

Z A P P A



THE YELLOW SHARK

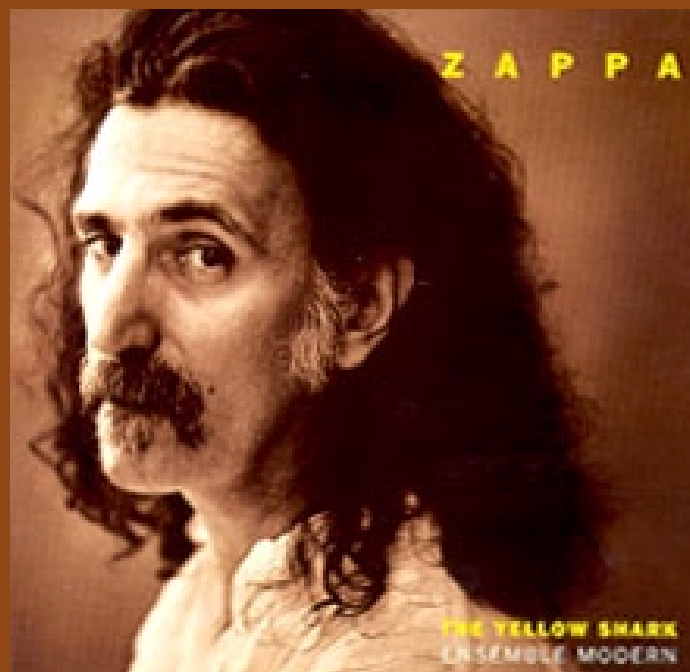
ENSEMBLE MODERN

LIBRETTO

ensemble modern

BRANI

retrocopertina



Subbástola® Records # Zappafan © 2003
by ARTÓNÍRICO® Bisción Village Project & since 1958

E' rimasto per anni dietro al focolare del seminterrato/sala d'ascolto di Frank Zappa, un grande pesce di fibra di vetro giallo con la bocca inspiegabilmente sporca di sangue.

Oggi risiede stabilmente in Germania, a perenne icona di una delle più riuscite avventure musicali di Zappa, una serie di concerti nel Settembre del 1992 intitolata "THE YELLOW SHARK" (Lo Squalo Giallo).

La storia di come il pesce sia arrivato da Los Angeles in Europa è anche la storia di uno dei più originali spettacoli di musica moderna organizzati nella storia. Almeno nella storia di quelle stupende, ma spesso troppo conservative, sedi d'ascolto conosciute come "sale da concerto".

Il tutto comincia con l'artista di Los Angeles Mark Beam, da tempo appassionato di Zappa, che sente la necessità di offrire, anonimamente, un regalo di natale alla famiglia Zappa nel 1988. Ricavato da una tavola da surf, questa specie di "pesce mutante" arriva senza preavviso nell'ufficio della Intercontinental Absurdities (quartier generale di Zappa), e casualmente trova la strada per il seminterrato di Frank. Mentre un foglietto contenente una nota che invitava a completare l'opera piazzando un oggetto a piacere dentro la bocca sanguinante del pesce, viene ignorato.

Nell'estate del 1991, Andreas Mölich-Zebhauser, manager del gruppo di musica contemporanea Ensemble Modern, seduto nel seminterrato con Zappa e il direttore del gruppo europeo, il maestro Peter Rundel, stava discutendo riguardo la musica che l'Ensemble aveva ricevuto da Frank per il festival di Francoforte del 1992. Improvvisamente, Mölich-Zebhauser adocchiò il pesce: «Quando vidi lo squalo giallo per me fu assolutamente chiaro che sarebbe dovuto diventare il simbolo del nostro evento, del nostro tour! E questo perchè quello squalo giallo è così simile ad alcune caratteristiche di Frank. E' molto duro e un tantino velenoso, ma allo stesso tempo sa essere amichevole ed incantevole. Due atteggiamenti questi che Frank sa assumere molto spesso: essere veleno per le persone negative e meraviglioso per quelle positive! Poi, naturalmente, lo squalo è anche un bel logo».

Non realizzando lì per lì il progetto assai bizzarro di Mölich-Zebhauser, con generosità Frank gli regalò lo "squalo", scrivendo due righe in proposito, per far sì che superasse gli eventuali controlli degli agenti doganali più sospettosi. E le due righe dicevano: «La presente per certificare, a chi di competenza, che questo squalo



giallo è il pesce personale di Andreas Mölich-Zebhauser, e che il suddetto può farci qualsiasi cosa - Frank Zappa».

«Andreas avrebbe portato via comunque quell'oggetto - disse Zappa – ne era completamente affascinato. L'altra cosa che io seppi era che il progetto si sarebbe chiamato "The Yellow Shark" perchè a sua detta suonava bene in tedesco ("Der Gelbe Hai"), al che io dissi che in inglese suonava piuttosto insulso, la gente avrebbe pensato che la mia musica si sarebbe chiamata proprio "The Yellow Shark". Poi, alla fin fine acconsentii che l'intera serata fosse intitolata "The Yellow Shark". In fondo...che cazzo... non fa nessuna differenza come si chiama quell'affare». (Nello stesso tempo può risultare utile ricordare come la figura dello "squalo" fosse già stata presente nel repertorio artistico/estetico di Zappa, precisamente nel 1971 quando le allora Mothers Of Invention portarono ad insperata notorietà il pacifico *mudshark* attraverso una ben conosciuta canzone dallo stesso titolo).

Nonostante il titolo non avesse alcunchè a che fare con la musica, esso ricorderà per sempre la prima volta in cui la cosiddetta musica "colta" di Frank Zappa (quella orchestrale, per intenderci) ha reso felice sia il compositore per la dedizione e l'attenzione con cui è stata preparata (anche se forse questa soddisfazione era stata vissuta precedentemente solo quando l'Ensemble Intercontemporain di Pierre Boulez commissionò e registrò alcuni suoi lavori nel 1984), sia il pubblico di Francoforte, Berlino e Vienna catturato da momenti di grande attenzione e momenti di incontenibile entusiasmo. L'accoglienza positiva della critica e del pubblico, e questo va aggiunto, è rimasta anche quando il compositore non è stato in grado di dirigere e seguire il lavoro a causa della sua malattia. (Nella storia Zappiana di rapporti con orchestre, dalla London Symphony Orchestra alla Los Angeles Philharmonics, numerosi progetti sono stati in qualche modo rovinati ed ostacolati da sedute di prova inadeguate, vertenze sindacali e problemi politici).

A parte per la notevole precisione interpretativa di questo lavoro orchestrale di Zappa (nonostante gli avvertimenti dell'autore "non precisi al 100%") "The Yellow Shark" è stato un evento unico per molte altre ragioni. Questa è stata la prima occasione in cui un gruppo di musicisti di estrazione classica ha lavorato eseguendo musica con ausili tecnologici simili a quelli usati in qualsiasi concerto rock di grande proporzione. Infatti la musica è stata accuratamente amplificata, ripulita dalle eventuali distorsioni indesiderate, ma anche miracolosamente espansa, miscelata e bilanciata (ogni musicista aveva sul palco un suo monitor personale). Ogni lavoro era stato composto e/o



arrangiato per lo speciale sistema di diffusione sonora (sei canali separati) che lo staff tecnico di Zappa, formato da David Sondorf, Spencer Chrislu e Harry Andronis avevano accuratamente progettato e preparato per ogni singola sala da concerto. Questo arrangiamento dei suoni è risultato un intervento legato alla logica delle composizioni di pari impegno ed importanza a quello del processo compositivo. In effetti Zappa aveva preventivamente “posizionato” ogni strumento nella configurazione a sei canali prevista campionandoli e miscelandoli nel suo studio casalingo “Utility Muffin Research Kitchen” (UMRK), e le stesse condizioni sono state poi ricreate dal vivo. A conti fatti, è stata certamente un’occasione straordinaria quella per cui un musicista contemporaneo è stato invitato, totalmente speso, a lavorare per una presentazione della sua musica con un sistema operativo così sofisticato (sia tecnicamente che artisticamente); quando le burocrazie e le personalità di più di dodici paesi hanno collaborato insieme per più di due anni per lavorare attorno ad un simile progetto.

