

Daniele Vineis

SPARTITO PERSO

*Giochi di animazione
con le musiche del Novecento*

Introduzione

Io non so che cos'è la musica, e forse questa è la ragione per cui la faccio. So invece che tutto può diventare musica, essere trasformato in musica. Diffido delle persone che sanno esattamente dove comincia e dove finisce la musica.¹

Anch'io, come Vinko Globokar, non so cos'è la musica, ma so con precisione quanto l'amo. Per tutta la vita mi ha offerto momenti di grande emozione. Sono contento di saper piangere all'ascolto; sono felice di farmi coinvolgere, di non riuscire a stare fermo; godo nel suonare, nel muovermi suonando; amo l'ascolto libero da condizionamenti e quello più analitico. Vi sono ritmi, modulazioni inusuali, che mi stupiscono e mi affasciano; sono contento di poter fare il musicista; un musicista a 360 gradi, dove l'ascolto, l'esecuzione, la composizione, l'improvvisazione, convivono serenamente; aperto ad ogni manifestazione sonora che riesca a coinvolgermi emotivamente.

L'educatore ha sempre molto presente come e quanto la musica possa cambiare la vita dei propri allievi, ha sempre chiara l'emozione dell'apprendimento, l'emozione del momento. Da oltre un secolo la scienza pedagogica ha evidenziato come il coinvolgimento emotivo sia la chiave dell'apprendimento, e la musica è per sua natura estremamente emozionante. Spesso però si ritiene che la "musica contemporanea", cioè l'ambito colto della musica novecentesca, sia inadatta a stimolare emozioni, sia troppo astratta e lontana dalle vibrazioni primarie dell'umano. «[...] al mondo della musica colta è da sempre mancata la possibilità di immaginare la modernità come piacere. Gli si è insegnato a temerla. Mai a desiderarla. Non a caso la musica colta che dovrebbe essere espressione della modernità, la musica contemporanea, è una musica che lesina emozioni e piacere con sistematica severità.»² L'affermazione di Baricco è assolutamente condivisibile, ma proprio per questo, è tutt'altro che secondario cercare di avvicinare le nuove generazioni ad un repertorio tradizionalmente relegato nei santuari del sapere musicale, cercando di rendere fruibile, quindi compresa ed apprezzata una tradizione ritenuta dogmatica e schiava delle proprie ricerche.

Il XX secolo è stato il secolo della pluralità, della complessità; l'habitat occidentale si è trasformato in modo radicale, i luoghi della musica si sono moltiplicati, l'invenzione del fonografo e l'incisione discografica, hanno modificato radicalmente la percezione musicale e, come scriveva Stravinsky: «Nonostante tutte le mie riserve sulla stereofonia, so che quando mi ci sarò abituato,

¹ Vinko Globokar: *Individuum/Collettivum* 1979

² A. Baricco 1992 p. 45

[...] non sarò più in grado di ascoltare altro»³. Il cinema ha creato una abitudine percettiva viziata dall'immagine, l'industria discografica ha avvicinato un pubblico sempre più vasto alle musiche del mondo banalizzandone l'ascolto; con ciò diventa impossibile una analisi storica oggettiva ed univoca. Nattiez, nel saggio introduttivo al 1° volume dell'ottima *Enciclopedia della musica*⁴ mette a confronto alcune opere di storici appartenenti a culture musicologiche differenti: francese, italiana, tedesca e inglese. Dalla lettura di questo saggio si ha una chiara percezione che «...una storia della musica si scrive sempre in funzione di un *intreccio* che seleziona e organizza il materiale»⁵ prendendo posizione, facendo scelte arbitrarie e personali.

Questo testo parte quindi dalle mie passioni musicali, non vuole essere esaustivo, né filologicamente corretto; si preoccupa invece di offrire una serie di stimoli creativi che permettano un approccio al '900 guidato dal piacere e dall'emozione; addentrandosi nelle musiche più complesse con quella leggerezza che contraddistingue un amore profondo.

Il XX secolo ha visto la compresenza di movimenti di rottura, di ricerca e sperimentazione, accanto a ritorni al passato e recuperi neoclassici, ha segnato una prima netta divaricazione fra musica *colta* e musica di consumo, fra ricerca e industria, fra eurocentrismo ed apertura alle culture popolari ed extraeuropee. La coesistenza e le diversità diventano così, tratti caratteristici di tutto il secolo: le ricerche americane di Ives o gli esperimenti rumoristici di Russolo sono coevi delle ultime sinfonie di Mahler; *Erwartung* di Schoenberg e il terzo *Concerto per pianoforte* di Rachmaninov datano entrambi 1909; la *Turandot* di Puccini viene rappresentata un anno dopo *Intégrales* di Varèse; il serialismo integrale della Scuola di Darmstad convive con il jazz, il rock and roll e i Beatles; i minimalisti americani si contendono il mercato giovanile con i Pink Floyd, così come le ricerche del gruppo *L'itinéraire* (Dufourt, Grisey, Murail ecc.) sugli spettri sonori (musica *spettrale*) non possono non confrontarsi con la *world music*. In tutto il secolo possiamo vedere una crescente proliferazione di generi musicali che si contaminano a vicenda rendendo l'analisi storica sempre più complessa ed intrecciata. Il pubblico stesso, inizialmente chiaramente schierato e separato in sorta di circoli riservati, vive sempre più nella modernità, frequentando indifferentemente le sale da concerto come gli stadi, i teatri come i cinema, i rave party come le installazioni multimediali. Un pubblico che il mercato tenta continuamente di separare in nicchie culturali ma che sfugge ormai alle analisi sociologiche. Questo in occidente, perché, confusi dai nostri paraocchi eurocentrici, non consideriamo gli altri 5 miliardi di nostri coevi che subiscono la potenza dell'industria globalizzante, perdendo giorno dopo giorno quelle tradizioni culturali, musicali, etniche, che sono il tratto distintivo della loro esistenza.

