

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO  
FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE  
CORSO DI STUDIO TRIENNALE IN D.A.M.S.

DISSERTAZIONE FINALE

*Minimalismo, modalità e improvvisazione nella musica dei nuovi King Crimson*

Relatore:  
*Ernesto Napolitano*

Candidato:  
*Jacopo Conti*  
matr. n° 259083

Anno accademico 2006 - 2007

*A mia zia,  
che credeva in me e mi ha sempre sostenuto.*

## PREMESSA

“*King Crimson was more a revolving door than a band.*”

- Robert Palmer

La cronologia dei King Crimson (KC) dal 1969 al 2003 è assai articolata, e include vari stili e molti musicisti con una sola presenza fissa, quella di Robert Fripp (1946), chitarrista e compositore inglese fondatore del gruppo.

Considerati tra i fondatori del progressive rock, pubblicano l'album *In The Court Of The Crimson King*<sup>1</sup> nel 1969 con Fripp alla chitarra, Ian McDonald (1946) al sax e al mellotron, Michael Giles (1942) alla batteria, Greg Lake (1948) al basso e alla voce e Peter Sinfield (1943) nel ruolo di paroliere. I lunghi brani strutturati, gli elaborati riff suonati all'unisono e i testi di ispirazione fantastica e fiabesca non solo diventano la caratteristica principale del gruppo, ma anche gli elementi fondanti del nuovo genere.

Già con il secondo lp, *In The Wake Of Poseidon* (1970), la formazione viene rimodellata: Mel Collins (1947) prende il posto di McDonald al sax, Gordon Haskell canta in alcuni brani (durante la lavorazione del disco Greg Lake abbandona il gruppo per andare a costituire il trio Emerson, Lake & Palmer), si aggiunge al pianoforte Keith Tippett (1947).

Il gruppo si scioglie per qualche mese dopo l'incisione del disco per poi tornare, con un'altra formazione, alla fine del 1970. L'album *Lizard* (1970) vede la formazione con Fripp, Tippett, Collins, Haskell, Sinfield e Andy McCoullough alla batteria, oltre a numerosi *session men* (Robin Miller all'oboe, Nick Evans al trombone, Mark Charig alla cornetta) e alla partecipazione straordinaria di Jon Anderson (1944) degli Yes alla voce; il lato A del disco, in particolare, è una lunga suite articolata in vari momenti dai titoli diversi.

*Islands* (1971) è l'ultimo disco che vede la partecipazione di Sinfield come autore dei testi, mentre la formazione mantiene solo il chitarrista e Collins al sax; subentrano Boz Burrell (1946-2006) al basso e alla voce e Ian Wallace (1946-2007) alla batteria, mentre Tippett compare solo come collaboratore esterno, insieme a Charig e Miller.

Il gruppo si scioglie nuovamente dopo il tour del 1972. Nel 1973 viene costruito per la terza volta, con una *line-up* completamente nuova: oltre al sempre presente Fripp si aggiungono John Wetton (1949) al basso e alla voce (già nei Family), Bill Bruford (1948) alla batteria (dagli Yes), David Cross (1948) al violino ed al mellotron, Jamie Muir alle percussioni, mentre il nuovo

---

<sup>1</sup> FABBRI, *La popular music*, p. 172: “Ma il termine *progressive*, che pure circolava da qualche tempo, applicato a qualunque musica apparisse particolarmente innovativa, viene citato in modo definitivo (e definitorio) nel 1969, quando verso la fine dell'anno esce il primo lp dei King Crimson”.

paroliere è Richard Palmer-James (1947) questa formazione effettua prima un tour e poi registra l'album *Larks' Tongues In Aspic* (1973) (LTA). I testi si allontanano dalle atmosfere fiabesche dei dischi precedenti e il suono diventa più aspro, lasciando spazio a improvvisazioni collettive e all'uso di scale simmetriche e metri additivi complessi. Al termine delle registrazioni Muir abbandona.

Nel 1974 i quattro componenti (più Palmer-James) incidono *Starless And Bible Black* (1974) (SBB), parzialmente ricavato da registrazioni dal vivo. Alla fine dell'anno, quando viene annunciato l'ennesimo scioglimento, viene pubblicato *Red* (1974), al quale Cross partecipa solo in parte (nella copertina appaiono solo Fripp, Wetton e Bruford), mentre Ian McDonald, Mel Collins, Robin Miller e Mark Charig compaiono come collaboratori esterni. Effettivamente, dopo l'uscita dell'album il gruppo non viene ricomposto e Fripp si ritira a vita privata.

Nel 1976 e 1977 il chitarrista inglese collabora alle produzioni di David Bowie (1947), Peter Gabriel (1950) e Brian Eno (1948), con il quale, in particolare, elabora un sistema di bobine con nastro con cui riesce a creare loops istantanei, coadiuvato dalle nuove tecnologie che gli permettono di utilizzare timbri diversi con lo stesso strumento. Il progetto viene chiamato Frippertronics ed è alla base del nuovo, piccolo tour fatto dal chitarrista in qualità di solista. Tra il 1977 e il 1980 Fripp dà vita alla sperimentale League Of Gentlemen, con la quale sviluppa alcuni elementi stilistici che aveva cominciato ad elaborare negli ultimi tre dischi dei KC. Nel 1979 pubblica l'album *Exposure* in qualità di solista.

Nel 1980-1981 il chitarrista chiama nuovamente a sé il batterista Bill Bruford per un progetto ancora privo di nome; pochi giorni dopo vengono inseriti il chitarrista e cantante americano Adrian Belew (1949) – che aveva collaborato con Frank Zappa (1942-1993), David Bowie, Talking Heads – e, poco dopo, il bassista americano Tony Levin (1946), con il quale Fripp aveva suonato nei dischi di Peter Gabriel. Il primo nome del gruppo è Discipline, ma presto viene rispolverato il nome King Crimson, rimasto inutilizzato per sette anni, il periodo durante il quale il progressive rock perde notorietà in seguito al successo del punk. Questa formazione incide tre dischi, *Discipline* (1981), *Beat* (1982) e *Three Of A Perfect Pair* (1984), ormai lontani dalle atmosfere dei primi anni Settanta; a differenza degli Yes e dei Genesis, unici “superstiti” dell’“epoca d’oro” del progressive adattatisi al mercato pop, la musica dei KC continua la ricerca iniziata anni prima aggiornandosi con le sonorità della world music e dell'elettronica (in questo senso sono fondamentali le collaborazioni esterne dei musicisti: Fripp con Eno, Belew con i Talking Heads, Levin con Gabriel).

Dopo il tour di *Three Of A Perfect Pair* l'ennesimo smembramento dà spazio alle carriere dei quattro: Belew da solista e da session man – da ricordare la collaborazione con Laurie Anderson (1950) e Paul Simon (1941) (per *Graceland* del 1986) e, nei primi anni Novanta, con i Nine Inch

Nails – Levin da session man (sempre con Gabriel e con moltissimi altri), Bruford con il progetto Earthworks e Fripp in quanto divulgatore di un nuovo stile chitarristico che prevede una nuova accordatura dello strumento (per quinte, detta accordatura *Crafty*) e collaboratore di molti solisti, su tutti il cantante David Sylvian (1958).

Nel 1994 Fripp riunisce il gruppo aggiungendo al quartetto degli anni Ottanta il batterista Pat Mastelotto (1955) e Trey Gunn (1960) allo stick (entrambi collaboratori con lui e Sylvian, il secondo suo allievo ai seminari di chitarra *Crafty*) nella formazione definibile come doppio trio (due batterie, due stick, due chitarre). Questa formazione pubblica l'ep *VROOOM* (1994) e successivamente il disco *THRAK* (1995), cui fa seguito il live *THRaKaTTaK* (1996), costituito da sole improvvisazioni collettive eseguite durante il tour.

Nella seconda metà del decennio vengono esplorate nuove strade attraverso l'improvvisazione collettiva e le possibilità sonore offerte dall'elettronica nei *ProjeKCts*, formazioni a organico ridotto nelle quali suonano i componenti del doppio trio: il ProjeKCt One vede Bill Bruford alla batteria, Fripp alla chitarra, Trey Gunn alla Warr Guitar (una alterazione dello stick) e Tony Levin al basso e allo stick; il ProjeKCt Two Fripp e Gunn con Belew alla batteria elettronica; il ProjeKCt Three Fripp, Gunn e Mastelotto alla batteria elettronica; il ProjeKCt Four Fripp, Gunn, Levin al basso e Mastelotto. Ogni gruppo pubblica dei dischi tratti da concerti dal vivo. L'ultimo "mini-gruppo", denominato ProjeKCt X, con Fripp e Belew alle chitarre, Gunn alla Warr Guitar e Mastelotto alla batteria, pubblica il disco *Heaven And Earth* per poi riprendere il nome King Crimson.

Con lo storico nome il nuovo quartetto ha pubblicato *The ConstruKction Of The Light* (2000), l'ep *Happy With What You Have To Be Happy With* (2002) e *The Power To Believe* (2003), oltre ad un gran numero di dischi dal vivo.

Finito il tour per la promozione dell'ultimo disco non è stato pubblicato più nulla; nell'estate del 2006 è stato annunciato il ProjeKCt Six, che avrebbe visto la presenza dei soli due chitarristi, per cercare una strada per la nuova formazione (che ha riacquistato Levin al basso al posto di Gunn), ma i concerti in programma non sono stati effettuati e ogni membro del gruppo ha continuato con progetti personali.

In sostanza, andando a suddividere le varie formazioni che il gruppo ha avuto, la schematizzazione effettuata da Eric Tamm<sup>2</sup> appare la più logica in quanto prende in considerazione i vari stili che i dischi evidenziano, piuttosto che tenere conto di ogni singolo piccolo cambiamento di formazione (per quanto, logicamente, un cambio di componenti comporta un conseguente cambio di stile); unica stranezza è il fatto che lo scrittore consideri *In The Wake Of Poseidon* come un disco dei KC II, mentre a parere di chi scrive tale disco è assolutamente in linea con i caratteri

---

<sup>2</sup> TAMM, *Robert Fripp – From Crimson King To Crafty Master (RF)*, 1991.

stilistici del precedente *In The Court Of The Crimson King* e quindi attribuibile ancora ai KC I. Fermandosi agli anni Ottanta, la suddivisione si ferma a *Three Of A Perfect Pair*, ma non è particolarmente complesso proseguirla, in quanto le formazioni successive sono state solo due più i ProjeKCts.

1969-1970	King Crimson I	<i>In The Court Of The Crimson King</i> (1969), <i>In The Wake Of Poseidon</i> (1970)
1970-1972	King Crimson II	<i>Lizard</i> (1970), <i>Islands</i> (1971)
1973-1974	King Crimson III	<i>Larks' Tongues In Aspic</i> (1973), <i>Starless And Bible Black</i> (1974), <i>Red</i> (1974)
1974-1981	Frippertronics, League Of Gentlemen	Fripp: <i>Exposure</i> (1979)
1981-1984	King Crimson IV	<i>Discipline</i> (1981), <i>Beat</i> (1982), <i>Three Of A Perfect Pair</i> (1984)
1984-1994	Guitar Craft, The League Of Crafty Guitarists	
1994-1996	King Crimson V	<i>THRAK</i> (1995), <i>THRaKaTTaK</i> (1996) (live)
1997-1999	ProjeKCts	ProjeKCt One: <i>Live At The Jazz Cafè</i> (1999) ProjeKCt Two: <i>Live Groove</i> (1999) ProjeKCt Three: <i>Masque</i> (1999) ProjeKCt Four: <i>West Coast Live</i> (1999) ProjeKCt X: <i>Heaven And Earth</i> (2000)
2000-2003	King Crimson VI	<i>The ConstruKction Of The Light</i> (2000), <i>The Power To Believe</i> (2003)

Questo lavoro intende analizzare i brani composti dal gruppo nel periodo dal 1981 al 1984 (i KC IV), andando a trovare elementi analoghi anche nella produzione precedente (in particolare nei KC III, vera origine del progetto futuro) ed in quella successiva.

# Capitolo 1

## Prima e dopo i King Crimson IV

### Le scale, l'armonia

L'ultimo disco degli anni settanta prodotto dalla band, *Red*, è caratterizzato da un'atmosfera cupa, notturna, e dalle numerose asperità musicali introdotte, che lo fanno identificare come un disco "duro", di difficile ascolto. Dette asperità sono dovute all'abbondante uso di distorsioni che sconfinano nel *feedback* (l'arpeggio distorto nel ritornello di *Fallen Angel*, l'arpeggio nella sezione centrale di *Starless*), alle improvvisazioni collettive intenzionalmente tendenti alla dissonanza (*Providence*, parte di *Starless*) e all'uso di scale simmetriche abbinata a metri additivi.

Il brano di apertura, che dà il titolo al disco, è uno dei più celebri del gruppo e segna l'inizio di una ricerca da parte di Fripp che continua tuttora. Se è vero che possiamo già individuare nel brano *Cirkus* (*Lizard*, 1971) dei KC II un interesse verso la scala diminuita (es. 1), è vero anche che l'uso di tale scala (ma più in generale delle scale simmetriche) diviene sistematico dal disco *Larks' Tongues In Aspic* (nei due brani che danno il titolo al disco e che meritano un discorso a parte).

#### Esempio 1 - Cirkus



L'introduzione – che funge anche da chiusura – è in 5/4 (con pause di 4/4 tra una frase e l'altra) e presenta una scala octofonica in Mi bemolle nella prima e nella terza frase, in Si nella seconda, con la nota finale della prima che si allontana da tale sequenza per fare in modo che il Si cada come quinta giusta di Mi maggiore, mentre la terza volta termina in Si bemolle, sottolineando tramite la nota tenuta la dissonanza di tritono con il Mi al basso (es. 2). Gli accordi sono invece triadi maggiori disposte lungo la quadriade diminuita, terminata la quale viene introdotto un salto di terza maggiore che anticipa il finale della frase: la sequenza iniziale presenta Si maggiore, Re maggiore, Fa maggiore, Sol diesis maggiore, Do maggiore (ogni nota suonata dalla chitarra solista tocca il terzo grado dell'accordo suonato dall'accompagnamento, quindi al Mi suonato nella melodia corrisponde un Do maggiore), la seconda Sol maggiore, Si bemolle maggiore, Re bemolle maggiore, Mi maggiore, Sol maggiore, Si bemolle maggiore e Re maggiore, mentre la terza è uguale alla prima, con una differenza nella nota finale: anziché chiudersi sul Si, la frase termina sulla quinta diminuita dell'accordo, un Si bemolle, creando così un intervallo di tritono.

## Esempio 2

### REO

FE199

The musical score for 'REO' is presented in three systems. Each system consists of two staves: a guitar staff (labeled 'GUIT.') and a bass staff (labeled 'BASS'). The music is written in 2/4 time and features a complex, dissonant harmonic language. The guitar part is characterized by a melodic line with frequent chromaticism and intervals of augmented fourth and diminished fifth. The bass part provides a harmonic foundation with chords that often contain dissonant intervals, mirroring the guitar's approach. The overall texture is dense and modal, typical of the 'modal jazz' style mentioned in the text.

Il tema A è basato sull'asperità creata dalla sovrapposizione dei dissonanti intervalli di quarta aumentata (o quinta diminuita) e di settima, proposta in Mi (es. 3), in Fa diesis (es. 4) e in Sol (es. 5) (rispettivamente primo, secondo e terzo grado della scala octofonica diminuita di Mi); tali spostamenti sono alieni alla logica tonale, e non vanno quindi giudicati come modulazioni (non vi sono infatti cadenze che permettano di far pensare a ciò) bensì come spostamenti di modo<sup>3</sup>.

## Esempio 3

The musical score for 'Esempio 3' consists of two staves: a guitar staff (labeled 'GUIT.') and a bass staff (labeled 'BASS'). The guitar part features a melodic line with a series of chromatic and dissonant intervals, including augmented fourths and diminished fifths. The bass part provides a steady, rhythmic accompaniment with a series of eighth notes. The overall texture is dense and modal, typical of the 'modal jazz' style mentioned in the text.

<sup>3</sup> Un po' come gli improvvisi spostamenti di un semitono dell'armonia nei brani modal di Miles Davis e John Coltrane (*So What* e *Impressions* in primis), anche se l'intento per questi ultimi era quello di proporre una nuova regione armonica su cui esplorare nuovi modi.





**Esempio 4**



**Esempio 5**



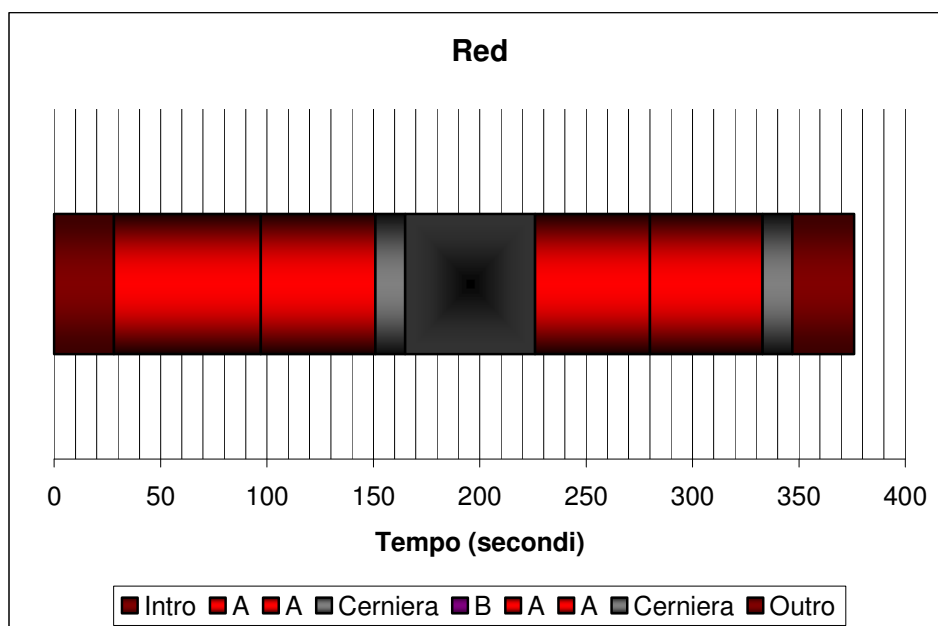
Una seconda sezione del tema A, in 7/4, presenta il basso spostarsi in Si bemolle (quinto grado sempre della scala octofonica di Mi, una quinta diminuita rispetto alla tonica, l'onnipresente tritono), mentre la chitarra suona quinta diminuita e settima di dominante a intervallo di terza maggiore scendendo di mezzo tono (toccando quindi anche quarta e sesta dell'accordo) in una linea metrica composta (4/4 + 3/4) (es. 6). La parte A, composta di questi due segmenti, viene suonata due volte.



The image displays four systems of musical notation for guitar, cello, and bass. Each system consists of two staves: the top staff is for guitar (GUIT.) and the bottom staff is for cello and bass (CELLO + BASS). The guitar part is written in treble clef and features a series of chords, often with a rhythmic pattern. The cello/bass part is written in bass clef and features a melodic line with various note values and rests. The notation is in standard staff notation with treble clef for guitar and bass clef for cello/bass.

Il timbro scuro degli strumenti solisti unitamente alla sequenza ritmica e alle scale simmetriche utilizzate fanno sì che questo momento (ma in realtà tutto il pezzo) non presenti melodie orecchiabili o cantabili: è evidente, al contrario, la ricerca di nuove soluzioni melodiche, armoniche e ritmiche, senza mai perdere il senso di unitarietà che colleghi tutte le sezioni del brano. È importante notare che questo brano, a differenza di altri inseriti nello stesso album (come *Starless*, *Providence* e *One More Red Nightmare*), non contiene spazi destinati all'improvvisazione: nei ragionamenti compositivi di Fripp si è già creata un'idea di bilanciamento tra quest'ultima (collettiva e individuale) e scrittura che continuerà in tutta la sua produzione. In sostanza queste due componenti coesistono nei dischi del chitarrista e del gruppo a patto che esse abbiano uno scopo complementare, in modo che l'una non interferisca con l'altra e che, anzi, si completino. Tale approccio fa sì che sezioni improvvisate "suonino" come se fossero state scritte. Evidentemente un *solo* non avrebbe giovato all'economia del pezzo.

Tabella 1



Con il senno di poi possiamo affermare che *Red* è stato un pezzo assolutamente seminale nella nascita dello stile di Robert Fripp, in particolare come compositore, basta prendere in considerazione il brano *Breathless*, inciso cinque anni più tardi da solista per il disco *Exposure*, per notare moltissime affinità melodiche: le distanze intervallari, che sono ancora di terza maggiore, i singoli gruppetti melodici, che coprono al massimo una quarta e un'abbondanza di quinte diminuite e settime (es. 8). Strutturalmente i due brani hanno in comune la presenza di una introduzione (che ricompare nel brano), un tema A e una sezione centrale, il tutto senza improvvisazioni. Se inoltre è facile tracciare un parallelo tra il tema A di *Breathless* e quello di *Red*, è parimenti immediato riscontrare numerose similitudini tra il tema B del pezzo del 1979 (es. 9) con la sezione "minimalista" di *Fracture* (es. 15), rendendo quindi evidente la continuità del lavoro di Fripp.

Esempio 8



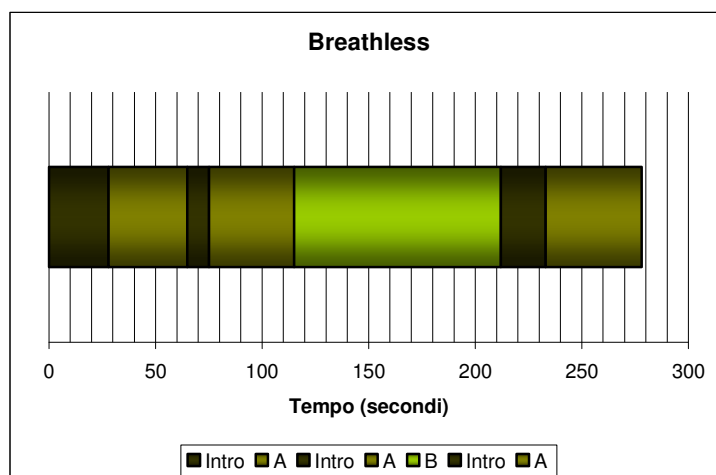
Example 9 consists of two systems of two staves each. The first system features a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The second system continues with similar notation.

Esempio 9

BREATHLESS: 8

'BREATHLESS: 8' is a single melodic line in treble clef for the first six staves. The seventh staff is in bass clef and includes first and second endings, with a trill marked 'tr'.

Tabella 2



Anche ventuno anni dopo, nel 1995, i KC V propongono *Red* dal vivo<sup>4</sup>, e incidono i due brani *VROOOM* e *VROOOM VROOOM (THRAK, 1995)*, anch'essi composti sullo stesso modello: introduzione (es. 10, es. 11), tema armonizzato per terze maggiori, tema di contrasto, concezione modale, frase introduttiva che funge anche da chiusura.

Nelle introduzioni dei due brani sono presenti il tritono e la scala esatonale. Nel primo i passaggi di semitono del basso sono separati da intervallo di due toni (Si – Fa, discendente, Do – Fa diesis, ascendente), nel secondo vengono scanditi arpeggi di settima di dominante e settima maggiore di tre note costituenti una triade aumentata, in vario ordine (il secondo scambio è proprio di tritono): Do diesis, Fa, La.

Esempio 10

Intro VROOOM

<sup>4</sup> Come documentato su *B'BOOM Official Bootleg – Live In Argentina 1994* (1995).

### Esempio 11

INTRO VROOOM VROOOM

Il primo prevede anche una ripetizione della sezione centrale (tabella 4).

In questo caso i due brani rappresentano un diverso uso dello stesso materiale melodico: essi hanno in comune il tema (A), che però viene sviluppato nel secondo brano assecondandone il carattere discendente, senza quindi fermarsi al quinto grado e al terzo minore come nel primo pezzo (ess. 12.A, 12.B). Parimenti, al termine di *VROOOM VROOOM* viene proposta l'introduzione di *VROOOM*, che non compare in altri momenti all'interno del secondo brano, facendo sì che gli arpeggi si inanellino in una spirale discendente.

### Esempio 12.A

VROOOM: A

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments, including notes like G#4, A4, B4, and C5. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in the range of E2 to G3.

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff shows further chordal development with notes such as F#4, G4, and A4. The lower staff maintains the eighth-note rhythmic pattern, with some notes moving into the higher register of the bass clef.

The third system of musical notation also consists of two staves. The upper staff continues with complex chordal structures. The lower staff's rhythmic pattern changes, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, indicating a more active bass line.

Esempio 12.B

VROOOM VROOOM: A  
8VA

This section is titled 'VROOOM VROOOM: A' and includes an '8VA' marking. It features two staves: 'GUIT.' (Guitar) and 'BASS'. The guitar part is in treble clef and contains a series of chords and melodic lines, while the bass part is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. A dashed line above the guitar staff indicates an octave shift.





Per ribadire l'irreparabilità della discesa cui si è assistito al termine del brano, viene posto nella *tracklist* del disco un altro brano successivo intitolato *VROOOM VROOOM: Coda*, di fatto un seguito di *Coda: Marine 475* (il brano posto immediatamente dopo il primo *VROOOM*), un pattern ritmico assecondato da una discesa cromatica del basso – l'esatto opposto della salita che ascoltiamo in *VROOOM VROOOM* – sovrastata dai *feedback* delle chitarre elettriche, come a suggerirci che dal baratro non possa uscire null'altro che rumori caotici e non più organizzabili melodicamente o strutturalmente.

La stessa idea di sviluppo visto come liberazione del tema da qualsiasi vincolo armonico in modo che esso possa seguire il proprio andamento (ascendente o discendente che sia) verrà applicata cinque anni più tardi dal gruppo (KC VI) su *Larks' Tongues In Aspic Part IV (The ConstruKction Of The Light)*, atto conclusivo di una serie di strumentali iniziata nel 1973.

