

TONI PAGLIUCA

Workshop: Le procedure compositive dei gruppi progressive rock

Intro

Nonostante lo scioglimento dei Beatles (1969) e l'opposizione dei benpensanti i gruppi musicali hanno continuato a formarsi e a produrre la musica più seguita dai giovani.

La vita di ogni gruppo segnava la propria storia, intrigata e cangiante da sfuggire ad ogni classificazione.

I capelloni vennero bonariamente chiamati complessi e maliziosamente pensati mostri a più teste.

Dentro questo varietà mi ci sono trovato anch'io come componente del gruppo Le Orme dal 1968 al 1992.

L'attività principale si divideva tra la composizione, la più importante e redditizia e i concerti che si limitavano ad un tour teatrale di circa due mesi, il resto era dedicato allo studio, prove e viaggi.

Raccontare come componevano le Orme è raccontare la storia del gruppo, fatti e documenti che nessun pentagramma può raccontare. Per avere un quadro obiettivo di tutta la metamorfosi delle Orme sarebbe stata necessaria una revisione serena con i miei ex colleghi di lavoro. Ma dovremo accontentarci del mio punto di vista che purtroppo ricorda bene solo alcuni momenti...

La composizione di gruppo

Non avevamo un modo di comporre uguale e consueto, spesso era la ricerca del metodo che ci conduceva verso nuovi ed inaspettati percorsi.

Il materiale proveniva o dal singolo musicista o dal suonare insieme alle prove.

Il nostro gruppo era formato da tre personalità di carattere molto diversi. Michi Dei Rossi il più giovane, tutto fuoco e reattivo, Aldo Tagliapietra un po' chiuso e cheto ed io perennemente squilibrato.

Per chi crede all'astrologia eravamo un trio perfetto : Ariete, Pesci e Bilancia, rispettivamente Fuoco, Acqua, Aria.

La maggiore fonte di ispirazione del gruppo erano i dischi e i concerti. Il luogo ideale per la preparazione del materiale era il ritiro dove la concentrazione era massima e tutta a favore della creatività.

Va subito chiarita una cosa che deluderà una parte dei lettori più giovani; nei nostri ritiri non succedeva niente che potesse ricordare le comuni del 1965 di San Francisco perché Sole, Frigo & Cabernet era l'interpretazione veneta del Sesso, Droga & Rock and roll.

Il gruppo non faceva uso di sostanze né per comporre né per suonare dal vivo. Per quanto mi riguarda le esperienze in questo campo sono state fatte, salvo qualche rara occasione, al di fuori della musica e della professione.

Non ci frequentavamo mai al di fuori della musica. "Sarebbe stato troppo", disse un giorno Aldo, d'altronde lui e Michi avevano a quel tempo già formato una famiglia. Quello che ci legava era solamente il lavoro.

Si ascoltavano insieme artisti che avevano affinità alla nostra strumentazione. The Nice, Brian Auger, Quatermass, e poi anche Yes, King Crimson, Soft Machine, Pink Floyd.

Determinante fu il viaggio all'isola di Wight che è valso più di tutti i miei precedenti racconti dei concerti visti a Londra.

Wight aveva creato tra di noi una forte unione e non c'era più bisogno di filosofeggiare perché tutto era stato comunicato attraverso il linguaggio più universale: la musica.

Molte nostre composizioni partivano da un *riff* : una breve frase di poche note con un'idea ritmica costruita su una o due battute, ma sufficiente per accendere l'entusiasmo e partire esponendola in vari modi fino a farla diventare o un pezzo strumentale o una canzone.

Questo genere di composizione è il frutto della sinergia. L'insieme di forze che i musicisti mettono a disposizione per un unico obiettivo. Anche il batterista dava un contributo in questo senso.

Ricordo che *Sguardo verso il cielo* è nato proprio da questo modo di procedere. E non è un caso se poi è diventato il nostro cavallo di battaglia. Di questo pezzo avevamo due versioni e non riuscivamo ad andarne fuori. Ci piacevano tutte e due, ma non sapevamo quale scegliere.

