esempio) può presentarsi in espressioni numerose e internamente variabili (può coincidere con -æ o con -ə, ad esempio, nel caso di un artista britannico²). Muovendoci da un'artista ad un altro, o da una singola traccia ad un'altra, lo stesso elemento può variare, come può presentarsi in vesti diversi a seconda del genere musicale, della lunghezza dell'emissione di quel tratto analizzata, e così via. Ne recepiamo non di meno un possibile pericolo didattico, in quanto lo studente delle classi inferiori (a cui viene fatta solamente ascoltare o assegnata per casa una canzone) che sia privo di nozioni linguistiche avanzate, potrebbe essere indotto da una singola canzone a far coincidere la pronuncia di due fonemi, o a utilizzare la forma non-standard *ain't* per la negazione delle forme *to be* o *to have*, mentre gli stessi elementi in variazione sono estremamente utili per lo studente di sociolinguistica delle classi avanzate, poiché testimonianze di valore sociolinguistico, afferenti alla fonetica regionale o dovute al contesto sociale e culturale di provenienza o di destinazione della canzone stessa. Obiettivo della seguente ricerca è armonizzare i diversi aspetti di studio proposti, analizzando in maniera contrastiva la variabilità sintattica e fonetica interna alla CCM nella sua divergenza dallo *Standard English* (con *received pronunciation* come base didattico-normativa), per individuare una possibilità teorica di categorizzazione dell'intero e ricco *corpus* culturale che la collezione dei frammenti musicali del mondo presente può costituire per la società a venire.

2 Metodo

Limitandoci allo studio della canzone registrata (ulteriori studi potrebbero interessare le variazioni fonetiche che intercorrono tra la traccia registrata e l'esibizione dal vivo), e ricollegandoci a McGregor (2009), in cui si riconosce che «absolutely free variation is rare. Usually there are reasons for it, perhaps the speaker's dialect, perhaps the emphasis the speaker wants to put on the word» (55), saranno oggetto di discussione tracce registrate e pubblicate tra il 1978 e il 2018. Il *corpus* di riferimento sarà un totale di 48 tracce registrate e diffuse tra il 1978 e il 2018, realizzate in maggioranza da americani (66,6%), poi britannici (27,1%), australiani (4,2%) e infine inglesi L2 (2,1%). Tra gli artisti americani inseriremo anche i *performer* di

1 <https://www.macmillandictionary.com/pronunciation/american/mama>.

2 <https://www.macmillandictionary.com/pronunciation/british/mama>.

origine afroamericana, sia per una questione geografica, sia in quanto spesso le dinamiche fonetiche che sono evidenti nel loro *speech* vengono minimizzate o del tutto annullate nel canto. All'interno della categoria 'americani', in ogni caso, gli artisti espressamente AA-VE (Afro-American Vernacular English) rappresentano il 37% circa.

Distribuiremo la nostra speculazione secondo varie argomentazioni con un intento dimostrativo-esemplificativo: saranno innanzitutto individuati i macro-processi sintattici e fonetici, con i necessari raffronti teorici; quanto esposto sarà a seguire raffrontato con casi particolari in cui essi sono evidenziabili.

Individuiamo come target di riferimento delle soluzioni proposte gli studenti delle classi inferiori e superiori, per ciò che concerne la variazione sintattico-semantiche, e studenti d'inglese come L2 in situazioni accademiche e/o avanzate, in merito alle variazioni fonetiche che necessitano di un consolidato sostegno teorico affinché siano coerentemente apprezzate. Riconosciamo che il lavoro che andiamo ad affrontare è un lavoro in itinere, poiché inerente ad una frazione culturale raramente affrontata dalla linguistica teorica o pragmatica (positivamente inclusa, invece, nella letteratura sociale e culturale, e nello studio della storia della musica: si veda Middleton 1990), ed è ricco di sfide in quanto si propone di evidenziare cambiamenti in atto nella cultura del nostro tempo, suggerire piste di ricerca sociolinguistica che possano aiutare gli studenti a riconoscere i caratteri teorici della comunicazione in lingua inglese nella loro applicazione commerciale al discorso musicale, arricchendo il mero studio della grammatica con una teoria sociolinguistica di *background* e introducendo nuovi elementi di analisi della CCM, quali la necessità di integrare fattori metrico-stilistici, fonetico-articolatori, nonché geografico-dialettali alla base delle idiosincrasie fonetiche (Trudgill 2000) riscontrabili nel canto commerciale contemporaneo.

3 Variabilità lessico-sintattica e possibili rischi

Come recentemente suggerito da Eiter (2017), la ricchezza della musica commerciale contemporanea in lingua inglese si esprime anche nella sua variabilità lessico-sintattica. Nel suo lavoro l'autore individua elementi di variazione non-standard ampiamente riscontrabili nel pop: sostituzione di *doesn't* con *don't*, in linea con la teoria sociolinguistica dell'inglese vernacolare di Trudgill (2009); la presenza di doppia negazione e ridondanze nelle costruzioni negative; l'uso dominante e multiforme di *ain't*, espressione sia del vernacolare afroamericano (Howe 2005) che dell'inglese orale informale. Lo studio analitico e comparativo del vocabolario e dei sistemi sintattici riscontrabili in quell'inglese 'astratto' che appartiene alla produzione musicale

popolare contemporanea permette di qualificare il linguaggio d'uso e di riscontrarne variazioni rispetto al sistema linguistico quotidiano, analisi che si adattano ad essere generalmente implementate nei processi di *second language acquisition* in numerosi approcci didattici e per studenti di età differenti. Partendo dall'analisi induttiva di Eiter (2017, 20-7, 29-31), andiamo ad ampliare le forme di variazione lessico-sintattica in seno alla produzione commerciale contemporanea. La tabella 1 racchiude alcuni esempi delle abitudini succitate.

