

EAST-WEST MUSIC

LA MONTE YOUNG

PHIL GLASS

T. B. MAHALINGAM

CHARLEMAGNE PALESTINE

PANDIT PRAN NATH

T. N. RAMACHANDRA IYER

TERRY RILEY

L'ATTICO, ROMA, DAL 3 AL 17 GIUGNO 1974



foto gianfranco gorgoni

LA MONTE YOUNG e MARIAN ZAZEELA



foto ennio antonangeli

PHIL GLASS



foto giorgio piredda

T. R. MAHALINGAM



foto elaine hartnett

CHARLEMAGNE PALESTINE



foto robert adler

PANDIT PRAN NATH



foto david reck

T. N. RAMACHANDRA IYER

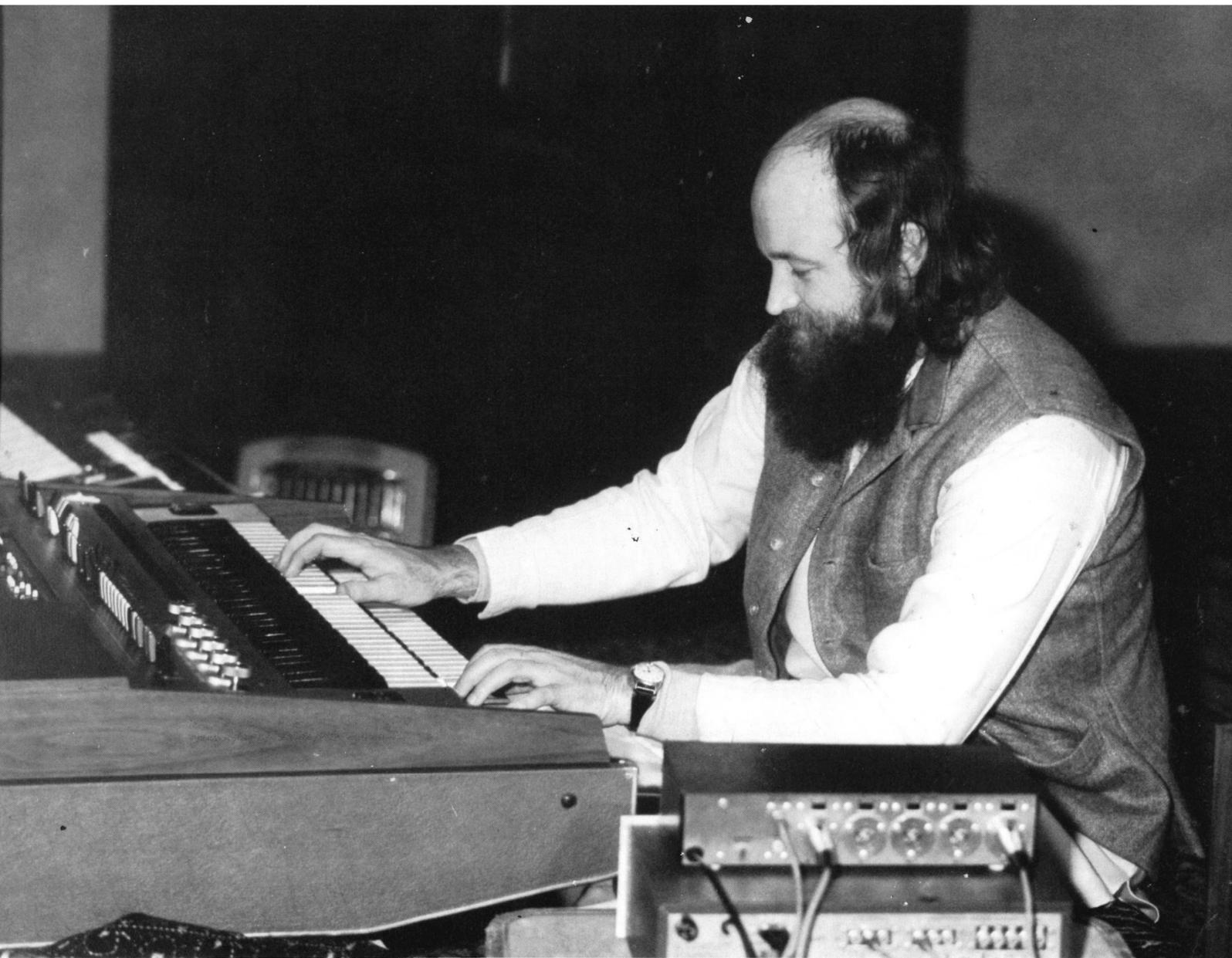


foto ennio antonangeli

TERRY RILEY

Quest'intervista con La Monte Young e Marian Zazeela è stata fatta a New Delhi nel 1972 da Shanta Serbjeet Singh, un discepolo di Pandit Pran Nath.

La Signora Singh è una scrittrice e critica musicale per alcuni giornali di Delhi tra i quali The Hindustan Times e The Economic Times.

Shanta — Da quanto ho potuto capire del suo lavoro, e da quanto ho letto su di esso, mi sembra che in effetti... anche se lei non ci crede... era destino che dovesse penetrare in tutto questo mondo di musica indiana. Che mi può dire al riguardo?

La Monte — Sì, penso che ciò sia verissimo. In effetti è così stupefacente la profondità del rapporto che mi lega a Pandit Pran Nath, per esempio. Basta pensare a quanti modi esistono per cominciare a studiare la musica indiana. Si può frequentare un'università o qualcosa del genere... potrebbe accadere qualsiasi cosa.

S. — Lei l'università l'ha realmente frequentata.

L. — Infatti, ho realmente frequentato un'università: l'Ucla. E' la che mi sono diplomato. Essa include un'ottima sezione dedicata alla musica etnologica. Avrei potuto cominciare allora anche prima, quando frequentavo il l. c. city College, ho sempre saputo che quando ascoltavo musica indiana ne ricavo sensazioni molto più profonde e complete di quanto non mi accadesse ascoltando ogni altra musica. E ho sempre pensato: devo arrivare all'essenza di tutto questo. Ricordo infatti che uno dei primi dischi indiani reperibili in America fu quello di Ali Akbar Khan Angel quello con Yehudi Menuhin, con *Sind Bhairavi* su una faccia e con *Piloo* sull'altra faccia. Sentii questo brano per radio un giorno, e corsi immediatamente a comprarlo in un negozio di dischi. Lo ascoltavo ogni giorno per ore e ore, lo sa? Stava proprio esercitando su di me un effetto fantastico.

S. — Quando si rese effettivamente conto per la prima volta di un tale effetto? Si esplicò esso in termini di consapevole valutazione?

Marian — Penso che deve essere stato realmente necessario per La Monte *non* aver studiato allora quella musica, ma di aver svolto un lavoro indipendente nei dieci anni precedenti. Perché questo ha reso la sua preparazione totalmente differente e molto più solida e matura.

L. — Per esempio: proprio l'altro giorno pensavo, Dio, mio!, se avessi cominciato tutto questo quando ero più giovane quanto tutto mi

sarebbe stato tutto più facile. Ma in questo caso il mio approccio sarebbe stato completamente diverso perché adesso mi sono fatto nell'Ovest un nome come innovatore e come iniziatore di uno stile completamente intuitivo, uno stile che io ho prodotto, che ha dei rapporti, senza dubbio alcuno, con la musica indiana. Intendo dire che tale rapporto è molto avvertibile, e ne discuteremo più avanti. Tuttavia le cose che ho realizzato nella mia musica hanno un carattere innovativo in termini occidentali e orientali. Il fatto, per esempio, che io abbia scritto composizioni complete sulla esclusiva base di toni sostenuti; era una cosa di provenienza orientale, ossia, il bordone e i toni sostenuti. Come nei canti indiani e negli strumenti a toni sostenuti, esistono questi toni lunghi, e il bordone, naturalmente, continua senza sosta; ma non esistono in effetti esempi di musica unicamente composta di toni sostenuti, in qualsiasi tradizione musicale, prima del mio lavoro.

S. — Ma deve essere stato tremendamente difficile per l'orecchio di un occidentale afferrare tutto questo all'inizio.

L. — Certo. Molti dei miei primi maestri di composizione dissero che ero completamente pazzo e non volevano che scrivessi così in classe. Io sentivo che questo stile mi veniva direttamente dall'ispirazione. Io sentivo tanto profondamente che non potevo scrivere che così e alla fine è stato questo stile che mi ha fatto conoscere e che mi ha differenziato dagli altri compositori ed ora esiste una generazione di giovani compositori che scrive così, come risultato di questa influenza. E questo mi ha dato una cosa: la capacità di comprendere come io possa confidare moltissimo nelle mie intuizioni, e come io non debba farmi facilmente distogliere da quanto, in una forma o nell'altra, mi viene da dentro.

S. — Non certo i concetti che oggi vanno per la maggiore.

L. — Esatto. Intendo questo: che i miei professori, alcuni di essi, mi dissero veramente che ero pazzo.

S. — Sì, posso bene immaginarlo.

L. — L'unico luogo ove sia possibile trovare esempi di qualcosa che sia seppur lontanamente simile a questo stile è per esempio, nel canto tibetano, o in qualche canto dei zen buddisti, qualcosa in cui la stessa cosa continua per tutto il tempo. E, lo dico ancora, ciò è diverso da quello che io facevo. La mia musica è imparentata ai suddetti canti, così come lo è la musica indiana. Esistono dei rapporti assai

profondi, dappertutto l'Oriente, con quello che mi ha interessato fare nella mia musica...

S. — Vuole dire nelle composizioni che lei ha scritto.

L. — Esatto, nelle composizioni che io ho scritto.

S. — Ma in questo, Lei avvertiva, sentiva, questa necessità interiore di far uso del bordone e dei toni sostenuti. Ma, in termini di musicologia occidentale, a che cosa essi potevano compararsi?

L. — I toni, vuole intendere i rapporti tonali?

S. — Quelli appunto.

L. — Il mio lavoro si estende su un campo piuttosto vasto ma, ripeto, esso è in molti casi strettamente imparentato a qualcosa che è riscontrabile in primo luogo nella musica indiana, e ciò in quanto sono molto interessato a una semplice struttura tonale che includa, per esempio, solo pochi toni. In alcuni casi lavorerei persino con due soli toni, l'esempio più semplice, no? Il primo brano che fu realmente scritto tutto in tale direzione, è stato il mio String Trio che fu da me terminato nel settembre del 1958. Un brano precedente a questo è stato quello intitolato « For Brass », del 1957, che aveva una sezione media interamente fatta di toni lunghi, e il tipo di intervalli da me usati furono quelli di quinta perfetta, cioè, *Sa Pa*; di quarta perfetta *Sa Ma*; e poi alcuni di seconda, di seconda maggiore e di seconda minore, oltre a qualche altro intervallo di settima, di settima maggiore e di settima minore, cioè, i *Ni*... diversi tipi di *Ni*. E così c'erano fondamentalmente quattro, cinque, sei tipi di intervalli. Alcuni sono inversioni, vede, tre sono inversioni degli altri tre. Avevo completamente eliminato le terze e le seste e se le capitasse di ascoltare questo brano — e spero che un giorno le capiterà di ascoltarlo — vedrà che esso è fatto di semplici sensazioni, e tuttavia la maggior parte delle persone che lo ascoltano sentono, in senso occidentale, che si tratta di un brano molto classico — io ho sempre avuto la tendenza ad essere molto classico — in modo stranamente innovativo. Ciò che voglio dire è questo, che molti mi considerano un incondizionato ribelle, ma coloro invece che hanno un po' capito la mia opera sentono che io ho espresso i miei principi innovativi in una maniera assai classica. E poi, in altri brani, ho effettivamente usato scale modali, come in Occidente noi le chiamiamo Doriane, vediamo un po', la parola è *Kafi*, *Kafi that*. E altre scale che mi apparivano particolarmente interessanti. Usavo suonare un Blues in *Kafi*

that. Si trattava in effetti di un blues in, direi, Dorian. Suonavo il Dorian Blues al sassofono.

S. — E per questo si trovava a dover scrivere tutto.

L. — Alcune composizioni erano scritte, ma io sono stato anche un musicista di jazz, e quindi ho sviluppato in me una grande abilità nell'improvvisazione, e così altre cose non le ho mai scritte. Le elaboro semplicemente, o da solo o col mio gruppo, a seconda di quale musica si tratta. E quindi completo tale lavoro con differenti scale e intervalli. Ciò mi ha portato, agli inizi e fino alla metà degli anni sessanta, al mio lavoro con l'accordatura e la serie di « overtones ».

M. — La Monte, è stato anche un performer. Come compositore-suonatore, egli non ha avuto quella rigidità di quei compositori che non sono in grado di improvvisare su uno strumento. Egli poteva invece realizzare immediatamente le sue idee.

L. — I migliori compositori occidentali del passato sono stati così. Mozart è stato un fenomenale improvvisatore. Voglio dire che ciò che ha distinto Mozart dagli altri è stata la sua capacità di suonare composizioni già all'età di due-tre anni. Vede, Mozart scriveva le sue sinfonie sul treno, andando al concerto, o qualcosa del genere. Ed anche Beethoven e Bach. Bach, secondo me, era un improvvisatore fenomenale e penso che il fatto di essermi interessato di jazz quando ero studente delle medie mi ha dato qualcosa che molti altri giovani compositori occidentali non hanno avuto. Vi è ora una generazione di compositori più giovani che si sta affacciando sulla scena, e che possiede in parte questo genere di esperienza.

S. — Coloro che ascoltavano la migliore musica indiana ti guardavano con un senso di commiserazione.

L. — Esatto, proprio così. In quei tempi si diceva ancora che la musica indiana era stonata, per l'orecchio occidentale. Mentre, per quanto mi riguardava, non avevo mai sentito niente di più intonato, e al giorno d'oggi non si dubita più che i musicisti indiani fissino lo standard di intonazione. L'intero Ovest non ha in verità la più pallida idea di cosa sia veramente l'intonazione paragonata a quella dei cantanti indiani.

S. — Vuol dire che ciò accade per il fatto che essi hanno preso il posto dell'intonazione nella musica occidentale?

L. — Sì, ciò ha creato un grosso problema per l'Occidente, e questo si ricollega a quanto mi-

ravo con il mio lavoro sugli accordi. Vede, hanno creato questo sistema di uguale temperato un tempo, forse all'epoca di Bach.

M. — ...scrivendo per pianoforte.

L. — Esatto. Esistevano già diversi tipi di piano e di strumenti del tipo a tastiera, ed essi avevano usato altri sistemi per accordarli, ma a un tratto ritennero che gli occorresse fissare il « pitch » (altezza del suono). Ma pensarono che se avessero limitato la scala a dodici note per ottava ed esse fossero state dodici fisse, diviserò così l'ottava uniformemente, in dodici parti uguali, e allora poterono modulare secondo ognuna di queste dodici chiavi, iniziare nuovamente con un nuovo *Sa*; e come conseguenza di aver diviso l'ottava in dodici parti uguali non furono più in grado di conservare i vari intervalli reperibili nella serie di overtones. Ciò porta a uno degli aspetti, penso, più interessanti nell'intero mondo musicale, il fatto che tutte le scale, indubbiamente tutte le scale, possono essere fatte derivare, in un modo o nell'altro, dalla serie di overtones. La semplice scala *shudh*, la scala *Bilaval*, la scala maggiore viene direttamente dalla serie di overtones. E dall'ottava, in numeri della serie armonica è 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48.

S. — La serie di sovratoni è poco conosciuta. Può chiarirne un po' il significato?

L. — Certamente. La serie di overtones è quella serie di toni... per esempio, se si canta un tono, vi è qualcosa di più del semplice « pitch », di ciò che chiamiamo il « pitch ». Vi è una serie di suoni su in alto che...

M. — Sono più delicati e dolci in paragone al primo « pitch ».

L. — Sono più delicati, ma sono lì per un orecchio allenato, e sono essi che differenziano la qualità della voce di una persona rispetto a un'altra. Sono essi che permettono di distinguere un violino da uno *shenai* o un *sarangi* da un violino.

M. — In altri termini, creano il timbro.

L. — Già, il timbro, come è chiamato. Ora, il timbro si determina completamente in rapporto ai diversi overtones presenti, e inoltre in rapporto alla maggiore o minore reciproca intensità sonora.

M. — La serie in sé non è altro che una semplice serie di numeri razionali, l'uno è il numero di base, il due è rispettivamente il primo sovratono nei confronti dell'ottava, e l'overitone di più elevata intensità sonora.

L. — E' una serie in cui tutti i sovratoni sono

multipli integrali della fondamentale. In ogni nota che si canta, si hanno tali overtones al di sopra di essa. E' questo quindi che si ha con il *tamboura*, uno strumento unico nel suo genere che produce un numero di overtones chiaramente distinguibili, molto maggiore che non in quasi tutti gli altri strumenti. Prendiamo il *tamboura*, traiamone i suoni *Sa* e *Pa* ed ecco che abbiamo in azione l'intera serie di overtones, una serie da *Sa* e un'altra serie da *Pa*. Ma le due serie sono imparentate in quanto *Pa* è già uno dei primi overtones al di sopra di *Sa*. In effetti si tratta della terza parziale.

S. — In termini matematici...

L. — Bene. La cosa va così: hai la fondamentale più bassa, e questa è la prima, poi salti di un ottava, e siamo a due, bene, poi sali di una quinta, e siamo a tre, e quella è già una *Pa*.

S. — Esatto. Così la *Pa* prende i propri overtones e si viene a combinare quello che hai.

L. — Esatto, combiniamo i due. E non aggiungiamo molto di nuovo in quanto risulta che la serie muove in maniera tale che tutti gli overtones di *Pa* sono comunque presenti, ma la loro intensità sonora sarebbe molto più dolce di quando si fa suonare il *Pa* sul *tamboura*.

S. — Perché mai tale sistema di sovratoni è stato scartato per far luogo a questi dodici uguali. Per un principio di razionalità?

M. — Penso di sì, poiché credo che storicamente l'uomo deve essersi molto allontanato da un genere di esistenza assai più sensuale, più vicina alla natura, per diventare più razionale.

