

La voce 'minimale'. Steve Reich (It's gonna rain, Come Out), Philip Glass (Einstein on the Beach - Knee play 5) e Terry Riley (Church of Anthrax, Descending Moonshine Dervishes, Atlantis Nath)

*Jacopo Leone Bolis*

Steve Reich (n. 1936), durante i fiorenti ed in parte controversi anni '60 del secolo scorso, era solito muoversi per la caotica e soleggiata città di San Francisco portandosi appresso, quale fedelissimo compagno, un piccolo registratore a nastro magnetico<sup>1</sup>. La sensibilità artistica ed estetica dell'allora non ancora trentenne compositore statunitense aveva abbandonato, perlomeno in parte, l'antica e forse ormai anacronistica visione musicale accademica legata al pentagramma e al suo nerastro codazzo di note, pause e altri scarabocchi. All'idea vagamente comunitaria, intransigente e strettamente ortodossa dell'arte musicale occidentale quale insieme ben proporzionato nel tempo e nello spazio di eventi sonori riconducibili alla *scala cromatica ben temperata*, per utilizzare un'espressione di natura bachiana, Reich contrappose, intorno alla metà degli anni '60, il suo neonato amore per i suoni e le realtà acustiche a lui circostanti provenienti da ambiti extra-musicali. In altre parole il compositore statunitense cercò di palesare, tramite una serie di lavori per nastro magnetico manipolato e manomesso, una nuova estetica musicale fondata su un'idea appropriativa ed individualistica degli eventi sonori, idea quest'ultima completamente svinco-

---

<sup>1</sup> Probabilmente, tale suo fedelissimo e laborioso compagno, era un piccolo ma ben funzionante registratore di marca *Wollensank*. Quest'ultima era una casa produttrice statunitense specializzata nella progettazione e nella realizzazione di macchine ed utensili audio-visivi ch'ebbero, soprattutto tra gli anni '50 e '60 del secolo scorso, una discreta fama ed un buon riscontro commerciale.

lata dall'asfissiante tradizione accademica, la quale, per sua stessa ed incontenibile natura, tendeva (e tende tuttora) all'omogeneizzazione artistica tanto dei mezzi di produzione sonori quanto alla prevedibile e ben strutturata organizzazione compositiva dei suoni medesimi. Sul finire del 1964, mentre camminava mano nella mano con il suo fedele registratore portatile, Steve Reich s'imbatté nel predicatore afroamericano Brother Walter (Fratello Walter) intento a palesare ai passanti, nell'ampio spiazzo di *Union Square* a San Francisco, l'imminente fine del mondo tramite incessanti citazioni bibliche. Così lo stesso Steve Reich ricorda quest'avvenimento:

Alla fine del 1964, ho registrato su nastro magnetico un predicatore nero, Brother Walter, che parlava del Diluvio nel parco di Union Square a San Francisco: mi aveva colpito molto la qualità melodica del suo discorso, ai limiti del canto. All'inizio del 1965 cominciai a comporre dei nastri in loop con la sua voce, che ne misero ancora più in risalto le qualità melodiche.<sup>2</sup>

Tramite un fine ed attento lavoro di manipolazione dei nastri magnetici sui quali Reich aveva registrato la predica di Brother Walter nacque *It's gonna rain*, primo brano d'una trilogia elettroacustica (*It's gonna rain*, *Come Out*, *Melodica*) che avrebbe regalato a Reich non solo una discreta popolarità ma, soprattutto, la possibilità d'indagare con successo, seppur per un lasso cronologico abbastanza ristretto (1964 - 1966), un nuovo modo di concepire la propria creatività artistica. Tale composizione possiede una durata di ca. 17' 50" e si articola in due sezioni differenti. Nella prima porzione del brano Reich si limitò a presentare, inizialmente inalterata, parte della predica escatologica di Brother Walter per poi focalizzarsi sulla breve frase *it's gonna rain* scomponendola su due canali e strutturando il tutto tramite un percorso sonoro ove gli avvenimenti acustici, resi stereofonici, incominciavano all'unisono per poi divenire completamente defasati tra di essi ed, infine, ritornare alla propria unità/unisono. Questo percorso sonoro tripartito (*unità / contrasto / unità*), seppur non molto originale, permette all'ascoltatore, se attento e volenteroso, di non smarrirsi all'interno