Tabella 1 Variazioni lessico-sintattiche riscontrabili nella CCM, suddivise per categoria

Riduzione della terza persona	Nicki Minaj – <i>Anaconda</i> (2014) AAVE	[...] My anaconda don't want none unless you got buns, hun [...]
	Kesha – <i>TiK Tok</i> (2009) GA	[...] Tick-tock on the block, but the party don't stop [...]
	Jay-Z ft. Pharrel Williams– <i>Excuse me miss</i> (2002) AAVE	[...] He don't wife 'em, he one nights 'em!/Now she don't like him [...]
	Genesis – <i>Invisible Touch</i> (1986) Cockney	[...] She don't like losing, to her it's still a game [...]
	Shaggy ft. Ricardo Ducent– <i>It Wasn't Me</i> (2008) AAVE	[...] If she say a night, convince her say a day [...]
	Ty Dolla Sign ft. B.o.B – <i>Paranoid</i> (2014) AAVE	[...] She run her mouth so much she can't hear her own thoughts [...]
	Iggy Azalea ft. Jennifer Hudson – <i>Trouble</i> (2014) Australian Accent (cfr. Par.II)	[...] See what he doin' to me make have to shout it out [...]
	Uso di ain't	Taylor Swift – <i>Delicate</i> (2017) GA
Train – <i>Hey, Soul Sister</i> (2009) GA		[...] Hey, soul sister, ain't that Mr. Mister on the radio, stereo? [...]
Selena Gomez ft. Kygo – <i>It Ain't Me</i> (2017) GA		[...] Who's gonna walk you through the dark side of the morning? It ain't me [...]
Paula Abdul – <i>The Way That You Love Me</i> (1988) GA		[...] It ain't the clothes that you wear / It ain't the things that you buy [...]
Alicia Keys – <i>If I Ain't Got You</i> (2003) AAVE		[...] But everything means nothing / If I ain't got you, yeah [...]
50 Cent – <i>Candy Shop</i> (2005) AAVE		[...] You ain't never heard a sound like this before/ 'Cause I ain't never put it down like this [...]

Ridondanza nelle costruzioni negative	Ariana Grande – <i>No Tears Left to Cry</i> (2018) GA	[...] Ain't got no tears left to cry, so I'm picking it up [...]
	Lady Gaga – <i>Born This Way</i> (2011) GA	[...] Oh there ain't no other way, baby I was born this way [...]
	Simply Red – <i>If You Don't Know Me by Now</i> (1989) Manchester Accent	[...] I ain't gonna do nothing to break up our happy home [...]
	The Rolling Stones – (<i>I Can't Get no Satisfaction</i>) (1965) Cockney	[...] I can't get no satisfaction / 'Cause I try and I try and I try and I try [...]
	TLC – <i>No Scrubs</i> (1992) AAVE	[...] I don't want none of your time and, no/ I don't want no scrub [...]
	Gwen Stefani – <i>Hollaback Girl</i> (2004) GA	[...] 'Cause I ain't no hollaback girl I ain't no hollaback girl [...]
	Haddaway – <i>What Is Love</i> (1993) GA	[...] Baby don't hurt me/Don't hurt me/ No more [...]
	Destiny's Child – <i>Bills Bills Bills</i> (1999) GA	[...] Don't know where none of these calls come from [...]
	Rihanna – <i>Don't Stop the Music</i> (2007) AAVE	[...] I wasn't looking for nobody when you looked my way [...]

Vi è, del resto, la possibilità che il testo di una canzone possa avere effetti inaspettati sulla platea di arrivo³ e che sia suscettibile di errata o mancata comprensione da parte del pubblico. Nel caso di *Die Young* di Ke\$ha (*Warrior*, 2012), la coincidenza temporale tra la diffusione radiofonica della traccia e la strage nella scuola americana di New Town ha portato Billboard ad escluderla dal palinsesto musicale.⁴ In *If I Were a Boy* di Beyoncé Knowles (*I am...Sasha Fierce*, 2008), scritta da Toby Gad e BC Jean, l'uso di una prospettiva ipotetica permette una definizione comportamentale di 'uomo' che, pur carica di femminismo, potrebbe non coincidere con la totalità della porzione di tessuto sociale di riferimento. Allo stesso modo, l'uso di terminologia sociale minoritaria in *Born This Way* di Lady Gaga (*Born This Way*, 2011), come *orient* e *chola*, nonché il gioco di parole ([...] *don't be a drag, just be a queen*) sembra far sfumare, infine, l'intenzione rivoluzionaria dell'artista (Williams 2014). All'insegnante che voglia utilizzare una canzone come oggetto didattico, suggeriamo di tenere a mente le diverse possibili risposte degli studen-

³ In merito all'uso di linguaggio violento nei testi musicali si veda Anderson 2003.

⁴ <https://www.theguardian.com/music/2012/dec/19/kesha-die-young-us-radio>.

ti a stimoli d'indagine di questa natura, provando ad analizzarne il testo anche per come l'apparato semantico e sociale che essa evoca possa esser recepito.⁵

4 Variabilità fonetica

Trudgill (1983) individua sei caratteristiche del Brit Pop anni Cinquanta che avvicinano la pronuncia dei *performer* inglesi a quella del General American, da qui indicato solamente come GA. Giustificato come espediente per la diffusione anche nel mercato americano, e da qui globale, tale argomento, che Trudgill (1983) ha modernamente introdotto negli studi di sociolinguistica, è stato successivamente ripreso e ampliato da altri linguisti. Simpson (1999, 345) ha proposto un modello di cinque fattori fonetici americani che contribuiscono alla costruzione del cosiddetto «ibrido transatlantico» che accomuna molti artisti di lingua inglese, e che riguarda anche chi adopera l'inglese come L2, come individua Asgautsen (2017).

Analizzando i testi e la pronuncia del frontman degli Arctic Monkeys, Alex Turner, Beal (2009, 229) opera un confronto con le teorie dei due linguisti precedenti, constatando quanto segue: «within the language-ideological framework, linguistic features are seen to become associated with social values so that they acquire indexical meaning». A sostegno di questa ipotesi, il panorama musicale con temporaneo in lingua inglese offre alcuni interessanti suggerimenti: l'appropriazione di taluni caratteri fonetici propri dell'AAVE da parte di artisti rap e hip hop, come si riscontra in Iggy Azalea e in Meghan Trainor, ma soprattutto in Rihanna, suggerisce che tratti fonetici e prosodici propri di un gruppo idiolettico siano, infatti, acquisibili o modificabili *ad hoc*.