Tabella 3

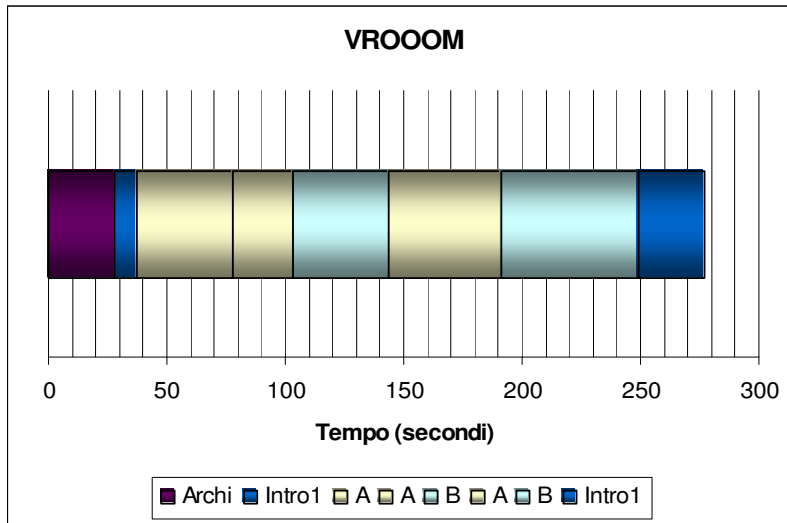
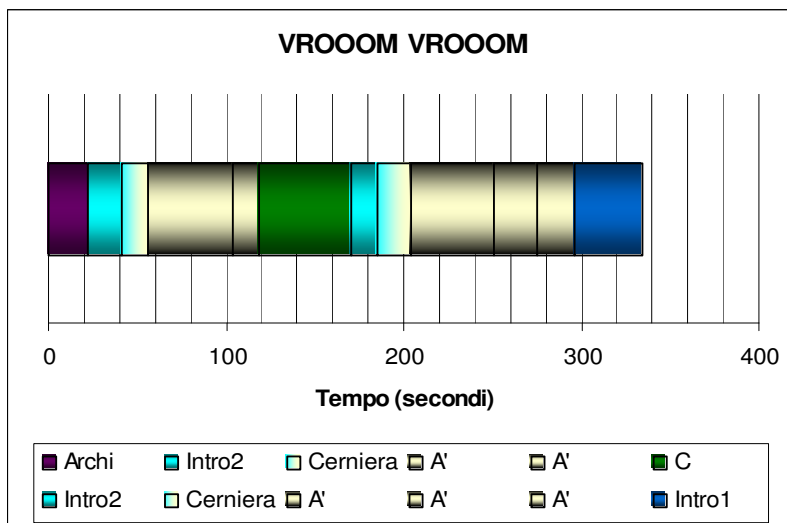


Tabella 4



L'interesse per le scale simmetriche non si esaurisce alle sole scale octofoniche: il riff del brano *One More Red Nightmare (Red)* è costruito sulla scala a toni interi che parte dal Mi (es. 13), mentre il lungo brano strumentale *Fracture (Starless And Bible Black)* è costruito sulla scala a toni interi in Fa. Strutturato in ben undici sezioni (diciannove se contiamo le ripetizioni) (tabella 5), il brano alterna melodie ampie (es. 14) affidate ora alla chitarra, ora al violino, ora al vibrafono, a rapidissimi passaggi di chitarra – che talvolta è anche lasciata sola – basati su quartine in cui all'interno di una figura predefinita vengono modificate note singole, avvicinandosi al minimalismo. In particolare, il momento in cui la chitarra viene lasciata per la prima volta da sola, presenta una stessa figura basata sulla scala esatonale, su veloci discese al registro grave dello strumento, a rapide risalite e su spostamenti di tono (es. 15).

Esempio 13

ONE MORE RED NIGHTMARE

Musical score for 'ONE MORE RED NIGHTMARE' in 7/4 time. It consists of four staves. The first three staves are arranged in a grand staff format (treble, bass, and treble clefs). The fourth staff is a single treble clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Esempio 14

FRAGTURE

Musical score for 'FRAGTURE' in 7/4 time. It consists of three staves, all in treble clef. The music is characterized by a complex, fragmented rhythmic pattern with frequent rests and sharp accidentals.

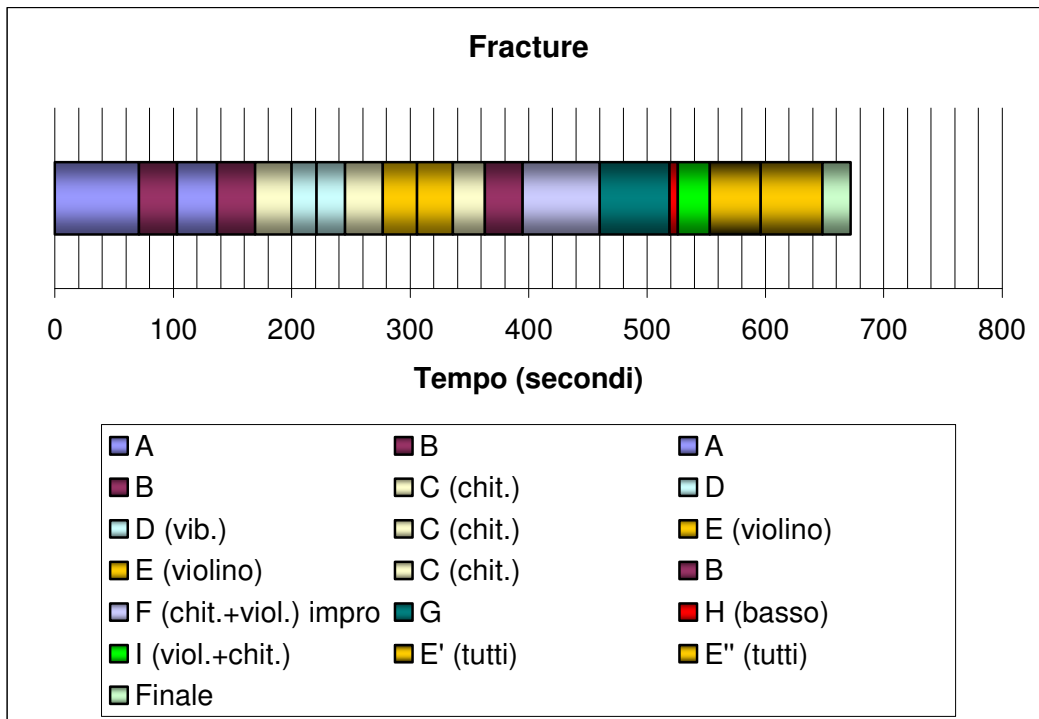
Esempio 15

Musical score for 'Esempio 15' in 7/4 time. It consists of six staves, all in treble clef. The music is highly rhythmic and complex, featuring dense patterns of eighth and sixteenth notes with various accidentals and dynamic markings.



Specialmente i rimandi al minimalismo permettono di tracciare un motivo comune con la produzione a venire di Fripp, sia con la League Of Gentlemen, sia, soprattutto, con i nuovi King Crimson. Con i primi il chitarrista si impegna a “prendere confidenza” con il linguaggio della musica ripetitiva, creando brani che ruotano intorno alle sue veloci figurazioni ritmiche basate su scale pentatoniche o esatonali (brani tuttavia poco elaborati: è chiara l’intenzione del chitarrista di sperimentare in questo gruppo, andando per gradi studiando ogni singolo effetto delle ipnotiche ripetizioni da lui suonate senza mettere troppi elementi in gioco. I secondi rappresentano invece un punto d’arrivo di tale tecnica, che viene incorporata in un progetto non più sperimentale, ma diviene base fondante di uno stile che non si basa più sull’armonia tonale, bensì sui valori modalì che le piccole figure ripetute (si tratta di non più di sei note) possono ottenere a seconda dei movimenti attuati dal basso.

Tabella 5



## L'improvvisazione

In molti brani dell'intera produzione del gruppo è lasciato largo spazio all'improvvisazione, ma da *LTA* in avanti appare evidente che essa ricopre un nuovo ruolo all'interno delle dinamiche del gruppo: non più solo il momento di un solista – ruolo che continuerà comunque ad avere in moltissimi brani –, bensì anche uno scambio collettivo di melodie e figure ritmiche. L'improvvisazione collettiva assurge a componente generatrice di brani come *The Talking Drum (LTA)*, *We'll let you know*, *Trio*, *Starless And Bible Black (SBB)* e *Providence (Red)*, che probabilmente sono stati formalizzati dopo essere scaturiti da uno scambio collettivo di idee.

Proprio lo scambio di idee istantaneo che nasce durante una *jam session* raggiunge una importanza così grande nella produzione del gruppo in quanto unica via per raggiungere uno stile innovativo ma soprattutto particolare e riconoscibile: con il cambiare degli elementi, infatti, è il prodotto stesso a mutare. Sono sempre più rari i brani firmati dal solo Fripp (non a caso quelli in cui l'improvvisazione è più limitata o del tutto assente<sup>5</sup>) mentre la quasi totalità dei pezzi porta il nome di tutti gli esecutori, a sottolineare la reciprocità di influenza che si va ad attuare nel processo compositivo in quella che, di fatto, è una mente collettiva.

Non è una combinazione, quindi, che l'improvvisazione ricopra un ruolo importante nella produzione del gruppo negli anni Ottanta; ancora più rilevante è il ruolo svolto dalla stessa negli anni Novanta, dopo *THRAK*: il live pubblicato immediatamente dopo (*THRaKaTTaK*, 1996), inciso nuovamente in doppio trio, è una selezione di improvvisazioni collettive effettuate nei concerti del tour, mentre i *ProjeKCts* basano la loro stessa esistenza sull'estemporaneità.

### *Larks' Tongues In Aspic*

*LTA*, primo disco dei KC III, contiene gli eponimi *Larks' Tongues In Aspic Part I* e *Larks' Tongues In Aspic Part II*, che racchiudono gli elementi caratterizzanti il nuovo stile del gruppo: improvvisazioni collettive, rapidi arpeggi dal sapore minimalista, la ricerca di nuove scale e di metri assurdamente complessi.

Nel 1984, in chiusura dell'ultimo disco dei riformati KC, appare *Larks' Tongues In Aspic Part III*, che porta avanti il lavoro tematico e ritmico iniziato undici anni prima – non dimentichiamoci che dal vivo *LTA part II* e *Red* erano gli unici pezzi presi dal precedente repertorio del gruppo (o dal repertorio del gruppo precedente?) – arricchendolo degli elementi costituenti il loro nuovo stile (ovvero gli slittamenti di chitarre in primis, ma anche la maggiore fluidità dello stile chitarristico di Fripp nonché i suoni synth introdotti dalle nuove tecnologie). Sedici anni dopo, *The ConstruKction Of The Light* del 2000, il gruppo (KC VI) incide la quarta parte di questo lungo lavoro, inasprendo i

---

<sup>5</sup> Uno per disco nei KC III: *Larks' Tongues In Aspic Part II* nel primo, *Fracture* nel secondo e *Red* nel terzo, nessuno nelle manifestazioni successive della band.

toni al massimo, aggiungendo duri suoni concreti e facendo terminare il discorso in una spirale discendente che si protrae in una coda cantata (dal titolo *CODA: I Have A Dream*) dai toni cupi e pessimisti; l'arpeggio conclusivo si disgrega nelle distorsioni del suono, sempre più corrosive, per poi lasciare spazio ad un *soundscape* (nota 30) conclusivo ed al silenzio.

### **Le strutture**

Il primo dei due pezzi incisi nel 1973 dura 13'34" ed è – ancor più del “fratello” – composto di molte sezioni; già sulla sola struttura è interessante fare un confronto con *Fracture* (di due minuti più breve), registrato meno di un anno dopo<sup>6</sup>. Il secondo è stato composto dal solo Fripp, ed è *interamente* scritto, lasciando all'improvvisazione uno spazio praticamente irrisorio (sempre che di improvvisazione si tratti). Il primo, invece, che porta la firma di tutti e cinque i componenti del gruppo (a sottolineare l'importanza della partecipazione collettiva al processo creativo) inizia con una lunga (2'54", più dei primi singoli dei Beatles) e caotica sezione in cui Muir è lasciato libero di “giocare” con i molti oggetti che compongono il suo set di percussioni<sup>7</sup> ed al suo interno contiene un *solo* di Fripp (lasciato in alcuni momenti come unico strumento), una sezione di improvvisazione collettiva ed un monologo di Cross al violino che si trasforma, nei tre minuti e quarantaquattro secondi di durata, in uno scambio con le percussioni, mentre il resto del gruppo non suona.

Probabilmente nato da una esecuzione occasionale che successivamente è stata formalizzata e trascritta, il brano è però ancora debole, privo di un senso della forma bilanciato: forse proprio per inserire il maggior numero possibile di idee scaturite da uno scambio reciproco appare fin troppo elaborato e macchinoso nella forma, con il *solo* di Fripp e quello di Cross forse troppo lunghi, mentre il tema C, che racchiude un elemento fondamentale della costruzione del pezzo, è qui relegato a dodici secondi di durata all'interno del *solo* di chitarra mentre un quarto tema (D), privo di parentele tematiche o intervallari con il resto della composizione e della durata di un minuto e dieci secondi, viene collocato in chiusura<sup>8</sup>.

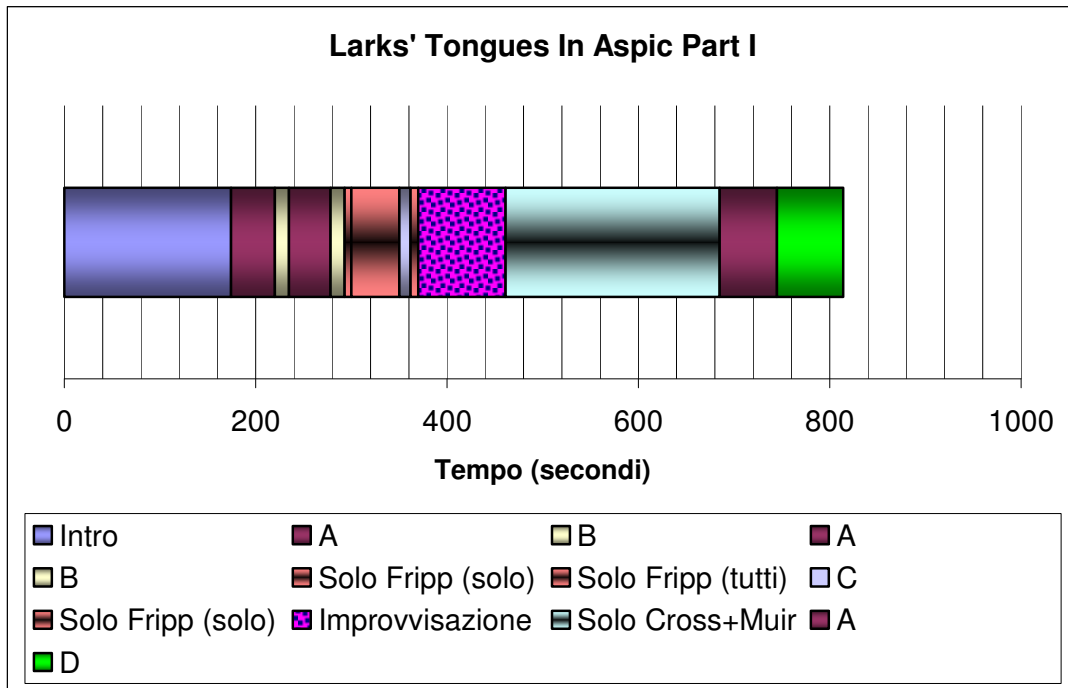
---

<sup>6</sup> Le note di copertina di *LTA* indicano che il disco è stato registrato tra il gennaio e il febbraio del 1973, mentre quelle di *SBB* solo il mese di produzione del disco, ovvero il gennaio del 1974; TAMM, 1991, p. 63 indica come data di registrazione di *Fracture* il 23 novembre 1973 live al Concertgebouw di Amsterdam.

<sup>7</sup> Nella foto del gruppo inserita nel booklet della riedizione in CD il musicista è appoggiato ad una sega da boscaiolo, che viene suonata su *Easy Money*.

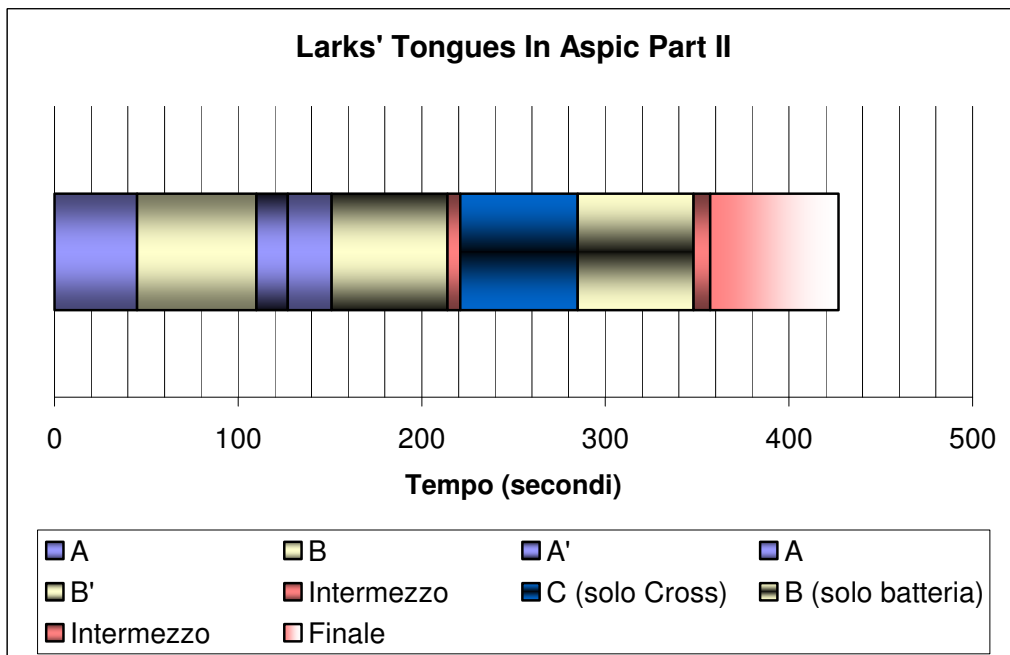
<sup>8</sup> Cfr. su questo argomento GREGORY KARL, *King Crimson's Lark's Tongues In Aspice - A Case Of Convergent Evolution* contenuto in AA.VV. *Progressive Rock Reconsidered*, a cura di Kevin Holm-Hudson, New York, Routledge, 2002.

Tabella 6



La seconda parte, a firma di Fripp, contiene due elementi tematici e due assoli, senza scambi collettivi improvvisati; il secondo *solo*, inoltre, è suonato da Muir alle percussioni sopra il primo tema, per cui gli elementi formali sono solo tre (tema A, tema B e *solo* di Cross, con l'aggiunta di un piccolo intermezzo che ha la funzione di collegare il secondo tema al primo).

Tabella 7



La terza parte di questa serie è quella strutturalmente più semplice, in quanto composta da una improvvisazione introduttiva del solo Fripp, da due temi (alternati in forma ABAB), un intricato intermezzo di chitarre e da un pattern ritmico (nella tabella 5 chiamato C) su cui le due chitarre improvvisano con suoni sintetizzati e che termina in *fade out*.

Il quarto episodio è intricatissimo: presenta una introduzione che viene proposta all'inizio e a metà circa del brano, un tema A che viene sottoposto ad un gran numero di variazioni ad opera soprattutto del batterista, un bridge dal carattere discendente (definito *falling bridge* da Trey Gunn) che compare due volte, un secondo bridge di carattere opposto (*rising bridge*) un elemento di raccordo (cerniera) e due assoli (uno per Fripp e uno per Belew) che si sviluppano su figure ritmiche ancora diverse. In chiusura viene inoltre inserita la coda *I Have A Dream*, in parte strumentale ed in parte cantata.

Tabella 8

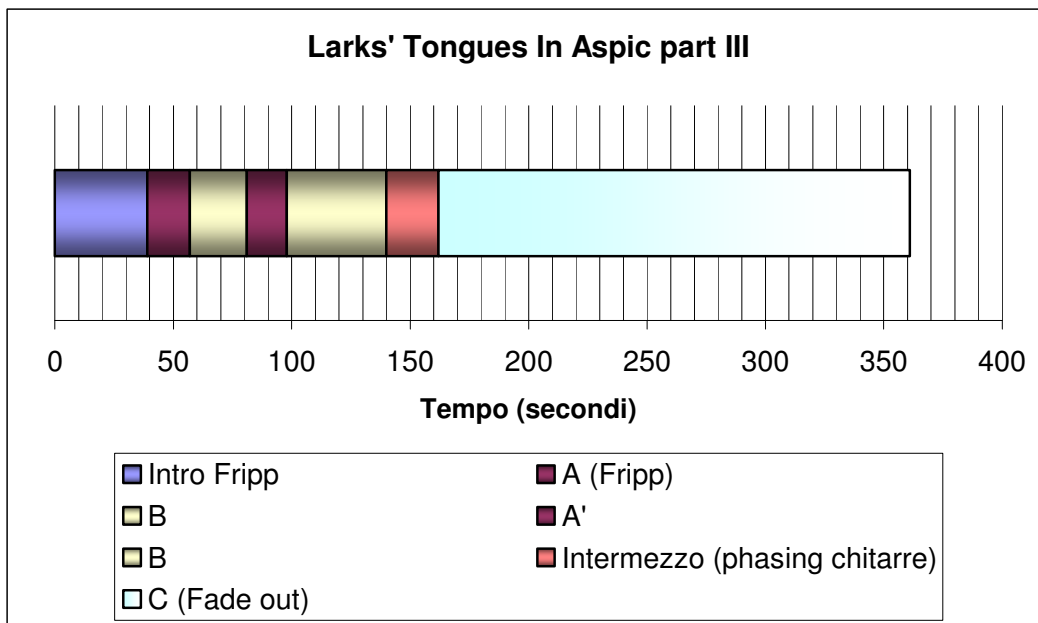
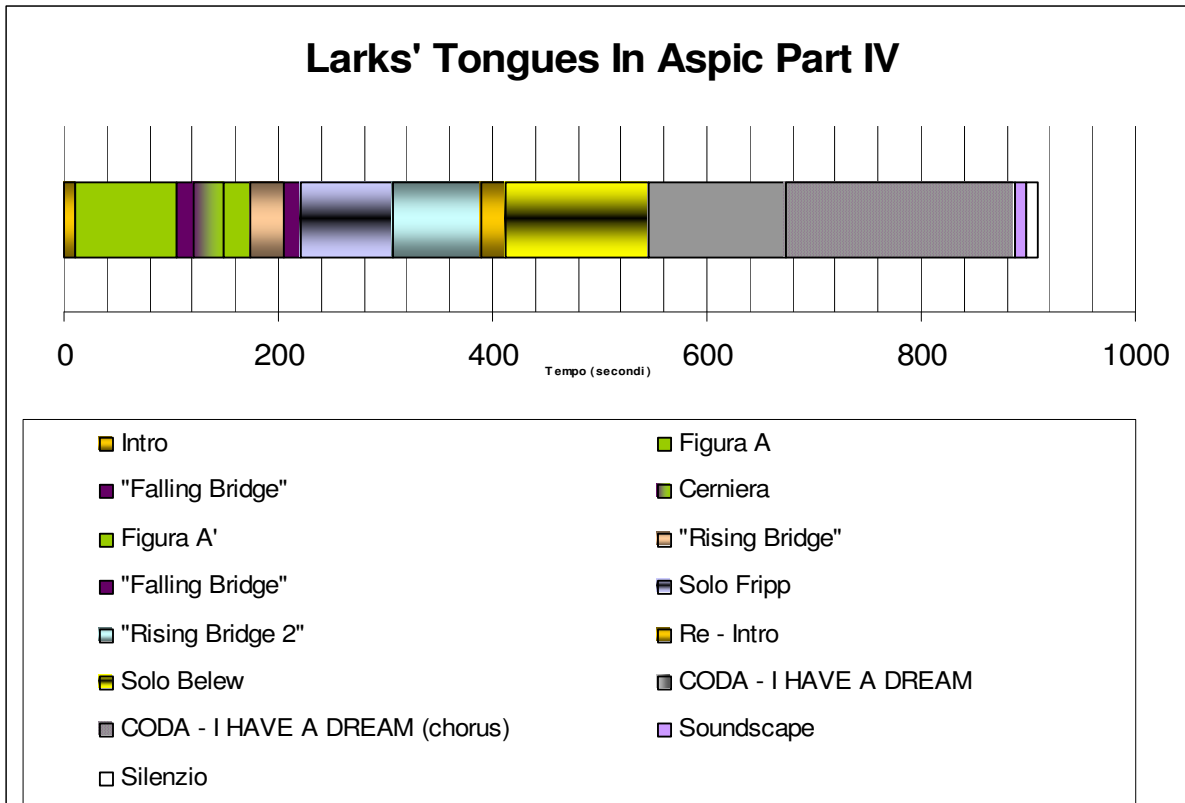




Tabella 9



Possiamo quindi asserire che strutturalmente in comune i quattro pezzi hanno la presenza di almeno tre idee tematiche/ritmiche che fanno da spunto per improvvisazioni, sempre presenti per gran parte delle durate dei pezzi, ma nulla di più. L'improvvisazione quindi è elemento costituente la forma completa del pezzo (forse anche generatore dello stesso).

### Elementi tematici e ritmici comuni

Le somiglianze tematiche tra i quattro pezzi sono numerose. Possiamo prendere come elemento generatore il primo brano della serie, che contiene in maniera piuttosto caotica tutti gli spunti armonici che verranno sviluppati successivamente, come in una sorta di vortice dal quale emergono di tanto in tanto le forme base del cosmo da esso generato.

Il tema C (es. 13), appena accennato all'interno del *solo* di Fripp, è costruito su intervalli di quinta giusta e quinta diminuita (o quarta eccedente, cioè il tritono già molto presente in *Red*), che saranno il "marchio di fabbrica", l'elemento portante di tutti gli episodi successivi, non solo per lo sviluppo orizzontale dei temi, ma anche per quello verticale: sebbene non siano presenti nel primo episodio, aspre armonie di quarte parallele, quarte eccedenti e quinte diminuite sono il fondamento di tutte le composizioni successive a portare tale titolo.

