

## LA MUSICA D'AVANGUARDIA

(provenienza sconosciuta!!)

### Presentazione

---

Questo volume si propone di fornire una panoramica, la piu' aggiornata possibile, sui fenomeni musicali che esulano dalle correnti tradizionali del rock, del jazz e della classica, e che rappresentano in senso lato l'attuale "avanguardia".

In tal senso l'avanguardia, piu' che un movimento monolitico e omogeneo, appare come una federazione piu' o meno aperta di tante scuole diverse e separate. Alcune costituiscono la cosiddetta "contemporanea" (capitoli 1-7), figlia dell'avanguardia classica; altre sono scaturite della sperimentazione dei complessi rock (capitoli 8-10); altre ancora appartengono al nuovo jazz, e non fanno altro che legittimare una volta per tutte il jazz nel novero della musica "intellettuale" (capitoli 11-13); la new age, infine, sfrutta le suggestioni delle scuole precedenti (capitoli 14-17).

Piuttosto che un'introduzione generale ci sembra allora piu' opportuno fornire una presentazione capitolo per capitolo:

1. L'avanguardia popolare. Per avanguardia si intendeva un tempo soltanto l'avanguardia classica. A dimostrazione di come i tempi siano cambiati, questo libro e' in gran parte dedicato a musicisti che hanno le loro origini nel rock, nel jazz o nella new age. In questo primo capitolo ci proponiamo di fornire una panoramica storica sulla nascita dei movimenti musicali che hanno introdotto le novita' armoniche, acustiche, ideologiche su cui speculano tuttora gli sperimentatori moderni. Ci premeva anche trasmettere la sensazione che esista una qualche continuita' fra i lavori di Varese e Stockhausen (per citarne due particolarmente famosi) e i protagonisti di questo libro.
2. Minimalismo. La scuola minimalista degli anni Settanta era chiaramente delimitata. Benché oggi susciti delle perplessita' accostare Young a Glass o Riley a Reich, ci siamo attenuti a una classificazione che ha indubbiamente un senso geo-storico.
3. Musica Gestuale. Abbiamo raccolto qui il grosso dei discepoli americani dell'avanguardia classica. Trattandosi in gran parte di musicisti che hanno dato il meglio negli anni Sessanta o Settanta, e' dubbio se siano ancora da considerarsi "avanguardia", ma era d'obbligo almeno una citazione.
4. Musica Concreta. Questo capitolo raccoglie le esperienze a nostro avviso piu' salienti nel campo della fusione di suoni naturali e suoni artificiali.
5. Vocalismo creativo. Passiamo in rassegna le compositrici la cui opera e' funzione di un uso innovativo del canto, con l'obiettivo minimo di segnalare l'esistenza di un generale movimento di pensiero, che trascende il genere musicale, verso un canto piu' libero e piu' espressivo.
6. Minimalismo Europeo. Gran parte dei musicisti europei esaminati nel libro sono raccolti qui. Abbiamo in generale ridotto al minimo le culture extra-americane, pena l'esplosione combinatoriale dei nomi.
7. Massimalismo. Sotto il cappello di "massimalismo" (un vocabolo inventato per sottolineare la differenza dal minimalismo classico) abbiamo raccolto i musicisti di scuola classica che sono stati in qualche modo discepoli del minimalismo ma che ne stanno ampliando a dismisura gli orizzonti armonici.
8. Rock elettronico. Alcuni musicisti rock (soprattutto tedeschi e francesi) sono stati fra i pionieri della new age elettronica. Se nel contesto del rock possono passare inosservati, nel contesto di questo libro rappresentano un momento importante

nell'evoluzione del genere. Abbiamo limitato la rappresentanza dei musicisti "cosmici" a Schulze e Vangelis, in quanto padri fondatori. Per un elenco completo degli antesignani rimandiamo al capitolo sulla Musica Cosmica nella nostra Storia del Rock (vol. 3).

9. Rock da camera. In questo capitolo esaminiamo quella parte del rock progressivo che si è spinto ben al di là dei confini tradizionali del genere. Sono ormai numerosi i complessi che adottano formazioni più simili alle orchestre da camera e che eseguono singolari fusion folk/jazz/classiche. Qui copriamo soltanto quegli ensemble che, per numero e tipo di strumenti, più ci sembrano esulare dal rock propriamente detto. Per un'analisi più diffusa del fenomeno rimandiamo di nuovo alla Storia del Rock, e in particolare ai capitoli sulla New Wave, sulla Musica Industriale, sulla No Wave e sul Rock Minimalista.
10. Ensemble Elettronici. Il capitolo esamina quei "complessi" che si avvicinarono all'improvvisazione jazz e alla musica elettronica pur conservando un approccio da musica popolare.
11. Solismo Creativo. La scuola dei solisti jazz (Derek Bailey, Anthony Braxton) ha figliato una generazione di solisti aperti ad ogni sorta di esperienze insolite, sia in Gran Bretagna sia negli USA. In questo capitolo esaminiamo coloro che, a nostro avviso, partendo da quelle premesse (un po' limitative) sono pervenuti a un genere musicale super partes in cui a contare è unicamente la creatività'.
12. Space jazz. Il jazz-rock è uno dei più ovvi antesignani delle atmosfere new age. Fra gli ultimi esponenti del jazz-rock una generazione è nata e cresciuta a stretto contatto con la new age e pertanto nessuna analisi del fenomeno new age può prescindere da una panoramica su questi musicisti.
13. Jazz post-moderno. Da John Coltrane in poi sarebbe difficile citare un musicista jazz che non sia "d'avanguardia". In questo capitolo abbiamo limitato l'analisi a quegli intellettuali più o meno accomunabili al jazz che sposano in maniera più esplicita i criteri estetici del postmodernismo (ovvero della citazione, della contaminazione, della ri/costruzione), e quindi della nostra era.
14. New Age. Il termine "new age" è ormai venuto ad indicare un genere a se stante, che comprende anche world-music e space-music. In questo primo capitolo delle musiche "new age" trattiamo la new age propriamente detta, quella dei solisti acustici e dei loro derivati.
15. Ensemble acustici. Il fenomeno della new age sta dando origine a una nuova forma di musica da camera. Per quanto tendenze di questo tipo siano sempre state presenti nel jazz e anche nel rock, abbiamo qui raccolto le esperienze più recenti.
16. World Music. In questo capitolo vengono trattati quei musicisti d'avanguardia la cui opera si svolge all'insegna di una fusion panetnica, a partire da precursori come Deuter e Winter fino ad arrivare ai musicisti new age che sfruttano quelle intuizioni per fini sciamanici. Il capitolo è limitato ai musicisti new age, esclusi pertanto i fenomeni più propriamente etnici, o più commercialmente fusion, di world music.
17. Space Music. Il capitolo passa in rassegna la generazione di musicisti elettronici (tonali e popolari) emersa con la new age.

I puristi dell'avanguardia ci rimprovereranno probabilmente di aver incluso la new age, a scapito di tanti sperimentatori sconosciuti e coraggiosi. Chi ha letto la nostra Storia del Rock sa quanto poco amiamo i fenomeni di moda e quanto tentiamo di promuovere i musicisti più oscuri. Crediamo, però, che in questo momento storico la new age rappresenti, nel bene e nel male, un frutto concreto del programma di rinnovamento lanciato dall'avanguardia negli anni Sessanta e sia pertanto imprescindibile, al di là delle opinioni personali. Assumere posizioni preconcepite contro la new age potrebbe un giorno

sembrare tanto anacronistico e conservatore quanto lo furono ai tempi loro le campagne contro il jazz e quelle contro il rock.

Abbiamo deciso di conservare la struttura della Storia del Rock anche per questa Enciclopedia dell'Avanguardia: ogni capitolo e' strutturato in una breve introduzione e in una serie di schede dedicate ai maggiori protagonisti del genere. Alcune schede risultano duplicate nei due testi, ma sempre con significative variazioni dovute alla diversa prospettiva.

A differenza della Storia del Rock le discografie hanno l'ambizione di essere il piu' complete possibili (sono pero' stati omessi le *compilation* e i dischi natalizi della new age). I dati discografici si riferiscono in genere alla prima edizione. Molti dischi (soprattutto di new age) sono stati riediti piu' volte da diverse etichette indipendenti e non sempre abbiamo ritenuto di dover inseguire le peripezie di un disco. La completezza si perde in misura che ci si allontana dal 1991: per musicisti che erano d'avanguardia negli anni Sessanta e Settanta, e che rivestono un'importanza storica ma sono ormai stati superati dagli eventi, abbiamo fornito soltanto una discografia consigliata. Gran parte delle opere citate nei primi quattro capitoli sono inedite su disco: di esse diamo nel testo il titolo e l'anno della "prima", ma ovviamente non sono citate nella discografia. Speriamo di aver fatto cosa utile nel fornire anche un giudizio personale sull'importanza dei singoli dischi: il neofita che volesse iniziare a farsi una cultura in merito si sarebbe trovato in grande imbarazzo davanti all'elenco di migliaia di dischi, per lo piu' difficili da reperire. Le stellette vanno da zero (no comment) a quattro (caldamente consigliato).

Trattandosi (per quanto ne sappiamo) della prima opera del suo genere, il lettore ci perdonera' le inevitabili imprecisioni nelle discografie. Nei casi in cui le probabilita' di errore erano elevate, abbiamo cercato di fornire sia l'anno sia il numero di catalogo. In generale le date citate nel testo delle schede si riferiscono all'anno di composizione del brano, quelle della discografia all'anno di pubblicazione del disco. Personaggi giunti alla ribalta soltanto oggi, ma attivi da decenni in altri contesti (come Kitaro, Winter, Horn) hanno posto i problemi maggiori. In qualche caso non abbiamo ritenuto che valesse la pena di scavare piu' di tanto nel passato e abbiamo preferito segnalare soltanto l'esistenza di una discografia antecedente.

Un'ultima avvertenza: questa e' una guida all'avanguardia e alla new age. Ci si rimproveri l'assenza di un musicista d'avanguardia o di un musicista new age, non ci si rimproveri invece l'assenza di un musicista che "era" d'avanguardia qualche decennio fa (anche Bach e Beethoven furono avanguardia ai tempi loro!) o di un musicista che sta benissimo nel Rock (come Zappa) o nel Jazz (come Braxton) senza bisogno di scomodare il termine "avanguardia".

Redwood City, Giugno 1991

Piero Scaruffi

---

## Introduzione: l'avanguardia popolare

---

### Il modernismo

Fin dall'inizio del secolo la musica classica americana aveva seguito strade diversissime da quella europea. In quegli anni questa esauriva l'impressionismo parigino (Debussy, Ravel, Satie) e s'immergeva nell'espressionismo tedesco (Schoenberg, Berg e Webern), attraverso episodi centrifughi come il misticismo di Messiaen e il populismo di Bartok, il politonalismo di Stravinsky e il formalismo di Sostakovic, il neoclassicismo di Hindemith e l'ecllettismo di Britten. E' innegabile pero' che la musica europea precipiti durante il Dopoguerra in una profonda crisi creativa.

In parallelo la musica classica del Nuovo Mondo segue una parabola quasi antitetica, e una parabola decisamente ascensionale. E' una musica, d'altronde, che fin dal principio dimostra una mentalita' piu' eterodossa: il folklore (Aaron Copland) e il jazz (George Gershwin e George Antheil), ma soprattutto la civiltà industriale, animano le composizioni piu' originali, favorendo la nascita di un ibrido stilistico senza precedenti.

Il rinnovamento ha inizio con le due grandi personalita' di Charles Ives e di Edgar Varese, che piu' di ogni altro contribuiscono all'affermarsi di un idioma nazionale.

Ives, pur provenendo dal New England del trascendentalismo "emersoniano", fuse il pittoresco e caotico mondo musicale americano, fatto di funzioni religiose, picnic all'aperto, danze, bande cittadine, di gospel, di ragtime, di country, di minstrel show, e gli inietto' il ritmo della metropoli moderna: violenta, rumorosa, dinamica. A tal fine Ives impiego' armonie esplosive, caotiche, affollate, indiscipline, poliritmiche, che gli valsero il disprezzo dei circoli europei. Le sinfonie di quest'umile agente assicurativo, musicista a tempo perso, coniarono un nuovo concetto di coralita', alla quale possono partecipare le fonti sonore piu' disparate.

Varese, esule dei circoli parigini che tanta influenza avevano a quel tempo sulla cultura americana, abolì altresì la discriminazione fra suono e rumore, avvicino' la musica al mondo tecnologico, e in tal modo produsse la prima colonna sonora della civiltà industriale. Il riconoscimento di queste tre entita' (rumore, scienza, industria) si attuo' attraverso soluzioni musicali rivoluzionarie: un percussionismo anarchico e chiassoso, il ricorso a strumenti elettronici, l'impiego di nastri pre-registrati con rumori quotidiani. In tal modo Varese invento' di fatto sia la musica "concreta" sia quella "elettronica".

Con Ives e Varese ebbe inizio il rinascimento americano, caratterizzato da una frenesia creativa e una foga sperimentatrice senza eguali nella storia della musica moderna. Gli anni Venti furono anche l'epoca di Carl Ruggles, serialista ante-litteram, e dei "grappoli di note" pianistici di Henry Cowell.

In pratica il primo dopoguerra vide la progressiva conquista di uno spazio musicale nel quale sono radunate tutte le esperienze musicali del passato, nobili e non, e all'interno del quale non esistono codici di comportamento prestabiliti.

Negli anni Trenta e Quaranta si aggiunse l'ondata di immigrazione degli esuli europei (Schoenberg, Hindemith, Stravinskij, Bartok), i quali portarono nella nuova patria le innovazioni europee del decennio precedente, nonostante proprio in quel periodo prevalessero i tradizionalisti, sinfonisti tardo-romantici come Roy Harris, Roger Sessions, Virgil Thomson (una tradizione che non morirà e sarà anzi portata a un punto di grandiosa sofisticazione da David Del Tredici, Peter Mennin e William Schuman).

L'impulso determinante alla corrente sperimentale, che le avrebbe dato risalto internazionale, venne dalle opere di John Cage e di Harry Partch. Il secondo riprese l'antica tradizione della musica microtonale (nella quale gli intervalli musicali sono piu' piccoli di un semitono), in particolare nei suoi pezzi popolareggianti per voce o per strumenti di sua invenzione, tramite i quali conio' una sorta di idioma folk microtonale.

Cage conquista in breve il comando carismatico della scena americana. Comincia col comporre opere per pianoforte "preparato" e per percussioni; scopre poi il rumore e la musica orientale; negli anni Cinquanta sferra un massiccio attacco contro la tradizione occidentale e formula la teoria della musica "aleatoria", introducendo il caso come fattore compositivo; negli anni Sessanta, infine, adegua le sue concezioni della musica alle nascenti arti interdisciplinari, mutando il concerto in "happening" e creando la musica gestuale.

Meno rigorosa e più caotica rispetto a quella europea, la sperimentazione americana del dopoguerra annovera decine di compositori originali, nella moltitudine dei quali si possono distinguere due tendenze principali: quella del rigido determinismo seriale di Milton Babbitt e quella dei discepoli di Cage: Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown. Tanto è razionale e deterministico il primo (e suoi seguaci come George Perle, George Rochberg, Peter Westergaard, Charles Wuorinen, Charles Whittenberg e soprattutto Nicolas Roussakis) tanto sono anarchici e casuali gli altri. Feldman è il più istintivo: i suoi pezzi ricordano la pittura astratta. Brown costruisce "forme mobili" che possono essere cambiate dall'esecutore. Wolff utilizza un insieme minimale delle possibilità sonore, facendo grande uso della ripetizione, delle sovrapposizioni e dei silenzi. Al di fuori delle due correnti principali Elliott Carter, forse il più grande di tutto il secolo, fu invece il massimo esponente della corrente conservatrice, che si ispira ancora a Ives, ma che è capace di impiegare scenari sonori apocalittici e monumentali.