Uno studio pubblicato da Jones, Schellenberg e Gick (2017) analizza i tratti articolatori distintivi di cantanti *indie-pop* per rintracciare le cause di variazioni fonetiche e di pronuncia di questo genere. Secondo quanto individuato dagli autori, alcuni artisti potrebbero adoperare uno stile di canto faringalizzato che porta a variazioni vocaliche. I risultati dello studio mostrano un abbassamento generale delle zone di emissione vocalica tra parlato e cantato, dovuto ad una chiusura della zona faringea, che non avviene invece con *back vowels* (di per sé difficilmente riducibili) e che è sintomatico di questo stile musicale e, viene suggerito, 'necessario' ai fini dell'inclusione dell'artista stesso nel genere musicale *indie*. Per altre tipologie di testo di riferimento, antecedenti all'apparizione mainstream di que-

⁵ Sugeriamo, a questo proposito, la lettura di Motschenbacher 2016, che mette in luce le divergenze lessicali presenti nelle tipologie di musica pop analizzate.

sta tipologia stilistica, come la pronuncia di *myself* in *Believe* di Cher (*Believe*, 1998), corrispondente a /mise:/, possiamo prendere in considerazione l'adozione di strumenti di sintesi musicale come causa possibile di modifica del messaggio.

Solamente inserendo le possibilità di variazione fonetica in un diagramma unico è possibile riconoscere che un'impronta *ibrida* è al cuore degli episodi rintracciabili nel panorama musicale, di cui si compongono in larga parte elementi concernenti la produzione di materiale fonatorio in rapporto con il sottofondo musicale, ed elementi di retroscena, bagagli culturali di origine e a cui attingere per la resa di un personale stile di canto [tab. 2].

Tabella 2 Elementi alla base di variazioni fonetiche

Caratteri metrici della canzone	Categoria socio-fonetica di appartenenza (caratteri sociolinguistici)
Elementi stilistici della canzone (genere musicale, cf. lo studio sull'autenticità di Schulze 2014)	Categoria socio-fonetica di diffusione (gruppi sociali cui arrivare e da rappresentare)

Una porzione di giornalismo musicale e un'altra più modesta di teoria sociolinguistica hanno messo in evidenza la tendenza di *performer* internazionali a rendere il proprio approccio fonetico all'esecuzione emulando lo standard fonetico americano (Konert-Panek 2017b). Allo stesso tempo, una certa letteratura analitica in materia di teoria del canto (Neuerburg 2012; Story 2004) ha affidato alla qualità e alla condizione di emissione fonetica un importante ruolo di consegna di materiale fonologico. Chiaramente la sociolinguistica può prendere in considerazione tali supposizioni perché risulti più efficiente e selettivo il suo stesso lavoro investigativo. Possiamo individuare diverse tendenze alla variazione fonetica che, ampliando gli studi già proposti, tentano di offrire una matrice essenziale il più possibile completa per quei meccanismi alla base dello *shifting* fonetico della Commercial Contemporary Music:

- a. **esigenze fisiologico-performative dell'atto locutorio**; riuniamo in questo gruppo i processi di variazione fonetica dovuti all'aspetto performativo. Sottolineiamo soprattutto il processo di impostazione articolatoria delle vocali insieme al tono della voce, che non resta lo stesso per tutto l'arco della canzone, entrambi plausibili candidati a contribuire al diverso sfruttamento degli spazi di articolazione.
- b. **modulazione ai fini metrici**; si ha, ad esempio, quando del materiale fonetico viene rimosso o arricchito per mantenere una certa coerenza metrica. L'aggiunta o l'eventuale riduzione

ne di tessuto fonetico risulterebbe la tendenza strumentale più efficiente perché il prodotto fonetico possa confarsi benevolmente allo sfondo musicale (un processo definito *text-setting*).

- c. **modulazione ai fini stilistici**; in questo gruppo sono raccolte le trasformazioni fonetiche che si rendono necessarie nel caso in cui si voglia ottenere un effetto stilistico in generale, come una rima o un'assonanza/consonanza che, proprio per la loro natura occasionale e non stabile, sono accolte dall'ascoltatore non come trasformazioni fonetiche ma come semplici modulazioni. Anche l'appartenenza ad un genere musicale può portare a modifiche del tessuto fonetico.
- d. **caratteri idioletti e sociolinguistici dell'atto locutorio**; questo gruppo contiene variazioni fonetiche e fono-sintattiche che hanno alla base cause dialettali e geografico-linguistiche. La maggior parte della teoria sociolinguistica si è finora focalizzata su questo peculiare aspetto (Trudgill 2009). Diversi suggerimenti sono stati offerti dagli studiosi perché si rispondesse ai quesiti irrisolti inerenti al TAA (Trans-Atlantic Accent): in quali percentuali è necessario ricondurre al GA tutta la produzione musicale in lingua inglese? Fin dove è possibile uniformare tendenze fonetiche proprie dello standard americano a quelle di socioletti minoritari che pur presentano le medesime caratteristiche? E infine, la cosiddetta predominanza dell'accento americano ha semplicemente fondamenti socioculturali oppure è attribuibile ad altri fattori inerenti alle possibilità articolatorie della produzione cantata?

4.1 Variazione a fine articolatorio-performativo

Con variazione a fine articolatorio-performativo ci riferiamo a quei casi di variazione fonetica dovuti alle esigenze di pronuncia, postura, uso del diaframma, ecc. Tali fattori, la cui riuscita è alla base di una corretta *performance* canora, possono essere modulati rispetto alla necessità del *performer* e sono totalmente da riferire al contesto situazionale dell'esperienza. Già nel 2015 Gibson, ad esempio, descriveva la variazione fonetica di /aɪ/ per 'I' presente nel secondo *chorus* della traccia *I will always love you* di Whitney Houston (1992), in cui l'artista forza la pronuncia realizzandola come /aɪɑ/ (Gibson 2015, 34). Allo stesso modo, se focalizziamo l'attenzione sul terzo *chorus* possiamo notare una ridondanza della medesima variazione che colpisce la pronuncia di 'always' (/ˈɔ:lweɪz/ → /ɑ:lweɪz/), variazione che si giustifica come 'conseguenza' articolatoria per una coerente e ottimale emissione sonora.

