

## Il *Concerto per violino e orchestra* di Philip Glass e la nascita del post-minimalismo

*Matteo Ruffo*

Nel 1987 Philip Glass pubblica il *Concerto per violino e orchestra*. Nel 2009 ne seguirà un secondo, intitolato *The American Four Seasons*, ma la centralità di quello precedente è rimasta tale da non mutarne la denominazione in *Concerto n. 1 per violino e orchestra*. Si trattava, infatti, della prima composizione di ampio respiro di Glass che prevedesse la presenza, oltre a quella dello strumento solista, di un'orchestra sinfonica medio-grande. Eppure segna anche l'inizio di una nuova fase della storia stilistica di uno dei massimi esponenti del minimalismo americano. Con quest'opera ci si pone infatti al di fuori di quella corrente musicale, per aprire una via verso quello che, nel mezzo di un'epoca caratterizzata dai *post-*, si potrebbe definire “post-minimalismo”.

Dopo un'analisi del brano in questione, obiettivo di questa discussione sarà porre alcuni quesiti relativi al rapporto tra avanguardie e minimalismo, sulla loro supposta contrapposizione e sui limiti che riteniamo insiti in tale impostazione teorica. Sarà così più agevole interrogarsi sulle ragioni che possano aver indotto una presa di distanza da parte di Glass nei confronti della corrente in cui, per molti anni, aveva militato in prima persona.

### 1. Analisi del brano

Il livello analitico che pare conformarsi maggiormente all'oggetto in questione si articola, in ambito grammaticale, su due fronti: a) le principali figure ritmiche, o, per meglio dire, le categorie gestuali sotto le quali possono essere sussunte più figure ritmiche accomunate da una forte somiglianza; b) gli



schemi armonici che, seppur non tonali, non si potrà fare a meno di trattare se non ricorrendo a vocaboli che si riferiscono all'ambito della tonalità, quali "modulazione", "triade", etc. Ma quanto si rivelerà più interessante nell'analisi che segue è l'aspetto architettonico, che contiene, a nostro avviso, elementi di svolta rispetto alla tradizione minimalista di cui Glass fu tra i massimi rappresentanti: si vedrà come, pur senza procedere in maniera puramente istintiva, la struttura compositiva lasci un grandissimo spazio alla libertà formale. Deve essere chiaro che non si tratta di rotture radicali rispetto al passato minimalista, dato che molti elementi di quest'ultimo sono ancora presenti: il fatto è però che, in molti casi, il post-moderno (entro cui si intende qui far confluire quello che denominiamo "post-minimalismo"), o, almeno, quello dotato di maggiore auto-coscienza, non rompe in maniera troppo violenta con il passato prossimo, proprio per prendere distanza dall'atteggiamento tipicamente moderno e avanguardistico di rifiuto radicale e violento del passato. Il passaggio dal moderno al post-moderno è allora riconoscibile da piccoli spostamenti concettuali, indebolimenti tecnico-formali, che sommati restituiscono un'immagine sbiadita e critica del moderno stesso.

Prima di procedere all'analisi intendiamo precisare due aspetti. In primo luogo, per la mancanza di un contesto tonale stabile, non sarà possibile evitare di trattare gli accordi denominandoli, ad es., di "do maggiore" e non, come sarebbe meglio, triade perfetta maggiore sul I grado. In secondo luogo, sarà praticamente trascurata la dimensione orchestrale del brano, data l'assoluta semplicità con cui essa viene trattata nel corso della composizione. Glass utilizza raramente processi di rarefazione e ricerca timbrica, privilegiando raddoppi molto consistenti che interessano contemporaneamente diverse sezioni dell'orchestra. Si tratta di una precisa scelta stilistica, volta a sottolineare il fatto che l'orchestrazione non viene considerata come elemento strutturale della composizione stessa<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> In realtà sarebbe sbagliato ritenere che l'orchestrazione, o meglio, l'aspetto timbrico, sia sempre rimasto puramente accessorio in una composizione prima dell'avvento, ad esempio, di Berlioz, o delle rivoluzioni sonore avvenute nel tardo Ottocento e nel primo Novecento con Mahler e Debussy, tra gli altri. Ciononostante, è innegabile che solo a partire da allora, l'orchestrazione viene consapevolmente interpretata come fattore critico e sostanziale della composizione stessa. Philip Glass, oltrepassando una parabola lunga almeno un secolo e mezzo di ricerca timbrica, sembra porsi nuovamente al di fuori di una problematica così cruciale per gran parte delle avanguardie.

---

1. Il primo movimento presenta tre figure ritmiche che denominiamo A, B, C (vedi Figura sotto) e che fungono anche da elementi tematici. Elemento A: accordi ribattuti in crome, cui si sovrappongono note lunghe che cadono sempre sui tempi deboli. Elemento B: arpeggi di semicrome la cui articolazione – le note sono sempre legate a 3 o multipli – determina nella percezione dell’ascoltatore una caratteristica costante di ambiguità ritmica tra semicrome regolari in 3/4 e terzine di semicrome in 4/4. Elemento C: accordi ripetuti della durata di una semiminima con punto a cui si sovrappone una figura in crome in cui si alternano due note di cui la prima viene presentata solo in corrispondenza della percussione dell’accordo e l’altra viene ribattuta due volte. L’ambiguità ritmica tra metro binario e metro ternario di B è comune anche ad A e C, tramite cambiamenti di metro (solo in A) o spostamenti d’accento su figure deboli.