L. — E' questo l'approccio razionale dell'Occidente.

S. — Sì, tutto doveva essere spiegato.

L. — E il pensiero tedesco è maestro in tale modo di pensare, parlare iperfilosofico. Anche oggi la mia musica è molto apprezzata in Germania, ma il fatto è che quando mi metto a discutere con qualche tedesco tutto viene ancora a porsi su un livello di verbosità. I tedeschi tendono verso la razionalizzazione, e in questo caso tale tendenza li portò a modulare in tutti e dodici i gradi della scala. Essi sentivano essenzialmente dodici, e prima ancora già consideravano, per esempio, che la *Komal dha* sotto *Sa*, formasse la terza maggiore; insomma, un intervallo *sa ga* sotto *Sa*, si trova effettivamente in un posto differente rispetto alla terza maggiore sopra la *Shudh ga*. In altre parole, che la *Komal dha*, ha un « pitch » leggermente differente. Ora, essi questo lo sapevano, ma decisero di sacrificarlo e questo fu l'errore. In altri termi-

ni, essi volevano poter modulare in tutti questi dodici posti, ma il fatto di averne più di dodici andava completamente al di là della loro immaginazione; che tastiera si sarebbe potuta costruire? chi avrebbe potuto costruirla? Ci sarebbe stato da impazzire a manipolare una tale tastiera.

S. — Il piano è stato concepito in modo da avere questi dodici posti regolari.

L. — Dodici spazi regolari. E in realtà ho la sensazione che da allora in poi la musica sia stata sacrificata. Vi erano ancora questi famosi cantanti acapella e vari corali solfeggiati e così via che ne conservano qualcosa. E il famoso scienziato tedesco Helmholtz lo fece. Egli si è reso pienamente conto delle armoniche ed è del tutto favorevole a una musica scritta su tali basi. E tuttavia quasi nessuno l'ha fatto.

M. — Credo debba essersi trattato di un grosso fatto politico, per esempio potenti musicisti debbono essere stati attratti dall'uguale temperato. E tutti gli altri collaborarono e restarono schiacciati sotto il suo peso.

L. — Usando il pianoforte, e col trascorrere degli anni, esso divenne un problema molto più complesso in quanto sorse una grande quantità di letteratura al riguardo.

M. — Essi dovevano sostenerlo.

L. — Questi sono i classici ora e se suonate i classici... qualcuno c'è stato, per esempio il defunto Wesley Kuhnle, in realtà non conosco l'uomo, ma mi sono stati sottoposti nastri delle sue opere in cui egli prese il clavicembalo con due tastiere, due manuali, cosicché egli poteva effettivamente accordare più di dodici note. Ed egli ha realizzato un poco di Bach e un poco di Beethoven in sola intonazione, e per giusta intonazione intendo l'uso degli effettivi intervalli nella serie dei overtones ed essi erano veramente belli.

M. — Ed anche per un certo periodo si scrisse in una quantità di diverse accordature. Ma ora sono state tutte scartate e si suona tutto in un uguale temperato, e nessuno sa realmente come furono.

S. — Intorno a quale epoca le si scartarono?

L. — Beh, più o meno all'epoca di Bach — voglio dire all'incirca — ma proprio intorno a quel periodo ci fu il passaggio all'uguale temperato.

S. — Si tratta del diciottesimo secolo. Così, per più di trecentocinquanta anni e più ancora non si è fatto che spingere in una sola direzione.

L. — Giusto, proprio così. Ora avevamo i quartetti d'archi. I quartetti d'archi possono suonare

perfettamente in tono poiché in effetti essi suonano spesso molto bene. Ma non appena si ha un quintetto col pianoforte, o come venivano chiamati tali quintetti, nei quali c'è un pianoforte e il quartetto d'archi, o qualche strumento ad arco, si noterà che, non appena il piano scompare, gli strumenti a corda suoneranno magnificamente. Ed ecco che improvvisamente il pianoforte rientra. Il complesso è fuori tono per qualche minuto, fino a quando gli strumenti a corda non si siano adattati a quanto il pianoforte impone loro. Si tratta di una situazione sfortunata.

S. — Ma tutti quei musicisti occidentali debbono essere rimasti sconvolti dal suo sistema - diciamo - eretico.

L. — Sì. Senza dubbio ad essi non interessa un tale approccio. In effetti, molti di essi insistono nell'affermazione che non è possibile sentire la differenza. E allora io controbatto: voi non riuscite a sentirla, ma io ci riesco.

M. — Ma la cosa interessante è che ci sono delle persone in possesso del cosiddetto perfetto « pitch », che sentono in uguale temperato.

L. — « Pitch » perfetto. Ecco una categoria di persone veramente interessante. Oh, poiché esse hanno, vedete, esse hanno una buona memoria in fatto di altezza dei suoni « pitch ». Ebbene, con questo? Io non la possiedo. Voglio dire che io di solito ricordo il mio *Sa* e così via. Ho un « pitch » relativo molto buono.

S. — Ma lei vuol dire che lo hanno intuitivamente.

L. — Sì, certo. Queste persone sono in grado di richiamare alla memoria ogni « pitch ». Qualsiasi « pitch », di notte e di giorno. Svegliatele nel pieno della notte, vi renderete conto di questo fenomeno. Tali persone non sono per nulla infallibili. Alcune sono migliori di altre. Si tratta di una minoranza, senza dubbio, ma esse rappresentano un caso interessante. Ho sempre considerato interessanti queste persone perché esse sono in grado di fare questa cosa insolita. Tuttavia non mi è stato mai possibile sottoporre qualcuna a dei « tests » secondo i miei principi e i miei modelli. Alcuni miei studenti posseggono effettivamente tale dote. E sono riuscito a dimostrar loro che quest'altro modo di ascoltare è senza dubbio il modo giusto di ascoltare e ci si può facilmente rendere conto della verità di quanto affermo dopo avere un poco studiato questo genere di ascolto. In effetti, parecchi miei studenti hanno avuto il perfetto « pitch ». Essi sono abituati al *Do* assoluto e al *Sol* assoluto o al *Fa* assoluto, e così

essi non ascoltano realmente gli overtones quando cantano.

M. — Se ascoltano gli overtones si allontanano dal « pitch ».

L. — E così io devo insegnar loro che essi debbono ascoltarli e così dopo un po' di tempo essi capiscono il punto e quindi cominciano a rendersi conto di cosa sia realmente l'intonazione. Mettiamo che c'è un *Do* e una persona che canta quel *Do*. Per esempio a che serve cantare un *Sol* se questo *Sol* non corrisponde al *Sol* della serie degli overtones che già sta risuonando? Il tutto apparirà stonato. Questo è ciò che sento io se suono un intervallo su un organo ugualmente temperato, sento questo effetto di battimenti dalla leggera scordatura.

S. — E così vuole affermare che la maggior parte degli studenti di musica dell'occidente sono quindi... in verità io ho un'alta opinione della loro preparazione musicale.

L. — Ma certo, essi hanno una buona preparazione.

M. — Ma la loro preparazione è scarsa in questo campo. Ciò viene insegnato in qualcosa chiamata la fisica dei suoni. Fanno un corso in tale materia ma poi si dimenticano tutto perché non la usano in pratica.

L. — Poiché niente nella letteratura, assolutamente niente nella letteratura è scritto in materia di giusta intonazione — è tutto scritto in scala uguale temperata. Di conseguenza se si deve diventare un musicista classico bisogna imparare questo, a seguire il pianoforte, ecco tutto.

M. — E se si vuol diventare un compositore classico e se si dovrà scrivere per musicisti classici...

L. — Se si vuole scrivere per i musicisti classici si dovrà scrivere così. Questo intorno alla metà degli anni sessanta.

S. — Quindi toglie l'intera presenza di sottigliezza della musica.

L. — Assolutamente, senza alcun dubbio. E non c'è alcuna possibilità di sostenimento. Ecco perché vi è tanto poco sostenimento nella musica occidentale. Se si sostiene la nota comincerete a sentire che essa è fuori tono. Ed è questo il problema. Nessuno sostiene.

M. — La Monte era interessato a tenere i toni lunghi molto tempo fa. Gradualmente egli è stato indotto a usare quel sistema.

L. — Il mio interesse nei toni lunghi mi ha condotto a scoprire questo. Ho scoperto, dopo qualche anno di lavoro in questo senso, che la cosa

migliore era semplicemente di tenere queste note con strumenti capaci di essere accordati indipendentemente, a prescindere dal pianoforte, quali i violini e le voci.

S. — E poi ha scoperto che doveva essere qualcun altro a conformarsi a questo e non far sì che lo strumento si adegui a ciò. Perché lo strumento risulta molto fedele.

M. — La maggior parte dei musicisti con cui La Monte ha lavorato non aveva dei fondamenti classici. Si trattava di musicisti che erano un po' come dei « rinnegati », oltre tutto, e così essi furono molto più in grado di accettare nuove maniere di ascolto.

L. — Intendo dire che abbiamo avuto - tutti abbiamo avuto una preparazione classica, senza dubbio. Voglio dire che io certamente ne ho avuta in abbondanza in quanto io ho frequentato scuole e studi regolari. Mi è stata insegnata la musica classica.

S. — Dove è stato questo?

L. — Mi sono diplomato presso la Ucla, poi ho studiato composizione a Berkely per altri due anni lavorando su un m. a. che, per inciso, non ho ottenuto. Ho ricevuto varie borse di studio in realtà, ma nel corso dell'ultima che ebbi decisi di non tornare in quanto mi apparve chiaro, a questo punto, che tutto quanto mi avrebbe potuto dare il diploma sarebbe stato un posto di insegnante solo sulla base del titolo di studio acquisito, e così decisi che il lavoro che volevo fare doveva essere basato sulle mie capacità musicali e sul mio lavoro, e fu così che decisi che avrei fatto meglio a lavorare per mio conto.

S. — E quei concerti individuali che lei ha diretto fin da allora, li iniziò tutto ad un tratto?

L. — In effetti li stavo già tenendo quei concerti. Mentre mi trovavo al « college » usavo sempre rappresentare la mia sezione musicale in tutti i festivals musicali interuniversitari. Io ero tra quei compositori che vi venivano sempre inviati. Inoltre, io mi ero già un po' esibito in Europa. Voglio dire che le scuole vedevano in me un grosso problema in quanto io ero all'quando - diciamo - scatenato. Le mie opere venivano presentate ovunque, ed io non seguivo certo le loro regole. Per di più, io ero uno studente di musica « a » (classificato « eccellente ») e ero pertanto in grado di fare tutte le cose volute dalla scuola e tuttavia dicevo: avete torto, sbagliate.

S. — La vera misura di questo si ha quando uno è in grado di fare una cosa però non vuole farla.

L. — In realtà io non avrei potuto continuare a sostenere rigidamente la mia posizione se non avessi sentito di aver padroneggiato l'altro modo. Avrei sempre sentito, avvertito, qualche punto debole in essa e che qualcosa era sbagliato.

S. — Quando fu che venne in contatto per la prima volta con la musica di Prandit Pran Nath ?

L. — Certamente molto dopo che avevo lasciato la scuola. Deve essere stato nel '67. Incontrai Shyam Bhatnagar che era stato studente di Guruji e questi mi disse che dovevo sentire un nastro in suo possesso. A metà del primo nastro mi resi conto di non aver mai sentito una tale intonazione. Durante il secondo nastro cominciai lentamente a capire che si trattava senza dubbio del più bel canto che avessi mai udito. Avevo incontrato Shyam al concerto di Bismillah Khan, il suo primo negli Stati Uniti, un gran bel concerto. Poiché, vedete, negli Stati Uniti non c'erano stati fino a quel momento che suonatori di *sarod* e di *sitar*. Non c'erano cantanti in quel concerto; e neanche strumenti che sostenessero i toni.

M. — Un paio di *veenas* avevano avuto successo.

L. — Sì, un paio di *veenas* avevano avuto successo, grazie al cielo. E così andammo al concerto di Bismillah Khan e tutti sostenevano quei toni ed era bello a sentirsi.

S. — E per quanto tempo.

L. — Sì, per un tempo notevole.

M. — Per anni eravamo rimasti molto colpiti dall'ascolto di tale tecnica: che i suonatori di *shenai* devono prima sviluppare l'apprendimento di come trattenerne l'aria nelle guance e suonare il tono continuativamente.

L. — In effetti a quel tempo suonavo ancora il sassofono, naturalmente, e questa tecnica mi interessava.

S. — Non avrebbe usato una tecnica del genere nel suonare il sassofono.

L. — Beh, veramente non si tratta di una tecnica occidentale, nessuno sa come si fa a usarla. Quello che fanno i suonatori di *shenai*, che è tanto stupefacente, è che riescono a riempirsi le guance d'aria e continuare a suonare mentre inspirano. Come vedete, essi non smettono di suonare. I sassofonisti non riescono a far questo.

S. — Si tratta di una cosa logica. In quanto non è possibile tenere la nota se non si dispone di un tale « serbatoio » d'aria.

M. — Ma nell'Ovest, dal momento che non si usa tenere la nota, tale tecnica non è necessaria. Si usa semplicemente adottare la tecnica dei respiri rapidi.

L. — Ho conosciuto tuttavia un paio di sassofonisti che hanno lavorato su questa tecnica e che la sanno applicare un po', e questo è interessante secondo me.

S. — Perché lo *shenai* e la musica vocale non sono altro che una questione di controllo dell'aria.

L. — Giustissimo.

S. — E' la quantità d'aria che si trae dalla bocca dello stomaco, o dalla cassa toracica, o dalla bocca; si tratta di una cosa che risulta veramente interessante.

M. — In effetti, dal momento che La Monte era un suonatore di sassofono egli stava persino pensando di adottare la *shenai* a un certo punto.

L. — Sì, quasi lo feci. Ma allora, più o meno a quell'epoca, quando stavo realmente esaminando tale possibilità, decisi che il canto era effettivamente la cosa vera e autentica. E mi fu molto difficile passare al canto poiché avevo suonato il sassofono sin dall'età di 6 anni. Mio padre era stato il primo a insegnarmi a suonare, e più tardi ebbi un insegnante assai bravo mentre frequentavo le scuole superiori, il cui nome era William Green, e da allora in poi ho suonato il sassofono per buona parte del mio tempo. Mi fermai per un paio d'anni al « college » allorché intrapresi gli studi di composizione pensando che, forse la composizione era la cosa vera e genuina da fare e che forse non era necessario eseguirla, la musica, ma poi, in un secondo tempo, scoprii che non esiste una combinazione pari alla composizione e alla esecuzione. E poi l'altro problema era: più scrivevo musica non convenzionale più difficile era trovare chi me la suonasse. Tanto che dovevo eseguirla io stesso e dovevo istruire i miei musicisti. Così, di conseguenza, prima ancora che abbandonassi il sassofono verso la metà degli anni sessanta, divenni sempre più conscio di questo sistema di corretta intonazione: sempre più conscio di dover prendere effettivamente e scientemente gli intervalli della serie di sovratoni, di sostenerli e di ascoltarli.

S. — E scoprii che questo non si poteva fare sul sassofono.

L. — Nelle note sostenute si poteva fare in quanto si può ricorrere a dei trucchetti nella diteggiatura per raddrizzarle. Ma quando volevo passare alle esecuzioni rapide sul sassofono, nelle quali mi ero abbondantemente esercitato, mi accorgevo che era veramente impossibile mantenere il genere di intonazione perfetto che mi interessava, in un qualsiasi sistema che non

la scala uguale temperata. Così mi sembrò che il canto rappresentasse l'unica risposta.

S. — Così aveva già preso la sua decisione in merito a questo.

L. — Beh, sì. Da lungo tempo meditavo di progettare un nuovo tipo di sassofono, ma poi decisi semplicemente questo, che se sei un musicista non puoi non sentire in ogni momento che la voce è il genuino strumento, lo strumento naturale; è dentro di voi, e il vero « feeling » proviene da essa. Anche come sassofonista ne puoi avere la sensazione, poiché si sa quanto meglio ci si sente a suonare il sassofono rispetto a quanto non accada a un chitarrista quando suona la sua chitarra, o a un pianista. Ecco, io suono il piano e quindi conosco la differenza, e chiunque può canticchiare una nota fino a sentire che in essa c'è un certo « feeling ». Fu così che io mi decisi: perché non fai questo grande passo? mi dissi. E fu veramente una decisione difficile. Voglio dire, quella di passare da uno strumento che avevo suonato dall'età di 6 anni al canto, ed io avevo una venticinquina d'anni quando effettuai il detto passaggio. Avevo in corpo, per così dire, qualcosa come ventisei anni di sassofono, ed ecco che mi accingevo a darmi al canto. Si trattava di un progetto che incuteva spavento e per di più io mi ci buttai dentro a capofitto. Non toccai più il sassofono da quel momento in poi. Quel giorno smisi di suonarlo. Perché, vedete, ho un attaccamento troppo emotivo al sassofono per poterlo suonare semplicemente di tanto in tanto. E penso, sono convinto che la maniera con cui ho suonato il sassofono è stata troppo seria perché io possa ora suonarlo su una base di « part time », e poi, ecco, ritengo che non ci si possa dedicare a due strumenti quando ad essi ci si dedichi come faccio io. Così cominciai a cantare. Studiavo ma non avevo maestro allora perché non volevo certo studiare con un insegnante europeo: non sopporto assolutamente le tecniche occidentali e non c'era allora a disposizione alcun insegnante indiano che io conoscessi, e così io semplicemente cantavo.

S. — Nella tecnica occidentale, lei direbbe che l'insegnante aveva allora, o avrebbe, in termini vocali introdotto un metodo con cui lei poteva iniziare?

L. — Beh, non ho mai studiato un tale metodo.

S. — Ecco, ciò a cui voglio alludere è questo: l'insegnante direbbe « questa è la sua scala, lei procede efficacemente nei suoi studi ».

L. — Sì, lo farebbe; ebbene, una delle cose che

mi ci ha tenuto lontano è il vibrato. Capisce? tutti terminano facendo il vibrato. E inoltre essi hanno ciò che a me appare come un suono molto forzato e, non lo si deve dimenticare, io ho ascoltato dischi di canto indiano. In effetti io avevo ascoltato gli Ali Brothers e qualche altro disco, e Bhimsen Joshi, così sapevo che c'era qualche altra cosa.

S. — Ciò è quanto volevo sapere. Pensavo che il suo periodo di iniziazione fosse stato molto più lungo e che non fosse iniziato solo al momento in cui cominciò a studiare con Guruji.

L. — Sì, è vero tuttavia che, come ho già detto, udii per la prima volta quel disco di Ali Akbar Khan nel 1957 o intorno a tale data. Il fatto che io sia interessato ad accordare suoni sostenuti mi ha dato la possibilità — che non è data alla maggior parte dei musicisti occidentali — di avvicinarmi a questa musica. Penso a dire il vero che neanche molti musicisti orientali chiaramente posseggono una tale capacità di approccio. Intendo dire che una delle cose che ho notato da quando sono qui e che già sapevo dall'ascolto dei dischi (ed ecco perché sono rimasto tanto impressionato da Pran Nath) è che i musicisti sono nella maggioranza interessati agli aspetti ritmici veloci della musica indiana — che sono stimolanti e interessantissimi — ma per me non è lì che sta la genuina grandezza e profondità della musica. Per me queste doti stanno nel « pitch ». Il « pitch » sono i toni sostenuti, il bordone.