Più nel dettaglio possiamo notare che il passaggio tonica – quinta giusta – quarta eccedente del tema C di *Part I* (Do, Sol, Do diesis in questo caso, costituente un accordo alterato di nona diminuita) è ricorrente: basti osservare la parte non armonizzata del tema A di *Part II* (es. 14), il tema B di *Part III* (es. 15) e la parte non armonizzata di *Part IV* (es. 19), aggiungendo l'improvvisazione di Fripp in apertura di *Part III*, una sequenza velocissima di quarte aumentate partendo da note appartenenti alla scala diminuita e l'elaboratissimo intermezzo di chitarre di *Part III*, che fa inoltre leva sugli slittamenti tra le due chitarre, proponendo armonizzazioni sempre diverse e alternanze non in sincrono dei due fraseggi, creando un episodio dal sapore quasi dodecafonico (es. 16). Lo sviluppo verticale, ossia armonico, porta avanti allo stesso modo il rapporto quarta – quarta eccedente – quinta giusta: il tema B di *Part I* (es. 17) è costruito sulla scala octofonica di Sol armonizzata per quinte giuste, il tema A di *Part II* è costituito da quattro note disposte per quarte parallele (Do – Fa – Si bemolle con basso che marca il Sol, es. 14), il tema A di *Part III* da tre quarte parallele (Re – Sol – Do, es. 18), il tema A di *Part IV* è costituito da armonie di quinta diminuita in Mi (Mi – Si bemolle – Mi) e quinta e quarta in Sol (Sol – Re – Sol) (es. 19). Da notare il fatto che il modello per la costruzione dei temi è quello di *Part II*, ovvero con la parte armonizzata prima e lo sviluppo orizzontale poi.

#### Esempio 13

LARKS' TONGUES IN ASPIC PART I: TEMA C

#### Esempio 14

LARKS' TONGUES IN ASPIC PART II: TEMA A

### Esempio 15

LARKS' TONGUES IN ASPIC PART III: TEMA B

Musical score for Example 15, 'LARKS' TONGUES IN ASPIC PART III: TEMA B'. It consists of four staves of music in 2/4 time. The first three staves have red boxes highlighting specific intervals: a major second on the first staff, a major third on the second, and a major second on the third. The fourth staff is a continuation of the melody without highlights.

### Esempio 16

LARKS' TONGUES IN ASPIC PART III: INTERMEZZO

Musical score for Example 16, 'LARKS' TONGUES IN ASPIC PART III: INTERMEZZO'. It consists of six staves of music in 2/4 time. The first two staves are for 'QUIT. 1' and 'QUIT. 2'. The following four staves are for a piano accompaniment. Red boxes highlight various intervals across all staves, including major seconds, major thirds, and minor thirds.

### Esempio 17

LARKS' TONGUES IN ASPIC PART I: TEMA B

Musical score for Example 17, 'LARKS' TONGUES IN ASPIC PART I: TEMA B'. It consists of a single staff of music in 2/4 time. Red boxes highlight intervals: a major second, a major third, and a major second.

### Esempio 18

LARKS' TONGUES IN ASPIC PART III: TEMA A

Musical score for Example 18, showing two staves of music in 5/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and eighth notes, with a red box highlighting the first two measures of the top staff.

### Esempio 19

LARKS' TONGUES IN ASPIC PART IV: TEMA A

Musical score for Example 19, showing two staves of music in 5/4 time. The top staff is labeled "BELEW" and the bottom staff is labeled "FRIPP". The music consists of a series of chords and eighth notes, with a red box highlighting the first two measures of the top staff.

Il metro di 5/4 del tema A di *Part I* (es. 20) è l'embrione ritmico di tutti gli episodi successivi, sempre costruiti su metri composti: l'A di *Part II* è in 5/4 mentre *Part III* e *Part IV* propongono due

diverse variazioni sul tema, il primo allargando la misura a 10/4, il doppio, ampliando la figura ad un ostinato ancora più complesso; il secondo giocando sugli slittamenti che si possono creare tra le due chitarre facendo suonare le dissonanti armonie di tritono a Fripp in 11/4, mentre Belew le propone, a volume più basso e spostato sul canale sinistro in stereo, in 5/4 (es. 19).

#### Esempio 20



La natura ritmica ma fondamentalmente non melodica di tali configurazioni permette ai solisti, ed in particolare alla batteria (è Muir il principale beneficiario di tale possibilità nelle prime due parti, mentre Mastelotto nel *Part IV* è colui che modifica più pesantemente l'andamento del brano), una grande libertà di movimento mentre il resto del gruppo continua a mantenere l'ostinato fisso; questo procedimento spiega l'A' e il B' di *Part II* e l'A' di *Part III*, non diversi dagli altri se non per gli spostamenti di accenti. L'estraneità dal sistema tonale, inoltre, permette ai solisti melodici ancora ulteriori libertà, per cui Cross in *Part I* può iniziare sulla scala diminuita per poi spostarsi al modo minore ed infine a quello maggiore, mentre Fripp può produrre rumori nel finale di *Part III* e i due soli di *Part IV* si possono muovere senza fare alcun riferimento a nessuna scala.

Da trattare con particolare attenzione è *LTA Part IV*; è anch'essa dotata di introduzione, come la prima e la terza parte, e, come in quest'ultima si rivelava il legame con le armonie di quarta eccedente, seppure in forma improvvisata, allo stesso modo qui racchiude tutto il senso del brano, ossia una inevitabile caduta in un vortice senza fondo. Il carattere discendente dell'introduzione del pezzo (es. 21) viene assecondato alla ripresa dello stesso (5'30''), in cui si lascia trascinare verso il basso, mentre la coda (es. 22) è un arpeggio che scende cromaticamente al basso (ogni quattro semitoni verso il basso risale di mezzo verso l'alto), marcando lungo una scala a toni interi accordi minori (prima La minore, poi Sol minore, quindi Fa minore, Mi bemolle minore, Re bemolle minore e così via). La linea del cantato tenta disperatamente una risalita impossibile, dal momento che essa stessa è legata alla condotta armonica degli strumenti, e inoltre le descrizioni drammatiche del testo accentuano il carattere catastrofico già ben delineato dai crescenti disturbi sonori portati dalle distorsioni delle chitarre e della batteria, oltre naturalmente alla condotta dell'arpeggio già descritta.

*Tragedies of Kennedys, refugees, AIDS disease  
photos of Hiroshima, the Holocaust, and Kosovo  
Tim McVeigh, Saddam Hussein, the bombing of the World Trade  
hostages in Bosnia, atrocities, South Africa,  
abortion and Kevorkian, Vietnam, napalm,  
Lady Di, and Lennon died a violent crime, Columbine,*

"I have a dream that one day..." Rodney King, O.J.,  
symbols of our lifes and times, "One giant leap for mankind"

Al termine di tale discesa rimane il *soundscape* prodotto da Fripp che già era udibile con gli altri strumenti, un pedale di archi molto delicato, una sorta di accettazione e conseguente calma dopo il declino cui il materiale sonoro – forse metafora dell’esistenza, alla luce delle parole cantate da Belew – era stato sottoposto.

### Esempio 21

LARKS' TONGUES IN ASPIC PART IV: INTRO

SVA-----



### Esempio 22

CODA: I HAVE A DREAM

## Capitolo 2

### I King Crimson IV: minimalismo e modalità

#### Slittamento, minimalismo e modalità

Seguendo l'esempio di *Discipline*, molti brani dei KC IV sono costruiti intorno ad una breve cellula che viene esposta da una chitarra (sempre quella suonata da Belew) e al contempo rimodellata e slittata dall'altra (Fripp). Tali parti strumentali possono essere definiti riff, data la brevità e la riconoscibilità (per quanto complessi possano essere, essi aiutano a orientarsi tra i pezzi, molto spesso incantabili da una platea perché parlati o recitati, indiscutibilmente anche per la loro posizione all'inizio della canzone; dell'importanza del ruolo dei riff i KC sono molto consapevoli, e ne è dimostrazione il fatto che nei concerti inizino *Frame By Frame* con il chorus cantato, caratterizzato dal riff in 7/4, anziché con la lunga parte strumentale che invece apre l'esecuzione sul disco<sup>9</sup>); ma la funzione svolta da queste cellule va oltre la semplice introduzione del cantato o momento accattivante che coinvolge il pubblico: questi, essendo nati prima delle parti cantate (o almeno, ciò vale per i brani del primo disco, come viene indicato da Tamm e da Belew nei racconti delle prime prove del gruppo), sono dei veri e propri temi che scorrono parallelamente rispetto al cantato stesso e che si vanno a sostituire all'armonia, molto raramente di matrice tonale, bensì modale. Naturalmente la lunga e complessa struttura di *Discipline* non è ripresa nei brani ad essa simili (si tratta pur sempre di canzoni, anche se non in una forma strettamente conforme ai canoni). Tali pezzi sono *Frame By Frame*, *Elephant Talk* in *Discipline*, *Neal And Jack And Me*, *Waiting Man* in *Beat*, *Three Of A Perfect Pair* e *Larks' Tongues In Aspic Part III* nel disco eponimo. Data la notevole presenza del processo di slittamento su piccole cellule musicali introdotto da Fripp e soprattutto la forte caratterizzazione che dà ai pezzi, questi riff – con gli scarti che sembrano ricordare un delay – sono l'elemento stilistico più immediatamente riconoscibile di questa formazione dei KC, nonché la base da cui lo stesso chitarrista è partito per concepire le tecniche della scuola del *guitar craft* da lui fondata (anche se il risultato ottenuto in parte si discosta dalla matrice).

#### *Discipline*

Il brano *Discipline* è uno dei più complessi della produzione dei KC e forse, per i processi che in esso vengono applicati, il più emblematico. Il nome del gruppo doveva originariamente essere proprio quello che è stato poi attribuito al pezzo e al disco; evidentemente, una volta attributisi il nome King Crimson, i suoi componenti pensarono che questo complicato intrico di elementi musicali fosse l'esempio massimo di ciò che il gruppo voleva essere, se non addirittura il primo

---

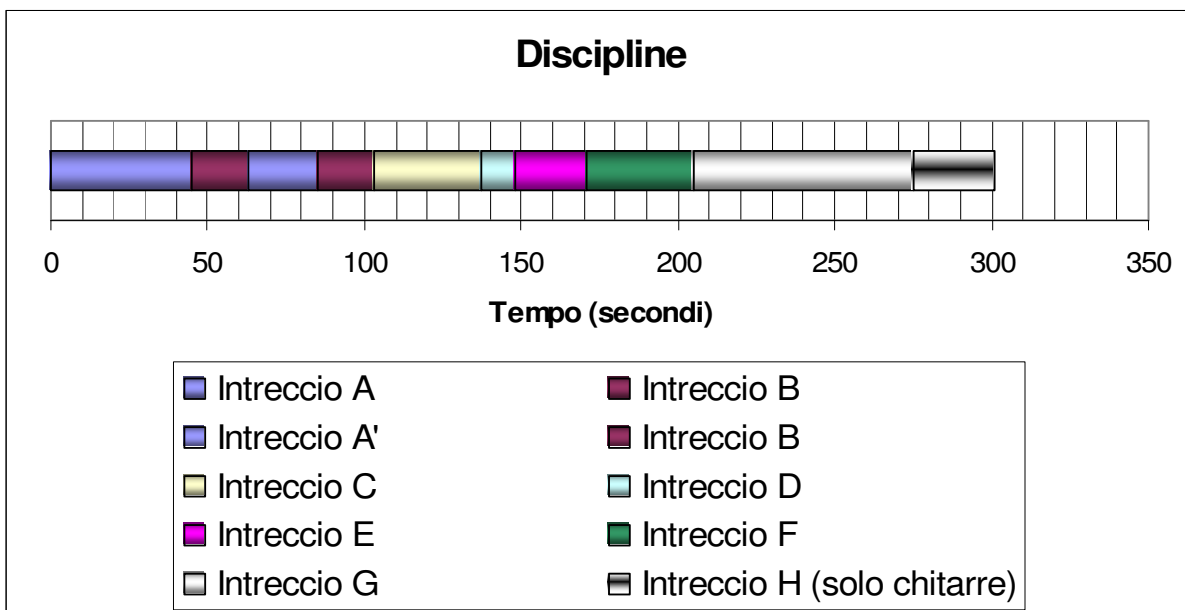
<sup>9</sup> Come documentato dal live *Absent Lovers* (1999), registrato durante il tour del 1984.

pezzo da loro composto<sup>10</sup>. Può essere inoltre molto utile ricordare che tutte le canzoni del primo repertorio provato dalla band erano strumentali, e che solo successivamente vennero inserite le parti vocali; ciò fa ragionevolmente considerare *Discipline* l'unico residuo "incontaminato" dei primi esperimenti della nuova *line-up*. In esso troviamo gli spostamenti di modo e gli sfasamenti che rimarranno nei pezzi cantati e le elaborate strutture degli strumentali. Nessun altro pezzo strumentale inciso successivamente dal complesso include gli sfasamenti, che rimangono solo nell'ambito dei brani cantati.

All'ascolto il pezzo non presenta mai un tema di riferimento: ciò che arriva alle orecchie è sempre la risultante di tre parti che si intrecciano senza sosta, in un moto perpetuo (le figure ritmiche sono tutte in crome o semicrome e in tutto il brano appare solo una pausa, nella parte di Fripp, che consente il ritardo con la parte di Belew).

All'ascolto il brano appare strutturato nel seguente modo

Tabella 10



Gli intrecci riconoscibili sono otto, con due sole ripetizioni (il primo e il secondo), una delle quali sfasata. Ad un'analisi approfondita del brano in tutti i suoi snodi troviamo gli elementi costitutivi della maggior parte delle canzoni della produzione 1981-1984.

Il primo intreccio (intreccio A, es. 23) è basato su di un ostinato in 5/4 (visto come 5/8+5/8). La linea suonata da Adrian Belew è sfasata rispetto a quella suonata da Fripp di 3/8, utilizzando un procedimento molto vicino alla musica minimalista: in particolare tale procedimento viene

<sup>10</sup> Questa tesi è avvalorata dal fatto che Bruford alle audizioni per trovare un bassista portò con sé una cassetta su cui era inciso un ritmo di batteria in 17/4 (TAMM, *RF*, p. 110), proprio il ritmo che più frequentemente la ritmica propone lungo lo svolgimento del pezzo.



utilizzato da Steve Reich (1936) per la prima volta nel brano *Clapping Music* del 1972 (es. 24), brano che a sua detta: “[per lui] ha segnato la fine del ricorso al processo di defasaggio graduale”<sup>11</sup>. Sempre dallo stesso testo:

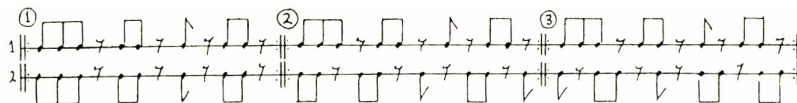
“Nei pezzi basati sulla sfasatura graduale, si distingue un unico motivo che si sposta in relazione a se stesso mentre i tempi forti delle due parti si allontanano progressivamente. In *Clapping Music*, invece, gli spostamenti bruschi di una delle parti creano piuttosto l’effetto di una serie di variazioni di due motivi diversi, i cui tempi forti coincidono. Così, può essere difficile udire che il secondo interprete in realtà sta sempre suonando il motivo originario eseguito dal primo interprete, benché lo attacchi ogni volta in punti diversi.”

La composizione di Reich è per le sole mani, quindi per strumenti acustici, per cui se le mani vengono battute più o meno con la stessa intensità la sovrapposizione e l’intreccio sono tali da non permettere di distinguere le due parti, in una sorta di gioco illusionistico. Per rendere lo stesso effetto con le chitarre elettriche nel mixaggio non è stata messa in risalto una chitarra a scapito dell’altra. Ci è permesso distinguerle ad un ascolto molto attento perché distribuite diversamente sui due canali in stereo.

#### Esempio 23



#### Esempio 24 - *Clapping Music* (1972) di Steve Reich. batt. 1-3



Dopo quattro battute in cui suonano solo le chitarre entra lo stick (che ha in quasi tutto il pezzo il ruolo del basso), che formula insieme alla batteria una lunga frase della durata di 17/4, distribuita quindi su tre battute da 5/4 con i rimanenti 2/4 a invadere la successiva (es. 25).

<sup>11</sup> Da REICH, “Note su alcune composizioni (1965-1973)” contenuto in AA.VV., “Reich”, Torino, EDT, 1994, p. 162.

### Esempio 25

Tale intreccio viene suonato nei primi 45 secondi del brano; segue un secondo intreccio (intreccio B, es. 26) suonato in 4/4 da Fripp e da Levin (che allo stick passa ad un ruolo più ritmico, non allineandosi più con le due chitarre), mentre Belew esegue una parte in 5/8 (non legata melodicamente alle altre due). Tra le cinque note adesso presenti, tre sono alterate (Mi bemolle, La bemolle e Re bemolle, con il Si e il Do naturali) e compongono una scala tonale; nessuna frase in questo brano appartiene ad una tonalità (non ci sono note alterate nella frase precedente, ma quelle suonate compongono una scala pentatonica minore anemitonica, cioè priva di sensibili e quindi non indirizzabile ad una tono di riferimento<sup>12</sup>): non possiamo perciò parlare di modulazione, ma di uno spostamento da un modo minore ad un altro.

### Esempio 26

Concluso anche l'intreccio B viene proposto per la seconda volta l'intreccio A, stavolta però sottoposto ad un nuovo "trattamento" da parte di Fripp (es. 27): egli espone - all'unisono con Belew - nella prima battuta la frase che prima aveva esposto "contrastando" l'altro chitarrista, poi, alla seconda ripetizione, toglie l'ultima nota, suonando così una frase in 9/8. In anticipo di 1/8 sull'altra voce che espone la breve serie di note (mentre lo stick ha ripreso la frase in 17/4 insieme alla batteria) risuona le dieci note e poi ne suona solo le prime quattro, componendo così una frase in 14/8. Dopo queste due esposizioni ritmicamente asimmetriche, per qualche battuta viene rifatta la frase A in 9/8, senza cioè l'ultima nota (nel frattempo l'altra voce sta continuando la sua esposizione della frase in 5/4). Dopo sei battute di 5/4 le due chitarre si riallineano; la frase viene suonata ancora due volte all'unisono e poi viene riesposto l'intreccio B.

<sup>12</sup> Anche la ripetizione ossessiva con lo sfasamento va aggiunta agli elementi che non consentono di individuare una tonica di riferimento o una sensibile.

### Esempio 27

L'intreccio C (es. 28) presenta la frase in 17/4 dello stick abbassata di una terza maggiore (sono presenti in quasi tutti i brani cantati di questo repertorio gli innalzamenti e gli abbassamenti senza modulazioni di intere parti, specialmente in salti di terza, sia maggiore che minore) mentre le due chitarre suonano una nuova frase le cui note sembrano comporre una scala pentatonica di Do diesis minore (manca, delle cinque note, solo il Sol diesis). Il metro suonato dalla batteria (accoppiata con lo stick) è di 17/4, ma le chitarre inizialmente espongono una breve serie in 15/16: dopo tre esposizioni all'unisono, Belew prosegue con questo metro mentre Fripp, nuovamente, elimina l'ultima nota (questa volta una semicroma) eseguendo un tempo di 14/16. Come prima (e come accade dopo e in tanti altri brani), continua questa pratica sovrapponendo la stessa frase che viene progressivamente scalata di 1/16: si può vedere questo processo come un'alternativa al processo di sfasamento di *Clapping Music* vicina però negli intenti, ovvero non sfruttare più lo sfasamento graduale continuando a perseguirne gli effetti. Per rientrare in pari con l'altra chitarra prima del cambio successivo, Fripp deve eseguire la serie privandola questa volta di altri 4/16, passando cioè a 10/16: fatto ciò una volta si allinea nuovamente.

### Esempio 28

L'intreccio D (es. 29) è composto da una sola battuta in 5/4 in cui vengono per la prima volta in questo pezzo presentate le caratteristiche dello stick, ovvero consentire all'esecutore di suonare lo strumento come un pianoforte, eseguendo anche dei *clusters* (che con la normale accordatura per quarte del basso, così come per la chitarra, possono essere suonati agevolmente solo se una delle due note è una corda libera, a vuoto). Dal momento che è sufficiente premere la corda in un determinato tasto senza la necessità che questa venga fatta vibrare dall'altra mano, la stessa altra mano, ora libera, può premere anch'essa le corde<sup>13</sup>, proprio come entrambe le mani schiacciano i tasti del pianoforte. Vengono suonati quindi intervalli di seconda minore (Mi-Fa, Do bemolle-Do bequadro, La-Si bemolle, Fa diesis-Sol, Mi diesis-Fa bequadro, Mi-Mi bemolle, Si-Do) e di seconda maggiore (Re-Mi). Inoltre Fripp entra 1/8 in ritardo rispetto a Belew suonando tutta la frase che questi suonerà nell'arco della battuta in 5/4 a tempo raddoppiato, in 5/8 e usando semicrome anziché crome. Anche questo esempio è avvicinabile all'esperienza di Steve Reich e a brani come *Music For Mallet Instruments, Voice and Organ* (1973) e *Four Organs* (1970).

#### Esempio 29

L'intreccio E (es. 30) è la frase che Belew suona dell'intreccio precedente una terza minore sopra, con lo stick salito di una quinta diminuita rispetto alla precedente esposizione (una terza minore rispetto all'originale) riprendendo la frase in 17/4, mentre Fripp suona una serie in 5/4 visti

<sup>13</sup> L'accordatura speculare dello stick, per quarte sotto il Do basso/corda centrale e per quinte al di sopra, è fatta proprio perché si possano usare le stesse posizioni da parte delle due mani in corrispondenza.

come  $5/8+5/8$ , suddivisi a loro volta in  $3/8+2/8$ , come nell'intreccio C. Le distanze intervallari, però, non sono le stesse.

Esempio 30

INTRECCIO E

The image displays three systems of musical notation for 'Intreccio E'. Each system consists of three staves: FRIPP (top), BELEW (middle), and BASS (bottom). The FRIPP staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The BELEW staff uses a treble clef and a key signature of one flat. The BASS staff uses a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a 5/8 time signature. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the piece. The third system shows a red vertical bar on the BASS staff, indicating a specific point in the music.

L'intreccio F (es. 31) non tocca lo stick, che continua la sua frase in  $17/4$ ; le chitarre entrano quindi quando la frase è già in corso. Applicato nuovamente il processo di sottrazione di  $1/16$ , questa volta la frase è però quella dell'intreccio C alzata di una quinta diminuita (da Fa diesis a Do).

### Esempio 31

Lo stick rientra con gli altri per la frase G (es. 32) in cui Fripp suona in 11/16 mentre Belew in 12/16. La frase è la precedente suonata in 6/4 e alzata di un semitono. Tale intreccio è quello suonato per più tempo nel brano (70 secondi).

### Esempio 32

Dopo che le due chitarre si sono riallineate una volta, l'intreccio G si alza ulteriormente di una terza minore, continuando il processo di sovrapposizione 11/16 su 12/16 (es. 33).

### Esempio 33

L'intreccio H (es. 34) è ancora la stessa frase, suonata dalle sole chitarre, in 14/16 su 15/16. Dopo un breve riallineamento, anche le chitarre concludono la loro corsa iniziata poco più di cinque minuti prima.

### Esempio 34

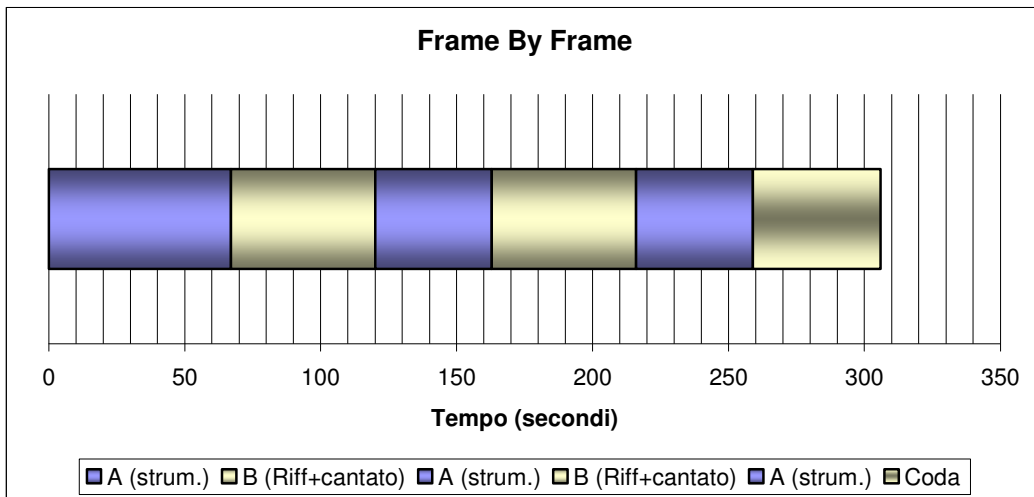
INTECCIO H

The musical score consists of six systems, each with two staves: Fripp (top) and Belew (bottom). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 5/4. Red annotations indicate specific time signatures: 15/16, 14/16, and 15/16. Vertical bars mark specific points in the music.

### Frame By Frame

*Frame By Frame* è costituita da due momenti che si alternano, uno strumentale e uno cantato.

Tabella 11



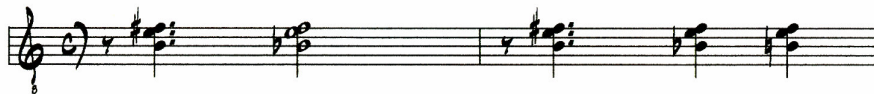
Lo strumentale nella registrazione in studio è posto in apertura del brano, è in tempo di 4/4 ed è costituito da veloci quartine sulle quali Fripp ripete una figura di sei note (es. 35), slittando di due semicrome dopo ogni ripetizione su un accordo ambiguo suonato da Belew formato dalle note Mi – Fa diesis - Si, con quest’ultimo che scende di mezzo tono (es. 36); Tony Levin allo stick ribadisce

il Mi. L'ambiguità dell'accordo è dovuta al fatto che esso non ha un ruolo funzionale, rimane fisso nel tempo, per cui non possiamo dire se sia un Mi con la nona e con alterazione del quinto grado o un Fa diesis con settima di dominante con la quarta e il basso sul Mi (la settima). La figura suonata da Fripp è invece una sequenza simmetrica (chiaramente "parente" della sezione di *Fracture* esaminata nel Capitolo 1 e di molti temi della *League Of Gentlemen*) prima ascendente di Do diesis, Mi, Fa diesis e Sol diesis, poi discendente a Fa diesis, Mi e Do diesis (dal quale si riparte senza ripetizioni per la figura successiva); la scala individuata da queste note è una scala pentatonica anemitonica di Do diesis minore, ossia una scala minore privata di intervalli di semitono (il secondo e il sesto) e ulteriormente privata del settimo grado (Si naturale se pensiamo alla scala come eolia, ossia vista come sesto grado della scala maggiore di Mi, oppure Do se la consideriamo una scala minore armonica in Do diesis minore).