Ad essi vanno aggiunte figure di transizione come Conlon Nancarrow (continuatore degli esperimenti di Partch e autore di musica sperimentale per pianoforte a rullo, come lo splendido *Concerto For Pianola And Orchestra*), Lou Harrison (che, con i suoi esperimenti sulla musica giavanese, lancia il revival della "world music", e in particolare del gamelan, strumento per il quale compose *La Koro Sutro* con arpa, organo e coro di cento voci), Richard Maxfield, il primo a comporre musica elettronica (i suoi corsi a New York ispirarono molti giovani avanguardisti), George Crumb, le cui partiture impiegano citazioni da classici, vocalizzi al limite delle possibilità canore ed esercizi di percussioni esotiche (vedi le *Ancient Voices Of Children* del 1970 e la monumentale *Star Child* del 1977), Gunther Schuller, il più influenzato dal jazz, Robert Erickson, misconosciuto precursore della scuola californiana. Larry Austin e Lukas Foss hanno formato ensemble di improvvisazione più o meno libera (rispettivamente il New Music Ensemble formato nel 1963 all'Università della California di Davis e l'Improvisation Chamber Ensemble formato alla UCLA nel 1957). Con Moondog, solitario e misterioso sperimentatore di strada, ha inizio l'"avanguardia popolare".

L'avanguardia

La musica d'avanguardia del dopoguerra procede parallelamente in Europa e in America. È soltanto negli anni Sessanta che le due progressioni si fondono. La cronaca di quegli anni, che si sviluppa attorno ai tre centri storici di Parigi, Darmstadt e New York, è entusiasmante.

La guerra è appena finita, la Germania sta ancora scavando nelle sue macerie. Nel 1946 a Darmstadt hanno inizio i corsi estivi di composizione: si studia il serialismo di Webern e si eseguono opere di giovani musicisti provenienti da tutta Europa. In quegli stessi mesi dall'altra parte dell'Oceano, a New York, John Cage compone musica per piano preparato. A partire dal 1948 le classi di Messiaen e Leibowitz al Conservatorio di Parigi sono frequentate da giovani studenti che rispondono al nome di: Pierre Boulez, Jean Barraque, Iannis Xenakis. Quell'anno Pierre Schaeffer allestisce il suo laboratorio di "musique concrete" ed esegue il primo "concerto dei rumori". A New York, presso l'Università di Princeton, Milton Babbitt cerca di serializzare anche il ritmo, mentre Cage compone "sonate e interludi" secondo una teoria ritmica delle "durate" che si ispira al pensiero indiano.

Nel 1950 a Darmstadt arrivano due italiani: Bruno Maderna e Luigi Nono. Nel 1951 arriva Karlheinz Stockhausen.

Sempre nel 1951 a Parigi la Radio Nazionale Francese crea lo studio di musica elettronica di Parigi con i primi registratori a nastro; la West Deutsche Radio (nella figura di Herbert Eimert) crea quello di Cologne. A New York Cage compone musica per disturbi radio. L'anno dopo Cage compone pezzi multi-mediali utilizzando un computer, mentre al Black Mountain College si svolge la prima manifestazione multimediale e Vladimir Ussachevsky inizia a comporre "tape music" (leggendario il *A Poem In Cycles And Bells* del 1954, per orchestra sinfonica e registratore, così come il *Concerted Piece*), ispirando anche Otto Luening (la *Fantasy In Space* del 1952 e il *Concerted Piece* del 1960) e Mario Davidovsky (i *Synchronisms* del 1962). Anche Pierre Boulez arriva a Darmstadt.

Gli eventi si susseguono sempre più frenetici. Nel 1953 è la volta di Pousseur a trasferirsi a Darmstadt, completando la più grande équipe musicale dei tempi moderni. Per estendere il serialismo anche al ritmo e ai timbri, Stockhausen si ritira a Colonia e vara l'"elektronische musik", sintesi sonora di elettronica pura basata sullo sviluppo in serie di Fourier della forma d'onda acustica. Contemporaneamente, con lo stesso obiettivo, Messiaen e discepoli vanno da Schaeffer ad apprendere come manipolare i suoni naturali. Nel frattempo la RCA inizia a sperimentare a New York con il prototipo di quello che verrà chiamato "sintetizzatore".

Il 1954 è l'anno della crisi del serialismo totale, denunciato prima da Boulez a Parigi, che rivaluta persino Debussy, e poi da Luciano Berio e Mauricio Kagel, ultimi arrivati di Darmstadt, entrambi impegnati in studi sulla voce.

La riscoperta del canto dilaga nel 1955 a Darmstadt, coinvolgendo l'uno dopo l'altro Boulez, Nono e Stockhausen. A Parigi Xenakis scrive "La crise de la musique concrete" e propone una musica stocastica (calcolo combinatorio applicato alla composizione, usando il computer per produrre lo spartito). Georg Ligeti propugna a Colonia una "texture music" immobile (da cui avranno origine i suoi "continuum").

L'era del computer schiude le porte dei laboratori informatici ai musicisti d'avanguardia. Ancora una volta è Boulez a dare il la', prestando consulenza ai Bells Labs della AT&T nel New Jersey. Qui nel 1957 forma un team di specialisti, fra cui Max Matthews, il principale artefice della composizione via computer.

All'Esposizione Mondiale di Bruxelles del 1958 viene eseguito il "Poeme Electronique" del vecchio Varese diretto da Xenakis, davanti a un pubblico che comprende Stockhausen, Pousseur, Kagel, Berio Maderna, Schaeffer, Brown. Cage visita l'Europa ed esporta a Darmstadt l'avanguardia americana, in particolare l'indeterminatezza e la gestualità. Subito dopo Bussotti e Kagel mettono in scena spettacoli dell'assurdo.

A Darmstadt arriva l'americano LaMonte Young, mentre a New York Otto Luening e Vladimir Ussachevsky fondano il Columbia-Princeton Electronic Music Center (CPEMC), il primo studio di musica elettronica in America.

Ancora a New York, l'anno dopo, Cage esegue "live electronic music" e al Cafe Voltaire nasce il movimento Fluxus che accoppia Cage e Dada in opere gestuali e improvvisate.

Ad Ann Arbor (Michigan) nel 1961 Robert Ashley e Gordon Mumma danno vita al primo festival ONCE, a San Francisco nel 1962 Morton Subotnick, Terry Riley, Pauline Oliveros e altri fondano il Tape Music Center. Il primato passa decisamente all'America: a New York Cage esegue performance audio-visive (1963), Charles Dodge e James Randall eseguono le prime opere per computer (1964), Robert Moog, sfruttando in ambito musicale il transistor, immette sul mercato lo strumento elettronico denominato "sintetizzatore" (1965), Donald Buchla (in California) costruisce il suo primo sintetizzatore (1966).

I fermenti della "contestazione" sono pero' gia' nell'aria. A Darmstadt Stockhausen si da' alle musiche etniche aprendo la grande moda dello spiritualismo orientale, mentre sia in Europa sia in America dilaga l'improvvisazione, sull'onda del free jazz.

A parte l'adozione di tecniche "concrete" e "gestuali" (sovente spinte agli eccessi nello spirito tutto americano dello "show" ad ogni costo), la musica americana degli anni Settanta si concentra attorno a due filoni: quello minimalista e quello elettronico. Il primo viene favorito dalla crisi esistenziale collettiva dei Sessanta (ideali anarco-pacifisti, mito dell'emarginazione volontaria, recupero del proprio ego, fascino delle religioni orientali), mentre il secondo, piu' in linea con le esperienze europee, e' di natura prettamente tecnica: l'elettronica non come kolossal celebratorio del capitalismo tecnologico, ma come emancipazione dalla prigionia di strumenti impotenti a riprodurre l'ambiente (reale e fantastico, fisico e mentale).

La musica elettronica

La musica elettronica e' un tipico frutto della civiltà americana del periodo tumultuoso della grande trasformazione da società rurale a potenza industriale. E' il periodo delle invenzioni, dal telegrafo al telefono, dalla lampadina al fonografo. Quest'ultimo, inizialmente denominato "macchina parlante", venne creato da Edison nel 1877 specificamente per automatizzare i lavori di dettatura. Il suono veniva registrato da un ago su un cilindro di stagnola e riprodotto da un altro ago. Il disco moderno fu comunque un'invenzione di Emile Berliner, che nel 1887 trasferì la tecnica di Edison a un piatto di vetro e un aggancio in grado di farlo ruotare orizzontalmente (il grammofono). In pochi anni nacque l'industria del disco. I dischi della Gramophone erano spessi, incisi soltanto su una faccia e ruotavano a 78 giri al minuto. Nel 1898 il danese Valdemar Poulsen costruì il primo registratore magnetico (il "telegrafono"), che vinse il primo premio all'Esposizione Mondiale di Parigi del 1900, ma fallì miseramente nel giro di pochi anni.

Il primo strumento elettronico era nato nel 1874 per opera di Elisha Gray, che, partendo dall'architettura di un comune telegrafo, aveva costruito un circuito elettrico in grado di far vibrare lamine metalliche in modo da produrre i suoni dell'ottava musicale, ma il primo geniale visionario della musica elettronica fu senza dubbio Thaddeus Cahill.

Cahill costruì nel 1906 una macchina (il "telharmonium") in grado di generare le 60 note di un piano da cinque ottave, con la tastiera sensibile alla pressione delle dita esattamente come un piano, e di combinarle per ottenere effetti sonori mai uditi prima, nonche' per imitare gli strumenti dell'orchestra. Era sostanzialmente un sintetizzatore, ma ideato su basi puramente elettromeccaniche poiche' non era stata ancora inventata la valvola. Lo strumento pesava 200 tonnellate e veniva spostato da una città all'altra su trenta carri! E' interessante notare che Cahill non concepì la sua invenzione come uno strumento acustico, ma come un semplice produttore di suono: il suono doveva essere trasmesso via telefono a tutti gli "utenti" del servizio. In pratica Cahill aveva anche inventato il concetto di trasmissione radiofonica! I concerti ebbero inizio il 26 settembre nella zona di Broadway in una hall al centro della quale erano stati predisposti giganteschi altoparlanti collegati via telefono allo strumento.

L'era elettronica propriamente detta ebbe inizio con l'avvento nel 1906 della valvola (il "vacuum tube" di Lee DeForest), il primo apparecchio in grado di controllare la corrente elettrica per generazione, modulazione o amplificazione. Fra le decine di invenzioni dovute alla nuova tecnologia vi furono anche i primi strumenti elettronici che, a differenza del telharmonium, non tentavano di riprodurre i suoni degli strumenti tradizionali ma anzi affascinavano proprio per i loro timbri insoliti. Il russo Leon Theremin tenne il primo concerto al suo "theremin" nel 1927: lo strumento fece scalpore e generò una piccola moda perche' veniva suonato agitando le mani fra due antenne e generalmente in modo assai teatrale (era il periodo del futurismo, in cui si idolatrava tutto cio' che era "macchina"). La moda passo' presto, ma il theremin rimase, sia come strumento da

orchestra (il jazzista Youssef Yancy ne e' tuttora il massimo virtuoso) sia come generatore di suoni d'effetto per colonne sonore.

In seguito al successo del theremin vennero alla ribalta anche lo "spharophon" (1926) del tedesco Jorg Mager, il primo strumento in grado di estendere lo spettro tonale della scala cromatica ai quarti toni, e le "onde martenot" (1928) del compositore francese Maurice Martenot, il primo di questi marchingegni ad ottenere riconoscimenti ufficiali nell'ambiente della musica classica (da Honegger a Varese).

Il primo mercato di massa per gli strumenti elettronici fu comunque quello per l'organo, inventato (sfruttando le intuizioni di Cadhill) da Laurens Hammond nel 1929. L'organo Hammond offriva degli ovvi vantaggi (di spazio, costo e trasporto) rispetto al tradizionale organo a canne e pertanto si diffuse a macchia d'olio.

Nel 1931 Adolph Rickenbacker invento' la chitarra elettrica basandosi su un principio simile. Il vantaggio della chitarra elettrica non era tanto la comodita' o il costo (anzi), ma le possibilita' dello strumento: grazie al fatto che il suono viene generato trasmettendo all'amplificatore tramite un "pick-up" magnetico le vibrazioni delle corde, era possibile filtrare e modulare il suono per variarne la colorazione timbrica o la durata delle note.

La tecnologia della registrazione su nastro non si era piu' ripresa negli USA, ma trovo' un seguito entusiasta nella Germania nazista, che la perfeziona' (e nacque cosi' il "magnetofono" della AEG, nel 1935) e la utilizzo' per scopi propagandistici. Alla fine della guerra gli americani si impossessarono (letteralmente) della tecnologia della AEG e la diffusero su scala mondiale. Furono in particolare la Ampex e la 3M a definire il registratore e il nastro nella loro forma attuale.

Cage aveva composto gia' nel 1939 un pezzo (*Imaginary Landscape N.1*) specificamente per la registrazione su mezzo magnetico, ma soltanto nel 1951 (a Parigi e Colonia) iniziarono gli esperimenti di montaggio sonoro. Pierre Schaeffer fu il grande profeta della nuova tecnologia.

Nel 1948 il transistor, inventato ai Bell Labs, spalanco' le porte dell'elettronica miniaturizzata, e quindi della strumentazione elettronica (oscillatori, amplificatori, mixer) che in breve venne a costituire lo "studio" di musica elettronica, ovvero l'insieme di strumenti a disposizione del compositore. Lo studio rappresento' anche il momento di massima aggregazione dei musicisti d'avanguardia: ogni studio divenne il focolaio di un collettivo (e, viceversa, ogni collettivo ebbe il suo studio).

La "elektronische musik" fu una scoperta dei tedeschi: mentre Schaeffer manipolava suoni naturali, i tedeschi, e in particolare Stockhausen, studiavano gli aspetti piu' scientifici del suono artificiale. In breve lo studio di Colonia divenne una sorta di zoo di strumenti elettronici, quasi tutti commissionati su misura dai musicisti.

In America la manipolazione di suoni su nastro divenne la specialita' di Cage. Dopo il concerto di Luening e Ussachevsky al Museum of Modern Art nell'ottobre del 1952, trasmesso live da una rete nazionale, i due ottennero credito dalle istituzioni filantropiche di New York. Negli anni successivi i due posero le basi per il CPEMC, che avrebbe aperto i battenti nel 1959. Da quattro anni i due stavano sperimentando il sintetizzatore inventato da Harry Olson e Herbert Belar ai laboratori di Princeton della RCA, una macchina immane che consentiva di registrare suoni artificiali su un disco. La versione installata al CPEMC nel 1959 (il famoso Mark II) registrava invece su nastro. Da allora diversi compositori iniziarono a proporre musica elettronica violentemente espressionista (John Eaton e Paul Lansky, per esempio).

Il sintetizzatore e' uno strumento elettronico per la generazione, modificazione e organizzazione del suono. Un sintetizzatore puo' generare suoni che non sono alla portata degli strumenti tradizionali. Robert Moog inizio' a vendere il suo sintetizzatore nella primavera del 1966, ma soltanto nel 1968 il suo prodotto divenne un bene di consumo: fu la registrazione di *Switched-On Bach* da parte di Walter Carlos che desto' grande

impressione in tutto il mondo. L'anno dopo Moog introdusse il Minimoog, versione portatile del modello di studio, e nel 1975 il Polymoog, la versione polifonica.

Il sintetizzatore mise fine all'epoca pionieristica, regalando ad ogni singolo compositore il suo studio casalingo. L'avvento dei circuiti integrati consentì addirittura la costruzione di sintetizzatori miniaturizzati, delle dimensioni di una macchina da scrivere (primo il Casio VL-Tone messo in vendita nel 1980 per 70 dollari).

La musica elettronica impone un'estetica del tutto nuova, perché consente al compositore e all'esecutore un controllo molto maggiore sulla composizione e sulla performance. La musica può essere generata ed elaborata a piacimento. Il sintetizzatore consente teoricamente di generare qualunque tipo di suono, la registrazione su nastro consente di eseguire qualunque tipo di montaggio.

#### Computer music

I primi tentativi di utilizzare il computer per comporre musica risalgono agli anni Cinquanta e hanno per protagonisti scienziati appassionati di musica come Lejaren Hiller (chimico dell'Università dell'Illinois) e musicisti appassionati di scienza come Iannis Xenakis. Cage compose con l'aiuto di Hiller la piece multimediale *HPSCHD* (1967, basata sul libro cinese degli "I-Ching").