Una lettura lineare della storia della musica del novecento è pressoché impossibile, ed ogni studioso offre una personale interpretazione inquadrandola nella propria visione del mondo.

La nascita del concetto di modernità ha creato steccati, muri ideologici con i quali difendere la propria parte. Un esempio illuminante è *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* di A. Baricco, (1992) sorta di manifesto ideologico della corrente neoromantica italiana degli anni 80, radicalmente critica nei confronti del serialismo integrale della Scuola di Darmstad degli anni 50, e del suo ideologo principe: Adorno.

*La Nuova Musica è stata un'avventura intellettuale della modernità o solo una sofisticata truffa?
Continuare a scrivere musica oggi, è una cosa che ha senso o è un esercizio gratuito per pochi eletti
stabilitisi fuori dal mondo?*

*Sembrano domande diverse, ma non sono poi che le diverse facce di un solo interrogativo: come hanno
reagito l'idea e la pratica della musica colta all'impatto con la modernità?*⁶

Il Novecento, affascinante, contraddittorio, inquietante, è il mio secolo. Ne ho vissuto gli ultimi quarant'anni e mi sento figlio della cultura musicale italiana. Con l'inizio del XXI secolo ho incominciato a riflettere, raccogliere, catalogare e di conseguenza storicizzare la mia personale esperienza, in rapporto ai grandi movimenti culturali e musicali. Questo libro tenta di offrire una

³ I. Stravinsky e R. Craft 1977 p. 188

⁴ J.J. Nattiez, *Come raccontare il XX secolo?* in AA.VV. 2001

⁵ J.J. Nattiez ibidem p. I.III

⁶ A. Baricco 1992

panoramica di pensieri, di esperienze e di problematiche musicali della contemporaneità con un approccio disincantato. L'animazione musicale mi permette di affrontare alcuni argomenti, anche molto complessi, con il dovuto distacco. Ho cercato quindi di individuare quelle tecniche compositive che hanno dato nuova linfa creativa ai musicisti, e di riutilizzarle, semplificandole o adattandole ad un contesto didattico di base, cercando di tornare alle radici della musicalità, attraverso il recupero della *cultura orale*. Vi sarà quindi un riappropriarsi del repertorio colto novecentesco, desumendo dalle opere analizzate, una tecnica, una modalità creativa, una oralità condivisa, ricercando modelli animativi *altri*, divergenti, inusuali.

Il titolo fa il verso a "*Spartito preso*" – *la musica da vedere*, una mostra tenutasi a Torino, alla Mole Antonelliana nel 1981, che ripercorreva le evoluzioni e rivoluzioni grafiche del XX secolo. Io cercherò al contrario di *perdere lo spartito*, cioè di allontanarmi dalla grafia per giungere ad un approccio acustico, ludico, improvvisativo, animativo. Le opere analizzate saranno quindi solo spunti, pre-testi per suonare insieme imparando nuove tecniche compositive, per farsi venire nuove idee, per far musica insieme.

*Mi pare che ci sia sempre una imitazione, all'inizio dell'apprendistato di un artista come di uno scrittore. Qual'è la prima spinta? Uno dice: mi piacerebbe scrivere una poesia o dipingere un quadro o scrivere un racconto sul tipo di quel dato quadro, di quella data poesia, di quel dato racconto. E questo è legittimo; per far venir fuori la voce, per esistere come personalità poetica indipendente, si comincia a stabilire il rapporto con un modello o con più modelli. Credo che un giovane, per cominciare una qualsiasi attività creativa, non deve farsi scrupolo di imitare, di rubare.*⁷

Spartito Perso non segue una progressione metodologica o sistematica, ma salta, rimbalza, fra le musiche del secolo appena concluso che più mi hanno stimolato ed in qualche modo condizionato la vita. Ogni libro infatti parla dell'autore, è una sorta di autobiografia mascherata: un racconto breve come un romanzo, una tesi di laurea come un saggio scientifico, tutto, è in qualche misura specchio dell'autore. In particolare si attribuisce alla saggistica un certo qual valore di neutralità, di asetticità pseudo-scientifica. Non credo. Nel pensare questo libro ho rivissuto parte della mia esperienza di musicista, di insegnante, di animatore. Per non essere equivoco o nascondermi dietro facili accademismi, parto dalla mia storia personale (vedi Disoteo, Piatti: *Specchi sonori*⁸), che permetterà al lettore di capire le ragioni del testo, e le motivazioni di scelte così apparentemente arbitrarie.