M. — Credo ci si renderà conto che in realtà la maggior parte degli occidentali si avvicinano per la prima volta alla musica indiana dal punto di vista del ritmo.

S. — Naturalmente. Ecco perché trovano tanto facile capire la tabla.

S. — Vede, è imbarazzantissimo per i solisti indiani, la tabla ottiene grandi battimani, e il solista è là che siede tutto smarrito e...

L. — E ciò si verifica nel jazz che possiede anch'esso un forte interesse ritmico. Intendo dire che esistono certamente eccellenti musicisti di jazz sotto il profilo del « pitch ». Ho suonato alcuni dei loro dischi a Pran Nath ed egli li ha molto apprezzati, ma l'ascoltatore medio non sente questo. Voglio dire che essi erano in un qualche punto su quest'altro livello per quanto riguarda il ritmo e... il ritmo è assolutamente fondamentale, non c'è dubbio, ma io ho sempre ritenuto che esso sia al livello terreno. Mentre i « pitch » erano in realtà su un livello spirituale, celestiale, ecco, veramente, erano di un al-

tro mondo. Lo sapete che l'India è uno dei pochi posti al mondo dove si accordano i tamburi. Bene, nelle orchestre si usa intonare i timpani, per quello che serve. Intendo dire che è un suono alquanto sordo e velato, voglio dire che sono accordati.

S. — Ma va detto che se la tabla è leggermente stonata non si è in condizione di poter cantare. Ci si accorge presto che le variazioni della tabla danno fastidio a chi canta. Ma ora, ritenete che insieme alla questione del « pitch » siate interessati in maggior misura in questi rapporti, come interessa anche a Pran Nath. ?

L. — E' proprio questa la cosa importante. Vorrei dire qualcosa sul mio lavoro in relazione a ciò e quindi affrontare questo argomento. Lavoravo pertanto con alcuni degli intervalli delle serie armoniche che non sono affatto usate nella musica occidentale. Per esempio, se si ascolta la tamboura vi sentirete questa *komal ni*. Tale *komal ni* non è in effetti per nulla usata nella musica occidentale. E' molto casualmente usata nel blues ma è fuori completamente dalla musica classica.

E' usata nella musica folk — Ho creato una intera serie di intervalli basati su questo solo rapporto. Quindi costruisco scale su di esso e produco una quantità di intervalli molto interessanti che... Se le suonassi il mio nastro di The well-tuned piano, che spero ascolterà la prossima volta che ci troveremo negli Stati Uniti, sentirebbe come... Ho riaccordato completamente il mio piano.

S. — E' possibile farlo ?

L. — Certamente. Si prende una chiave da accordatore... ci vogliono settimane. La maggior parte dei musicisti che conoscono il mio lavoro ritengono che questa riaccordatura rappresenti uno dei miei lavori più importanti in quanto io sono riuscito ad accordarlo e a fissare i « pitch ». Potete ascoltarlo. Vi ho inciso qualche ora di improvvisazione.

S. — Ora, l'accordatura di questo piano è stata fatta con che cosa in mente ? Partendo dagli overtones ?

L. — Sì, completamente dagli overtones e usando speciali intervalli che...

S. — Lei è stato guidato dalla macchina nel fissare gli intervalli ?

L. — No, non ho usato la macchina. Ho usato il mio orecchio.

S. — Deve essere stato un lavoro arduo.

L. — Sì, duro ma molto onesto. Ed ecco quello che ho fatto. Diciamo che ho accordato una *Sa*,

partendo dalla quale mi è stato facile accordare una *Pa*, diciamo che tutti abbiamo imparato a sentirlo. Poi ho accordato questa *Komal Ni* col solo espediente di ascoltare l'armonica nella *Sa*. Quindi ho preso questa *Komal Ni* come una *Sa* e ci ho accordato sopra una *Re*. Tale *Re* risulta essere leggermente al di sotto della *Sa*, la prima *Sa*. Bene: ciò produce un rapporto di intervallo molto interessante. La settima, la *Ni*, la *Komal Ni*, ha un rapporto con la *Sa* nella più stretta relazione ascendente di sette a quattro. o.k.; ora si sa che la *shudh Re* sopra la *Sa* produce un intervallo di nove ottavi. Ciò è quanto si chiama nove a otto. Si tratta, in realtà, dell'intervallo tra la ottava e la nona parziali delle serie armoniche. Nelle serie armoniche l'intervallo tra l'ottava e la nona parziali è una delle ottave di *Sa* e quindi viene il nove. E' come *Sa* in rapporto a *Re*, esattamente *Sa* in rapporto a *Shudh Re*. o.k. Quindi prendo questa *Komal Ni* e ci faccio una *Shudh Re* sopra. E così sarà nove volte sette. Mi segue ? Sette era già lì. Nove volte sette. Esattamente uguale: questa *Re* è nove volte 1. Nove volte sette fa sessantatré. Così, moltiplicando *Sa* per alcune ottave, ossia 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, si avrà quindi questo intervallo in un rapporto di 63 a 64. Poi avremo *Shudh Re* sopra la *Komal Ni* che diviene la 63 e quindi ho suonato anche la mia *Sa* che è 64.

S. — Vedo. Si tratta in effetti di una *Komal Ni* e di una *Shudh Re*. In termini di shrutis, mi chiedo quanti shrutis vi sono.

L. — Ora, in termini di shrutis questo 63 sotto a 64... vediamo vi sono usualmente quattro shrutis in un intero tono, vero ? E' di circa un ottavo di tono questo intervallo. E' di circa metà shruti.

S. — Metà shruti.

L. — E' un piccolo intervallo. Ma la cosa interessante...

S. — Questo è quanto più vicino possiamo più o meno...

L. — Oh, molto vicino. Intendo dire che ciò che ha reso la cosa valida è che non si sarebbe potuto arrivare ad essa usando semplicemente il *Sa* in questa nuova forma di molto *Tivra Ni*. Si tratta di una molto *Tivra Ni*. Non ci si sarebbe mai arrivati in quel modo. Il fatto è che io, con tutta sincerità, ci sono arrivato come una *Shudh Re* di questa *Komal Ni*. Un modo che mi permettesse di poterla sentire. L'ho sentita in quel modo e l'ho accordata a orecchio sul piano e quindi eseguii delle improvvisazioni. E anche altre note collegate in questa maniera. Questo dà un'idea di come lavoravo. Lavoravo così

con sistemi di accordatura direttamente provenienti della serie di overtones, con in più una certa conoscenza dell'acustica, conoscendo ciò che si chiamano rapporti, che possono essere necessari come non necessari... Sentivo che l'orecchio era la cosa più importante, ma quest'altra teoria era interessante averla, come dire, da parte, collateralmente.

S. — Ma queste macchine nel suo studio... ?

L. — Ecco: un po' più tardi, un paio di anni dopo che ero passato dal sassofono al canto e che avevo già realizzato tale accordatura del pianoforte e via dicendo, decisi che mi servivano dei generatori di onde sinusoidali e li ho comprati. Si tratta di generatori elettronici di toni. Producono una frequenza pura senza armoniche così consentendo di avere il solo tono. Quindi io potrei accordarli su questi intervalli armonici e, volendo, potrei fare una...

S. — Scala armonica.

L. — Esatto, una scala armonica. Proprio così. E ciò è quanto facevo e cantavo insieme a questi apparecchi. Ed è stato in questa fase che ho fatto conoscenza con la musica di Pran Nath. In effetti mi trovavo nel pieno di quel periodo.

S. — Questi generatori possono essere regolati su tutte le frequenze ?

L. — Sì, su qualunque frequenza, e io uso l'oscilloscopio per poter accordarle con precisione ancora maggiore rispetto alle possibilità offerte dal mio orecchio.

S. — Che cosa è l'oscilloscopio ?

L. — Beh, è uno strumento che raffigura visibilmente il reciproco rapporto di due frequenze. Se voglio avere sette a quattro, posso accordare questo rapporto approssimativamente a orecchio e avvicinarli molto. Ma questo oscilloscopio mi dà una tale sfumatura di accordatura...

M. — Ogni intervallo ha la sua propria rappresentazione grafica, un 7:4 appare differente da un 3:2.

L. — Da un 7:2 o da un 2:1, qualunque intervallo.

M. — Così ciò che occorre è imparare l'aspetto della rappresentazione grafica.

S. — Esatto.

L. — Si impara a contare le varie configurazioni (patterns).

S. — E si può sapere a che punto si è arrivati. Pran Nath ha visto queste apparecchiature ?

L. — Sì, gli è piaciuto guardarle e una volta ha anche cantato insieme con l'oscilloscopio.

S. — Non si è quindi limitato a guardare. Un giorno dovrebbe fare un esperimento: vedere fino a che punto si avvicina.

L. — Sì, sono certo che vi è vicinissimo.

S. — Anch'io ne sono convinta.

L. — Una volta ce lo ha fatto fare questo esperimento ma poi non lo abbiamo più ripetuto, ma lui si divertì moltissimo. Ma sebbene egli abbia in antipatia le macchine sul piano generale, apparentemente l'esperimento gli piacque molto. Ed egli dentro di sé l'avrebbe voluto ripetere, ma, vede, non è corretto che il discepolo sottoponga il maestro a dei tests, ed è necessario prenderlo nel momento in cui è di buon umore. Sono certo che uno di questi giorni ripeteremo l'esperimento.

S. — Bene, vuole dirmi ora qualcosa su questa fase della sua vita, come l'ha cambiata. Lei mi stava parlando del suo programma di sonno e veglia.

L. — Ecco una questione interessante, giusto. Quando incominciammo a studiare con Pran Nath dovemmo cambiare completamente il nostro sistema di vita. Nel corso degli anni ho scoperto che il mio ciclo diurno-notturno, il ciclo del sonno e della veglia, era di circa 27 ore in contrapposizione a 24. Dormivo 7 ore e passavo le altre 20 sveglio a lavorare. Scoprii che questo era il mio naturale ciclo corporeo. Ho seguito questo ciclo per dieci anni. Vede, l'ho seguito vivendo a New York, completamente indipendente. Essendo un artista, non ero obbligato ad andare a scuola, non ero obbligato a lavorare. Non ero tenuto a fare niente: dovevo solo darmi da fare per mantenermi in vita. E poi non c'è sole sufficiente a New York. Così che differenza c'è tra la notte e il giorno ?

M. — In primo luogo non si vive assolutamente in contatto con la natura.

L. — Per poter veramente lavorare duro, scoprii che mi piaceva lavorare circa 20 ore; allora mi sentivo veramente stanco, dormivo circa 7 ore, e quindi ancora in piedi !

S. — Indipendentemente dal fatto che fosse giorno o notte.

M. — Ci svegliavamo quando entrambi ci sentivamo di farlo, e allora ci sentivamo entrambi veramente bene, e lavoravamo allora fino a quando non ce la facevamo più. No, non abbiamo mai messo la sveglia.

L. — E questa era una media: 27. Talvolta erano 25 ore, altre volte ancora, 30 ore, tutto dipendeva da come ci sentivamo.

M. — Così muovevamo lungo l'intero arco della giornata. A volte ci svegliavamo la mattina presto e seguivamo l'orario normale che ci erava-

mo imposti, altre volte ci svegliavamo nel pieno della notte.

L. — Si lavora benissimo di notte a New York. Per un compositore la notte è il momento migliore. Dove noi viviamo non c'è rumore. Così quando eravamo svegli la notte stavamo benissimo, e quando eravamo svegli di giorno curavamo gli affari: eravamo in contatto con un numero di persone variante da 9 a 5. Così era come una settimana di lavoro e una settimana di riposo.

L. — Così naturalmente quando conoscemmo Pran Nath ne riportammo una emozione profonda, uno shock poiché, ecco, si sveglia alle quattro per far pratica di *Bhairav* e...

S. — Così vi dovevate alzare a ore fisse.

L. — Dovevamo alzarci a un'ora fissa e questo fu in principio molto duro. Per molti mesi non ricevevamo molto spesso lezioni poiché egli non ci insegnava se non facevamo quello sforzo.

L. — E poi, Pran Nath riesce a andare avanti quasi senza dormire. Comunque, non è che dorma molto. E' stupefacente. E noi in piedi morivamo dal sonno.

M. — Ed è stato difficile per noi comprendere, agli inizi, quanto seriamente egli considerasse la questione dell'orario.

(A questo punto entra nella stanza Pandit Pran Nath).

S. — (in Hindi). Dicevamo della sua insistenza a farli alzare prima delle 4 di mattina per dargli le lezioni...

Pran Nath — Altrimenti il canto non è possibile il canto non esce. Questo è *Brahmamuhurta* - dalle 4 alle 5 di mattina - l'ora di Dio. L'uomo è diverso a quell'ora. Se voi operate con continuità a quest'ora, potrete avere grandi cose. Questa è la mia convinzione, e molti vecchi e molti alti personaggi me lo hanno detto. *Brahmamuhurta*.

L. — Quando udii per la prima volta il *Darbari ga* di Pran Nath, udii un intervallo che non avevo mai sentito da altri musicisti indiani. Sentii che questo modo di suonare era così particolare, ne ebbi una sensazione tale, non l'avevo sentito da nessun altro. E avevo sentito Gulam Ali Khan con il suo *Darbari*, avevo sentito Amir Khan e i fratelli Dagar oltre ai fratelli Ali.

S. — Nazakat, Salamat, li ha sentiti ?

L. — Nazakat, Salamat, sì, in effetti li ho sentiti piuttosto nei primi tempi. Avevo sentito i loro dischi intorno al 1960 e ne ero rimasto allora molto impressionato, in quanto... Avevo sen-

tito molto poca musica vocale allora. E più sentivo il modo di cantare di Pran Nath più riscontravo che egli aveva una conoscenza degli intervalli e dell'intonazione che realmente superava quant'altro avevo udito da altri musicisti indiani. E il fatto che egli insistesse a cantare questi intervalli all'ora giusta della giornata, e che egli potesse dimostrare la differenza tra una mezza dozzina o una dozzina di *Komal Re*. A volontà, parlando di *Bhairav* e *Bhairavi* e *Todi* e *Marva*, e attraversando i periodi della giornata. E la *Gunkali*, una dopo l'altra, *Komal Re*, e mostrandoti i diversi modi di usarle e come esse possano avere un « pitch » leggermente differente, o il modo differente, molto differente di avvicinarvisi, capisce.

S. — E' il solo modo con cui debbono essere usate.

L. — Improvvisamente mi si è aperto un intero corpo di conoscenze che non mi si era mai presentato prima. Vede, avevo fatto delle ricerche in materia di toni, definitivamente e con intervalli armonici, e anche in materia di toni diversi da quelli a cui sono stato esposto con questa musica... Ma questo approccio era un corpo di conoscenze completamente nuovo a cui non si accenna neanche nella musica occidentale. Non esiste concetto alcuno di esso, e sebbene esso faccia parte della musica indiana, nessuno lo fa nella musica indiana come lo fa lui, nella misura in cui lo fa lui. C'è inoltre il fatto che egli moltissime volte ha affermato che l'*alap* è la vera musica. E questo mi riporta alle cose principali a cui ero interessato nella mia propria musica. Se si sostengono i toni allora solo è possibile sentire l'intonazione. E questa intonazione e questi toni sostenuti sono esattamente ciò di cui è fatto l'*alap*. E poi questa ulteriore faccenda di come andare da una nota all'altra. Come collegare questi toni agli altri di diversi ragas, questa ha rappresentato per me una dimensione musicale completamente nuova, ed ecco perché considero Pran Nath il più grande musicista che abbia mai ascoltato. E sento che questa è ora la più grande cosa della mia vita: il poter studiare con lui.

S. — Giusto. Ha qualche idea sul modo come può contribuire a far meglio apprezzare la musica, ora, attraverso il suo lavoro ?

L. — Mi chiarisca meglio cosa vuol dire.

S. — Voglio dir questo: crede lei che attraverso concerti o attraverso dimostrazioni personali

potrà far sì che gli altri si rendano conto che la musica indiana non è stonata?

L. — Sì, certamente. In effetti, gli ascoltatori occidentali, gli ascoltatori americani, diciamo, sono oggigiorno degli ottimi ascoltatori. La generazione dei più giovani è completamente diversa dalle vecchie generazioni e io credo che una delle cose migliori che si sono avute sono state i concerti di Pran Nath negli Stati Uniti. Ci sono tanti giovani oggi che si sono dedicati al suo modo di cantare e che sono in possesso di basi su cui giudicare l'altra musica indiana. Ora se essi ascoltano qualcuno, hanno ascoltato un grandissimo maestro che esegue quella musica in maniera realmente tradizionale nella vecchia accezione del termine. E hanno una base di paragone, e quel che più conta questa musica veramente piace loro. E' questo che mi ha impressionato: che egli sta facendo una cosa così genuina e onesta musicalmente; ed ecco cosa sento circa la musica: se non si riesce a commuovere ognuno con la sola musica, senza spiegazioni, senza teorie, senza insegnamenti accademici e argomentazioni da studioso, e senza istruzione, ebbene allora c'è qualcosa che non va. La musica deve poter commuovere la gente e questo è quanto egli ha fatto nei concerti. Credo che Pran Nath più canterà per la gente più aiuterà la gente. Credo anche fermamente che se uno realmente canta per Dio, e io so che egli canta per Lui e che sente profondamente questa sua idea, allora non è necessario cantare per la gente. Si può condurre una vita da santi. E io so che è questo che egli intende fare, è solo cantare. Ma se egli canterà un poco per il pubblico, allora credo che sia un bene che egli lo faccia e che la gente lo ascolti.

S. — Certamente.

L. — Intendo dire che la gente ne trarrà un immenso beneficio.

GLOSSARIO

Raga — una forma fondamentale musicale comune a tutta la musica indiana. Ogni raga si distingue per uno stato d'animo individuale (*rasa*), una caratteristica struttura della scala musicale, patterns melodici e cadenze, e l'uso di pitches dominanti (*vadi* e *samvadi*). Entro ogni esecuzione di un raga ci può essere al tempo stesso improvvisazione e composizioni stabilite.

Alap — la sezione introduttiva lenta, senza tempo, nella quale sono esposti i toni e patterns melodici caratteristici dei ragas.

Sa, re, ga, ma, pa, dha, ni, sa — i nomi di solfeggio dei gradi della scala: do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

Shudh — bequadro \natural

Komal — Bemolle b

Tivra — diesis \sharp

Bilawal — un raga del mattino che usa le stesse relazioni nei pitches della scala maggiore occidentale.

Bhairav — il primo raga e uno dei sei maggiori ragas. *Bhairav* è generalmente il primo raga insegnato a tutti gli studenti della musica classica del Nord dell'India. E' il primo raga che si pratica la mattina dalle 4 alle 8.