---

2 AA. VV., *Reich*, a cura di Enzo Restagno, Torino: EDT Edizioni, 1994, p. 150.

di una serie di accadimenti sonori che, presi di per se stessi, possono sicuramente apparire, ad un primo e superficiale ascolto, quali estremamente intricati e singolarmente indistinguibili (un poco come gli antichi fili strettamente attorcigliati che, secondo la leggenda, formavano l'inestricabile nodo di Gordio che tanta fortuna regalò al condottiero macedone Alessandro Magno). Nello sviluppo della seconda sezione di *It's gonna rain*, Steve Reich, forte del precedente e ben riuscito tentativo di manipolazione degli eventi sonori registrati, spinse la sua creatività verso assai più complessi e ragguardevoli lidi. Infatti, in quest'ultima sezione del brano, un'altra porzione della predica di Brother Walter viene manipolata in maniera estremamente sapiente e apprezzabile. Essa venne da Reich ripartita su quattro differenti canali e successivamente manomessa così da ottenere un tessuto sonoro di matrice polifonica grazie all'intreccio, assai complesso, di otto differenti linee melodiche. Il musicologo italiano Enzo Restagno giudicò questa attenta e sapiente manipolazione elettroacustica con toni giustamente lodatori descrivendo quest'ultima sezione di *It's gonna rain* come *una sorta di prodigioso ronzio sonoro*.<sup>3</sup>

Il medesimo *modus operandi* (registrazione di eventi sonori su nastro magnetico e loro manipolazione) lo si ritrova in altre due composizioni di Reich, le già citate *Come out* e *Melodica* (entrambe del 1966). In *Come out* il compositore americano, partendo dalla voce registrata di un giovane ragazzo coinvolto negli scontri e nelle violenze che sconvolsero Harlem, il quartiere nero di New York, nell'aprile del 1964, diede vita ad un commovente quanto riuscito esperimento di *process music* (musica di protesta). La rivolta e le proteste che sconvolsero Harlem (e che fornirono a Reich il materiale sonoro necessario per il suo agire compositivo) scoppiarono ed evolsero a causa della violenza gratuita esercitata da un poliziotto, il tenente Thomas Gilligan, ai danni di un ragazzino afroamericano di nome James Powell (questi venne brutalmente assassinato dal sopraccitato tenente il quale, successivamente, si difese accusando

---

3 AA. VV., *Reich*, a cura di Enzo Restagno, Torino: EDT Edizioni, 1994, p. 38.

falsamente il ragazzo di possesso illegale di armi da fuoco). Proprio come in *It's gonna rain* anche in *Come Out* troviamo un frammento linguistico (*frase*), prescelto dal compositore ed estrapolato da un discorso di più ampio respiro, quale elemento sonoro di partenza inizialmente inalterato e seguentemente modificato nel corso dell'opera. La profonda manipolazione di tale frammento verbale permise al compositore statunitense di creare un tessuto polifonico ad otto voci dove l'intelligibilità del testo svanisce trasformando la *parola* (deprivata del dualismo linguistico *significante/significato*) in *musica*. A differenza dei precedenti *It's gonna rain* e *Come Out*, *Melodica*, seppur di identica natura estetica, si differenzia da questi poiché il materiale di partenza utilizzato da Reich non fu la voce umana bensì un semplice frammento melodico di natura strumentale. Reich ricorda con le seguenti parole la genesi di questi due lavori:

Alla fine del 1965, tornai a New York e nel 1966 composi altri due pezzi per nastro magnetico, *Come Out* e *Melodica*. *Come Out* è essenzialmente un'elaborazione più raffinata di *It's gonna rain*, sia riguardo alla scelta del parlato sia per il modo preciso in cui si svolge il defasaggio. *Melodica* è interessante per due motivi. Innanzi tutto, ha quasi esattamente la stessa struttura ritmica di *Come Out*. Ascoltati in successione, i due pezzi sono un esempio, di come, una stessa struttura ritmica possa tradursi in suoni diversi, producendo due diverse composizioni musicali. Può anche essere interessante sapere che ho composto questo pezzo in un solo giorno il 22 maggio del 1966, con una melodica (uno strumento giocattolo) e dei nastri magnetici in loop, dopo averne sognato il motivo melodico la notte precedente.<sup>4</sup>

Mentre Steve Reich, tra il 1964 ed il 1966, registrava, manipolava e manometteva, nel senso etimologico del termine, la voce umana registrata su nastro magnetico, un altro compositore minimalista statunitense, Philip Glass (n. 1937), non riusciva a rimanere