Esempio 35



Esempio 36



Tutto ciò viene ripetuto numerose volte anche dopo l'entrata di stick e batteria, dopodiché viene alzato di una terza minore (facendo partire cioè la scala suonata da Fripp con un Mi); dopo un numero di ripetizioni questa volta inferiore rispetto al precedente, si sale ancora di una terza minore (scala pentatonica in Sol minore) e dopo quattro ripetizioni di una seconda minore, andando cioè in Sol diesis minore, sul quale si fermano per due sole ripetizioni. Al termine di questo turbine di semicrome velocissime che sale progressivamente togliendo il respiro, comincia il chorus. Questo è basato su di un riff in 7/4 (visto come 7/8 + 7/8, una volta con l'inizio in battere e una volta in levare, es. 37); sui 14/8 complessivi costituenti il riff, Robert Fripp compie il lavoro di slittamento progressivo che già abbiamo osservato in *Discipline* (eliminando cioè l'ultima nota), facendolo diventare un 13/8 (es. 38), oltre a rallentare leggermente.

Esempio 37





### Esempio 38

Lo stick in questo caso ha funzione armonica, dando un significato modale diverso alla serie ogni volta che la fondamentale cambia (influenzando anche sulla melodia). Sulla fissità del riff (La, Fa diesis, Si e Do diesis), il primo accordo è un Fa diesis minore (in questo caso il Si è solo una nota di passaggio, es. 39.A);

### Esempio 39.A

il secondo è un Re settima maggiore (con la sesta, il Si, di passaggio), ribadito anche dal Re cantato da Belew (es. 39.B);

### Esempio 39.B

The musical score for Example 39.B consists of four staves. The top staff is labeled 'VOICE' and contains the lyrics 'Held by drow - ning'. The second staff is labeled 'BELEW' and shows a guitar riff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The third staff is labeled 'FRIPP' and shows a guitar riff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The bottom staff is labeled 'STICK' and shows a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature.

appare poi un Si al basso che fa diventare la figura suonata dalle chitarre un Si con la nona e la settima minore, mentre il cantato ci aiuta a capire che l'accordo è maggiore (soffermandosi su di un Re diesis) e allontanando l'ipotesi che il tutto si svolga in una tonalità, in quanto non ci sono rapporti armonici tra il Re maggiore e il Si maggiore, se non vedendo quest'ultimo come accordo di passaggio, ma ciò è contraddetto dal rilievo dato dalla melodia al Mi bemolle e dalla durata dell'accordo stesso, pari a quella del Re, cioè due battute (sempre di 7/4, es. 39.C).

### Esempio 39.C

The musical score for Example 39.C consists of four staves. The top staff is labeled 'VOICE' and contains the lyrics 'in you own in your own an -'. The second staff is labeled 'BELEW' and shows a guitar riff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The third staff is labeled 'FRIPP' and shows a guitar riff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The bottom staff is labeled 'STICK' and shows a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature.

Ancora più lontana dal sistema tonale è la battuta successiva, nella quale Fripp si riallinea alla chitarra di Belew e in cui nel riff il Fa diesis diventa bequadro e il basso passa a Sol su di un Re bequadro alla melodia (es. 39.D).

### Esempio 39.D

The musical score for Example 39.D consists of four staves. The top staff is labeled 'VOICE' and contains the lyrics 'a - - - - - li - - - - - sys' with a final fermata. The second staff is labeled 'BELEW' and shows a melodic line in treble clef. The third staff is labeled 'FRIPP' and shows a similar melodic line in treble clef. The bottom staff is labeled 'STRICK' and shows a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Nella battuta finale anche il La del riff scende di mezzo tono, mentre il basso sale di mezzo al La bemolle (es. 39.D): l'accordo così creato è un Do diesis settima con il basso sul quinto grado (anche la melodia si fissa sulla fondamentale dell'accordo). Tutto ciò però non ha alcun ruolo funzionale, dal momento che non ci sono vere e proprie modulazioni; la seconda parte del chorus, infatti, viene alzata di una terza minore senza alcun passaggio: dal Do diesis maggiore di chiusura si passa direttamente al La minore (ossia il Fa diesis alzato di un tono e mezzo) con cui ricomincia tutto il giro.

La coda del brano propone prima le sole chitarre a esporre il riff con gli slittamenti, poi la contrapposizione verticale delle crome costituenti lo stesso con le semicrome che formano la figura strumentale introduttiva (es. 40).

### Esempio 40

The musical score for Example 40 consists of two staves. The top staff is labeled 'BELEW' and shows a melodic line in treble clef. The bottom staff is labeled 'FRIPP' and shows a similar melodic line in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

In realtà le sei note (una delle quali ripetuta, per un totale di sette) che costituiscono la serie esposta da Belew e “manipolata” da Fripp, sono le stesse suonate in semicrome nell'introduzione e trasportate una quarta sopra: la serie generante l'intero pezzo è quindi la scala pentatonica minore priva dell'ultimo grado traslata su varie altezze (in Do diesis, in Mi, in Sol e in Sol diesis nello strumentale e in La e in Do nel cantato), che viene considerata uno spunto modale.

L'idea di modalità che era quindi all'origine di *Red, Breathless* e le due *Larks' Tongues In Aspic* è sopravvissuta nella mente di Fripp ibridandosi con i fraseggi di chiara ispirazione

minimalista già esposti in *Fracture* e con la League Of Gentlemen ed è andata a inglobare anche i brani cantati, diventando la cifra stilistica centrale dei rifondati King Crimson.

### *Neal And Jack And Me*


Come appropriatamente Michael Nyman annota dando una definizione di minimalismo, “The origins of this minimal process music lie in serialism”<sup>14</sup>. Riferendosi alle idee di La Monte Young (1935) riguardo la ripetitività nella musica di Anton Webern (1883-1945) che lo ispirò, indica altre caratteristiche della corrente musicale nata negli anni Sessanta:

“[Young] saw that while on the surface level this was ‘constant variation’ it could also be heard as ‘stasis, because it uses the same form throughout the length of the piece... the same information repeated over and over again”<sup>15</sup>.

La variazione costante e la stasi al contempo sono gli elementi fondanti dello stile dei KC IV, ne è la riprova il processo di slittamento graduale cui sono sottoposte le serie di *Discipline* e *Frame By Frame*. Il brano *Neal And Jack And Me* (*Beat*, 1982) è invece basato sui processi che vengono applicati, sempre in *Discipline*, all’intreccio D, che viene spostato a varie altezze e allineato a diverse strutture ritmiche, dando l’impressione di ascoltare motivi sempre diversi.

L’apertura del brano non concede respiro, iniziando immediatamente con un intreccio a tre voci (le due chitarre e lo stick che suona nello stesso registro). La voce che risulta dominante è quella della chitarra di Belew, che suona un riff in 21/8, visto come 5/8 + 5/8 + 5/8 + 6/8;

**Esempio 41**



The image shows a musical staff for guitar (labeled 'BELEW' on the left) in 21/8 time. The staff contains a sequence of notes. Above the staff, four red brackets indicate the rhythmic structure: the first three measures are each 5/8, and the fourth measure is 6/8. The notes are eighth notes, and the overall pattern is a repeating eighth-note sequence.

all’interno di questa lunga sequenza di note si muovono le altre due voci che suonano parti diverse in 6/8 e 7/8. Non esiste un legame tematico tra il riff principale e le altre due voci, ma l’uguaglianza timbrica e l’incrocio di registri (il tutto si svolge in un intervallo di dodicesima) misti all’indipendenza delle frasi fa sì che non si distinguano i singoli strumenti, e che ciò che viene udito sia la risultante dei vari motivi. I 21/8 con gli altri incroci sono ripetuti in maniera tale da non avere un metro di riferimento vero e proprio; in questo senso l’entrata della batteria con lo stick (che ha il doppio ruolo di terza chitarra suonata dalla mano destra e di basso suonato dalla sinistra) in 4/4 porta dei riferimenti orientativi per l’ascolto (es. 42). Insieme alla ritmica entra anche un cantato/parlato alla maniera di *Elephant Talk*.

<sup>14</sup> MICHAEL NYMAN, *Experimental Music – Cage and beyond*, Cambridge University Press, 1999; p. 139.

<sup>15</sup> *Ibid.*

### Esempio 42

Lo spostamento del riff suonato da Belew una terza maggiore sopra (es. 43) introduce il secondo momento strumentale: sulla stessa figura la frase di Fripp è in 7/8 e parte a un'altra distanza intervallare (prima partiva una quarta sopra, ora una quinta sotto, in Re bemolle), mentre il basso si alza anch'esso di una terza maggiore, passando però a un tempo di 7/4, cambiando completamente figura melodica. Ritmicamente ogni voce è in contrasto con le altre (è vero che ogni tre battute di 7/8 la parte di Fripp rientra in quella in 21/8 di Belew, ma quest'ultima è pensata a gruppi di 5/8 con l'ultimo di 6/8, quindi sfasata), aggiungendo inoltre la voce di Belew quasi recitante che pronuncia frasi insensate in francese. Dopo cinque ripetizioni di 7/8, Fripp alza la frase di una quarta trascinandolo con sé, 1/8 in ritardo perché in 7/4, anche Levin (es. 44), mentre Belew resta fermo in La bemolle. Dopo sei ripetizioni i due tornano al Re bemolle iniziale, che poi abbandonano nuovamente dopo sei ripetizioni, per effettuarne due in Sol bemolle prima del cambio.

### Esempio 43

### Esempio 44

The musical score for Example 44 consists of three staves. The top staff, labeled 'BELEW', is in treble clef and contains a sequence of notes with a time signature of 21/8. The middle staff, labeled 'FRIPP', is also in treble clef and features a 7/8 time signature with vertical bar lines indicating phrasing. The bottom staff, labeled 'LEVIN', is in bass clef and includes a 7/4 time signature. The key signature for all staves is one flat (B-flat).

Pur essendo statica e semplicemente traslata di una terza, la serie suonata da Belew risulta completamente diversa rispetto a quella iniziale, dal momento che cambia significato modale a causa delle serie suonate da Fripp e Levin: se la prima volta era il quinto grado di un ipotetico La minore, poi diventa il quinto grado di Re minore (Levin scandisce, nella figura in 7/4, prima la fondamentale, poi la nona e poi la terza minore, mentre Fripp si tiene lontano dal terzo grado, creando ambiguità perché inserisce nel suo arpeggio prima la settima maggiore, il Do, e poi la settima naturale, il Si) e poi il primo di La bemolle minore (con Fripp che crea ancora più scompiglio facendo scendere cromaticamente il sesto grado a quinta aumentata e poi naturale e ribattendo il quarto grado, il Re bemolle). L'effetto risultante è quindi quello di udire diversi accordi e diverse frasi.

Il momento strumentale successivo è basato su un Re minore ribattuto (Fripp suona La e Re e Levin la tonica) con scarti ritmici e accordi di Fa maggiore (es. 45), mentre il parlato scivola sempre di più verso il *non-sense*.

### Esempio 45

The musical score for Example 45 consists of three staves. The top staff, labeled 'BELEW', is in treble clef and shows a sequence of notes with time signatures of 2/4 and 3/4. The middle staff, labeled 'FRIPP', is also in treble clef and features a 4/4 time signature with a complex rhythmic pattern. The bottom staff, labeled 'LEVIN', is in bass clef and includes a 4/4 time signature. The key signature for all staves is one flat (B-flat).

L'arpeggio intrecciato che inizia con il La bemolle e la sezione ad accordi si alternano per due volte, come fossero strofa e ritornello, mentre la voce sembra ripetere una melodia vicina alla funzione di ritornello sulle sezioni in Re minore (sebbene non ci siano ripetizioni testuali a sottolineare ciò: la prima volta inizia con il verso “*Strange spaghetti in this solemn city...*”, la seconda con “*Hotel room homesickness on a fresh blue bed*” e la terza con “*The Seine alone at 4am The (in)Seine alone at 4 A.M...*”, introducendo la coda). Le tre ripetizioni sono progressivamente più brevi, fino a consumarsi in quella che sarà la melodia del finale (tabella 12).

La coda gioca ancora sui numerosi risvolti modali che la frase in 21/8 può avere. Questa viene riportata alla nota di origine, cioè con Mi come nota di partenza e contrapposta a una nuova figura in 13/4 suonata da Fripp (es. 46). Le note che vengono ripetute in momenti diversi e ad altezze diverse sono il La, il Mi, il Sol, il Do, il Re.

Esempio 46

Quando entra lo stick, questo cambia le toniche modificando il significato armonico degli arpeggi, come sul cantato di *Frame By Frame* e nei precedenti momenti del pezzo: prima lasciando 5/4 di La (indicando un accordo di La minore settima), poi 7/4 di Do (Do sesta o La minore rivolto, con il basso sul terzo grado), poi 6/4 di Fa (Fa con la nona e la settima maggiore) ed infine 6/4 di Sol (forse una accordo di quarta? O un Do col basso sul quinto?) (es. 47). Su questo arpeggio entra anche la batteria, in 4/4, mentre viene cantata l'unica vera melodia del pezzo, ripetuta come un mantra e derivata dall'ultima cellula del "ritornello" e costituita dal titolo del brano più il finale "Absent lovers".

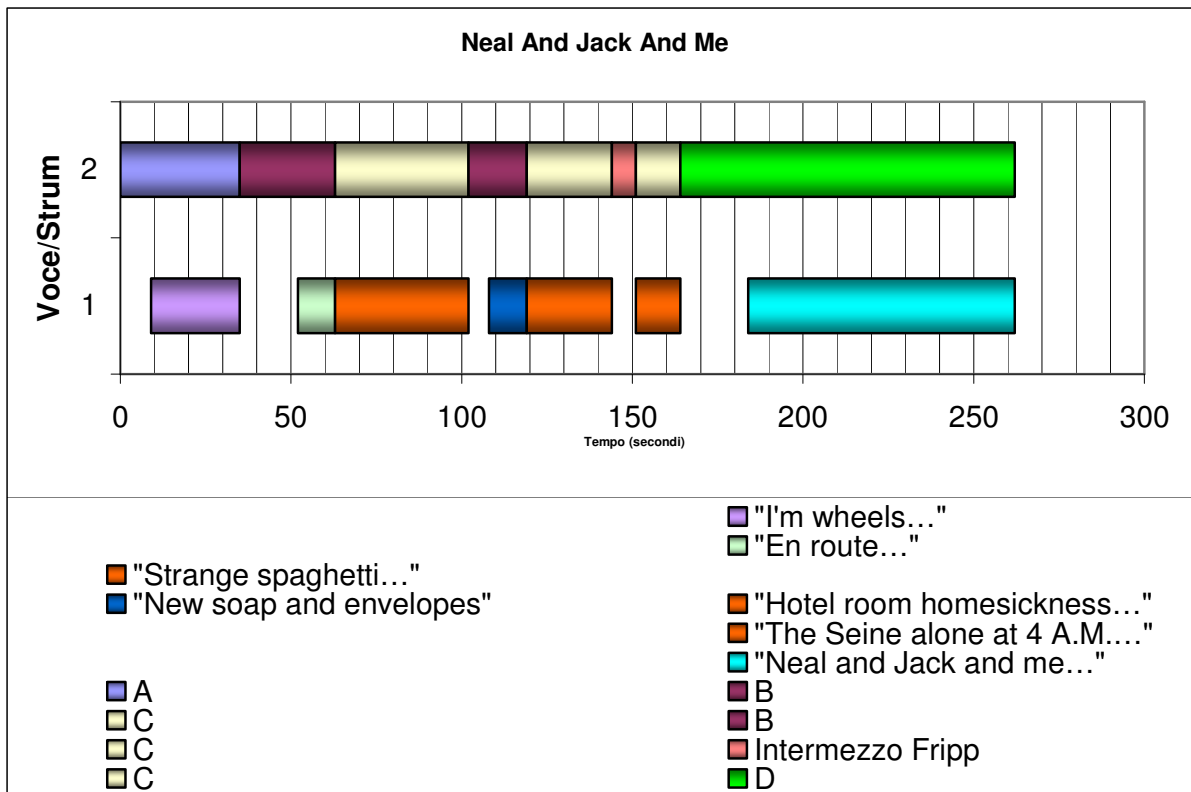
#### Esempio 47

The musical score for Example 47 consists of three systems of staves. Each system has three staves: BELEW (top), FEI PP (middle), and LEVIN (bottom). The top two staves (BELEW and FEI PP) are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff (LEVIN) is in bass clef with a key signature of one flat. The first system shows the initial entry of the instruments. The second system shows the continuation of the piece. The third system shows the final part of the piece. The BELEW and FEI PP parts consist of a repeating melodic phrase, while the LEVIN part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and arpeggiated figures.





Tabella 12



### Three Of A Perfect Pair

Tra i brani basati sullo slittamento, *Three Of A Perfect Pair* (*Three Of A Perfect Pair*, 1984) è l'unico basato su un giro d'accordi definito; le note toccate dal riff sono infatti costituenti il Do minore prima (es. 48), il Fa minore (es. 49) e il Sol minore poi (es. 50); i passaggi da un accordo all'altro seguono una struttura molto simile ad un blues (in quattordici battute anziché nella tradizionale forma in dodici):

II:Do minore		%		%		%	
IFa minore		%	IDO minore		%		
ISol minore		%	IFa minore		%		

|Do minore | % :||

### Esempio 48

BELEW  
FRIPP  
LEVIN

### Esempio 49

FRIPP  
FRIPP  
LEVIN

### Esempio 50

FRIPP  
FRIPP  
LEVIN

Lo slittamento tra i fraseggi delle due chitarre è dovuto al lieve ritardo che Fripp inserisce nella sua parte, che differisce da quella di Belew per ordine delle note suonate nonché per le ottave toccate (registro medio basso per Belew, medio alto per Fripp). I due fraseggi sono sì differenti, ma toccano in pratica le stesse note, cioè Do, Mi bemolle, Fa e Si Bemolle (Fripp tocca anche un Sol), che risulta un arpeggio di Do minore se andiamo anche a vedere la parte di basso (il Fa risulta quindi una nota di passaggio). La melodia cantata, armonizzata per terze, segue le alterazioni della tonalità di Do minore.

Il bridge è una trasposizione del giro armonico una terza minore sotto, quindi in La minore, trasformato in tempo di 7/8, suddiviso in 4/8+3/8 (es. 51). Al termine di ogni bridge viene proposto

il riff suonato in La minore, prima di essere riportato all'originale Do minore per essere inserito in un nuovo chorus. Nei passaggi in La minore Fripp modifica la sua parte: le due ripetizioni di 6/8 vanno a formare una macromisura di 12/8 che il chitarrista inglese scompone in tre parti da 4/8 (es. 52).

Esempio 51

Musical notation for Example 51, showing a guitar riff in 6/8 time across three staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The riff consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Esempio 52

Musical notation for Example 52, showing a guitar riff in 6/8 time across three staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The riff consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The notation is divided into three measures, each labeled with a red '4/8' and a vertical bar, indicating a subdivision of the 6/8 time into three 4/8 measures.

Il *solo* del brano è collocato dopo il secondo bridge, sul metro di 7/8 traslato però in Fa diesis minore, ossia nuovamente abbassato ulteriormente di una terza minore. Il numero di battute cambia rispetto al bridge (da dieci a quattordici), e la progressione armonica viene affidata alla chitarra di Belew, mentre Levin tiene un pedale di Fa diesis (nuovamente fissità e movimento al contempo). Si susseguono un Fa diesis (non ci è dato sapere se maggiore o minore, il terzo grado non viene toccato), un Re maggiore (il quinto grado del precedente bicordo viene alzato di un semitono) e un accordo di dominante sul Fa diesis, ripetuti una seconda volta alzando il registro e rendendo il tutto incalzante (es. 53).

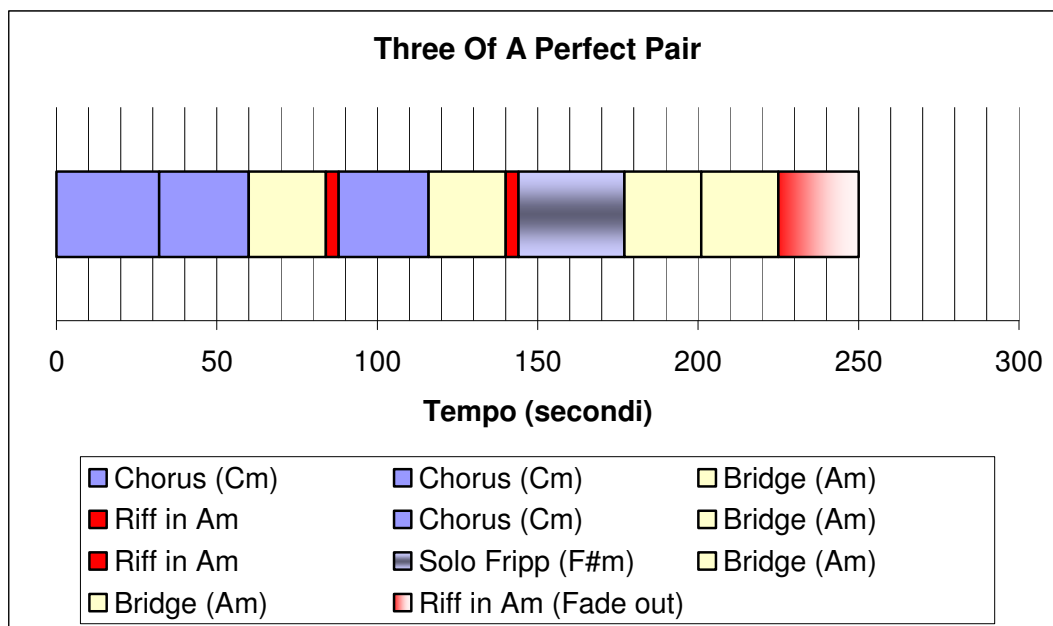
Esempio 53

Musical notation for Example 53, showing a guitar riff in 7/8 time across two staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. The riff consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

È interessante notare che il *solo* non sia più una costruzione melodica improvvisata, ma una sequenza di timbri che si succedono bruscamente l'un l'altro (grazie alle opportunità concesse dalla synth guitar suonata da Fripp) contraddicendo anche la suddivisione metrica stabilita dagli strumenti ritmici che suonano *sotto*; non è inopportuno utilizzare termini che rimandino al concetto di verticalità, in quanto sebbene ogni brano sia basato sull'effetto risultante, ogni singola parte strumentale è al contempo indipendente e interdipendente dalle altre. Nei momenti in cui viene lanciato un *solo*, lo strumentista approfitta dell'intricata impalcatura costruita sotto di lui per staccarsene, come fosse un trampolino. Il *solo* quindi non è in rapporto armonico o melodico con il

resto del brano, ma quasi in contrasto, in quanto momento in cui il musicista, prima imbrigliato in un incastro che lo vedeva ingranaggio essenziale, esce dai ranghi e si lascia andare a elaborazioni *free*, atonali, non modali, prive di metro, di ritmo, talvolta libere dall'essenza melodica dominante negli assoli, per diventare esclusivamente suono, timbro, talvolta rumore. I brani strumentali, che sono fondati sul contrasto improvvisazione/scrittura, hanno invece una natura strutturalmente diversa, per quanto abbia in comune con i brani cantati la tensione ad una libertà espressiva che passa per soluzioni radicalmente lontane dalle abitudini e dai cliché della musica rock.

Tabella 13



**Intreccio e verticalità: *Elephant Talk***

L'anello di congiunzione tra l'elaborazione di riff minimalisti sottoposti a slittamenti e sfasamenti su di un brano cantato e la concezione verticale di intrecci indipendenti presente in alcuni brani strumentali è *Elephant Talk* (*Discipline*, 1981).

Il potente riff viene enunciato dallo stick dopo uno sfarfallio introduttivo suonato dallo stesso e manifesta le ampie possibilità di estensione proprie dello strumento (es. 54).

Esempio 54



L'entrata degli altri tre strumenti si presenta immediatamente come una sovrapposizione di più livelli: oltre al riff, Adrian Belew lancia un accordo di Re settima con accento sul levare del primo movimento all'unisono con la batteria, mentre Fripp intaglia un elaborato fraseggio di semicrome. A sovrapporsi ulteriormente arriva la voce, che, seguendo l'esempio dei Talking Heads di brani come *Artists Only (More Songs About Buildings And Food, 1978)*, si lascia andare in frasi al limite del *non-sense* in bilico tra urli, parlato e cantato. Il brano in sé è una sorta di dichiarazione di poetica (di Belew in primis, in quanto curatore dei testi, ma del nuovo gruppo *tout court*); una poetica che include cantato, parlato e strumentale, intreccio complesso in un unico impasto eterogeneo e compatto al tempo stesso. Le frasi enunciate da Belew sono prive di significato (dopotutto "*Talk, it's only talk*"), e vengono scelte solo per assonanza, consonanza e libera associazione, nonché per ordine alfabetico: la prima strofa elenca le parole "*Arguments, agreements, advice, answers, articulate announcements*"; la seconda "*Babble, burble, banter, bicker bicker bicker, brouhaha, balderdash, ballyhoo*" e poi "*Back talk*"; la terza "*Comments, cliches, commentary, controversy, chatter, chit-chat, chit-chat, chit-chat, conversation, contradiction, criticism*" e poi "*Cheap talk*"; la quarta, svelando il gioco, "*Debates, discussions/These are words with a D this time/ Dialog, duologue, diatribe, dissention, declamation/Double talk, double talk*" ed infine la quinta "*Expressions, editorials, explanations, exclamations, exaggerations*" con il finale "*Elephant talk*". L'associazione per analogia invade anche la sfera strumentale, nella quale Belew fa imitare dalla sua chitarra il barrito di un elefante. Il corto circuito comunicativo è attuato, non c'è un messaggio, ci sono solo mittente e destinatario di significanti.