Gunkali, Bhairavi, Todi, Marva — ognuno di questi ragas usa qualche forma del *Komal Re*, ma in ogni raga il suo uso melodico è totalmente differente e in alcuni i pitches di *Komal Re* sono in verità leggermente differenti in relazione al *Sa*.

Darbari — un raga della sera tarda a cui fu dato questo nome da Akhbar il Grande quando egli lo sentì cantare dal suo famoso musicista di corte Mian Taan Sen. *Darbar* significa corte, e la leggenda racconta che Akhbar diceva che questo era il genere di musica da suonare a corte.

NOTE SULLA MUSICA DI LA MONTE YOUNG E TERRY RILEY

Fondamentalmente basato sugli effetti fisiologici e psichici che possono provocare, nell'ascoltatore, il prolungamento o la ripetizione di certi suoni in lunghi spazi di tempo, la corrente musicale, scoperta da La Monte Young e Terry Riley, fin'ora marginale, s'impone giorno per giorno come la più determinante apparsa negli Stati Uniti negli ultimi quindici o venti anni.

La paternità del nuovo concetto va senz'altro attribuita a La Monte Young, che, già prima della fine degli anni '50, era pienamente inoltrato nell'avventura di un suono unico tenuto a lungo, un suono stabile che, in accordo o in contrasti armoniosi, verrà più tardi arricchito da variazioni strumentali o vocali improvvisate.

Paradosso di una musica la cui forza d'ostinazione è pari alla folgorazione del lampo inventivo da cui nasce, folgorazione emotiva che il continuum tende a trattenere, a mantenere sul più alto grado di intensità, essendo il criterio quello di giungervi senza che l'ascoltatore risenta della minima caduta di tensione! Semplice e complessa, allo stesso tempo « sempre la stessa », e non fosse che in funzione dell'azione del tempo che modifica il nostro senso di percezione -, « mai la stessa », una musica che non consente mai di fissarsi: dal « Trio a corde » del '58 alle « Composizioni 1960 », dal Teatro dell'Evento Unico al Teatro della Musica Eterna, dai suoni accordati alle risonanze della natura (insetti, oceano, ecc...) ai suoni ottenuti tramite frizione, dal grande disco di metallo suonato con l'archetto passando per le frequenze elettroniche regolate in modo matematico e fino alle voci de « La tartaruga, i suoi sogni ed i suoi viaggi », l'ultima composizione che La Monte Young presenta da dieci anni con sua moglie Marian Zazeela e che è destinata ad essere rappresentata eternamente in « Dream Houses » per potere prendere posto nel mondo come un organismo vivente, essa si evolve senza fine. Il 3 e il 4 giugno, La Monte Young suonerà per la prima volta in pubblico alla galleria l'Attico « The well-tuned piano », pezzo che è stato composto nel '64 e la cui importanza della musica pianistica della nostra epoca mi sembra capitale, paragonabile a quella delle « Suonate e interludi per piano preparato » di J. Cage del '40.

Malgrado la nostra abitudine all'ascolto, il nostro orecchio è meno insensibile di quello che si pensi alla forzatura degli accordi prodotta dalla scala temperata, e l'estrema precisione della risonanza dei toni riaccordati da La Monte Young esercita sull'ascoltatore un fascino che lo seguirà molto più a lungo dell'esecuzione stessa.

Apprendo la sensibilità occidentale al fascino delle figure sonore ripetute ad intervalli regolari, Terry Riley ha creato per conto suo una forma musicale basata su quello che possiamo chiamare il principio della reiterazione evolutiva. Una musica di concezione deliberatamente semplice la cui delicatezza risiede nella dialettica tra l'immutabilità e la trasformazione, l'immobilità e il movimento, che riproduce all'infinito molteplici variazioni. Sin dal '60 utilizza il processo di riascolto della banda magnetica per il pezzo intitolato « Mescalina mix ». Nel '63, aggiunge a questo procedimento quello del feedback, che produce un'eco ritardata per realizzare le musiche dello spettacolo multi-media di Ken Dewey « The gift ». Dopo aver composto nel '64 « The Keyboard studies » (Studi per pianoforte) ed il pezzo strumentale « in C », si dedica essenzialmente all'improvvisazione come solista di sassofono e soprattutto di organo elettrico. Con questo strumento l'indipendenza delle due mani gli permette di improvvisare a piacere su una serie di immagini ripetitive che di volta in volta, possono restare distinte, rincorrersi o scavalcarsi, creando nuove combinazioni ritmiche e melodiche; l'impiego dell'eco ritardata moltiplica le possibilità d'espressione, la struttura dell'insieme nascendo da se stessa, procedendo nell'improvvisazione. Fresca, rivolta alla felicità e irradiante una gioia mista ad una segreta nostalgia, questa musica è l'opposto di un'arte di laboratorio e tutto succede alla fine come se il principio delle ripetizioni non avesse altro scopo che quello di ipnotizzare l'ascoltatore per riportare la sua percezione ad uno stadio d'innocenza.

Da molto tempo La Monte Young e Terry Riley hanno compreso i rapporti che legano le loro concezioni musicali a quelle orientali: non complementarità né osmosi, ma piuttosto un parallelismo fra questi due procedimenti che tra l'altro è impossibile confondere. Era fuori luogo per loro intrattenere queste relazioni in modo superficiale, così hanno preferito approfondire la

loro conoscenza della musica orientale, in particolare di quella dell'India del Nord. A partire dal '70 La Monte Young, Terry Riley e Marian Zazeela studiano i Raga con Pandit Pran Nath il grande maestro di « Kirana », canto di stile sobrio e spoglio le cui origini risalgono al XIV secolo. Gli artisti americani considerano che lo studio dei Raga classici esercita sulla loro mu-

sica un'influenza che non altera affatto la specificità della medesima, un'influenza che si rivela invece estremamente proficua non soltanto a livello di perfezionamento tecnico, ma soprattutto per la concentrazione spirituale.

Daniel Caux

Maggio 1974

Intervista condotta da Willoughby Sharp e Liza Bear con Phil Glass in due parti nel giugno ed agosto 1972.

1ª Parte, Roma, 23 giugno 1972

Phil Glass — Verso la fine degli anni '60 certa gente, compreso me, lavorava in una maniera strutturale, una maniera molto ridotta. Per esempio nel mio ensemble suonavamo dei pezzi all'unisono - suonando in effetti una sola frase musicale - e c'erano altri musicisti che lavoravano su linee ugualmente formali.

W. S. — Come La Monte ?

P. G. — Beh, il suo sviluppo era molto diverso, e comincia prima. In un certo senso credo che direi di sì. E Reich era in questo campo anche lui. E tuttora lo è. Yvonne ed io stavamo parlando di danzatori e lei diceva che questo era vero anche per gente che lavorava nella danza a quel tempo. Negli ultimi due anni c'è stato un vero cambiamento di sensibilità. Nel contenuto dell'esperienza in cui siamo interessati. Nel mio lavoro ha preso la forma di interesse per altri aspetti della musica. Mettiamola così, i miei primi pezzi « Two Pages » e « Music in Fifths » erano strutture molto chiare. Io pensavo che stavo facendo delle strutture nel suono, e questo mi interessava di più. Quando questo problema divenne non più così urgente, cominciai ad ascoltare il « suono » della musica e trovai che era diventato più interessante della struttura. Questo non significava che io dovevo abbandonare le strutture, infatti ne avevo bisogno. Ad ogni modo, io ero diventato meno interessato alla purezza della forma che non al tipo di esperienze quasi psicoacustiche che avvenivano coll'ascoltare la musica. Non stavo più ad ascoltare il pezzo in termini di un tipo di architettura. Credo che il pubblico possa avermi anticipato in questo rispetto. Quando io ero ancora superconsapevole di struttura e purezza di forma il mio pubblico era già attento a cogliere il suono. Dovevo piantarla con la mia preoccupazione per il formalismo. E negli ultimi due anni questo è diventato la vera spinta del mio lavoro.

W. S. — Quando, specificamente, sei diventato cosciente di questo ?

P. G. — Nella primavera del 1970, stavamo suonando in un teatro arena fatto di legno a Minneapolis. Era come suonare all'interno di uno Stradivarius. Era il più bel suono che io avessi mai sognato. Stavamo suonando allora il pezzo

che suoneremo a l'Attico questa sera, « Music in Similar Motion », un pezzo che ho scritto nel 1969. Stavamo provando nella sala, e quando arriviamo alla fine del pezzo mi è parso di sentir cantar qualcuno. Sentii veramente qualcuno cantare. Ma non c'era nessuno nella sala; come dicevo, era una prova. Così ricominciammo a suonare, e il suono tornò, e allora naturalmente ci rendemmo conto che il suono avveniva a causa delle proprietà acustiche di quella stanza e a causa del tipo di struttura della musica.

Liza Bear — Che effetto ha avuto questa esperienza sulla tua musica ?

P. G. — Pensai che era la cosa più interessante che avessi visto nella mia musica fino a quel punto. Era una cosa spontanea, un fenomeno acustico, ma sembrava una voce umana. Così il nuovo pezzo che feci quella estate « Music with Changing Parts » ebbe un bel pò di cantato.

W. S. — Questo ha cambiato le tue idee sul suono ?

P. G. — Io vidi che quello che veramente sto facendo è prendere un gran volume d'aria e spostarlo in giro in un modo regolare. Quando guardo uno spazio ora lo vedo come un volume d'aria che verrà spostato in giro e che produrrà suoni. Stavamo parlando del fatto di Minneapolis nella primavera del 1970: quella la prima volta che io cominciai a pensare alla musica in questi termini, nonostante avessi scritto questo tipo di musica dal 1966.

W. S. — In quali termini ?

P. G. — In termini di fenomeno del suono.

W. S. — Tu eri coinvolto con quel genere e poi te ne sei allontanato.

P. G. — La struttura formale ha perso la sua importanza. Non era più un problema urgente. Ecco come io lavoro, certe cose mi sembrano urgenti e devono esser fatte in quel momento; diventano le mie ossessioni. Io avevo elaborato un vocabolario molto ampio che mi avrebbe permesso di fare diversi tipi di strutture musicali e non vedevo il motivo di ripeterlo senza fine in tutte le sue variazioni. L'avevo realizzato molto chiaramente in qualcuno dei pezzi precedenti. « Music in Fifths » era bella in questo senso. Era strutturalmente autorilevante. Non l'abbiamo suonata per due o tre anni ma ne ho sentito un nastro l'altro giorno. Ho pensato che era un buon pezzo ma...

W. S. — Non lo suoneresti di nuovo ?

P. G. — No, ma potrei registrarlo perché questo

è ben diverso. Vorrei dire, l'esperienza di suonare è qualcosa a cui io sono molto attaccato. Molta della mia musica si tratta di performing ora - del suonare per un pubblico. E' il momento in cui questa esperienza dell'ascoltare ha luogo. I dischi semplicemente non la colgono. Potremmo parlare dell'intero problema perché uno fa un disco o no. Infatti io ero contrario al fare dischi quasi categoricamente fino a poco tempo fa.

W. S. — Perché hai cambiato idea ?

P. G. — Le produzioni Butterfly mi hanno offerto l'uso del loro studio a 16 canali e non ho potuto rifiutare. Volevo vedere quali erano le possibilità. C'era un sacco di altre ragioni... ragioni economiche. Sto sempre a cercar lavoro, di ottenere dei concerti perché è tramite il suonare che il lavoro migliora; è col suonare che raggiungiamo un più alto livello. Io ho delle idee quando sto suonando; sento delle cose quando sto suonando perché sono più coinvolto con l'esperienza del suono, del sentire. Tornando al perché dei dischi. Puoi ottenere più lavoro quando hai un disco. E' semplicemente questo.

W. S. — Non è piuttosto insolito per un compositore avere il suo proprio gruppo ?

P. G. — Sì, ma io penso che comincia a verificarsi di più. E nel mio caso, la musica è scritta esclusivamente per la gente con cui io lavoro. In altre parole, non sono interessato che altri gruppi suonino la mia musica. Questo è un motivo per cui io non scrivo o non pubblico più completi spartiti. Il mio può essere stato forse il primo continuo gruppo di questo tipo. Anche La Monte ha avuto dei gruppi, e questo era prima. Ma il punto è che il suo rapporto con un gruppo è alquanto diverso. Lui ha una cosa di appoggio ed un ruolo di divo - molto gerarchico. Le parti per i suoi suonatori sono strettamente definite e poi lui fa il suo numero che può essere molto libero all'interno del suo proprio stile. Ora, nel mio ensemble io sono il leader ma le parti sono altamente integrate. Io controllo come noi andiamo attraverso la musica - deve avvenire gerarchicamente nel senso che io tendo a prendere le parti più esposte. Siccome io stabilisco il tempo, io prendo una parte di basso e una parte di alto perché queste sono le parti che sono più ascoltate. Io sono come un direttore d'orchestra in un certo senso, ma le altre parti sono di ben uguale valore. Uno dei primi pezzi per il gruppo era « 600 Lines », nel 1968. Era 600 frasi di musica con un ciclo ritmico basato su musica indiana. Ero

stato in India un paio di volte e mi ero interessato alla struttura della musica indiana.

W. S. — Che tipo di musica indiana, specificamente ?

P. G. — Avevo studiato tabla con Alla Rakha l'inverno del 1967 e avevo lavorato con Ravi Shankar al sonoro di un suo film nella primavera del 1966. Quello fu un periodo cruciale per me. Lavorai con lui due o tre settimane a Parigi, trascrivendo la sua musica e pensando a quello che lui stava facendo e vidi un modo di far musica totalmente diverso da quello che mi era stato insegnato. Ero passato per Juilliard e tutto il resto — Fulbrights, Nadine Boulanger, ecc. In tutto venti anni in scuole di musica. Dagli otto ai ventotto anni non ci fu un anno in cui non stessi studiando musica. Ma quando io mi trovai a lavorare con questi musicisti indiani entrai in contatto con una tradizione di musica che era basata su modi di pensare completamente differenti, specialmente riguardo al ritmo. Nella musica occidentale una misura è divisa in quattro, otto, sedici, trentadue, quel che è. E poi con Stravinsky cominci ad avere un forte ritmo additivo, nonostante non fosse questo quello che la gente focalizzava in Stravinsky. Guardando indietro adesso lo vedo, ma quando ero studente non ne ero consapevole. Il ritmo indiano, la musica orientale è additiva, prende piccole unità e costruisce da esse. Una volta che vidi questo, mi si aprirono completamente le porte. Il ritmo orientale ha a che fare con elementi modulari. Quando io stavo studiando con Alla Rakha impiegammo l'intero inverno ad imparare un pezzo basato su solo tre elementi. Il pezzo consisteva interamente in raggruppamenti di questi elementi. Lui prendeva elementi semplici, li raggruppava, li aggiungeva insieme e li inseriva in un ciclo ritmico di un numero fisso di colpi.

L. B. — Che effetto ebbe questo sul tuo modo di pensare ?

P. G. — Lavorai con Alla Rakha nel '66-67 e questo era appena agli inizi della musica che io sto facendo adesso. Riconobbi questo come un'idea molto potente e tale che volevo immediatamente interessarmene. Le mie idee di struttura vennero da questo e alla fine lo sviluppo fu verso quello che io chiamo il processo additivo. Presi l'idea della progressione aritmetica $1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4, 1+2+3+4+5$ nel più semplice modo potessi pensarne, e dopo questo divenne più complesso. Una volta che cominciai a farlo, entri in processi di costruzione

estremamente complessi: per esempio fai 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4, e poi prendi l'intera unità e la chiami uno, in tal modo ridefinendo gli elementi.

W. S. — Quando hai fatto uso per la prima volta del processo additivo ?

P. G. — Credo nell'autunno del 1968 in un pezzo chiamato « Two Pages » in cui le figure musicali sono in relazione per una semplice progressione aritmetica.

W. S. — E quando fu che la struttura additiva come tale divenne meno interessante per te ?

P. G. — Non potrei racchiuderlo in un tempo storico. Avevo un furioso interesse in questo fino all'avvenimento di Minneapolis nel 1970. Sto ancora usando la struttura additiva ma ora non è più il punto focale della mia musica.

Il Parte, New York, 18 agosto 1972

L. B. — Quando hai scritto per la prima volta musica vocale ?

P. G. — Ho fatto un pezzo nel 1969 a tre voci per il teatro Mabou Mines. Il pezzo che abbiamo appena ascoltato è un nuovo pezzo per loro che è un'estensione di quello. Ha molto a che fare con lo sviluppare un « overtone » o una struttura acustica che è simile a quello che sto facendo nella musica strumentale. Implica un rapporto tra l'attrezzatura elettronica e la struttura del suono perché questi sono i due elementi con cui io lavoro. Il risultato finale è il suono che noi ascoltiamo. La mia opinione è che la struttura permette al suono di verificarsi, che fondamentalmente il suono è nella struttura, che l'amplificazione e l'elettronica sono un'intensificazione e una proiezione di quella situazione. Se pensi a com'è fatto un suono, diciamo se sostieni un nota, e se analizzi quella nota, troverai che è fatta di segmenti, di modelli ritmici. Il suono sembra continuo ma in effetti non lo è, è molto complesso. E' solo il nostro modo di percepire che ce lo fa sentire come un continuum. Nulla è un continuum, e questo è vero anche per il suono. Io produco un suono continuo usando dei patterns discontinui. Ora La Monte ha un approccio diverso; suona dei suoni continui e ci invita, per modo di dire, a sentire i patterns. Tutti e due i tipi di approccio hanno a che fare con la stessa realtà - la natura del suono. Come ho detto prima, l'est e l'ovest hanno idee molto differenti su questo. La musica occidentale ha a che fare col dividere, la musica orientale ha a che fare con l'ad-

dizionare. Nella musica occidentale cominci con una grossa unità e la tagli come una fetta di pane.

W. S. — E tu fai l'opposto ?

P. G. — Non solo io faccio l'opposto ma tutto il resto della musica fa l'opposto.

W. S. — Perché ?

P. G. — Probabilmente è il modo in cui percepiamo la realtà. Ed è una concezione fondamentale che va ben lontano. Torniamo alla struttura. Io mi interessavo di strutture a elementi ripetuti. Dato il modo in cui percepiamo - noi tendiamo a sentire una banda di suono, una frantumazione di suono, o un soffio di suono, o una altezza di suono, o una profondità di suono; tendiamo a sentirlo come un intero, un'interezza, quando in effetti quello che stiamo suonando non è un intero per niente; quello che stiamo suonando è piccole figure individuali, separate.