E’ stato necessario un gruppo tanto “iconoclasta” quanto Zappa stesso per realizzare questo lavoro. Fondato nel 1980 sotto la gestione della Junge Deutsche Philharmonie, l’Ensemble Modern, con sede in Francoforte, è probabilmente una realtà tanto improbabile quanto uno squalo giallo. Un gruppo autogestito ed autodeterminato formato da 18 elementi superbamente preparati (con in questo caso l’ausilio di musicisti aggiunti altrettanto virtuosi che regolarmente lavorano cinque o sei volte all’anno con l’Ensemble) che sopravvive concependo ed eseguendo programmi dedicati completamente alla musica contemporanea. Potremmo dire in modo analogo a quanto realizza, in proporzioni limitate, il Kronos Quartet, con la differenza che l’Ensemble è decisamente meno orientato verso un repertorio Pop.

L’Ensemble Modern aveva pensato di commissionare a Frank Zappa un lavoro nei primi mesi del 1991 dopo che il regista tedesco Henning Lohner – che aveva realizzato un film sul musicista americano – aveva suggerito al Dr. Dexter Rexroth, responsabile del Festival Musicale di Francoforte, di sollecitarlo per la composizione di musica per orchestra. Nel momento in cui Zappa si manifestò un minimo interessato ad un progetto così concepito, Rexroth, Karsten Witt e il suo successore Mölich-Zebhauser, invece, pensarono alla richiesta di comporre nuova musica per l’EM.

Volarono a Los Angeles e presentarono il gruppo a Zappa attraverso un Compact Disc che conteneva brani di Kurt Weill ed Helmut Lachenmann. Un accordo di massima fu stabilito pressochè istantaneamente.



«Non mi ritengo un grande estimatore di Kurt Weill - afferma Zappa - ma quello che ascoltai in quel CD veramente mi impressionò, solo per la bravura, lo stile e l'intonazione dei suonatori. C'erano abbondanti similitudini in quella musica ed in quel tipo di esecuzioni che mi risultò facile pensare di trasportarle in ciò che scrivo. Mi sono immaginato che se erano in grado di suonare quelle musiche e tirarle fuori così, allora probabilmente sarebbero stati in grado di cimentarsi e lavorare sulle mie. Potevo sentire cose che mi ricordavano frammenti di "Uncle Meat". L'altro aspetto che mi impressionò fu la registrazione del brano di Lachenmann, un brano che è basato su tutti quei rumori che si possono produrre con gli strumenti, ma che nessuno si aspetterebbe mai di sentire. Un grande brano».

L'Ensemble Modern volò a Los Angeles a proprie spese e trascorse due settimane provando con il compositore nel suo studio "Joe's Garage" nel Luglio del 1991. Gli elementi del gruppo non solo giungevano al lavoro regolarmente tre o quattro ore prima solo per provare e prendere confidenza con le composizioni, ma ripetutamente chiedevano trascrizioni di brani "impossibili-da-suonare", quelli per Synclavier (e spesso li ottenevano, come con "G-Spot Tornado"). Il compositore provò il gruppo anche con il suo metodo di improvvisazione nella direzione, poi registrò dei brevi esempi delle possibilità di suono di ogni musicista del gruppo. Programmando questa quantità di "esempi" nel Synclavier, Zappa fu, in effetti, in grado di comporre per "suonare" l'Ensemble Modern nel suo strumento, editandoli e mescolandoli a suo piacimento. Poi, con un procedimento piuttosto lungo e faticoso, Zappa - coadiuvato dal compositore/arrangiatore/copista Ali Askin e il responsabile tecnico del Synclavier all'UMRK Todd Yvega - raccolse un voluminoso pacco di stampe numeriche del lavoro di Synclavier, che poi vennero trascritte nelle partiture. Ad Askin, proposto per questo lavoro da Müllich-Zebhauser, Zappa chiese di preparare nuovi arrangiamenti per suoi "classici" come "Dog Breath" ed "Uncle Meat" (poi uniti nel brano "Dog/Meat"), "Be-Bop Tango", "Pound For A Brown" e "The Girl In The Magnesium Dress". Nel Luglio del 1992, Zappa volò in Germania e trascorse due settimane di prove con l'Ensemble Modern (in condizioni memorabili; il gruppo di fedelissimi musicisti sudò e lavorò alacremente in quei giorni all'interno di una costruzione con l'impianto di condizionamento dell'aria scarsamente funzionante alla temperatura di una punitiva onda di calore).

Il risultato finale: un programma di novanta minuti che comprendeva un duetto per pianoforti, quintetti d'archi e brevi intermezzi



coreografici che vedevano protagonisti il gruppo di danza “La La La Human Steps”. (Tutto questo materiale compare nel CD ad eccezione di due lavori quali un’improvvisazione introduttiva e “Amnerika”). Stilisticamente, l’uso di poliritmie e figurazioni temporali multiple ha portato l’universo delle influenze di Zappa da Edgard Varese ed Anton Webern a “Louie Louie”. Secondo Ali Askin: «lo penso che la musica di Frank Zappa è a suo modo unica, non conosco compositori che sono in grado di mescolare tante influenze e suggestioni di varia natura. Comunque lui ha iniziato la sua carriera lavorando in questa maniera. Ed io penso che per altri musicisti, questo giocare con tante possibili influenze, sia particolarmente pericoloso, come per un bambino perdersi in un negozio di giocattoli. Ma lui è veramente originale nel combinare ed usare questo materiale, potrei paragonarlo, in un certo senso, a Igor Stravinsky. E’ nello stesso tempo molto influenzato dai compositori moderni Europei, ma non si preoccupa poi molto di legare tutte queste cose. Zappa usa la progressione “Louie Louie” ed arriva dritto ad un raggruppamento di note che potrebbe essere stato scritto da György Ligeti, non si preoccupa, se il tutto suona bene. Non esiste un uso prettamente “teorico” della musica, non esiste una cosa tipo “potrei usare un accordo di do-maggiore in questo contesto dodecafonico” o qualcosa del genere. Ciò che giudica il prodotto è il suo orecchio. Io penso che questo fresco modo di lavorare con colori e strutture sonore sia incredibile».