And I will always love you (/ɑ:ɪɑ:/)
I will always love you (/ɑ:wɪlɑ:lweɪz/)

Tale variazione risulta tuttavia efficace anche ai fini stilistici, poiché permette di produrre con successo la ripetizione del gruppo /ɑ:ɪɑ:/, pur separato dalla consonante /w/ ma recepita come un *continuum*. Si consideri anche la prossima tipologia di variazione presa in analisi:

- *modulazione delle /ə/*: il fonema /ə/ sembra diffusamente (RP: /'əʊvə(r)/) sostituito da altri fonemi (in primis /ʌ/ per ragioni di comodità performativa. Come attestato per la pronuncia di 'over' (RP: /'əʊvə(r)/) nel *middle eight* di *When Love Takes Over* di David Guetta, interpretata da Kelly Rowland nel 2009:

When love takes over, over, over, over...
(/'o(ʊ)vʌ/ ~ /'oʊvə/)

Le due forme fonetiche si alternano seguendo l'altezza della voce: la prima (/ʰo(ʊ)vʌ/) si riscontra quando il tono della voce è più alto, la seconda (/ʰoʊvə/) quando esso diminuisce. Ipotizziamo che questo tipo di variazione sia particolarmente apprezzabili nelle sezioni metriche finali del verso, quando il controllo sul prodotto fonetico e fonologico sembra venire meno, in versi più lunghi, o quando su di essi si posa tutta la forza fonologica, come accade al fonema /ə/, che viene sostituito da /ʌ/ in *You're Beautiful* di James Blunt (*Back to Bedlam*, 2004):

You're beautiful
You're beautiful
(/jɔr 'bjutəfʌl/)

4.2 Variazione a fine metrico

Possiamo definire la variazione ai fini metrici come un processo di variazione del materiale fonetico dovuto a cause metriche, ovvero alla necessità di modulare l'emissione fonetica per mantenere un collegamento tra cantato e melodia (Nichols et al. 2009). In primo luogo, possiamo riscontrare una tendenza verso ciò che definiamo una *hyper-articulation of /h/*. Avviene per salvaguardare la prosodia del verso e ha come conseguenza diretta la creazione di un gruppo -/aha/ in *White Mustang* di Lana del Rey (*Lust for Life*, 2017):

The day I saw your white Mustang,
your white Mustang
(/ðə dei ai sɔ jɔ wahaɪt 'mʌ, stæŋ/
/jɔ wahaɪt 'mʌ, stæŋ/)

Un'altra tipologia di aggiunta di materiale fonetico (che definiamo qui *epentesi vocalica*) riguarda vocali di collegamento, ovvero fonemi privi di significato che sono utili a realizzare uniformemente la sequenza metrica del verso. In *A pain that I'm used to* dei Depeche Mode (*Playing the Angel*, 2005), l'inserimento della /a/ come vocale di collegamento permette maggiore fluidità metrica al verso:

All this running around, well it's getting me down
just give me a *pain that I'm used to*
(/peɪn ðæt aɪm^a-'ju:stu/)

Lo stesso fenomeno è riscontrabile nella sezione introduttiva, questa volta più lenta, di *Violently Happy* di Bjork (*Debut*, 1993), dove sono inseriti ben tre epentesi vocaliche (la *schwa*, la vocale centrale /a/ e il gruppo /ei/ per *me*):

Since I met you
This small *town hasn't got room*
(/sɪns aɪ me:tʃju/
/ði:s smɔl -ə-taʊn/ /'h-a-æzənt ɡɑ:t ru:m/)

Si evidenziano, d'altra parte, casi di arricchimento fonetico in cui, pur col fine di sostenere la sillaba, il materiale aggiunto non modifica la qualità del suono successivo o anteriore emesso, ma viene inteso come un'aggiunta fonetica *a sé stante*, priva di significato, spesso ai fini della trascrizione, intesa come aggiunta esclamativa (oh, ah). Troviamo un esempio nel *chorus* di *Promise This* di Cheryl Cole (*Messy Little Raindrops*, 2010): «Promise this / If I die before I wake-oh», in cui la vocale in epentesi è una vera e propria aggiunta di carattere espressivo e non è da intendersi né come *mispronunciation* né tantomeno come una variazione della preposizione *up*.

Riscontriamo, inoltre, un'*eliminazione di gruppi fonetici a fine metrico*. Questo processo è proprio di *pattern fonetici* in cui non è possibile rispettare metricamente la corretta pronuncia di tutte le sillabe: si adopera una cesura del processo fonetico con conseguente riduzione o cancellazione di materiale fonologico. Come già individuato da Magnusson (2008), tale riduzione appare spesso nel *rap* e nell'*hip-hop*, come in *Those Gurlz* di Snoop Dogg (*Ego Trippin'*, 2007):

(I know you remember me)
→ I know you 'member me

O in *Ni**as in Paris* di Jay-Z e Kanye West (*Watch the Throne*, 2011):

(We aren't even supposed to be here)
→ We *ain't even* 'pose to be here

Altro fenomeno evidente riguarda la *monottongazione dei dittonghi e trittonghi*: spiegare il processo di riduzione dei dittonghi in unità monosillabiche o dittonghi deboli (/aʰ/) può trovare una più coerente spiegazione se circoscritta nel più vasto gruppo di processi di modulazione fonetica che hanno alla base motivazioni metriche. Non sempre, infatti, la monottongazione è rispettata e spesso la scelta tra dittongo (ad esempio /ai/) completo e ridotto (/aʰ/) segue delle logiche interne alla presenza/assenza di *peaks* metrici nel verso ed è strettamente collegata al genere musicale della traccia. In *Brooklyn Baby* (soft rock) di Lana del Rey (*Ultraviolence*, 2011), ad esempio, la /i/ del gruppo /ei/ (/beibi/) fa parte del *peak* metrico e viene articolata correttamente, mentre in *High by the Beach* (pop/hip hop) della stessa cantante (*Honeymoon*, 2015) la pronuncia di *baby* - in questo caso al di fuori del *peak* metrico - corrisponde a /bebi/. Allo stesso modo agirebbe il processo di *happy-tensing* (alternanza tra allungamento e riduzione della pronuncia della vocale chiusa frontale) individuato dalla sociolinguistica comparativa (Wells 1982): l'estensione o la riduzione di un gruppo sillabico finale va rapportato alle possibilità metriche del verso analizzato.