W. S. — Non era lo stesso con Beethoven ?

P. G. — No, in un certo senso, beh, sì, ma Beethoven non cercava di fare questo, non inseguiva lo stesso effetto. Può essere successo, ma è successo senza che gli importasse. Questo diventa infatti quello in cui io sono interessato. Se il violino suona una nota lunga all'inizio del Quartetto in C minore... un furbone del diciottesimo secolo può aver percepito quella nota come gli incrementi e le particelle del suono che era, ma questo era assai improbabile perché nessuno considerava ciò come il contenuto della musica e in effetti non era il contenuto della musica.

W. S. — Perché la nota era considerata come una unità.

P. G. — Era considerata come parte della melodia. La loro idea di struttura era lineare, narrativa, e aveva a che fare con idee che erano simili a quello che stava succedendo in letteratura, capisci, faceva parte del suo tempo. E il tipo di struttura di cui io sto parlando non è struttura totale nel senso di andare da a a b in settantacinque minuti. Sto parlando di struttura che si manifesta da momento a momento e crea un'esperienza da momento a momento. Io faccio cambiare la musica cambiando quegli elementi che sono le unità ripetute, e come cambiano quegli elementi, l'intero senso ritmico cambia.

L. B. — Cos'è che fa sembrare diverse le varie parti in « Music in 12 Parts » ?

P. G. — Dipende da quali note stiamo attual-

mente suonando e la disposizione dei suonatori. La scelta delle note è molto cruciale. Ci sono due modi in cui le note possono essere correlate secondo il mio modo di pensare. Uno è in termini del rapporto armonico: se verranno ad essere, diciamo, ad un quinto di distanza o a un terzo di distanza. Non c'è nessuna regola particolare. Ma come io sovrappongo le parti verrà a determinare in larga misura la qualità, il senso, il contenuto emotivo del suono.

L. B. — Ha molto a che vedere con che tipo di overtones vengono prodotti, non è così?

P. G. — Ha a che vedere anche con questo. E questo, vedi, viene a influenzare quello che ci troviamo a sentire in generale. La scelta delle note diventa cruciale perché in un certo senso la scelta delle note procura la sensazione del pezzo. Se noi potessimo reinventare la parola

chiave, potremmo dire che è la chiave del pezzo - se potessimo reinventarla a significare quasi il colore emotivo.

L. B. — Nella vecchia accezione una certa chiave comporterebbe sempre una certa sfumatura emotiva. Il tuo modo di pensare è molto diverso?

P. G. — Io uso parecchio le chiavi. Ma veramente io penso ad esse come a modi. Naturalmente la musica orientale ha sempre fatto questo. Quella tradizione è molto sensibile alla struttura delle note di un pezzo. E lo si può leggere in Platone. Nella « Repubblica » Platone parla di come lo studio della musica è un modo di formare l'anima. Vorrei dire, questa è una idea molto antica, e io penso che il punto è proprio questo. Io penso che il contenuto emotivo ha a che fare con l'attuale suono.

MUSICA CARNATICA

Karnatika Sangita, la musica del Sud dell'India è stata chiamata la « Soul music » dell'Asia. E' malinconica e complicata, spontaneamente espressiva eppure matematica, piena della magia di enigmi melodici e ritmici ma calda e diretta come la luna che galleggia sopra i palazzi degli amanti nelle miniature indiane.

Mentre la musica del Nord (più conosciuta in America tramite Ravi Shankar, Ali Akbar Khan e altri) è la musica della monotonia delle pianure sotto un mezzo globo di cielo, degli estremi di temperatura, delle invasioni e influenze musulmane — interrogativa, filosofica — la musica delle impulsive genti Dravidiane del Sud è musica di calore, di sole più brillante della luce, di vegetazione lussureggiante, di monsoni torrenziali, di ortodossia Hindu, di templi stravagantemente scolpiti, di verdi campi di riso. E' una musica di grande energia e impeto, minuziosamente ornata, estroversa, intensa, religiosa, personale.

La musica del Sud dell'India è basata su canzoni, migliaia e migliaia di canzoni che vengono trasmesse oralmente di generazione in generazione con molta cura, ogni dettaglio intatto, come dei gioielli su un filo. Il repertorio è lo stesso sia per la musica vocale sia per la musica strumentale, i nomi delle canzoni riferendosi alle prime parole dei versi lirici. Mentre alcune canzoni possono essere eseguite semplicemente per se stesse, per la loro bellezza intrinseca dall'inizio alla fine, altre possono servire come una elaborata impalcatura intorno alla quale i musicisti (performers) possono improvvisare. Ogni canzone è fissata in un *raga* (letteralmente « ciò che colora la mente ») che, più di una scala, è una specie di entità musicale, una collezione di gradi di intensità, frasi, e ornamenti che insieme formano quella che si potrebbe chiamare una « personalità musicale ». Ogni *raga* (e ci sono centinaia) ha il suo carattere distinto, il suo *rasa* (sapore o stato d'animo, modo) e forse la sua ora o colore. Ogni canzone ha anche il suo *tala* o ciclo metrico che, a differenza delle nostre misure, è fatto di raggruppamenti disuguali di colpi ritmici (battiti). Il *tala* può essere mantenuto da una serie di battimani, conti con le dita, e cenni con la mano.

L'improvvisazione ha un ruolo importante nella tradizione musicale ed è tessuta intorno alla struttura *raga-tala* di ogni canzone. In *alapana* i musicisti gradualmente sviluppano l'intero uni-

verso trascendentale del *raga*, le sue volte e umori, le sue pieghe e frasi intricate, i mutamenti sottili di intonazione, la sua *jiva* o vita. Il *taman* è una singolare ed estremamente ritmica improvvisazione che può mostrare il virtuosismo dell'artista ed il suo pensiero. *Kalpana svaras* (note immaginarie) possono seguire l'interpretazione di una canzone ed è qui che i musicisti alternano le improvvisazioni, prima in tempo lento e poi in tempo veloce terminando con uno scambio vivace. I suonatori di tamburo mostrano la loro bravura nel *tani avartanam*, l'assolo ritmico.

Il veena, in esistenza nella sua forma attuale dal 1600 circa nella Corte di Tanjore, è intagliato e scavato da un unico pezzo di legno. Le sue 24 sbarrette rilevate sono fissate su della cera nera; ha 4 corde da esecuzione e 3 corde da bordone. (Il violino, adottato dall'Occidente, viene suonato con le tecniche indigene per adeguarsi al suono e lo stile della musica indiana. Il mridangam è il principale tamburo del Sud ed è appoggiato dal janjira, un piccolo tamburo la cui pelle è di lucertola. Il tamboura fornisce un bordone di ricchi « overtones » che fa da sottofondo sul quale la musica si sviluppa).

David Reck

T. N. RAMACHANDRA IYER

Sri Veena Thirugokarnam Ramachandra Iyer è l'ottava generazione in una famiglia di suonatori di veena nella tradizione musicale Karnatica dell'India del Sud. Nato 53 anni fa nel ricco delta del fiume sacro Cauvery, è un discepolo di uno dei più grandi maestri dei tempi moderni: Sri Karikudi Sambasiva Iyer.

Lo stile Karaikudi, del quale Ramachandra Iyer è un noto maestro, è forse più famoso per il suo *tanam*, un'intensa e complicata improvvisazione ritmica e melodica nei 5 *gana ragas*:

Nata (C D[#] E F G A[#] B C - C B G F D[#] C)

Gaula (C D^b F G B C - C B G F D^b E F D^b C)

Arabhi (C D F G A C - C B A G F E D C)

Varali (C D^b D^b F[#] G A^b B C - C D^b D^b F[#] G A^b B C)

Sriraga (C D F G B^b C - C B^b G A B^b G F D E^b D C)

Nata raga è collegato con le risorse nutritive dell'universo e il finale Sriraga è simbolico di tutto ciò che è propizio.

L'esecuzione di Ramachandra Iyer è nota anche per la sua autenticità e rispetto della tradizione. Qui non esistono trucchi da circo per compiacere una folla, né debiti vistosi con le tecniche del sitar, o con la musica pop occidentale, solamente musica solida, che fa parte del grande filo di una grande tradizione. La preoccupazione è per il dettaglio, con sottile elaborazione della colorazione tonale e delle frasi, e con un insistente friabile stile di pizzicare le corde simile ai migliori chitarristi di blues. E con il *Kalpana*, una costante creatività vulcanica che trascende le tante formule e procedure dell'improvvisazione tradizionale e che tocca le regioni più profonde della coscienza umana.

E' veramente raro che i suonatori tradizionali della musica indiana del Sud vengano ascoltati fuori del loro paese. Purtroppo alla maggior parte di questi maestri mancano i trucchi di pubbliche relazioni dei musicisti più giovani; in primo luogo sono interessati schiettamente nel fare musica e nell'insegnare musica con semplicità e con autenticità.

Un cenno sulle mie esperienze personali come allievo di Ramachandra Iyer può forse essere di qualche interesse.

Thirugokarnam Ramachandra Iyer è un tradizionale bramino e dall'inizio non mi ha offerto nessun compromesso (come discepolo occidentale). La prima lezione mi fu data in un tempo stabilito di buon auspicio da un astrologo. Quel giorno feci un'offerta di frutta e altri oggetti rituali al guru all'inizio della lezione e un piccolo *puja* (cerimonia religiosa) si compì. Allora iniziò la serie complessa di esercizi e scale che dovevano continuare per un anno e mezzo circa. Ogni esercizio era leggermente più difficile di quel-

lo precedente e ciascuno fu eseguito in quattro gradi di velocità. Particolare attenzione fu data al dettaglio — non c'era né notazione né registrazione — Rachamandra Iyer suonava ogni frase, ogni nota. Io imitavo. *Non c'erano parole, esclusivamente una comunicazione attraverso la musica.* Se facevo un errore, lui non me lo diceva, ma semplicemente continuava a ripetere la frase, forse cento volte, finché non fosse soddisfatto che la facevo correttamente. Era doloroso — senza gli strumenti del modo di apprendere la musica occidentale, specialmente la notazione musicale; ma il maestro-musicista pazientemente insistette col suo metodo. Aveva ragione: gradualmente le mie orecchie e la mia memoria crescevano, nutrite come una pianticella dalla mano dolce di un giardiniere.

Nella musica indiana il guru ha la *conoscenza*. Nell'Occidente abbiamo biblioteche e computatrici e registratori, ma nell'India l'intera gamma della musica sta nell'essere umano, il maestro-musicista. Ciò che lui dà all'allievo è un dono inestimabile, una parte di sé stesso e una parte della grande tradizione alla quale egli appartiene.

Ramachandra Iyer rimane oggi un'intransigente musicista e maestro. Crede che il modo per imparare sia l'osmosi, l'assorbimento, la ripetizione e l'esempio. Io ricordo particolarmente certe lezioni durante le quali lui rimaneva entro un raggio di 3 o 4 note, intrecciando frasi, ornamenti, ciascuno diverso, per forse un'ora e mezza! Allora le lezioni diventarono come delle rivelazioni, o visioni, dentro segreti, dentro un universo musicale che unisce il microcosmo con il macrocosmo.

David Reck

10 maggio 1974

T. R. MAHALINGAM
(Mali)

Biografia Breve

Sono stato richiesto di scrivere una mia biografia ma trovo che non c'è molto di interessante in ciò. Comunque dò qui certe informazioni, anche se estremamente brevi, per coloro che possono essere curiosi della mia vita.

1. Cominciato a suonare all'età di cinque anni; nessun Guru particolare da menzionare.
2. Concerto principale al Festival Thyagaraja a Myalpore, Madras all'età di sette anni dove musicisti più anziani (ancora vivi) mostrano apprezzamento col dono di tessuti di seta.
3. Ricevuta dall'età di nove anni la stessa remunerazione riservata agli anziani; da allora importanti impegni con accompagnatori anziani come Sri Azhaganambi Pillai, Sri Dakshinamurthy Pillai, Sri Papa Venkataramiah, Sri Rajamanickam Pillai, Sri T. Chowdiah, Sri T. S. Mani Iyer, ecc. Sotto la tutela del padre. Nel frattempo attenta lettura di libri di musica antichi.

4. Carriera scolastica solo fino alla seconda media - bocciato. Scritti tre o quattro libri sulla musica e altre materie in inglese dall'età di sedici anni finora rimasti in forma manoscritta.
5. Offerte per tournée all'estero dal 1936 (la prima da chi mandò Shri Uday Shanker). Permesso rifiutato dal padre.
6. Incontrate inaspettate esperienze misteriose dall'età di sedici anni dovute ad un ardente interesse filosofico durante tutti gli anni; allora suonavo solo per necessità e senza cura professionale o pratica sul flauto; poi un periodo confuso e afflitto fino a poco tempo fa; inoltre tutte le occasioni importanti ed attraenti rifiutate per una ragione o l'altra, incluse offerte frequenti all'estero e da molto tempo il National Award. Infine obbligato da amici ad accettare il National Award nel 1965 e il Padmashree nel 1970.
7. Inoltre, credo, sono più bravo con il violino che con il flauto.
8. Più ancora, nella vita ho lasciato a LUI e tutto il resto è SUO.

Mahalingam

(Brani tratti da un'intervista).

L'essenza del mio lavoro ha a che fare con le sottili variazioni di sfumatura nel timbro di una massa sonora, scultoreamente distribuita entro uno spazio.

Primaria nella mia opera è la pura sonorità, l'accordo in sé, una massa scultorea in continua evoluzione e ricca di colore.

Un « continuum » sonoro dai molti livelli.

Da questo « continuum » con i suoi numerosi livelli di interazione provengono miriadi senza fine di variazioni della melodia e del ritmo. E' da questo fiume sonoro che tutta la mia musica nasce e procede — la mia musica vocale — la mia musica per pianoforte, tutto.

Domanda: Come potrebbe descrivere quel suono ?

Per me il suono è un oggetto, un oggetto fluido. Simile nella forma a una fontana o a un geyser nella sua struttura esteriore che resta statica, mentre entro tale struttura corre un flusso liquido e rigeneratore in costante moto e trasformazione.

Il tessuto della stessa sonorità è cambiato, nel corso degli anni, un numero infinito di volte. In un primo momento, esso si è estrinsecato dal fascino per elementi complessi e dai molti strati, esistenti simultaneamente nello spazio e di qualità molto dissonante. Gradualmente gli elementi cominciarono a fondersi l'uno con l'altro ma sempre con grande asprezza. Poi, quando cominciai a conoscere meglio e ad essere più astuto nelle leggi della chimica tonale, i suoni cominciarono a perdere la loro asprezza e ruvidità e divennero più omogenei e levigati. Ma mai essi persero la loro ricca complessità e le loro qualità tridimensionali.

Ora il mio lavoro è anche interessato a lanciare il suono attraverso uno spazio, il che si è recentemente manifestato nei miei pezzi vocali correnti e nei miei « lacci » sonori, dove una massa sonora viene modificata dalla sua intensità e dal suo momento, nel mentre è scagliata attraverso lo spazio.

Charlemagne Palestine

1974

This interview with La Monte Young and Marian Zazeela was made in New Delhi in 1972 by Shanta Serbjeet Singh, a disciple of Pandit Pran Nath.

Mrs. Singh is a writer and music critic for The Hindustan Times, The Economic Times, and other Delhi newspapers, and the author of several books.

SHANTA: From what I have gathered of your work, and read, I have a feeling that it's really—even if you don't believe in it—predestined that you had to get into this whole area of Indian music. What would you say?

LA MONTE. — Yes, I feel that this is very much true. In fact, it's so amazing, the depth of the relationship that I have with Pandit Pran Nath, for instance. One can think of how many ways one could start studying Indian music. You could go to a university or something, any number of things could happen.

S. — In fact you were at a university.

L. — In fact I was at a university, UCLA. That's where I did my Bachelor's degree. They had an excellent Ethnomusic department. I could have started then, even before, when I was at L.A. City College. I always knew that whenever I heard Indian music I got a much more deep, profound feeling from it than any other music I ever heard, and I always felt, I must get to the essence of this. In fact, I remember one of the first Indian records that was ever available in America was that Ali Akbar Khan Angel recording with *Sind Bhairavi* on one side and *Piloo* on the other side. I heard that on the radio one day, and I rushed out to the music store immediately to buy it. And I used to listen to that every day for hours, you know. It was just having a fantastic effect on me.

S. — When was the first time that you really became aware of this effect, that it was in terms of any conscious assessment?

MARIAN. — I think it must have been really necessary for La Monte to have *not* studied it then, but to have done his independent work in the ten years before. Because that made his preparation of a totally different and much more firm and mature nature.

L. — For instance, only the other day I was thinking, Oh, my goodness, if I had started this when I was younger it would be much easier for me now. But then, my approach would have been entirely different because now I have established myself in the West as being an innovator, having come up with the completely intuitive style that I came up with which has some relationship, definitely, to Indian music. I mean this relationship is very strong, as we'll go on to discuss. Still,

the things I did in my own music were innovative both in Western and Eastern terms. For instance, the fact that I made complete compositions out of just sustained tones was using something from the East, that is, the drone and the sustenance... Like in Indian singing and sustained instruments, there are long tones, and the drone, of course, is going on all the time, but there are really no examples of music composed entirely of sustained tones in any musical tradition before my work.

S. — But that must have been extremely difficult for the Western ear to pick up in the beginning.

L. — Oh yes, many of my first composition teachers said that I was absolutely crazy, and they wouldn't let me write this way in class. I felt that this style was coming directly from inspiration. I felt it just so deeply that I had to write this way, and, in the end, it was what established me and set me apart, and now there is a generation of younger composers writing this way as a result of its influence. And so this gave me something which was the ability to know that I should trust my intuitions to a very great degree, and not be easily turned aside from what was somehow coming from within.

S. — Not the prevailing notions.

L. — Right. I mean, my teachers... some of them really told me that I was crazy.

S. — Yes, I can just imagine.

L. — The only place we can find any examples of anything remotely like this style, really, is in, for example, Tibetan chanting, or some Zen Buddhist chanting where just the same thing goes on for the whole time. And, here again, it's different from what I did. It's related, just as Indian music is related. There are some very profound relationships throughout the East to what I have been interested in doing in my own music.

S. — You mean in the compositions that you set down.

L. — Right, in the compositions that I set down.

S. — But in this, you were experimenting with this inner, felt need for the drone and the sustenance. But the relationships were to what, in Western musicology?