Probabilmente è bene citare due ulteriori caratteristiche dell’approccio alla musica da parte di Zappa. Prima di tutto lui è sempre stato in grado di tirar fuori il “talento nascosto” da dentro ogni singolo suo musicista. Per dirla come Todd Yvega: «Se assumesse un sassofonista bravo, non avrebbe alcun senso e sarebbe scontato fargli suonare il sax. Frank sa che lui sa suonare lo strumento. Ma a quel punto sicuramente troverebbe il modo di fargli ballare il “tip-tap” altrettanto bene». In effetti, a dimostrazione di ciò, i musicisti dell’EM si sono ritrovati ad essere essi stessi attori, narratori - caso più eclatante quello della violista Hilary Sturt (che recita il “pericoloso” monologo in “Food Gathering in Post-Industrial America”) e quello di Hermann Kretzschmar che, normalmente impegnato al pianoforte, al clavicembalo ed alla celesta, si trovò egli stesso DENTRO ad un pianoforte ai Joe’s Garage Studios durante le prove, recitando qualsiasi cosa: dallo stampato della biblioteca, ad una curiosa lettera all’editore di una rivista chirurgica (descrivendo tutti i metodi per sezionare i genitali) mentre l’intero Ensemble giocava improvvisando sotto la direzione di Frank



Zappa. Durante le diverse esecuzioni dal vivo dello “Yellow Shark”, Kretzschmar ed il suo modo di vocalizzare alla “Dottor Stranamore” vennero impiegati per recitare (parola per parola) l’attuale modulo della quanto mai ospitale dogana statunitense durante “Welcome To The United States”. E questo precisa un altro tratto saliente della caratteristica compositiva di Zappa: egli è infatti aperto a qualsiasi tipo di possibilità e capriccio nello scegliere soggetti e temi, musicali e di testo. Spesso usa in modo creativo qualsiasi cosa gli capiti sotto mano (come nel caso del formulario della dogana, il libro di chirurgia eccetera), un concetto questo che egli ha denominato “Qualsiasi Cosa In Qualsiasi Momento In Qualsiasi Posto E Per Nessuna Ragione Particolare” (in inglese “Anything Anytime Anywhere For No Reason At All” **AAAFNRAA**). Se ciò sembra essere molto lontano da una sensibilità più elevata (e spesso accondiscendente) in effetti lo è. Come ha commentato Todd Yvega, compositore anch’egli: «Un sacco di volte nel mondo della cosiddetta “musica colta” la gente si prende troppo seriamente. Per Frank tutto è comunque una forma di intrattenimento. Tu puoi essere intrattenuto o no, niente è necessariamente serio. E questo è il motivo per cui voi potete avere un qualcosa che apparentemente sembrerebbe “serio” ed improvvisamente qualcuno si attacca uno sturalavandini sulla faccia. Io penso alla sua musica come un qualcosa di importante e sarà ricordata per moltissimo tempo ancora in futuro. In questo senso è una cosa seria, ma, dopo tutto, è qui per divertirci».

Molti compositori - Ives, Stravinsky, Mahler per esempio - hanno ampiamente citato musiche delle più varie, impiegando grandi quantità di differenti stili musicali nella loro produzione. Sembra corretto e ragionevole sostenere che nessuno di loro, però, sia stato in questo tanto esteso quanto Zappa.

«La cosa ci ha abbastanza stupito. - dice Möllich-Zebhauser - Per esempio, il quartetto d’archi (“None Of The Above”), o il quintetto di fiati (“Time’s Beach II e III”) sono brani di un livello veramente molto alto, paragonabili con la scuola compositiva moderna europea. Dal mio punto di vista, ciò che importa è che un brano come “None Of The Above” sia di livello pari ai grandi classici del ventesimo secolo di Anton Webern, o simili. Veramente. Con composizioni di questo tipo Frank ha dimostrato di avere le capacità di eseguire il suo lavoro anche da questo punto di vista. Ma vi dovete immaginare, durante le serate dello “Yellow Shark”, c’erano almeno tre o quattro differenti stili musicali: nuovi arrangiamenti dei suoi brani, alcune composizioni di musica contemporanea, qualche scherzo, qualche parte elettronica ed elementi



Jazz. E la cosa meravigliosa per me è stato notare come tutto ciò funzionasse insieme; cioè che è possibile realizzare una serata con quattro o cinque stili musicali diversi senza che qualcuno dica “Oh, mio Dio, che cosa sta succedendo ora, oh lasciamo perdere”. Tutto ciò sembra funzionare grazie alla personalità di Frank».

Il direttore dell'orchestra, Peter Rundel, va un passo oltre sostenendo che gli altri compositori sono sicuramente capaci di scrivere brani con differenti venature evitando di sconfinare con il dilettantismo. Quello che però distanzia Zappa è che la sua personalità musicale è inconfondibile in qualsiasi contesto: «lo penso voi possiate sentire un brano di Frank Zappa anche senza sapere chi l'ha scritto. E' specialmente nel modo in cui sono costruite le melodie molto personali e originali. Non dovete fare alcuna differenza tra il suo essere un chitarrista che improvvisa ed il suo essere compositore, è sempre Frank Zappa! Lo potete sentire. E' meraviglioso, perchè gli stili sono così differenti».

Se esiste un filo conduttore attraverso tutta la musica di Frank Zappa, esso sta nella sua caratteristica di voler distruggere tutte le regole, al di là di qualsiasi forma di scrittura ritmica e/o melodica, tipico di un compositore autodidatta.

Ancora Peter Rundel: «La cosiddetta musica classica contemporanea, così come il Rock ed il Jazz, hanno tutte le loro regole. Lo sapete anche voi, a Frank le regole non piacciono molto, e la ragione principale di ciò è che le regole lo annoiano. La sua musica nei momenti migliori è musica libera, libera perché non segue le regole. Ed io penso sia veramente rivitalizzante ascoltare una musica che ha il coraggio di interrogare se stessa. Ed interrogare l'ascoltatore».

Mette dei dubbi anche all'ascoltatore non tradizionale: almeno la metà del pubblico della “prima” dello Yellow Shark era venuta solamente per “vedere Frank” secondo Mölich-Zebhauser, e comunque tutti hanno lasciato i concerti “amando quella musica”. E Zappa, ad un certo punto, felicemente disse: «Abbiamo avuto un gruppo di ultrasessantenni là fuori che venivano». Così, lo “Yellow Shark” sembra essere riuscito ad introdurre alla nuova musica molte persone che non ne avevano mai sentito parlare e di aver preso una piccola rivincita sul conservatorismo.

Come ha osservato Askin: «lo penso che il fatto che Frank abbia avuto il potere di portare la musica moderna, o nuova musica, davanti ad una platea così vasta e nelle menti di chi non l'aveva mai apprezzata, sia stato veramente importante. Essere in grado di ascoltare musica così complicata come “G-Spot Tornado”, “Get Whitey” o



“Amnerika” è stato una gran bella pubblicità per una nuova musica senza sintetizzatori né chitarre elettriche, solo buona musica suonata da buoni musicisti».

Zappa ha calcato il palco del Frankfurt Alte Oper il 17 ed il 19 Settembre 1992 ed è stato accolto con un applauso assordante. («C’era un tal rumore da non poterci credere», ricorda Mölich-Zebhauser). Frank ha diretto tre brani durante questi due concerti: “Food Gathering In Post Industrial America, 1992”, “Welcome To The United States” ed il bis “G-Spot Tornado”. I critici (ed in particolare un attento giornalista olandese) hanno ampiamente elogiato il lavoro musicale, con particolare riferimento alle esecuzioni di Berlino (22 e 23 Settembre) e di Vienna (26, 27, 28 Settembre). Il compositore era piuttosto impaurito: «Non ho mai ottenuto una preparazione così meticolosa per uno spettacolo di musica mia. - ha detto Zappa poco tempo dopo - La dedizione dell’Ensemble nel suonare in modo corretto e, nello stesso tempo, la disponibilità a “corrugare le sopracciglia” (*in gergo Zappiano significa la disponibilità ad inserire nel lavoro elementi non solamente di abilità tecnico-musicale, ma anche altri quali humor e sensibilità*) è risultata essere una cosa da togliere il respiro. Avreste dovuto vedere quanto estenuanti sono state le prove e quanto meticoloso il direttore, Peter Rundel, nel far sì che tutto funzionasse fino nei minimi dettagli».