La mia storia musicale ha un andamento inusuale. Provengo da una famiglia che con la musica non ha mai avuto alcun rapporto diretto, ma forse per un'inconscia volontà di contrapposizione, fin da bambino ho richiesto di poter studiare musica. Naturalmente mi mandarono da un insegnante di pianoforte, e dopo un anno di solfeggio senza toccare lo strumento ho iniziato finalmente a strimpellare. Suonavo Clementi, il primo Mozart ma contemporaneamente ascoltavo Radio-Tre che all'epoca trasmetteva molta musica contemporanea. Ho iniziato così a registrare tutto quello che mi affascinava, mi eccitava, da Schoenberg a Berio a Varèse. Il divario fra ciò che ascoltavo e ciò che l'insegnante di pianoforte mi insegnava era enorme. Non avendo alcuna competenza musicale, mi sembrava che Mozart, che ero costretto a suonare, fosse eccessivamente semplice e banale; mi entusiasmavo alle incomprensibili complicazioni di Stockhausen, godevo delle rumoristiche soluzioni della musica concreta ed elettronica senza peraltro capirci nulla. Così trascorsi gli anni del liceo, immerso in un mio personalissimo mondo sonoro che equiparava i Pink Floyd a Schaeffer, i Vanilla Fudge a Xenakis. In quegli anni studiavo poco pianoforte ma in compenso passavo interi pomeriggi a registrare le mie follie rumoristiche improvvisate con tutti gli oggetti e/o strumenti che incontravo. Le sonorità che più di altre mi affascinavano erano quelle della musica elettronica, così, mi iscrissi allo SMET (Scuola Musica Elettronica Torino) diretto da Eno Zaffiri. Qui mi si aprì un mondo incredibile. Finalmente riuscivo a capire i capolavori dei grandi maestri contemporanei che fino ad allora avevo amato solamente ad orecchio. Lo studio della musica elettronica all'interno di un laboratorio di sperimentazione, mi ha stimolato l'interesse per la composizione e mi ha spinto ad approfondire lo strumento che insieme all'elettronica è un

⁷ Calvino 2002, p.69-70

⁸ Per un approfondimento sull'identità e autobiografie musicali, M. Disoteo, M. Piatti 2002

po' il simbolo del novecento: le percussioni. Mi sono quindi iscritto a percussioni e a composizione, sviluppando così, fino in fondo la mia passione.

Io sono la prova vivente che la musica contemporanea non è solo astratta ricerca e speculazione intellettuale, ma può toccare l'animo umano anche solo a livello acustico, dove il piacere del suono viene portato alle estreme conseguenze. Alessandro Baricco, in *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* del 1992, critica l'evoluzione che certa musica del novecento, in particolare il serialismo integrale della scuola di Darmstadt, ha avuto nei confronti della modernità. Tutto il discorso sulla distanza eccessiva che la musica contemporanea sembra avere dal pubblico, l'eccessiva complessità del linguaggio, il disinteresse nei confronti della fruizione ludica, e specialmente il poco interesse alla piacevolezza, sono alcune delle tesi che Baricco abbraccia per difendere una posizione quasi populista della modernità. La mia personale esperienza è la riprova del contrario: proprio il piacere verso le sonorità confuse ed intricate mi ha spinto a studiare e ad approfondire non solo la musica moderna ma la musica tutta.

Durante gli anni di lavoro come percussionista in orchestra e in numerosi gruppi da camera, ho suonato moltissima musica contemporanea, molte prime esecuzioni assolute (spesso uniche assolute), ed ho affinato modalità interpretative personali; ma è solo con l'avvio dell'attività didattica di base che ho iniziato un percorso di revisione critica delle mie modalità esecutive e di conseguenza compositive. Sono i bambini stessi che mi hanno insegnato, con il loro naturale approccio ludico, alcune condotte esecutive che utilizzo ancora oggi. Provenendo da studi classici, ho sempre riprodotto il modello che mi è stato insegnato: approccio speculativo nei confronti del testo, razionalità e precisione interpretativa, poco divertimento e tanta esattezza, adesione meccanica al testo scritto e poco orecchio. I bambini mi hanno insegnato l'esatto contrario; così, dopo un'esperienza illuminante con un maestro indiano di Tabla (Segheer Khan), ho iniziato a riflettere sulla reale possibilità di poter interpretare anche la musica contemporanea non più solo asetticamente, ma mettendo in gioco tutto me stesso, la mia sensibilità, il mio piacere, ed in particolare di poter suonarla ad orecchio come è nella tradizione di quasi tutte le musiche extraeuropee. Può sembrare un contro senso cercare un approccio ad orecchio nei confronti di una musica non orecchiabile, ma è esattamente ciò che feci: mi si aprì un mondo di piacere che non avevo più provato dai tempi del liceo. Le complicazioni ritmiche di Boulez, di Donatoni o di Vacchi, che prima studiavo astrattamente a tavolino, ho iniziato ad assimilarle per imitazione; l'avvento dei primi personal computer mi ha aiutato molto; dopo aver registrato il brano (complicatissimo) su audiocassetta, per alcuni giorni, prima di avvicinarmi allo strumento lo ascoltavo eseguito meccanicamente e precisamente dal computer; mi accompagnava nei viaggi in auto, mi seguiva in tutte le attività quotidiane, fino a che mi fosse familiare ed orecchiabile come una melodia di Mozart; a quel punto lo studio allo strumento fluiva senza intoppi verso la meta acustica che si era sedimentata nella mia psiche. L'esecuzione così poteva avere quel respiro musicale che ogni genere deve avere; è la vittoria dell'orecchio sull'aridità espressiva di una lettura unicamente razionale, è il naturale recupero della *cultura orale* che da sempre contraddistingue il far musica.