Il concatenamento armonico è piuttosto ampio rispetto a quanto si era soliti rinvenire nella letteratura minimalista: esposto per la prima volta tra i *rehearsal numbers* 1 e 6, della durata complessiva di 28 misure, può essere suddiviso in cinque sezioni di quattro o sei misure ciascuna, che nel resto del movimento vengono isolate e ricombinate in maniera varia, probabilmente in assenza di

uno schema architettonico vincolante. Indicheremo tali sezioni armoniche per mezzo di lettere minuscole seguite da parentesi tonda.

a) Il procedimento si apre con un accordo di *Mi minore* che, trasformandosi in *Mi maggiore*, modulerebbe in *La minore*, il quale, a sua volta reso maggiore, porterebbe a re minore; segue una misura difficilmente definibile armonicamente, in cui sono presenti due accordi: una settima di seconda specie costruita sul *sol* e una settima di dominante di *La bemolle maggiore*.

b) Dopo un ritorno dello schema ricorrente *La minore* → *La maggiore* → *Re minore*, tramite l'anticipazione del *Si bemolle*, viene presentata un'armonia di *Si bemolle maggiore*, cui seguono una settima di III specie sul *mi*, la settima di dominante di *Fa maggiore* e la settima di dominante di *La bemolle maggiore* con la quinta aumentata.

c) Ad un accordo di *Re minore* segue un accordo ambiguo, che potrebbe essere tanto *Fa maggiore* con quinta aumentata quanto più probabilmente tredicesima di dominante di *Re minore* con cadenza d'inganno su *Si bemolle maggiore*. Seguono due accordi alterati: *Re minore* con quinta diminuita e accordo di dominante con sovrapposizione di la diesis su la naturale, seguito dallo stesso accordo non alterato.

d) Viene ripresentato il consueto schema modulante al IV grado, in questo caso da *Re minore* a *Sol minore*; seguono *Mi bemolle maggiore*, *Do minore* e nona di dominante di *Sol minore*.

e) Accordo di *Mi minore* per quattro misure.

Più che soffermarsi sulle ricombinazioni di tali sezioni armoniche adottate nel seguito, considerando l'estrema libertà con cui queste paiono essere effettuate, si procederà ora ad una descrizione generale dell'andamento complessivo di questo primo movimento, che si potrebbe caratterizzare come tripartito.

Dopo una breve introduzione orchestrale dal carattere piuttosto corale, che introduce l'elemento A (1-3)<sup>2</sup>, il violino solista espone la figura B sostenuto da un accompagnamento di crome legate a due da parte delle viole (3-6); tra 6 e 11 avviene una sovrapposizione tra B, sempre eseguito dal violino e, occasionalmente dal flauto, e l'elemento A presentato da archi e legni. Si potrebbe considerare tra 1 e 11 la prima sezione del movimento.

---

<sup>2</sup> P. Glass, *Concerto for Violin and Orchestra*, Full Score, Dunvagen, New York, 1987, pp. 2-3.

La seconda sezione, molto più ampia e caratterizzata drammaticamente, si apre a 11 con l'esposizione da parte degli ottoni, fino a 15, dell'elemento C. Segue una progressiva intensificazione dinamica e timbrica, tra 15 e 17, attraverso la sovrapposizione tra il corale dell'elemento A tra violini e legni, le note lunghe, sempre di A, affidate al solista ma riplasmate con andamento più melodico, e, nei tromboni di C, che porta al primo dei due apici del movimento, contraddistinto, tra 17 e 19, dalla sovrapposizione di B, eseguito dal solista, dai violini e dai legni di tessitura alta, e del suo inverso da parte del fagotto. Questo primo apice tende a dissolversi nelle ultime misure di 19, per tornare ad un andamento più "cameristico", in cui il solista, tra 20 e 23, dialoga con il flauto, sostenuto dagli archi gravi. Tra 23 e 34, a ritmo serrato, si assiste ad un'alternanza molto ravvicinata dei tre elementi tematici, che, sebbene non con andamento rettilineo, si intensifica per raggiungere il secondo e più decisivo apice – sempre contraddistinto dalla contemporaneità di B e del suo speculare – tra 34 e 37. Tra 37 e 38 si assiste, attraverso l'elemento A, ad una progressiva distensione che segna il passaggio alla terza ed ultima sezione del movimento, che, muovendosi dinamicamente tra piano e pianissimo, è caratterizzata dal fermarsi sull'armonia di sol minore, occasionalmente accompagnata ad un accordo di tredicesima di dominante, in cui il violino alterna note fisse a brevi frammenti di B (in dialogo con il clarinetto).

2. Il secondo movimento è quello che mantiene i legami più forti con la tradizione minimalista, sebbene sembri riallacciarsi al minimalismo di Steve Reich piuttosto che a quello dello stesso Glass, dato il processo di accumulazione progressiva di materiale musicale cui si assiste.

Dal punto di vista della costruzione armonica l'intero movimento è basato su una concatenazione di cinque accordi distribuita in quattro misure, che allude alla ciaccona o alla passacaglia. Il tutto è originato da un movimento del basso che discende per gradi congiunti, con una successione, a partire dal do, di tre semibreve e due minime – questo può essere considerato contemporaneamente l'elemento tematico principale. Le armonie presenti sono – considerando a scopo di analisi il riferimento tonale di Do minore – la triade perfetta minore sul I grado, la settima sul I grado in terzo rivolto, un accordo di nona privo della terza sul VI grado, la settima sul III grado in secondo rivolto e la settima sul V grado con la terza che rimane minore, cadenzando quindi

in maniera piuttosto modalizzante. Tali armonie sono ottenute per mezzo di movimenti di crome delle viole e di terzine dei violini.

A questa breve successione, preceduta, nelle quattro misure iniziali, da una sospensione sulla sola armonia iniziale (un accordo di Do minore), viene alternato un elemento simile e complementare, sempre di quattro misure costituito da quattro armonie: triade perfetta minore sul I grado che rimane per le prime due misure, una settima sul III grado in primo rivolto sulla terza misura e una settima di seconda specie sul V grado in terzo rivolto che si trasforma in settima di VI specie con il cromatismo del basso sull'ultimo quarto della misura. La struttura complessiva è quindi costituita da una triplice ripetizione consecutiva del primo elemento cui segue una presentazione di quello complementare; il tutto viene ripetuto per 15 volte. L'ultima volta, solamente, le ultime due misure rimangono sospese sulla settima in primo rivolto sul terzo grado, determinando la fine del movimento.