L. — The tones you mean... the relationships of the tones?

S. — Right.

L. — Well, my work does cover a fairly large range.. but here again, it was, in many cases very closely related to something we find first in Indian music in that I was very interested in a simple tonal structure that would, for instance, include only a few tones. In

some cases I would even work with only two tones the most simple example, you see. The first piece that really went all the way in this direction was my String Trio which I completed in September '58. One piece previous to that was « For Brass » from 1957 which had a whole middle section of long tones. But the String Trio consisted entirely of long tones, and the kind of intervals I used were the perfect fifth, you know *Sa Pa*; the perfect fourth, *Sa Ma*; and then, some seconds, some major sevenths and minor sevenths... you know, *Ni's*... different kinds of *Ni's*. So there were four, five, six, six kinds of intervals essentially. Some are inversions, you know, three are the inversions of the other three. I had dropped out the thirds completely and the sixths, and if you were to hear this piece, which I hope you do some time, it has a very simple feeling about it, yet most people who hear it feel, in the Western sense, that it's very classical, my tendency has always been to be very classical, in a strangely innovative way. I mean, many people have considered me absolutely rebellious, but those who have had some understanding of my work feel that it's in a very classical way that I've been innovative.

And then, in other pieces I actually used modal scales, such as in the West, we call it Dorian, let's see, it's *Kafi*, *Kafi that*.

And other scales that were particularly interesting to me.

I used to play a Blues in, we could say, *Kafi that*. It was actually a blues in, I would call it Dorian. I used to play Dorian Blues, on the saxophone.

S. — And for this, you had to write everything down.

L. — Some compositions were written down, but I also was a jazz musician, so that I had developed a great deal of improvising dexterity, so other things I never wrote down at all. I just would work them out with my group or alone, depending on the kind of music it was. And the going through this work with different scales and intervals. This led me, in about the early, mid-sixties, to my work with tuning and the overtone series.

M. — La Monte was also a performer. As a performing composer he didn't have that rigid sort of sense that some composers have who don't have the facility to improvise on an instrument. He could realize his own ideas right away.

L. — The best Western composers in the past have been this way. Like, Mozart was a tremendous improviser, you know. I mean, the thing that set Mozart apart was, that at two and three years old, he was

already playing compositions. Supposedly, he could really improvise. You know, he would write his symphonies on the train, on the way to the concert or something like that. And Beethoven, too, and Bach. I mean Bach was just a fantastic improviser, and I think the fact that I became interested in jazz in high school gave me something that many other Western younger composers didn't have. Now there's a generation of younger composers coming up who have had some of this kind of experience.

S. — People who heard the best Indian music used to look at you with a sense of pity.

L. — Right, absolutely. In those days, they were still saying that Indian music was out of tune, you know to their Western ears. Whereas to me, I had never heard anything so in tune, and to this day there is no question that Indian musicians set the standard for intonation. Nobody, the whole West has no idea really, what intonation is compared to Indian singers.

S. — Would you say that is because they have taken out the place of intonation in Western music?

L. — Yes, there's been a big problem in the west because of this, which relates to what I was leading to about my work in tuning. You know, they developed this system of equal temperament some time, supposedly around Bach's time it was coming in.

M. — ...Writing for piano.

L. — Right. Different pianos and keyboard-type instruments had been around, and they had used other methods of tuning them, but suddenly they decided they wanted to fix the pitch. But they got the idea that they limited the scale to twelve notes to the octave, and these were a fixed twelve, and they divided the octave into twelve equal parts, evenly, then they could modulate to any one of these twelve keys, start all over again with a new *Sa*, and as a result of dividing the octave up into twelve equal parts, they were unable to retain the true intervals that are found in the overtone series. This is what leads to some of the most interesting things, I think, in the whole world of music that all of the scales... no doubt all of the scales... can be derived, in one way or another, from the overtone series. Certainly the simple *shudh* scale, you know, the *Bilaval* scale... the major scale is directly derived from the overtone series. It's from the octave. It goes 24, in numbers the harmonic series it's like 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48.

S. — The overtone series is something unfamiliar. Would you explain it a little bit?

L. — Yes. The overtone series is that

series of tones which sounds... for instance if you just sing a tone, there's more than what is the pitch that we call the pitch. There's a series of sounds up above which...

M. — They're softer in comparison to the first pitch.

L. — They are softer, but to a trained ear they're there, and they're what distinguish the quality of one person's voice from another. They're what distinguish a violin from a *shenai* or a *sarangi* from a violin.

M. — In other words, they make the timbre.

L. — The timbre, it's called. Now, this timbre is completely determined by which overtones are present and how loud and soft they are in proportion to each other.

M. — The series itself is just a simple series of rational numbers, one being the fundamental, two being the first overtone to the octave, and the loudest overtone.

L. — It's a series in which all of the overtones are integral multiples of the fundamental.

Any note that you sing, you have these overtones going over it. So what we have with the *tamboura* is a unique instrument which produces more overtones really clearly distinguishable than almost any other. So then, with the *tamboura*, let's say you have it sounding *Sa* and *Pa*, and you have this whole series of overtones going, one series from the *Sa* and another series from the *Pa*. But these are closely related because *Pa* is already one of the earliest overtones above the *Sa*.

It's actually the third partial.

S. — in mathematical terms.

L. — Right. It goes like, you have the lowest fundamental, that's one, then you jump an octave, and that's two, right, and you go up a fifth from there and that's three, and that's *Pa* already.

S. — Right. So then *Pa* takes its overtones, and you combine what you have.

L. — Right. You combine the two. And we're not adding too much new, because it turns out that the series goes in such a way that all the overtones of *Pa* are present anyway, but they would be much softer than when you have the *Pa* sounding in the *tamboura*.

S. — Why was this system of overtone series discarded in favor of this twelve equal—just a rationale?

M. — It must be, because I think historically they must have moved away from a more sensual kind of existence, which was closer to nature, to becoming more rationalized.

L. — It's this rational approach in the West.

S. — Everything had to be explained.

L. — And German thinking is the master of this kind of very hyper-philosophic

thinking, talking. Even today, my music is greatly appreciated in Germany, but the thing is that still, when I sit down to have a discussion with some Germans, it goes on such a wordy level. They've had this tendency towards rationalization and in this case it led them to want to be able to modulate to all twelve degrees of the scale. They had what they felt were essentially twelve, and previous to that, for instance, they had known that the *komal dha* below *sa* to make a major third, a *sa dha* interval below *sa* is actually in a different place than the major third above *shudh ga*. In other words, that *komal dha* which is a major third above *shudh ga* is a slightly different pitch. Now they knew this at one point, but they decided to sacrifice this, and it was a mistake. In other words, they wanted to be able to modulate to all of these twelve places, but to have more than twelve went completely beyond their imagination. What keyboard could be built? One would go crazy trying to manipulate such a keyboard.

S. — The piano has been so that it had these twelve regular places.

L. — Twelve regular spaces. My feeling is that from that point on music was sacrificed. There were still these famous acapella singers and various solfeggio choruses, and so forth, which retained something. And the famous German scientist Helmholtz was very aware of the harmonic. He became very much in favor of music being written on that basis. And yet, hardly anybody did it; almost nobody did it.

M. — I think it must have been a big political thing too. Most powerful musicians must have gone for equal temperament. And everybody else just went along and got swept under the weight of it.

L. — Using the piano, as years went on, became a much more complex problem because a whole body of literature arose.

M. — And they had to keep it up.

L. — There are these classics now, and if you're going to play the classics... there have been some people, for instance, the late Wesley Kuhnle... I really don't know the man, but tapes of his work were presented to me in which he took harpsichords with two keyboards, two manuals, so that he could actually tune more than twelve notes. And he realized some Bach and some Beethoven in just intonation, and just intonation means using the actual intervals in the overtone series; and they were beautiful. No question they were much better.

M. — Also for a period things were written in a lot of different tunings. But

now they're all discarded, and they're all played in equal temperament, and nobody knows really how they sounded. S. — They were discarded around what time?

L. — Well, around Bach's time. That is generally. But about that time things switched to equal temperament.

M. — Seventeen hundreds.

L. — So around the eighteenth century everything was gone.

S. — So then more than three hundred and fifty years, or more than that, of just pushing it in one direction.

L. — Exactly. Now we have string quartets. String quartets can play perfectly in tune. In fact they sound very good often. But as soon as you have a piano quintet, or whatever they were called, where you have the piano and the string quartet or a few strings, you'll notice when the piano drops out the strings will be playing along beautifully. Suddenly the piano will come in, and everything is out of tune for a few minutes until they all adjust back to whatever the piano is dictating. It's a very unfortunate situation.

S. — But all of those Western musicians must be very upset at your heretical system.

L. — Yes. No doubt they don't care for this approach. In fact, many of them insist that you can't hear the difference. Then I argue, « Well, you can't, but I can ».

M. — The interesting thing too is that there are these people with so-called perfect pitch who hear in equal temperament.

L. — Perfect pitch. They're a very interesting category because they have very good pitch memory. I don't happen to have this. I mean, I usually remember my *sa* and so forth. I have very good relative pitch.

S. — You mean they just have it intuitively?

L. — Yes. Any pitch, they can just call it off, just any pitch any time, night and day. But they're not infallible. Some are better than others. They're a minority, without doubt, but they're an interesting case. I've always considered them interesting because they could do this rather interesting thing. However, I've never had the opportunity to run tests on any of them by my standards. Some of my students actually have this. And I've been able to prove to them that this other way of hearing is without doubt the correct way of hearing and they can easily see this to be true after a little bit of study of this kind of hearing. They're accustomed to absolute C and absolute G or absolute F, and so they don't really listen to the overtones when they sing.

M. — If they listen to the overtones they get off.

L. — They get off pitch a little bit. And so I have to teach them that they have to listen to these, and then after awhile they get this, and then they begin to see what intonation really is all about.

For instance, you have a C and one person's singing the C. What good is it to be singing a G if it doesn't correspond with the G in the overtone series that's already sounding. It's going to sound out of tune. This is what I hear if I play an interval on an organ, an equal tempered organ. I hear this beating effect from the slight out-of-tuneness.

S. — Actually I have a very high opinion of the musical training of most music students in the West.

L. — Oh, they have good training.

M. — But they have very little training in this. This is taught in something called physics of sound. And they take one course in that and then forget it because they don't use it practically.

L. — Since none of the literature, absolutely zero of the literature is written in equal temperament. Consequently, if you're going to be a classical musician you must learn that.

Just follow the piano, you see. If you're going to write for classical musicians you have to write this way.

S. — So it takes the whole presence of subtlety out of music.

L. — Oh, absolutely, unquestionably. And there's no possibility for sustenance. This is why there is so little sustenance in Western music. If you sustain it you start hearing that it's out of tune, and this is the problem. Nobody sustains.

M. — La Monte was interested in holding long tones a long time, and he was gradually led to use that system.

L. — My interest in long tones led me to discover this. I found out, after a few years of working around in this way, that the best thing was just to hold these notes with instruments capable of being tuned in and of themselves apart from the piano, such as violins and voices. Strings, bowed strings.

S. — And then you found that somebody else would have to adjust to that and not make the instrument adjust to it too.

L. — Right.

S. — Because the instrument is being very faithful.

M. — Most of the musicians La Monte worked with didn't come from classical backgrounds. They were sort of renegades too, so they were much more able to accept new ways of listening.

L. — I mean we all had some classic-

al training, there is no doubt. I certainly had a good deal of it because I went through graduate school. I had classical music.

S. — Where was this?

L. — I did my Bachelors degree at UCLA, and then I was in composition at Berkely for another two years working on an M. A., which incidentally I did not finally get. They gave me a grant. Actually, I had many grants, and in the course of my last grant I decided not to go back, because it became apparent to me, at that point that all this degree was going to do was to give me a teaching job only on the basis of the degree, and I decided that I wanted any position I had on the basis of my musicianship and my own work. So I decided I'd better do my own work.

S. — These individual concerts that you had been conducting since then, did you start right off doing them?

L. — Actually I had already been doing them while I was in college. I always represented my music department at all of the inter-collegiate music festivals. I was one of the composers who was always sent. Plus I had already been performed in Europe a little bit. The schools had a big problem with me because I was already very wild, let's say. And I was being performed all over the place, and I wasn't following their rules. Plus I was an A student in music so that I could do all of their things, and yet I was saying that you're wrong.

S. — The real measure of that is when you can do it and you won't. It just doesn't work out if you can't do it.

L. — In fact, I could have never gone on with such a strong stand if I hadn't felt I had mastered it. I would have always felt some weakness - that something was wrong.

S. — When did you first come in contact with Pandit Pran Nath's music?

L. — It was really a long time after I got out of school certainly. It must have been in '67. I met Shyam Bhatnagar, who had been a student of Pran Nath's, and he said that he had a tape that I had to hear. Part way through the first tape I realized I had never heard such intonation. During the second tape I slowly began to realize that, without doubt, this was the most beautiful singing I had ever heard. I had met Shyam at a Bismillah Khan concert, his first in the U.S., which was a very nice concert, because in the United States there had been nothing but *sarod* and *sitar* players until this point. Not one vocalist had been there, no sustaining instruments.

M. — A couple of *veenas* had come through.

L. — Yes, a couple of *veenas* had been

through, thank goodness. So we went to the Bismillah Khan concert, and they were all sustaining these tones, and that was good to hear.

M. — For years we had been very impressed hearing of this technique that the *shenai* players must first develop, of learning how to hold the air in their cheeks and play one tone continuously.

L. — In fact, at that time I was still playing saxophone, of course, and this interested me.

S. — You wouldn't have done that in playing saxophone.

L. — Actually it's not a Western technique, Nobody knows how to do it. The thing that the *shenai* players do that's so amazing is they can fill their cheeks with air and keep playing while they're breathing in. They don't stop playing. Saxophonists can't do that.

S. — Well, that makes sense, because after all, how would you hold the note unless you had this reservoir.

M. — But you see, in the West, since they didn't hold the notes, they didn't need it. They just took quick breaths.

L. — Since then, I know a couple of saxophone players who have been working on it and who can do it a little bit, which is interesting.

S. — Because *shenai* and vocal music is a matter of control of air. It's the amount of air you bring in from the pit of the stomach, or your chest, or your mouth. It really does turn out to be very interesting.

M. — Yes, in fact, since La Monte was a saxophone player he was even thinking of taking up *shenai* at one point.

L. — Yes, I almost did, but then, just about the same time I was really seriously considering it, I decided singing was really the thing. And it was very hard for me to switch to singing because I had played the saxophone since I was six years old. My father had taught me to play, and then I had one very good teacher after that while I was in high school. His name was William Green. And from then on I had played it most of the time. I stopped for a year or two in college when I first started composition, thinking that maybe composition was really it, and maybe it wasn't necessary to perform. Then later I found that there's no combination like composing and performing. And then the other problem was that the more I wrote music that was unconventional the more difficulty I had in finding performers. So I had to perform it myself and to train my own musicians. And so, consequently, just before I gave up saxophone in the mid-sixties, I became more and more aware of this system of just intonation, of actually calculatingly taking the intervals from the overtone series and

sustaining them and listening to them and making up scales.

S. — And you found this was not possible on the saxophone.

L. — In sustained notes it was possible, because you can use trick fingerings to straighten it out. But if I wanted to move around in the fast way of playing the saxophone, which I had been doing a great deal of, it was really impossible to keep this perfect kind of tuning that I was interested in in any system other than equal temperament. So it seemed to me that singing was the only answer.

S. — So you had already made up your mind on this point.

L. — Yes, well, for a long while I had been considering designing a new saxophone, and then I just decided that if you're a musician you're always hearing that the voice is the real instrument; it's the natural instrument, it's inside of you, the true feeling is coming through it. And even as a saxophonist you get some sense of this because you know how much better you feel playing the saxophone than those guitar players feel playing the guitar or those piano players. I mean I play piano so I knew the difference, and anyone can hum a note enough to see that there's some feeling there. So, I just decided, « why don't I make the big step ». And it was really a plunge, I mean from an instrument you've played since six years old, and I was in my mid-twenties when I switched. So I had some twenty-six years of saxophone playing under my belt, so to speak, and then I was going to take up singing. It was a fearsome project, and, what's more, I did it in an absolute way. I never touched the saxophone after the day I stopped. Because, you see, I have too much emotional attachment to the saxophone to just pick it up now and then. And I feel that the way I played the saxophone was too serious to just play it on a part time basis, you know, and I feel that you cannot keep up two instruments the way I want to keep them up. So I started singing. I practiced, and I had no teacher at that time because I certainly didn't want to study with a European teacher; I absolutely can't stand Western vocal technique, and there was no Indian teacher that I knew of who was available then, so I was just singing.

S. — In the western technique would you say that would have been, in vocal terms, introducing a method to start you with?

L. — Well, I've never studied it.

S. — You know, what I'm trying to get at is, the teacher would say, « This is your scale, you're good in this, practice ».

L. — Yes, he would do that and well, you see one of the things that's really kept me away from it is the vibrato. You see, everybody ends up doing vibrato. Plus, they have what sounds to me like a very forced sound, and you have to remember, I had been listening to records of Indian singing. Actually, I had heard the Ali Brothers and some other records, and Bhimsen Joshi, and I had been listening to these records extensively, so I knew that there was something else.

S. — That's what I wanted to know. I thought that your period of initiation has been much longer than just since you started studying with Pran Nath.

L. — Yes, yet it's true, I mean, as I said, I first heard that Ali Akbar Khan record in about 1957.

L. — The fact that I was interested in tuning sustained sounds gave me a possibility of approaching this music that most Western musicians wouldn't have. Even, in fact, I think, a lot of Eastern musicians evidently don't have this approach. I mean one of the things I've noticed since I've been here and which I already knew from listening to records, which is why I was so impressed with Pran Nath, is that most musicians are interested in the fast, rhythmical aspect of Indian music, which indeed is challenging, and it's very interesting, but to me it's not where the real depth and greatness of the music lies. To me it's always been pitch. The pitch is the sustained tones, the drones'.

M. — I think you'll find that, actually, most Westerners' first approach Indian music is from the point of view of rhythm.

S. — Of course. That's why they find it so easy to understand tabla.

L. — Right, right.

S. — You know, it's most embarrassing for Indian soloists, the tabla gets a big clap, and he's sitting there looking lost.

L. — And this comes out in jazz which has a strong rhythmic interest too. I mean there are certainly very fine jazz musicians pitchwise. I played a few of their records for Pran Nath, and he enjoyed them very much, but the average listener isn't hearing that. I mean they are somewhere on this other level with the rhythm. Rhythm is very basic, no doubt, but I've always felt it was on a very earthly level, and that the pitches were really on a spiritual, celestial, other worldly level. India is one of the few places where they tune the drums. Well, in the orchestras they do tune the timpani, for what it's worth.

S. — But you know if the tabla is slightly out of tune you won't be able to sing. You pretty soon find that you're being bothered by the variation

in what the tabla man has. But now, do you find that along with pitch, you are more interested in these relationships, with Pran Nath's concerns?

L. — I retuned my piano... completely.

S. — Is it possible?

L. — Oh yes, you take a tuning hammer, it takes weeks. Most of the musicians who've been acquainted with my work feel that it's one of my major works because I was able to tune it and fix the pitches. You can just listen to it. I recorded a few hours of improvisation.