«Voi tutti siete al corrente di quello che normalmente capita in occasione di concerti di musica moderna, se voi avete un pubblico di 500 persone potete dire che è stato un successo. Qui invece si parla di più o meno 2000 persone a serata e di interminabili, intensi e convinti applausi e richieste di bis alla fine di ogni concerto. Ancora si parla di facce strabiliate dei musicisti, degli organizzatori e di tutti coloro che stavano seduti lì, a bocca aperta sul pavimento. Mentre io non dovevo restare lì per coinvolgerli particolarmente».

In realtà Mölich-Zebhauser temeva di perdere almeno metà del pubblico dopo il necessario ritorno a casa di Zappa, invece la cosa non si verificò, e l’attenzione e il numero di persone restò notevole, facendogli dire alla fine: «Credo che per Frank questo fatto abbia rappresentato una vera soddisfazione, dal momento che egli non era certo interessato a questo progetto con l’atteggiamento di dover essere lui stesso la star della serata. Non ha mai pensato di voler essere l’eroe della serata, voleva essenzialmente che lo fosse la sua musica ».

Una delle immagini veramente indimenticabili delle serate dello “Yellow Shark”, secondo Mölich-Zebhauser e Askin, è stato



quando Zappa ha diretto il frenetico bis “G-Spot Tornado”, mentre il balletto del La La La Human Steps eseguiva l’acrobatica coreografia. E in contrasto con l’impatto di quel momento, Askin rimase impressionato anche «dall’attenzione con cui il pubblico ascoltava brani difficili quali il quintetto d’archi di “Time’s Beach”, e anche di “Ruth is Sleeping”. E’ stato realmente fantastico come il pubblico ha reagito, come ha ascoltato in un silenzio che raramente si verifica».

Zappa non si considera un direttore d’orchestra (anche se in occasione del Concerto per il Centenario di Edgar Varese, a S.Francisco nel 1983, aveva diretto l’esecuzione di “*Ionisation*”, e prima aveva diretto la sua Abnuceals Emmukha Electric Symphony Orchestra a Los Angeles nel 1977). Infatti il suo è un modo di dirigere molto diverso dal consueto. Mentre indica il tempo e lega le singole parti degli strumenti, quando necessario, preferisce usare il podio come una postazione da cui creare musica spontanea, attraverso l’uso del suo lessico gestuale inconfondibile ed inimitabile. Questo è stato un metodo di lavoro che lo ha accompagnato per tutta la sua carriera, considerando naturalmente che l’Ensemble Modern in questa occasione lo ha studiato con grande dovizia di particolari, forse come nessun altro musicista precedentemente diretto da Frank Zappa. Al di là della sua capacità di tirare fuori una enorme gamma di suoni improvvisati, Zappa, come direttore d’esecuzione, è anche abile nell’inserire e pilotare strutture preventivamente fissate (clusters) all’interno del contesto di una qualsiasi esecuzione, e a quel punto, a tutti gli effetti, l’orchestra diviene “strumento” ed il direttore invece “solista”. Il risultato di questo procedimento risulta anche divertente, come nel caso di “Food Gathering In Post-Industrial America” e in “Welcome To The United States”. Secondo Askin: «Nella ripresa video (il concerto della “prima” è stato teletrasmesso da una pay-tv tedesca) potete facilmente notare quale fosse l’espressione del viso di Frank. Voi vedete quanto stava ridendo e nello stesso tempo dirigendo con piccoli gesti l’orchestra, io non ho mai visto nessuno dirigere in quel modo. Lui dice di sè stesso di non essere un vero direttore, ed è vero. Ma nessuno è altrettanto abile nel dirigere un gruppo di musicisti. Il suo piccolo dito parla molto più dei larghi movimenti di direzione di Karajan, secondo me! Basta solo guardarlo come fuma. E’ una storia a sé».

Esiste un’altra storia che deve essere raccontata riguardo allo “Yellow Shark” ed è riferita agli infaticabili specialisti dell’audio dello studio UMRK, Chrislu, Dondorf e Andronis. E’ una storia talmente tecnica che potrà essere compresa solamente da tecnici. Forse può essere sufficiente dire che il loro lavoro ha rappresentato



l'asse portante dell'intero "Yellow Shark". Ecco una semplice spiegazione da parte di Dondorf: «Abbiamo dovuto progettare un sistema che tenesse presente le peculiari caratteristiche delle composizioni, le altrettanto peculiari caratteristiche delle sale dei concerti, il bisogno di monitoraggio dei musicisti, le necessarie richieste dello studio mobile "48 tracce" per la registrazione audio, oltre alla connessione con la ripresa televisiva. Frank aveva immaginato un qualcosa di nuovo, in qualche modo a metà strada tra un concerto rock ed una rappresentazione classica tradizionale, dove il pubblico seduto era circondato da sei differenti postazioni di diffusori acustici, con gli strumenti diversamente mixati per ciascuna delle sei postazioni, a seconda della partitura, in modo tale che ogni spettatore ascoltava l'evento, per così dire, da un diverso punto d'ascolto. Tutto ciò che noi andavamo a fare era una novità, la musica era stata scritta espressamente per questo sistema, ma doveva essere eseguita in spazi che non erano stati concepiti nello stesso modo. (O, per dirla come Andronis rispose a Zappa alla sua prima richiesta, "un'orchestra di 26 elementi che suona in alcune delle migliori sale da concerto Europee, e tutto amplificato e miscelato attraverso un sistema di diffusione sonora avvolgente a sei canali? Uh-huh.").

Aggiungete poi il fatto che si lavorava con una squadra di ripresa televisiva olandese, una compagnia di registrazione audio francese, una società tedesca per tutte le pratiche organizzative, senza poi parlare dei musicisti provenienti dalla Germania, Gran Bretagna, Nuova Zelanda, per dirla come sostiene Chrislu: «è stato un miracolo che per quello che ne è venuto fuori non ci si sia sparati l'un l'altro».

In termini non propriamente tecnici, Zappa ha dato un esempio per far capire come funzionava il sistema di amplificazione: «Nel caso del quartetto d'archi, gli strumenti avvolgono il pubblico e ciò fa sì che sia possibile ascoltare i contrappunti musicali come mai prima d'ora. Non nel senso che il volume sia particolarmente alto da disturbare il pubblico, ma nel senso che sono estremamente chiari tutti i dettagli dell'esecuzione, per così dire sono proprio in "faccia". Il suono degli strumenti non viene in alcun modo alterato dalle apparecchiature elettroniche. E' un'esperienza di Hi-Fi all'ennesima potenza».

Un conclusivo aspetto della gestione tecnica dell'evento merita qualche parola. Le esecuzioni raccolte sul CD - come nel caso della maggior parte dei Cd di Zappa - sono le migliori tra tutte quelle realizzate in occasione dei diversi concerti, unite poi insieme dal compositore. (E, come fa notare Spencer Chrislu: «Quando ascoltate il



CD è meraviglioso notare come siamo riusciti a farlo venir fuori, il modo in cui tutto si intreccia, Frank è stato grande nel realizzare dei montaggi veramente accurati, non riesci a realizzare il cambio delle differenti risonanze tra sala e sala»).

Di per sé, lo “Squalo Giallo” (citato al maschile perchè consuetudine di Mölich-Zebhauser) ha fatto un’ unica apparizione all’inizio di ogni concerto, “nuotando” attraverso il palco, nelle mani di uno dei responsabili del palco. A tutt’oggi è residente nella casa del manager dell’Ensemble Modern, aspettando di ritornare sul palco se gli verrà data occasione con altri concerti (dove in quel caso, per evitare il nome “Yellow Shark”, non particolarmente gradito a Frank Zappa, si potrebbe usare, secondo Mölich Zebhauser il nome tedesco “Der Gelbe Hai”).

