

Volume 3
ANNO III
2004

RING SHOUT

**Rivista
di Studi Musicali
Afroamericani**

DIRETTORE RESPONSABILE E CURATORE
Vincenzo Caporaletti



Hanno collaborato a questo numero:

Giorgio Lombardi

Leo Izzo

Francesco Chiari

Vincenzo Caporaletti

SI_aMA

Società Italiana di Musicologia Afroamericana

Progetto grafico
Gabriele H. Marcelli - Roma
editor@sidma.it

Registrazione al Tribunale di Prato n. 6/02 del 20 novembre 2002
Copyright ©2002 Società italiana di Musicologia Afroamericana
SIDMA A.P.S.

I diritti di traduzione, di riproduzione e adattamento, totale o parziale,
e con qualsiasi mezzo - comprese le copie fotostatiche, i film didattici e i microfilm -
sono riservati per tutti i Paesi.

www.sidma.it

Sommario

<i>Prefazione del curatore</i>	5
Giorgio Lombardi LE ULTIME COMPOSIZIONI INEDITE PER BIG BAND DI JELLY ROLL MORTON. IL CONTESTO STORICO-BIOGRAFICO	9
Leo Izzo <i>GANJAM</i> E <i>OH, BABY</i> : LA SVOLTA INAUDITA DELL'ULTIMO MORTON	21
Francesco Chiari CULTURA JAZZ E POP: PROSPETTIVE DIFFERENTI. UNA LETTURA DI <i>SHAKE, RATTLE AND ROLL</i>	97
Vincenzo Caporaletti UNA BIBLIOGRAFIA SULL'IMPROVVISAZIONE MUSICALE	115
Elenco dei collaboratori	175
Indice dei nomi	177

Prefazione del curatore

C'è un persistente luogo comune che vorrebbe la musicologia in un astratto empireo di beata lontananza dalla realtà, compiaciuta della sua fortunata intangibilità rispetto al trascorrersi delle umane cose. Chi ci crede, probabilmente, rimarrebbe un po' interdetto nell'apprendere che il consistente ritardo accumulato nella pubblicazione di questo numero di «Ring Shout» è uno degli effetti collaterali di un uragano tropicale.

Tutto nasce dal fatto che questa *issue* è stata quasi interamente dedicata al ritrovamento dei manoscritti delle ultime composizioni per big band di Jelly Roll Morton. Ora, non è cosa di tutti i giorni, specie per la musica che chiamiamo africana-americana, riuscire ad acquisire per la prima volta materiale così importante e poter intervenire analiticamente su dei tesori per tanto tempo nascosti. Per farla breve, ciò ha comportato tutta una serie di trattative, per tramite del Museo del Jazz di Genova e Bruce Raeburn, con i responsabili dell'archivio di William Russell a New Orleans, nell'Historic New Orleans Collection, ed in particolare con Alfred Lemmon, che ringrazio per la disponibilità.

Nel bel mezzo di tutto ciò è intervenuta la calamità che ha purtroppo sconvolto New Orleans, ripiombandoci di colpo in una situazione di totale black out informativo con l'oltreoceano, un po' straniante per noi ormai abituati a considerare i sistemi di comunicazione mondiali come una seconda natura, istantaneamente e costantemente a disposizione, come la lampadina da accendere in poltrona col telecomando. Comunque, sia come sia, le benedette liberatorie per i diritti d'autore sono arrivate, e questo numero è finalmente uscito. Ma valeva la pena aspettare.