L'idea di Tamm secondo la quale "*Belew's lyrics and singing are largely a distraction; the vocal melodies, for the most part, smack of being laid on top of existing instrumental tracks as an afterthought, they don't strike me as having grown organically with the rest of the music, but rather as somewhat laboriously and manneristically following the rhythmic and harmonic backings, which get covered up, pointlessly, because they are by and large much more interesting and vital than the sung tunes and lyrics themselves*"<sup>16</sup> nasce da una concezione della canzone che i KC hanno superato, ossia quella che sottintende la presenza di una melodia o di un ritornello: esattamente come gli assoli di Fripp sono privi di fraseggio melodico (talvolta sembrando quasi degli "errori" di mixaggio, con strappi improvvisi nel tessuto ritmico, come per *Three Of A Perfect Pair*) consumandosi nel puro timbro, così i testi di Belew si liberano di un senso compiuto che li renderebbe normalmente accettabili come tali e le melodie cantate sono in realtà dei parlari che ruotano intorno ad una nota (non dei rap e nemmeno dei recitativi, piuttosto dei deliri intonati). È naturale che sia difficile considerare quello di *Elephant Talk* un chorus, ma è bizzarro che Tamm

---

<sup>16</sup> TAMM, *RF*, p. 115-116.

faccia delle considerazioni simili dal momento che altri artisti in dischi di poco precedenti e di largo successo (gli stessi Talking Heads già citati, ma anche David Bowie<sup>17</sup> prima del disco dei King Crimson, Laurie Anderson dopo, ma pur sempre prima della pubblicazione di Tamm, per elencare brevemente solo i più popolari) avevano sperimentato. E lo stesso Belew da solista, nel brano *Phone Call From The Moon* (*Young Lions*, 1990), inserisce sulla strofa basata su comunissimi accordi (senza complessi intrecci à la King Crimson, facendo cadere “l’alibi” della difficoltà di scrivere una melodia su tali elaborate forme) interi chorus semplicemente parlati (o recitati).

Dal punto di vista musicale, anche *Elephant Talk* si fonda sulla concezione modale dell’armonia che abbiamo già visto: all’inizio, prima del cantato, sul riff Fripp arpeggia un Mi minore (es. 55); dopo il cantato, sullo stesso accordo suonato da Belew e lo stesso riff di stick, suona in La minore (es. 56). Il momento tra una strofa e l’altra vede la stessa figura suonata da Fripp, mentre il gruppo scende di una terza minore (al solito il trasporto avviene senza alcuna modulazione, non necessaria dal momento che il contesto è modale e non tonale) (es. 57).

#### Esempio 55

The musical score for Example 55 consists of three staves. The top staff, labeled 'FRIPP', shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle staff, labeled 'BELEW', shows a harmonic accompaniment in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a long note with a fermata. The bottom staff, labeled 'STICK (LEVIN)', shows a bass line in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

<sup>17</sup> In particolare il bridge di *Joe The Lion* (“*Heroes*”, 1977), in un disco al quale ha partecipato anche Robert Fripp, inizia parlato per poi impennare e diventare una melodia sul registro acuto.

### Esempio 56

Musical score for Example 56. It consists of three staves. The top staff is labeled 'FRIPP' and contains a melodic line with eighth notes. The middle staff is labeled 'BELEW' and contains a series of chords, some with a long horizontal line above them indicating a sustained sound. The bottom staff is labeled 'LEVIN' and contains a bass line with eighth notes.

### Esempio 57

Musical score for Example 57. It consists of two staves. The top staff is labeled 'FRIPP' and contains a melodic line with eighth notes and some chromaticism. The bottom staff is labeled 'LEVIN' and contains a bass line with eighth notes.

Il *solo* di Fripp non è invece un'improvvisazione, bensì un piccolo tema strumentale (es. 58), mentre quello di Belew è un'impennata di suoni che somigliano ai barriti di un elefante.

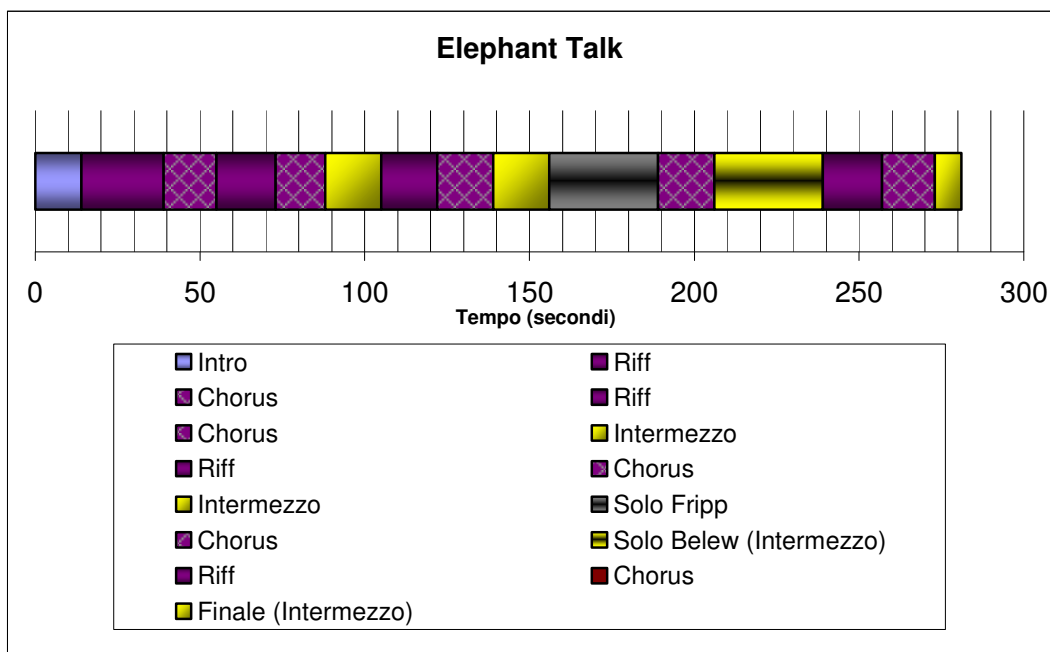
### Esempio 58

Musical score for Example 58, titled 'SOLO'. It consists of four staves, all labeled 'FRIPP'. The first staff begins with a key signature of two flats and a common time signature. The music is a melodic solo consisting of eighth and quarter notes with various accidentals.



Quella iniziata con questo brano (primo brano del primo disco dei nuovi KC) è una ricerca sul linguaggio che procede (cronologicamente) nei brani *Indiscipline*, *Neal And Jack And Me*, *The Howler*, *Dig Me*, collegando organicamente brani in cui l'improvvisazione collettiva è predominante a brani dai complicati intrecci strutturali e musicali. La voce diventa un altro strato che si va ad aggiungere alle chitarre, al basso e alla batteria, e come tale viene trattata.

Tabella 14



***Thela Hun Ginjeet: “this is a dangerous place”***

*Thela Hum Ginjeet* porta invece ad un discorso differente, soprattutto perché si fanno evidenti dei rimandi alla world music.

È fondamentale notare che non ci sono strumenti etnici in questo brano: i “suoni della giungla” che sono l’idea di partenza del pezzo vengono riprodotti dai soli strumenti elettrici suonati normalmente dalla band, in particolare i tamburi della batteria suonati anche sul bordo, i “ruggiti” della synth guitar suonata da Fripp e gli armonici della chitarra elettrica di Belew, a imitazione di campanelli o strumenti a percussione. Il “sound” complessivo del pezzo è quindi profondamente differente da quello di *The Sheltering Sky*, e non solo a causa della strumentazione differente. In questo caso è la sovrapposizione a richiamare, per analogia, la “giungla”, la mancanza di prospettiva visiva a causa della fitta vegetazione che quindi induce a ricorrere alla sovrapposizione di piani per rendere la spazialità. Ma i timbri degli strumenti suonati sono quanto di più lontano esista dalla “selvaggia” area semantica di una rigogliosa e fitta foresta: sentiamo i suoni spudoratamente sintetizzati, quindi ostentatamente “finti”, della chitarra di Fripp, le frasi e le

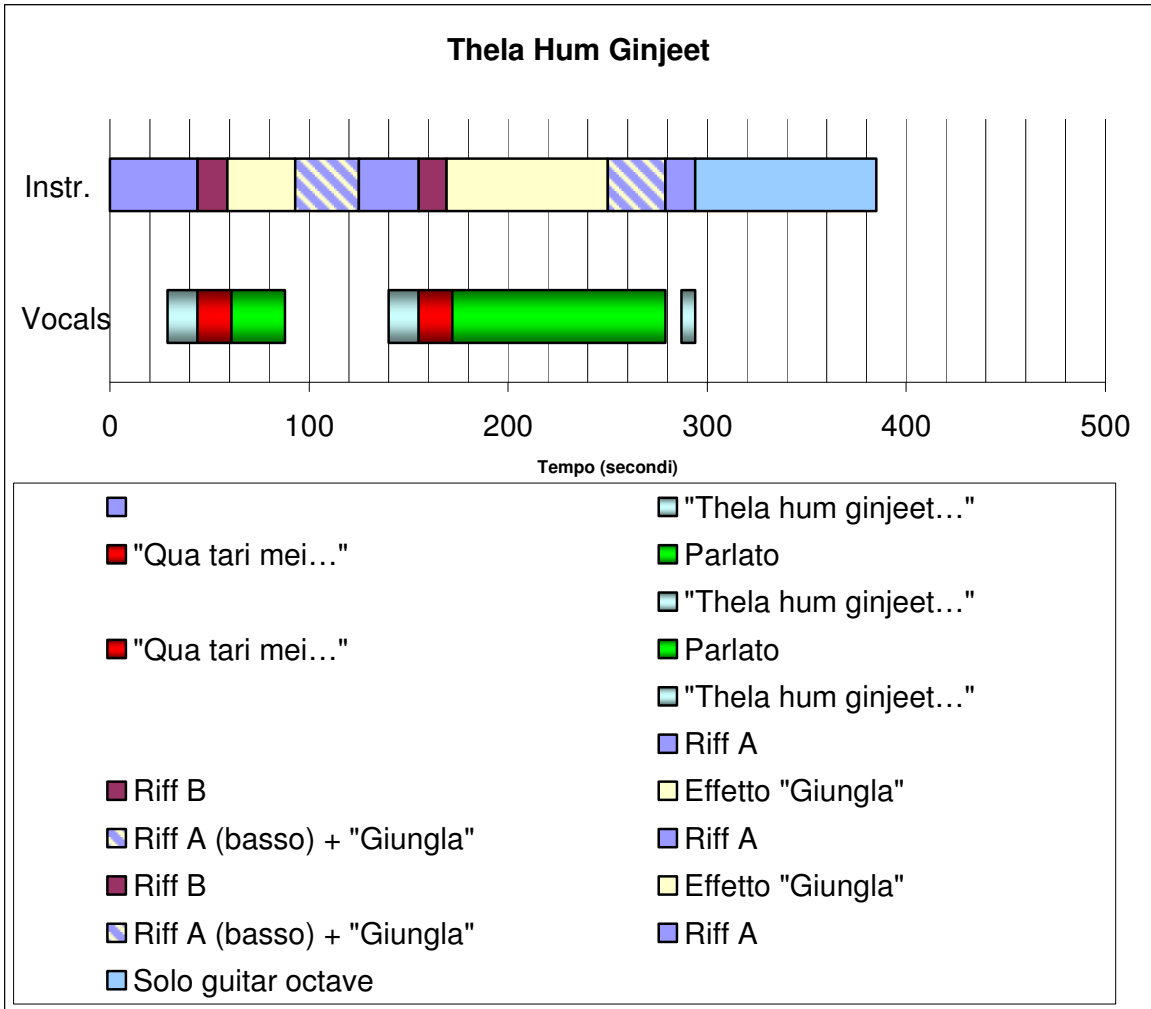
strisciate sulle corde dello stick di Levin e soprattutto i suoni metallici della chitarra di Belew, che percuote le corde sulla paletta, prima del capotasto, provocando inoltre rumorosi ronzii e *feedback* dovuti alla natura “elettrica” dello strumento. Non sono inoltre presenti versi di animali, mentre sappiamo bene che con i mezzi a loro disposizione i musicisti del gruppo avrebbero potuto riprodurle in gran numero (cosa che fanno in due brani dello stesso disco<sup>18</sup>). Quanto ci viene presentato è la città vista come *giungla urbana*, fatta di elettricità e suoni artificiali, risultati del progresso tecnologico<sup>19</sup>. Il camuffamento viene indicato dal titolo stesso: quella che suona come una lingua esotica non è che l’anagramma di “*Heat in the jungle*”, come viene riferito dallo stesso Belew nel post-chorus dominato dalle parole prive di significato (o criptato anche in questo caso?) “*Qua tari mei/Tela Hun Ginjeet*”. Il fatto che si stia parlando di qualcosa costruito dall’uomo per l’uomo non sottintende però che non ci siano pericoli: ciò viene sottolineato dai momenti parlati innestati all’interno del brano durante i momenti strumentali. Adrian Belew ebbe una disavventura con dei malintenzionati per strada nei giorni in cui il gruppo registrava a New York, e, una volta arrivato agli studi di registrazione, raccontò l’accaduto al resto del gruppo in maniera sconnessa e un po’ surreale; Fripp accese un microfono nella sala e registrò tutto. Anche qui, quindi, come in *My Life In The Bush Of Ghosts* o *#3* di Peter Gabriel, viene utilizzato il campionatore, ma l’uso che ne viene fatto è ribaltato: piuttosto che incorporare una fonte “esterna” nel contesto del brano rock, magari costruito esso stesso sul campione (un pattern ritmico piuttosto che un discorso), in questo caso l’effetto è volutamente straniante, in quanto il fruscio del nastro e la bassa qualità della registrazione rendono chiaramente percepibile il racconto come un elemento extramusicale (non siamo in presenza di un brano parlato come *Indiscipline* o *Dig Me*) “incollato” sulla base strumentale. Il risultato ottenuto dai King Crimson, qui va nella direzione opposta rispetto ai lavori di ricerca coevi dei colleghi (e spesso sodali): non solo svelano l’artificiosità del processo di campionamento, ma ribaltano anche l’attenzione – che in quel periodo veniva rivolta alla musica etnica – al mondo occidentale, al mondo della tecnologia; ciò che suona selvaggio e intricato diventa la città, non più un territorio lontano geograficamente e culturalmente come l’Africa o l’Estremo Oriente.

---

<sup>18</sup> In particolare Belew sembra avere una particolare attrazione per i versi degli animali, che spesso riproduce nei suoi soli: su *Discipline*, nei brani *Elephant Talk* (ovviamente un elefante) e *Matte Kudasai* (gabbiani), ma nella sua discografia solista, parallela a quella della band, ve ne sono moltissimi altri: il rinoceronte su *The Final Rhino (Lone Rhino, 1982)*, le balene in *Ballet For A Blue Whale (Twang Bar King, 1984)*, gli animali della savana di *Young Lions (Young Lions, 1990)* fra gli altri.

<sup>19</sup> È inoltre di poco precedente a quegli anni il progetto di Fripp, mai realizzato, chiamato *Discotronics*, in cui i rumori della strada sarebbero stati campionati e utilizzati per costruire brani e “paesaggi sonori”, una sorta di equivalente “concreto” (nel senso musicale del termine) dei Frippertronic.

Tabella 15



## Capitolo 3

### Le canzoni

Eric Tamm colloca i tre brani *Matte Kudasai*, *Two Hands* e *Model Man* (con specifico riferimento al ritornello) all'interno del sistema tonale, a differenza di tutti gli altri (pur non identificando mai l'origine modale di tutti i brani basati sui riff, ma semplicemente enumerandoli come "non-tonali"). Il rapporto che si instaura però con il tonalismo è, come è facile aspettarsi, molto particolare, comunque vicino alla modalità. Il contributo di Belew nelle composizioni del gruppo è quello più vicino al rock tradizionale, come è intuibile ascoltando i suoi dischi da solista, nei quali è evidente il gusto beatlesiano nell'elaborazione melodica e nelle armonizzazioni dei cori. Con i KC, oltre ai tre brani già citati, Belew ha anche inciso *Heartbeat*, strutturalmente e melodicamente un brano pop, *Sleepless*, molto vicino alla musica dance dei primi anni Ottanta<sup>20</sup> (non vanno dimenticati gli stretti rapporti di collaborazione intrattenuti dal chitarrista americano con David Bowie e i Talking Heads), *The Howler* e *Man With An Open Heart*, complessi esperimenti di convivenza tra cantabili melodie pop ed elaborate parti strumentali ai limiti dell'avanguardia.

#### *Matte Kudasai*

Il brano si basa essenzialmente su arpeggi che hanno indubbiamente legami di parentela con *Books Of Saturday (LTA)* e sono più che simili a *North Star* e *Mary (Exposure)* che Fripp ha inciso da solista. Probabilmente questi due ultimi esempi fungono da "esperimento" per il raggiungimento di una forma compiuta, in questo caso il brano inciso dal gruppo nel 1981. Senza ombra di dubbio, mettendo da parte tali distinzioni, la struttura dell'esposizione dell'arpeggio, con la fissità su di un solo accordo all'inizio per poi risolvere successivamente verso un altro modificando anche l'arpeggio, è la stessa.

Il metro del brano è 6/8, ma la ritmica tende a suonarlo contraddicendone l'andamento ternario e facendolo risultare all'orecchio binario. Come nei brani basati su slittamenti e metri composti, anche qui la poliritmia è utilizzata per sfondare il più possibile la ritmica di spostamenti d'accento e artifici che rendano "pieno" l'effetto di insieme, facendo in modo che siano gli strumenti armonici a riempire (o a non riempire) i silenzi opportunamente lasciati. Tale procedimento è inoltre in questo caso ancora più adatto, dal momento che siamo in presenza di una *ballad*.

La struttura del pezzo è lineare (tabella 16); sostanzialmente il pezzo è una ripetizione dello stesso chorus, prima strumentale, poi cantato; anche gli assoli (di Belew) sono costruiti

---

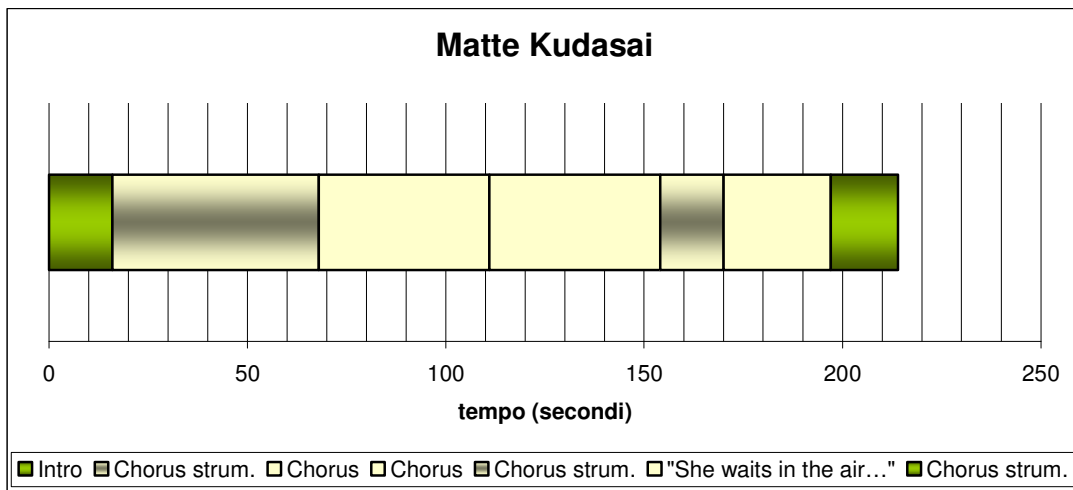
<sup>20</sup> La recensione del singolo dal "New Musical Express" del 3 marzo 1984 ripubblicata nel *booklet* della riedizione in CD di *Three Of A Perfect Pair* lo definisce: "A dance tract", mentre nel "Melody Maker" del 10 marzo (ristampato sempre nel *booklet*) è scritto, fra le altre cose, "King Crimson are a modern funk band with shades of electric pop!".

sull'arpeggio del chorus, e riprendono la melodia con piccole variazioni e suoni ricavati dalla *slide* passata sul registro acuto (provocando un effetto simile al verso dei gabbiani, ravvisabile soprattutto nelle performance live). Tutti i chorus sono suddivisibili in tre parti: una (A) basata sul Mi ribattuto al basso, una (B) sull'alternanza di Fa diesis e Mi al basso su di un arpeggio che rimane invariato, e una (A') basata sul La ribattuto, con una figura riportata dalle note alte molto simile (anche se una quarta sopra) alla prima.

Chorus:

A (Mi Maggiore) – B (Fa diesis nona; Mi maggiore; Fa diesis nona) – A' (La maggiore)

Tabella 16



Esempio 59.A - A

MATTE KUDASAI

### Esempio 59.B – B

### Esempio 59.C – A'

La melodia cantata (scritta da Belew, come sempre) riporta una lieve differenza rispetto al chorus strumentale suonato in principio (ess. 59.A, 59.B, 59.C): la parte A è costituita da nove battute anziché dieci come all’inizio. Nonostante il numero dispari di battute, la melodia risulta particolarmente cantabile (forse la più cantabile di tutti e tre i dischi del quartetto), grazie alle note lunghe, al grande respiro del disegno, all’estensione (una decima) e ai salti intervallari cui la voce è sottoposta (una settima maggiore, da Mi al Re diesis tra la terza e la quarta battuta, una nona, dal Mi al Fa diesis, tra l’ottava e la nona) che non risultano bruschi grazie alla lentezza del brano (ES). Benché l’ambito sia, come indicato da Tamm, tonale (è vero che la melodia e lo strumentale sono in Mi maggiore; in questo senso il Sol naturale dell’arpeggio va considerato come nota di passaggio, una *blue note*<sup>21</sup>, così come il Do bequadro su cui si sofferma il cantato sull’arpeggio della sezione B), è comunque possibile ravvisare una vicinanza con la modalità anche in questo brano: non vi è un giro armonico e la fissità dei pedali delle parti A e A’ e l’alternanza di due note al basso su di uno stesso arpeggio fanno pensare più ai cambi di modo di brani come *Frame By Frame* o *Neal And*

<sup>21</sup> Curiosamente, il blues è un genere che non entra assolutamente nelle produzioni di Fripp, che sembra essere completamente estraneo a tale linguaggio. Infatti nelle sue produzioni egli va a toccare molto spesso note e riferimenti armonici vicini a questo linguaggio (le quinte diminuite e l’ambiguità tra terza maggiore e terza minore, le cosiddette *blue notes*), ma questo aspetto è ricavabile solo per analogia, in quanto derivante dall’uso di scale simmetriche, tutt’altro che “blueseggianti”.

*Jack And Me* che a vere e proprie cadenze. L'unica vera cadenza è il passaggio dal La che conclude il chorus con il Mi che inizia il successivo (cadenza plagale).

La sezione B (es. 60.B) merita attenzione: l'arpeggio della chitarra tocca Fa diesis, Sol diesis, Do diesis e Mi; messe nell'ordine Do diesis, Mi, Fa diesis e Sol diesis formano le prime quattro note della scala pentatonica di Do diesis minore (manca la quinta nota, il settimo grado della scala minore naturale, il Si), che è, fra l'altro, la relativa minore di Mi maggiore. Giocando nuovamente sull'ambiguità che viene generata dall'assenza di secondo e sesto grado della scala, la nota al basso cambia facendo cambiare funzione all'arpeggio: con il Fa diesis ribattuto siamo in presenza di un arpeggio che tocca il primo, il nono, il quinto e il settimo grado dell'accordo (il terzo, il La, che chiarisce i dubbi sulla natura minore dell'accordo, è toccato, e non di sfuggita, dalla melodia), con il Mi come pedale siamo in presenza di un accordo maggiore con sesta e nona aggiunte (tutte note che non contraddicono il ruolo di primo grado della scala che ha l'accordo).

Esempio 60.A - A

The musical score consists of three systems, each with three staves: Voice (soprano clef), Guitar (treble clef), and Stick (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: "STILL BY THE WIN - DOW PA - NE PAIN LIKE THE RAIN THAT'S FAL - LI - ING".

### Esempio 60.B - B

VOICE SHE WAITS IN THE AIR MAT - TE KU -

QUIRAR

STICK

VOICE DA - SA - I SHE

QUIRAR

STICK

### Esempio 60.C - A'

VOICE SLEEPS IN A CHAIR IN HER SA - - - A - O A -

QUIRAR

STICK

VOICE ME - RI - CA

QUIRAR

STICK

Il testo utilizza procedimenti simili a quelli utilizzati in *Elephant Talk* e *Waiting Man*: le parole vengono infatti collocate per assonanza o rima, non tanto per significati collegabili fra loro, inserendo rime al mezzo, analogie, allitterazioni e ripetizioni:



Primo chorus:

Still, by the window *pane*,  
*Pain*, like the *rain* that's falling.

Secondo chorus:

*When, when* was the night so *long*,  
*Long*, like the notes I'm sending.

Interessante notare anche il riferimento alle “note lunghe” che il personaggio “spedisce”, riferimento alla canzone stessa.

Esattamente come non c'è nessun movimento a livello armonico (sono assenti progressioni o modulazioni), così non c'è azione nel testo, che si limita a descrivere una immagine mista a sensazioni, come in un *haiku*. È probabilmente questo il riferimento che ha in mente Belew scrivendo il testo, oltre che per il rimando alla lingua nipponica del titolo (che tradotto significa “Aspettami”), anche per la concisione e per il distacco misto a partecipazione personale. Non ne fa mistero ventuno anni dopo scrivendo i brevi testi dei brani a cappella *She shudders, I ran, Bude, Clouds (Happy With What You Have To Be Happy With, 2002)*, che in numerose interviste ha definito “*Haiku music*”.

### ***Two Hands***

La descrizione di una situazione immobile, la resa della fissità sono i concetti alla base di *Two Hands*, la ballad di *Beat*; il testo è l'unico accreditato a Margaret Belew, la moglie del front man del gruppo<sup>22</sup>. Viene descritto il contatto tra due persone (“*Oh they're touching/They're touching each other*” recita il primo verso), le sensazioni e il movimento (“*They're touching each other they're feeling/They push and move/And love each other, love each other/They fit together like two hands, two hands...*”) attraverso il punto di vista di un quadro appeso alla parete (“*I am a face/in the painting on the wall*”, recita l'incipit del secondo chorus), escluso da tutto ciò che è dinamico, vivo.