Ma c’è ancora una piccola cosa da dire su questa storia del pesce; questa avventura che non verrà dimenticata. Sembra infatti che il creatore dello squalo, venuto a conoscenza che la sua creatura era arrivata in Germania ed aveva cambiato nome, sia rimasto molto contento del fatto che l’accoppiata del suo regalo con Zappa abbia prodotto una simile concatenazione di fatti: «E’ molto vicino alle cose che faccio, nel senso di mettere insieme due cose diverse e trovarne sorprendenti spunti di novità dalla loro unione. Mi pare che lo “Yellow Shark” abbia funzionato piuttosto bene».

Talmente bene che, a dimostrazione delle sue parole, adesso sopra il caminetto del seminterrato di Frank Zappa c’è uno squalo in fibra di vetro dalle dimensioni e le fattezze uguali allo “Squalo Giallo”, con l’unica differenza che è completamente coperto con una spessa pelliccia bianca e nera, come una vacca holstein. Beam lo ha chiamato “The Cow Shark” (“Lo Squalo Vacca”).

«Vediamo un pò quel che succederà», ha detto.

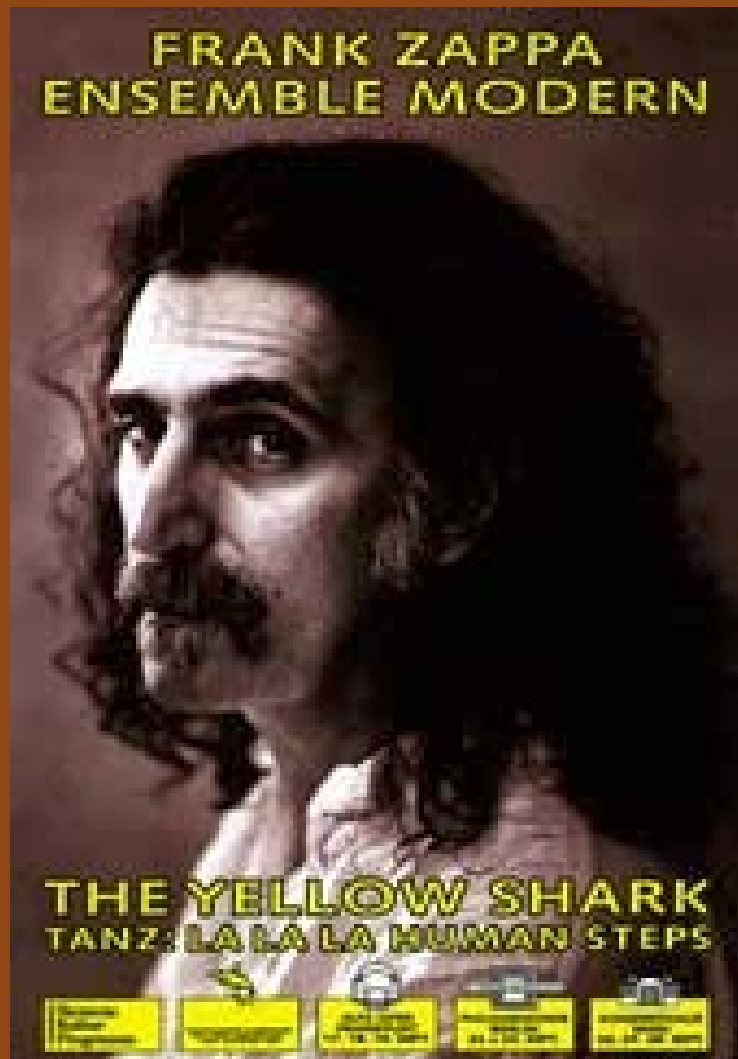




ENSEMBLE MODERN

Peter Rundel Conductor, Violin
Dietmar Wiesner Flute
Catherine Milliken Oboe, English Horn, Didgeridoo
Roland Diry Clarinet
Wolfgang Stryi Bass Clarinet, Contrabass Clarinet, Tenor Saxophone
Veit Scholz Bassoon, Contrabassoon
Franck Ollu Horn
Stefan Dohr Horn
William Formann Trumpet, Flügelhorn, Piccolo Trumpet, Cornet
Michael Gross Trumpet, Flügelhorn, Piccolo Trumpet, Cornet
Uwe Dierksen Trombone, Soprano Trombone
Michael Svoboda Trombone, Euphonium, Didgeridoo, Alphorn
Daryl Smith Tuba
Hermann Kretzschmar Piano, Harpsichord, Celeste, Dramatic Reading
Ueli Wiget Piano, Harpsichord, Celeste, Harp
Rainer Römer Percussion
Rumi Ogawa-Helferich Percussion, Cymbalom
Andreas Böttger Percussion
Detlef Tewes Mandolin
Jürgen Ruck Guitar, Banjo
Ellen Wegner Harp
Mathias Tacke Violin
Claudia Sack Violin
Hilary Sturt Viola, Dramatic Reading
Friedemann Dähn Violoncello
Thomas Fichter Contrabass, Electrocontrabass





DOG BREATH VARIATIONS

PENTAGON AFTERNOON

UNCLE MEAT

QUESTI CAZZI DI PICCIONE

OUTRAGE AT VALDEZ

TIMES BEACH III

TIMES BEACH II

FOOD GATHERING IN POST-INDUSTRIAL AMERICA, 1992

III REVISED

WELCOME TO THE UNITED STATES

THE GIRL IN THE MAGNESIUM DRESS

POUND FOR A BROWN

BE-BOP TANGO

EXERCISE #4

RUTH IS SLEEPING

GET WHITEY

NONE OF THE ABOVE

G-SPOT TORNADO



“DOG BREATH VARIATIONS”

“UNCLE MEAT”

FZ: Questa composizione (“Dog/Meat”) è stata precedentemente eseguita per la prima volta presso la Royce Hall dell'univerità californiana dell'UCLA nel 1977 con un gruppo di 40 orchestrali (la Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra). Qualche anno dopo ebbi la richiesta di un suo arrangiamento per il Netherland Wind Ensemble, un gruppo di fiati e più musicisti. Rielaborata e riorchestrata espressamente per un gruppo di quelle caratteristiche fu successivamente ulteriormente rielaborata e riorchestrata nel 1983 da Ali N. Askin. Entrambi i temi che sono usati qui sono datati 1967 (apparirono per la prima volta sul disco del 1968 “Uncle Meat”).

PR: Questo è veramente un bell' arrangiamento di questo vecchio brano. La cosa che mi piace di questa composizione è che quando la ascoltai per la prima volta mi ricordò molto Stravinsky, con le sue misure irregolari. Ciò nonostante è molto Zappiana. (Rundle non sapeva che “Dog Breath” aveva anche le parole). E' interessante quello che dici riguardo al fatto che esistevano le parole, molto spesso hai la percezione di un modo “parlato” della qualità della sua musica, anche se non ci sono veramente le parole. La musica di per sé “parla” veramente tanto.



“OUTRAGE AT VALDEZ”

FZ: Questo era il motivo conduttore della colonna sonora di un documentario per la fondazione Jacques Cousteau riguardo al disastro ecologico della petroliera Exxon Valdez in Alaska. Il documentario ne usò solamente cinquanta secondi. Questa è l'esecuzione completa.

PR: Abbiamo lavorato incredibilmente duro su questo brano. Fondamentalmente è uno di quei brani in cui la struttura è molto semplice, una canzone, quella che probabilmente potrebbe essere chiamata una ballata. E' altrettanto fondamentalmente una melodia con un accompagnamento, ma la melodia stessa sembra essere la trascrizione di un'improvvisazione. Ancora una melodia libera. Abbiamo dovuto lavorare così duramente perchè è trascritta in modo così difficile, specialmente ritmicamente. Non sarebbe stato così complicato se ci fosse stato un solista a suonarla, ma in realtà c'erano un sacco di raddoppi all'unisono di differenti musicisti che suonavano la stessa parte. Spero di esserci riuscito. Il brano parla veramente già da solo. Il tipo di melodia sembra essere particolarmente "malinconico".