4.3 Variazione a fine stilistico

Possiamo riscontrare variazioni nella pronuncia e idiosincrasie di natura stilistica, perfino aldilà di quanto presentato precedentemente in relazione all'accento *indie* contemporaneo. Questo tipo di variazione è spesso la meno inaspettata ma, al contempo, la più facilmente giustificabile da parte dell'ascoltatore. Riguarda soprattutto le vocali e i gruppi vocalici in funzione di assonanza e consonanza e ne modifica la qualità affinché le divergenze di pronuncia tra esse vengano sciolte e risolte in qualità convergenti. In *Whatever It Takes* degli Imagine Dragons (2017), ad esempio, la pronuncia di *dangerous* viene completamente modulata per creare una rima con *this*; ad essa si collega anche la modulazione vocalica del gruppo /-əs/ successiva:

Falling too fast to prepare for *this* (/ðɪs/)
 Tripping in the world could be *dangerous* (/ˈdeɪndʒərəs/)
 Everybody circling, it's *vulturous* (/ˈvʊltʃərəs/)
Negative, nepotist (/ˈnegətɪv/, /ˈnepətɪst/)

In *Be the One* di Dua Lipa (*Be the One*, 2015), riscontriamo la modulazione del fonema /mu:n/ (moon) in finale di parola, necessaria alla creazione di assonanza sia con *sun* (/sʌn/) che con *fool* (/fu:l/):

I see the *moon* (/mʌn/)
 I see the moon
 I see the *moon* (/mu:n/)

Oh, when you're looking at the *sun* (/sʌn/)
 I'm not a *fool* (/fu:l/)
 I'm not a fool
 I'm not a fool
 No, you're not fooling *anyone* (/ɛnɪwʌn/)

McCulloch, linguista e scrittrice, individua nell'Indie Pop contemporaneo un processo di dittongazione automatica che caratterizza la pronuncia di alcuni monotonghi (aggiungiamo noi, in posizione tonica) e che non può essere interpretato se non come una variazione puramente stilistica, una vera e propria prestabilita *mispronunciation*. Nella collaborazione con Reggie Uguwu, giornalista per BuzzFeed, individua altri casi di questo tipo di variazione fonetica:⁶ riportiamo qui la modulazione della pronuncia di *good* (/ɡʊd → /ɡʊɪd/) in *Good for You* di Selena Gomez feat. A\$AP Rocky (*Revival*, 2015) e quella di *care* (/keə/ → /keɪr/) in *Royals* di Lorde (*Pure Heroine*, 2013). Tali variazioni si potrebbero giustificare come *iper-articolazioni*, allo stesso modo delle aspirate viste in precedenza, originate però questa volta da cause stilistiche.

4.4 Variazione di carattere idiolettico e sociolinguistico

L'intuizione sociolinguistica di Labov (1963) sembra ancora valida: la variabilità fonetica di un artista, il suo attenersi a regole fonetiche proprie di una cultura maggioritaria e dominante (*overt prestige*) o il suo spingersi verso frontiere linguistiche minoritarie (*covert prestige*) sono da intendersi come fenomeni voluti, pur se a volte *incoerenti e irregolari*.

A questo proposito, riportiamo parte di una recensione di Alexis Petridis (*The Guardian*) per *Semper Femina* di Laura Marling (2017):

The only thing that doesn't sound assured is Marling's accent, which goes back and forth across the Atlantic like the QE2. One minute it's cut-glass English, the next it's drawling Laurel Canyon. At one juncture, it even seems to head off for a short break in the West Country: "It feels like they tart us," she sings on Next Time, by which she means "it feels like they taught us". The affectations are jarring but obviously deliberate [...]. But why she does so is an intriguing question. Is she playing characters? Adjusting her voice to suit the different musical backings? She art to tell us.⁷

⁶ <https://www.buzzfeed.com/reggieugwu/what-is-indie-pop-voice>.

⁷ <https://www.theguardian.com/music/2017/mar/09/laura-marling-semper-femina-review-more-alarming>.

Se analizziamo il contesto fonetico della pronuncia constatiamo che la parola *taught* viene realizzata come /tɔː/ invece di /tɔ:t/ (UK English).⁸ Questo carattere d'identità americana non viene riscontrato in *Made by Maid (I Speak Because I Can, 2010)*, dove *taught* viene pronunciato in inglese standard. Il giornalista stesso, d'altra parte, suggerisce che questo effetto sia dovuto all'emozione che l'artista trasmette e tramite la quale tale parola viene pronunciata, ovvero una certa rabbia. La posizione dell'apparato articolatorio può portare a tanto evidenti effetti di pronuncia, non tanto su una vocale, quanto più su una vera e propria consonante? Se pensiamo che viene suggerito ai *performer* di simulare un sorriso per rendere più brillante il suono della propria voce,⁹ possiamo da una parte confermare questo aspetto teorico in merito alla *performance* canora, ma anche affermare il contrario, ovvero che un controllo emotivo sull'emissione fonetica può condurre a soluzioni divergenti dallo standard.

Essendo, però, il compito della sociolinguistica individuare il *quid* ultimo della produzione di un testo orale, non possiamo che riconoscere che ancora oggi, almeno in ambito musicale, sia particolarmente arduo individuare una teoria uniforme che sappia ricondurre ogni qualità di un testo in un più globale contesto fonetico di appartenenza. Già ponendo in primo piano l'occasione di esecuzione di un testo orale, come già visto, possiamo scorgere interessanti spunti di riflessione.