Il materiale musicale che rimane e si sovrappone risulta essere meno vincolato da regole ordinatrici predeterminanti, ed è responsabile, per un progressivo e piuttosto libero – sebbene mai istintivo o irrazionale – processo di accumulazione e poi di svuotamento di un andamento del movimento che giunge ad un apice a 16, mantenuto fino a 24, per poi presentare un'inesorabile desertificazione fino al termine del movimento. Le figure principali, assegnate al violino solista e ridistribuite di volta in volta ad altri strumenti o a intere sezioni dell'orchestra in un dialogo con esso, sono variazioni su di un pedale di sol più volte ribattuto, la cui prima presentazione, affidata al violino tra 4 e 6, presenta l'inserimento in alcuni momenti del fa come nota di volta inferiore. La prima variazione (6-10) è rappresentata dall'aggiunta progressiva di altre note che, eliminato il sol cui sempre costantemente tendono, costituirebbero una discesa per gradi congiunti – la stessa che caratterizza il movimento del basso ostinato. Tra 10 e 16, in sovrapposizione alla prima variazione eseguita dai primi violini, il solista presenta la seconda variazione, che consiste nell'aggiunta di alcune note di volta e di passaggio in ritmo di terzina e nella polarità di sol e mi bemolle quali pedali di riferimento. Tra 16 e 20, mentre primi violini e flauti eseguono la seconda variazione, il solista accompagna con accordi arpeggiati, che fungono da puro ornamento e paiono non essere giustificati da alcun vincolo strutturale. Tra 20 e 28 si assiste alla proposizione, in tessiture diverse, ma sempre nella parte solistica, della terza

variazione, che prepara lo svuotamento progressivo al termine del culmine raggiunto, attraverso un'alternanza di ascensioni e discese per gradi congiunti comprese tra do e sol. Seguono la riproposizione della prima variazione nel solista (28-30) sovrapposta alla seconda nell'oboe e il nudo tema da 30 sino al termine, considerando solamente, tra 30 e 34, un'ultima sovrapposizione della terza variazione presentata dai corni.

3. Il terzo movimento mostra una struttura più semplice. Nonostante il larghissimo impiego della ripetizione e la presenza di armonie fisse anche per diverse misure consecutive, per il carattere di asistematicità ed estrema libertà formale pare essere il momento meno vicino al minimalismo dell'intero concerto. In generale, si tratta di elementi tematici direttamente mutuati dal primo movimento e alternati senza vincoli, in un carattere però sempre piuttosto tumultuoso e privo di regioni di distensioni – le sezioni in cui la dinamica generale è di piano presentano un'orchestrazione talmente intrisa di raddoppi da essere difficile che tale piano sia concretamente realizzabile, mentre dell'eccezione della Coda si dirà più avanti.

Dopo l'introduzione orchestrale (1-5) scandita dalle percussioni e costituita dalla sovrapposizione dell'elemento C del primo movimento e della figura di crome legate affidata alle viole e riscontrata in entrambi i movimenti precedenti, ha inizio la rigorosa alternanza tra (in ordine di comparsa e di rilevanza quantitativa):

- 1) elemento B fissato nell'accordo fisso di Re minore (cfr., ad es., 5-7);
- 2) elemento C eseguito dagli ottoni cui si sovrappongono le strappate del violino solista, all'interno di un'armonia di nona di dominante di Re minore (cfr., ad es., 7-8);
- 3) nuova figura ritmica, presentata solo in questo movimento, caratterizzata da un movimento sincopato di bicordi del solista, in un'armonia difficilmente definibile ma che ruota intorno all'accordo di re bemolle maggiore, cui si sovrappone un inciso ritmico persistente nelle percussioni (cfr., ad es., 9-10);
- 4) elemento B attraverso un nuovo percorso armonico, così caratterizzato: Re bemolle maggiore → Fa minore → Fa maggiore → La maggiore → Re bemolle maggiore → settima di diminuita costruita sul si bemolle → Do minore → Do maggiore → Fa minore → Re bemolle maggiore → Si bemolle minore → settima di diminuita costruita sul si bemolle → Re minore.

Dopo un'unica parentesi di distensione, gestita dalle sezioni medio-gravi dell'orchestra tra 31 e 32 si perviene alla Coda (da 33 alla fine del brano), che, oltre a caratterizzarsi, in contrasto con il resto del movimento per un andamento ritmicamente e dinamicamente più rilassato, sembra conferire all'intero concerto un aspetto di apertura e di impossibilità di terminare – si consideri, in questo senso, la quinta aperta sol-re delle ultime quattro misure. Esordendo con la riproposizione dell'elemento A del primo movimento, con lo stesso schema armonico adottato nelle primissime misure del concerto ma trasportato una quinta sotto, l'intera sezione sembra ricalcare quella con cui si chiude il primo movimento, anch'essa imperniata su un riferimento di sol minore occasionalmente sostenuto da una tredicesima di dominante, in cui a dialogare con il solista intervengono anche, oltre al clarinetto, l'oboe e i primi violini, con l'esposizione dell'elemento B. Al violino è affidata una melodia che, variata su se stessa nella seconda proposizione attraverso un procedimento additivo di appoggiature discendenti (cfr. 36-37), sembra essere originata, ritmicamente, dalle note lunghe su accenti deboli dell'elemento A.