Nel 1970 Boulez, invitato ad organizzare il dipartimento musicale del Centre Pompidou, creò un complesso di laboratori e auditorium sotterranei, l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique), di cui saranno direttori, l'uno dopo l'altro, prima Max Mathews, il pioniere più influente della computer music, che aveva sperimentato per anni ai Bell Labs, e poi J.A. Moorer dell'Università di Stanford (California), quest'ultimo assunto in seguito dal produttore cinematografico George Lucas per il dipartimento musicale dei suoi studios. L'ondata americana all'IRCAM segnò proprio il momento di transizione, quando la tecnologia diventa più importante della tecnica musicale.

L'IRCAM accantona l'obsoleta "tape-music" a favore del computer vero e proprio (all'inizio un PDP-10), e assume programmatori per studiare la scienza del suono. Tod Machover, nuovo direttore musicale, è un altro americano, prodigio di computer e di pianoforte, che ha studiato con Dalla Piccola a Firenze e con Babbitt e Carter a New York, e compone musica programmando direttamente sulla tastiera del suo terminale. Gli ultimi arrivi comprendono il jazzista George Lewis, ex direttore del Kitchen a Manhattan, e Frank Zappa, del quale Boulez ha diretto un paio di pezzi.

Sulla scia del suo successo nasce il centro per computer music (CCM) dell'Università di Stanford, che si avvale della sua posizione geografica, nel mezzo della Silicon Valley. Ogni settimana si tengono concerti per MIDI, ovvero "Musical Instrument Digital Interface", uno standard che è venuto a designare la strumentazione integrata di sintetizzatori, computer, mixer, ma al limite anche strumenti convenzionali.

Grazie al MIDI è possibile collegare le tastiere elettroniche a un programma di composizione, promuovendo così il computer da strumento ad aiuto-compositore. Marche come la Commodore e la Atari metteranno presto a disposizione ogni sorta di software per aspiranti musicisti.

#### Discografia consigliata:

Larry Austin: *Hybrids* (Lovely 022)

Lou Harrison: *Suite For Violin Piano And Small Orchestra* (CRI 114)

*Three Pieces For Gamelan* (CRI 455)

*Pacifica Rondo* (Desto 6478)

*Concerto In Slendro* (Desto 7144)

*Concerto For Violin And Percussion Orchestra* (Turnabout 34653)

*Double Concerto* (TR Records 109, 1984)

*La Koro-Sutro* (NewAlbion, 1988)

Paul Lansky: *Six Fantasies* (CRI 456)

Richard Maxfield: Bacchanale/ Piano Concerto (Advance, 1969)  
Conlon Nancarrow: Concerto For Pianola And Orchestra (Wergo, 1986)  
Complete Studies For Player Piano (1750 Arch 1768/1777/1786)  
Nicholas Roussakis: Ephemeris (CRI, 1983)  
Vladimir Ussachevsky: Music For Electric And Older Instruments (CRI, 1968)  
Film Music (New World, 1990)

---

## Il Minimalismo

---

Gli anni Sessanta, portando agli estremi l'insegnamento seriale di Webern (il limite dello sviluppo perpetuo della riga tonale e l'immutabilit  totale) e riscoprendo il piacere delle scale modali, favorirono la nascita di una musica ridotta ai minimi termini eppure pi  accessibile degli esperimenti di Cage. L'epicentro del fenomeno fu la galleria d'arte di Paula Cooper, patrona del movimento pittorico denominato "minimalista". E minimalisti vennero battezzati anche i musicisti (da Michael Nyman o da Tom Johnson, entrambi critici musicali ai tempi).

Il movimento minimalista mirava cioe' a ridurre agli estremi il fenomeno musicale privilegiando la stasi assoluta e la ripetizione ad infinitum. I suoi esponenti erano fin dall'inizio personaggi radicali, legati alla emergente contro-cultura bohemien, e di conseguenza critici nei confronti dei valori della civilt  occidentale.

Non impiegarono molto ad adottare la concezione orientale della musica come successione di variazioni impercettibili su un tessuto melodico e ritmico prestabilito, concezione pi  vicina ideologicamente al loro credo. Cio' si rifletteva inevitabilmente anche sui modi di esecuzione e di fruizione, ai quali non erano estranei rispettivamente il rito e la trance.

Scoperta dal critico francese Daniel Caux e protetta da poche sparute etichette (la Shandar francese, la Chatham Square newyorkese), la musica minimale si conquist  la palma di stile tonale pi  importante dei Settanta. E, in quanto musica tonale e musica rituale, rappresento' il primo punto d'incontro dell'avanguardia colta con la musica popolare. Tanto pi  che Riley e Glass adottarono la prassi propria del jazz e del rock di eseguire le proprie opere non solo di persona, ma con un proprio ensemble; usavano organi elettronici accordati in maniera approssimativa; amplificavano gli strumenti a fiato e lo stesso canto; esaltavano il ruolo del ritmo.

La scuola californiana del minimalismo mistico (LaMonte Young, Terry Riley) e quella newyorkese del minimalismo algoritmico (Steve Reich, Philip Glass) proliferarono, rivelando diversi talenti della generazione nata negli anni Trenta: Joan LaBarbara, Jon Gibson (alla frontiera fra musica concreta e musica biologica, nonche' primo ad usare l'organo a canne, in *Cycles* del 1973, e flauto, in *Untitled* del 1974), Arnold Dreyblatt (specialista dei sovratoni, soprattutto se suonati da una sezione d'archi), Tony Conrad (violinista fautore della musica microtonale che ha suonato con i minimalisti e ha inciso un disco con i Faust prima di comporre la monumentale suite post-moderna per pianoforte *Music And The Mind*, 1982), Steve Chambers, Richard Landry (*Four Cuts Placed In* alla frontiera del jazz "creativo").

Nella musica minimalista razionalismo tecnologico e irrazionalita' mistica (cosi' come il modernismo scientifico e il primitivismo naturale) trovano un provvisorio punto di incontro, dove l'impulso meccanico e automatico della macchina si fonde con il tribalismo percussivo e il flusso della catena di montaggio con la trance metafisica.

La cultura europea e' stata a lungo incerta se accettare il minimalismo fra le proposte "serie" della nuova musica: il minimalismo infatti, come musica della memoria (in senso occidentale) e' negativo; solo come musica dell'oblio (in senso orientale) e' positivo.

L'innovazione portata dai minimalisti comporta percio' una revisione dei canoni estetici occidentali. Di fatto sara' soltanto dopo il successo di *Einstein On The Beach*, l'opera di Philip Glass, che il termine "minimalismo" perdera' la sua connotazione spregiativa.

Discografia consigliata:

Tony Conrad: *Outside The Dream Syndicate* (Caroline, 1974) \*

Arnold Dreyblatt: *Nodal Excitation* (India Navigation 3024) \*

Propellers In Love (Kunstlerhaus Bethanien ST09) \*

Jon Gibson: Visitation (Chatam Square, 1973) \*  
Two Solo Pieces (Chatham Square 24, 1977) \*

---

## La musica gestuale

---

L'internazionale dell'happening

A parte l'isola minimale, frutto delle suggestioni tecnologico-scientifiche e mistico-indiane, la musica sperimentale americana degli anni Settanta vive ancora prevalentemente all'ombra di Cage e di Varese, delle loro provocazioni dadaiste, delle loro ipotesi indeterministiche e del loro spregiudicato fervore innovativo.

La gestualità e l'elettronica, fomentate dalla cross-fertilizzazione delle arti che si realizza in più di una "soffitta", sono le componenti della loro ricerca più approfondite dai discepoli. Ad imprimere la svolta decisiva fu il "Tape Music Center" di San Francisco, fondato nel 1962 da Morton Subotnick e Pauline Oliveros (e assimilato al Mills College nel 1967), presto divenuto punto di riferimento per i giovani sperimentatori della nuova generazione. Subotnick, Gordon Mumma e Robert Ashley rappresentano tre fasi diverse del movimento: umanesimo, romanticismo e decadentismo. Subotnick è fra i primi ad impadronirsi del mezzo elettronico e ne esplora tutte le possibilità in modo caotico e frenetico come un tipico futurista. Mumma, acquisito lo strumento, lo plasma all'umore tragico dell'era nucleare. Ashley, in piena depressione, lo tratta con superficialità e nonchalance, lo involgarisce e prostituisce.

La musica elettro-acustica

L'esplorazione maniacale dell'elettronica spinge, per reazione, a rivalutare il timbro degli strumenti acustici, sia nella loro solitaria autenticità sia in provocanti accostamenti con l'elettronica.

Cruciale ai fini di questa promiscuità è l'uso del "tape delay", ovvero del processo di feedback: un suono viene registrato e ripetuto mentre altri suoni vengono sovrapposti ad esso. In qualche caso i nuovi suoni sono funzione di quello originale e pertanto il tape delay diventa esso stesso un attore della composizione. Aggiungendo strati a strati si possono ottenere effetti polifonici nel giro di pochi secondi. Gli antesignani di questa tecnica (che può essere fatta risalire agli stessi *Imaginary Landscape* di Cage) sono i minimalisti, sia Riley (uno dei primi ad impiegare nastri al "Tape Music Center") sia Reich (con i suoi "phase shifting").

L'universo della sperimentazione elettro-acustica è assai vario.

Charlemagne Palestine e Lucia Dlugoszewsky sono i maggiori discepoli di Varese.

Stuart Dempster (del quale sono le *Standing Waves*, lungo e intenso mantra per risonanze di trombone all'interno di un'abbazia vuota), Phill Niblock e James Fulkerson usano il trombone elaborato elettronicamente. Il californiano Chris Brown estende il metodo a diversi strumenti acustici e alla stessa voce. Elodie Lauten ha composto un concerto e un'opera per orchestra e nastri.

I più ostici e sperimentali cultori delle percussioni sono Stefan Weisser e la Glass Orchestra di Toronto, un quartetto che esegue jam improvvisate per strumenti di vetro. Robert Rutman costruisce oggetti di acciaio che poi suona per mezzo di un archetto da violino e dirige lo U.S. Steel Cello Ensemble che suona, per l'appunto, violoncelli di acciaio.

La musica aleatoria

Il Cage di *Imaginary Landscape* (per frequenze radio) e *Wonderful Widow* (per mutazioni elettroniche di testo recitato) ha numerosi adepti, a partire da Jon Appleton, l'inventore del Synclavier, il primo sintetizzatore digitale portatile, che, nel suo *World Music Theatre* (1974) adatta le intuizioni del maestro alla civiltà consumista e al folk etnico.

Nicholas Collins sovverte il modo di suonare gli strumenti tradizionali e li sottomette al computer (*A Clearing Of Deadness At One Hoarse Pool*, su *Let The State Make The Selection*, per riverberi di chitarra invertita in una piscina vuota) oppure mescola rumori elettronici a rumori domestici (*Going Out With Slow Smoke* per un'accozzaglia di suoni

casuali, *Killed In A Bar* per radio e sei orsetti tamburini giocattolo, e *Devil's Music*, 1985, collage trattato elettronicamente di suoni radiofonici casuali).

Il minimalismo aggiornato alle prassi cageane informa l'opera di Tom Johnson, compositore di brani per piano maniacalmente ridotti all'osso, come l'ossessivo tintinnio quasi da gamelan di *An Hour For Piano* (1971) o la piece "varesiana" di *Nine Bells* (1982) per nove campanelli d'allarme, oltre che di un'opera per quattro sole note, *The Four Note Opera* (1972).

La scultura sonora

L'archetipo del musicista elettro-gestuale degli anni Ottanta e' lo "scultore sonoro", una figura inventata vent'anni prima da sperimentatori come David Tudor che erigevano mostri sonori come la celebre *Rainforest* (1971-1980), un gigantesco polipo di strutture tattili che "riflette", distorce e confonde le voci del pubblico che lo visita. Bill Fontana, per esempio, ha costruito sculture sonore nelle maggiori metropoli del mondo. Ciascuna di esse e' stata integrata con un ambiente naturale e dotata di suoni continui. Cosi' anche l'olandese Harry DeWit (*Sonus Lux*, reminescente della *Rothko Chapel* di Feldman) e Scott Johnson.

L'operazione piu' eccentrica in questa direzione e' forse quella della musica "sott'acqua" dello svizzero Michael Redolfi.

I collettivi di ricerca

Particolarmente fecondi si sono rivelati i collettivi di ricerca, a partire da quello storico di LaMonte Young (Theatre of Eternal Music) e della Sonic Arts Union di Robert Ashley, Gordon Mumma, Alvin Lucier e David Behrman.

Alcuni si specializzarono in musica elettronica improvvisata, come nel caso del Musica Elettronica Viva, formato nel 1966 a Roma da Alvin Curran, Richard Teitelbaum e Frederic Rzewski. In Inghilterra celebre e influente fu lo AMM di Cornelius Cardew, con Christopher Hobbs e diversi musicisti jazz.

Non e' un caso che proprio dalla musica gestuale abbia origine il rinascimento dell'opera americana. Mentre compositori classici come Giancarlo Menotti, Hugo Weisgall, Aaron Copland (*The Tender Land*, 1954), Samuel Barber (*Vanessa*, 1958), Douglas Moore (suo il capolavoro del genere, *Ballad Of Baby Doe* del 1956), Robert Ward (*Crucible*, 1962) mietono trionfi alla Carnegie Hall, i musicisti underground mettono a punto una nuova forma di spettacolo, che mescola testi e musica secondo i canoni delle rispettive avanguardie. Nel giro di pochi anni gli esperimenti di Ashley e altri daranno luogo al boom dell'opera elettronica, culminato con *Nixon In China* (1987) di Adams, *1,000 Airplanes* di Glass (1989), *Actual Sho* di George Coates, *Paganini's Last Testimony* (1989) e soprattutto *VALIS* di Tod Machover (1987). Gli anni Ottanta sono l'epoca d'oro dell'opera americana: durante il decennio verranno eseguite 1526 nuove opere.

Computer Music

Per quanto riguarda la computer music, sono pochi i suoi esponenti capaci di infondere vita alle loro composizioni. I pionieri, Mathews, John Chowning (scuola di Stanford) e James Randall (scuola di New York), sono stati presto dimenticati. Charles Dodge e Charles Wuorinen, attivi dalla fine degli anni Sessanta, sono fra i principali iniziatori, ma i loro lavori, pedanti, pretenziosi e ingenui esplorazioni del mezzo elettronico, soffrono di un'eccessiva razionalita'. L'*Earth's Magnetic Field* del primo ha peraltro l'intensita' di un requiem eseguito da un fantasma in una cattedrale deserta.

Laura Spiegel, con il suo *Expanding Universe*, David Rosenboom e soprattutto David Behrman sono le figure piu' rappresentative dello stato dell'arte. Joel Chadabe, reduce dagli *Echoes* (1975) di strumenti tradizionali modificati tramite improvvisazioni di elettronica, e' piu' convenzionale nei suoi *Rhythms* per computer e percussioni.

Lovely Music

L'arsenale ciclopico messo a punto dai laboratori di ricerca degli anni Sessanta viene sfruttato da diversi musicisti per fini meno aulici e meno radicali. Sono i discepoli della

scuola di Ashley, che applicano i principi dell'avanguardia alla musica di consumo, e alla societa' di consumo piu' in generale.

La Lovely Music, fondata da Mimi Johnson, fa parte di una organizzazione sorta per aiutare artisti d'avanguardia: ballerini, attori, musicisti. Per la piccola e coraggiosa casa cominciano ad uscire dischi nel 1978. Fin dall'inizio e' chiara una comune ideologia di fondo: respinto il radicalismo dei cageani e dei minimalisti, la Lovely sponsorizza soprattutto musicisti "di confine", che lambiscono la musica di consumo pur restando fedeli all'etica della sperimentazione elettronica. Gettato il saio accademico, gli artisti Lovely tentano di abbattere le tradizionali barriere che separano i generi musicali, affrontando di petto l'abborrita empieta' del jazz e del rock. E in questo programma d'azione, piu' che in una precisa teoria estetica, sta la loro importanza e grandezza. L'arsenale sperimentale viene profanato, esposto agli sguardi libidinosi della musica di massa, al popolo incolto e volgare. Gli anziani, Robert Ashley, Gordon Mumma, David Behrman, Alvin Lucier, e gli ibridi artistici, come le performer Meredith Monk e Laurie Anderson, gli ingegneri, come David Behrman e Paul Demarinis, si affiancano ai piu' singolari "funny rocker" elettronici: Blue Gene Tyranny, David VanTieghem, Phil Armonic.