Cultura orale e le radici della musicalità

La tradizione musicale occidentale ha sviluppato, dopo infiniti tentativi e approssimazioni, un sistema di scrittura musicale che, nato come espediente mnemonico con i primi neumi medioevali, si è perfezionato nel corso dei secoli, facilitando il pensiero musicale complesso e raffinato, allontanandosi così, poco alla volta, dalla prassi della memoria uditiva per affidarsi a quella visiva con l'ausilio dello scritto. In questo modo si è consolidata una tradizione interpretativa legata al testo che ha ingenerato una serie di equivoci nella coscienza collettiva. Frasi come "*malgrado non conosca la musica, è un ottimo suonatore*" ci fanno comprendere come alcuni preconcetti siano ancora molto radicati nella cultura di massa. Spesso si confonde la musica con quei segni neri sul pentagramma, dimenticando che è il suono, e solo nell'istante in cui esso avviene, ad essere al centro della nostra materia.

Si tratta quindi di *mentalità orale* come ci indica Maurizio Disoteo in "Antropologia della musica per educatori":

[...]L'oralità non può essere concepita solo come trasmissione "a memoria" di brani musicali, anche se questo fatto ne costituisce un aspetto importante che comporta, per esempio, la variabilità nel tempo di

parole e musica e la nascita di diverse varianti dello stesso elaborato, come anche il decadere dall'uso delle musiche e dei canti quando cessa di esistere la pratica sociale all'interno della quale erano nati.

Mentalità orale significa che l'esecutore compie ogni volta un gioco di rielaborazione e di ricostruzione del brano musicale, che viene ricomposto seguendo le regole di un sistema che egli conosce.

*[...] La mentalità orale presuppone evidentemente la capacità di improvvisare, ma l'improvvisazione non è, tuttavia, mai affidata al caso. Improvvisare non significa suonare o cantare note a caso, ma esprimersi all'interno di un sistema di regole che fanno da necessario supporto all'improvvisazione. [...]*⁹

Una mentalità orale che ci permetta di affrontare il repertorio novecentesco con leggerezza, giocando e improvvisando con le sue regole, rielaborando e ricostruendo i vari brani musicali, facendone il verso, individuando i *tratti pertinenti*, ponendo in primo piano l'aspetto educativo ed animativo.

La notazione musicale è spesso messa in relazione alla "musica classica". Ma che cos'è la musica classica? Tutti sappiamo che cosa non è. Non è jazz né folk né rap o quant'altro, ma potremmo cercare di definirla per quel che è? Nel linguaggio corrente si usano spesso espressioni come "buona musica", "musica seria", "artistica", "colta", "sinfonica", alludendo a Bach o Beethoven, ma tutte queste definizioni non possono essere soddisfacenti perché vi è senz'altro del "buon jazz" o del "buon pop", così come non vi è nulla di più "serio" di una danza di guerra africana, e non si può disconoscere l'artisticità della maggior parte delle musiche del mondo. Non parliamo poi dell'espressione "musica colta", che vorrebbe far credere che certa musica possa essere capita solo da chi è intelligente, o termini tecnici come "sinfonica" che esclude tutto il repertorio cameristico, liederistico, pianistico ecc...

Leonard Bernstein, in un articolo apparso sul supplemento al n. 112 de *La Repubblica* del 13/05/1987, propone il termine "*musica esatta*" concentrando la propria attenzione sull'influenza che lo scritto musicale ha sulla musica stessa:

[...]La vera differenza è che quando un compositore scrive uno di quei pezzi che poi vengono definiti "musica classica" scrive esattamente quali note vanno suonate, con quali strumenti o voci vuole che siano suonate o cantate e persino l'esatto numero di strumenti o voci che devono intervenire. Egli poi aggiunge a queste una quantità di altre indicazioni: se gli interpreti (cantanti o suonatori) debbano andare lenti o veloci, se debbano suonare-cantare forte o piano e milioni di altre raccomandazioni il cui unico scopo è quello di mettere gli esecutori in condizioni di eseguire le note prescritte esattamente nel modo voluto. Naturalmente nessuna esecuzione può essere esatta al mille per mille, perché al mondo non ci sono parole sufficienti per rappresentare davanti agli interpreti tutte le intenzioni, le sfumature che il compositore aveva in mente al momento della scrittura. [...] Questo vuol dire che la musica che la gente chiama "classica" non può essere modificata, a parte le sfumature legate alla personalità di ognuno. La parola giusta è "esatta". Sì, forse dovremmo chiamare così questo tipo di musica: "musica esatta". Nella sostanza, c'è un solo modo in cui si può suonarla e questo modo ci è stato prescritto dallo stesso compositore.