Proprio come un quadro, il pezzo è “incorniciato” da un *intro* (es. 61) e da un *outro* (es. 62) estranei melodicamente al pezzo in sé, che sfumano in entrata e in uscita. Che l'*outro* sia in Re maggiore e l'*intro* in Do è da attribuirsi al fatto che l'inizio del chorus, cui l'*intro* stesso è attaccato, è in tonalità di Do maggiore su un accordo di Fa maggiore, mentre la fine del chorus è su di un Sol maggiore con la melodia sul Re.

---

<sup>22</sup> Benché il testo di *Indiscipline*, pur essendo depositato a nome del marito, fosse una lettera scritta dalla donna. Questo è il primo, e finora unico, caso in cui la moglie di Belew scrive un testo per il gruppo.

### Esempio 61



### Esempio 62



La melodia (es. 63) è, come quella di *Matte Kudasai*, particolarmente sinuosa e di ampio respiro, costituita da note lunghe alternate a note più veloci, momenti convulsi che si avvicinano ai parlari di altri pezzi, in cui vengono ripetute le frasi già citate (in questo avvicinandosi molto a *Waiting Man*) e aggiunti particolari della visione che il personaggio narrante ci descrive, quasi volendo sottolineare un momento ossessivo, che tormenta il protagonista, fermo, immobile in un quadro privo di finestre, senza via d'uscita. Gli accordi iniziali sono Fa maggiore e Sol maggiore (sottodominante e dominante); questi vengono ripetuti e poi viene fatta leva sull'accordo di Sol, del quale è suonata solo la triade, per una modulazione: la melodia è ferma su di un Sol, e viene introdotto un Fa diesis che funge da dominante secondaria per il Si minore che compare nella battuta successiva e che poi va a risolvere sul Sol maggiore. La melodia sul Fa diesis scandisce le note della scala minore melodica ascendente di Si minore (della quale scala, come già detto, il Fa diesis è dominante), fermandosi sul secondo grado dell'accordo, il Do diesis; il breve sviluppo che ha la melodia successivamente però chiarisce che non ci troviamo più in Si minore, in quanto si sofferma sull'accordo di Sol maggiore (e la nota al canto è un Re): quando al chorus ne segue un altro, si fa leva sul ruolo del Sol di dominante in Do e si ricomincia da capo; quando si avvia l'intermezzo vengono introdotte discese del quinto grado dell'accordo. Forse solo l'*outro* porta ad una reale conclusione la vicenda armonica: quando la voce ripete in tono quasi dolente il *refrain* "Two Hands..." ribattendo un Re, si inserisce la frase che si era udita all'inizio alzata di un tono (quindi in Re, questa volta), facendo risultare il Sol come una sottodominante e quindi trasformando il passaggio in una cadenza plagale.

### Esempio 63

TWO HANDS

VOICE  
OH THEY'RE TOUCH - ING      THEY'RE TOUCH -

ING EACH OTH - ER THEY'RE FEEL - ING      THEY PUSH AND MOVE

AND LOVE EACH O - THER LOVE EACH O - THER      THEY FIT

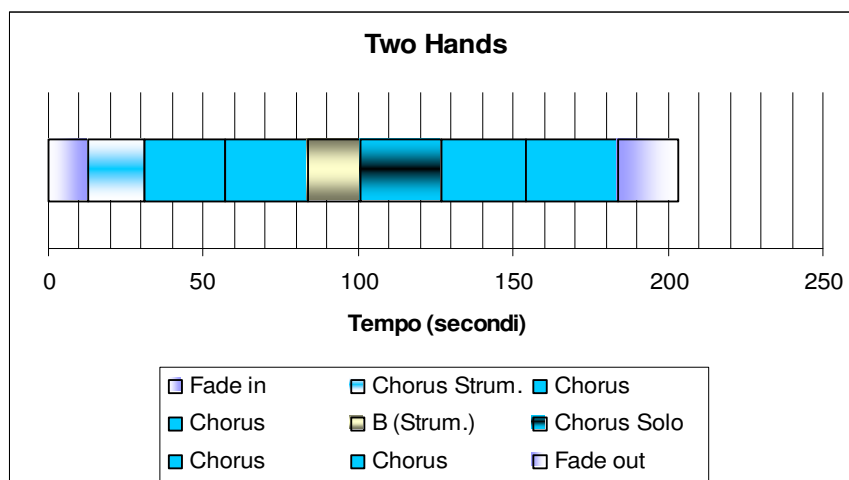
TO - GE - THER LIKE TWO HANDS      TWO HANDS

QUI-TAR (BELOW)

BASS

Armonicamente, quindi, il discorso viene risolto, ma il tormento della voce narrante continua ad essere tale, riecheggiando sul finale e confondendosi sulle note ripetute dalla chitarra che poi, tramite un *fade out* effettuato in mixaggio, scivolano inevitabilmente nel silenzio da cui tutto era nato.

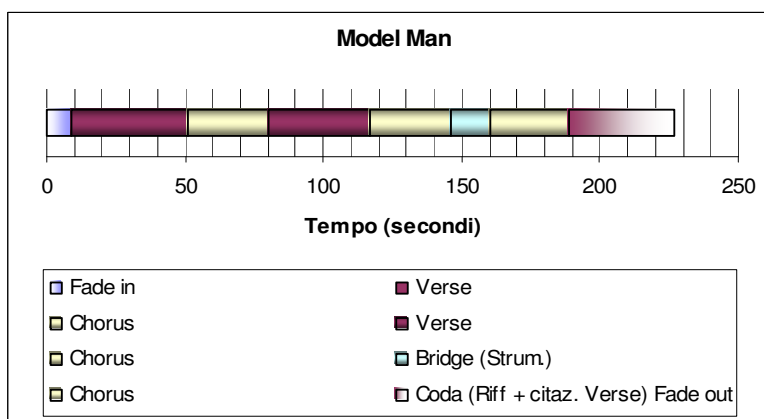
Tabella 17



***Heartbeat, Sleepless, The Howler, Man With An Open Heart***

Il brano *Model Man (Three Of A Perfect Pair)* è in forma verse-chorus. È un brano tonale e con il verse in 4/4 (a questo punto, quasi per un ribaltamento di abitudini, l'uso di tale metro appare bizzarro!), molto spesso cantato in falsetto, costruito in intervalli piccoli. Nel ritornello (o chorus) avviene una grande apertura: il metro passa a 7/4, la melodia diventa di ampio respiro, tende verso l'alto, è inframezzata da lunghe pause, e ci troviamo di fronte ad uno dei rari giri armonici ben definiti di tutta questa fase del gruppo: Re maggiore, Do diesis minore, Si minore, Do diesis minore (IV – III – II – III).

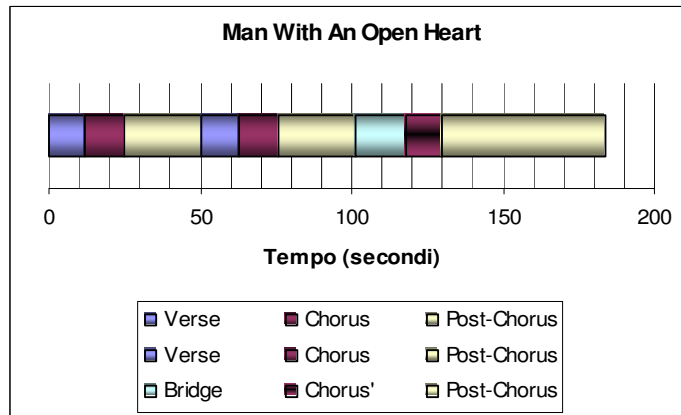
Tabella 18



È interessante notare come in *Man With An Open Heart*, in forma verse-chorus, il momento più memorabile e più presente nel pezzo sia il post-chorus strumentale e non il ritornello. È importante anche sottolineare il fatto che il verse sia cantato su di uno strumentale caratterizzato da intervalli microtonali che risultano, nell'ambito della musica pop, "stonati" (ciò è permesso dalla fretless guitar suonata da Belew). In questo senso, quindi, il chorus sembra avere la funzione liberatoria di

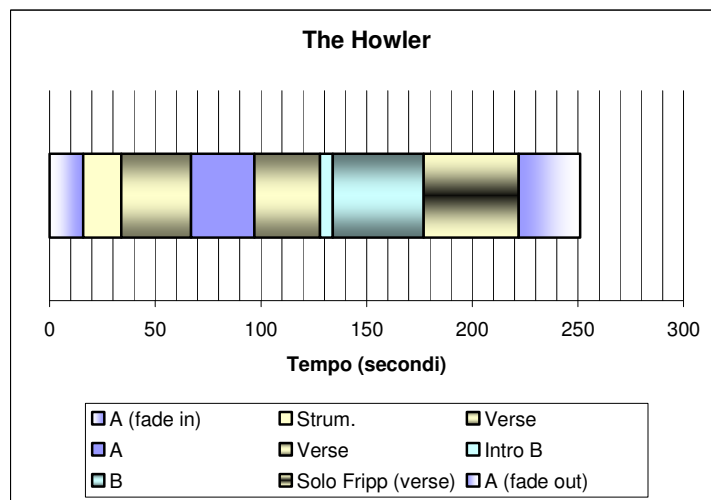
riallineare il pezzo alle abitudini del pubblico rock, se non fosse per il fatto che l'eccentricità del pezzo pare voglia dare un maggiore risalto alla parte strumentale.

Tabella 19



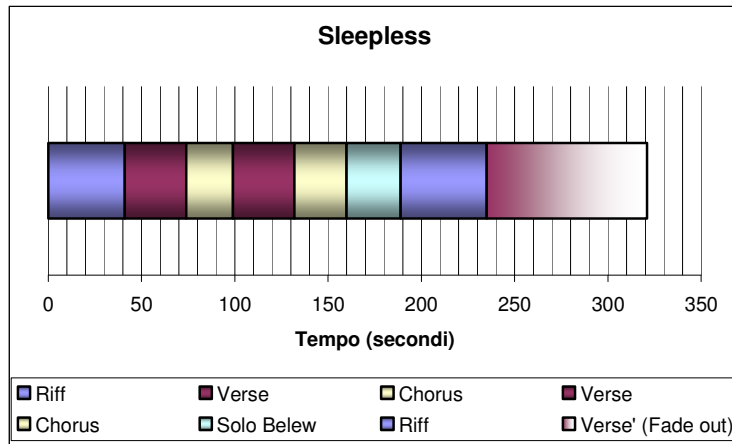
Anche *The Howler* tocca intervalli microtonali, ma la sua peculiarità è una struttura priva di chorus: il verse iniziale, traballante e stonato, viene cantato due volte, interrotto dalla A strumentale, mentre il B sembra essere incastonato nel pezzo senza esserne realmente parte. Questo pezzo sembra più che altro un collage di bizzarrie, parte dell'eredità dei Talking Heads lasciata a Belew (acquisendo però una assolutamente maggiore difficoltà strumentale).

Tabella 20



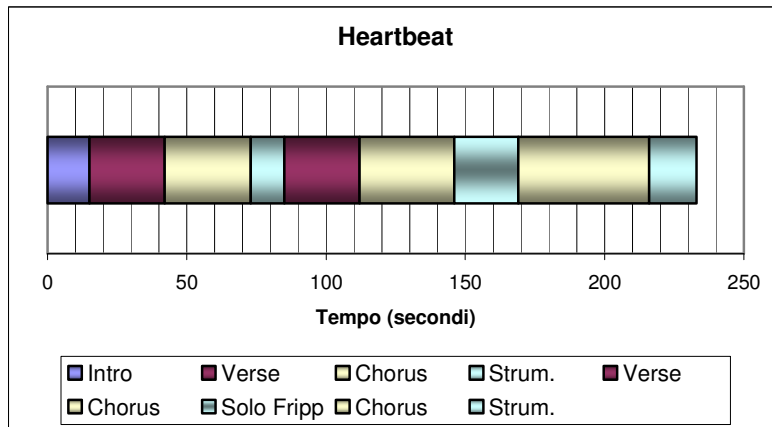
*Sleepless* è un pezzo vicino alla disco music elettronica di inizio decennio (ne esistono, tra l'altro, tre versioni alternative all'originale pensate per il mercato delle discoteche), come dimostrano la cassa che scandisce i quarti e il riff di basso suonato con lo *slap*, tecnica tipica del funky. Proprio il riff di basso su cui si regge il brano e il fatto che Levin lo abbia proposto dal vivo anche da solista fanno pensare che il brano sia stato generato dal musicista americano.

Tabella 21



*Heartbeat* è una canzone pop dalla melodia molto semplice che Belew ha inciso anche da solista. La struttura è chorus-bridge, e l'assenza di brani strutturati così semplicemente nei dischi dei KC in cui il chitarrista americano non è presente ci permette di capire che è da lui che partono le idee più vicine al rock classico.

Tabella 22



Se sono presenti nel repertorio del gruppo brani classificabili senza alcun dubbio come canzoni consente di comprendere la mentalità del gruppo, che evidentemente si considera attivo nell'ambito della popular music, e non nell'avanguardia (jazz o elettronica che sia): i King Crimson si considerano fondamentalmente un gruppo rock che del rock vuole andare a manipolare molte caratteristiche senza però prendere le distanze da esso.

## Capitolo 4 L'improvvisazione

*“An unfortunate side-effect of most arrangements is to ensure that accidents don't happen.  
The beauty of collective improvisation is that accidents will happen.”*

- Bill Bruford

### **Modalità, improvvisazione e world music: *The Sheltering Sky, Sartori in Tangier***

Il 1981 è l'anno di pubblicazione di *My Life In The Bush Of Ghosts* di Brian Eno e David Byrne (1982), e negli stessi mesi in cui viene pubblicato *Discipline* Peter Gabriel registra il suo quarto disco<sup>23</sup>, mentre il suo terzo era già uscito da un anno<sup>24</sup>. Stranamente, Tamm<sup>25</sup> non ricorda i dischi di Gabriel per stabilire un parallelo tra la sua produzione e i KC IV. A torto, poiché Levin era uno stretto collaboratore dell'ex leader dei Genesis, così come Fripp. Anche i rapporti con Eno e Byrne erano molto stretti: Fripp è presente in praticamente tutte le produzioni di Eno degli anni Settanta e primi anni Ottanta, e Belew aveva suonato con i Talking Heads.

Date quindi la vicinanza e la reciproca influenza che tra questi musicisti si erano instaurate, non stupisce che anche i nuovi KC tocchino l'allora nascente world music. Come però opportunamente indica Tamm<sup>26</sup>, “King Crimson IV's adaptation of world music elements was more subtle than *My Life In The Bush Of Ghosts*. The ‘rock gamelan’ concept was less an incorporation of exotic timbres than an internalization and transformation of Indonesian textural and compositional concepts”<sup>27</sup>. Proprio l'ultimo riferimento ai timbri fa risaltare l'assenza di Gabriel accanto ai nomi di Eno e di Byrne, dal momento che lui stesso in brani come *Biko* (#3, 1980) o *The Rhythm Of The Heat* (#4, 1982) inserisce percussioni africane nel contesto rock. Le percussioni e i timbri di paesi lontani sono invece prodotto di campionamenti in *My Life In The Bush Of Ghosts*, che più che altro rappresenta un paradigma non tanto nel metodo quanto nel merito: la world music che si dedica alla commistione di elementi culturalmente lontani farà principalmente uso di musicisti dal vivo e non di campionamenti.

I brani dei King Crimson in cui si può riscontrare una estetica avvicinabile alla world music sono *The Sheltering Sky* (che influenza anche *Sartori In Tangier*), *Waiting Man* e *Thela Hum Ginjeet*; in essi però è manifesta l'ambiguità del termine stesso “world music” e le differenze che passano tra i due sono così rilevanti e così sottili da sfaccettare ancora più il problema della definizione del “genere” stesso piuttosto che aiutare a giungere ad una definizione.

---

<sup>23</sup> Le note del libretto della edizione rimasterizzata in CD del 2002 indicano la primavera del 1981 e l'estate del 1982 come periodo di incisione di #4.

<sup>24</sup> Registrato nella seconda metà del 1979 e pubblicato il 30 maggio 1980, come indicato nella ristampa del 2002.

<sup>25</sup> TAMM, *RF*, pp. 118-119.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

*The Sheltering Sky* è un brano strumentale che inizia con percussioni di legno intonate: questo è l'unico elemento estetico immediatamente e superficialmente riconoscibile e riconducibile agli esperimenti di Gabriel o Byrne. La costruzione del brano si sviluppa più "in verticale" che non in "orizzontale", cioè gioca più sulla sovrapposizione sonora che non sulla successione temporale, dal momento che tale è lo spunto preso dalla musica indonesiana colto da Fripp per la sua idea di "rock gamelan". Per rendere manifesta tale sovrapposizione Bruford, Belew e Levin entrano in momenti diversi, facendo "pesare" la propria presenza; differente per funzione e meritevole di un discorso a parte il ruolo di Fripp all'interno del brano.

Il pezzo è sostanzialmente fisso su di un pedale (basato su di piccolo ostinato suonato da Belew che si intreccia con i due strumenti ritmici, es. 64) e, nella sezione centrale, su due accordi; la costruzione è tale da permettere a Fripp di costruire l'assolo su scale modali e non tonali.

#### Esempio 64



Il breve tema (es. 65) serve da spunto ritmico e da esempio per le sequenze intervallari dei soli che sviluppa durante il procedere del pezzo.

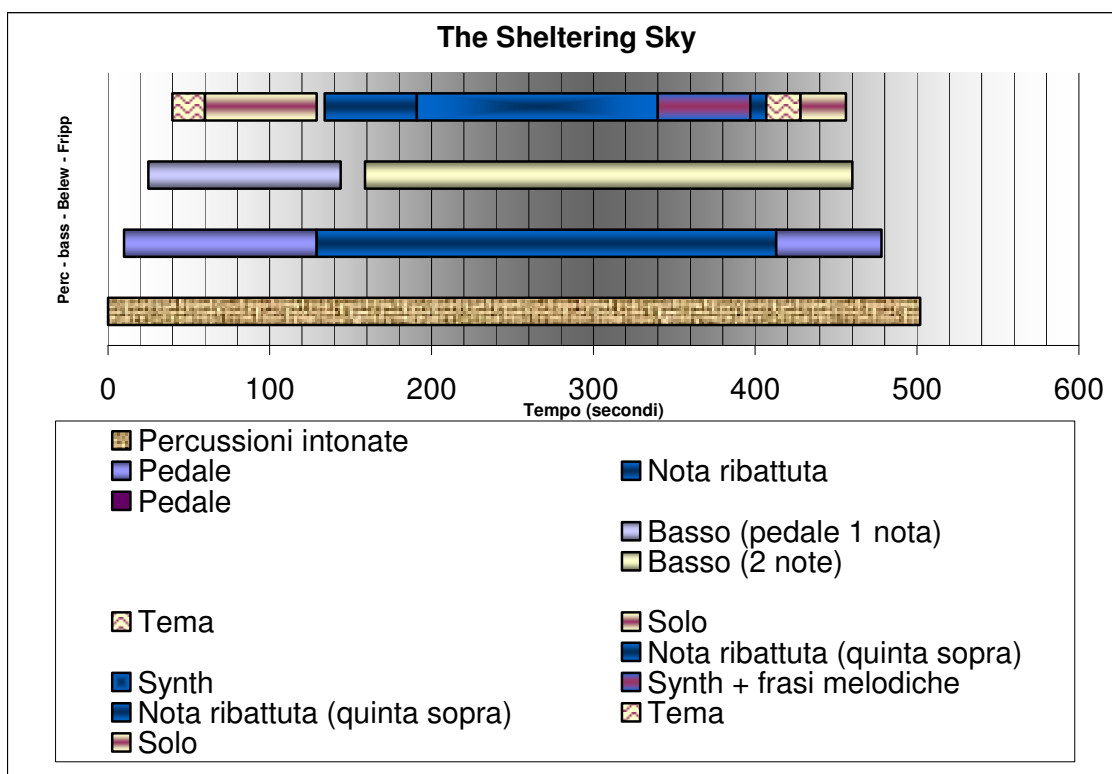
#### Esempio 65



In sostanza alla fissità dei Frippertronics viene aggiunto un tema di riferimento, che fa da cellula generatrice del discorso solistico. Nella sezione centrale, invece, costruita su due note ribattute e armonizzate per quinta, il *solo* si basa su timbri prodotti dalla synth guitar di Fripp, i cui echi rimangono anche quando, sul finale della sezione di mezzo, ritorna il fraseggio melodico, che anticipa il ritorno del breve tema, di nuovo trampolino per un *solo* (più breve, questa volta). Mentre però la chitarra riprende il precedente ostinato rinunciando alle note ribattute, il basso mantiene le due note acquisite nella sezione centrale. A reggere tutto il pezzo, prime a udirsi e ultime a fermarsi, le percussioni intonate di legno suonate da Bruford.



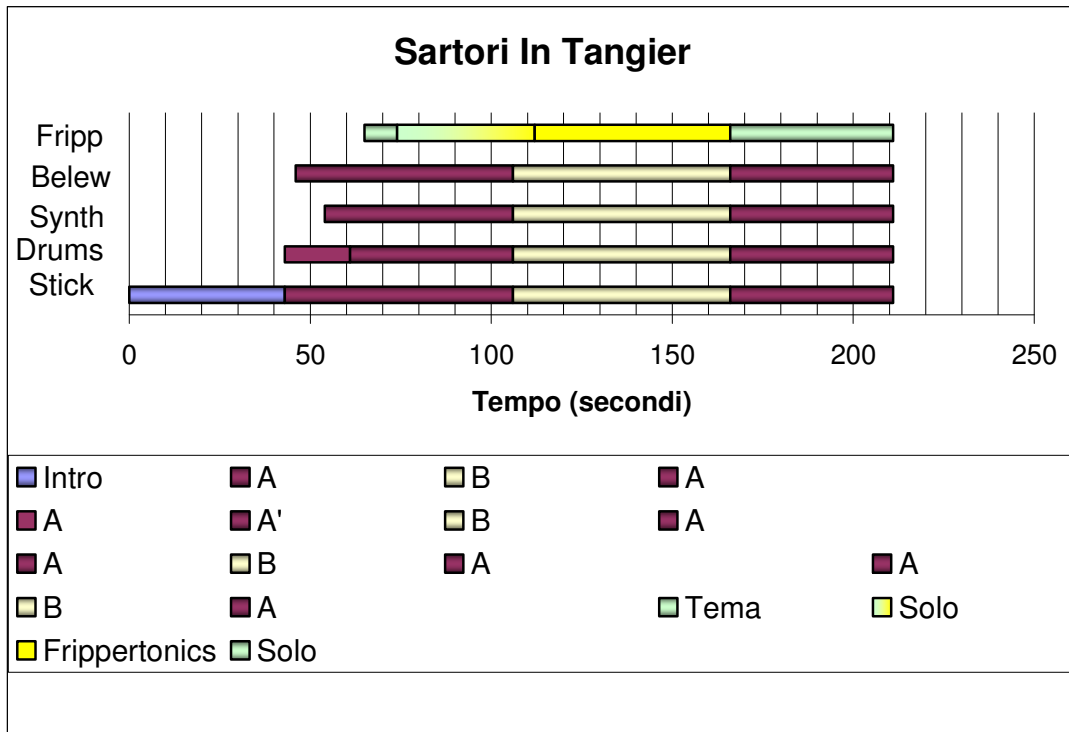
Tabella 23



Di analogia origine è il brano *Sartori In Tangier*, pubblicato su *Beat*. Strutturalmente esso si presenta meno elaborato (in questo caso la forma è tripartita, ABA, con un'introduzione di stick) e gli strumenti coinvolti non hanno un sapore etnico, ma nella sostanza non si allontana da *The Sheltering Sky*: la band crea un pedale sorretto da intrecci fra gli strumenti (questa volta guidato dallo stick anziché dalle percussioni) sul quale Fripp improvvisa con scale modali, quasi eliminando il tema; la breve entrata del chitarrista è più un punto di partenza, ma dal momento che anche nelle esecuzioni dal vivo viene suonata come nel disco, lo si può definire come un breve tema. La sua funzione è, ancora più che in *The Sheltering Sky*, di rincorsa per spiccare il salto nell'improvvisazione (tant'è che non viene mai più ripetuto durante il brano). Nella sezione B il *solo* si frantuma perdendo significato melodico: i Frippertronics in questo caso passano "in prima linea", perdendo la funzione di pedale che in altri esperimenti di Fripp avevano avuto<sup>28</sup> e diventando un vero e proprio assolo di timbri creati dalla synth guitar, come in *Three Of A Perfect Pair*.

<sup>28</sup> Il ruolo di pedale era predominante nei brani in gruppo; nei dischi da solista, come «*Let The Power Fall* (1981), i Frippertronics non possono che essere l'unico elemento presente. Anche in questo caso, comunque, non esiste mai una presenza melodica tale da far pensare a un tema; vi sono solo note che sfumano l'una nell'altra.

Tabella 24



### Waiting Man

*Waiting Man* è un brano cantato che presenta gli stessi caratteri timbrici, oltre che armonici, essendo basato anch'esso su pedali di un accordo solo, di *The Sheltering Sky* mischiati con gli intrecci e gli slittamenti delle chitarre elettriche che caratterizzano la maggior parte della produzione del gruppo in questo periodo; il cantato è in forma chorus-bridge, e la melodia sembra più "appoggiata" sul pedale strumentale che non in stretta relazione armonica, nonché basata su cellule ribattute e versi ripetuti di seguito:

primo chorus

*I come back...come back  
you see my return  
my returning face is smiling  
smile of a waiting man...*

secondo chorus

*I be home soon soon soon  
soon cry on your shoulder  
your shoulder against my burning tears  
tears of a waiting man...*

terzo chorus

*feel no fret feel no fret feel no fret  
you can wait and feel no fret  
and so I wait so I wait so I wait so I wait...*

Ritmicamente i chorus non sono ben definiti, poiché presentano un'alternanza di note lunghe e note brevi che Belew restringe e dilata a piacimento, un po' come fa con i brani parlati/cantati (con la differenza che qui vi sono delle note intonate lunghe chiaramente identificabili).