Non esistendo il computer, si riprovava più volte e in questi casi il primo a stancarsi era il batterista che per farla finita suggerì di unire proprio i due pezzi che sembravano non poter stare bene insieme. Nacque così la terza versione, quella che tutti conosciamo. Tutt'altro esempio l'origine di *Aliante* (di cui è stata trovata testimonianza in un vecchio nastro). Il motivo in 7/4 cantato con il classico la, la, la nato forse per un ritornello o una strofa è diventato poi, probabilmente per motivi di difficoltà metrica, uno dei brani strumentali più interessanti di *Contrappunti*.

Le parole

L'ultimo componimento, le parole. Le melodie erano dipinte da un insieme suoni provvisori, una sorta di *gramelot* in finto inglese che rimaneva fino all'ultima fase di lavorazione. Nella sostituzione bisognava fare attenzione soprattutto a due cose:

1. Il suono delle parole in italiano doveva somigliare a quello del canto provvisorio in inglese. Se non si rispettava scrupolosamente questo procedimento la canzone rischiava di perdere tutto il suo fascino.
2. Il rispetto della metrica. Si tendeva a non togliere o aggiungere una sola nota alla melodia originale: la melodia era sacra.

Per aiutarci a scrivere i testi si leggevano poesie per lo più di poeti del dopoguerra, francesi ed italiani. Le storie raccontate nei miei testi erano tratte da fatti di cronaca letti sui quotidiani oppure storie personali realmente vissute.

L'operazione non era facile, ma era abbastanza divertente perché il procedimento era come risolvere un mix di cruciverba e sudoku. Certo era un grossa limitazione, ma per noi degli anni settanta le parole erano di secondaria importanza.

Aldo Tagliapietra

Aldo Tagliapietra, ai ritiri preferiva restare a comporre nella sua casa di Spinea. Nella tranquillità familiare egli riusciva a lavorare più agevolmente e allo scadere delle date prefissate presentava puntualmente una decina di melodie. Aldo era umile e silenzioso, lavoratore metodico. Con il basso in mano sapeva cantare e suonare ritmi sincopati di grande difficoltà. Questa doppia prestazione dava forza e sicurezza al gruppo.

Preciso ed ordinato scriveva tutto sul pentagramma di un piccolo quaderno: erano tutte canzoni complete di strofa e ritornello e a volte c'era anche l'introduzione. Sotto le note vi erano gli accordi siglati. Le cantava accompagnandosi alla chitarra acustica.

Per la scelta dei suoi pezzi Aldo si fidava del mio gusto, le canzoni si assoggettavano ad un primo trattamento alle tastiere. Alcune volte il canto era già accompagnato da un arpeggio interessante (*Era inverno, Frutto acerbo*, etc.). Questo contribuiva tantissimo alla costruzione delle parti mancanti. Si registrava tutto ed i provini venivano sottoposti a Gianpiero Reverberi.

Michi Dei Rossi

Michi sopra la batteria era l'aquila dominatrice pronta al combattimento, amante del pericolo, fiducioso nelle proprie capacità. Una natura impetuosa, per la quale l'azione è un banco di prova.

Eccellente batterista a conoscenza di ogni genere di ritmo era un grande aiuto alla composizione dei pezzi.

Aveva il gusto della perfezione. Era lui l'ideatore di quasi tutte le parti della batteria e una volta fissato il ritmo egli portava a termine con passione tutti i passaggi e le sfumature curando ogni cosa fin nei minimi particolari.

Gianpiero Reverberi

Nel 1969 i provini delle prime nostre canzoni erano sul tavolo e noi pronti per registrare, ma per fare un buon LP ci sarebbe voluto un buon produttore artistico. Conoscemmo Reverberi attraverso La canzone *Visioni* dei New Trolls, che ci aveva colpito per la sua brillante sonorità..