Ma prendiamo adesso una canzone popolare, ad esempio "I can't give you anything but love, baby". Ebbene si può cantare questa canzone in un numero infinito di modi. La può cantare un coro o Louis Armstrong o Maria Callas, oppure si può suonare senza cantarla per niente. E a suonarla può essere una banda, un complesso jazz o un'orchestra sinfonica. E la si può suonare fredda, calda, dolce, sentimentale, violenta, forte, piano. Non ha la minima importanza. La si può ripetere una o quindici volte, in tutte le chiavi, e persino con tutti gli accompagnamenti possibili. Si può persino cambiare l'aria e improvvisarci sopra.¹⁰

Musica esatta non significa però musica sempre uguale, inamovibile nel tempo, anzi è proprio il contrario; tutta la tradizione musicale occidentale si è sviluppata intorno all'interpretazione del testo, in una continua altalena fra tradizione orale e testo scritto. Di generazione in generazione ci si tramanda oralmente una serie di prassi esecutive, modalità interpretative, dello stesso testo rendendolo continuamente vivo e attuale. Mentre il testo scritto di una sonata di Beethoven è

⁹ M. Disoteo 2001

¹⁰ L. Bernstein, supplemento al n. 112 de "La Repubblica" del 13/05/1987

sempre lo stesso, le varie sue interpretazioni, nel corso della storia, nascono e crescono nell'orecchio e nel corpo dei vari musicisti che lo fanno vivere grazie all'esempio dei maestri, filtrato dalla propria personale esperienza e sensibilità musicale. Non è quindi lo scritto al centro della nostra attenzione, ma la tradizione orale, l'approccio acustico, che crea continuità storica e perpetua il fatto musicale.

Le radici della musicalità occidentale si possono ritrovare quindi nella sua *cultura orale*, cioè nella trasmissione da maestro ad allievo di tutti quegli aspetti esclusivamente musicali che fanno la differenza fra l'esecuzione meccanica di un computer e l'interpretazione di un musicista.

In questi ultimi anni, la tendenza globalizzatrice dell'industria discografica, sta creando una sorta di omologazione anche degli aspetti più raffinati dell'interpretazione dei grandi capolavori del passato; questo lavoro cerca di rivalutare un atteggiamento ludico e non museale nei confronti della tradizione occidentale del novecento.

Brani tratti dal capitolo V - Minimal music

Minimal music

Negli anni Sessanta, compositori come Terry Riley, Philip Glass e Steve Reich diventano i capofila di una corrente che persegue la distruzione della tonalità e della dialettica tensione-riposo, ma contemporaneamente si oppone alla tradizione dodecafonica e al serialismo integrale che aveva assunto il principio di non ripetizione come dogma assoluto. La minimal music ripristina una nuova forma di continuità, accettando la consonanza tonale o modale e riconoscendo la ripetizione come valore fondante. Una ripetizione non identica ma con micro variazioni che ne dilatano la percezione nel tempo.

Lo scopo del nostro movimento era essenzialmente la creazione di un nuovo linguaggio. La generazione precedente alla nostra, che apparteneva alla scuola di Darmstadt, aveva una sua idea sul futuro della musica. Noi abbiamo deciso di prendere un'altra strada. Questo ha richiesto una riorganizzazione radicale degli elementi musicali. Il buffo è che questo processo è avvenuto molto rapidamente. Il nuovo linguaggio musicale è stato sviluppato in dieci anni. Poi gli artisti hanno cominciato a fare cose diverse. Nel 1965 sembrava un progetto molto ambizioso perché quelli che ora definiamo artisti accademici, i cosiddetti musicisti d'avanguardia, erano molto potenti. Sembrava impossibile cambiare, invece è avvenuto molto rapidamente. Ora si vede chiaramente. Nel 1976 suonavo già alla Metropolitan Opera House di New York. Questo significa che sono passato dai loft di Soho al teatro dell'opera più importante del Paese. [...] All'inizio la gente non sapeva cosa suonassi. Non sembrava musica accademica o contemporanea e non sembrava pop. Non era né jazz né rock, nessuno capiva cosa fosse. Ma adesso il pubblico sa cos'è e dice: "ha un suono alla Philip Glass".¹¹

Nel 1967–68 Sol Lewitt e Steve Reich scrivono i due saggi che meglio definiscono i fondamenti del linguaggio minimalista nell'arte e nella musica: *Paragraph on Conceptual Art e Music as a Gradual Process*.

Come la minimal Art si basa sulle infinite combinazioni di forme geometriche elementari in un gioco di variazioni infinitesimali, così la minimal music è basata sulla continua ripetizione e sovrapposizione di cellule melodico-ritmiche molto semplici, secondo un principio di *variazione statica*. I riferimenti alla concezione orientale (Bali, India) della immutabilità dell'universo, sono più che evidenti nelle prime opere dei minimalisti americani.