“TIMES BEACH II”

FZ: *Mi venne commissionata dall'Aspen Wind Quartet ed era in cinque movimenti, uno dei quali sembrava essere impossibile a suonarsi all'epoca della prima esecuzione presso la Alice Tulley Hall nel 1985. Nessuno l'ha mai suonata interamente nonostante ci avessero provato. Il titolo si riferisce alla nostra piccola città tossica, Time's Beach, la città infestata dalla diossina che fu il primo grande disastro industriale sperimentale negli Stati Uniti, un posto da cui hanno dovuto evacuare tutti gli abitanti a causa della diossina.*

PR: *Inizia come un brano di Edgar Varese. E' stata una esperienza molto interessante con questo brano. Quando lo suonammo la prima volta eravamo a Los Angeles e pensammo che fosse un brano molto, molto astratto di musica moderna. Credo non avessimo capito che pezzo fosse o come doveva essere suonato. Dopo tutto quel lavoro venne inserito tardi nel programma. Avevamo già preparato gli altri brani, ma avevamo ancora bisogno di musica. I musicisti non erano poi molto d'accordo, ma io dissi che dovevamo tentare nuovamente. Frank disse "Perchè no?" e provammo, trovando poi come doveva essere suonata. Non ha dinamica, solo note molto piane. Frank cantava i temi per noi. Immediatamente diventò molto viva e la caratteristica della musica uscì finalmente fuori. Non era più un brano "astratto" di musica moderna.*



“III REVISED”

FZ: *E' uno dei movimenti del quartetto d'archi "None Of The Above" che il Kronos Quartet mi aveva chiesto di scrivere espressamente per loro. In questo caso la nuova stesura riguarda il fatto che è diventato un arrangiamento per quintetto, dal momento che non volevamo avere il contrabbassista fermo mentre gli altri eseguivano il brano. Per cui l'intero "None Of The Above" venne re-orchestrato per inserire le parti di basso.*

PR: *Mi piace molto. Lo trovo selvaggio. Il fatto è che è uno di quei brani in cui non riesci più ad avere la sensazione del tempo e del ritmo. Cosa che capita spesso nella musica di Zappa ed in questo senso trovo che "III Revised" ne sia un esempio tra i più radicali.*



“THE GIRL IN THE MAGNESIUM DRESS”

FZ: Era uno dei brani per Synclavier nell'album realizzato da Pierre Boulez (*The Perfect Stranger*, 1984). Non avevo mai pensato al fatto che qualche essere umano sarebbe stato mai capace di suonarlo, ma ci provammo stendendo le partiture e permettendo ai musicisti di esercitarsi. All'epoca dell'esecuzione di Pierre Boulez non fu necessaria alcuna trascrizione dal momento che la musica veniva prodotta direttamente dal Synclavier. Ma per poterla riproporre con una trascrizione leggibile si sono rese necessarie alcune manipolazioni. (Il titolo si riferisce ad “una ragazza che odia gli uomini e li uccide con il suo speciale vestito”. Per ulteriori dettagli vedasi note sul CD “*The Perfect Stranger*”).

PR: Uno dei miei brani preferiti. Io penso sia una composizione veramente meravigliosa e l'ho amata fin dal primo momento. All'inizio, quando ci furono le prime piccole discussioni con Frank lui spesso diceva che non saremmo mai riusciti a suonarla fin dalla prima e seconda prova, sosteneva che il brano fosse impossibile da suonare. Ma i musicisti risposero: “No, il brano ci piace e lo vogliamo fare, proviamo a lavorarci e vediamo quanto avanti riusciamo ad arrivare”. Sono proprio contento che sia rimasto nel programma. L'orchestrazione è stile Boulez, e la cosa che mi piace così tanto è la polifonia selvaggia. Il susseguirsi dei temi musicali non è come nella musica classica contemporanea, è più figlia del rock o del Jazz. Comunque lo ritengo un brano ancora molto problematico da leggere e suonare, e lo abbiamo cambiato parecchio con Frank rispetto alla trascrizione originale.

In unserem Engagement für Kunst und Musik
Our commitment to contemporary arts and music is based
setzen wir auf den Perspektivenreichtum künst-
on the conviction that the innovative potential of the arts
lerischer Entwicklungen. Mit dem Projekt »The
has a major role to play in reflection on the future of our
Yellow Shark» von Frank Zappa und dem En-
society. In providing assistance for the concert »The Yellow
semble Modern konnte das Siemens Kulturpro-
Shark» of Frank Zappa and the Ensemble Modern, Siemens
ogramm ein außergewöhnliches Ereignis der
Arts Programme was able to realize an extraordinary activi-
zeitgenössischen Musik unterstützen. Wir freu-
ty in the sphere of contemporary music. We highly appre-
en uns über die Experimentierfreudigkeit die-
ciate the musical experiments of this exemplary group.
ses im Musikleben beispielhaften Ensembles.



“BE-BOP TANGO”

FZ: *Era un classico della band del 1972/73. Ho pensato al fatto che era un tema familiare per buona parte del pubblico, per cui per quale motivo non avrei dovuto inserirlo in un contesto classico come questo?*

PR: *E' uno dei “successi” di Frank. Al di là della strumentazione, la novità riguardo adesso è data dalla sezione centrale dove i musicisti suonano come dei jazzisti che eseguono il Jazz talking. Frank ci disse di immaginare di essere seduti in un ristorante, una sorta di piano bar dove la gente parlava e rideva. E' molto divertente.*



“RUTH IS SLEEPING”

FZ: *E' stato il primo brano che ho composto con il Synclavier. Quando acquistai quell'attrezzatura, tutto quello che io sapevo era che con essa potevo realizzare un sacco di cose, ma non sapevo ancora come lavorarci. Così assunsi chi me l'aveva venduta, Steve DiFuria. Per i primi mesi il suo lavoro fu quello di stare seduto davanti allo schermo mentre io gli dicevo quali note inserirci dentro. Deve aver avuto un'esperienza da esaurimento nervoso, finchè un giorno nella massima disperazione disse: “Guarda, prendi questa sedia, lascia che ti faccia vedere come è facile farlo”. Mi mostrò un po' di bottoni da premere, e dopodichè dovette lottare con me per costringermi a lavorare con quella macchina. Ma una volta capito come inserire la musica dentro quella macchina mi sentii intraprendente ed iniziai a realizzare tutto ciò che mi passava per la mente. Ma l'intero materiale originale fu programmato in quella maniera ed è datato 1982/83. E' rimasto lì intorno per un po' di tempo fino a quando ho avuto a disposizione un Roland Digital Piano, un piccolo modulo MIDI che, collegato al Synclavier suonava un timbro di pianoforte molto verosimile, cosa questa che in precedenza con il solo Synclavier non mi era possibile. Quando sentii ciò, lavorai ulteriormente sul brano, e dello stesseggi stampai anche la partitura. C'è una versione per solo pianoforte che assolutamente difficilissima da eseguire, così come ne esiste una per due pianoforti che, benchè più facile, risulta comunque molto complicata. Ali ha preso la versione per un pianoforte, e dal momento che lui stesso è un pianista, ha lavorato intorno alle posizioni delle mani sulla tastiera e sulle possibilità di separare le parti in modo adatto per una versione per due pianoforti. I due pianisti dell'Ensemble Modern fecero veramente fatica con questo brano. A tutt'oggi non sono proprio sicuro che la presente versione sarà poi quella definitiva, ma considerando il fatto che i due musicisti l'hanno imparata in sole due settimane, il risultato non è certo negativo. Il titolo prende spunto dal fatto che durante le sedute di prova della band del periodo 72/73, mentre davo le istruzioni agli altri componenti della formazione, Ruth Underwood si stendeva sulla marimba e dormiva.*

PR: *Questo è un altro dei miei brani preferiti. Ha strutture simili a “The Girl In The Magnesium Dress”. E' sua sorella, e*



contiene una forma molto complessa di polifonia. Esistono brani semplici con del ritmo , armonia ed una bella melodia, oppure hai brani dove il ritmo sparisce completamente. Naturalmente è comunque ritmicamente interessante, ma non esiste alcun “beat” (unità di tempo ritmica - n.d.Pixel) stabile e ti trovi con questa pazza polifonia selvaggia. “Ruth Is Sleeping” ne è un degno esempio.