---

4 AA. VV., *Reich*, a cura di Enzo Restagno, Torino: EDT Edizioni, 1994, pp. 151 - 152.

impassibile innanzi alle potenzialità espressive della voce umana, sia essa parlata, cantata o figlia in egual misura di queste sue due differenti ma complementari nature e modi di essere. Il luogo ove musica e voce possono incontrarsi in rapporto floridissimo è, ovviamente, il teatro. Infatti è proprio in un'opera melodrammatica che Glass riuscì a dare il meglio di sé nell'utilizzo dell'elemento vocale quale avvenimento acustico aperto alle più differenti potenzialità espressive ed artistiche. L'opera in cui Glass riuscì a far confluire, con grande sapienza, sperimentazione musicale di matrice minimalista ed utilizzo dell'elemento vocale nelle sue più disparate potenzialità fu il 'melodramma' *Einstein on the beach* messo in scena per la prima volta durante il *Festival musicale di Avignone* (Francia) il 25 luglio 1976. Questa fatica artistica venne pensata e realizzata da Philip Glass e dal regista teatrale Robert Wilson (n. 1941). Priva di un vero e proprio libretto capace di dipanare una trama coerente sotto il profilo *causa-effetto*, elemento questo tipico di un qualsiasi intreccio narrativo, *Einstein on the beach* venne pensata come un'opera teatrale d'avanguardia capace di affrontare differenti tematiche tanto scientifiche quanto sociali (teoria della relatività generale, energia ed armi nucleari, strumenti di comunicazione di massa quali l'avvento della radio in modulazione d'ampiezza ecc...) unendo a musiche ossessive e reiterate sprazzi linguistici formati da lettere alfabetiche, numeri, semplici fonemi e frasi elementari (il tutto per una durata di circa cinque ore ridotte a tre ore e mezzo nelle attuali registrazioni in commercio). L'opera prevedeva (e prevede) il seguente organico: organo elettrico, sassofono soprano, sassofono tenore, flauto, clarinetto basso, tastiere elettriche addizionali, due cori (formati l'uno da quattordici cantanti e l'altro da sei) oltre a vari ballerini, attori e solisti. Essa si sviluppa in quattro atti (suddivisi in differenti scene) separati tra di essi da cinque differenti momenti più schiettamente musicali denominati *knee plays*. Quest'ultimi oltre a donare alla rappresentazione un certo respiro sia artistico che drammatico e a svolgere il ruolo di *introduzione*, *knee play 1*, e *conclusione*, *knee play 5*, dell'opera me-

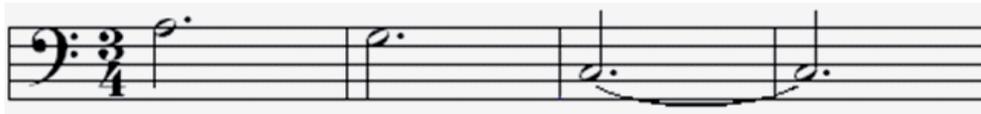
desima, furono teorizzati e messi in pratica per permettere, durante il loro svolgimento, i necessari lavori di riorganizzazione della scena teatrale tra una sezione e l'altra dell'opera. Proprio l'ultimo di questi particolari costrutti musicali (*knee play 5*), momento conclusivo dell'opera e vero e proprio climax ascendente sia per calore artistico che per significato drammaturgico, ci presenta un Glass estremamente attento all'uso dell'elemento vocale quale strumento atto sia a elargire eventi sonori di chiara matrice musicale quanto capace di realizzare tessuti narrativi estremamente semplici ma profondamente emozionali. Quasi in antitesi allo spirito rivoluzionario e d'avanguardia che permea l'intera composizione, essa si conclude con una storia d'amore, o, per essere più precisi, con una voce narrante dal sapore quasi musicale ed in ottimo sposalizio con gli avvenimenti sonori che la circondano, la quale racconta ai presenti in sala la schietta dichiarazione d'amore d'un ragazzo alla sua innamorata mentre questi sono seduti assieme su una panchina di un parco. Questa cornice scenica, al tempo stesso paradossalmente metropolitana e bucolica, permette a Philip Glass la realizzazione di uno struggente passaggio musicale e narrativo. La *knee play 5* si apre con l'organo elettrico che suona tre note discendenti (*la-sol-do*) aventi la funzione di *pedale melodico/armonico* per l'intero svolgimento della scena medesima. Questi suoni vengono poi ad essere accompagnati dal coro femminile che ne evidenzia, numerandole, le pulsazioni che compongono la durata d'ogni singola nota. La struttura ritmica del *pedale sonoro* è quindi evidenziata dal differente numero di pulsazioni presenti all'interno di ogni singola nota. Pulsazioni quest'ultime enumerate esplicitamente dal coro femminile. La struttura ritmica delle pulsazioni di ogni singola nota (*la-sol-do*) è la seguente: 4 + 6 + 8.