Collage, Uomo di pezza, Felona e Sorona, Contrappunti, Smogmagica, Florian, Sera e Canzone d'amore, tutti questi lavori sono stati fatti con Gianpiero Reverberi.

Reverberi era molto esigente e giusto. Lui la musica la voleva pura e se il materiale non era di pregio ci rimandava indietro. Solo quando era pienamente convinto egli si ritirava nella sua casa a Genova per scrivere le parti per la registrazione. Reverberi eccellente pianista, non lesinava poi dall'intervenire in studio in alcune parti obbligate.

Le prime composizioni

IMMAGINI

Immagini è la mia prima canzone dove si racconta la voglia di donna. Volevo esprimere la mia sofferenza in un mondo dove tutto può succedere, anche l'impossibile: "Un ruscello sulla luna / Un cipresso nel deserto/tutti prati color viola / Ma lei non c'è, lei non c'è". Una canzone profetica perché trovai la mia Lei dopo tanti anni.

Pensai ad una musica semplicissima costruita su un pedale di Do e su tre note dei tasti bianchi Do, re, mi,mi, do, re, mi, mi, il tutto giocato su un filo di voce e sugli accordi pieni dell'organo Hammond arricchiti poi dal cambio di velocità del Leslie.

Questa piccola canzone uscì di getto la chiamai *Immagini* e data la sua particolare atmosfera fu incisa nel disco mantenendo la sua semplicità.

Il gruppo aveva affittato per un mese una modesta casa nelle Prealpi venete a San Boldo. Gli strumenti in soggiorno e il tecnico del suono in cucina a preparare gustosi manicaretti.

Tra un'aria trovata sotto l'ombra di un pino e un arpeggio di chitarra in terrazza sono nate le prime canzoni di *Collage*.

COLLAGE

A me piaceva sia la musica rock che quella classica (Bach, Beethoven, etc.) e sapevo poco dell'arte della composizione, dopo teoria e solfeggio avevo studiato pianoforte ed armonia con il maestro Aldo Casati e diventare compositore era stata sempre una mia grande aspirazione, ma avevo ormai 24 anni!

Impazzivo per l'*Intermezzo from Karelia suite* di Sibelius (*The Nice*, 1969) sognavo di scrivere un pezzo così.

Mi rendevo conto che non ci sarei mai riuscito, ma volevo scrivere qualcosa per organo, magari una marcia nuziale facile da eseguire...Dovevo provarci.

Con *Karelia* in testa mi misi alla tastiera. Il primo pensiero fu di rallentare il ritmo e poi cambiare la tonalità da Sib maggiore a quella di Sol minore.

Trovai sull'Hammond una serie di accordi perfetti collegati tra di loro in modo armonico, Sol minore, Fa e Sib, e su questi cominciai a fare delle piccole variazioni aggiungendo poi l'accordo di Mib.

La frase aveva già un suo carattere e per continuare c'era solo il bisogno di una conferma dai colleghi. Se questi trovavano un disegno ritmico interessante allora il pezzo veniva preso in considerazione.

Suonandolo varie volte succedeva automaticamente che "da materiale nasceva altro materiale".¹ Dopo questa prima frase bisognava uscire dal Sib, ed ecco il cambio brusco in Do, Do4, Do, un break ritmico arricchito dalla sincope.

¹ Maggio 1983 - Franco Donatoni al seminario sulla composizione, Isola di San Giorgio, Venezia.

A questo punto sentivo già il bisogno di concludere (era la mia prima esperienza) e cercai una bella chiusura. Tra i miei LP c'era anche la Sinfonia di Mozart N. 40 K 550 suonata da Walter Carlos, ricordavo che l'allegro chiudeva con una efficace e poderosa cadenza.

Immaginai quest'ultima collegata al pezzo precedente e provai ad unire gli accordi Re e Sol minore con lo stesso ritmo di Mozart, e visto che la cosa funzionava mi azzardai ad aggiungere l'accordo di Fa.