S. — Now the tuning of this was with what in mind? From the overtones?

L. — Yes, oh completely from the overtones.

S. — You were guided in fixing the intervals by the machine?

L. — No, I didn't use the machine. I used my ear.

S. — It must have been very difficult.

L. — Yes, it's hard but very honest.

And what I would do is, I would have a *Sa* tuned, from which I can easily tune a *Pa*. Then I would tune this *komal Ni* just on the basis of hearing the harmonic in the *Sa*. Then I would take this *komal Ni* as a *Sa*, and tune a *Re* to it. This *Re* would come out slightly below the *Sa*, the first *Sa*. OK, this makes an intervallic relationship which is very interesting. The seven, the *Ni*, the *komal Ni*, has the ratio to the *Sa* in the closest ascending relationship of seven to four. OK, now, it's known that the *shuddh Re* above *Sa* makes a nine-eighths interval. That's what it's called, nine to eight. It's the interval between the eighth and ninth harmonic, actually.

S. — In the harmonic series.

L. — In the harmonic series the interval between the eighth and ninth partial. Eight is one of the octaves of *Sa*, and the nine comes in. It's like *Sa* to *Re*, exactly *Sa* to *shuddh Re*.

S. — *Sa* to *shuddh Re*.

L. — OK. So then I took this *komal Ni*, and made a *shuddh Re* above it. So it was nine times seven, if you can follow that. Seven was already there. Nine times seven. Just like, this *Re* is nine times one. Nine times seven is sixty-three. So if you multiply *Sa* up a few octaves, which is 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, then you have this interval 63 to 64. So than we have?

Shuddh Re above *komal Ni*, which becomes the 63, and then I played my *Sa* also, which is 64.

S. — I see. Actually it is a *komal Ni* and *shuddh Re*. In terms of *shrutis*, I wonder how many *shrutis* there are.

L. — Now in *shrutis*, this 63 below 64... let's see, there are usually four *shrutis* in a whole tone, right? It's about an eighth of a tone, this interval. It's about half a *shruti*.

S. — Half a *shruti*.

L. — It's a little interval. It's very close. What made it legitimate is that one could have never come to it going just *Sa* to this new form of very *tivra Ni*. It's a very *tivra Ni*. One could have never come to it in that way. The thing is that I came to it very honestly as a *shuddh Re* of this *komal Ni*. A way that I could hear it. I heard it that way and tuned it by ear on the piano, and then played improvisations. And other notes related in this way too. This gives you an idea of the way I was working. So I was working with methods of tuning that are coming direct from the overtone series, plus some knowledge of acoustics—knowing what you call these relationships, which maybe is necessary, maybe it's not necessary... I felt the ear was the main thing, but this other theory is interesting to have on the side.

S. — But those machines in your studio?

L. — Now, then a little later, a couple of years later after I had switched from saxophone to singing, and I had already done this piano scale tuning and so forth, I decided I wanted to buy some wave generators. These are electronic tone generators. They make a pure frequency with no harmonics, so you have just the one tone. Then I could tune them to these harmonic intervals, and if I wanted, make a harmonic scale. And this is what I was doing and I was singing with these. And it was at that point that Pran Nath's music was introduced to me: I was in the midst of that period.

S. — These generators can be set to any frequency?

L. — Yes, any frequency, and I can use the oscilloscope to help me tune them even more finely than I can do by ear.

S. — What is the oscilloscope?

L. — It gives you a picture of the ratio of two frequencies to each other. If I want to have seven to four, I can tune it approximately by ear and have it quite close. But this oscilloscope just gives you such a nuance of tuning. M. — Every interval has its own different picture. 7 to 4 looks different than 3 to 2.

L. — 7 to 2, or 2 to 1, anything.

M. — So you just need to learn what the picture looks like.

L. — You learn how to count the patterns.

S. — And you know how far you are by experience.

L. — Exactly. It's very interesting.

S. — Has Pran Nath seen them?

L. — Yes, he enjoyed looking at them, and he sang with the oscilloscope once too.

S. — Some time you should do this. Find out how close he is.

L. — Yes, well, I'm sure he's very close. He did let us once do it, and then we didn't do it again but he was really enjoying it. Even though he dislikes machines generally, he seemed to like the experience very much. In his mind he would like to do it again, but it's not proper for the student to be testing the master, and you just have to catch him in the right mood. I'm sure one of these days we'll get down to doing it.

M. — It's unfortunate that it's like a test, you have to set up a microphone for the oscilloscope to receive his voice pattern. It would be better if it could be done in such a way that he doesn't feel that he's being audited.

L. — Even when we record him he expects us to be ready in two minutes. When we recorded this record at my house he was always saying, « Oh, What's going on, we've been here half an hour ».

S. — Tell me about your sleeping and waking schedule.

L. — Oh yes. That would be a good point. When we first started studying with Pran Nath we had to change completely our whole life pattern. Over the years I had discovered that my nocturnal—diurnal cycle, sleeping and waking cycle, was about 27 hours as as opposed to 24. I would stay sleeping 7, and spend the other 20 awake working. I found this was my natural body cycle. Living in New York City, completely independent, just being an artist, I didn't have to go to school, I didn't have to go to work, I didn't have to do anything, except manage to stay alive. There's not enough sun in New York anyway, so who knows night from day.

M. — You're definitely not living in touch with nature in the first place.

M. — So we would revolve around the whole day. Sometimes we would wake up early in morning and be on a normal schedule, and other times we would be waking up in the middle of the night.

L. — Working at night in New York is really very good. For a composer it's the best time. Down where we live there's no noise. So when we were awake at night it was just fine, and when we were awake during the day we took care of business, let's say, we would be in touch with the 9 to 5 people. So it was like a week on and a week off.

S. — So you had to get up at a fixed time.

L. — We had to get up at a fixed time and this was very hard at first. For quite a few months we really weren't getting lessons very often because he wouldn't teach us unless we made that effort.

M. And it was hard for us to realize at first how seriously he took that one point.

S. — We were just talking about how you insisted they arise before 4 AM to have their lessons...

Pandit Pran Nath — Singing cannot be possible, otherwise. Singing won't be able to come out. This is *Brahmamuhurta* — 4 to 5 in the morning — the hour of God. Man is different at that time. If you do continuously at this time, you can have a great thing. This is my belief, and many old people and high persons have told me this. *Brahmamuhurta!*

L. — We knew that it was a good time. But it's a completely different thing to wake up with your best waking energy, and to the work at that time.

S. — Doesn't it prove to you that his whole thing is so linked with this metaphysical approach?

L. — When I first heard Pran Nath's *Darbai ga*, I heard an interval there that I hadn't heard from any other Indian musician. I felt that his way of doing it was so special; it gave such a feeling, that I hadn't heard from any other. I had heard Gulam Ali Khan's *Darbari ga*, I heard an interval there brothers and also the Ali brothers, you know.

S. — Nazakat, Salamat, you had heard them?

L. — Nazakat, Salamat, yes, actually I heard them fairly early. Actually I had heard their record in about 1960 and I was very impressed with it at that time, because they... I had heard very little vocal music at that time. And the more I heard of Pran Nath's singing, I found that he had a knowledge of intervals and intonation that was really beyond anything I had heard from any other Indian musicians. And the fact that he insisted on singing, these intervals at the right time of day, and that he could demonstrate the difference between a half dozen or a dozen *komel Re*'s at will, talking about *Bhairav* and *Bhairavi* and *Todi* and *Marva*, and you know going through the periods of the day. And *Gunkali*, just one after another, *komel Re*, and showing you the different ways to use them and how they have some slightly different pitch or the way you get to it is a great deal different, you know.

S. — And the way they must be used.

L. — Suddenly this was a whole body of knowledge that hadn't even occurred... you know, I had been doing research with the tones, definitely and with harmonic intervals, and even with different tones than I had been exposed to in his music... But this approach was a whole new body of knowledge that isn't even hinted at in Western

music. There is no concept of it, and whereas it is a part of Indian music, nobody does it in Indian music the way he does it, to the degree that he does it. Plus the fact that he sustains the tones and is really into *alap*, I mean he's said so many times that *alap* is the actual music. And this brings me back to the main things I was interested in in my own music. If you sustain the tones then you can hear the intonation. And this intonation and sustained tones are exactly what *alap* is made of you know. And then this added thing of how to go from one note to the other.

How to relate these tones to each other in the different ragas, this is a whole new dimension in music for me, and it's why I consider Pran Nath the greatest musician that I've heard. And, I feel that this is the big thing in my life right now, to be studying with him. S. — Right. Do you have any ideas how you can help improve the musical appreciation better by your own work right now.

L. — Give me an idea what you mean.

S. — I mean, do you think that through concerts or through personal demonstrations you can make others aware that Indian music is not out of tune.

L. — Oh yes definitely, and in fact you know Western listeners, American listeners let me say, are really very good listeners now. The younger generation is completely different from the older generation and I think one of the best things that's happened has been Pran Nath's concerts in the United States. There are so many young people now who are turned on to his singing, and who have some basis by which to judge other Indian music. Now if they hear somebody, they've heard one very great master who's doing it in the really traditional, in the old sense, way. And they have some basis of comparison, and what's more they really like it. This is what impressed me. That he's doing such a true honest thing musically, and this is what I feel about music—if you can't move everybody with the music alone, with no explanation, with no theory, with no scholarly teachings, no education, then there's something wrong. The music has to be able to move the people and this is what he has done in his concerts. That is his belief. And I think that the more he sings for people the more he'll help them. I'm also a firm believer that if one really is singing for God, which I know he is and he feels, that it's unnecessary to sing for people. You can lead the saintly life. And I know that this is what he wants to do, and just sing. But if he is going to do some singing in public, then I think it's really a good

thing that he is, and that people are hearing it.

S. — Oh sure.

L. — I mean, the people will immensely benefit.

GLOSSARY

Raga — a basic musical form common to all Indian music. Each raga is distinguished by an individual mood (*rasa*), a characteristic scale structure, melodic patterns and cadences, and the use of dominant pitches (*vadi* and *samvadi*). Within each performance of a raga there can be both improvisation and or fixed compositions.

Alap — the slow, timeless, introductory section in which the tones and characteristic melodic patterns of the raga are exposed.

Sa, re, ga, ma, pa, dha, ni, sa, — the solfeggio names of the degrees of the scale: do, re, mi, fa, sol, da si, do.

Shudh — natural ♮

Komal — flat ♭

Tivra — sharp #

Bilawal — a morning raga using the same pitch relationships as the western major scale.

Bhairav — the first raga and one of the six major ragas. *Bhairav* is generally the first raga taught to all serious students of North Indian classical music. It is the first raga to be practiced in the morning between 4 and 8 AM.

Gunkali, Bhairavi, Todi, Marva — each of these ragas uses some form of *Komal Re*, but in each raga its melodic use is totally different, and in some the pitches of *Komal Re* are actually slightly different in relation to *sa*.

Darbari — a late evening raga which was given this name by Akhbar the Great when he heard it sung by his famous court musician Mian Taan Sen. *Darbar* means court, and legend has it that Akhbar said this was the kind of music to be played in the court.

Copyright © La Monte Young 1974

The interview with La Monte Young and the interview with Phil Glass have been edited for this publication by Ellen Draper, June 1974.

IMPRESSIONS SUR LA MUSIQUE DE LA MONTE YOUNG ET TERRY RILEY

Fondamentalement basé sur les effets physiologiques et psychiques que peuvent provoquer chez l'auditeur la prolongation ou la répétition de certains sons sur de longs espaces de temps, le courant musical jusqu'ici marginal déclenché par La Monte Young et Terry Riley s'impose de jour en jour comme la plus déterminant qui soit apparu aux Etats-Unis depuis quinze ou vingt ans.

La paternité du nouveau concept revient sans conteste à La Monte Young qui, dès avant la fin des années cinquante, était déjà pleinement engagé dans l'aventure d'un son unique longuement tenu, un son stable que viendront plus tard magnifier, en un alliage ou un contraste harmonieux, des variations instrumentales ou vocales improvisées. Paradoxe d'une musique dont la force d'obstination n'a d'égal que la fulgurance de l'éclair inventif qui lui donne naissance, fulgurance émotionnelle que le continuum tend à retenir, à maintenir au plus haut degré d'intensité, le critère étant d'y parvenir sans que l'auditeur ressente la moindre chute de tension ! Simple et complexe, à la fois « toujours la même » et — ne serait-ce qu'en fonction de l'action du temps qui modifie notre sens de perception — « jamais la même », une musique qui ne consent pas à se figer: du « Trio à cordes » de 1958 aux « Compositions 1960 », du Théâtre de l'Événement Unique au Théâtre de la Musique Eternelle, des sons accordés aux résonances de la nature (insectes, océan, etc...) aux sons obtenus par friction, du grand disque de métal joué à l'archet en passant par les fréquences électroniques réglées de façon mathématique et jusqu'aux voix de « La Tortue, ses Rêves et ses Voyages » — la dernière pièce que La Monte Young présente depuis dix ans avec sa femme Marian Zazeela et qui est destinée à être jouée éternellement dans des « Maisons de Rêve » afin de prendre place dans le monde comme un organisme vivant —, elle évolue sans cesse.

Le 3 et le 4 juin, La Monte Young jouera pour la première fois en public à la Galerie L'Attico « The Well Tuned Piano » (« Le piano bien accordé »), pièce qui a été conçue en 1964 et dont l'importance dans la musique pianistique de notre époque nous paraît capitale, comparable à celle des « Sonates et Interludes pour piano préparé » de John Cage dans les années quarante. Malgré nos habitudes d'écoute, notre oreille est moins insensible qu'on ne le pense à la fausseté des accords qu'implique la gamme, tempérée, et l'extrême justesse de la résonance des tons réaccordés par La Monte Young exerce sur l'auditeur une fascination qui le poursuivra très au-delà de la durée de l'exécution. Ouvrant la sensibilité occidentale au charme de figures sonores se répétant à intervalles réguliers, Terry Riley a créé de son côté une forme musicale originale basée sur ce que l'on pourrait appeler un principe de réitération évolutive. Une musique de conception délibérément simple dont la subtilité

réside dans une dialectique entre l'immuabilité et la transformation, l'immobilité et le mouvement, qui engendre à l'infini de multiples nuances. Dès 1960, il utilise le procédé de la boucle de bande magnétique pour la pièce « Mescaline Mix ». En 1963, il adjoint à ce procédé celui du « feed-back » (ré-injection produisant un écho retardé) pour réaliser la musique du spectacle multi-media de Ken Dewey « The Gift ». Après avoir composé en 1964 les « Keyboard Studies » (Études pour clavier) et la pièce instrumentale « In C », il se consacre essentiellement à l'improvisation en soliste au saxophone soprano et, plus encore, à l'orgue électrique. Sur ce dernier instrument, l'indépendance des deux mains lui permet de jouer au gré de son inspiration des séries de figures répétitives qui, tour à tour, peuvent rester distinctes, se recouvrir ou se chevaucher en créant de nouvelles combinaisons rythmiques et mélodiques, l'emploi d'un écho retardé décuplant les possibilités d'expression et la structure de l'ensemble naissant d'elle-même, au fur et à mesure de l'improvisation. Fraîche, tournée vers le bonheur et irradiant une joie mêlée de nostalgie secrète, cette musique est tout le contraire d'un art de laboratoire, et tout se passe finalement comme si le principe des répétitions n'avait d'autre but que d'hypnotiser l'auditeur afin de ramener sa perception à un état d'innocence.

Depuis longtemps, La Monte Young et Terry Riley ont pris conscience de ce qui rapprochent leurs conceptions musicales de celles de l'Orient: ni complémentarité ni osmose, mais plutôt un parallélisme entre deux démarches que l'on ne saurait pour autant confondre. Il ne pouvait être question pour eux d'aborder cette relation de façon superficielle, aussi ont-ils préféré approfondir leur connaissance de la musique orientale, en particulier celle de l'Inde du Nord. A partir de 1970, La Monte Young, Terry Riley et Marian Zazeela étudient le raga avec le Pandit Pran Nath, le grand maître du « Kirana », chant de style sobre et dépouillé dont les origines remonte au XIV^{ème} Siècle. Les artistes américains considèrent que l'étude du raga classique exerce sur leur propre musique une influence qui n'altère en rien la spécificité de celle-ci, une influence qui se révèle au contraire hautement bénéfique, non seulement au niveau du perfectionnement technique mais, plus encore, à celui de la concentration spirituelle.

Daniel Caux
Mai 1974

PHIL GLASS

Interview conducted by Willoughby Sharp and Liza Bear in two parts in June and August 1972.

PART I: Rome, June 23, 1972

Phil Glass - In the late sixties some people, including myself, were working in a structural way, a very reduced way. For example, in my ensemble we were playing pieces in unison — actually playing only one line of music — and there were other musicians working along equally formal lines.

Willoughby Sharp - Like La Monte ?
PG. - Well, his development, was very different and it starts earlier. In a way I guess you would say yes. And Reich was into that too, well, he still is. Yvonne and I were talking about dancers, and she said that was also true of people working in dance at that time. In the last two years there's been a real change of sensibility, in the context of the experience that we're interested in. In my work, it's taken the form of becoming interested in other aspects of music. Let's put it this way, my earlier pieces, *Two Pages*, *Music in Fifths*, were very clear structures. I thought that I was making structures in sound, and that's what interested me most about those pieces. When that problem was no longer urgent, I began listening to the « sound » of the music, and I found that had become more interesting than the structure. It didn't mean that I had to abandon the structures. In fact I needed them. However, I had become less interested in purity of form than in the kind of almost psycho-acoustical experiences that happened while listening to the music.

I wasn't listening to the piece in terms of some kind of architecture anymore. I think audiences may have been ahead of me in that respect — when I was still superconscious of structure and purity of form my audiences were already picking up on the sound. I had to get over my preoccupation with formalism. And in the last two years this has become the real thrust of my work.
WS. - When specifically did you become aware of this ?

PG. - In the Spring of 1970. We were playing in a theatre-in-the-round made of wood in Minneapolis. It was like playing inside a Stradivarius. It was the most beautiful sound I ever dreamed of. We were playing then the piece we're going to play at L'Attico tonight called *Music in Similar Motion*, a piece I wrote in '69. We were rehearsing in the hall, and when we go into the end of the piece, I thought I heard someone singing. I *did* hear someone singing.

But there was no one in the room; as I said, it was a rehearsal. So we started playing again, and the sound came back, and of course then we realized that the sound happened because of the texture of the music.

Liza Bear - What effect did this experience have on your music?