Con lo studio analitico di Leo Izzo ci troviamo di fronte a due composizioni per orchestra di Morton, *Ganjām* e *Oh, Baby*, di cui non si sapeva nulla fino al ritrovamento avvenuto nel fondo William Russell, a New Orleans, nel 1996. Morton è scomparso (nel 1941) proprio mentre le stava provando con la sua ultima big band, formata perseguendo con sovraccitata convinzione l'illusione del "grande ritorno" sulla scena: un passaggio ben risaputo, un *tópōs* melanconicamente condiviso con tanti altri grandi mattatori dello show business, quando il tempo, il mercato e la cattiva sorte li hanno ormai messi alle corde. Io ebbi la fortuna di ascoltare nel 1998 la versione di *Ganjām* eseguita dall'orchestra di Don Vappie, e rimasi sconcertato per la sorpresa di una musica che, a tutta prima, si stentava a ricondurre al Morton più conosciuto. L'analisi puntuale di Leo Izzo, condotta con grande perizia tecnica e fine intuito, ce ne

mostra i reconditi recessi e i collegamenti intertestuali, oltre alle ascendenze stilistiche. Come corollario storico-biografico di questo studio, Giorgio Lombardi ci descrive nel dettaglio le vicende dell'ultimo Morton, con notevole messe di dati e lucida ricostruzione di tutto un *milieu* socio-culturale.

L'esame dei manoscritti mortoniani offre il destro per alcune considerazioni di estetica musicale. Nel caso di *Ganjām* (qui vi è nel titolo un divertente *calembour*, col cortocircuito tra la regione indiana produttrice per antonomasia della *cannabis indica*, da cui il termine *ganja*, e il riferimento jazzistico di "jam" session) e di *Oh, Baby* (un memorabile tema, prettamente di scuola swing con soluzioni avanzatissime, pur mantenendo un *flavour* "mortoniano" che avrebbe mandato in visibilio il compianto Livio Cerri) ci troviamo di fronte ad una serie di spartiti, di parti staccate, destinati all'uso pratico dei musicisti, per le prove orchestrali. (Vi è allegata anche una partitura-guida condensata, articolata su tre righe). La predisposizione della partitura vera e propria, su cui è basata l'analisi, è stato un onere dell'analista, un lavoro che ho seguito in prima persona discutendo con l'autore vari aspetti, con vivo interesse.

Il problema teoretico che si evidenzia dalla prospettiva delle musiche audiotattili, condivisa da Morton, è che qui abbiamo un messaggio visivo notazionale che non dispone, però, di un referente sonoro "autorizzato", per così dire, dall'autore. È una condizione non molto comune per la musica audiotattile, che vive dell'*énérgie* fonica codificata neauraticamente dai sistemi di registrazione e riproduzione musicale. Sappiamo che è proprio da questo impatto formativo sonoro che lo specifico audiotattile trae le proprie determinazioni estetiche: lo *swing*, il *sound*, il *groove*, il *drive*, ecc. ecc. Ora, tutte queste componenti sono assenti in questi simulacri notazionali delle creazioni di Morton, non vi sono incryptate. Ci resta quasi un referto autoptico della germinale idea compositiva, più lontana dall'immaginato referente sonoro di qualsiasi partitura della tradizione eurocolta, che questa distanza la presuppone, evitando accuratamente di basare i propri valori fondanti su quelli coinvolti nella contestualità evenemenziale audiotattile.

Questo è un problema per opere audiotattili tramandate unicamente in notazione, senza un *control object* sonoro e non riconducibili a convenzioni esecutive consolidate, in quanto la processualità dell'idea fonica di un *ostinato* si perde, ad esempio, nella pedante ripetizione scritturale degli stessi *segni notali* iterati per tutto il pezzo (o in gran parte di esso). Cosa ne avrebbe fatto Morton, del *vamp* di *Ganjām* dal punto di vista fonico/timbrico inflessivo e dell'attitudine propulsiva/depulsiva micro-temporale? Non lo sapremo mai, ma è bene tenere a mente queste problematiche nell'accostarci alla lettura di questi capolavori.

Tanto per far cenno ad una delle possibili implicazioni di questo discorso – ma mi fermo qui –, è patente che il crisma dell'autorialità mortoniana *iuxta propria principia* (intendendo, di tipo audiotattile) sia presente in maniera molto relativa in queste tracce notazionali, che dovrebbero essere trattate in sede esecutiva con il più accurato e consapevole atteggiamento performativo filologico (proprio nel periodo di gestazione di questa rivista è stata pubblicata una prima incisione discografica di *Ganjām*, da parte di Randy Sandke [«*Outside In*», Evening Star Records, 2005]).