*Pedale discendente eseguito dall'organo elettrico (la-sol-do)*



Il tutto è reso meno omogeneo e strutturalmente complesso dal continuo mescolarsi di differenti eventi sonori. All'organo elettrico introduttivo e al coro femminile intento a numerare con precisione, seppur zittendosi talvolta, la struttura ritmica del *pedale* evidenziandone il numero di pulsazioni in esso contenute, vengono ad aggiungersi dapprima un recitato per voce femminile dinamicamente pacato e, seguentemente, un violino estremamente lirico e desideroso di primeggiare sulla scena. Una volta entrato con prepotenza sul palco, il violino, sfruttando tre differenti melodie, zittisce definitivamente le passioni numerologiche del coro femminile il quale si accorda e accorda con grande attenzione al *pedale* realizzato dall'organo elettrico. Quest'ultimo, in concomitanza con l'entrata del violino, subisce una profonda trasformazione inerentemente al proprio incedere ritmico abbandonando i valori aritmetici/proportionali precedentemente espressi (4 + 6 + 8) in favore di un nuovo incedere ritmico (3 + 3 + 6).

L'incedere ritmico/melodico dell'organo elettrico all'entrata del violino (*la-sol-do* / 3 + 3 + 6)



Violino ed organo elettrico, *Einstein on the beach* - *Knee Play* 5 (prima melodia del violino)

A two-staff musical score. The top staff is for the Violino (Violin) in treble clef with a 3/4 time signature, showing a melodic line of eighth notes. The bottom staff is for the Organo elettrico (Electric Organ) in bass clef with a 3/4 time signature, showing the same rhythmic pattern as the organ's introductory part: a half note G2, a half note F2, and a dotted half note G2.

Violino ed organo elettrico, *Einstein on the beach* - *Knee Play*  
5 (seconda melodia del violino)

Violino

Organo elettrico

Violino ed organo elettrico, *Einstein on the beach* - *Knee Play*  
5 (terza melodia del violino)

Violino

Organo elettrico

Su questo sfondo sonoro padroneggiato dal violino s’inserisce la splendida narrazione conclusiva dell’opera. Ecco il testo finale (*Lovers on a park bench* del poeta Samuel M. Johnson) che, narrando dell’amore tra due giovani, porta a termine gli sforzi creativi di Glass:

The day with its cares and perplexities is ended and the night is now upon us. The night should be a time of peace and tranquility, a time to relax and be calm. We have need of a soothing story to banish the disturbing thoughts of the day, to set at rest our troubled minds, and put at ease our ruffled spirits. And what sort of story shall we hear? Ah, it will be a familiar story, a story that is so very, very old, and yet it is so new. It is the old, old story of love. Two lovers sat on a park bench with their bodies touching each other, holding hands in the moonlight. There was silence between them. So profound was their love for each other, they needed no words to express it. And so they sat in silence, on a park bench, with

their bodies touching, holding hands in the moonlight. Finally she spoke. "Do you love me, John ?" she asked. "You know I love you. darling," he replied. "I love you more than tongue can tell. You are the light of my life. my sun. moon and stars. You are my everything. Without you I have no reason for being." Again there was silence as the two lovers sat on a park bench, their bodies touching, holding hands in the moonlight. Once more she spoke. "How much do you love me, John ?" she asked. He answered : "How' much do I love you ? Count the stars in the sky. Measure the waters of the oceans with a teaspoon. Number the grains of sand on the sea shore. Impossible, you say. Yes and it is just as impossible for me to say how much I love you.

"My love for you is higher than the heavens, deeper than Hades, and broader than the earth. It has no limits, no bounds. Everything must have an ending except my love for you." There was more of silence as the two lovers sat on a park bench with their bodies touching, holding hands in the moonlight. Once more her voice was heard. "Kiss me, John" she implored. And leaning over, he pressed his lips warmly to hers in fervent osculation...<sup>5</sup>

Philip Glass in questa sua fatica compositiva utilizza l'elemento vocale nelle sue più differenti e molteplici nature. Esso è ridotto a mero strumento ritmico enumerando ossessivamente le pulsazioni che compongono ogni singola nota del *pedale* realizzato dall'organo elettrico, diventa voce relativamente caotica intenta ad esprimere i più disparati concetti utilizzando un tono pacato e sommesso, diviene a sua volta musica estremamente dolce e consonante accordandosi con sapienza agli avvenimenti sonori ad esso circostanti ed, infine, muta in strumento narrativo potentissimo ove i confini tra *voce parlata* e *voce cantata* non sono, forse, mai stati tanto labili nella millenaria storia musicale occidentale.