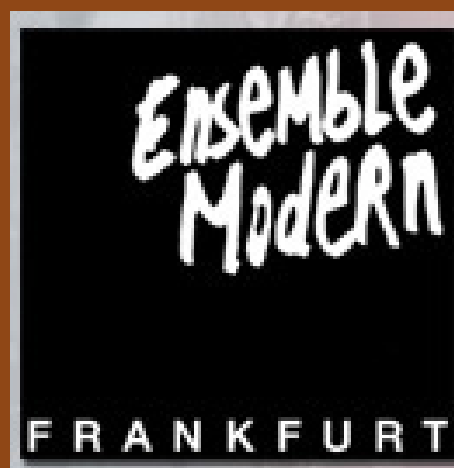


“NONE OF THE ABOVE”

FZ: Il titolo mi è venuto pensando che questa composizione non rientra in quei canoni nei quali ti aspetteresti di trovare un quartetto d'archi. (Vedi anche “III Revisited”).

PR: Anche in questo caso, per approntare correttamente questa composizione c'è voluto parecchio lavoro. Frank diceva molto spesso che quando suonavamo le note, ovviamente da musicisti classici le suonavamo correttamente, ma piatte, senza cioè tirarci fuori niente di “personale” da esse. In una frase di Frank ormai famosa: “Adesso, metteteci dello stile!”. Cosa questa piuttosto strana per noi. Il gruppo provò veramente in questa direzione e la versione che ne venne fuori risultò piuttosto bella. E' un brano con una diteggiatura ed una tecnica molto inusuale, per esempio ci sono parecchie note suonate immediatamente sul ponte indicate con “sul ponticello”, e talvolta ci risultò piuttosto complicato capire la terminologia tecnica usata da Frank

come “mettici il sopracciglio” (probabilmente un'indicazione per una necessaria dose di umorismo nell'eseguire quella particolare parte) o come “dategli stile!” nel senso di eseguire quelle note provando ad aggiungervi una personale esperienza nel campo della musica moderna. In questo modo viene data alla musica una caratteristica proprio speciale.



“PENTAGON AFTERNOON”

FZ: *(ridacchiando)* Questo è un poema sinfonico. Dovete immaginarvi quei tizi, quei mercanti di morte, seduti attorno ad un tavolo in un pomeriggio al Pentagono, immaginandosi cosa dovranno fare in futuro, quale paese dovranno soggiogare, e quali sistemi andranno ad usare. Il brano finisce con il suono di quelle piccole pistole “a raggi X” di plastica a buon mercato. E sul palco, il resto dei musicisti, utilizzando pistole a raggi X, eliminava la sezione d’archi, spostandosi ad occupare le loro sedie.

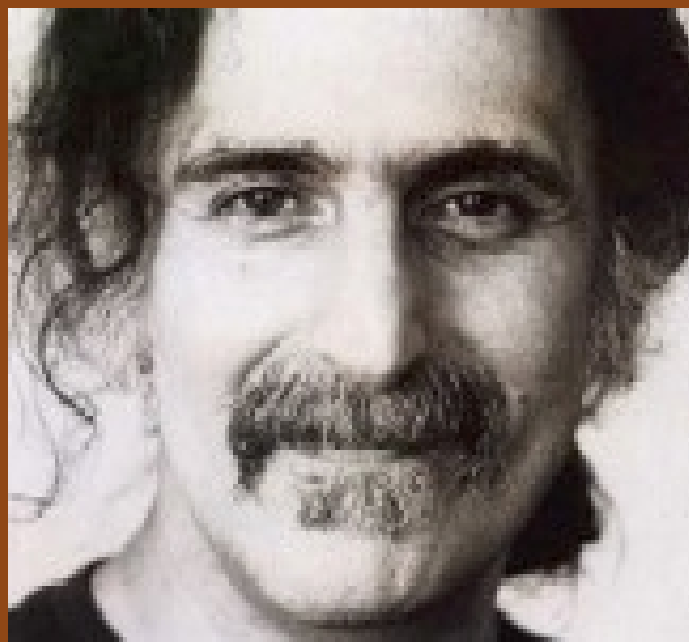
PR: Quello che sentite è parte di un brano molto più ampio su cui abbiamo lavorato a lungo. Ma alla fine la maggior parte di esso è stata eliminata tranne la parte di maggior effetto teatrale come l’uso delle pistole giocattolo.



“QUESTI CAZZI DI PICCIONE”

FZ: *Se non siete mai stati a Venezia, bene, invece di avere alberi, a Venezia hanno i colombi, e colombi in quantità "industriale". Il che rappresenta probabilmente uno dei motivi per cui la città sta affondando. Il titolo è una riflessione. Ci sono molti suoni di battiti in questo brano, e questi rintocchi sono stati un'idea della sezione d'archi, che mentre cercavano di imparare il brano, dato che risultava loro difficile contare e tenere il tempo dispari, uno di loro suggerì "...perchè non battiamo il tempo con i nostri strumenti mentre stiamo suonando?" anche perchè provarono questo brano senza un direttore dell'esecuzione. Quando mi suonarono il brano con questi colpi interpolati, dissi loro di lasciarli. Possono suggerirvi l'immagine dei piccioni.*

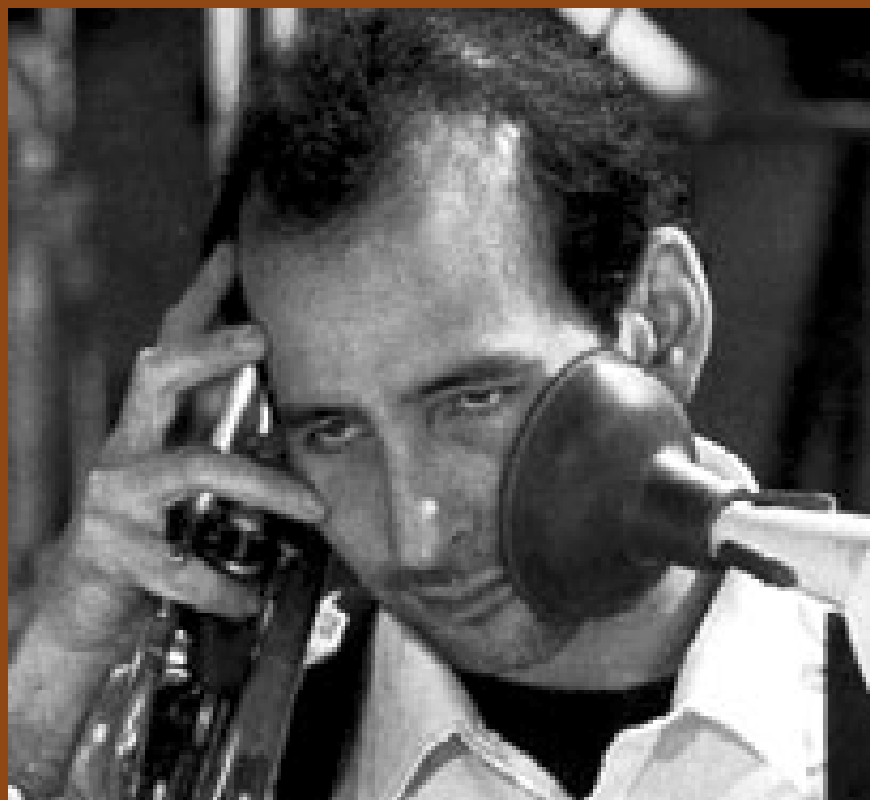
PR: *(il direttore non è stato molto presente in occasione di questo brano).*



“TIMES BEACH III”

FZ: (vedi sopra, “Time’s Beach II”).