## 2. Ambiguità ritmica

Peculiare nel Concerto per violino di Glass – come in grandissima parte della sua produzione – è la tendenza all'ambiguità nella percezione ritmica degli incisi principali (come accennato nel paragrafo precedente). Cerchiamo ora di stabilire dei criteri che permettano di caratterizzare in maniera più specifica l'ambiguità ritmica in Philip Glass e nel brano oggetto della presente analisi. Si prenda, a titolo d'esempio, la m. 3 dopo la cifra 4<sup>3</sup>, del primo movimento, nella parte del violino solista. Dal punto di vista grafico nulla potrebbe meglio rassicurarci sulla presenza di una regolarità ritmica assolutamente lineare. Eppure due elementi dovrebbero invece far risaltare un aspetto che, alla percezione uditiva dell'inciso, si rivela trasfigurante: 1. l'iterazione immediata di un modulo di sei note; 2. la corrispondente articolazione, con due legature che dividono le due repliche del modulo stesso. In effetti il fatto che la misura in partitura sia di 3/4 e che l'elemento tematico sia composto da tre quartine regolari di semicrome dovrebbe comportare, per l'ascoltatore,

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 6.

una percezione naturale di tre movimenti, di cui il primo forte e deboli i restanti, in corrispondenza del principio di ciascuna quartina. Ciononostante, e sebbene non siano presenti accenti espressivi eventualmente previsti a carico dell'esecutore, la percezione uditiva è totalmente differente e tende a far percepire un ritmo di due soli movimenti, come se la misura fosse di 2/4, ma con un tempo metronomico più lento della pulsazione, in quanto la durata complessiva della misura percepita è naturalmente identica rispetto a quella scritta, mentre le tre quartine di semicrome regolari vengono trasformate in due sestine di semicrome (quindi in due gruppi irregolari). La ragione di tale trasformazione della figura musicale dalla sua forma scritta alla percezione uditiva è da rintracciarsi nel fatto posto in evidenza poco sopra, cioè nella ripetizione di uno stesso modulo di sei note, enfatizzata dall'articolazione, dato che il secondo movimento della misura percepita corrisponde alla prima nota della seconda occorrenza del modulo; si potrebbe quindi concludere che, a livello della percezione, alcune strutture entrino in contrasto con la ritmica reale di una figurazione musicale e che risultino preponderanti rispetto ad essa. È forse fuorviante parlare di ritmica "reale", in quanto sarebbe indice di una concezione secondo cui la musica scritta godrebbe di uno statuto ontologico superiore rispetto a quella percepita. Abbandonare un simile schema interpretativo aiuterebbe anzi a intravedere una maggiore ricchezza nella tensione presente nella figurazione musicale che stiamo esaminando: non si tratta infatti di voler mostrare i limiti o addirittura gli errori della percezione uditiva, mostrando come in realtà dovrebbe essere percepito un inciso, ma che l'inciso stesso si fa carico di una intrinseca ed ineliminabile ambiguità tra due interpretazioni ritmiche ugualmente legittime e che non scompare nemmeno dopo che l'ascoltatore inizialmente ignaro sia stato in seguito adeguatamente istruito su cosa stia accadendo, sicuramente nemmeno nel caso che l'ascoltatore suddetto sia un musicista professionista (e, credo, persino, sia il compositore stesso del brano). Ancor più enfatizzato è l'effetto, basato sullo stesso principio ma che prende in esame *pattern* più brevi, di tre note (quindi ripetuti per quattro volte all'interno di una identica misura di 3/4) che si verifica a partire dall'esordio del solista alla cifra 3<sup>4</sup>: la percezione, in contrasto

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 4.

con l'abituale figurazione scritta di tre quartine di semicrome, è in questo caso di quattro gruppi di terzine di crome in una misura di 4/4.

Ricollegandosi a quanto detto poco sopra, è necessario però comprendere che cosa emerga di così sorprendente dall'analisi che abbiamo appena condotto, cioè: lo scarto tra musica scritta e musica percepita, con tutta la ricchezza espressiva che un'ambiguità intrinseca si porta con sé, non è sicuramente un aspetto originale di Philip Glass, ma è anzi piuttosto ricorrente nella storia della musica occidentale (e, forse, ancor di più al di fuori di essa); in che misura quindi il fenomeno si rende in questo caso specifico rispetto ad altre occorrenze?

Si prenda a titolo d'esempio l'emiolia: essa rappresenta probabilmente la figura ambigua più caratteristica della musica barocca, e si basa (come accade in Philip Glass) sullo spostamento di accenti e sull'iterazione di una figura (solamente, però, dal punto di vista ritmico). Che però vi sia uno spostamento di accenti rispetto a quanto scritto non deve sorprendere: dire che una figura musicale ambigua dal punto di vista ritmico sia caratterizzata dallo spostamento di accenti percepiti è solamente una tautologia. Infatti altre tipologie di figura ritmicamente e percettivamente ambigua, alle volte codificate attraverso pratiche condivise, altre volte più peculiari a singoli compositori, se non addirittura a singoli brani, sono tutte basate sullo spostamento di accenti, conseguito però con metodi ogni volta diversi. Ne sia un esempio l'aggiunta di accenti espressivi in contrasto con quelli ritmici (Haydn, Mozart e Beethoven ne hanno fatto largo uso), oppure episodi di sincope armonica (cfr., l'ultimo movimento della Sinfonia n. 3 op. 97 di Schumann); Brahms ha fatto dell'ambiguità ritmica una sua chiara e riconoscibile cifra stilistica, spesso ottenuta attraverso tecniche molto originali e non rintracciabili in altri autori. Ciò che accomuna tutti questi tentativi è che lo spostamento di accenti a livello della percezione investe la totalità polifonica del risultato musicale in un dato momento. Torneremo su questo punto nel seguito del lavoro.