La sfida maggiore è, però, uniformare tutta la produzione musicale mainstream *registrata*, la cui occasione di esecuzione non prevede pubblico reale e il cui valore sociolinguistico si concentra nella personalità e nell'attitudine del *performer* e nello studio attuato da un'équipe di produzione. Non per questo dobbiamo restare inermi di fronte a certe evidenze fonetiche che assumono un valore di espressione di appartenenza socioculturale, o di intenzione ad appartenere ad un determinato contesto sociale di destinazione culturale. Possiamo riscontrare, tra le innumerevoli evidenze, casi di *glottal stop* in *Galvanize* dei Chemical Brothers (*Push the Button, 2005*), in cui la pronuncia di *button* diventa /bʌʔn/. Tale tendenza può essere assimilata alla pronuncia tipica del *Cockney*: gli artisti che compongono il duo sono entrambi nati a Londra. Sempre riguardo al dialetto londinese, diversi studi sono stati avanzati riguardo all'uso compiuto da Amy Winehouse e sul rapporto dell'artista riguardo l'esecuzione di una pronuncia standardizzata al GA (Konert-Panek 2017a). In *Overshooting Americanisation* della stessa autrice (2017), viene messa in luce la presenza di *coda-r*; *LOT vowel unrounding*; *flapping* e monottongazione del dittongo nel suo stile di canto più recente, e

⁸ <https://www.wordreference.com/enit/taught>.

⁹ <https://takelessons.com/blog/daily-vocal-exercises>.

non presenti nei primi album (2017a, 382). Tale variazione sarebbe attribuibile ad una necessità commerciale: adottare uno stile fonatorio standard per adattarsi ad un pubblico più mainstream. La sostituzione del fonema /ʔ/ con lo standard /t/ o addirittura la retroflessa americana sembra suggerire una capacità di *shifting* fonetico particolarmente adattivo alle esigenze di produzione, a riprova del fatto che, almeno nell'ambito della variazione per cause geografico-dialettali, sarebbe più utile adoperare un metodo induttivo, piuttosto che deduttivo, ovvero tessere una tela normativa autonoma propria del TAH (Trans-Atlantic Hybrid) basata su peculiari regole fonetiche, cui talvolta si confanno le norme sociolettiche già note (British English e General American in rilievo).

Per altri artisti, tra cui Nial Tennat dei Pet Shop Boys, è difficile trovare una collocazione socio-fonetica definitiva. La spontanea ecletticità dell'artista - il cui accento viene definito 'Geordie'¹⁰ - porta a soluzioni differenti: da una parte, in *West End Girls*, il frontman pronuncia *better* come /berə/, come nel GA; dall'altra, la loro produzione offre altri evidenti *shifting* dialettali: la pronuncia di *boy* come /buoɪ/¹¹ in *Left to My Own Devices (Introspective, 1988)*; l'assenza di rotacismo in *Can You Forgive her (Very, 1994)* - in cui *her* è pronunciato come /hɜ:/ ~ /hɑ:/ - e, per ragioni metriche, la presenza di *happy tensing* per *memory* (/mɛmə'ri:/).

4.5 Esempi di variazione geografico-dialettale

Tra gli innumerevoli casi di variazione geografico-dialettale di interesse, prononiamo:

a. Accento Essex nei Blur

Il dialetto Essex (mescolato col cockney dell'East London) nei Blur, particolarmente notevole nei primi album (*Leisure, 1991*). Quello che intendiamo mettere in luce riguardo alle tendenze fonetiche del cantante del gruppo, Damon Albarn, è come esse siano spesso state interpretate come casi di Mockney, ovvero di falsificazione della pronuncia *cockney*.¹²

¹⁰ <https://www.thesun.co.uk/archives/news/1100467/pet-shop-boys-this-is-not-a-comeback-or-return-to-form-because-weve-never-been-away>.

¹¹ Riguardo al Geordie, si veda Watt, Allen 2003, 268; la tendenza è comunque riscontrata anche nel GA: si veda Wells 1982, 486.

¹² <https://blogs.bl.uk/sound-and-vision/2018/06/london-dialect-in-pop-music.html>.

b. Ipotesi di accento irlandese in Sinéad O'Connor

La presenza di tracce fonetiche locali nella produzione di Sinéad O'Connor, seppur raramente evidente, può essere oggetto di studio. In *Nothing Compares to You (I Do not Want What I Haven't Got)*, (1990) rileviamo la sostituzione del fonema /ʌ/ in *fun*. La pronuncia della parola appare chiusa e posta nella zona posteriore del palato. Ciò potrebbe coincidere con un'abitudine dialettale di pronuncia (ricordiamo che l'artista nasce a Dublino).

c. Esempi di Black English

Internamente alla distesa variabilità fonetica propria della lingua inglese, possiamo considerare il vernacolare afroamericano come la minoranza sociolinguistica di maggior rilevanza in merito al nostro studio sulla musica contemporanea. Quale realtà sociolettica autonoma, poiché esperienza linguistica secolare e maturata in contemporanea con la cultura di appartenenza e con le evoluzioni sociali interne ad essa e al suo rapporto con quella americana predominante (vale a dire quella bianca e di origine WASP), diversi aspetti qualitativi che le appartengono fanno pensare che il suo fascino non risieda meramente nella divergenza rispetto alle maggioritarie presenze linguistiche, quanto più nella sua possibilità di veicolare aspetti intenzionali fonetici, lessicali e sociali insiti nella cultura afroamericana stessa. L'AAVE è stato spesso, come abbiamo già suggerito, oggetto di *appropriazione culturale* da parte dei gruppi sociali maggioritari: gli episodi di *style shifting* e *code switching* rintracciabili in seno alla CCM suggeriscono con evidente realismo che l'universalità di tale apparato socio-fonetico non è limitato al gruppo sociale afroamericano, in quanto è stato col tempo universalizzato e generalizzato come strumento di identificazione culturale rispetto alla cultura suburbana. La storia della musica contemporanea sembra, d'altra parte, focalizzarsi fin da subito sulla diffusione culturale afroamericana e, ad oggi, diversi generi musicali sono di derivazione o di influenza *black*: si pensi al bebop, al jazz, all'RNB, all'hip-hop, al rap, alla trap.