Il pezzo filava e lo ripetevamo più volte divertendoci, ma mancava ancora qualcosa.

Innanzitutto necessitava di una introduzione di grande effetto: il riferimento classico era la Fuga in re minore di Bach, ma questa non si poteva usare perché troppo sfruttata. Tra i dischi preferiti c'era quello di un gruppo inglese poco conosciuto in Italia, i Quatermass, il brano *Post War, Saturday Echo* iniziava proprio con un attacco simile.

Un attacco aggressivo formato da una sorta di mordente inferiore dell'accordo di Sol minore.

Stranamente questa bellissima frase si ripeteva quattro volte. Saliva di tonalità e senza sviluppo sfumava *ad libitum*. Sembrava dirci: "Prendetemi! Questo stretto è per voi". Presi il primo frammento e costruii l'introduzione che si snodava in due momenti: il primo di grande effetto epico ed aggressivo e il secondo sommesso e misterioso che serviva a preparare l'attacco del tema.

All'introduzione ora seguiva il tema che si poteva ripetere una seconda volta aggiungendo un pieno di accordi al pianoforte, ma nonostante ciò la composizione era troppo breve. Cercai una risposta al primo tema e un'altra combinazione di suoni, ma inutilmente e dopo tanti e tanti tentativi mi arresi. Sembrava che il tema non si lasciasse ampliare.

Volevo qualcosa di sorprendente, qualcosa di nuovo. Il nuovo arrivò: era il passato! Prima provai con Mozart, ma il pezzo che io conoscevo non legava bene.

Il brano giusto lo trovò il nostro produttore artistico che propose la sonata K 380 di Domenico Scarlatti in Si maggiore, abbassata per l'occasione di un semitono. L'idea calzava, le due musiche pur avendo origini diverse si integravano e si completavano in un perfetto *Collage*.

La dolcezza della musica classica da camera che si sposava con il rude rock da garage. Ma il pezzo non poteva finire così, il finale bisognava annunciarlo a tutti e chi avrebbe potuto farlo meglio delle magniloquenti trombe scritte e dirette dal maestro Reverberi?

UNA DOLCEZZA NUOVA

Seguire le orme dei maestri. Con questo imperativo Le Orme marciavano verso il loro secondo lavoro. *Uomo di pezza* inizia con l'enunciazione del tema della Ciaccona di Bach-Busoni,² suggerito da Reverberi, prende vivacità in un ostinato unisono di basso batteria e tastiere. Qui il gruppo fa un passo avanti rispetto la precedente esperienza della suonata di Domenico Scarlatti proponendo un originale disegno ritmico 3/4, 4/4, 5/4 che si inserisce come supporto al tema bachiano. Il *riff* ritmico nasce dalle otto battute di solo libero di organo. L'*ouverture* chiude maestosamente in Re maggiore e in dissolvenza entra il pianoforte con un nuovo soggetto ispirato dall'accordo finale. Un nuovo preludio successivamente sviluppato da Reverberi. Il ritornello invece è sbocciato per simpatia alla garbata elegia, suggeritrice tra l'altro, del titolo: *Una dolcezza nuova*. In questo caso è stato proprio il motivo al pianoforte che ha ispirato la melodia.

LA PORTA CHIUSA

Dovevamo cimentarci anche noi come i migliori gruppi inglesi in un tempo dispari. I tempi più in uso e più famosi erano i 5/4 o i 7/4. Imbastimmo un giro di basso in 7/8 sotto un semplice tema con il sintetizzatore Mini-Moog. Nacque una strana atmosfera di *suspence* che procedeva senza difficoltà nonostante il ritmo azzoppato per la mancanza di un ottavo. Anche il testo aspirava ad un'amalgama di suoni misteriosi: "Come ogni sera sei sola nel buio / il tuo candore ti fa compagnia". Tutta la strofa è stata costruita sul giro di basso e sulla sequenza degli accordi di organo privi di terza (quinta e ottava) Le risposte strumentali suonate con il sintetizzatore rappresentavano la voce del personaggio che bussava alla porta. La storia voleva essere a lieto fine