Esiste però un fenomeno che percorre molta musica del Novecento, che non è identificabile come tipologia di ambiguità ritmica ma è certamente correlato ad essa. Si tratta della tendenza a rendere molto complicate, dal punto di vista grafico, figure ritmiche piuttosto intuitive sia dal punto di vista esecutivo sia dal punto di vista percettivo. Questo aspetto è piuttosto frequente nella riproduzione attraverso la notazione musicale occidentale di figure che

si pongono al di fuori della sua tradizione<sup>5</sup>: si tratta pertanto di un fenomeno assimilabile non tanto all'ambiguità intrinseca alla materia sonora quanto ai limiti del mezzo di rappresentazione. Molti autori si sono trovati nella necessità di fare i conti con tale situazione, nel momento in cui hanno inglobato elementi tratti da altre tradizioni musicali, sia in termini di pure emulazioni o suggestioni, sia in termini di rielaborazione originale. Ciò che qui conta evidenziare è lo scarto tra figurazione musicale a suo modo “regolare” – sebbene si tratti di una determinazione forse impropria, o quantomeno problematica, dato che la dicotomia regolare/irregolare relativa alle figure ritmiche, per come viene generalmente intesa, è interna alla tradizione occidentale colta – e una sua rappresentazione “irregolare” a cagione di limiti intrinseci al *medium* rappresentativo. Possiamo tornare a considerare Philip Glass, per rendere conto finalmente della sua specificità.

Innanzitutto, la sua tipologia di ambiguità ritmica nasce, come sappiamo, da uno scarto tra una figura ritmica percepita come irregolare e una rappresentata graficamente come regolare. Si tratta, di conseguenza, di una relazione opposta a quanto avviene nel caso appena delineato della rappresentazione irregolare di una figura in sé regolare, sebbene non si tratti di un'opposizione perfetta, in quanto nell'un caso lo scarto è tra due interpretazioni ontologicamente legittime di un dato elemento musicale, mentre nell'altro caso è tra *ontologia* dell'elemento (che cosa veramente è) e la sua rappresentazione *grafico-strumentale*. In secondo luogo Glass condivide con la pratica barocca dell'emiolia il conseguimento dell'ambiguità ritmica per mezzo dell'iterazione di un *pattern* – sebbene, come si è visto, solo sotto l'aspetto ritmico e non anche melodico, come avviene per l'appunto in Glass; ciononostante nell'emiolia il processo porta alla sensazione di un dimezzamento del metro musicale nell'arco di due misure di 3/4 (per cui si percepisce in realtà una misura unica di 3/2), quindi ad un *aggravamento*, mentre nell'analisi del *Concerto per violino* abbiamo assistito ad una *diminuzione*, in cui il *tactus* viene percepito come più rapido. Inoltre, mentre un aggravamento per dimezzamento produce comunque uno scarto facilmente commensurabile per la per-

---

<sup>5</sup> Per una discussione su tematiche affini, cfr. G. Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, 2007, pp. 353-363, consultabile all'indirizzo web [www.filosofia.unimi.it/giovanni-piana/barlumi](http://www.filosofia.unimi.it/giovanni-piana/barlumi)

cezione, lo sconvolgimento risulta di gran lunga maggiore in quanto una differenza tra una misura di 3/4 e una di 4/4, come avviene nel secondo esempio analizzato di Glass, è più difficilmente ricomponibile a livello percettivo.

La prospettiva si allarga se però si aggiunge un'ultima considerazione, che intende mostrare la reale specificità rispetto a tutti i procedimenti altrove impiegati per conseguire ambiguità ritmica. Si è accennato sopra ad una nozione forse vaga di totalità polifonica; quanto qui si intende è il fatto che la presenza di una figura ambigua tende generalmente a conferire ambiguità ritmica al risultato sonoro nel suo complesso, anche se non tutte le voci della partitura presentano quella stessa figura ritmica. In Glass la totalità polifonica viene invece corrosa; si riprenda l'esempio sopra analizzato, a cifra 3 del primo movimento: il ritmo di crome regolari per arpa e viole, in accompagnamento al violino solista, non si riduce, a livello percettivo, alla conversione da una misura di 3/4 ad un'altra di 4/4, ma rimane tale, aggiungendo, alla sensazione di ambiguità ritmica nel violino solista, la disgregazione ritmica contemporanea tra diverse voci della partitura. In altri termini, è come se fossero uditi strumenti eseguire contemporaneamente musiche con metri e tempi metronomici diversi. La frammentazione dell'unità *polifonica* è soprattutto una disgregazione dell'unità *temporale*, per cui due temporalità irriducibili l'una all'altra sembrano procedere in parallelo. Naturalmente questo aspetto non è infrequente nella musica del Novecento (addirittura si potrebbe persino risalire al Settecento con l'ultima scena del primo atto del Don Giovanni di Mozart), ma mai era stato conseguito con mezzi così semplici e poco retorici: una linearità di scrittura così elementare in grado di sortire effetti così potenti e sconvolgenti.

### **3. Avanguardie e minimalismo**

Il minimalismo americano è stato tra le fonti ispiratrici di alcuni compositori che, soprattutto in Italia, hanno giocato un ruolo importante nel movimento di opposizione alle avanguardie musicali originatosi tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Sicuramente questo è uno dei motivi che tende, in alcuni casi, a far pensare il minimalismo stesso come una corrente che già a partire dalle prime sperimentazioni di La Monte Young tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta si sarebbe posta in

contrasto con le avanguardie; lo stesso Berio, fortemente legato a Reich e al mondo musicale americano, è difficilmente collocabile all'interno delle avanguardie mentre, con lavori quali *Sinfonia*, potrebbe a buon diritto ritenersi un antesignano dei vari filoni post-moderni sviluppatisi negli anni Ottanta. Pare così sensato interrogarsi ora sulle differenze tra il minimalismo e le avanguardie. Se ne potrebbero individuare tre strettamente connesse:

- 1) l'abbandono di tecniche seriali;
- 2) l'impiego della tonalità;
- 3) un impatto sonoro più confortevole per l'ascoltatore.