Artisti e produttori di origine afroamericana sono tutt'oggi al vertice della creazione culturale musicale e in vetta alle classifiche degli artisti più remunerati della nostra epoca (Beyoncé, Kanye West, Jay-z, Tupac, Bob Marley, ecc.). Tanto è plausibile la tendenza (commerciale) ad assumere un accento americano nel canto, tanto è riscontrabile un moto continuo e ben poco uniforme di migrazioni e spostamenti da tale contesto, pur impercettibili o difficilmente gerarchizzabili che sia (del resto il nostro studio è limitato alla traccia registrata). Proprio in merito agli artisti di qualche decade fa è possibile interpretare l'uso del dialetto come strumento di coesione e appartenenza ad un gruppo etnico. Pensando a Rihanna Fenty, nata

nel 1988 alle Barbados, ne riconosciamo una svolta dialettica particolarmente evidente negli ultimi anni. In *Man Down (Loud, 2011)* lo *shifting* fonetico da GA a Bajan è evidente alla fine del secondo *chorus*, quando nel cantato iniziano a subentrare fenomeni di evidente dentalizzazione, colpi di glottide, e modifiche in seno alla pronuncia delle vocali. In *Work (Anti, 2016)* l'uso del vernacolare creolo è ancora aumentato e risulta estremamente utile nella creazione di uno stile personale e carico d'orgoglio etnico e socioculturale.

5 Conclusioni

L'analisi sociolinguistica effettuata suggerisce diverse riflessioni riguardo alle modalità e alle necessità inerenti alla creazione di una teoria uniformata e coerente che prenda in analisi elementi di semiotica, linguistica pragmatica, sociolinguistica e studi linguistico-cognitivi. In qualità di oggetto culturale vero e proprio (Griswold 2012, 15), estremamente accessibile, sia nella trasmissione che nella diffusione, una canzone è testimonianza di società e storia culturale: solo riconoscendo quali e quanti elementi di significato e di referenza sono messi in atto all'interno di una traccia è possibile individuare le ragioni di tanta eterogenea variabilità interna, e per quali motivi molti di essi siano entrati a far parte della cultura storica occidentale.

Come precedentemente suggerito, l'ascolto e la memorizzazione di testi popolari ai fini dell'apprendimento dell'inglese come L2 (procedimenti positivamente classificati dalla linguistica e promossi dalla teoria didattica) possono essere inclusi in tale discorso: ci si chiede quali esiti sulla produzione fonetica e linguistica individuale dell'apprendente di inglese come L2 possa avere lo studio della musica popolare angloamericana e se esso finisca per comportare l'acquisizione di un sistema fonetico e linguistico standardizzato o di per sé settoriale. Riconosciamo che il lavoro affrontato è un lavoro in itinere, poiché inerente al mondo mediale contemporaneo, ed è ricco di sfide in quanto si propone di evidenziare cambiamenti in atto nella cultura del nostro tempo, suggerire piste di ricerca sociolinguistica che, applicando elementi di fonetica e linguistica pragmatico-cognitiva, finiscano per individuare i caratteri universali dell'applicazione didattica dell'espressione musico-testuale in lingua inglese, nonché la variabilità e l'uniformità insite in essa. Più che meramente riconoscere l'utilità della canzone pop nel contesto educativo di ogni livello ed età, arricchiamo la teoria linguistica in questo ambito riconfermando quei fattori di *variation* e *style-shifting* succitati e suggerendo possibili motivazioni di carattere occasionale-performativo, o geografico-dialettale alla base delle idiosincrasie fonetiche. Tali innovativi elementi di analisi, quali la necessità di integrare fattori interni all'atto fonetico-articolatorio nel canto moderno e quelli dovuti a ragioni me-

trico-stilistiche - rappresentano classi categoriche di ricerca particolarmente adattabili ai contesti educativi avanzati.

Ulteriori studi potrebbero sorgere dall'analisi dell'ottica sociale di provenienza di una canzone o in relazione al suo pubblico di riferimento e, nel caso esso fosse minoritario, come e quanto l'oggetto culturale preso come riferimento metta in evidenza caratteri fonetici, linguistici e semantici di una comunità non-standard. Bisognerebbe, d'altro canto, analizzare in parallelo ogni minoranza e il suo rapporto con una maggioranza di pubblico che potrà in seguito accettare e condividere, o rifiutare, il messaggio sociale espresso. Anche qui sarà necessario interrogarsi riguardo alle ragioni sociali del successo o dell'insuccesso di una canzone e da qui riconfermare la teoria di Trudgill, il quale vede nelle possibilità commerciali dell'industria musicale *made in USA* le ragioni di quello *shifting* fonetico che, se nel suo caso rappresentava un episodio innovativo, oggigiorno è tendenza quotidiana e universalmente accettata.

Laddove, poi, ci chiedessimo i perché delle diverse rese fonetiche inerenti a una canzone, dovremmo porre in relazione la storia di un testo e la biografia linguistica del suo autore, la sua conoscenza della dizione e chiederci se il suo cantato corrisponda foneticamente al suo parlato, se l'uso di elementi non-standard risulti costante nel tempo e nelle occasioni di realizzazione (potrebbe, d'altra parte rivelarsi situazionale: si veda Schulze 2014) e infine riconoscere il potere sociolinguistico di tali evidenze di variabilità. Pur essendo la ricerca nel nostro Paese ancora agli albori rispetto a questo ambito, non c'è da avvilirsi: finché avremo da ascoltare canzoni, la nostra ricerca potrà continuare.

Bibliografia

- Anderson, C.A., Carnagey, N.L.; Eubanks, J. (2003). «Exposure to Violent Media. The Effects of Songs with Violent Lyrics on Aggressive Thoughts and Feelings». *Journal of Personality and Social Psychology*, 84(5), 960-71.
- Asgautsen, R. (2017). *American, British or Norwegian English? A Phonological Analysis of Songs by Norwegian Singers Sung in English* [MA Thesis]. Bergen: University of Bergen.
- Beal, J.C. (2009). «You're not from New York City, You're from Rotherham». *Dialect and Identity in British Indie Music*. *Journal of English Linguistics*, 37(3), 223-40. <https://doi.org/10.1177%2F0075424209340014>.
- Boothe, D.; West, J. (2015). «English Language Learning through Music and Song Lyrics. The Performance of a Lifetime». *The Future of Education = Conference Proceedings*. 5th ed. (Florence, 11-12 June). Padova: Libreriauniversitaria.it, 63.
- Dubin, F. (1975). «An Overlooked Resource for English Language Teaching: Pop, Rock, and Folk Music». *CATESOL (California Association of Teachers of English to Speakers of Other Languages) Occasional Papers*, 2, 40-7.