PG. - I thought that was the most interesting thing that I had seen in my music up to that point: it was a spontaneous thing, an acoustical phenomenon, but it sounded like a human voice. So the next piece I did that summer, *Music with Changing Parts*, had a lot of singing in it.

WS. - Did that change your ideas about sound?

PG. - I saw that what I'm really doing is taking a big volume of air and moving it around in a regular way. When I look at a space now, I see it as a volume of air that's going to be moved around and is going to produce sounds. Remember we were talking about the Minneapolis event of Spring '70: that was the first time I actually began to think about music in this way, although I had been writing this kind of music since '66.

WS. - In what way?

PG. - In terms of the phenomenon of sound.

WS. - You were committed to that, and then you moved away from it.

PG. - Formal structure lost its importance, it was no longer an urgent problem. That's how I work, certain things seem urgent to me, and they have to be done at that time; they become my obsessions. I had worked out a very broad vocabulary that would allow me to make different kinds of musical structures, and I didn't see the point of repeating it endlessly in all its variations. I had achieved it very clearly in some earlier pieces. *Music in Fifths* was beautiful in that way: it was structurally self-revealing. We haven't played it in two or three years, but I heard a tape of it the other day. I thought it was a good piece, but...

WS. - You wouldn't play it again?

PG. - No, but I might record it, because that's quite different. I mean, the experience of playing is something I'm very close to. Performing is what a lot of my music's about now. It's the time when this experience of listening happens. Records simply don't capture it. We could talk about the whole issue why one makes a record anyway. In fact, I was against making records almost categorically until very recently.

WS. - Why did you change your mind?

PG. - Butterfly Productions offered me the use of their 16-track studio, and I couldn't turn it down; I wanted to see what the possibilities were. There were a lot of other reasons... economic

reasons. I'm always looking for work, trying to get concerts, because it's through playing that the work improves; it's through playing that we reach a higher level. I actually have ideas when I'm playing; I hear things when I'm playing, because I'm more involved with the experience of sound, of listening... Getting back to why the record. You can get more work when you have a record; it's as simple as that.

WS. - Isn't it rather unusual for a composer to have his own group?

PG. - Yeah, but I think it's beginning to happen more. And in my case the music is written exclusively for the people I work with. In other words, I'm not interested in other groups playing my music — that's one reason I don't write out or publish complete scores any more. My group may have been the first continuous group of this kind. La Monte had groups too and that was earlier. But the point is, his relationship to a group is quite different. He has a supporting thing and a star role — very hierarchical. The parts for his players are tightly defined, and then he does his thing which can be very free within his own style. Now, in my ensemble I'm the leader, but the parts are highly integrated. I control how we go through the music — it has to be hierarchical in the sense that I tend to take the most exposed parts. Since I set the tempo, I take a bass part and a high part, because those are the parts that are most heard. I'm like a conductor in a sense. But the other parts are of very equal value.

One of the first group pieces was *600 Lines*, in 1968. It was 600 lines of music with a rhythmic cycle based on Indian music; I had been to India a couple of times and I became interested in the structure of Indian music.

WS. - What kind of Indian music, specifically?

PG. - Well, I had studied tabla with Alla Rakha the winter of 1967, and I had worked with Ravi Shankar scoring a film of his in Spring '66. That was a crucial period for me. I worked with him two or three weeks in Paris, notating his music and thinking about what he was doing and saw a whole different way of making music than I had been taught. I'd gone through Juilliard and everything else — Fulbrights, Nadine Boulanger etc., altogether twenty years in music schools. From eight to twenty-eight there wasn't one year in which I wasn't studying music. But when I worked with these Indian musicians, I was in touch with a tradition of music that was based on completely different ways of thinking, especially about rhythm. In Western music, a measure is divided into four, eight, sixteen, thirty-two, what-

ever. And then in Stravinsky you start to have a very strong additive rhythm, though that wasn't what people focused on in Stravinsky. I look back on it now and see that, but when I was a student I wasn't aware of it. Indian rhythm, Oriental music, is additive, takes little units and builds from them. Once I saw that, it completely opened the doors for me. Western rhythm has to do with modular elements. When I was studying with Alla Rakha, we spent a whole winter learning one piece based on only three elements. The piece consisted entirely of regroupings of those elements. He was taking simple elements, regrouping them, adding them together and fitting them into a rhythmic cycle of a fixed number of beats.

LB. - What effect did this have on your thinking?

PG. - I worked with Alla Rakha in 66-67, and that was just at the beginning of the music I'm doing now. I recognized this as a powerful idea and one that I wanted immediately to get involved with. My ideas of structure came from that, and ultimately it developed into what I call additive process. I took the idea of arithmetic progression 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4, 1+2+3+4+5, the simplest way I could think of, and after that it became more involved. Once you begin doing it, you get into extremely complex building processes: for instance, you go 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4 and then you take that whole unit and call it one, thereby redefining the elements.

WS. - When did you first make use of additive process?

PG. - I think in the fall or 1968 in a piece called *Two Pages* in which the musical figures are related by a simple arithmetic progression.

WS. - And when did additive structure as such become less interesting to you?

PG. - I couldn't enclose it in a historical time. I had a raging interest in it up till the Minneapolis event of 1970. I'm still using additive structure, but now it's no longer the focus of the music.

PART II: New York, August 18, 1972

LB. - When did you first write vocal music?

PG. - I did a piece in '69 with three voices for The Mabou Mines Theatre. The piece we've just heard is a new piece for them which is very much an extension of that.

The piece is very much about developing an overtone or an acoustic situation, which is similar to what I've been doing in instrumental music. It points to something very interesting.

It has to do with the relationship of the electronic equipment and the structure to the sound, because those are the two elements I work with. The final result is the sound that we listen to. My contention has been that the structure allows the sound to happen, that basically the sound is in the structure, that the amplification and the electronics are an enhancement and a projection of that situation. If you think about how a sound is made up, say if you hold a note, and if you analyze that note, you'll find that it's made up of segments, rhythmic patterns. It sounds continuous but in fact it isn't, it's a very complex pattern, but because of the way we perceive sound, we perceive it as a continuum. In fact it's not a continuum. Nothing's continuum and that's true of sound as well. I'm producing a continuous sound by using discontinuous patterns. Now La Monte approaches it another way; he plays continuous sounds, and he invites us, as it were, to hear the patterns. Both approaches have to do with the same reality. What sound's about. As I said before, the East and West have very different ideas about that. Western music has to do with dividing. Eastern music has to do with adding. In Western music you start with a large unit and cut it up like a slice of bread.

WS. - And you do the opposite?

PG. - Not only do I do the opposite, but all other music does the opposite.

WS. - Why?

PG. - Probably it's the way we perceive reality, and it's a far-reaching and fundamental conception. Let's get back to structure. The structures that I'm dealing with are about repeated elements. Because of the way we perceive — we tend to hear a band of sound, a crush of sound, or a whiff of sound, or a height of sound, or a depth of sound; we tend to hear it as a whole, a wholeness, when in fact what we're playing is not whole at all; what we're playing is individual, separate little figures.

WS. - Wasn't that the same with Beethoven?

PG. - No, in a sense, yeah, but Beethoven wasn't trying to do that. He wasn't after the same effect. It may have happened, but it happened without his caring. That becomes in fact what I'm interested in. If the violin plays a long note at the beginning of the C minor Quartet... a very very far out guy in the eighteenth century may have perceived that note as the increments and the particles of sound it was, but that was very unlikely because no one considered that as the content of the music, and in fact it wasn't the content of the music.

LB. - Because the note was considered as a unit.

PG. - It was considered as part of the melody. Their idea of structure was linear, narrative, and had to do with ideas that were similar to what was going on in literature, you know, was part of its time. And the kind of structure that I'm talking about isn't overall structure, in the sense of going from A to B in seventy-five minutes; I'm talking about structure that is happening from moment to moment and creating a moment-to-moment experience. I make the music change by changing those elements that are the repeated units, and as those elements change, the whole rhythmic sense changes.

LB. - What makes the parts in *Music in 12 Parts* sound different?

PG. - It has to do with what notes we're actually playing and the disposition of the players. Note choice is very crucial. There are two ways in which notes can be related in my way of thinking, one is in terms of the harmonic relation: whether they'll be, say, a fifth apart, or a third apart. There isn't any particular rule. But how I stack the parts will, to a large extent, determine the quality, the feeling, the emotional content of the sound.

LB. - It has a lot to do with what overtones are produced, doesn't it?

PG. - It has to do with that too, you see, and that will affect what we're hearing in general. Note choices become crucial because, in a sense, note choices provide the feeling of the piece. If we could reinvent the word key, we could say that is the key of the piece — if we could reinvent it to mean almost the emotional color.

LB. - Well, in the old sense a certain key would always carry certain emotional connotations. Is your attitude very different?

PG. - I use keys a lot. But I really think of them as modes. Of course, Oriental music has always done that. That tradition is very sensitive to the note structure of a piece. And you read it in Plato. In the *Republic* Plato talks about how the study of music is a way of forming the soul. I mean, that's a very ancient idea, and I think that's really where it's at. I think that emotional content has to do with the actual sound.

KARNATIKA SANGITA

Karnatika Sangita, the music of South India, has been called the «soul music» of Asia. It is a music at once moody and complicated, spontaneously expressive yet mathematical, full of a

wizardry of melodic and rhythmic puzzles yet as warm and direct as the moon floating above the palaces of lovers in an Indian miniature painting. Whereas the music of the North (more familiar in America because of Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, and others) is the music of vast flatness of plains under a half-globe of sky, of extremes of temperature, of Moslem invasions and influences, introspective, philosophical — the music of the warm blooded Dravidian peoples of the south is a music of heat, of a sun brighter than light, of lush tropical vegetation, of torrential monsoon rains, of Hindu religious orthodoxy, of lavishly sculptured temples and green fields of rice. It is a music of great energy and thrust, elaborately ornamented, extraverted, intense, religious, personal.

South Indian music is based on songs, thousands of songs that have been passed down orally for generations, carefully, with every detail intact, like jewels on a string. The repertoire is the same for both vocal and instrumental music, the names of songs referring to the first words of the lyrics. While some songs may be performed simply for themselves, for their intrinsic beauty, from beginning to end, others may serve as an elaborate scaffolding around which performers may improvise. Each song is set in a *raga* (lit. «that which colors the mind») which, more than a scale, is a kind of musical entity, a collection of pitches, phrases, and ornaments that go together to make up what might be called a «musical personality». Each *raga* (and there are hundreds) has its distinct character, its *rasa* (flavor or mood), perhaps its time of day or color. Each song also has its *tala*, or metrical cycle, which, unlike our measures, is made up of unequal groupings of beats. The *tala* can be kept by a series of claps, finger counts, and waves of the hand.

Improvisation forms an important part of the musical tradition, and is woven around the *raga* and *tala* structure of each song.

In *alapana* the performers gradually unfold the whole transcendent universe of the *raga*, its faces and moods, the intricate turns and phrases, the subtle switches of intonation, its *jiva*, or life.

Tanam is a striking and highly rhythmic improvisation which can display the virtuosity of the performer and his thought.

Kalpana svaras (imagined notes) may follow the rendition of a song, and it is here that performers alternate improvisations first in slow speed, then in fast, ending with a lively interchange. The drummers display their skill

in the *tani avartanam*, rhythmic solo. The *veena*, existing in its present form since about 1600 in the Tanjore court, is carved and hollowed from a single chunk of wood. Its 24 brass frets are set in black wax; it has 4 playing strings and 3 drone strings. (The violin, adapted from the west, is played with indigenous techniques to suit the sound and style of Indian music. The mridangam is the principle drum of the South, and is supported by the *kanjira*, a tambourine with a head of lizard skin. The *tamboura* provides a drone of rich overtones, which forms the background over which the music develops).

David Reck

T. N. RAMACHANDRA IYER

Sri Veena Thirugokarnam Ramachandra Iyer is the eighth generation of a family of veena players in the Karnatic music tradition of south India. Born 53 years ago in the rich delta of the holy Cauvery River, he is a disciple of one of the greatest masters of modern times: Sri Karaikudi Sambasiva Iyer. The Karaikudi style, of which Ramachandra Iyer is an avowed master, is perhaps most famous for its *tanam*, intensive and complicated rhythmic and melodic improvisation in the 5 *gana* ragas:

Nata (C D#E F G A#B C - C B G F D#C).

Gaula (C D^b F G B C - C B G F D^b E F D^b C).

Arabhi (C D F G A C - C B A G F E D C).

Varali (C D^b D^b F# G A^b B C - same descending).

Sriraga (C D F G B^b C - C B^b G A B^b G F D E^b D C).

Nata raga is connected with the sustainance of the universe, and the final *Sriraga* is symbolic of all that is auspicious.

Ramachandra Iyer's playing is noted also for its authenticity and concern for Tradition. Here are no crowd-pleasing zoo-tricks, no flashy borrowings from sitar techniques, no sentimental and light borrowings from pop or western music, only solid music, part

of the great thread of a great tradition. The concern is with detail, with the subtle workings of tonal coloring and phrases, and with a driving brittle plucking style similar to the best of blues guitarists. And with *kalpana*, a constant volcanic creativity that transcends the many formulae and procedures of traditional improvisation and touches deeper regions of the human consciousness.

It is rare indeed when the great traditional players of South Indian music are heard outside the country, unfortunately most of these masters lack the PR gimmicks of the younger musicians; they are primarily concerned simply with making music and teaching music simply and authentically.

My own experiences studying with Ramachandra Iyer may be of some interest.

Thirugokarnam Ramachandra Iyer is a traditional Brahmin, and from the beginning he offered no compromises to me (as a Western disciple). The first lesson was given at a time determined to be auspicious by an astrologer. I was expected to present an offering of fruit and other ritual objects to the guru at the commencement of lessons and a small *puja* (religious ceremony) was performed. Then began the complex series of exercises and scales which were to continue for about a year and a half. Each exercise was slightly harder than the previous one, each was done in four degrees of speed. Particular attention was paid to detail — there was no notation, no recording — Ramachandra Iyer played each phrase, each note, I imitated. *There were no words, only a communication through music.* If I made a mistake, he did not tell me, he merely kept repeating the phrase, perhaps a hundred times, until he was satisfied that I was doing it correctly. It was painful — without the tools of learning western music, especially musical notation; but the master-musician laboriously insisted on his method. He was right: gradually my ears and memory grew, nurtured like a seedling by the gentle hand of a gardener.

The guru in Indian music has the *knowledge*. In the West we have libraries and computer-banks and recordings, but in India the music, the whole spectrum of it is in the human being, the master-musician. What he gives to his pupil is a gift, invaluable, a part of himself and a part of the great tradition to which he belongs.

Ramachandra Iyer remains to this day an uncompromising musician and teacher. The way to learn, he believes, is through osmosis, absorption, repetition, and example. I particularly remember certain lessons when he would

stay within a range of four or five notes, weaving phrases, ornaments, each one different, for perhaps an hour and a half! Lessons then become more like revelations, or visions, into secrets, into a musical universe that combines microcosm with macrocosm.

David Reck

May 1974

T. R. MAHALINGAM (Mali)

BRIEF BIOGRAPHY

I was asked to write a biography of mine, but I find, there is not much of interest in it. Anyway certain informations I give here though extremely brief, for those who may be inquisitive about my life.

1. Started playing at the age of five; no particular Guru to mention.
2. Major performance at Thyagaraja Festival in Mylapore Madras at the age of seven where senior musicians (still alive) gave appreciation by presentation of silks.
3. Getting senior's remuneration since the age of nine; since then heavy engagements with senior accompaniments like Sri Azhaganambi Pillai, Sri Dakshinamurthy Pillai, Sri Papa Venkataramiah, Sri Rajamanickam Pillai, Sri T. Chowdiah, Sri T. S. Mani Iyer, etc. Was under the guardianship of father. Meantime going through ancient musical works.
4. Academic career only up to second elementary—failed; have written three or four books on music and other subjects in English since sixteenth year of age—yet remain in manuscript form.
5. Foreign tour offers since 1936 (the first by the source that sent Shri Uday Shanker). Was refused permission by father.
6. By philosophical yearning all through the years, met unexpected mysterious experiences since sixteenth year; then playing only for need and no professional care or practice whatever on the flute; then a confused and afflicted period till not long back; also all major attractive opportunities have been renounced for one reason or other, including frequent foreign offers and National Award for a long time, but National Award was forced by friends to accept in 1965 & Padmashree in 1970.
7. More, I may believe, I am better at violin than what I am on the flute.
8. Further more, in life I have left to HIM and everything else is HIS.

Mahalingam

(Excerpts from an interview).

The essence of my work has to do with the subtle variations of nuance in the timbre of a sonorous mass, distributed sculpturally within a space. Primary in my work is the pure sonority, the chord itself, a continuously evolving sculptural mass rich with color. A multi-leveled sonic continuum. From this continuum with its many levels of interactions come countless myriad variations of melody and rhythm. It is from this river of sound that all my music evolves — my vocal music — my piano music, everything.

Question: How would you describe the sound?

To me it's an object, a fluid object. Similiar in form to a fountain or geyser in its exterior structure which remains static while within this structure is a fluid, regenerating flow in constant motion and transformation.

The texture of the sonority itself has gone through countless changes during the years. First it evolved out of a fascination for thick, many layered complex elements existing simultaneously in space and very dissonant in quality. Gradually the elements began to merge with each other but still with great harshness. Then as I became

more knowledgeable and astute in the laws of tone chemistry the sounds began to lose their harshness and become more homogeneous and smoothed. But they never lost their rich complexity and three dimensional qualities.

Now my work is also interested in throwing sound through space which recently has manifested itself in my vocal running pieces and my sonorous lariats where a sonorous mass is changed by its intensity and momentum as it is hurled through space.

Charlemagne Palestine

1974

Pubblicazione edita in occasione del *Festival of East-West Music*, un festival di musica organizzato da Fabio Sargentini a L'Attico, Via Cesare Beccaria 22, Roma, dal 3 al 17 giugno 1974.

Copyright © Fabio Sargentini
L'Attico, Roma 1974.

L'amplificazione sonora è stata realizzata con prodotti Bose forniti dalla Bose Italia, s.r.l., Roma.

Il pianoforte Bösendorfer è stato concesso dalla ditta Fabbrini di Pescara.

L'organo Yamaha è stato fornito dalla ditta Monzino, Milano.

This publication has been edited for the *Festival of East-West Music* organized by Fabio Sargentini at L'Attico, Via Cesare Beccaria 22, Rome, June 3 through June 17, 1974.

Copyright © Fabio Sargentini
L'Attico, Rome 1974.

The amplification of the sound has been furnished by Bose Italia, s.r.l., Rome.

The Bösendorfer piano has been furnished by the Ditta Fabbrini of Pescara.

The Yamaha organ has been furnished by Ditta Monzino, Milan.