Anche se molta critica musicale ha sempre emarginato questo movimento come figlio della pop music emarginandolo dal mondo accademico, mi sembra di individuare nella minimal music il reale superamento dei limiti comunicativi del serialismo darmstadtiano. Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, La Monte Young e gli altri pionieri della musica ripetitiva, ripensando completamente il pensiero musicale, formulando nuove strutture compositive, riutilizzando le tecniche combinatorie

¹¹ Philip Glass, intervista

che dalla tradizione contrappuntistica dei fiamminghi (sec. XV-XVI) è giunta fino alle estreme complicazioni del serialismo integrale, hanno offerto nuovi ambiti di ricerca alle future generazioni di musicisti. Se ad un ascolto superficiale si può tacciare la musica ripetitiva di vacuo orientalismo hippy, di facile e superficiale espressività, un più attento esame dei capolavori di questa scuola ci fanno capire quanto queste musiche siano figlie del pensiero seriale. Le tecniche di sovrapposizione, di sfasamento, di addizione ritmica ecc. non sono puri espedienti alla ricerca di paradisi artificiali o di facili esotismi tipici della cultura di quegli anni, ma sono i figli naturali di quel pensiero occidentale che dagli *organa* della scuola di Notre Dame (XIII sec.), dalle isoritmie e dagli hoquetus di Guillaume de Machault, giunge fino a noi. La vera contrapposizione nei confronti della scuola di Darmstadt quindi, non è un forzato ritorno ad uno pseudo tonalismo, né le introversioni neo classiche o i falsi e superficiali romanticismi dei neoromantici italiani alla ricerca di semplicità forzate ed un po' leziose, ma la naturale evoluzione delle possibilità combinatorie dei suoni che i minimalisti americani hanno sviluppato percorrendo il solco evolutivo naturale del pensiero occidentale che si fonde con la tradizione ritmica africana o indiana e l'orchestrazione balinese.

Le tecniche compositive dei minimalisti americani sono state molto utilizzate dalla didattica musicale di questi ultimi venticinque anni. L'uso di ritmi e melodie semplici e brevi, la loro ripetizione ossessiva, il coinvolgimento del singolo nel gruppo orchestra, ne fanno un linguaggio privilegiato per l'educazione musicale di base. Cercherò quindi di presentare le principali tecniche compositive tipiche della minimal music utilizzabili in ambito didattico-animativo secondo il seguente schema:

Assemblaggio per accumulazione

Assemblaggio orizzontale: Giustapposizione

Assemblaggio orizzontale: Variazione

Assemblaggio verticale: Poliritmia

Assemblaggio verticale: Polimetria

Steve Reich – il defasaggio (Phasing)

Sfasamento progressivo

L'imitazione Canonica

Philip Glass - Strutture ritmiche additive

Philip Glass

Messiaen: Ritmi con valori aggiunti

ritmi aumentati e diminuiti

[.....]

Steve Reich - il defasaggio (Phasing)

Verso la fine del 1964, S. Reich ascoltò casualmente un predicatore nero, "fratello" Walter, tenere un sermone sulla fine del mondo. Egli declamava in continuazione, e con grande enfasi "It's gonna rain". Reich registrò quel sermone, ed in seguito, ascoltandolo e riascoltandolo, si rese conto che la continua ripetizione rendeva comprensibili alcuni aspetti ritmici e musicali contenuti nelle parole, che prima gli erano sfuggiti. Il fascino di quell'ascolto fece nascere nel compositore l'idea di tentare sovrapposizioni sfasate della stessa frase; così, con l'aiuto di 2 registratori a nastro sui quali vi era incisa la stessa frase (It's gonna rain), scoprì che, dopo la partenza all'unisono, il progressivo sfasamento dei registratori creava una sorta di eterofonia complessa che via via si assestava su una coincidenza verticale ma sfasata di una pulsazione. Questa tecnica, detta "defasaggio", da quel momento divenne il marchio distintivo delle prime opere di Steve Reich. Dopo l'esperienza di *It's gonna rain*, Reich cercò di riprodurre lo stesso procedimento senza l'ausilio delle macchine; registrò un frammento suonato al pianoforte, e sperimentò le proprie capacità di defasare dal vivo, suonando lo stesso frammento defasato. In questo modo

ebbe la certezza che la tecnica del defasaggio poteva essere realizzata dagli interpreti. Nacquero così i primi lavori strumentali come Piano Phase del 1967



Piano Phase (1967) battute 1-3

L'esempio delle prime tre misure ci chiarisce il principio fondante della tecnica di defasaggio: il primo pianista comincia alla battuta 1, il secondo attacca all'unisono alla battuta 2. Il secondo pianista accelera il tempo poco a poco e si porta gradualmente fuori fase rispetto al primo sino a che si trova una semicroma in anticipo, come indicato nella battuta 3. Le linee punteggiate indicano lo spostamento graduale del secondo pianista e la sfasatura che ne consegue rispetto al primo. (consiglio la visione su youtube di una versione suonata da Peter Aidu su due pianoforti - <http://www.youtube.com/watch?v=qKXy1FPTdvg>)

*Mi interessa una musica che funzioni esclusivamente sulla base di cambiamenti gradualmente nel tempo*¹²

Per ottenere risultati di defasaggio sempre più precisi (cioè avere un graduale e costante defasaggio da una pulsazione all'altra), nel febbraio del 1968 Reich studiò, in collaborazione con l'ingegnere Larry Owens dei laboratori Bell di Holmdel nel New Jersey, un'apparecchiatura elettronica che realizzasse l'utopia del defasaggio costante e regolare. Ne nacque il *Phase Shifting Pulse Gate* (circuitto a sfasamento periodico delle frequenze).