Tuttavia non tutti i padri della musica minimale statunitense videro nelle potenzialità espressive della voce umana un elemento importante o, quanto meno interessante, nel merito delle proprie

---

<sup>5</sup> [http://nicolas.sceaux.free.fr/einstein/text\\_knee5.html](http://nicolas.sceaux.free.fr/einstein/text_knee5.html)

peripezie compositive. Difatti, osservando a livello macroscopico la produzione musicale di uno dei più celebri compositori minimali statunitensi, Terry Riley (n. 1935), colui che grazie alla splendida composizione *In C* (1964) diede forma e sostanza estetica alle peripezie minimaliste, non si può non notare come la voce umana, sia parlata che cantata, appaia all'interno di tale produzione sonora come un elemento assolutamente secondario e, talvolta, addirittura trascurabile (quest'ultima iniziò a incuriosire seriamente il compositore statunitense solamente in tempi assai recenti). Eppure Riley<sup>6</sup>, forse più di qualsiasi altro compositore minimalista, non disdegnò mai il confrontarsi e, spesso, il mischiarsi con ambienti musicali di matrice popular nei quali, come è facile immaginarsi, la voce ha sempre rivestito un ruolo di primaria importanza. Un esempio di tale desiderio di contaminazione tra elementi accademici e elementi popular lo si ritrova nella faticosa discografica *Church of Anthrax*, disco quest'ultimo partorito da Terry Riley insieme all'ex membro dei *The Velvet Underground* (rock band newyorkese attiva principalmente tra il 1964 ed il 1973) John Cale (n. 1942). Tale faticosa discografica, realizzata nel corso del 1970 e pubblicata nel febbraio del 1971 dalla casa discografica *Columbia*, presenta la seguente struttura: Side A - 1. *Church of Anthrax* (9:05), 2. *The hall of mirrors in the Palace at Versailles* (7:59) – Side B - 3. *The Soul of Patrick Lee* (2:49), 4. *Ides of March* (11:03), 5. *The Protege* (2:52). Alla registrazione di questo album parteciparono John Cale alle tastiere, al basso elettrico, alla chitarra elettrica, al pianoforte e al clavicembalo, Terry Riley al pianoforte, all'organo elettrico e al sassofono soprano, Adam Miller alla voce, Bobby Colomby (n. 1944) alla batteria e, sempre alla batteria, Bobby Gregg (n.1930). È bene ricordare che John Cale, prima di far parte dei *The Velvet Underground*, era stato membro dei *The Theatre Of Eternal Music* (gruppo musicale e teatrale d'avanguardia che nel corso degli anni

---

6 L'arte musicale di Terry Riley ebbe tale successo in ambito *pop* che il celebre gruppo rock britannico *The Who* compose nel 1971 il brano *Baba O'Riley* (traccia d'apertura dell'album *Who's next*) quale omaggio alle conquiste estetiche raggiunte da Riley nel corso delle sue più svariate peregrinazioni artistiche.

'60 del secolo scorso si avvicinò all'estetica *New Dada* e al movimento Fluxus) insieme a musicisti e artisti dall'animo apertamente rivoluzionario quali La Monte Young (n. 1935), Marian Zazeela (n. 1940) e Tony Conrad (n. 1940). Tale significativa esperienza progressiva permise a Cale di lavorare con Riley avendo alle spalle un importante bagaglio culturale di chiaro sapore sperimentale.

Dei cinque brani presenti nell'album *Church of Anthrax* solamente la terza traccia, *The Soul of Patrick Lee*, la più breve di tutte da un punto di vista prettamente cronometrico, è cantata, il resto delle tracce è infatti puramente strumentale. Questa sproporzione macroscopica tra brani strumentali e l'unico componimento cantato non è, solamente, una spia rivelatrice delle scarse attenzioni all'elemento vocale che, all'epoca, serpeggiavano nell'animo di Terry Riley ma, soprattutto, tale sproporzione palesa come all'interno della struttura tanto architettonica quanto filosofica di *Church of Anthrax* l'elemento vocale sia una specie di elemento estraneo che, tutt'al più, può servire al compositore per bilanciare, quale peso mediano, l'organizzazione del restante materiale compositivo (non è un caso che *The Soul of Patrick Lee* compaia quale terza traccia dell'album, essa, difatti, separa nel mezzo le restanti quattro composizioni strumentali che compongono il vero cuore pulsante dell'intero album). È possibile sottolineare ulteriormente l'estraneità estetica della terza traccia dal resto dell'album evidenziando come Terry Riley non diede alcun significativo contributo alla stesura della stessa che, infatti, risulta essere, in pratica, opera del solo John Cale che, tuttavia, decise di non cantarla e di affidarne la realizzazione vocale ad un altro cantante (il già citato Adam Miller). Inoltre il sapore profondamente rock progressive che si respira per l'intero album, sapientemente mescolato con le atmosfere ridondanti ed ipnotiche tipiche del linguaggio minimalista, contrasta in maniera esplicita con la brevità, l'atmosfera da semplice ballata e la forma canzone (strofa - ritornello) che è alla base di *The Soul of Patrick Lee*. La voce è quindi un elemento profondamente estraneo alla reale natura estetica di *Church of Anthrax* che, in pieno accor-