PR: Il carattere generale è un nuovo aspetto della musica di Frank, secondo me. In un certo senso, questo è un brano piuttosto triste, una caratteristica questa che non molto spesso è presente nella sua musica.



“FOOD GATHERING IN POST-INDUSTRIAL AMERICA”

FZ: *Penso sia stato il debutto come attrice della violista Hilary Stuart. Era molto nervosa nel farlo. Il testo non è poi così lungo, ma aveva paura di non ricordarselo. Così si preparò da sola una specie di pergamena da leggere che, quando comparve sulla scena poteva anche farla sembrare recitare delle poesie o qualcosa di simile. Trovo la sua voce proprio perfetta per quella parte. Nel momento in cui lei giunge alla frase «tritium-enriched sewage» si sente un meraviglioso suono gorgogliante ed è Cathy (Catherine Milliken) la suonatrice australiana di corno con un didjeridoo ficcato dentro un recipiente pieno d'acqua alla cui estremità sono state attaccate delle frange che galleggiano sulla superficie; le frange non aiutano molto il timbro del suono, ma risultavano molto coreografiche, specialmente per le riprese televisive che in quel punto inquadravano queste schifezze galleggianti mentre quella ragazza con grande forza soffiava dentro il recipiente attraverso questo enorme flauto di legno che usciva dalla sua bocca. L'altra cosa strana che capitava era in corrispondenza al riferimento alle «bande di giovinastri», l'intera sezione di fiati si alzava dalla sedia, emettendo quei grugniti a voce roca andò a raggomitolarsi e contorcersi davanti al palcoscenico. Sono loro la massa di rantolii mentre Hilary recita quella parte. Poi c'è una marcia all'interno, chiamata Narrhalla Marsch, che è una musica tradizionalmente suonata durante una festività annuale in Germania, il Carnevale. Quella parte che fa “dat-DAHH, dat-DAHH, dat-DAHH,” è chiamata “Tusch” e la sua funzione è quella di avvisare l'allegro pubblico tedesco che dovrà ridere a qualsiasi cosa il maestro di cerimonia dica da quel momento in avanti. Ecco perché il percussionista Rainer Römer da dietro diceva: «Ridete ORA!». Ciò fa parte del tipico folklore e del divertimento carnevalesco, compreso l'accento dialettale che Rainer accentua è tipico dei direttori d'orchestra a Carnevale.*

PR: *L'abbiamo eseguita una sola volta, con Frank presente sul palco. Il pomeriggio del concerto stesso ci stavamo ancora provando! La cosa triste è data dal fatto che Frank è stato costretto a partire, perché io penso che ancora qualcosa di diverso sarebbe potuto accadere in quel brano. Sono ancora convinto che contenga aspetti molto interessanti, anche se, diretto da Frank, lui stesso lo ha definito “a piece of shit !”, non era ovviamente vero !*



“WELCOME TO THE UNITED STATES”

FZ: Bene, quando lessi per la prima volta il formulario della dogana Americana per le persone che desiderano entrare negli USA non potevo credere che qualcuno potesse fare quelle domande ed aspettarsi che chiunque desse risposta ad esse. Mi è innanzitutto sembrato un tipico esempio di stupidità governativa, cosa che effettivamente esiste, e poi secondariamente che la gente sia costretta a riempirlo. Da qualche parte c'è un'intera macchina governativa che ha a che fare con tutti quei formulari compilati. E' così stupido. Dal momento che la maggior parte dell'orchestra era di nazionalità tedesca, sapevo che quando erano dovuti venire in America avevano dovuto anche loro compilare quelle cose, trovandole probabilmente anche offensive.

PR: Questo è stato un brano improvvisato che abbiamo eseguito anche quando Frank era partito. L'avevamo provato così bene che il gruppo era in grado di fare qualsiasi cosa con esso. Herman Kretzschmar ha realmente fatto un buon lavoro recitando la sua parte.



“A POUND FOR A BROWN ON THE BUS” “EXERCISE # 4”

FZ: Il brano è datato 1957 o '58. In origine era un quartetto d'archi che scrissi giusto in occasione del mio diploma (di scuola superiore). E' uno dei brani più vecchi, ed è stato suonato più o meno da tutte le bands con le quali ho girato il mondo, ognuna in un modo diverso. “Exercise # 4”, collegato al brano precedente come una specie di medley, è un altro di quei brani provenienti dall'album “Uncle Meat”. Il tema è stato composto nel 1962. Il titolo “A Pound For A Brown On The Bus” è basato su una scommessa. Durante il nostro primo tour europeo, quando andammo in Inghilterra, uno dei ragazzi del gruppo sfidò un altro ragazzo scommettendo un pound che non si sarebbe annoiato durante il tragitto verso Londra.

PR: Suona quasi come una musica da commedia, come Kurt Weill o simili, ma è molto interessante in termini di complessità. Contiene melodie semplici, ma nella sua costruzione è molto raffinato. Non è assolutamente scontato.

WELCOME TO THE UNITED STATES Frank Zappa

Note: Only those measures with tempo indication or (rit) signature are to be played at a fixed time. The other sections are without time signature and freely at tempo - following the narrator (MEMORANDUM)

© 1981 MCA Music, ASCAP

G-SPOT TORNADO Frank Zappa

© 1981 MCA Music, ASCAP



“GET WHITEY”

FZ: Il brano originalmente si chiamava “Whitey”, dovuto al fatto che le note del pianoforte interessate erano solo quelle bianche. Il brano venne provato nel 1991 quando l’Ensemble Modern venne a Los Angeles. In questa esecuzione vi è una maggior presenza cromatica. Avrei voluto cambiargli il nome in qualcosa d’altro, ma l’opinione generale fu che piaceva loro il titolo di “Get Whitey”.

PR: E’ uno di quei brani cosiddetti semplici, ma dalla stesura della melodia è veramente complesso. Penso sia una composizione molto bella non solo per il modo in cui la melodia è inserita ed è capace di vagare durante tutto il brano, ma anche per la sua struttura armonica.



“G-SPOT TORNADO”

FZ: *Un giorno, durante le sedute di prova del 1991, trovai un gruppo dei ragazzi che stava cercando di suonare questo brano. A loro piaceva per diverse ragioni, e chiesero se avrebbero potuto averne un qualche arrangiamento per il concerto. Il brano è un altro di quelli composti per Synclavier (ed è stato pubblicato sul disco “Jazz From Hell” nel 1986). Ho stampato la partitura, l’ho affidata ad Ali e lui l’ha re-orchestrata. Il resto è storia.*

PR: *Non ho niente da dire. La apprezzo particolarmente. E’ una composizione fulminante.*





*Subbáltola® Records # Zappafan
thank you FRANK !*