*Nel 1968, il giorno dell'anniversario del Presidente Lincoln, ebbi un'idea: se un certo numero di suoni isolati vibra mantenendo lo stesso tempo, ma con relazioni reciproche di fase che si modificano gradualmente, ne risulta un gran numero di motivi musicali. Con tutti i suoni in fase (prodotti simultaneamente) si ascolta un unico accordo frammentato a spirale che si trasforma gradualmente in un motivo melodico, poi in un altro, e così via. Attuato con la giusta gradualità, il processo di defasaggio consente di distinguere i più minuti dettagli ritmici. Un dato motivo musicale si può distintamente trasformare in un altro senza modifiche nell'altezza, nel timbro o nel volume e ci si può far coinvolgere in una musica che funziona esclusivamente sulla base di cambiamenti gradualmente nel tempo.*¹³

Nell'aprile del 1969 fu presentato *Pulse Music*, brano realizzato con il Phase Shifting Pulse Gate, ma l'interesse di Reich per la musica strumentale lo convinse a cercare di utilizzare l'apparecchiatura elettronica per facilitare l'esecuzione dal vivo; così in *Four Log Drums* (per 4 tamburi di legno) il circuito elettronico fungeva da programmatore, inviando gli impulsi sonori ai musicisti attraverso le cuffie.

*Dopo il concerto al Whitney Museum, riportai il Phase Shifting Pulse Gate nel mio studio, ben chiuso nella sua valigia, che non aprii subito. Uno dei motivi era che la perfezione dell'esecuzione ritmica che si poteva ottenere con il circuito a sfasamento periodico, era rigida e poco musicale.*¹⁴

Quest'esperienza, l'aver trovato altre soluzioni più musicali, l'aver effettuato un viaggio in africa per studiare il tamburo e la ritmica africana, convinsero definitivamente S. Reich ad abbandonare soluzioni troppo rigide e meccaniche: «Il Phase Shifting Pulse Gate è tuttora nella sua valigia in cima all'armadio della mia camera da letto, e non l'ho ancora aperta.»¹⁵

In un contesto didattico, il processo di defasaggio può sembrare particolarmente difficoltoso, specie nel momento di transizione da una sovrapposizione all'altra, ma quello che qui ci interessa è il principio compositivo del *Phasing*, cioè sfasare un elemento ritmico o melodico identico, procedimento del tutto simile al canone. La novità sta nelle modalità di sfasamento, cioè nella

¹² S. Reich: nota di sala al Whitney Museum of American Art (maggio 1969)

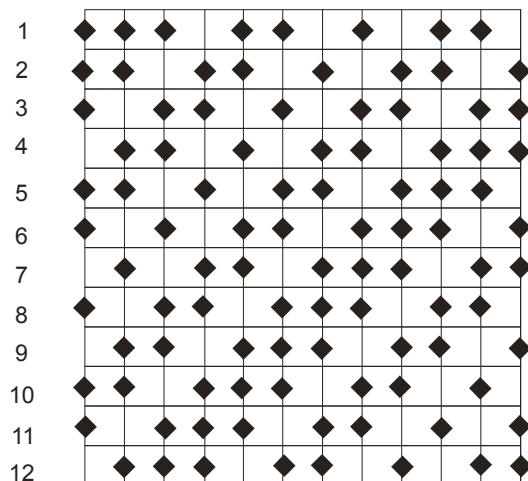
¹³ S. Reich, note su *Il Phase Shifting Pulse Gate*, (1968)

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem

creazione di principi canonici imitativi così stretti da comprendere addirittura tutte le pulsazioni. L'esempio più conosciuto e didatticamente più utilizzato è senz'altro *Clapping music*¹⁶:

Clapping Music



L'originale, scritto in notazione tradizionale, per 2 percussionisti, presenta due linee ritmiche in 12/8 in cui il primo ripete continuamente la sequenza 1, mentre il secondo suona tutte le sequenze (ripetendole) di seguito finché si ritrova all'unisono con il primo percussionista. (consiglio la visione su youtube di una versione realizzata da un gruppo di giocolieri con palle colorate - http://www.youtube.com/watch?v=dXhBti625_s)

*In Clapping music, gli spostamenti bruschi di una delle parti creano l'effetto di una serie di variazioni di due motivi diversi, i cui tempi forti coincidono. Così, può essere difficile udire che il secondo interprete in realtà sta suonando il motivo originario eseguito dal primo interprete, benché lo attacchi ogni volta in punti diversi.*¹⁷

È esattamente questa la modalità compositiva che ci interessa analizzare e che è facilmente utilizzabile in ambito didattico o animativo.

Clapping music in classe

Avrete sicuramente notato, dalla versione didattica de Les Percussions du Strasbourg, che la figura risultante è un quadrato magico; da ogni lato lo si guardi viene sempre riproposto lo stesso ritmo (successione di 3-2-1-2 pulsazioni). Lo schema ci offre un'infinità di stimoli per le nostre attività didattiche.