I casi sono praticamente infiniti, dalla disco music della Love Of Life Orchestra del sassofonista Peter Gordon fino al country & western di Ned Sublette, ex volontario degli ensemble chitarristici di Glen Branca e Rhys Chatham.

Questi musicisti compiono piu' o meno spregiudicate incursioni nel campo della musica d'intrattenimento. Il taglio ironico dei brani e la saldatura a freddo delle citazioni non intaccano il disegno di una musica del quotidiano che utilizzi come oggetti musicali non piu' note o figure ritmico-melodiche o suoni naturali o altro del genere, ma stereotipi della musica di consumo; arte di collage e musica totale, proprio quella a proposito della quale dissertarono con tanta foga i maestri freak e underground degli anni Sessanta. La linea genealogica proviene da Warhol piu' che da Cage. La civiltà del misticismo e della trascendenza (che informo' il minimalismo) ha ceduto il posto alla civiltà del riflusso, che non rinnega il consumismo ma anzi ne fa uno strumento di composizione.

Dall'esperienza rivoluzionaria della Lovely avra' origine un nuovo concetto di musica d'avanguardia, che assimilerà i rifiuti della musica popolare nel proprio arsenale di mezzi espressivi.

Discografia selezionata:

Jon Appleton:

**Syntonic Menagerie** (Flying Dutchman 103)

**Four Fantasies For Synclavier** (Folkways, 1982) \*

Chris Brown:

**Snakecharmer** (Artifact, 1990)

Joel Chadabe:

**Streetscene** (OPI, 1967)

**Daisy** (OPI, 1972)

**Rhythms** (Lovely, 1980)

**Settings For Spirituals** (Lovely, 1984)

Nicolas Collins:

**Going Out With Slow Smoke** (Lovely 1701, 1982)

**Killed In A Bar** (Lovely, 1983) \*

**Let The State Make The Selection** (Lovely 1712, 1984)

**Devil's Music** (Trace Elements 1013, 1986)

**100 Of The World's Most Beautiful Melodies** (Trace Elements, 1989)

Stuart Dempster :

**In The Great Abbey Of Clement VI** (1750 Arch, 1979)

Harry DeWit:

**One Bar For Nothing** (Eksakt, 1986)

**Sonus Lux** (Eksakt, 1988) \*

Charles Dodge

**Changes** (Nonesuch H71245)

**Earth's Magnetic Field** (Nonesuch H71250, 1970)

**Synthesized Voices** (CRI, 1978)

James Fulkerson:

**Works** (Lovely, 017)

Glass Orchestra:

**Glass Orchestra** (Musica Gallery MGE10)

**Verrillon** (Glass Orchestra G002)

**Human** (Canadian Music Centre, 1989)

Tom Johnson:

**An Hour For Piano** (Lovely 1081, 1979)

**Nine Bells** (India Navigation, 1982) \*

Elodie Lauten:

**Piano Works** (Cat Collectors 7000)

**Concerto For Piano And Orchestra** (Cat Collectors 777)

**The Death Of Don Juan** (Cat Collectors 713)

Tod Machover:

**VALIS** (Bridge, 1988) \*\*

**Flora** (Bridge, 1990)

Phill Niblock :

**Nothin' To Look At Just A Record** (Navigation, 1989)

**Niblock For Celli** (India Navigation IN30270)

Michael Redolfi:

**Sonic Waters** (Hat Art 2002, 1990) \*

Jon Rose:

**Paganini's Last Testimony** (Konnex, 1989)

Robert Rutman:

**Bitter Suites** (Rutdog 1009) \*\*

**1939** (Pogus, 1990) \*\*

Laura Spiegel:

**Expanding Universe** (Philo 9003, 1980) \*

David Tudor:

**Rainforest IV** (Block, 1982) \*

**Pulsers/ Untitled** (Lovely 1601)

---

## La musica concreta

---

Il rumore allo stato puro, pubblicizzato con grande scandalo da opere naive come il concerto per "intona-rumori" (1913) del futurista italiano Luigi Russolo o la *Parade* (1917) cubista di Erik Satie, si rivelo' nel Dopoguerra qualcosa di piu' di una semplice trovata oltraggiosa.

Infrangendo i codici dell'aura della musica borghese, la musica del rumore naturale riscopre il valore dei suoni primitivi, non artefatti e idealizzati dalle leggi dell'armonia. Se i primi esperimenti di Schaeffer tendevano piu' che altro a generare clamore, in seguito artisti sempre piu' creativi (per esempio Moondog)

seppero sfruttare quelle intuizioni per toccare le corde piu' intime della psiche: dallo scricchiolio ossessivo di una porta che si apre e si chiude puo' scaturire un tetro senso di paranoia, dal canto degli uccelli e dal gorgoglio dell'acqua un senso di quiete e di riposo.

Pierre Henry, Alvin Curran e Alvin Lucier rappresentano tre diverse generazioni di musicisti concreti.

Henry, generazione dei Conservatori, manipola i rumori quotidiani (ma e' anche il primo ad immettere il rock nella musica sinfonica).

Curran, generazione flower-power, cerca l'estasi nell'armonia della natura. Lucier, generazione tecnologica, prende lo spunto da cibernetica e informatica, da neuroni e bit, per rappresentare l'alienazione post-industriale.

Dopo Henry il discepolo piu' valido di Schaeffer e' Ilhan Mimaroglu (nato a Istanbul nel 1926, ma laureato alla Columbia di New York), mentre in America il piu' fedele alla predicazione dei francesi e' Tod Dockstader.

Philip Perkins spinge infine la sperimentazione concreta nell'era degli indipendenti.

Piu' o meno influenzati da questi esperimenti saranno anche i compositori di sinfonie "industriali", come Tom Metcalf e Chuck Vrtacek.

Fedeli alla linea di Curran saranno i musicisti new age che utilizzeranno suoni naturali con sottofondi elettronici, come Bernie Krause, Mychael Danna, Aki Domo, e la Synchestra.

Discografia selezionata:

Ilhan Mimaroglu:

**Music Plus One** (Vox, 1970) \*\*

**Wings Of The Delirious Demon** (Finnadar, 1972) \*\*

**Face Of The Windmills** (Finnadar, 1974)

**Tract** (Folkways 33441)

**To Kill A Sunrise** (Folkways 33951)

Tom Metcalf:

**One** (Clockwork CWCD-1, 1989)

---

## Il vocalismo creativo

---

Da secoli il canto e' stato costretto nei rigidi canoni formali della musica classica, privandolo delle sue enormi potenzialita' espressive per farne unicamente uno strumento ben accordato. In tal modo si e' limitata la capacita' del canto di rendere l'emotivita' umana.

Il blues, il jazz e il rock hanno imposto prepotentemente nuovi standard di "bel canto", favorendo la personalita' dell'interprete piu' che le sue doti vocali. In tal modo il canto e' stato recuperato alle simpatie del pubblico giovanile, e ne e' divenuto anzi il portavoce generazionale.

Il sacrilegio del rock ha finito per contagiare anche i conservatori, favorendo di fatto una drastica revisione del dogma vocale tramandato nei secoli. Luciano Berio, Olivier Messiaen e Karlheinz Stockhausen avevano gia' esplorato a fondo i potenziali sonori della voce umana in opere precorritrici. Sulle loro tracce compositori moderni come Alvin Lucier e Pauline Oliveros iniziarono a vivisezionare e manipolare il canto come una qualsiasi altra sorgente di suoni.

Del canto si apprezzano ora soprattutto due caratteristiche: l'estrema flessibilita' dello strumento "voce" e l'efficacia unica nel convogliare emotivita'.

La voce "seria" torna decisamente alla ribalta, ma nell'intento di esplorare in modo piu' formale tali parametri, che sono poi quelli alla base del vocalismo rock e jazz.

Sono due gli approcci principali al vocalismo colto. Da un lato i cantanti-performer, per i quali la voce va piegata a deformazioni timbriche analoghe a quelle che surrealismo ed espressionismo hanno applicato alla recitazione. Questi performer sono specializzati nel variare la voce all'interno di diversi registri, nel farle assumere ruoli diversi, nell'"accordarla" come uno strumento polifonico.

Meredith Monk e' la piu' austera praticante di quest'arte, mentre Laurie Anderson, piu' sofisticata e leggera, riesce a farne un successo da hit parade. Entrambe appartengono all'arte performance, al genere di spettacolo totale perfezionato da Ashley.

Joan LaBarbara e Diamanda Galas rappresentano invece una corrente in cui lo strumento, definitivamente acquisito, non e' piu' un semplice accessorio alla recitazione, ma diventa lo strumento solista di una musica da camera dissonante, generalmente a forti tinte elettroniche.

Musiciste rock come Jane Siberry ed Enya applicheranno queste tecniche alla musica di consumo, aprendo la strada ad una forma vocale della new age.

Alle ricerche del canto hanno contribuito gruppi come il Theatre Of Eternal Music di LaMonte Young, l'Extended Vocal Technique Ensemble del Center For Music Experiment di La Jolla (vicino a San Diego), l'Harmonic Choir di David Hykes, il gruppo a cappella Direct Sound di David Moss e i theatre piece di Roger Reynolds.

Il canto creativo e' per lo piu' femminile, segno di una predisposizione naturale delle corde vocali, di un costume antico che vuole ancora la donna musicista al canto, ma anche di una sensibilita' piu' acuta. La peruviana Yma Sumac fu forse la prima vocalist a destare sensazione per il suo excursus vocale. Nel jazz emergono Jeanne Lee (titolare di diverse collaborazioni di prestigio, da Gunther Hampel a Leo Smith, da Cecil Taylor a Marion Brown, e autrice dell'oratorio *Prayer For Our Time*, tuttora inedito) e Annette Peacock (antesignana delle tecniche di elaborazione elettronica). Dai conservatori escono Rebecca Armstrong, Jay Clayton e Cathy Berberian (moglie di Berio). Ma "voci" suggestive si contano un po' in ogni parte del mondo, dalla polacca Urszula Dudziak all'anglo-indiana Sheila Chandra. Delle nuove leve la piu' spettacolare e' forse Shelley Hirsch, una Joan LaBarbara dei cabaret, autrice della sinfonia per voce ed elettronica *Haiku Lingo*.

Discografia selezionata:

Sheila Chandra:

**Out On My Own** (Indipop, 1984)

**Quiet** (Indipop SCH2, 1984)

**The Struggle** (Indipop SCH3, 1985)

**Nada Brahma** (Indipop SCH4, 1985)

**Roots And Wings** (Indipop, 1990)

Jay Clayton:

**All Out** (Anima, 1981) \*\*

Urszula Dudziak:

**Urszula** (Arista 4065) \*

**Newborn Light** (Columbia, 1975) \*\*\*

Shelley Hirsch:

**Haiku Lingo** (Review, 1990) \*\*

---

## Il minimalismo europeo

---

Se in Francia, Italia e Germania la musica da conservatorio appare profondamente sclerotizzata, la Gran Bretagna soffre addirittura di un tradizionale complesso di inferiorita'.

I musicisti inglesi (salvo rarissimi esempi) sono sempre stati dei minori, tanto che la corte e' spesso dovuta ricorrere ai tedeschi e agli italiani. Quello che dovrebbe essere un handicap insormontabile finisce pero' per consentire una maggiore elasticita' mentale.

In sostanza si ripresentano le stesse condizioni che hanno favorito lo sviluppo della musica post-cageana in USA, con il vantaggio di poter far tesoro delle esperienze americane.

I maggiori talenti degli ultimi anni, dopo il risveglio dovuto a Michael Tippett, Benjamin Britten, William Walton e Lennox Berkeley, sono Peter Maxwell Davies (nato nel 1934), uno dei piu' grandi compositori della sua generazione, Harrison Birtwistle (1934), Nicholas Maw (1935), Jonathan Harvey (1939), Robin Holloway (1943), John Tavener (1944), Giles Swayne (1946), Nigel Osborne (1948), Oliver Knussen (1952), Robert Saxton (1953), tutti piu' o meno influenzati da Stravinsky, che a loro volta rivedono contraddicendolo in chiave moderna; mentre piu' scarsi sono i contributi alla musica atonale (Elizabeth Lutyens e piu' recentemente Colin Matthews).

Il piu' indecifrabile e' Brian Ferneyhough (nato nel 1943), le cui partiture presentano delle difficolta' insormontabili per la maggior parte degli esecutori. I piu' elettronici sono Roger Smalley (1943) e Tim Souster (1943), discepoli e stretti collaboratori di Stockhausen.

Fra i compositori piu' sperimentali di quella generazione si distingue Cornelius Cardew.

Nell'insieme si tratta di un gruppo di talenti come mai la civiltà musicale britannica ne vide, e quasi tutti emancipati dalla corrente principale di ricerca del Continente (quella rigorosamente seriale, elettronica e gestuale).

Negli anni Settanta viene alla ribalta la generazione post-minimalista, influenzata da Reich e Glass.

Abbandonati i vezzi mistici e panetnici, pero', i compositori britannici vestono il minimalismo del razionalismo occidentale che domina dall'inizio del secolo. Ma il minimalismo ha lasciato due importanti lezioni: che e' consentito usare accordi tonali e che e' consentito usare pulsazioni regolari. Due dei dogmi del serialismo sono stati definitivamente abbattuti. L'aspetto ideologico del minimalismo europeo diverge in effetti profondamente da quello americano (mistico, spiritualista, trascendentale), ma non e' questo che conta. Tutto il minimalismo europeo sara' si' radicato nelle armonie convenzionali e nella logica esecutiva della musica occidentale, ma sara' tuttavia portatore di un nuovo concetto di musica seria.

Fra i nuovi protagonisti si contano Brian Eno, che diventa uno degli animatori della scena britannica con la sua etichetta Obscure, Michael Nyman, Gavin Bryars, Michael Brook.

Il punto di rottura con la tradizione britannica (e di incontro con la musica rock) e' forse la asceticissima *Discreet Music* del 1975, in cui Eno sembra voler abolire non solo l'armonia classica ma anche tutta l'avanguardia

modernista. Da qui parte il recupero di una sonorita' piu' interiore e spontanea, che approda alla "musica ambientale", lento flusso di emozioni che sposa impressionismo pittorico e contemplazione trascendente.

Fast Forward e' per le percussioni cio' che Branca e' per la chitarra: i suoi brani per combo di soli percussionisti sono tornado di colpi d'intensita' spaventosa oppure rilassanti colonne sonore per trance trascendenti.

Al concetto di "musica per ambienti" si collegano anche compositori continentali, primo fra tutti Asmus Tietchens, allievo di Cage e di musicisti "concreti" come Bernard Parmegiani, ma dedito a un minimalismo elettronico di grande presa drammatica (come nelle sue lugubri ed estenuanti "marce funebri"), Benjamin Lew (le cui cristalline sonorita' sono affini a quelle di Harold Budd), lo svedese Rune Lindblad e il belga Wim Mertens.

Discografia selezionata:

Fast Forward:

**Caffeine Effect (Ear-Rational, 1988) \***

**Panhandling (Lovely, 1989)**

**Rotorblade (Arph) solo su cassetta**

**Benjamin Lew:**

**Nebka (Crammed)**

**Les Nouvelles Musiques de Chambre (Sub Rosa) con i Controlled Bleeding**

**Rune Lindbad:**

**Death Of The Moon (Pogus, 1990) antologia \*\***

---

## Il Massimalismo

---

In corrispondenza della grande popolarità di cui gode il minimalismo negli anni Ottanta, nuovi approcci si sono manifestati nell'avanguardia newyorkese, tutti decisamente più vicini al rock.