do con i gusti dell'epoca, è un ottimo album strumentale dalle forti venature progressive e psichedeliche. L'elemento vocale presente in questo album, difatti, trovò terreno fertile nella sola mente di John Cale mentre Riley non fece altro, nel merito della realizzazione di *The Soul of Patrick Lee*, che lasciar correre e lasciar fare (e, perché no, sfogare) il suo collega (probabilmente la presenza di una traccia cantata all'interno di *Church of Anthrax* può essere letta anche in chiave prettamente commerciale affinché l'album potesse avere un riscontro di pubblico il più ampio possibile ed un conseguente significativo riscontro economico). Inoltre, è bene sottolinearlo, una volta terminate le sessioni di registrazione e riascoltati i materiali per intero, Terry Riley non fu affatto soddisfatto del lavoro e, conseguentemente, Cale fu costretto a ultimare in solitudine il lavoro di editing e postproduzione dell'intero album. Lo stesso Cale, tuttavia, non nascose mai il carattere eccessivamente improvvisativo che pervade in maniera assai esplicita le composizioni strumentali presenti in *Church of Anthrax*. Tale approccio all'arte compositiva maturò in Riley e in Cale probabilmente a causa del vivo interesse che entrambi provavano all'epoca per la musica free jazz (tanto da un punto di vista prettamente estetico quanto per il valore filosofico e sociale di questa particolare forma d'espressività jazzistica).

Osservando la travagliata genesi di *Church of Anthrax* e, soprattutto, ascoltandone i risultati finali si può facilmente comprendere il rapporto complesso che vigea all'epoca tra Terry Riley e la voce umana quale vero e proprio strumento musicale da utilizzarsi in ambito compositivo. Questa relazione assai complicata andò mutando, seppur solo lievemente, con il passare degli anni. Se ascoltiamo, ad esempio, *Crucifixion Voices* dall'album *Atlantis Nath* (2003), ci rendiamo facilmente conto di come Riley non abbia alcuna difficoltà ad usare con successo la voce umana quale vero e proprio strumento musicale capace di creare atmosfere tanto ipnotiche quanto di natura contrappuntistica. Tuttavia, in questa composizione, la voce non è altro che uno strumento musicale, un mezzo tramite il quale ottenere dei semplici suoni. Essa, difatti, canta ma non par-

la. In *Crucifixion Voices* non vi è alcuna parola, bensì un complesso ed esteticamente affascinante intreccio di suoni vocali del tutto privi di qualsiasi significato. Il sapore sonoro della composizione è apertamente minimalista e orientaleggiante. Il fine è ancora quello di creare una unità musicale capace di ipnotizzare l'ascoltatore inserendolo all'interno di logiche acustiche circolari e, al contempo, strettamente connesse, a livello polifonico, tra di esse. Riley è un espertissimo tessitore di splendidi arazzi sonori ove i complessi rapporti vigenti tra *trama* e *ordito* sono assolutamente inscindibili.

La situazione sembra significativamente diversa nell'ultimo brano dell'album *Atlantis Nath: The Crucifixion of My Humble Self*. Fin dall'inizio di tale composizione, infatti, l'elemento vocale è presente in duplice natura: sia come mero strumento musicale deprivato d'ogni valore semantico e utilizzato per fini timbrici e coloristici, sia quale vero e proprio strumento comunicativo (vi è un uomo intento a parlare). Questa alternanza, talvolta di natura dialogica, talvolta fondata su una voluta sovrapposizione a incastro dell'elemento vocale connesso al canto con l'elemento vocale collegato al linguaggio verbale, rende tale composizione estremamente ambigua da un punto di vista estetico. Sebbene l'unione di elementi puramente verbali a eventi musicali di natura vocale non sia certo, all'alba del XXI secolo, una novità, Riley sembra non riuscire ad accordare in maniera armonica e gradevole tali differenti strumenti espressivi connessi alla voce umana. Il canto e il parlato si alternano, talvolta si mischiano, ma mai con successo. In *The Crucifixion of My Humble Self* voce cantata e voce parlata assomigliano ad acqua e olio: sebbene sia lecito provare a ottenere da tali due elementi una miscela omogenea, il risultato sarà sempre tanto macroscopicamente eterogeneo quanto discutibile a livello organolettico. In realtà, guardando al passato, un tentativo estetico di natura simile era già stato intrapreso da Terry Riley. Il compositore statunitense, difatti, nel 1975 diede alle stampe l'album *Descending Moonshine Dervishes*. Si tratta di un album molto particolare, estremamente influenzato dalla cultura filosofica orientale