² Riguardo la mancata citazione sulle copertine dei dischi di Bach e di Scarlatti penso che non sia una dimenticanza del maestro Reverberi. Credo che lo spirito con cui è stata trattata la musica in oggetto, tra l'altro pubblicamente nota, appartenga più all'omaggio che al plagio.

e ritorna alla parte finale della Ciaccona creando un maestoso impatto sonoro: Il suono delle campane, il piano e l'organo scendono giù come raggi di sole sull'altare degli sposi. Il finalissimo è una pirotecnica esplosione di suoni derivati da un gioco ginnico sulle due tastiere dell'Hammond.

ALIENAZIONE

Alienazione è l'ultima traccia di *Uomo di pezza*. E' un brano strumentale che pur avendo il suo significato intrinseco non è mai stato eseguito in concerto. Ricordo che eravamo arrivati in studio con le canzoni contate, erano solo sei. Eravamo molto coraggiosi in quel periodo e non avremmo avuto difficoltà ad inventarci un pezzo strumentale in studio. Volevamo ripetere la formula fortunata dei sette pezzi di *Collage*, però dopo aver sentito le sei canzoni appena incise eravamo così soddisfatti del lavoro che non sentivamo il bisogno di aggiungere niente. Ma c'era un problema di tempo. Le tre canzoni del lato B (*Breve immagine*, 2'42"; *Figure di cartone*, 3'48"; *Aspettando l'alba*, 4'43") arrivavano appena a dieci minuti contro i quindici minuti e dieci secondi del primo lato. Bisognava compensare, per motivi tecnici, con un altro brano. *Alienazione* è stato ideato e registrato direttamente in studio senza tante prove. Trovato il riff di organo il resto è seguito a ruota. Si potrebbe definire un "improvviso di gruppo". Tre anni dopo a Los Angeles successe un fatto analogo, eravamo a corto di idee e Tolo improvvisò un soggetto alla chitarra e nacque
Laurel Canyon.

CONTRAPPUNTI

Ricordo un particolare del primo brano di questo album: ero stato affascinato dalla Sonata per piano di Stravinskij e volevo scrivere qualcosa con lo stesso linguaggio atonale. Suonai al piano il mio tema con la parte dei bassi che procedeva per aumentazione.

L'idea piacque subito a Gianpiero e nel giro di pochi minuti il pezzo era già fissato e completato sul pentagramma pronto per essere inciso. Lo stesso procedimento fu messo in atto per scrivere il nostro *Notturmo elettronico*. Da un cimento sulla dodecafonia a un tema formato da una successione di note insolite, sviluppato poi in maniera neo-romantica.

AMICO DI IERI

Nella metà degli anni settanta il suono delle tastiere aveva cominciato a stancare. Il Mellotron, il sintetizzatore Mini Moog, l'Eminent e tutte le altre tastiere erano presenti in tutti i dischi, non si riusciva più ad apprezzare nemmeno i lavori dei grandi ELP. Dovevamo cercare al più presto un altro strumento che rinnovasse il nostro sound e la chitarra mi sembrava la più indicata. Quando vidi la prima volta Tolo Marton in azione lui aveva la chitarra penzolini e stringeva tra le mani l'armonica a bocca.

La musica è matematica, mi sono detto, e se Tolo suona l'armonica così chissà cosa saprà fare con la chitarra. La composizione con il nuovo arrivato però non cambiò un granché. Probabilmente con l'inserimento del quarto elemento il gruppo aveva bisogno trovare nuovi equilibri e alcune incomprensioni hanno impedito che le bellissime parti di chitarra proposte da Tolo venissero sfruttate a dovere.

Ironia della sorte, la casa discografica scelse come singolo *Amico di ieri*, una canzone di Aldo, che trova il suo apice nell'assolo di armonica improvvisato in studio da Tolo Marton.