Mentre Philip Glass vara il minimal-rock, Rhys Chatham e Glenn Branca lanciano il monumentalismo chitarristico.

Jeff Lohn compone un balletto in tre parti, *Music From Paradise*, viscerale, pulsante, caotico.

I seguaci californiani del minimalismo di Reich e Riley hanno continuato negli anni a sperimentare sulla trinità estetica del minimalismo: melodia, armonia e ritmo. Ma, complicando man mano i pattern e gli impulsi della musica, questo movimento si è riavvicinato a forme espressive meno contemplative, dotate di svolgimento drammatico, tanto da essere anche soprannominate "neo-romantiche" o "neo-consonanti" o "massimaliste".

La corrente vanta diversi esponenti, di cui i maggiori sono John Adams, Paul Dresher, Ingram Marshall e Daniel Lentz, senza contare irregolari come Harold Budd. Fra i precursori di questa scuola va citato Richard Horowitz, vissuto per anni in Marocco, che al suo ritorno in patria prese a incidere dischi di una world music manipolata elettronicamente (il sintetizzatore viene accordato al ney in *Eros In Arabia* per esaltare le inflessioni microtonali delle scale orientali e nei dischi con la cantante persiana Sussan Deihim il canto viene filtrato e rifratto in sei diverse armoniche).

Fra gli altri vanno citati: Stephen Scott; Michael Galasso, influenzato dal barocco italiano; Michael Byron (*Tidal* per piccola orchestra di violini, viola, basso, pianoforti e tastiere polifoniche); Carl Stone, animatore della scena di Los Angeles (*Sukothai*, 1979, variazioni alla Reich su un rondo di Purcell; *Woo Lae Oak*, 1981, per tremolo di violino "bowed" e soffio dentro una bottiglia manipolati elettronicamente; *Dong Il Jong*, 1984, modulazioni di voce, musica giapponese, brani Motown e una suite rinascimentale); Daniel Schell e il suo ensemble Karo, dediti a un folk melodico e minimalista per clarinetti, percussioni, violini e tastiere.

Michael Byron:

**Tidal (Neutral, 1982) \***

Michael Galasso:

**Scenes (ECM 1245, 1983) \*\***

**Scan Lines (Igloo 25)**

Richard Horowitz:

**Eros In Arabia (Ethnotech 777)**

**Solo Ney Improvisations (Shandar, ?)**

**Desert Equations (Crammed Discs MTM8) con Sussan Deihim**

Jeff Lohn:

**Music From Paradise (Daisey, 1985) \***

Daniel Schell:

**If Windows They Have (Crammed Discs, 1988) \***

Carl Stone:

**Woo Lae Oak (Wizard 224, 1981) \***

**Shibucho (Electro-acoustic Music, ?)**

**Four Pieces (EAM, 1990)**

---

## Il rock elettronico

---

Con la *Kosmische Musik* tedesca, e in particolare Klaus Schulze e Tangerine Dream, ebbe inizio una corrente che sarebbe stata molto influente sulla musica degli anni Ottanta. Era ancora musica rock, ma eseguita prevalentemente con strumenti elettronici. Il sintetizzatore, introdotto da Moog nel 1965, era stato subito adottato da complessi di musica leggera come i Beach Boys, piu' che altro in funzione decorativa, ma furono il "sequencer" (capace di ripetere all'infinito passaggi ritmici e parti melodiche) dei Tangerine Dream e le "rhythm machine" (capaci di simulare i poliritmi piu' complessi) dei Kraftwerk che aprirono nuovi orizzonti alla musica rock.

Di disco in disco le armonie artificiali di questi musicisti si fecero sempre piu' sofisticate, sempre piu' fantasiose, sempre piu' macchinose. E di pari passo crebbe la padronanza del mezzo elettronico, a sua volta perfezionato di anno in anno da un'industria sempre piu' cosciente del suo valore potenziale.

A rompere il ghiaccio con l'elettronica erano sia intellettuali come Brian Eno, sia umili session-man come Patrick Moraz (autore di decine di colonne sonore nelle quali suona tutti gli strumenti) e Roger Powell (scudiero di Todd Rundgren),

musicisti rock che ampliavano il vocabolario della musica di consumo con un massiccio ricorso al sintetizzatore. Ma l'uomo che porto' il sintetizzatore in classifica fu Jean-Michel Jarre, il cui *Oxygene* del 1976 fu di fatto il primo hit di un nuovo genere musicale, elettronico ma melodico.

Non bisogna inoltre dimenticare l'impatto che ebbe *Tubular Bells* di Mike Oldfield, il disco che rese popolari il bricolage sinfonico e la fantasia melodica a ruota libera.

Ne' l'operazione di volgarizzazione dell'avanguardia portata avanti coscientemente dai Pink Floyd.

Negli anni Ottanta la scuola tedesca venne continuata da musicisti (in gran parte fuoriusciti dai complessi di allora) che si emarginarono dalla scena rock, la quale a sua volta li considero' nella migliore delle ipotesi come degli isolati, ma piu' spesso come dei "minori" tout court.

Questi musicisti si passarono una fiaccola che sarebbe stata portata fino in era new age: da Peter Frohmader a Roedelius (ex Cluster), da Michael Hoenig a Peter Michael Hamel, da Michael Rother a Eberhard Schoener (sintesista e violinista che ha registrato *Video Magic* con l'orchestra da camera di Monaco e che ha composto ardui lavori seriali per sole tastiere come *Sky Music* e *Mountain Music*).

I piu' sperimentali del lotto furono Nik Tindall e Rudolf Lager (autori di quattro album per la Sky all'inizio degli anni Ottanta) e il sassofonista Ariel Kalma, definito "il John Coltrane della musica cosmica" per le sue audaci improvvisazioni di fiati e sintetizzatore.

La scuola tedesca delle composizioni di spessore sinfonico culminera' nei lavori monumentali del danese Klaus Schonning.

Etichette come la Kuckuck di Monaco (fondata nel 1969) o la Sky rappresentarono i primi cenacoli della new age elettronica, molto prima che il termine venisse coniato.

Nel rock americano sarà Larry Fast ad introdurre ambizioni elettroniche, e in quello britannico sarà l'umile Pete Bardens (ex leader dei Camel), che comporrà saghe elettroniche reminescenti del suo passato *progressive*. Nel rock continentale domineranno Vangelis e Jarre, i due messia del genere.

---

## Gli ensemble elettronici

---

Gli sconvolgimenti in atto nel mondo del rock, con l'avvento della "new wave" e delle piccole etichette indipendenti, ha dei riflessi anche sul mondo dell'avanguardia. Se lo studio elettronico ha reso possibile per tutti di registrare musica su disco, la discografia indipendente e il suo corredo socio-culturale mette a disposizione di tutti una efficiente rete di marketing. Se negli anni Cinquanta il repertorio d'avanguardia passava per poche, illuminate case discografiche, le quali seguivano comunque le indicazioni dei centri musicali piu' influenti, alla fine degli anni Settanta un nuovo contingente di avanguardisti adotta le prassi di produzione e diffusione proprie della new wave, generando in tal modo un boom di incisioni e soprattutto da parte di artisti alle prime armi. Per la prima volta nella storia dell'avanguardia, per esempio, molti musicisti ricorrono alla vendita per corrispondenza delle proprie cassette.

Indirettamente tutto cio' fa anche accettare a un pubblico piu' ampio la musica d'avanguardia, e cio' favorisce a sua volta la nascita di nuovi focolai di sperimentazione. In breve si forma (soprattutto sulla West Coast) una rete di mass-media dedicata alla nuova musica che copre l'intera nazione, con riviste come "OP" (fondata nel 1979 da John Foster), "Recordings" (fondata nel 1980 da Thomas Holmes) e "Option" (con Ritchie Unterberger, Dean Suzuki e Piero Scaruffi) che fungono da tam-tam.

Tale "loft music" (musica di soffitta) ha i suoi precursori nei Silver Apples, nei Mother Mallard's, nella Tonto's Expanding Head Band, in Beaver And Krause, nei francesi Heldon di Richard Pinhas (che accompagnavano con tornado elettronici gli assoli chitarristici del leader), gruppi pseudo-rock coraggiosi e preveggenti degli anni Settanta. Ma anche in opere sui generis di star del rock, come il *Metal Machine Music* di Lou Reed, il *Consequences* di Lol Creme e Kevin Godley o persino i primi dischi di Yoko Ono. Tutti i complessi elettronici tedeschi possono considerarsi pionieri di questo fenomeno (soprattutto i piu' tardi, come i Cluster e gli Harmonia), ma i Software (Peter Mergener e Michael Weisser) sono i primi ad esibirne i sintomi moderni.

Quella tradizione e' stata ripresa da gruppi come i Nightcrawlers, i Rhythm And Noise, i Checkfield (John Archer e Ron Satterfield, che, influenzati dalla musica folk sul primo *Water Wind And Stone*, hanno poi ampliato la formazione verso l'ensemble da new age), i giapponesi Interior, i Bushido (influenzati dalla musica cosmica), i Controlled Bleeding, i Voice Crak di Deep Voices (FMP, 1977).

I piu' professionali sono pero' l'Electronic Art Ensemble, un quartetto diretto da Gregory Kramer che suona sintetizzatori, chitarra elettrica, basso, tromba, organo, piano e percussioni, ispirandosi a Subotnick e Stockhausen, i Zeitgeist, un ensemble di tastiere e percussioni che esegue world-music nell'ottica del minimalismo percussivo di Reich. A parte si situano il Relache e il Kronos Quartet, i piu' celebri

ensemble di esecutori di musiche d'avanguardia.

Sull'onda di questo fenomeno alcuni ensemble riprendono le tecniche collagistiche dei musicisti "concreti" con intenti piu' musicali.

Gruppi come i Mnemonists, gli If Bwana e i Negativland producono una sorta di musica-verita'

i cui presupposti sono piu' sociologici che artistici.

Electronic Art Ensemble:

**Inquietude (Gramavision 7003, 1982) \*\***

If Bwana:

**Wah Yu Wan (Generations Unlimited, 1990) \*\***

Interior:

**Interior (ALfa, 1982) oppure (Windham Hill 1047, 1985)**

**Design (Windham Hill, 1987)**

Zeitgeist:

**Zeitgeist (Sound Environment TR-1015)**

**Duplex (Time Ghost 1002)**

**Zephyr (Time Ghost 1003, 1987) \***

**Plays Fuentes (Time Ghost 1004)**

---

## Il solismo creativo

---

Se il jazz degli anni Sessanta viene comunemente associato all'idea del "free", politicizzato e armonicamente libero, quello degli anni Settanta richiama alla mente i dischi per strumento solista, sia esso chitarra (Derek Bailey), sassofono (Anthony Braxton), trombone (George Lewis) o violino (Leroy Jenkins). Il jazz gli anni Settanta e' un jazz della decomposizione, della riduzione ai minimi termini, dell'esplorazione ossessiva delle radici tecniche e delle radici culturali del genere.

Il jazz degli anni Ottanta puo' allora essere considerato all'opposto dello spettro ideologico. E' infatti un jazz della ri-composizione, che ricuce insieme cio' che nel decennio precedente era stato rigorosamente frazionato. Il solismo rimane una realta' importante del mondo del jazz, ma poco a poco da' luogo a un modo diverso di intendere quella che e' formalmente la stessa operazione sul suono.

Il jazz d'avanguardia europeo ha subito comunque una parabola che e' solo superficialmente parente di quella del suo omologo americano. Se in entrambi i continenti l'intelligenza bianca ha ripudiato (o semplicemente accantonato) il jazz come veicolo di espressione razziale e anti-razzista per elevarlo a strumento universale di comunicazione, a koine' super partes, in Europa esso e' rimasto largamente legato a manifestazioni politiche o comunque ideologiche di stampo filo-socialista piu' o meno collegate ai moti studenteschi del Sessantotto (che si traducono poi in un'enfasi esasperata sulla distribuzione indipendente e in una solidarieta' di tipo cooperativistico), e al tempo stesso e' stato razionalizzato oltre misura per poter essere promosso ad arte "alta", "colta", "seria".

Negli USA, invece, la componente eversiva e' stata pressoché totalmente disinnescata da una generazione di compositori (Davie Williams, John Oswald, Henry Juntz, LaDonna Smith), prevalentemente bianchi, che del jazz recuperano in realta' soltanto il vocabolario e la grammatica, secondo le prassi piu' canoniche del post-modernismo, e al tempo stesso quel vocabolario e quella grammatica sono asservite a una "maniera" che non li nobilita affatto, anzi li volgarizza al massimo come tanti altri frammenti babelici della civilta' musicale.

In Gran Bretagna e' pertanto piu' pesante l'eredita' degli improvvisatori liberi alla Derek Bailey, Evan Parker, Tony Oxley, Paul Rutherford, Barry Guy, Paul Lytton (i fondatori della Musicians Coop e dell'etichetta Incus), la cui musica assumeva spesso dei connotati politici (in senso lato) e si mischiava volentieri con le altre arti (teatro, danza, pittura) in "happening" multimediali contrassegnati da uno spirito quasi dadaista; mentre fecero meno proseliti la scuola "estetizzante" di John Surman e Dave Holland e la scuola "sinfonica" di Keith Tippett e Mike Westbrook, che peraltro disponevano di orizzonti piu' ampi.

Il sassofonista Lol Coxhill, il chitarrista Fred Frith, il flautista David Toop, il clarinetista Tony Coe, il pianista Steve Beresford sono eredi della

Musicians Coop, ma contaminati da tutti i generi musicali del loro tempo e titolari pertanto di una fantasia iconoclasta che mancava ai loro maestri.

Negli USA il solismo creativo e' stato riveduto e corretto all'insegna di una nuova sensibilita' da personaggi come John Zorn, David Moss, Henry Kaiser, Ned Rothenberg, Eugene Chadbourne, Bob Wasserman, tutti partiti da posizioni piu' o meno vicine ai solisti inglesi, ma approdati alle soluzioni stilistiche piu' svariate e spericolate.

Tony Coe:

**Tournee Du Chat (NATO 019, 1982)**

**Le Chat Se Retourne (NATO 257, 1985)**

**Mer De Chine (NATO ZOG2, 1987) col. son.**

**Mainly Mancini (Chabada 8, 1985) 10"**

---

## Lo space jazz

---

Con il jazz-rock di Miles Davis prima (e piu' ancora quello dei suoi apostoli Weather Report, Chick Corea e Keith Jarrett) e con il jazz estetizzante dell'ECM poi il jazz perse parecchio della sua connotazione "africana" per diventare una musica assai piu' "facile" per l'orecchio del benestante medio bianco. Questa tendenza tocchera' un provvisorio vertice verso l'inizio degli anni Ottanta, quando la qualita' dell'incisione, l'amalgama timbrico e la fluidita' delle composizioni dara' luogo a un sound che conserva il feeling del jazz ma che e' ormai avulso dalle sue radici culturali e tecniche.

Decisiva fu l'opera della casa discografica tedesca ECM, animata a Monaco da Manfred Eicher, al cui personalissimo gusto si deve gran parte dell'evoluzione del genere.

Tale "space jazz" venne elevato ad arte da personaggi come Paul Horn, Steve Douglas, Michael Gilbert, Steve Tibbetts, Patrick O'Hearn, che, per vie piu' o meno traverse, svilupparono uno stile atmosferico basato sulle armonie del jazz e sulle sonorita' (acustiche o elettroniche) della new age. I principali ispiratori del genere sono i Weather Report e gli Oregon, Terye Rypdal e Pat Metheny.

Una caratteristica e' comune a quasi tutti gli esponenti del genere: lo spirito dello space jazz e' quasi sempre quello di fondere le caratteristiche del jazz (sincopazione e improvvisazione) con la sensibilita' occidentale da un lato (per farne un genere piu' sofisticato) e con timbri e maniere orientali (per farne un genere piu' meditativo).

Contributi originali al jazz-rock in contesto new age sono venuti anche da tre grandi percussionisti, Stomu Yamashta, Michael Shrieve e Mark Nauseef.