Intendiamo ora discutere questi aspetti, ridimensionando, per quanto possibile, la distanza generalmente rilevata tra minimalismo e avanguardie.

1. Se si adotta una nozione *forte* di tecnica seriale allora è un dato di fatto che il minimalismo abbandoni totalmente le tecniche seriali. Del resto sembra essere proprio lo stesso meccanismo di ripetizione di un modulo di pochi suoni, con cui una composizione minimalista viene immediatamente riconosciuta, a porsi in opposizione forse fin troppo consapevole con un tipo di tecnica che nasce dal rifiuto della ripetizione e di tutto ciò che potrebbe alludere ad essa. Si potrebbe quasi instaurare una relazione tra poli concettuali opposti: da una parte il mutamento continuo, la differenza, quindi la serialità, le avanguardie; dall'altra la staticità, la ripetizione, il minimalismo. Probabilmente non si tratta di un'immagine totalmente errata della relazione tra avanguardie e minimalismo, ma, per il suo essere troppo semplicistica, rimane un'immagine parziale, che andrebbe quindi corretta.

La sola presenza dei termini *differenza* e *ripetizione*, dovrebbe far nascere qualche sospetto nei confronti della loro opposizione. Una grande parte della filosofia francese strutturalista e post-strutturalista, da Foucault a Derrida, si è a lungo interrogata sulla relazione tra i due termini<sup>6</sup> mostrando come l'atto stesso della ripetizione coincida con il presentarsi della differenza nella sua essenza. La ripetizione e l'identità presuppongono sempre un mutamento rispetto cui riferirsi, non fosse altro che lo scorrere del tempo – un'identità senza scorrere del tempo o spostamento nello spazio non sarebbe più identità, ma solamente la cosa stessa nella sua irraggiungibilità conoscitiva.

---

<sup>6</sup> Per una trattazione generale della questione cfr. M. Ferraris, *Differenze. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, AlboVersorio, Milano, 2007.

Ora, nonostante la condizione di avversione nei confronti della ripetizione e dell'identità del materiale musicale, nessuna composizione seriale sarebbe mai potuta esistere se non insieme ad un elemento sottinteso a tutta la sua struttura e sempre presente nella mente del compositore, cioè la serie stessa. Naturalmente è vero che, nella musica seriale più severa, ogni presentazione della serie è differente rispetto alle altre, ma non si potrebbe parlare di inversioni, retrogradi, trasporti o procedimenti additivi se non rispetto ad una serie che si può sempre catturare e manipolare. Allo stesso modo, al di là di quanto è stato appena detto sull'atto in sé della ripetizione, è chiaro che la maggior parte delle composizioni minimaliste sono concepite attraverso la presentazione di tutte le varianti ritmiche di un dato modulo, che viene sì ripetuto continuamente per quanto concerne le altezze dei suoni, ma solamente fino a quando non si esauriscono tutte le possibilità ritmiche che non vengono mai ripetute fino a che non siano state presentate tutte le altre. Pertanto è possibile affermare che anche il minimalismo è seriale, almeno per il fatto che, per far funzionare il meccanismo della ripetizione, è costretto a scegliere un altro aspetto cui attribuire un incessante mutamento. Le composizioni seriali in senso stretto si concentrano soprattutto su ciò che un perno fa continuamente girare, mentre il minimalismo mette in luce il perno stesso facendo passare in secondo piano il movimento. Ma il meccanismo stesso può considerarsi analogo.

2. Per quanto concerne il problema della tonalità, si è visto come noi stessi abbiamo fatto largo impiego di vocaboli tonali nel corso dell'analisi del *Concerto per violino* di Glass – sebbene, come detto, quest'opera non rientri a pieno titolo nel minimalismo, si sta dando per assunto che, per quanto riguarda la grammatica di base, il linguaggio sia comune a minimalismo e post-minimalismo. Infatti, in una composizione minimalista paiono essere presenti diverse componenti sufficienti per parlare di un contesto tonale: armatura di chiave identificativa di una data tonalità, triadi maggiori o minori, cadenze, modulazioni, etc. Eppure, tutti questi elementi non sembrano sufficienti, quanto necessari, per parlare di un contesto tonale.

Innanzitutto la tonalità, nel modo in cui si è evoluta nella storia della musica, non sembra potersi considerare separatamente da una componente che possiamo chiamare *discorsività musicale*. Non è un caso infatti che all'avvento della tonalità in occidente corrisponda l'avvento di diverse forme (e

generi) musicali, entrati in crisi insieme alla stessa crisi della tonalità. Gli esempi della fuga o della forma-sonata non sarebbero minimamente immaginabili in assenza di un tessuto armonico riconoscibile che rappresenti un'architettura stabile entro cui inserire la trama formale: nonostante diversi tentativi siano stati intrapresi in tal senso – ma solo pochissimi riusciti con esiti sorprendenti, come quello di Berg in alcune sezioni di *Wozzeck* – resta contraddittorio pensare ad una composizione atonale in forma-sonata. Contemporaneamente, la tonalità stessa acquisisce senso solamente all'interno di una forma musicale basata sullo sviluppo discorsivo, a qualunque genere essa appartenga. Le composizioni minimaliste si pongono però esplicitamente come negazione dello sviluppo musicale tradizionalmente inteso. La continua ripetizione di uno stesso modulo è causa non tanto di una frammentazione di un discorso musicale preesistente, quanto, soprattutto, di una rinuncia *a priori* di un qualsiasi senso discorsivo.