di matrice indiana, organizzato in tre tracce: 1. *Embroidery* (22:23), 2. *Eastern Man* (11:28), 3. *Chord of the Blessed Day* (11:26). Tale registrazione venne realizzata a Berlino durante un concerto tenuto nel novembre 1975 all'interno del *Metamusik Festival*. Utilizzando solamente l'elemento vocale e un organo elettrico, arricchito timbricamente grazie all'uso di diversi strumenti tra cui un *delay* grazie al quale creare ritardi e espandere notevolmente il suono del suo strumento rispetto all'asse temporale, Riley creò un album di sicuro impatto emotivo (sebbene, talvolta, un poco tedioso e ripetitivo, al limite del ridondante). L'elemento vocale alterna una chiara intelligibilità dell'elemento testuale con lunghi melismi, dal sapore chiaramente orientaleggiante, ove la voce si trasforma da mezzo comunicativo in semplice elemento acustico avente finalità decorative. L'elemento vocale presente in *Descending Moonshine Dervishes* è chiaramente ispirato alle tecniche canore indiane. Tale ispirazione la si può evincere facilmente dal fatto che Riley dedicò tale registrazione al guru e cantore indiano Pandit Pran Nath, con il quale Riley studiò canto e filosofia indiana fin dal 1970 e con il quale ebbe un rapporto tanto proficuo dal punto di vista intellettuale quanto profondo dal punto di vista umano. *Descending Moonshine Dervishes* fu sicuramente un prodotto esteticamente riuscito ma, al contempo, esso non può essere certo considerato un capolavoro (oltretutto riprende in maniera esplicita certe sonorità e certi costrutti sonori presenti in registrazioni cronologicamente precedenti quali *Raga for Ravi* dei già ricordati *The Theatre Of Eternal Music*). Si trattò di un album ben realizzato e dotato, sicuramente, d'un certo fascino tanto psichedelico quanto romantico ed esotico ma, rispetto ad altre ben più note fatiche creative di Riley (*In C, A Rainbow in Curved Air, Shri Camel*), esso è poco più di una semplice incursione da parte dell'artista statunitense nei complicati rivoli del canto e della musica indiana.

Credo sia inevitabile affermare come, all'interno dell'ampia quanto straordinariamente affascinante produzione artistica di Terry Riley, sembra non esserci abbastanza spazio per il portato semanti-

co della voce umana (o, quanto meno, per un utilizzo realmente soddisfacente della voce umana all'interno del suo agire compositivo). Per Terry Riley il linguaggio verbale umano sembra essere qualcosa di estraneo alla sua musica e, soprattutto, alla sua particolare filosofia estetica. Credo si possa affermare che l'eventuale presenza dell'elemento vocale, unito alle sue infinite potenzialità semantiche e comunicative, disturbi in maniera grave e profonda i complessi edifici sonori a cui la mente di Riley ha desiderato e desidera dare sola concretezza acustica e non semantica. La produzione vocale di Riley, in altre e più semplici parole, sembra non raggiungere mai le vette estetiche toccate dalla sua produzione puramente strumentale (del resto il medesimo giudizio estetico si può facilmente affibbiare anche alla produzione musicale di un altro celebre compositore minimalista statunitense, La Monte Young, anch'egli, infatti, ha scritto musica assai più godibile quando di natura completamente strumentale e priva d'ogni utilizzo dell'elemento vocale anche se avente semplici finalità timbriche e non semantiche).

Eppure ascoltando le sperimentazioni sonore/vocali di Steve Reich, Philip Glass e Terry Riley possiamo scorgere in esse una serie di significati non solo unicamente e strettamente musicologici o puramente artistici. L'arte compositiva statunitense di matrice *minimalista* non fu solamente una sensibilità estetica, un particolare insieme di regole formali, grammaticali e sintattiche grazie alle quali dar vita a opere artistiche apprezzabili, bensì essa fu anche, e forse soprattutto, uno strumento comunicativo ottimale grazie al quale spargere nel mondo il seme della rivolta sociale o, quanto meno, della critica nei confronti dell'allora contemporaneo *modus vivendi*. Tutti i più celebri e significativi compositori legati all'estetica minimalista (Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young) furono, seppur con le dovute differenze ed individualità, membri, sostenitori o semplici seguaci dell'allora multiforme panorama politico-sociale progressista e libertario statunitense. A dire il vero, non solo negli Stati Uniti, bensì in tutti i paesi occidentali, nel corso degli anni sessanta e settanta del XX secolo, il

seme socialista e libertario si stava rapidamente propagando all'interno delle élite culturali dell'epoca. Con queste parole il compositore olandese Louis Andriessen (n. 1939) ricorda il trionfo degli ideali sinistrorsi nel corso della seconda metà degli anni sessanta:

[...] Uno dei primi sit-in di protesta degli studenti dell'Università di Berkeley avvenne nel 1966 e qui ad Amsterdam noi eravamo strettamente collegati con l'America. C'era un'organizzazione di giovani artisti comunisti e anarchici, i *Provò*, già nel 1966. I miei amici, i musicisti di jazz, i compositori: ci siamo sentiti tutti contagiati dallo spirito del tempo.<sup>7</sup>