Agli intrecci creati dai due gruppi di percussioni (uno suonato da Bruford, es. 66, l'altro da Belew una terza sopra, es. 67)

#### Esempio 66

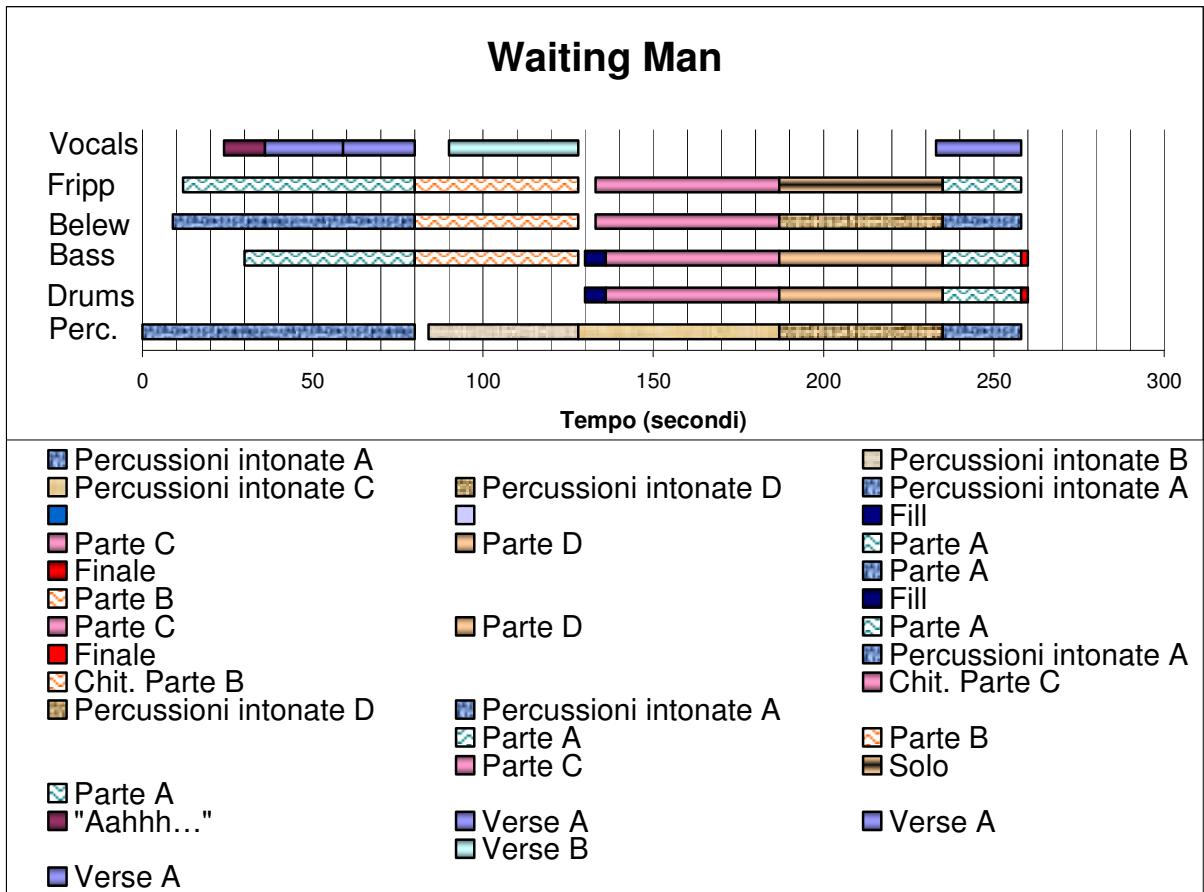


#### Esempio 67



si vanno ad aggiungere le intelaiature costruite da Fripp e Levin. In particolare il chitarrista ribatte (utilizzando metri variabili che contraddicono i 6/8 enunciati dalle percussioni) una nota sola, un Re, rimanendo a volume leggermente più basso rispetto agli altri strumenti. Il bridge è cantato su di un secondo intreccio, che questa volta contrappone un solo percussionista a due chitarre. Seguono, dopo un breve silenzio interrotto da due *fill* di stick e batteria all'unisono, un terzo momento strumentale (definibile come cellula C) ed un quarto elemento D su cui Fripp elabora un solo, alla fine del quale riprende un *chorus* cantato (A).

Tabella 25



### I rapporti con l'improvvisazione

Se da un lato la musica dei KC IV è assolutamente rigida e richiede un lavoro sinergico straordinario per essere portato a compimento, dall'altro c'è una grande libertà di improvvisazione che si manifesta in quasi tutti i brani; ogni pezzo ha al suo interno il *solo* di uno dei musicisti e la struttura armonica è sempre tale da permettere la maggiore libertà espressiva al solista, non limitandolo ad una tonalità o ad un giro armonico che ne vincoli la condotta.

Abbiamo già visto come in alcuni brani Fripp si liberi del concetto stesso di assolo come libertà melodica disintegrando il suono della chitarra e trasformandolo, grazie all'aiuto della tecnologia del sintetizzatore, in pure sfumature timbriche. Già nei tardi anni Settanta aveva iniziato a percorrere questa strada con l'ausilio di anelli di nastro e synth guitar con i Frippertronics, progenitori in qualche modo degli attuali delay. Al di là dell'innovazione tecnica e tecnologica che la cosa ha comportato, è importante sottolineare il nuovo ruolo che la chitarra (ma varrebbe lo stesso ragionamento anche se fosse una tastiera o un altro strumento armonico-melodico) assume nelle mani del musicista inglese grazie alle possibilità offertegli dalle nuove strumentazioni: non più uno strumento solista in senso stretto né uno strumento d'accompagnamento, bensì un mezzo per

allineare i due ruoli, per creare “macchie sonore” non definibili armonicamente, senza linee melodiche identificabili, con *loops* e riverberi che rendono indistinti i movimenti sonori. Un intero disco è costituito da questi suoni (*Let Power Fall*) e alcuni brani del disco solista *Exposure* sono costituiti dai soli Frippertronics, *Urban Landscape*, *Water Music I* e *Water Music II*: il primo evidenzia già dal titolo l’importante ruolo di “rappresentazione paesaggistica” che viene attribuita a questa sorta di nuovo stile, senza una figura in primo piano che svetti sul tappeto armonico<sup>29</sup>, mentre gli altri due sottolineano la fluidità e l’indistinguibilità tra un suono e il successivo (ma forse è più corretto pensare alla contiguità tra i suoni piuttosto che non alla successione, dal momento che essi si sovrappongono, si accostano e si ripetono mescolandosi, annullando quasi l’elemento temporale). I KC non sono nella mentalità di Fripp un luogo di sperimentazione, ma quello di approdo di esperimenti fatti in precedenza, portati ad una forma definitiva: nella classificazione teorizzata dal musicista nell’autunno del 1980<sup>30</sup>, la ricerca e lo sviluppo di un potenziale nuovo stile devono essere proposti in una manifestazione di “terza divisione” (vengono usati termini calcistici: la *third division* inglese equivale alla Serie C italiana; nel caso di Fripp, è possibile accostare tale momento agli esperimenti condotti con i Frippertronics), area riservata a queste finalità, portati ad una possibile forma e avvicinati ad un pubblico maggiore in una pubblicazione di “seconda divisione” (la nostra Serie B; per il chitarrista, la *League Of Gentlemen*) e portati ad una forma completa e definitiva con un prodotto di “prima divisione” (la Serie A, ovviamente), in cui avranno un impatto sulla cultura di massa<sup>31</sup>.

È inoltre importante ricordare che l’improvvisazione radicale cambia a seconda del numero di esecutori che vengono coinvolti e degli strumenti che essi suonano: se i Frippertronics rappresentano di fatto un dialogo di Fripp con se stesso, l’improvvisazione collettiva è fatta di scambi e ascolto con i partner, oltre che di piani sonori diversi, a causa della diversa natura degli strumenti; in presenza di un ensemble di sole chitarre acustiche (come la *League Of Crafty Guitarists*, fondata dallo stesso Fripp), di sole synth guitar o di sole batterie, vi sarebbe la possibilità di mischiare i suoni degli esecutori fino a creare un amalgama nel quale si colga solo il risultato, senza discernere i vari esecutori. Tale eventualità è toccata dai King Crimson sia nella formazione degli anni Ottanta (negli intrecci che le due chitarre intessono) che nel cosiddetto “doppio trio” (KC V), nel quale gli strumenti uguali dialogano fra loro inserendosi nel suono d’insieme (in questo

---

<sup>29</sup> Grazie alle successive innovazioni della tecnologia midi, Fripp ha sviluppato tale tecnica fino agli attuali *soundscape*s, veri e propri paesaggi sonori che sfumano l’uno nell’altro in un timbro indistinto simile a quello di un’orchestra di archi. Ne sono esempio i dischi in solo *1999 – Soundscapes – Live In Argentina* (1994), *A Blessing Of Tears* (1995), *Radiophonics* (1996), *That Which Passes* (1996), *November Suite* (1997), *The Gates Of Paradise* (1997) o, sempre con i King Crimson, il brano *Mie Gakure (Happy With What You Have To Be Happy With)*, 2002), *The Power To Believe II (The Power To Believe)*, 2003) o *The Deception Of The Truth*.

<sup>30</sup> TAMM, *RF*, p. 109.

<sup>31</sup> “Exposure at the level of the mass media” sono le parole esatte del chitarrista; il titolo scelto dal musicista per il suo ritorno nel mercato discografico ottiene quindi un ulteriore significato conoscendone gli scritti teorici.

senso è forse più appropriata la definizione di “triplo duo”). L’opzione che invece prevede l’incontro-scontro tra strumenti dai timbri diversi viene affrontato in molti brani del quartetto di *Discipline, Beat e Three Of A Perfect Pair*: in essi vengono talvolta utilizzati i Frippertronics, che quindi devono inserirsi in un contesto collettivo e non più individuale. La soluzione più immediata e semplice sarebbe quella che prevede i “paesaggi sonori” in secondo piano, a fungere da tappeto armonico o da bordone, ma in molte occasioni questi passano in primo piano (importante è quindi il ruolo giocato dal mixaggio), ottenendo quindi il ruolo di strumento solista.

È evidente perciò uno sviluppo preciso nella concezione dell’improvvisazione collettiva dal 1973 al 1994: il duplice significato di incontro e di scontro tra gli strumenti viene sviscerato e sviluppato in ogni sua possibilità attraverso la coesistenza di strumenti uguali e diversi al contempo (due batterie con basso, chitarra e violino o mellotron, due chitarre con basso e batteria, due batterie con due stick e due chitarre).

Anche il rapporto tra scrittura e improvvisazione viene preso in considerazione: la scrittura è già in partenza concepita in modo da prevedere per la maggior parte la libertà degli esecutori, fino a raggiungere la soglia di una scrittura solamente intenzionale, in cui non vengono scritti dei temi ma vengono solo concepiti i rapporti tra gli strumenti e le atmosfere che il brano si prefigge di evocare. È quindi immediato l’accostamento in questo caso con il jazz e la musica d’avanguardia<sup>32</sup>, con il quale i vari componenti del gruppo hanno avuto rapporti; del gruppo stesso ha fatto parte Keith Tippett (nei primi anni Settanta), pianista e improvvisatore radicale protagonista della cosiddetta *new thing* europea e i brani ricordano molto da vicino per sonorità e concezione i dischi del chitarrista norvegese Terje Rypdal incisi per l’allora nascente etichetta ECM, come *Odyssey* (1975), *Waves* (1977), *Rydpal/Vitous/DeJohnette* (1979), per citare quelli incisi nella “pausa” tra i KC III e i KC IV e quelli meno influenzati dal “suono” del progressive dei primi anni Settanta (l’influenza è quindi reciproca tra i generi e mette per l’ennesima volta in primo piano l’impossibilità di darne una definizione accurata).

### ***Indiscipline***

Il titolo del brano annuncia l’intento di andare nella direzione opposta a *Discipline*, che richiede agli esecutori un lavoro sinergico straordinario; proprio per contraddire tale carattere, *Indiscipline* inizia con un *solo* di batteria che scorre “sotto” ad un ostinato di stick costituito da un La ribattuto cui vanno ad aggiungersi un Do diesis e successivamente un Fa, costruendo così un accordo alterato, di quinta aumentata, già conosciuto dal gruppo in quanto derivato dall’armonizzazione della scala

---

<sup>32</sup> Con le dovute eccezioni: Duke Ellington negli anni Trenta e Quaranta (epoca ancora lontana dal cosiddetto free jazz) componeva avendo ben presenti le possibilità dei solisti della sua orchestra, costruendo giri armonici che ne valorizzassero le capacità.

esatonale a toni interi. Su questo ostinato suonato da Levin sul quale si poggia l'assolo di batteria entra la voce recitante di Belew, che legge una lettera scrittagli dalla moglie, a cui vengono eliminati la maggior parte dei soggetti, lasciando il discorso assolutamente incomprensibile; nel frattempo anche le chitarre si lasciano andare a brevi ghirigori improvvisati e completamente liberi. Nei momenti recitati lo strato strumentale è assolutamente irregolare, pieno di vuoti, in quanto frutto di una improvvisazione collettiva (l'unico strumento che mantiene una figurazione riconoscibile è lo stick, suonato comunque senza un tempo di riferimento). Tra un ostinato e l'altro viene suonato un riff poliritmico e polimetrico in cui ogni strumento suona in un metro diverso, rientrando tutti insieme in punti stabiliti. In questi momenti l'effetto raggiunto è contrastante con il precedente, perché risulta fitto di suoni e intrecci.

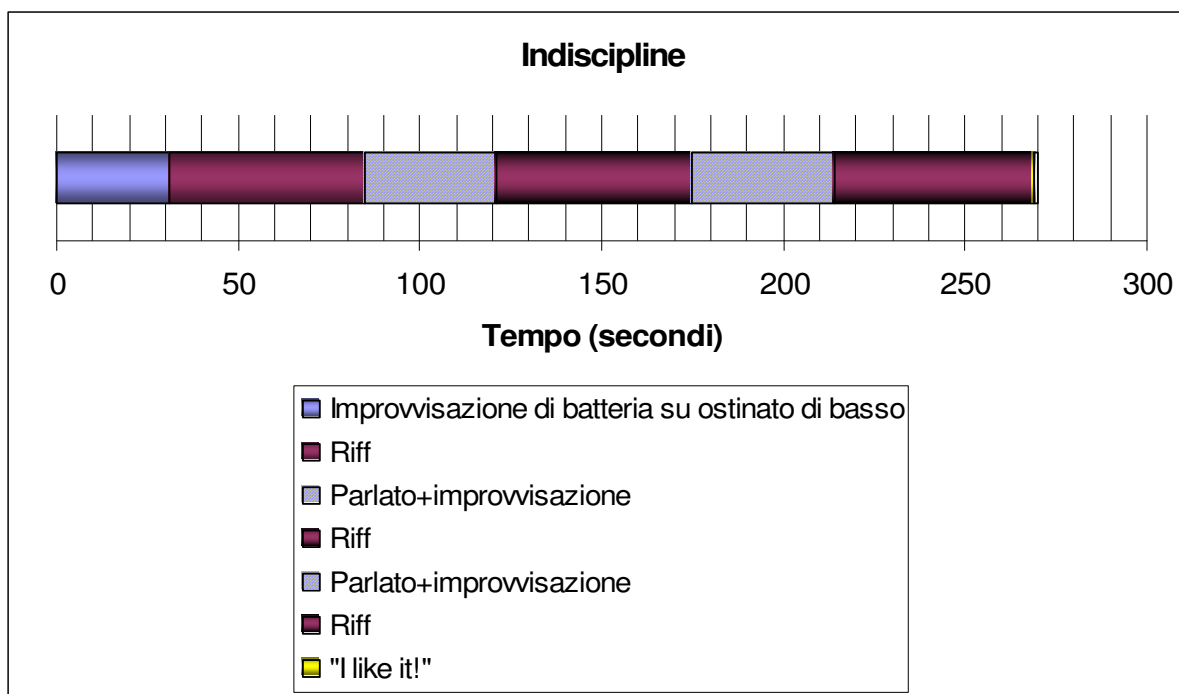
Vengono quindi presentati in un solo pezzo in forma bipartita i due aspetti dell'improvvisazione collettiva, ossia i momenti di silenzio e di vuoto e i momenti di pieno e confusione.

Sia quindi nell'idea di partenza, ovvero un *solo* di batteria con un riff appeso ad esso ("hung on it" è proprio l'espressione usata da Belew<sup>33</sup>), sia per la ricerca delle asperità che vengono ottenute facendo suonare ogni strumento ad un metro diverso, il brano si propone come l'opposto dei complicati intrecci di *Discipline* (e di conseguenza di tutti i brani a questo vicini): tanto "disciplinato" e rigoroso il brano che dà il titolo al disco eponimo, altrettanto vuole risultare informe (o forse sarebbe meglio dire difforme) e ricco di contrasti violenti il suo opposto. Le due facce della medaglia della coesistenza tra gli strumenti sono contenute in questi due brani, e possiamo dire che proprio questa dicotomia sia il perno che regge l'intera produzione del gruppo non solo negli anni Ottanta, ma anche negli anni (e nelle formazioni) a venire.

---

<sup>33</sup> TAMM, *RF*, pp.119-120

Tabella 26



### **Requiem**

*Requiem* è lo strumentale in chiusura del disco *Beat*; è essenzialmente una lunga improvvisazione che si mantiene per i primi tre minuti e mezzo circa sui caratteri della modalità in senso jazzistico, quasi coltraniano o davisiano: i Frippertronic che fanno da tappeto mantengono un'armonia minore fissa, un pedale sul quale Fripp elabora quattro improvvisazioni che hanno un inizio comune, due note lunghe a distanza di una settima maggiore, e gradualmente si modificano allontanandosi in regioni armoniche sempre più distanti utilizzando anche diminuzioni ritmiche. Poco dopo l'inizio della quarta "variazione" modale entrano il contrabbasso elettrico e la batteria. Il discorso è ancora vagamente ancorato alla modalità e, a tratti, può ricordare alcuni momenti di *A Love Supreme* (1961) di John Coltrane<sup>34</sup>. Con l'inizio della quinta sezione (anch'essa introdotta da una pausa seguita da note a intervallo di settima maggiore) i cardini armonici vengono divelti e il pedale armonico dei Frippertronic viene sovrastato da un'improvvisazione collettiva sempre più caotica alla quale sembra partecipare anche Belew con qualche *feedback* di chitarra elettrica; il fraseggio del piatto *ride* che dava una sorta di regolarità ritmica si fa man mano più spezzato, fino a frantumarsi nei colpi sempre più violenti dati ai tamburi. Raggiunto il climax dell'improvvisazione, in cui dominano i fischi di chitarra elettrica e i barriti del contrabbasso suonato con l'archetto sul

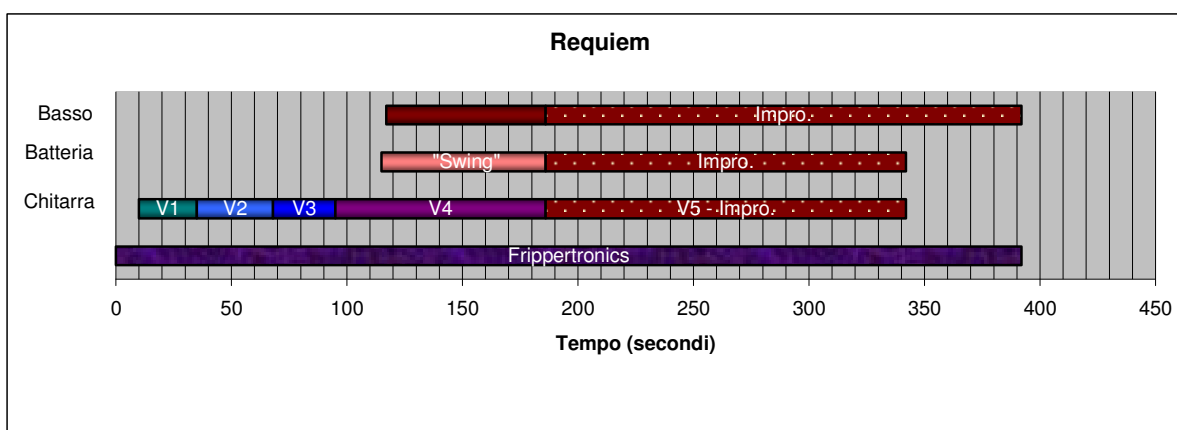
<sup>34</sup> "Bruford: "I love jazz, what can I say? I still listen to *A Love Supreme* all the time. In that record I find just about everything I respect about music"" da *Crimson: Organizing Conflict In Time And Space*, di Freff, "Musician Magazine", agosto 1984; ripubblicata su <http://www.elephant-talk.com/intervws/kingc-mu.htm>



ponte, Fripp e Bruford si defilano lasciando a Levin la chiusura su di un rinnovato tappeto sonoro che pare aver cambiato regione armonica<sup>35</sup>.

Strutturalmente il brano è definito, non è un'improvvisazione totale; quale sia il significato di tale elaborazione e cosa ci sia di scritto e cosa di casuale non ci è dato sapere, ma è comunque evidente l'influsso del jazz di avanguardia (Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler, Archie Shepp o Art Ensemble Of Chicago per citare i nomi più noti, che ebbero un numeroso seguito in Europa negli anni Settanta), soprattutto per quanto riguarda l'intenzione che viene data al momento improvvisato, in cui l'esecutore è libero ma deve muoversi in una "direzione", seguendo una struttura "aperta" che porta ad un epilogo già deciso.

Tabella 27



### Neurotica e Dig me

L'uso della voce come uno "strato" musicale aggiunto a quelli prodotti dagli strumenti è già evidente in *Elephant Talk* e soprattutto su *Indiscipline*, entrambi pubblicati nel primo disco della trilogia degli anni Ottanta, e su *Beat e Three Of A Perfect Pair* tale metodologia è portata avanti.

*Neurotica* è una esasperazione di questo carattere stilistico, con Adrian Belew che si produce in una pioggia di parole che descrivono una metropoli affollata e caotica, proponendosi, per le tematiche, come un seguito o uno sviluppo di *Thela Hun Ginjeet*, anche se con tutt'altro metodo; se nel brano di *Discipline* l'intenzione era di creare uno straniamento che tramutava la città in una giungla, qui siamo di fronte all'opposto, ossia una rappresentazione musicale del disordine urbano, un groviglio informe di suoni che si accalcano: un impetuoso *walking bass* senza riferimenti tonali, uno swing deforme portato sul piatto *ride* della batteria al limite del collasso<sup>36</sup>, una sirena stonata

<sup>35</sup> TAMM, RF, p.119: "When the thrashing subsides, the Frippertronics backing has changed to an eerie augmented harmony – the transfiguration of the soul?". Sebbene il titolo del brano faccia pensare a tale significato, è difficile definire la regione armonica stabilita dai Frippertronics in sottofondo.

<sup>36</sup> Qui Bruford sembra più vicino a Andrew Cyrille, che non a Elvin Jones, il batterista di *A Love Supreme*.

frutto dei *bending* prodotti dalla chitarra di Belew, oltre ai rumori prodotti da Fripp<sup>37</sup>. Viene inframmezzato tra due momenti parlati uno strumentale che non tornerà nel brano. La costruzione generale è piuttosto elaborata e comprende, dopo i rumori e i due momenti parlati, un riff in 7/4 nello stile di *Frame By Frame* o *Neal And Jack And Me*: al cambio di modo di questo, entra anche il cantato. La melodia del ritornello non è elaborata o complessa (nonostante il metro di 7/4), ma l'armonia vocale alla quale è abbinata è traballante, mentre un metronomo elettronico scandisce il tempo ogni due quarti partendo dal secondo, in modo da spostare tutti i riferimenti ritmici delle battute e facendo sì che il *mood* del brano sia vertiginoso. All'economia del brano il momento strumentale che segue non aggiunge molto, si direbbe più uno sviluppo a tempo raddoppiato di ciò che avviene sotto il cantato del ritornello, con una susseguirsi di cromatismi che ribadiscono l'estraneità a qualsiasi ambito tonale del pezzo. Dopo un altro ritornello e un'altra sezione strumentale uguale alla precedente, il pezzo sembra voler mettere a dura prova l'ascoltatore, non accennando a fermarsi ma aggiungendo un bridge, in cui il cantato in 7/8 è accompagnato da continui spostamenti della ritmica. L'idea che filtra attraverso il *tour de force* cui sono sottoposti musicisti e ascoltatori è di una soffocante e alienante situazione metropolitana, una labirinto dal quale non c'è via d'uscita. Proprio perché non c'è via d'uscita, ricompare la caotica situazione iniziale, con aggiunto un rumorosissimo *solo* di chitarra suonato da Fripp che si protrae anche nella sezione finale, durante la quale basso e batteria iniziano a "scontrarsi", in un delirio risolvibile solo con un *fade out*, che fa implodere la confusione nel silenzio.

*Dig me* è in qualche modo accostabile a *Neurotica* perché anch'essa ruota attorno alle visioni apocalittiche di un immediato futuro dominato dalla tecnologia in voga nei primi anni Ottanta. La desolazione e la tecnologia descritte nei parlati di Belew sono rese dalla voce, filtrata da un vocoder che la rende metallica e inumana (è la prima volta che i KC usano questo strumento elettronico portato alla ribalta dai tedeschi Kraftwerk; in tutt'altra veste esso verrà riutilizzato nell'ep *Happy With What You Have To Be Happy With* del 2002 e *The Power To Believe* del 2003). Gli strumenti sono, ancora una volta, liberi di improvvisare, lasciando momenti di silenzio interrotti da brusche riprese; solo la chitarra di Belew segue una parte scritta, uno stonato riff nel quale, grazie all'uso della leva della chitarra, vengono toccati intervalli microtonali.

La struttura, ben più lineare di quella di *Neurotica*, prevede, incastonati tra le improvvisazioni, due chorus nei quali l'io narrante manifesta l'intenzione di liberarsi dalla soffocante situazione descritta nei parlati:

---

<sup>37</sup> Attratto dai suoni del traffico, il chitarrista inglese annunciò, senza mai pubblicarlo, un lavoro chiamato *Discotronics*, in cui proprio i rumori della strada fungevano da base per musica sovraincisa.