In secondo luogo, è lo stesso meccanismo di ripetizione a contribuire all'esito di una progressiva perdita di significato dei significanti, che, di per sé, sono gli stessi materiali di costruzione di un processo tonale, ma che, ripetuti svariate volte senza che da essi possa scaturire uno sviluppo, vengono svuotati di ogni senso possibile. Ripetere molte volte una cadenza perfetta non è tanto l'affermazione esasperata della tonalità, quanto il suo de-potenziamento, come la ripetizione ostinata della parola "casa" ne determina uno svuotamento di significato, facendoci uscire dalla sfera linguistica.

3. È innegabile la prevalenza di intervalli consonanti rispetto a quelli dissonanti; di qui la concezione secondo cui il minimalismo si offrirebbe in maniera più amichevole al pubblico. Anche questo potrebbe però rivelarsi un aspetto discutibile. Se il modo di fruizione da parte di un ascoltatore è inteso in senso tradizionale, cioè come un ascolto integrale e attento, riteniamo che, sotto questo aspetto, un'opera quale *Einstein on the Beach* di Glass, basata su uno stile minimalista molto severo e della durata di circa quattro ore, non si possa considerare altrettanto rassicurante e amichevole, o comunque non più di una qualsiasi altra composizione seriale. La sensazione che si ha affrontando per intero l'ascolto di una composizione minimalista è che, come per gran parte delle avanguardie musicali, il fattore strutturale predomini rispetto

alla ricerca di una comprensione e di una godibilità estetica da parte del pubblico. Anche in questo, quindi, minimalismo e *Neue Musik* non paiono più così distanti.

Tuttavia, in questo aspetto si ritrova un fattore apparentemente extra-musicale, o, se vogliamo, *psico-socio-musicale*, che segna quella che, a nostro avviso, rappresenta un'importante differenza tra il minimalismo e le avanguardie, non sempre colto dalle analisi degli ultimi decenni. Lo stesso Robert Wilson, ideatore della parte drammaturgica del lavoro appena citato, *Einstein on the beach*, aveva espresso la volontà, in occasione della prima esecuzione (avvenuta a Parigi il 25 luglio 1976), che il pubblico fosse libero di non assistere all'intera rappresentazione, ma di entrare e uscire quando ritenesse opportuno. Tutto questo significa che un'eventuale fruizione integrale dell'opera non solo sarebbe stata difficile, ma non avrebbe aggiunto nulla alla comprensione che se si sarebbe raggiunta anche attraverso l'ascolto di un solo frammento. Più delle altre caratteristiche elencate ed esaminate nel corso di questo paragrafo, è questo radicale cambiamento di fruizione dell'opera d'arte ad interessare maggiormente e a segnare quel distacco che segna un ponte verso il superamento post-moderno.

#### **4. Minimalismo e post-minimalismo**

A questo punto sarebbe opportuno chiarire la concezione del minimalismo che è venuta delineandosi. I caratteri distintivi con cui, ad un livello superficiale, si indica una certa differenza tra minimalismo e altre avanguardie, si sono rivelati più problematici di quanto apparisse di primo acchito e sono stati quindi ridimensionati, attenuando così la divergenza tradizionalmente attribuita. Ciononostante, diversi rimangono gli aspetti che segnano la non piena sovrapposibilità tra le due avanguardie.

Un primo aspetto, si è detto, è rappresentato dal mutamento della tipologia di ricezione della composizione musicale che il minimalismo impone all'ascoltatore, che segna un inequivocabile passaggio dalla sfera della fruizione estetica tipica della modernità – costituitasi a partire dal Romanticismo e pervenuta fino ai festival di musica contemporanea –, in cui l'ascolto integrale e impegnato diviene segno di una responsabilità che si accoglie e di un

rispetto che si tributa all'opera d'arte, con cui si interagisce attraverso un giudizio puramente estetico, ad una modalità di fruizione non più puramente estetica, inserita nel mondo quotidiano – e, quindi, anche nel mercato –, più distratta: un simile rapporto che il pubblico intrattiene con l'opera d'arte è l'emblema della condizione post-moderna.

Due aspetti ulteriori che impediscono di considerare il minimalismo tra le avanguardie sono la contaminazione di materiali e il ruolo non ideologicamente caratterizzato del compositore. Per quanto riguarda il primo, è nota l'indifferenza mostrata nei confronti della provenienza del materiale compositivo utilizzato, la cui eterogeneità, piuttosto che essere evitata, viene invocata; nel caso di Reich tale contaminazione si riferisce anche ai generi musicali, laddove alcuni elementi ritmici e timbrici sono palesemente prelevati da ambiti diversi rispetto a quelli della cosiddetta musica colta. Tuttavia riteniamo che la tecnica minimalista sia talmente pervasiva da disinnescare, di fatto, l'eterogeneità del materiale e dei generi musicali. Dal punto di vista percettivo, nonostante la dichiarata indifferenza stilistica, nulla è più riconoscibile di un brano minimalista, che si caratterizza per un'unità stilistica che pare livellare le diverse origini dei vocaboli utilizzati nel discorso musicale.

Per quanto concerne il secondo punto, è evidente la mancanza di volontà, da parte del compositore di orientamento minimalista, di assurgere al ruolo di coscienza critica e guida morale della società, che gran parte invece ha giocato nelle avanguardie. Ciò non equivale a un rifiuto netto di prese di posizione in ambito socio-politico. Sicuramente, tornando al più volte citato caso di *Einstein on the beach*, Philip Glass sembra manifestare una velata avversione nei confronti delle conseguenze distruttive dell'invenzione della bomba atomica, e non solo sul piano bellico: si tratta però di una presa di posizione non ideologizzata o pronunciata *ex cathedra*, non quindi basata su un principio organizzatore di comprensione del mondo o da un'idea di progresso socio-politico determinata a priori.