- Eiter, A. (2017). "Haters Gonna Hate". *A Corpus Linguistic Analysis of the Use of Non-Standard English in Pop Songs* [BA Thesis]. Innsbruck: University of Innsbruck.
- Ferrante, J. [1992] (2014). *Sociology. A Global Perspective*. Belmont (CA): Cengage Learning.
- Gibson, R.M. (2015). *The Role of Accent in Popular Music. An Interdisciplinary Approach* [MA Thesis]. Huddersfield: University of Huddersfield.
- Griswold, W. (2012). *Cultures and Societies in a Changing World*. Sociology for a New Century Series. Los Angeles: SAGE.
- Howe, D. (2005). *Negation in African American Vernacular English* [Masters thesis]. Calgary: University of Calgary.
- Hughes, A.; Trudgill, P.E.; Watt, D. (2005). *English Accents and Dialects. An Introduction to Social and Regional Varieties of English in the British Isles*. London: Hodder Arnold.
- Israeli, H.F. (2013). «Language Learning Enhanced by Music and Song». *Literacy Information and Computer Education Journal (LICEJ)*. Special Issue, 2(1), 1360-6.
- Konert-Panek, M. (2017a). «Americanisation versus Cockney Stylisation in Amy Winehouse's Singing Accent». Kennedy, V.; Gadpaille, M. (eds), *Ethnic and Cultural Identity in Music and Song Lyrics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 77-94.
- Konert-Panek, M. (2017b). «Overshooting Americanisation. Accent Stylisation in Pop Singing. Acoustic Properties of the Bath and Trap Vowels in Focus». *Research in Language*, 15(4), 371-84. <https://doi.org/10.1515/reLa-2017-0021>.
- Jones, C.; Schellenberg, M.; Gick, B. (2017). «Indie-Pop Voice: How a Pharyngeal/Retracted Articulatory Setting May Be Driving a New Singing Style». *Canadian Acoustics - Acoustique Canadienne*, 45(3), 180-1.
- Labov, W. (1963). «The Social Motivation of a Sound Change». *WORD*, 1(3), 273-309. <https://doi.org/10.1080/00437956.1963.11659799>.
- Magnusson, M. (2008). *Not Perfect Grammar, Always Perfect Timing. African American Vernacular English in Black and White Rap Lyrics* [Bachelor Thesis]. Karlstads: Karlstads Universität.
- McGregor, W. (2009). *Linguistics. An Introduction*. London; New York: Bloomsbury Publishing.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Motschenbacher, H. (2016). «A Corpus Linguistic Study of the Situatedness of English Pop Song Lyrics». *Corpora*, 11(1), 1-28. <https://doi.org/10.3366/cor.2016.0083>.
- Mauch, M. et al. (2015). «The Evolution of Popular Music. USA 1960-2010». *Royal Society Open Science*, 2(5), 150081. <https://doi.org/10.1098/rsos.150081>.
- Neuerburg, T. (2012). *The Impact of Vowels on Pitch Finding and Intonation in the Movable-Do Solmization System*. Student Research in Creative Activity, and Performance – School of Music, 51. University of Nebraska, Lincoln. <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/51>.
- Nichols, E.; Morris, D.; Basu, S.; Raphael, C. (2009). «Relationships Between Lyrics and Melody in Popular Music». *Proceedings of the 10th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2009)* (Kobe, Japan, October 26-30, 2009). S.l.: International Society for Music Information Retrieval, 471-6. <https://www.microsoft.com/en-us/research/publication/relationships-lyrics-melody-popular-music/>.

- Nishina, Y. (2016). «Building a Theoretical Model for the Usefulness of Pop Culture Teaching Materials». *JACET Kansai Journal*, 18, 52-65.
- Nishina, Y. (2017). «A Study of Pop Songs Based on the *Billboard* Corpus». *International Journal of Language and Linguistics*, 4(2), 125-34.
- Ranzato, I. (2016). «Dialects in the L2 Classroom. Teaching Regional and Social Varieties of English through Screen Adaptations». Di Stefano, F.; Ghia, E.; Marcucci, G. (a cura di), *Dallo schermo alla didattica di lingua e traduzione: otto lingue a confronto*. Pisa: Edizioni ETS, 89-105.
- Ranzato, I. (2019). «Gayspeak in the Translation Classroom». de Marco, M.; Totto, P. (eds), *Gender Approaches in the Translation Classroom*. Training the Doers. London: Palgrave Macmillan, 103-26.
- Richards, J.C. (1969). «Songs in Language Learning». *TESOL Quarterly*, 3, 161-74.
- Schulze, C. (2014). *Identity Performance in British Rock and Indie Music: Authenticity, Stylization, and Glocalization* [Unpublished Master's Thesis]. Lund: Lund University.
- Schwartz, M. (2013). «Learning with Lady GaGa & CO. Incidental EFL Vocabulary Acquisition from Pop Songs». *VIEWS*, 22, 17-48.
- Simpson, P. (1999). «Language, Culture and Identity. With (Another) Look at Accents in Pop and Rock Singing». *Multilingua*, 18(4), 343-68. <https://doi.org/10.1515/mult.1999.18.4.343>.
- Story, B. (2004). «Vowel Acoustics for Speaking and Singing». *Acta Acustica united with Acustica*, 90(4), 629-40.
- Trudgill, P. (1983). «Acts of Conflicting Identity». Trudgill, P. (ed.), *On Dialect - Social and Geographical Perspectives*. New York; London: New York University Press, 141-60.
- Trudgill, P. (2000). *Sociolinguistics. An Introduction to Language and Society*. London: Penguin.
- Trudgill, P. (2009). «Vernacular Universals and the Sociolinguistic Typology of English Dialects». Filppula, M.; Klemola, J.; Paulasto, H. (eds), *Vernacular Universals and Language Contacts. Evidence from Varieties of English and Beyond*. London: Routledge, 304-21.
- Watt, D.; Allen, W. (2003). «Illustrations of the IPA: Tyneside English». *Journal of the International Phonetic Association*, 33(2), 267-71.
- Wells, J. (1982). *Accents of English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, J. (2014). «“Same DNA, but Born this Way”. Lady Gaga and the Possibilities of Postessentialist Feminisms». *Journal of Popular Music Studies*, 26(1), 28-46. <https://doi.org/10.1111/jpms.12058>.