- imparare il ritmo (3-2-1-2) con le mani
- divisi in 2 gruppi: uno esegue sempre il ritmo 1 l'altro esegue tutti i ritmi 1 → 12, ripetendoli 2 o 3 volte ciascuno
- divisi in 12 gruppi: ciascun gruppo esegue un ritmo diverso
- orchestrare con oggetti o strumenti a percussione i giochi precedenti
- ricerca melodica: ciascun gruppo inventa una melodia sul ritmo base (3-2-1-2) utilizzando solo 2 o 3 note di una scala pentatonica e la esegue secondo le indicazioni precedenti
 - tutti all'unisono: individuata collettivamente una melodia sul ritmo base (3-2-1-2) la si esegue tutti insieme accompagnata da un riff di basso e batteria

¹⁶ La trascrizione proposta è de Les Percussion du Strasbourg.

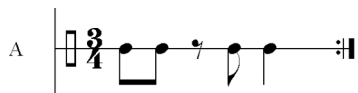
¹⁷ S. Reich in E. Restagno (a cura di), 1994 p. 162

- divisi in 12 gruppi: il gruppo 1 esegue un accompagnamento costruito sul (3-2-1-2) mentre tutti gli altri improvvisano melodicamente sugli altri 11 ritmi
- ecc...

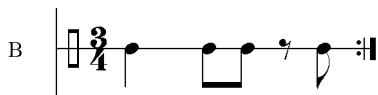
Comporre con il Phasing

Il defasaggio è quindi un caso particolare di assemblaggio di elementi uguali, sovrapposti mediante la tattica dello sfasamento. Questa tecnica permette la creazione di brani molto complessi utilizzando elementi musicali di partenza molto semplici. Alcune indicazioni per provare a costruire musica in base a questo modo di fare:

- ◆ inventare un ritmo abbastanza semplice:



- ◆ sfasare lo stesso di una pulsazione:



- ◆ continuare lo sfasamento per tutte le pulsazioni:



- ◆ sovrapponendo tutti i ritmi ed aggiungendo una pulsazione comune, si ottiene una poliritmia piuttosto complessa ed interessante:

L'esempio proposto è tratto da *Music for pieces of wood* (1973) di Steve Reich (batt. 55). Il brano è scritto per 5 pezzi di legno, claves intonate, in cui 1 corrisponde alla clave più acuta e 5 alla più grave. I ritmi 1 e 2 fungono da base ritmica costante, mentre i ritmi 3, 4, 5, entrano uno alla volta formandosi progressivamente. L'ultima sezione del lavoro, in 3/4 (batt. 47 – 59), è quella più facilmente utilizzabile in ambito didattico, sia a livello esecutivo che ri/compositivo. Qui di seguito (fig. 1) presento una prima versione solo ritmica (del tutto simile all'originale) che può essere utilizzata per:

- suonare con pezzi di legno
- con le mani
- con oggetti
- con tamburi
- con gesti-suono

o come lavoro di ri/composizione:

- inventare una melodia comune da sfasare
- inventare melodie diverse per ogni ritmo (es. fig.2)
- creare un elaborato misto con sezioni ritmiche e melodiche
- estensione creativa ed improvvisativa dello stimolo iniziale (fig. 3-4-5) [CD traccia 39]¹⁸

Music for pieces of wood

Steve Reich
Riduzione e adattamento di
Daniele Vineis

The image displays a musical score for 'Music for pieces of wood' by Steve Reich, arranged in three systems of five measures each, numbered 1 through 15. The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic structure. A bracket above the first measure indicates a '3 volte' (triple) pattern. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical score.

Fig. 1

¹⁸ la versione riportata sul CD è stata realizzata da studenti di strumenti a percussione, diretti da D. Vineis. È qui presentata a titolo esemplificativo e corrisponde alla partitura presentata in Fig. 2, 3, 4, 5.

Wood Percussion

D. Vincis

Wood block

Marimba

Marimba

6

W. B.

Mar.

Mar.

Mar.

11

W. B.

Mar.

Mar.

Mar.

Mar.

Fig. 2

16

Mar.

Mar.

Mar.

Mar.

20

Mar.

Mar.

Mar.

Mar.

24

Mar.

Mar.

Mar.

Mar.

Fig. 3

28

Mar.

Musical score for measures 28-31, four staves of music. The top three staves are marked 'Mar.' and contain chords. The bottom staff contains a melodic line with eighth notes.

32

Mar.

Musical score for measures 32-35, four staves of music. The top three staves are marked 'Mar.' and contain chords. The bottom staff contains a melodic line with eighth notes. The key signature changes to one flat and the time signature changes to 3/4.

36

Mar.

Musical score for measures 36-39, four staves of music. The top three staves are marked 'Mar.' and contain chords. The bottom staff contains a melodic line with eighth notes. The time signature changes to 3/4.

Fig. 4

40

Mar.

Mar.

Mar.

Mar.

44

Mar.

Mar.

Mar.

Mar.

48

Mar.

Mar.

Mar.

Mar.

Fig. 5