---

## Il jazz post-moderno

---

La scuola dei solisti creativi si evolve durante gli anni Ottanta in una musica che continua a conferire grande enfasi all'improvvisazione ma che al tempo stesso ripudia le elucubrazioni astratte e monomaniache sullo strumento solista a favore di un suono di ensemble e di una musica di citazioni. Non e' tanto (o soltanto) un riflusso dall'astratto verso il concreto, quanto un'evoluzione dal privato (introverso, inconscio, asociale) verso il pubblico (estroverso, conscio, sociale). Sotto l'influsso della trans-avanguardia musicale di New York nasce una generazione di intellettuali bianchi del jazz che ama ricombinarsi in tutte le forme strumentali possibili e riciclare tutte le forme musicali possibili.

La fusion che ne scaturisce genera jam session estrose e creative, generalmente limitate a due o tre strumenti, in cui i gerghi delle varie avanguardie (classica, rock, jazz, country, folk) si confondono babelicamente. I protagonisti ripudiano i canoni imperanti del jazz, i riferimenti obbligati del bebop e del free, cosi' come l'enfasi eccessiva sul virtuosismo strumentale. Adottano invece un'estetica "qualunquista" che e' molto piu' vicina a quella del rock.

Si tratta in generale di intellettuali della musica come i sassofonisti John Zorn, Tim Berne, Marty Ehrlich, Ned Rothenberg, Lenny Pickett, John Lurie e Marty Fogel (autore di alcuni dei brani piu' suggestivi della Everyman Band), i percussionisti David Moss, Charles Noyes (autore di un disco di cacofonie improvvisate per chitarra e percussioni), Samm Bennett, Ikue Mori e Robert Previte, i violoncellisti Tom Cora ( che suona nei combo Curlew e Nimal) e Hank Roberts (titolare del trio Arcado con il violinista Mark Feldman e il bassista Mark Dresser), il tastierista Wayne Horvitz, la pianista Robin Holcomb (poetessa, co-fondatrice della New York Composers' Orchestra, moglie di Horvitz, titolare in proprio di delicate ballate art folk e di uno stile che si pone all'incrocio fra Erik Satie e Cecil Taylor), i chitarristi Bill Frisell, Kip Hanrahan, Henry Kaiser, Marc Ribot, Vernon Reid e David Torn, i bassisti David Hofstra e Danny Thompson, i trombonisti Peter Zummo e Jim Staley (promotore nel 1976 di una serie di trii con Horvitz e Sharp, Frisell e Mori, Zorn e Frith che improvvisano cacofonie ai rispettivi strumenti), i trombettisti Lesli Dalaba e Butch Morris, l'arpista Zeena Parkins, il fisarmonicista Guy Klucevsek. Ciascuno si caratterizza per una ben precisa personalita' artistica. Insieme realizzano jam eclettiche e avventurose che incendiano i locali del nuovo underground. Rispetto ai "solisti creativi", pero', la tendenza e' ora quella verso l'"ensemble creativo", e il musicista emerge allora soprattutto in quanto loro "bandleader" e compositore, regista del suono.

Buona parte di essi ricicla e confonde stilemi di generi del passato,

dallo swing all'hard-bop,  
dall'heavymetal alla psichedelia, dalle colonne sonore alle musiche etniche,  
secondo le prassi piu' canoniche del postmodernismo (il movimento culturale  
lanciato nel 1966 dall'architetto Robert Venturi con il libro "Complexity and  
contradiction in architecture").

In un movimento che e' essenzialmente individualista, non c'e spazio per  
gli ensemble stabili. L'unica, saliente, eccezione e' quella dei  
Borbetomagus. Sulle tracce delle loro improvvisazioni violentemente sconnesse  
si pongono anche Gibbs & Knopoff, un duo di Oakland che assimila altrettanto  
bene il verbo della musique concrete e quello di Cage.

Tom Cora:

**Live At The Western Front (No Man's Land, 1987) \***  
**Nimal (Rec Rec, 1989) \*\***  
**Nimal: Voix De Surface (Rec Rec, 1990) \***  
**Gumption In Limbo (Sound Aspects, 1991) \***

Lesli Dalaba:

**Trumpet Songs And Dances (Parachute 010, 1979) \***

Marty Fogel:

**Many Bobbing Heads At Once (CMP, 1989) \*\***

Jazz Passengers:

**Broken Night/ Red Light (Crepuscule, 1987)**  
**Deranged And Decomposed (Crepuscule, 1988)**  
**Implement Yourself (1990)**  
**Live At The Knitting Factory (Enemy, 1991)**

Guy Klucevsek:

**Blue Window (Zoar ZCS08) \*\***  
**Manhattan Cascade (CRI, 1991) \***

Gibbs & Knopoff:

**Culture In The Airwaves (Nexus Cassettes, 1990) \*\***

Charles Noyes:

**Free Mammals (Visible, 1980) con Kaiser e Oscar Maercks**  
**The World And The Raw People (Zoar, 1988) \***

John Oswald:

**Improvised (Music Gallery, 1978)**  
**Moose And Salmon (Music Gallery, 1979)**  
**Plunderphonics (1989) \***

Zeena Parkins:

**Something Out There (ed. tedesca, ?)**

Hank Roberts:

**Black Pastels (JMT, ?)**

**Birds Of Prey (?, 1991)**

Jim Staley:

**Mumbo Jumbo (Rift 12, 1986) \*\***

Danny Thompson:

**Whatever (Hannibal 1326)**

**Whatever Next (Antilles, 1989)**

Peter Zummo:

**Zummo With An X (Loris LR001)**

---

## La musica new age

---

### L'eta' della creativita'

Verso la fine degli anni Settanta prende piede negli USA un fenomeno "indipendente" che rendera' ancor piu' sfocato il confine fra musica d'avanguardia e musica di consumo: la "new age music".

A produrla sono musicisti resisi del tutto autonomi grazie agli studi di registrazione casalinghi, alle piccole case discografiche specializzate e ai servizi di distribuzione per corrispondenza. Cio' che distingue questa musica dal rock, dal jazz e dalla classica e' il suo carattere fondamentalmente meditativo. Rilassante e suggestiva, la musica e' fatta per placare, invece che esaltare, gli istinti primari. In tal senso si sposa bene con il mutato umore dei giovani, che attraversano una nuova fase di qualunquismo, e con quello dei meno giovani, cresciuti negli anni Sessanta e diventati adulti loro malgrado.

Dal punto di vista melodico la musica della new age e' semplice, lineare e ciclica: facile da eseguire e facile da ascoltare. Non richiede sforzi intellettuali, ma si presenta egualmente come un prodotto sofisticato. Al tempo stesso e' studiata per non coinvolgere emotivamente. E' perfettamente consonante, ma evita l'"ovvieta'" delle tradizionali progressioni melodiche, eliminando tanto la ripetizione metodica di frasi cantabili (il "ritornello") quanto il culmine di pathos che dovrebbe completare la costruzione armonica. In tal modo da' l'impressione di essere incompiuta, di non saper concludere un discorso che e' peraltro del tutto coerente.

Analogamente l'assenza di ritmo impedisce di essere trasportati da pulsazioni primarie e conferisce alla musica un senso di eternita'.

Proprio la sua innata semplicita' e la sua sterilita' ne fanno l'ideale colonna sonora del relax e della meditazione.

Tanto le sacche residue di mistici orientaleggianti, quanto gli yuppy ("young urban professionals") sfiancati dal lavoro d'ufficio, trovano in essa il supporto ideale ai propri bisogni. L'hare krishna che era stata la religione della rivoluzione, e che gia' aveva svelato retroscena di ipocrisia e cupidigia a non finire, si trasforma in musica dell'establishment, in colonna sonora del capitalismo avanzato.

Nulla a che vedere quindi con tape loop, generatori elettronici di rumore e arcane teorie di composizione. La new age music non e' neppure parente lontana della sperimentazione. Nasce da un banale, per quanto capillare, fenomeno economico (la diffusione di strumenti elettronici e studi di registrazione) e si sviluppa per un ben preciso mercato.

In effetti la definizione di new age music non puo' prescindere da una descrizione della propria "utenza".

Il pubblico dei professionisti fra i trenta e quarant'anni, nati nel periodo del "baby boom", che hanno dimenticato del tutto i pretenziosi ideali dei Sixties e si sono concentrati sulle ambizioni di carriera, ha riscoperto

l'importanza della qualità della vita. In una società sempre più consumista, che metteva a disposizione "quantità" sempre più grandi di prodotti, la "qualità" di quei prodotti era venuta sempre meno. Gli yuppies vogliono distinguersi dalla massa dei consumatori puntando proprio sulla qualità. Ecco allora la preferenza accordata alle BMW e ai vini francesi. La transizione dalle dimostrazioni studentesche all'ufficio di Wall Street è una transizione da "impegno" a "stile". Trattandosi di quarantenni cresciuti al suono di Dylan e dei Doors, la musica non può essere del tutto cancellata, ma va semplicemente aggiornata a questi dogmi. La new age music ha senso nella misura in cui rispetta quei dogmi, altrimenti non riuscirebbe a sopravvivere né come musica d'avanguardia né come musica di consumo.

L'area più produttiva è la Baia di San Francisco, e non a caso. Benché nel 1967 gli hippie avessero celebrato il loro funerale, la zona era rimasta piena di sentimenti mistici e di iniziative trascendentaliste. Basta pensare al festival in onore di Comet Kohoutek, tenutosi nel 1973 a San Francisco, durante il quale avvenne forse il primo meeting informale di musicisti infervorati da discipline "meditazionali" per i quali la musica era al tempo stesso un veicolo per esplorare l'universo e la condizione umana e un mezzo terapeutico per curare gli stress dell'"homo industrialis". Quell'umore si era in qualche modo sposato con il nascente stile di vita yuppie della vicina Silicon Valley. I punti di massima fusione dei due movimenti erano inevitabilmente le due università-guida della zona: Berkeley (l'ex fortezza della "contestazione") e Stanford (vessillo degli aspiranti yuppie).

E infatti proprio a Berkeley e a Palo Alto nascono case discografiche indipendenti come la Windham Hill di Will Ackerman. È Ackerman il primo ad avere l'idea marketing di vendere la musica creativa auto-prodotta come musica classica per gli yuppie. La musica è soffice, rilassante, fluida, melodica, lirica, cristallina; la registrazione sempre meticolosa; la confezione di lusso, con copertine che da sole valgono il prezzo d'acquisto.

La "new age" è d'altronde l'era in cui la generazione dei Sixties ambisce al benessere materiale e spirituale. I loro costumi pubblici mutano di molto, passando dalla protesta e dalla provocazione all'ambizione e all'avidità, dal socialismo più comunitario all'individualismo più sfrenato. Per quanto riguarda invece i costumi privati, non è tanto che essi cambino, quanto che vengano re-interpretati in una luce diversa, facendo in modo che laddove prima favorivano il caos morale degli hippie soddisfino adesso il bisogno di ordine morale degli yuppie. Così, per esempio, le droghe per la "liberazione della mente" lasciano il posto alla medicina new age e la meditazione orientale lascia il posto alla trance terapeutica. L'obiettivo non è più un mondo migliore nel futuro, ma un corpo migliore nel presente.

L'"era nuova" di cui favoleggiano filosofi e artisti dei sottoscala (la Terra sta entrando nell'era dell'Acquario, la quale dovrebbe portare pace e armonia all'umanità) è in realtà la diretta conseguenza della società post-industriale, nella quale non solo l'informazione ma anche gli strumenti per produrre e gestire

informazione sono a portata del consumatore. Un'altra caratteristica dell'era nuova e' poi la disponibilita' di tempo libero, un fattore che e' venuto assumendo via via piu' importanza dal momento in cui la civilta' industriale lancia il rapido e frenetico rinnovamento economico che avrebbe dato un benessere senza precedenti ai cittadini delle nazioni capitaliste. Proprio il tempo libero e' diventato l'obiettivo di un intero segmento dell'industria moderna. Dalle sale giochi alle birrerie, dalle palestre alle piscine, il tempo libero si traduce in una nuova economia di grande scala. Tanto che i rapporti fra societa' e individuo si configurano sempre piu' come una forma di compra-vendita di tempo: l'individuo vende parte del proprio tempo alla societa' per avere in cambio il potere d'acquisto necessario per divertirsi nel resto del proprio tempo; e sono sempre piu' coloro che sono impiegati proprio nell'industria del tempo libero, e pertanto, durante l'orario di lavoro, non fanno altro che fornire quel servizio di "divertimento" a "consumatori di tempo" come loro. E' un fenomeno in linea con la mutazione della societa' dal prodotto al servizio.

Basta adesso che l'individuo "si metta in proprio", cioe' compia quel lavoro per se stesso invece che per un ente esterno, per uniformare tempo libero e tempo lavorativo.

La crescente disponibilita' di tempo libero e la crescente disponibilita' di strumenti per lo sfruttamento di tale tempo libero in attivita' creative consente infatti a una vasta popolazione di dedicarsi nel tempo libero a creare proprio i servizi che servono al tempo libero degli altri. In altre parole l'individuo puo' vendere il proprio hobby e vivere di questo mestiere.

Sta pertanto nascendo l'"eta' della creativita'" nella quale non esistono piu' un consumatore e un produttore nettamente distinti, ma esiste un "prosumer" che amalgama entrambe le personalita'.

Una societa' edificata sul commercio del tempo spinge l'individuo a tentare di vendere il proprio tempo a se stesso, invece che a un ente esterno,

D'altronde l'automazione dei processi produttivi sta rapidamente rendendo inutile i lavori di tipo strutturato, e al tempo stesso sta rendendo sempre piu' economici i prodotti materiali, dai vestiti agli elettrodomestici, dal cibo alle automobili. Una crescente popolazione di impiegati sta diventando inutile, cosi' come divennero (relativamente) inutili i contadini nella societa'

industriale e gli operai in quella post-industriale. L'impiegato che esegue un lavoro strutturato di gestione dell'informazione e' in effetti un controsenso nell'era dell'informazione, in cui le macchine possono compiere le stesse mansioni in maniera piu' rapida ed efficiente.

Alla folla di impiegati si sta pertanto sostituendo una folla di "prosumer", dediti ad attivita' lavorative fortemente destrutturate che possono confondersi con le attivita' del tempo libero. La musica new age non e' altro che un primo esempio di questa trasformazione socio-economica in corso.

## Solo acoustic music

Ackerman fonda l'etichetta Windham Hill nel 1975 a Palo Alto (prendendo il nome dalla sua precedente azienda di costruzioni edilizie) e la specializza in un genere di musica acustica, e per lo più solistica, che ricorda da vicino il folk progressivo e primitivo di John Fahey, con una particolare tinta di jazz. Ackerman reagiva di fatto a vent'anni di progressi "elettrici", iniziati quando i Byrds conquistarono la Top 40 con la loro versione di *Mr Tambourine Man*. Ackerman tornava alle origini della musica popolare, scavalcando a destra la stessa tradizione folk. In ciò era coerente con la sua missione di voce generazionale, si sposava a meraviglia con il riflusso verso la semplicità, la compostezza e l'eleganza. Esattamente come cinque anni prima la ECM aveva interpretato l'umore dei giovani neri (e bianchi) che non volevano più musica guerrigliera e rivendicazioni razziali, ma suoni raffinati da ascoltare per sé, così la Windham Hill andò incontro al bisogno di tutti coloro che erano abbastanza colti da non consumare la musica leggera, ma abbastanza borghesi da non riconoscersi nel punk e nell'heavy metal. Il fenomeno era lo stesso, anche se espresso da due classi sociali diverse.

Grazie a distributori specializzati in musicassette, e grazie all'humus spirituale della zona, che ne promosse automaticamente la diffusione radiofonica (la "Hearts Of Space" di Steve Hill e Anna Turner a Berkeley), l'escalation fu formidabile: tre anni dopo che il primo hit, *Autumn* (1980) di George Winston, ebbe lanciato su scala nazionale il termine "new age", l'etichetta venne comprata da una multi-nazionale, iniziando l'ascesa verticale di tutto il movimento.

A lungo "new age" fu sinonimo di "solo acoustic", ma presto gli elettronici avrebbero preso il sopravvento imponendo una forma meditativa più aggiornata ai tempi.