Anche la nostra penisola, molto spesso sorda o comunque assai indolente e ignava innanzi agli sconvolgimenti sociali e culturali provenienti tanto dal resto d'Europa quanto da oltre oceano, non rimase, fortunatamente, immobile e passiva innanzi a tali energici rivolgimenti. Musicisti e compositori quali Luigi Nono (1924 - 1990) e Giacomo Manzoni (n. 1932) furono esempi di come anche in Italia arte e credo progressista fossero pervenuti ad una apprezzabile sintesi culturale nel corso degli anni sessanta e settanta del novecento. Tuttavia artisti quali gli statunitensi Riley, Reich e Glass raggiunsero, quantitativamente parlando, un numero assai maggiore di fruitori e, facendo perno su tale favorevole risposta di pubblico, riuscirono a trasformare le loro opere creative in veri e propri manifesti tanto artistico-estetici quanto politici. Comprendere il *come* ed il *perché* la musica minimalista statunitense godette d'un pubblico generalmente assai più ampio rispetto a quello a cui potevano rivolgersi i compositori europei fedeli all'estetica del *serialismo integrale* e alle sue derivazioni non è certo difficile. Da un lato la musica minimalista statunitense possedeva una certa immediatezza di linguaggio (essendo, bene o male, *musica tonale* a tutti gli effetti) che le sperimentazioni musicali seriali d'ogni natura (*dodecafonia*, *serialismo integrale*) non possedevano, inoltre compositori quali Terry Riley e La Monte Young non disdegnarono

---

<sup>7</sup> AA. VV., *Andriessen*, a cura di Enzo Restagno, Torino: EDT edizioni, 1996, p. 14.

mai il collaborare con artisti *pop(ular)* spesso inutilmente (e pregiudizievole) bistrattati nelle accademie e nei conservatori europei. A tutto ciò è necessario aggiungere come la ricerca musicale minimalista, facendosi portavoce d'una cultura estetica introspettiva, autoriflessiva e non narrativa, si sposava con entusiasmo con talune ricerche meditative di matrice orientale all'epoca estremamente in voga (l'occidente aveva finalmente 'scoperto' la sapienza proveniente dall'oriente, gli stessi *The Beatles* nel 1968 si recarono in India per studiare meditazione trascendentale presso il mistico Maharishi Mahesh Yogi).

La *musica minimalista statunitense*, spesso guardata con sospetto (e forse anche con invidia) da parte di alcuni settori della musica accademica europea, ebbe un'influenza assai significativa sulla cultura occidentale (specialmente nel corso delle due decadi comprese tra il 1964, anno della pubblicazione del brano *In C* di Terry Riley, ed il 1976, anno della presentazione dell'opera *Einstein on the beach* di Philip Glass). Essa fu, e forse è tuttora, l'esperienza musicale accademica del secolo scorso che ha riscontrato maggiore successo e popolarità, permettendo d'iniziare all'arte musicale contemporanea migliaia di giovani altrimenti sordi alle più complesse sfumature estetiche della musica accademica tanto europea quanto statunitense. La carica estetica, culturale e politica intrinseca a questa corrente musicale impone a tutti, musicologi compresi (ovviamente), una continua e proficua riflessione su tale multiforme esperienza artistica che, ancora oggi, può essere estremamente gravida di effetti positivi sulla nostra concezione dell'arte musicale e sulle sue notevoli potenzialità comunicative da non limitarsi oziosamente a semplici finalità di carattere estetico-artistiche.

## **Bibliografia Essenziale**

Wim Mertens, *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, London: Kahn & Averill, 1983.

AA. VV., *Reich*, a cura di Enzo Restagno, Torino: EDT Edizioni,

1994.

AA. VV., *Andriessen*, a cura di Enzo Restagno, Torino: EDT edizioni, 1996.

Mark Alburger, *Terry Riley - Monograph in music*, San Rafael (California, USA): New Music, 1998.

Maria Minutoli Landiberto, *Musica New Age: la voce dell'essere*, Roma: Sovera Edizioni, 2000.

Steve Reich, *Writings on Music 1965 - 2000 (edited with an introduction by Paul Hillier)*, New York: Oxford University Press, 2002.

Ottó Károlyi (a cura di Michele Porzio), *La musica moderna - Le forme e i protagonisti da Debussy al minimalismo*, Milano: Mondadori, 2003.

Keith Porter, *Four Musical Minimalist (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip glass)*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Francesca Gemmo, *Segno e suono nel tempo - Nove progetti di didattica pianistica ispirati alla minimal music*, Trento: Tangram Edizioni, 2011.