*I'm ready to leave  
I wanna get out of here  
I'm ready to ride away  
I don't want to die in here  
I'm ready to ride*

Scritta in 7/4, la melodia del ritornello è il linea con la tensione verso la libertà così esplicitamente esternata dal testo; ciò è ravvisabile osservando il moto ascendente della voce, che cerca di spiccare il volo in una nota acuta; è altresì riscontrabile il fallimento di tale tentativo, non solo se consideriamo la struttura del brano nella sua interezza (che non si conclude con un ritornello, ma dopo il quarto momento di improvvisazione libera, il più violento e disorganizzato), ma anche e soprattutto analizzando l'andamento della melodia: su un accordo di Sol maggiore, il cantato arriva sempre alla settima maggiore (il Fa diesis), senza mai risolvere sul Sol o su di un altro accordo (il Re, che, a giudicare dalla melodia, sarebbe la tonica). Ogni verso, compreso l'ultimo che ha l'ultima nota tenuta, sembra più che altro una rincorsa, un tentativo di raggiungere una vetta che di fatto non viene mai toccata.

La frase conclusiva ("*Dig me... but don't... bury me*") è il desiderio di un uomo di non rinunciare alla propria umanità, quando la voce è ormai quasi completamente irriconoscibile perché robotizzata: sotto la superficie metallica continua a pulsare un cuore umano che vuole emergere per non essere dimenticato.

Tabella 28

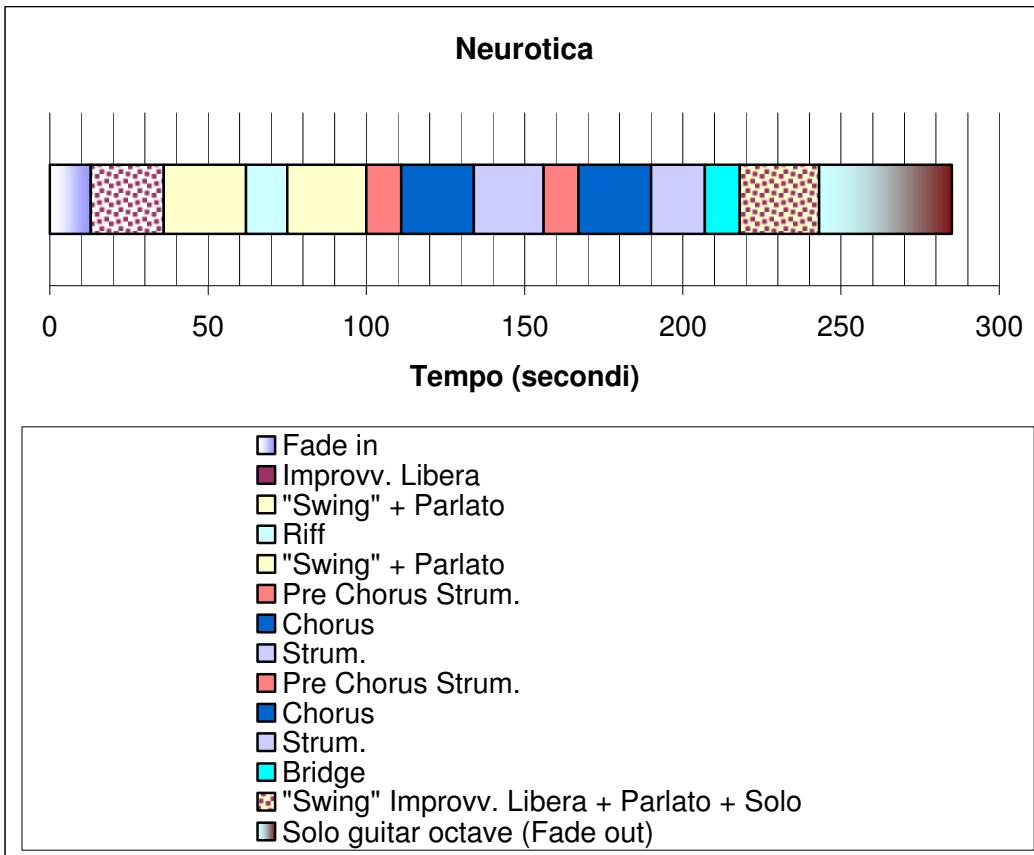
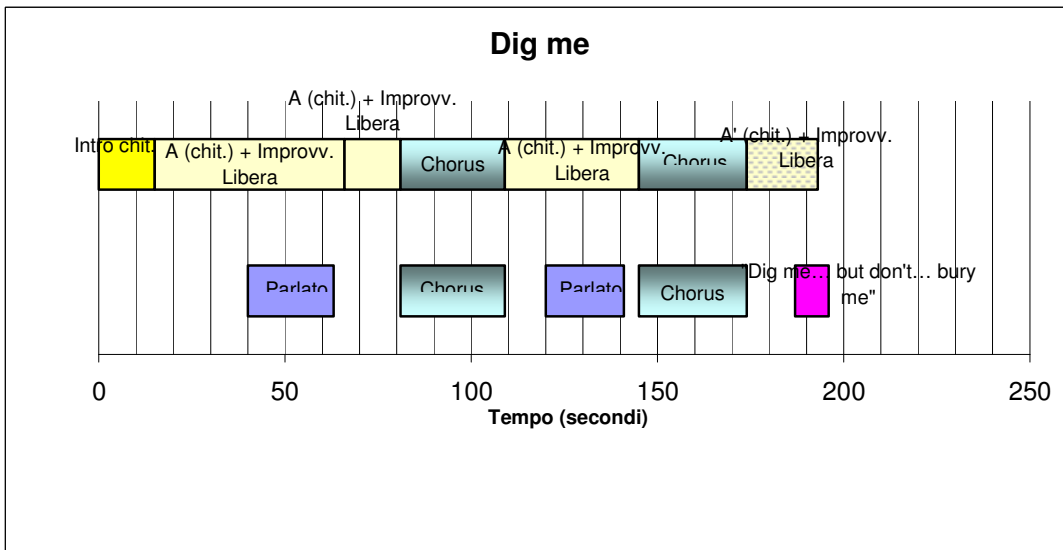


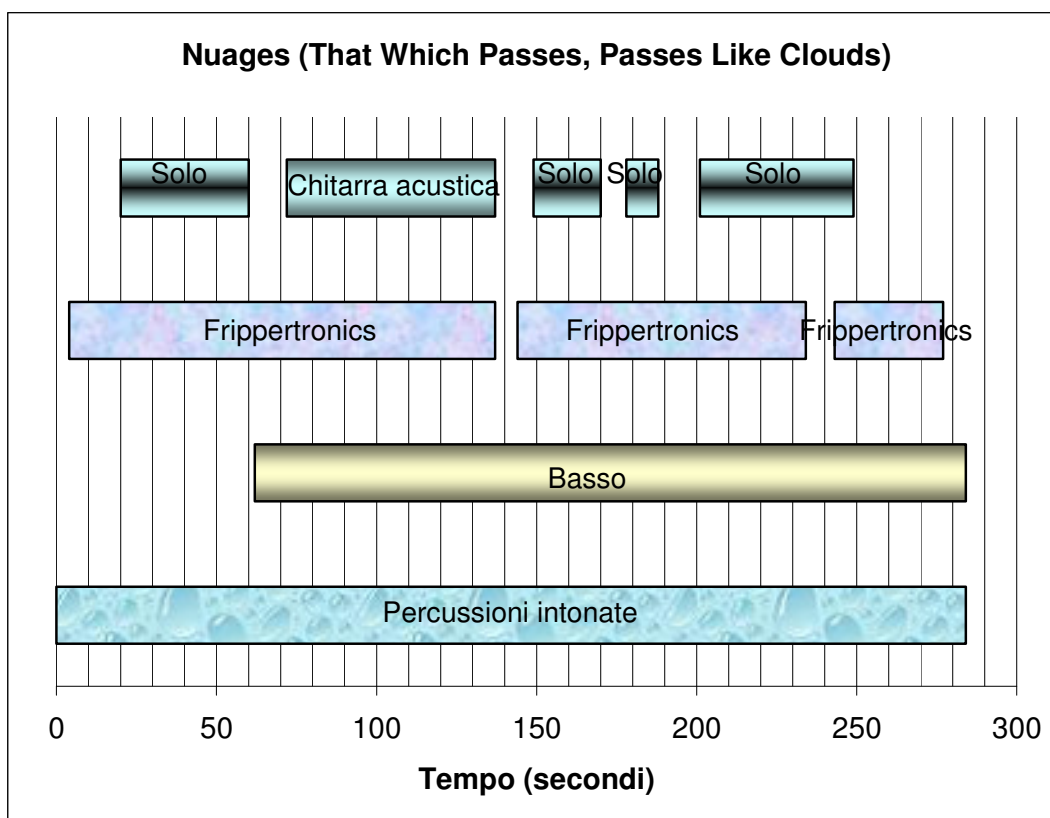
Tabella 29



**L'intenzione nascosta nel titolo: *Nuages (that which passes, passes like clouds)*, *Industry* e *No Warning***

Il brano *Nuages (that which passes, passes like clouds)* dal disco *Beat* è una improvvisazione priva di temi in cui i suoni dei Frippertronics hanno nuovamente un ruolo fondamentale. Il fluire, l'inesorabile passare del tempo è il concetto alla base del brano; se vogliamo è una riflessione sulla musica stessa che, in quanto avvenimento che si svolge in un determinato lasso di tempo, è destinata a concludersi. Gli episodi solistici sono cinque, tutti molto delicati, lontani dai rumori e dalle aspre dissonanze di *Dig me* o *Neurotica*; le percussioni elettroniche intonate sono lo sfondo di melodie rarefatte e sfuggenti che vengono disegnate nei cinque episodi solistici di chitarra, il secondo dei quali è, fra l'altro, l'unico intervento di chitarra acustica nei tre dischi del quartetto (insieme alla versione acustica di *Eyes Wide Open* pubblicata nell'EP *Happy With What You Have To Be Happy With* del 2002, queste solo le uniche apparizioni della chitarra acustica nei dischi dei KC post-anni Settanta), pesantemente rimodellato dal mixaggio, con l'aggiunta di riverberi ed echi che ne confondono la natura timbrica e melodica: anch'esso quindi un intervento coloristico, timbrico, non certo un normale suono di chitarra acustica. Partendo dall'assunto che tutto passa dolcemente, quindi, si susseguono gli assoli, distinguibili come già detto in cinque episodi differenti, suonati con la consapevolezza dell'ineluttabilità dello scorrere del tempo, come nuvole spostate dal vento, senza lasciare spunti melodici o elementi che rimangano impressi nella memoria, senza che incidano sullo sfondo sul quale si dipanano, che mesto fluisce allargando sempre di più gli spazi nell'intreccio ritmico fino a sfilacciarsi scomparendo nel silenzio.

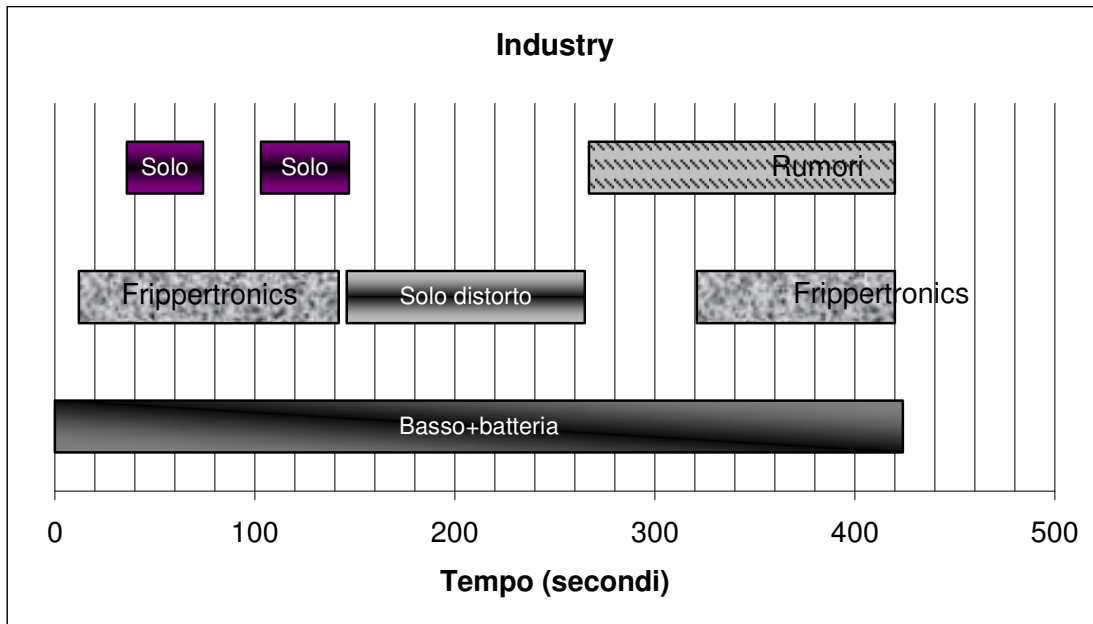
Tabella 30



*Industry* e *No Warning*, entrambi appartenenti al secondo lato di *Three Of A Perfect Pair*, sono due brani improvvisati che, come *Nuages*, nascondono nel titolo un'intenzione; in questi due brani, però, l'intento è *programmatico*, descrittivo, non di rappresentazione di concetti astratti. In tali brani la presenza umana viene nascosta dai suoni casuali prodotti dagli strumenti elettronici, per rappresentare una fabbrica, con la tecnologia come totale protagonista; *Industry* è ancora strutturata seguendo gli esempi degli altri strumentali improvvisati (tabella 31), ossia alterna momenti con strumenti "in primo piano" con gli assoli a momenti in cui lo "scenario" rimane il protagonista: un ostinato inespessivo costituito da una sola nota viene ripetuto dal basso e dalla batteria, mentre i Frippepertronics dipanano atmosfere fredde e inospitali, con timbri sfacciatamente sintetici, elettronici, sui quali Belew elabora degli assoli curati nei minimi dettagli<sup>38</sup>. La sezione finale presenta clangori metallici disorganizzati, mentre la ritmica ha già manomesso l'ostinato iniziale facendo sì che percussioni dal timbro metallico e violenti colpi di *slap* al basso sfilaccino il debole filo conduttore costruito in precedenza. Al rientro dei Frippepertronics in sottofondo, però, si ha una sorta di "ritorno all'ordine", con l'ostinato ritmico che si ricompone riprendendo il ruolo principale quando rimane solo, dopo l'uscita dei clangori e dei Frippepertronics.

<sup>38</sup> Come ricordato da Belew: "Robert and I developed all the guitar ideas very carefully – the harmonies and things". Tamm, *RF*, p. 118.

Tabella 31



Ancora più straniante è *No Warning*, poiché in essa non è ravvisabile alcuna struttura. Come opportunamente segnala Tamm: “*Nuages* has steady percussion, *Industry* has the bass ostinato and *Requiem* has Frippertronics; *No Warning*, though not without a certain raw charm, was intentionally, shall we say, undisciplined”<sup>39</sup>. I clangori metallici, i freddi suoni concreti di una fabbrica, sono i soli protagonisti di una totale improvvisazione in cui nessuno strumento mantiene un filo conduttore, nemmeno ritmico. L’intenzione originale (probabilmente di Belew, come ammette lui stesso<sup>40</sup>) era quella di fare suonare ogni strumentista per conto proprio senza curarsi di ciò che avrebbero fatto gli altri, simulando i rumori di una fabbrica gigante. In questa ottica è quindi comprensibile il fatto che non siano ravvisabili strutture o elementi portanti; in totale vennero registrati circa quaranta minuti di rumori e da questi ne furono estrapolati tre e mezzo (3’29’’). L’attrazione per i suoni concreti era già riscontrabile ascoltando i timbri di molte parti di batteria o i suoni di sintetizzatori suonati da Levin e Fripp (il primo con le tastiere in alcuni punti, il secondo con la synth guitar) sparsi nei tre dischi; un’ulteriore riprova degli esperimenti condotti dal gruppo ci è fornita dall’edizione rimasterizzata in compact disc di *Three Of A Perfect Pair*, in cui vengono presentate *Industrial Zone A* e *Industrial Zone B*, probabilmente estratti dalla lunga registrazione che ha generato *No Warning*. Indubbiamente queste sonorità risentono dell’influenza dei Kraftwerk, ma la “disorganizzazione” cui vengono sottoposte è assolutamente in contrasto con l’ordine matematico e geometrico dei brani del gruppo di Dusseldorf. A tre anni dal primo disco, quindi, il gruppo mette realmente in atto il brano “indisciplinato” che avevano cominciato a cercare già nel primo disco.

<sup>39</sup> TAMM, *RF*, p. 119.

<sup>40</sup> *Ibid.*

## CONCLUSIONE

Come un'equazione che si bilancia, il percorso dei King Crimson IV tende da un lato alla massima organizzazione, all'intreccio, alla disciplina, al suono risultante come massimo raggiungimento di un'amalgama indivisibile in cui le singole parti si sacrificano diventando una cosa sola, e da un lato a "svelare" la presenza dei vari strumenti, rendendone manifesti ruoli e limiti nelle improvvisazioni di gruppo. La disposizione cronologica dei brani permette inoltre di evitare l'approssimativa ed inesatta conclusione che la ricerca non viene svolta in una sola delle due direzioni, bensì esse vengono scandagliate e esplorate parallelamente, giungendo a momenti in cui assistiamo a intersezioni tra le due concezioni, mettendo in chiaro che non si tratta evidentemente di poli opposti e inconciliabili. L'improvvisazione sarà il punto di partenza delle successive formazioni del gruppo ma il punto d'arrivo sarà la fusione tra questa e la scrittura (generata dallo scambio reciproco, cui partecipano tutti gli strumentisti, e che quindi è modellata sulle caratteristiche di ogni esecutore e del gruppo allo stesso tempo, non definendone i confini con l'improvvisazione).

Il trattamento cui vengono sottoposti i riff di chitarra sembra partire da una riflessione sulla ripetitività che è insita nella loro stessa definizione: esteso o breve, elaborato o semplice, un riff deve essere ripetuto alcune volte all'interno di un brano perché possa ricoprire il ruolo di "hook strumentale". Partendo da tale assunto, i pezzi dei KC IV sono costruiti sulla ripetizione e sul cambiamento nello stesso momento, sulla stasi e sul movimento contemporanei: così un obbligato di chitarra composto da poche crome viene ripetuto un elevato numero di volte, mentre l'altra chitarra introduce slittamenti, scarti metrici, modificandolo, manipolandolo, e, parimenti, la statica riproposta delle stesse note va a cambiare significato armonico a seconda dei movimenti del basso. In brani come *Frame By Frame* o *Neal And Jack And Me* tutto è uguale e tutto, al contempo, è diverso.

La soluzione raggiunta dal gruppo è innovativa – in particolare nel panorama della popular music – e permette di asserire che la ricerca iniziata dal progressive rock a fine anni Sessanta è continuata, anche se in altre forme: abbandonate le lunghe suites strumentali e le atmosfere fantastiche, l'obiettivo di portare a nuove forme la popular music è raggiunto dai King Crimson con uno stile proprio, inconfondibile, difficilmente imitabile (in effetti gli imitatori del gruppo quasi non esistono, sia per difficoltà tecnico-strumentali, sia per la sonorità chiaramente riconoscibile). È proprio l'inserimento della ricerca all'interno di canzoni permette di definire i KC IV come un gruppo di popular music nel quale confluiscono influenze derivate da diverse concezioni musicali.



## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Reich*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1994.
- AA.VV., *Progressive Rock Reconsidered*, a cura di Kevin Holm-Hudson, New York, Routledge, 2002.
- FABBRI, FRANCO, *L'Ascolto Tabù*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- FABBRI, FRANCO, "La popular music", in *Storia della musica*, a cura di Alberto Basso, Vol. IV, Torino, Utet, 2004, pp. 309-394.
- FABBRI, F., *Il Suono In Cui Viviamo*, Roma, Arcana Musica, 2002.
- MIDDLETON, RICHARD, *Studiare La Popular Music*, Milano, Feltrinelli, 2001 (prima edizione inglese: 1990).
- NYMAN, MICHAEL, *Experimental Music – Cage And Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (prima edizione: 1974).
- TAMM, ERIC, *Robert Fripp – From Crimson King To Crafty Master*, 1990.

## DISCOGRAFIA

*Discipline*, DGM0508, 1981:

1. Elephant Talk
2. Frame By Frame
3. Matte Kudasai
4. Indiscipline
5. Thela Hun Ginjeet
6. The Sheltering Sky
7. Discipline
8. Matte Kudasai (alternate version)

Adrian Belew: guitar, lead vocal  
Robert Fripp: guitar and devices  
Tony Levin: stick, bass guitar, support vocal  
Bill Bruford: batterie

Music by King Crimson, elephantosity by Belew

*Beat*, Virgin CDVVC9 7243 8 44067 2 1, 1982.

1. Neal And Jack And Me
2. Heartbeat
3. Sartori In Tangier
4. Waiting Man
5. Neurotica
6. Two Hands
7. The Howler
8. Requiem

Adrian Belew: guitar, lead vocal  
Robert Fripp: guitar, organ, Frippertronics  
Tony Levin: stick, bass guitar, support vocal  
Bill Bruford: drumming

Music by King Crimson, lyrics by Adrian Belew; *Two Hands* lyric by Margaret Belew

*Three Of A Perfect Pair*, Virgin CDVVC10 7243 8 44072 2 3, 1984.

1. Three Of A Perfect Pair
2. Model Man
3. Sleepless
4. Man With An Open Heart
5. Nuages (That Which Passes, Passes Like Clouds)
6. Industry
7. Dig Me
8. No Warning
9. Larks' Tongues In Aspic Part III
10. The King Crimson Barbershop (bonus track)
11. Industrial Zone A (bonus track)
12. Industrial Zone B (bonus track)
13. Sleepless (Tony Levin Mix) (bonus track)
14. Sleepless (Bob Clearmountain Mix) (bonus track)
15. Sleepless (Dance Mix – F. Kervorkian) (bonus track)

Music by King Crimson, words by Adrian Belew

Anderson, Laurie, *Mr. Heartbreak*, 1984.

Anderson, Laurie, *Home Of The Brave*, 1986.

Anderson, Laurie, *Bright Red*, 1995.

Belew, Adrian, *Lone Rhino*, 1982 (con *The Final Rhino*).

Belew, Adrian, *Twang Bar King*, 1984 (con *Ballet For A Blue Whale*).

Belew, Adrian, *Mr. Music Head*, 1989.

Belew, Adrian, *Young Lions*, 1990 (con *Young Lions*).

Belew, Adrian, *Inner Revolution*, 1992.

Belew, Adrian, *Here*, 1994.

Bowie, David, "*Heroes*", 1977 (con *Joe The Lion*).

Coltrane, John, *A Love Supreme*, 1961.

Eno, Brian, Byrne, David, *My Life In The Bush Of Ghosts*, 1981.

Fripp, Robert, *Exposure*, 1979.

Fripp, Robert, *Let The Power Fall*, 1981.

Fripp, Robert, *1999 – Soundscapes – Live In Argentina*, 1994.

Fripp, Robert, *A Blessing Of Tears*, 1995.

Fripp, Robert, *Radiophonics*, 1996.

Fripp, Robert, *That Which Passes*, 1996.

Fripp, Robert, *November Suite*, 1997.

Fripp, Robert, *The Gates Of Paradise*, 1997.

Gabriel, Peter, *#1*, 1977.

Gabriel, Peter, *#2*, 1978.

Gabriel, Peter, *#3*, 1980 (con *Biko*).

Gabriel, Peter, *#4*, 1982 (con *The Rhythm Of The Heat*).

King Crimson, *In The Court Of The Crimson King*, 1969.

King Crimson, *In The Wake Of Poseidon*, 1970.

King Crimson, *Lizard*, 1970.

King Crimson, *Islands*, 1971.

King Crimson, *Larks' Tongues In Aspic*, 1973.

King Crimson, *Starless And Bible Black*, 1974.

King Crimson, *Red*, 1974.

King Crimson, *VROOOM*, 1994.  
 King Crimson, *THRAK*, 1994.  
 King Crimson, *B'BOOM – Official Bootleg – Live In Argentina 1994*, 1995.  
 King Crimson, *Absent Lovers*, 1999.  
 King Crimson, *The ConstruKction Of The Light*, 2000.  
 King Crimson, *Happy With What You Have To Be Happy With*, 2002.  
 King Crimson, *The Power To Believe*, 2003.  
 Nine Inch Nails, *Downward spiral*, 1994.  
 Nine Inch Nails, *The Fragile*, 1999.  
 ProjeKt Four, *West Coast Live*, 1999.  
 ProjeKt One, *Live At The Jazz Cafè*, 1999.  
 ProjeKt Three, *Masque*, 1999.  
 ProjeKt Two, *Live Groove*, 1999.  
 ProjeKt X, *Heaven And Earth*, 2000.  
 Rypdal, Terje, *Odyssey*, 1975.  
 Rypdal, Terje, *Waves*, 1977.  
 Rypdal, Terje, Vitous, Miroslav, DeJohnette, Jack, *Rydpal/Vitous/DeJohnette*, 1979.  
 Rypdal, Terje, *:rarum VII*, 2002.  
 Talking Heads, *More Songs About Buildings And Food*, 1978 (con Artits Only).  
 Talking Heads, *Remain In Light*, 1980.  
 Talking Heads, *The Name Of The Band Is...*, 1982.

## SITI CONSULTATI

<http://www.elephant-talk.com/index.html>  
<http://www.elephant-talk.com/intervws/kingc-mu.htm>  
[http://it.wikipedia.org/wiki/King\\_Crimson](http://it.wikipedia.org/wiki/King_Crimson)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Fripp](http://it.wikipedia.org/wiki/Robert_Fripp)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/Keith\\_Tippett](http://it.wikipedia.org/wiki/Keith_Tippett)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/John\\_Wetton](http://it.wikipedia.org/wiki/John_Wetton)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/Bill\\_Bruford](http://it.wikipedia.org/wiki/Bill_Bruford)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/David\\_Cross](http://it.wikipedia.org/wiki/David_Cross)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/Jamie\\_Muir](http://it.wikipedia.org/wiki/Jamie_Muir)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/Adrian\\_Belew](http://it.wikipedia.org/wiki/Adrian_Belew)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/Tony\\_Levin](http://it.wikipedia.org/wiki/Tony_Levin)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/Trey\\_Gunn](http://it.wikipedia.org/wiki/Trey_Gunn)  
[http://it.wikipedia.org/wiki/Pat\\_Mastelotto](http://it.wikipedia.org/wiki/Pat_Mastelotto)  
<http://www.adrianbelew.net/discogbelew/index.html>  
<http://www.adrianbelew.net/>