I detrattori parlano di muzak disumanizzante da "1984" (il libro), la battezzano "jacuzzi music" (lo jacuzzi è una vasca all'aperto con acqua calda, ideale per il relax serale, molto diffusa in California), la sbeffeggiano con appellativi tipo "yuppie procreation music" o "yuppie recreation community music". Per il pubblico abbiente delle cassette mono-familiari, però, è la nuova moda, dopo l'aerobica di Jane Fonda.

È solo l'inizio. Presto le etichette indipendenti si moltiplicano e in tutti i negozi di dischi spunta il "bin" per la new age. Etichette illustri come l'ECM (jazz d'avanguardia) e la Takoma (folk d'avanguardia) si premurano di "vendere" le proprie star come antesignani della new age. I precursori sono infiniti e ritornano tutti in auge: alcuni di loro hanno passato vent'anni a registrare dischi anomali senza mercato.

In breve il fenomeno si fraziona a sua volta in sotto-aree, poiché i dogmi ideologici su cui si fonda la "new age" consentono una grande libertà armonica

e sotto lo stesso titolo si finisce per classificare generi che hanno in comune soltanto il prezzo (carissimo) del disco:  
lo "space jazz" (la fusion estetizzante);  
la "world fusion" (musica meditativo/contemplativa che si ispira al folklore etnico di tutto il mondo, ma prevalentemente orientale);  
la musica "ambientale" (l'impressionismo discreto alla Brian Eno);  
la musica "spaziale" (l'elettronica d'atmosfera, con riferimenti alle colonne sonore dei film di fantascienza, alla Tangerine Dream).

## La chitarra

Fra i primi cultori di un sound rilassante che traesse dal jazz la sua ispirazione armonica si contano innanzitutto i chitarristi: Ackerman e i suoi pupilli, Alex De Grassi (la melodia minimalista-esotica per flauto e chitarra di *White Rain* su *Slow Circle* o i volteggi incalzanti di *Clockwork*), Bill Mize (erede della scuola di Fahey e Kottke), il bassista elettrico Michael Manrig (le cui tecniche sperimentali, come quella di produrre simultaneamente ritmi e versi indipendenti, hanno reinventato il suono dello strumento, pur rimanendo nell'ambito di un jazz *soffice* alla Metheny), lo svizzero Ottmar Liebert (che fonde persino il flamenco con il jazz rispolverando dall'armadio lo scheletro di Django Reinhardt), Steven Pasero (che ripropone temi celebri arrangiati in modo eccentrico), e soprattutto Michael Hedges.

Fuori dai modelli jazz si situano invece Teja Bell; Eric Tingstad, che adatta la chitarra classica alla new age (spesso accompagnato da Nancy Rumbel all'oboe, come in *Emerald*, con Spencer Brewer al piano, o *Woodlands*, con Lanz al piano, o *Homeland*, che aggiunge ritmi tribali, sintetizzatore dissonante e piano pastorale); il chitarrista acustico Ben Tavera King, che, divenuto celebre con un album dirompente come *Border Crossings*, creerà l'equivalente new age del tex-mex contaminandolo con jazz-rock, flamenco e musica classica (*Secrets Of The Mesa* da *Desert Dreams* o *El Kabong's Fiesta*, 1990), senza disdegnare la world-music (*Coyote Moon*); Paul Speer, con uno dei timbri più originali e un senso spiccato dell'orchestrazione; e poi Gabriel Lee (che si avvale degli arrangiamenti elettronici di Don Slepian), Ron Cooley, Danny Heines.

## Le percussioni

I precursori del genere percussivo furono Henry Wolff e Nancy Hennings, gli autori di *Tibetan Bells*, un'opera per soli campanelli tibetani che sfrutta la purezza e la durata dei loro suoni per comporre una suite pacata ed estatica, *A Choir Of Bells*.  
Le risonanze infinite e la ricchezza armonica dei campanelli creano un'atmosfera di grande tensione e ipnosi, vicina ai suoni delicati della psichedelia e al continuum dei mantra. A loro si ispireranno Frank Perry e vari altri, fra cui Carl Curtis-Smith, che impiega dieci campanelli per la sua

*Music For Handbells* (1977) o Tom Wasinger, che impiega percussioni di pietra per la sua *Rock Music* o Terence Dolph, che incide dischi per soli gong. Mickey Hart trasformerà queste geniali intuizioni in una vera e propria teoria scientifica.

Il pirotecnico Glen Velez, collaboratore di Steve Reich, si ispira ai tamburi arabi, indiani, africani e caraibici per i suoi vertiginosi assoli (ma anche per suggestive escursioni "primitive" come nel blues di piantagione di *Assyrian Rose*), mentre Michael Pluznick usa un arsenale altrettanto ampio per suggestioni più antropologiche e metafisiche (*Rites Of Passage*, 1989) ed esoticamente descrittive (*Time Caravan*, 1989), capace comunque di immergersi in atmosfere paniche di jungla (*Where The Rain Is Born*).

Gli antesignani sono i membri del collettivo Nexus (con Bob Becker e Russ Hartenberger), attivi in Canada fin dai primi anni Settanta, che esplorano nelle loro suite le tradizioni ritmiche di tutte le etnie, e Trilok Gurtu, titolare di un violento jazz-rock.

Del nuovo jazz fanno parte anche i Double Image, ovvero David Samuels e David Friedman, i cui dischi sono oceaniche escursioni in mondi percussivi.

## **Il flauto**

Alcuni musicisti

traggono ispirazione dalla timbrica di uno strumento particolare, e attorno ad essa costruiscono delicati e lirici paesaggi sonori, per lo più prendendo a pretesto i canoni di meditazione indiana o giapponese.

Le loro suite si svolgono allora secondo le pratiche musical-meditative di derivazione tai-chi e yoga propugnate da personaggi come il flautista hindu Sri Chinmoy, e seguendo le intuizioni di jazzisti come Tim Weisberg, il primo a smussare l'intransigenza trascendentalista di Paul Horn e ad incidere un album di solo flauto dedicato ad armonie eteree e melodie leggere.

Grazie a loro verranno alla luce altri solisti dello strumento:

Dallas Smith; Steve Kujala, paladino di Chick Corea;

Schawkie Roth, autrice di piccoli poemi sinfonici per flauto, arpa, violoncello, zither;

Nick Rowe, discepolo inglese di Paul Horn;

Lasos, autore di una pretenziosa e noiosa "musica inter-dimensionale" che trasferisce quegli esperimenti in era propriamente new age;

David Larkin, che imita le spirali del fuoco con il suo flauto di bambù (vedi il lentissimo ed estenuante rosario di

*Journeys Through Bamboo*, su *To The Essence Of A Candle*);

Tim Wheeler, che esegue invece un pop evocativo;

Radhika Miller, i cui assoli sono arrangiati come brani da camera, avvolti in strati di sintetizzatore e accompagnati da suoni naturali.

Fra i virtuosi degli altri strumenti a fiato spicca Nancy Rumbel con il suo oboe.

## L'arpa e il violino

Se ai flautisti spetta il merito di aver dato il La al movimento, il primato e' presto passato agli arpisti, dalle veterane Georgia Kelly e Susan Mazer (forse la prima ad usare lo strumento in un contesto elettronico), entrambe di formazione classica, alla piu' melodica e "rinascimentale" Judith Pinter, che rievoca i miti classici, da Andreas Vollenweider, il volgarizzatore ufficiale del movimento, all'ancor piu' commerciale Michael Deep (*Benny's Song* su *Through The Air*),

Sempre popolari sono anche i suoni degli strumenti a corda. Ad un estremo si situa il violinista classico Daniel Kobiak, mentre sul versante piu' commerciale si situano virtuosi come Bob Kindler, mago del violoncello, protagonista di squisiti duetti jazzati con le tabla,

e William Eaton, che padroneggia tutti gli strumenti a corda e ingaggia festosi e melodici duetti con altri strumenti.

Fra i jazzisti piu' titolati si contano il violinista Peter Maunu (ex Group 87) e i violoncellisti David Darling (ex Paul Winter) ed Eugene Friesen (ballate domestiche superbamente arrangiate come *River Music* su *Arms Around You*).

Brian Mann e' un veterano delle tastiere convertitosi alla fisarmonica.

## Il pianoforte

Sulla scia del successo di Winston torneranno di moda anche gli album di assoli pianistici, come quelli di Scott Cossu (il "minimal-jazz" di *Oristano Sojourn* su *Islands*), della piu' jazzata Liz Story, discepola di Keith Jarrett piu' che di Winston, anche se poco propensa all'improvvisazione (soprattutto negli album piu' personali, *Part Of Fortune* e *Speechless*), di

John Boswell, Paul Halley (del Winter Consort), Jim Bajor, Mike Rowland, Barbara Higbie (moglie di Darol Anger e sua compagna nei Montreaux), Renee Hamaty, o di organisti come Shayla (Sheila Roberts).

Influenzati da Satie e da Chopin, questi pianisti dell'era elettronica contaminano il minimalismo con un intenso lirismo pop.

I maggiori auteur del genere saranno David Lanz, Michael Jones, Jim Chappel, Marcus Allen, Peter Kater, Spencer Brewer, Adrienne Torf, Wayne Gratz.

Di Philip Aaberg (session-man del Montana) sono ouverture serafiche come *Montana Half Light* e *Theme From Naomi Uemura* (rispettivamente da *High Plains* e *Shape Of The Land*).

Verso la fine degli anni Ottanta gran parte dei musicisti new age perverranno a una forma di musica da camera improvvisata che sta piu' sul versante della musica classica, ma conserva lo spirito "libero" del jazz. In pratica la new age conferira' nuovamente il primato al raffinato razionalismo occidentale, ma subordinandolo al libero arbitrio dell'esecutore. E cio' sara' reso possibile dall'identificazione di compositore ed esecutore, tipica della

musica rock. Torneranno così in auge trii, quartetti ed ensemble vari, e persino i concerti per orchestra. La storia della musica classica verrà ripresa là dove era stata interrotta dall'intransigenza dei puristi, dal tardo romanticismo di Debussy e Satie.

E sarà il trionfo di quella forma "strumentale" che nel rock non aveva mai avuto molta fortuna.

La new age music è sempre più la musica di intrattenimento per la classe abbiente. Nell'America degli anni Ottanta, che vanterà ben un milione e mezzo di "milioni" (in lire: di miliardari), ovvero uno per ogni cinquanta famiglie, e nella quale i "non-ricchi" (reddito annuo inferiore ai 50.000 dollari annui, 60 milioni di lire, con un costo della vita inferiore a quello italiano) saranno diventati una minoranza (il 47%), la new age sarà anche la colonna sonora del benessere.

---

## Gli ensemble acustici

---

La new age acustica di Ackerman e soci popolarizza il concetto di musica acustica, rilassante e meditativa. Quello stesso concetto viene presto portato oltre gli angusti confini del solismo da gruppi di musicisti che sono sostanzialmente l'equivalente new age dei tradizionali ensemble da camera. Il trucco sta nell'accostare strumenti dai timbri seducenti, nel miscelare accordi con gusto e nel tingere il tutto di armonie pop-jazz. Antesignani di questo genere sono musicisti rock come quelli della Penguin Cafe' Orchestra e musicisti jazz come quelli degli Oregon, ma non bisogna dimenticare David Grisman, che fu il primo a introdurre il jazz nel country e a comporre suite improvvisate per ensemble di strumenti acustici.

Sulle loro tracce si formeranno Shadowfax, Wind Machine, Nightnoise, Mosaic (un duo funky-jazz).  
Piu' tardi verranno alla luce ensemble degni della musica da camera classica, come il Turtle Island String Quartet, i Montage, i Night Ark, il duo dei Marimolin (Nancy Zeltsman alle marimba e Sharan Leventhal al violino), il duo di Ira Stein (sintetizzatore) e Russel Walder (oboe), il duo di Mike Strickland (tastiere) e Richard Warner (flauto e sax).  
La loro e' una fusion rilassante, nella quale l'improvvisazione si mantiene sempre tonale.

Marimolin (GM, 1988) \*

Mosaic:

**Form And Illusion (Invincible) \***  
**Invisible Landscapes (Invincible 68)**  
**New Blue (Invincible 83)**

Mike Strickland:

**Floating (Mike Strickland Productions 1001, 1990) \***  
**Time Remembered (Mike Strickland Productions 5150, 1991)**

---

## World Music

---

### L'improvvisazione panetnica

La "world fusion", la musica che si ispira senza pregiudizi al folklore di tutto il mondo, e' diventata l'infrastruttura fondamentale di buona parte della new age music, e non solo della new age.

Miles Davis aveva usato le scale modali gia' negli anni Cinquanta e John Coltrane, che faceva parte della sua formazione, avrebbe approfondito i debiti verso l'Africa, aprendo la strada ai tanti Don Cherry e Art Ensemble Of Chicago del jazz post-free. Allo stesso tempo il sitarista indiano Ravi Shankar batteva i circuiti londinesi fin dal 1958.

Ma soltanto negli anni Sessanta si ebbe una cosciente e programmatica appropriazione delle musiche etniche del terzo mondo.

Ad iniziare fu, nel 1964, un oscuro clarinettista jazz di nome Tony Scott, che rigistro' *Music For Zen Meditation* con Hozan Yamamoto al shakuhachi e Shinichi Yuize al koto mescolando l'improvvisazione jazz alle scale e ai timbri orientali, e aprendo cosi' la strada per l'intero "raga-rock" (fondato dal chitarrista Davey Graham quando nel 1963 arrangio' in forma di raga il traditional *She Moves Through The Fair*). Nel giro di pochi anni scoppio' una moda che avrebbe contagiato piu' di una "comune" musicale, prima e piu' celebre quella capeggiata da Paul Winter. Piu' tardi sarebbero venuti sperimentatori pseudo-jazz con basi folkloriche piu' forti come Nana Vasconcelos, Jon Hassell e Mark Isham.

Nella musica rock l'anticipazione piu' significativa di fusion fu quella di Carlos Santana, ma l'artista che funge da trait d'union e' il tedesco Georg Deuter, a sua volta discepolo dei Popol Vuh.

Il precedente piu' illustre e' invece quello dell'*African Sanctus* del compositore inglese David Fanshawe, che utilizza un'orchestra di coro, tastiere, percussioni e rielabora musiche indigene.

Fra gli adepti del genere si contano anche i rinati Merl Saunders (accompagnato da Jerry Garcia nelle suite di *Blues From The Rainforest*), Mickey Hart (altro ex Grateful Dead) e Steve Kindler (violinista della Mahavishnu Orchestra, autore di una cassetta per piano, violino, nastri e suoni naturali, *Lemurian Sunrise*, e di un brano-capolavoro come *Dawn In Varanasi*, su *Automatic Writing*).

Il fenomeno ha una spiegazione logica. Gli Stati Uniti sono sempre stati un melting pot di etnie diverse, ma fino all'inizio di questo secolo esistevano una etnia dominante (quella dei WASP, "white anglo-saxon protestant"), una etnia dominata (quella dei neri) e una serie di etnie relegate ai ceti sociali inferiori (irlandesi, italiani, ebrei, polacchi). Per effetto dei movimenti migratori del Novecento, dovuti prima alle due guerre, poi al dilagare del comunismo e infine alla crisi economica del Terzo Mondo, gli USA si sono riempiti di rifugiati politici e di immigrati illegali.

Nel 1990 i neri erano saliti a trenta milioni, gli asiatici a sette milioni, gli ispanici a ventidue milioni (di cui tredici messicani e quattro cubani). Anche le popolazioni originarie del Medio Oriente, dell'Africa Nera, dei paesi Arabi, dell'India e dell'Europa Orientale sono cresciute rapidamente. Per effetto di questo rimescolamento razziale le musiche extra-europee sono diventate molto piu' comuni e molto meno "esotiche" di quanto lo fossero solo dieci anni prima. Non solo: le nuove generazioni di queste etnie si integrano sempre piu' rapidamente nella societa' statunitense; se inizialmente tendevano a nascondere le proprie "radici", nell'era degli yuppie sono invece portati ad esaltarle (come tutto cio' che e' "import").