Si potrebbe dunque dire che il minimalismo non rappresenta più un movimento d'avanguardia quanto piuttosto un ponte gettato verso il post-moderno senza essere *già* post-moderno. Quanto, concludendo, si vuol qui sostenere, è che l'esigenza maturata da Glass nel 1987, con la composizione del *Concerto per violino*, era quella di eliminare tutti i caratteri che in qualche maniera rendevano il minimalismo legato ancora alla modernità, mantenendo

però gli aspetti più innovativi di esso, ivi compresa la particolare sintassi basata sulla ripetizione di brevissime successioni di suoni. Sulla base dell'analisi condotta sul brano, si possono rinvenire tre aspetti salienti con cui Glass ha inteso superare il minimalismo in vista di quello che possiamo chiamare *post-minimalismo*:

- 1) l'indebolimento della struttura della ripetizione;
- 2) la maggiore libertà formale;
- 3) il carattere di apertura della composizione.

1. Parlare di indebolimento in un contesto post-moderno può far pensare al “pensiero debole” di Gianni Vattimo, e all'idea che la fine della modernità sia sancita dall'indebolimento delle categorie forti che hanno caratterizzato e guidato la storia della metafisica occidentale. Adoperando la nozione heideggeriana di *Verwindung*, che si potrebbe tradurre come “postumi di una malattia”, Vattimo intravede l'unica strada percorribile non nel negare quanto la tradizione ci ha consegnato bollandolo come irrimediabilmente falso, bensì nel positivo convivere con l'immagine sbiadita, *indebolita* delle strutture una volta pregnanti della razionalità – e del potere – come se si trattasse di un riprendersi da una malattia che ha lasciato sul corpo i suoi segni riconoscibili ma disinnescati<sup>7</sup>. Qualcosa di simile, potremmo dire, avviene nel *Concerto* di Glass. La struttura della ripetizione rimane, non viene cancellata, ma di essa rimane un'immagine sbiadita rispetto al serio meccanismo che caratterizzava il minimalismo in senso stretto. In precedenza una serie di quattro o cinque suoni veniva ripetuta fintantoché non si fossero esaurite tutte le possibilità legate ad un dato parametro, generalmente l'elemento ritmico. Solo al termine di questo processo si può presentare un nuovo elemento tematico. Ora, oseremmo dire, non esiste un canone prestabilito che determini la durata del processo di ripetizione, che sembra essere invece regolato da semplici questioni “di gusto”. La struttura non viene quindi negata ma fortemente indebolita.

2. Se una nuova idea musicale può ora essere introdotta prima che quella precedente si esaurisca secondo un disegno prestabilito (la presentazione di tutte le varianti ritmiche di un dato inciso), può farsi strada più facilmente la possibilità di un andamento formale meno vincolato. Glass sembra farsi sug-

---

<sup>7</sup> Cfr., ad esempio, G. Vattimo, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

gestione dalla contrapposizione ravvicinata di elementi musicali contrastanti, soprattutto nel terzo movimento del *Concerto*. Questo non sarebbe stato possibile in precedenza, dove il passaggio da un blocco tematico ad un altro regolato è rigidamente determinato e i momenti di scarto sono talmente distanti l'uno dall'altro da impedire la sensazione di una qualsivoglia dialettica tra regioni tematiche. Tale aspetto contribuisce a considerare una caratteristica che il minimalismo ha ancora in comune con diverse composizioni avanguardistiche, cioè che una composizione musicale è considerata soprattutto come una *struttura* le cui articolazioni sono determinate a priori da un progetto iniziale. Si potrebbe dire, che il minimalismo è *strutturalistico* e *deterministico*. Glass pare volersi liberare di questo fardello, per tornare ad una concezione della composizione musicale intesa non come *struttura*, ma come *processo*, che si darebbe nel tempo attraverso un dinamismo dialettico fatto di contrasti più o meno anticipati o posticipati di gesti divergenti. Ciononostante, l'idea di *sviluppo musicale* rimane aliena tanto al minimalismo quanto al post-minimalismo.

3. Una maggiore libertà formale è indice anche di un carattere più aperto della composizione musicale. La rigida struttura minimalista impediva ad un'opera di uscire da se stessa, facendola rimanere un organismo impenetrabile e racchiuso in se stesso. Per questo il minimalismo si pone raramente uno dei problemi maggiori per ogni compositore: il problema dell'inizio e della fine di un brano. Ma una struttura cristallizzata e predeterminata ha già risolto il problema, relegandolo all'irrilevanza: rispetto ad un'opera minimalista, non sono possibili né l'ingresso né l'uscita. La percezione reale, da parte di un ascoltatore, dell'inizio e del termine di una composizione musicale, sarebbe solamente un accidente inessenziale alla struttura musicale, che potrebbe esistere anche in assenza del dispiegamento temporale (e, quindi, sonoro). Il recupero post-minimalista della concezione processuale della composizione musicale la riconsegna al problema dell'inizio e della fine, restituendole il carattere interrogativo d'apertura. Inoltre, solo in quest'ottica è possibile attribuire all'opera una reale *ciclicità*. Nell'analisi che abbiamo condotto si è appreso che il terzo movimento termina con una sezione che richiama l'esordio del primo movimento. Per l'appunto, *richiama*, non *ripete*, o, ancor meglio, per usare un termine caro alla forma-sonata, *riprende*. Il *Concerto per*

*violino* è ciclico, non tanto perché alla fine si reintroduca la zona tematica dell'introduzione, ma perché essa viene re-interpretata.

La discontinuità tra minimalismo e post-minimalismo non è dunque una violenta rottura, permanendo significativi elementi di continuità. Perciò, pur non ritenendo il *Concerto per violino* di Glass un manifesto del post-minimalismo *tout court*, abbiamo mostrato come questo brano abbia prodotto uno spostamento di rotta che rivela, con ogni probabilità, l'emblema del post-moderno.