### **Gli ensemble panetnici**

In era "new age" il trucco sta spesso nell'affiancare i timbri esotici di strumenti appartenenti a civiltà assai lontane fra di loro, ottenendo in tal modo suggestivi brani da camera. E' il solco tracciato durante i tardi Sessanta da complessi arcani come Incredible String Band, Jade Warrior e Third Ear Band, ripreso in America da bande dilettantistiche come i Do'Ah, e portato al massimo fulgore da professionisti come gli Ancient Future, gli Eternal Wind, gli stessi Radiance di David Darling, i piu' commerciali Tri Atma (il tedesco Jens Fischer alla chitarra e l'indiano Asim Saha alle percussioni), gli Xochimoki (Jim Berenholtz e Mazatl Galindo, che rispolverano strumenti e sonorità Maya), gli Yas-Kaz (che costruiscono strumenti basati sulle timbriche dell'Estremo Oriente), gli Outback (con Graham Wiggins al didgeridoo, uno strumento degli aborigeni australiani che produce un ronzio risonante), gli Opafire (con Robert Powell alla chitarra, Michael Manrig al basso, Dallas Smith ai fiati), i Malaysian Pale di Manfred Saul.

### **L'avanguardia etnica**

Le realizzazioni piu' compiute vengono dagli artisti del luogo. Non a caso il piu' grande nell'arte di coniugare elettronica occidentale e atmosfere orientali e' Kitaro, con la sua versione zen dell'art-rock. Giapponese e' anche un altro synth-man mistico e visionario, Aiki Domo. Ali Jihad Racy compone musica cerimoniale ispirata ai rituali dell'antico Egitto. Il polistrumentista turco Omar Faruk Tekbilek si unisce a Brian Keane (gia' autore di un disco alla Fahey di sola chitarra, *Snowfalls*, con la title-track e *Country Morning*) per comporre colonne sonore. La cantante indiana Singh Kaur esegue i suoi raga con strumentazione da musica da camera occidentale. Il suonatore di shakuhachi (flauto di bambu') Masayuki Koga applica l'improvvisazione jazz alla musica barocca e al folklore giapponese. La sua unica rivale allo strumento e' l'americanissima Riley Lee. Dalla Romania proviene Gheorghie Zamfir, virtuoso del flauto "pan" divenuto tanto famoso da finire in testa alle classifiche pop e da registrare una maestosa rapsodia con orchestra sinfonica (infusa di trascinati balli popolari e di melodiche marcette pastorali).

Gli indiani, o meglio "native american", hanno il loro esponente nel flautista Carlos Nakai dei Jackalope (Navajo-Ute), che adatta le tradizioni musicali della sua gente alla sensibilità new age, nella flautista Jessita Reyes (già membra del Native Flute Ensemble) e in Dik Darnell, che compone collage elettronici ancor più futuristi di flauti, percussioni, synth e suoni naturali.

### **La world-music elettronica**

A trasformare tutti questi precedenti in un genere a sé stante e a trasferire tale genere nel contesto della new age sono personaggi che possono vantare una conoscenza enciclopedica delle civiltà musicali esotiche e una confidenza estrema con le tecniche di studio. Fra i pionieri si possono porre William Aura, forse il più semplice e commerciale, il tedesco Stephen Micus, forse il più austero e scientifico nelle sue ricerche antropologiche, e il neozelandese

David Parsons, ex discepolo di Ravi Shankar e virtuoso di diversi strumenti indiani il quale trasforma le sue impressioni di viaggio attraverso il subcontinente indiano in poemi sinfonici per orchestra sintetizzata (come sul monumentale *Yatra*).

Discepolo della world music neutra di Aura è Tim Clement, mentre Anna Williams si spinge assai oltre.

Il maggior esponente della seconda generazione è probabilmente Forrest Fang.

Richard Souther (aka Douglas Trowbridge), dapprima pianista romantico (*Songs Unspoken*) e poi sintetista "cosmico" (*Inner Mission*), ha trovato la sua vera vocazione come umanista planetario in *Heirborne*, *Cross Currents* e *Twelve Tribes*, che traggono spunti ritmici da tutte le culture indigene del mondo.

Ma gli hit sono spesso raccolte di brani esotici senza tema unitario, come la *Rainforest* di Robert Rich, g i concerti per chitarra di Mila Gilbert, o le sonate per flauti di Stephen Coughlin.

### **Lo spiritualismo orientale**

Inevitabilmente con i professionisti si confondono anche i tardi hare krishna, per i quali le musiche orientali hanno soprattutto un significato mistico.

Tipici esemplari sono

Laraaji (Edward Larry Gordon), che esegue musica da trance mistica per zither elettronico, e

Edward Christmas (alias Ramananda), autore di musiche per synth e flauto che si ispirano alla filosofia indiana.

Paul Avgerinos si specializza in cerimoniali Maya accompagnati dalle tipiche percussioni del luogo.

## **La world music vocale**

L'aspetto vocale delle musiche del Terzo Mondo e' stato meno curato, forse per la difficolta' intrinseca di imitare stili di canto cosi' lontani da quello occidentale.

Spiccano soltanto l'Harmonic Choir di David Hykes, fautore dei sovratoni tantrici del buddismo tibetano, e John Richardson, che rievoca civilta' del passato attraverso canti stazionari accompagnati da percussioni.

---

## La space music

---

### L'elettronica popolare

Negli anni Ottanta si compie negli USA una vera e propria rivoluzione nel modo di produrre musica. Gli strumenti elettronici sono ormai alla portata di tutti gli aspiranti musicisti e uno studio di registrazione casalingo non e' piu' un sogno proibito. I tanti talenti amatoriali sparsi per la vasta nazione americana hanno cosi' modo di saltare la selezione del Conservatorio e delle case discografiche. Con un investimento minimo possono cominciare a produrre nastri, e qualche volta anche dischi, in proprio. Il fenomeno rischia anzi di diventare una moda snob, perche' e' facile e creativo fare musica sperimentale.

Fra i divulgatori piu' commerciali del mezzo vanno citati perlomeno Walter Carlos e Isao Tomita, autori di adattamenti per synth di pezzi classici.

Ma l'elettronica e' diventata qualcosa di piu' di un semplice timbro. Questi sono d'altronde gli anni della corsa allo spazio e dei grandi progetti scientifici. La costruzione della stazione orbitale riceve un budget di trentasette miliardi di dollari, il sistema di osservazione terrestre ne riceve trenta, il "super collider" (destinato a diventare l'acceleratore di particelle piu' grande del mondo) arriva ad otto, il progetto di decifrazione del codice genetico umano, lo Human Genome Project, costa tre miliardi, e cosi' via. Per quanto i risultati di questi progetti non siano sempre cosi' trionfali (vedi lo Space Telescope, messo in orbita dalla NASA nel 1989 con un grave difetto alla lente), essi colpiscono l'immaginario delle masse, che sono sempre piu' attratte verso l'infinito dei cieli.

Ed e' proprio la musica elettronica a rivelarsi come il veicolo ideale per trasferire in suono il fascino della scienza.

Un'altra componente ha origine dalla new age vera e propria.

La new age acustica della Windham Hill, basata sull'improvvisazione del jazz, influenza infatti la generazione dei solisti dell'elettronica. Con essi la new age perde i suoi caratteri jazz, pur conservando un'infrastruttura di improvvisazione libera. I tempi lenti e rilassanti della new age acustica favoriscono cadenze altrettanto leziose nella new age elettronica. E cosi' per le melodie, dolci e melliflue. In tal modo la new age elettronica, sostituendo le tastiere elettroniche alla chitarra e al pianoforte, diventa musica degli spazi siderali, musica dell'infinito e dell'eterno, con tutte le digressioni mistico/metafisiche del caso.

La musica elettronica della "new age" e' prevalentemente strumentale, perche', se e' facile comporre un'intera sinfonia servendosi di un apposito marchingegno elettronico, non e' ancora stato inventato l'apparecchio che possa trasformare tutti in grandi cantanti.

## L'elettronica ambientale

Nella musica "ambientale" (ispirata a Brian Eno e ai Cluster) si specializzano molte etichette. I dischi di questa corrente sono raccolte di pezzi d'atmosfera, sovente per strumentazione minima.

La Palace Of Lights di Seattle e' stata creata dall'austriaco Kerry Leimer, padre fondatore del genere, e annovera anche Marc Barreca, i cui pezzi sono piu' impressionisti,

eleganti e subliminali (in *Twilight* i piu' ambientali, in *Music Works For Industry* quelli piu' tecno-industriali).

La Fortuna, una delle prime ad intuire il potenziale commerciale del genere, vanta Bernard Xolotl, un synth-man francese (ma stabilitosi a San Francisco dal 1974) influenzato da Riley e titolare di uno dei primi classici new age (*Procession*, quattro pezzi strumentali con Kobjalka al violino), e soprattutto Richard Burmer.

Peter Buffet, per il quale i suoni naturali sono parte integrante della cadenza dei brani (*Powder River*, 1988),

David Arkenstone,

titolare di diverse gemme del genere (fra cui almeno

*Night Wind* da *Valley Of The Clouds* e

*Voyage Of The Stardancer* da *In The Wake Of The Wind*),

e Bruce Mitchell sono musicisti tipici della Narada.

La Private Music, fondata da Peter Baumann (ex Tangerine Dream),

raccoglie Dan Hartman (il produttore "disco" che compone suite

minimaliste al confine fra Vangelis e Budd), il greco Yanni e Suzanne Ciani.

E' diffusa l'abitudine di mescolare suoni ambientali (soprattutto naturali) agli strumenti acustici o elettronici: Sky Canyon (John Bernoff), Bernie Krause, Mychael Danna e la Synchestra sono tipici.

D'Rachael addirittura e' un'arpista che compone

serene suite impressioniste per piccolo ensemble in cui gli strumenti acustici imitano suoni della natura.

## L'elettronica melodica

Il pop elettronico d'atmosfera vantera' numerosi esponenti, fra cui Ken Stover, Randy Moriss, Davol, Chris Spheris, che rubano arie e ritmi a cinque secoli di

musica classica e leggera ri-arrangiandoli alla luce delle conquiste tecnologiche degli ultimi anni.

La maggior parte ha un passato glorioso alle spalle, sono veterani come il canadese Bill Douglas (ex rocker degli anni Cinquanta, ex strumentista della Toronto Symphony Orchestra, ex improvvisatore jazz, ex compositore d'avanguardia, ex direttore della Boulder Bassoon Band), che esegue danze celtiche e cantilene religiose con un piccolo ensemble da camera (oboe, fagotto, flauto, clarinetto, violoncello, percussioni e tastiere), o Don Harriss (ex tastierista della Pat Travers Band).

Il francese Wally Badarou e' lo sconosciuto tastierista degli hit *Pop Muzik* (1979) e *Chief Inspector* (1985) che sull'album

*Words Of A Mountain* si da' a marcette mozartiane (*Dachstein Angels*) e a samba da Penguin Cafe Orchestra (*Feet Of Fouta*).

Su tutti svettano Steve Haun, Peter Davison, Ray Lynch e Bruce Becvar (autore di mini-sinfonie per chitarra e orchestra elettronica).

Mannheim Steamroller si ispira al rock classico britannico per le sue piece jazz-classiche della serie *Fresh Aire*, ottenendo risultati trascinanti e melodici (*Chocolate Fudge*, 1975) che impiegano senza pudore passi di saltarello (*Saras Band*, 1975), adagio (*Fresh Aire*, 1975), rondo' e cosi' via.

Il produttore "a' la mode" Daniel Lanois codifichera' nel 1989 lo stile della ballata ambientale, traendo ispirazione da David Crosby (il country *Still Water*), da Don McLean (lo zydeco di *Jolie Louise*), da Buddy Holly (l'honky-tonk di *Under A Stormy Sky*), Donovan (il gospel-raga *Silium's Hill*) e U2 (la ballad psichedelica *Where The Hawkwind Kills*).

E' un genere che verra' portato alla perfezione da complessi come il duo The Telling (ovvero Don e Sheri Swanson, coniugi di Los Angeles, lui sintetista della Neoteric Orchestra e lei cantante di gruppi new wave), le cui impeccabili melodie del 1990 (*Guardian Angel*, *Blue Solitaire*, *Santa Maria*, coniugano Nico e Cowboy Junkies, inni liturgici e canti folk, Broadway e Nashville.

## **L'elettronica sinfonica**

Nel genere spaziale elettronico inventato da Klaus Schulze e dai Tangerine Dream, che mira a disegnare grandi affreschi musicali, spesso con richiami alla mitologia medievale o alle saghe spaziali, si esprimono soprattutto i maghi del sintetizzatore.

I piu' compongono sinfonie di proporzioni e ambizioni eroiche, banalizzando il leggendario *Novus Magnificat* di Constance Demby e tentando di imitare il principe di questo genere, Kevin Braheny: Peter Buffett con *Waiting*, Reed Maidenberg con *Poppies*, James Asher con *The Great Wheel*.

I loro maestri spirituali, convinti assertori delle proprieta' terapeutiche della musica, sono Suzanne Doucet (ex folksinger francese degli anni Sessanta ed ora sintetista "cosmica" e romantica) e Steven Halpern.

La musica meditativa per eccellenza e' quella di Michael Stearns e Steve Roach, due elettronici californiani che fondono i timbri spaziali di Klaus Schulze con l'austerita' armonica di Eno, la trance ipnotica del minimalismo con i continuum di Ligeti.

Con loro si possono segnalare John Serrie (la suite *Sky Safari*, su *Flightpath*), i fratelli David e Steve Gordon, Kurt Riemann, Michel Genest,

## **Robert Slap, Michael Uyttebroek.**

Gli Emerald Web (Bob Stohl e Kat Epple) suonano flauti e orchestra sintetizzata, ottenendo i risultati migliori nelle visioni medievali di *Dragon Wings And Wizard Tales* e *Whispered Visions*.

Morto Stohl nel 1990, Epple continuerà da solo a propinare sinfonie per sequencer, melodie orchestrali e gentili sonate per flauto.

Le prime opere di Don Slepian sono lunghe, movimentate fantasie melodiche per tastiere acustiche ed elettroniche (*Sunrise* su *Rhythm Of Life*, *Sea Of Bliss* sul disco omonimo, e *Grace* su *Reflections*), ma nei brani di *Sonic Perfume* tenterà anche l'esperimento di improvvisazione con il computer.

## **L'elettronica spirituale**

Gli elementi più ambigui sono pericolosamente in bilico fra l'ipocrisia del Nuovo Evangelio e le mode dei vari guru para-buddisti: Lyghte (Jonathan Goldman), uno degli apostoli della filosofia "Gaia"; Max Highstein, fautore di una musica da camera spirituale per piccole orchestre di archi, fiati e pianoforte; Robert Gass, che nei suoi "extended chants" mescola inni religiosi di tutte le etnie con suoni naturali all'insegna di una filosofia umanistica; Sam McClellan; Aeolia; Aeolus (Robert Myers); Gabrielle Roth, una sciamana che guarisce attraverso la trance estatica delle sue musiche fortemente percussive; Upper Astral, il più "celestiale" di tutti (tocchi d'arpa, tintinni di campanelli e bisbigli angelici accompagnano i sintetizzatori nei suoi lunghi viaggi astrali). Tutti compongono suite catartiche reclamizzate come il rimedio taumaturgico contro la nevrosi e il lasciapassare per il successo nella vita.

Alcuni, come Halpern e David Naegele, propongono teorie pseudo-scientifiche secondo cui i suoni agiscono su diverse parti del corpo, e in particolare del cervello.

La flautista Kay Gardner, per esempio, è autrice di brani da camera per ensemble classico, come in *Mooncircles* e *Emerging*, di meditazioni per solo flauto, come in *Moods And Rituals* e *Avalon*, di cicli di ballate, come in *Fisherdaughter*, e soprattutto di musica rilassante per piccole orchestre, come in *Rainbow Path* e *Garden Of Ecstasy*, che dovrebbe agire sui chakra (i centri di energia).

Il potenziale commerciale è notevole, l'invenzione assai limitata. Ma è questa la prima conseguenza apprezzabile su grande scala della volgarizzazione dell'avanguardia elettronica.