Ma questo numero di «Ring Shout» “non è” solo Jelly Roll Morton. Francesco Chiari ci offre un esempio di *cultural study*, applicato ad un grande standard del rock & roll, *Shake, Rattle and Roll*, mostrandone lo svilimento da parte delle versioni dei musicisti bianchi. Anche se a qualcuno spiacerà la persistenza del paradigma forse un po' manicheo dello sfruttamento esteticamente sconsiderato, da parte dei musicisti bianchi (e dell'industria discografica), dell'autenticità sorgiva degli apporti africano-americani, da parte mia, invece, ho apprezzato lo sforzo dell'autore di trovare nuovi stimoli ed idee pur in un modello interpretativo posto, oggi, molto in discussione.

Infine, la bibliografia sull'improvvisazione musicale che conclude la rivista è una parte – la più strettamente musicologica – di quella inclusa nel mio recente volume *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005. Mi sono determinato a pubblicarla a sé stante consapevole dell'autonoma valenza di uno strumento bibliografico che si pone, per quanto concerne la prospettiva propriamente speculativa sul tema dell'improvvisazione nelle varie culture, in un'ottica di esaustività, almeno stando allo stato delle conoscenze.

Vincenzo Caporaletti

LE ULTIME COMPOSIZIONI INEDITE PER BIG BAND DI JELLY ROLL MORTON. IL CONTESTO STORICO-BIOGRAFICO

GIORGIO LOMBARDI

Nella sua monumentale opera dedicata a Jelly Roll Morton (Russell 1999), pubblicata incompleta a causa della prematura scomparsa dell'autore, William Russell dava ufficialmente notizia di una serie di nuove composizioni e di originali arrangiamenti per big-band scritti da Morton tra la fine del 1940 e l'inizio del 1941 e rimasti inediti, pubblicando in appendice alcuni stralci dei relativi spartiti, entrati tutti a far parte della Historic New Orleans Collection fondata a New Orleans dallo stesso Russell. Un argomento che era stato precedentemente trattato in Levin 1997, e successivamente ripreso in Pastras 2001, dallo scrivente in Lombardi 2003 e in Reich e Gaines 2003.

Propedeuticamente all'analisi musicologica dei manoscritti¹ (curata da Leo Izzo, sotto la supervisione di Vincenzo Caporaletti, e pubblicata in questo stesso numero), è utile delineare il contesto in cui era maturato l'ambizioso progetto di Morton di scrivere nuove composizioni e orchestrazioni, e di farle eseguire da una sua big band. Di questa aveva anche individuato i componenti, con cui avrebbe voluto esibirsi in pubblico e realizzare una seduta di incisione.

Da molte autorevoli fonti di riferimento raccolte da Russell e dagli altri autori sopra richiamati, è infatti emerso che l'avvento della *Swing-Craze*, col mutamento d'indirizzo stilistico nel linguaggio jazzistico, non aveva affatto colto impreparato un personaggio orgoglioso e ambizioso come Morton, che non amava vivere di ricordi e che aveva già tentato di innovare i caratteri del proprio stile compositivo (pensiamo alle sedute Victor del biennio 1929-30 e in particolare a *Fickle Fay Creep*).

Morton, in realtà, era pronto a ributtarsi nella mischia, pungolato anche dal successo arriso ad alcune delle sue più celebri composizioni, da

¹ Ottenuti grazie alla collaborazione di Bruce Raeburn e di Alfred Lemmon, responsabile dell'archivio di William Russell.

King Porter Stomp a *Shoe Shiner's Drag*, rielaborate secondo i canoni stilistici allora in auge. *King Porter Stomp*, una delle sue composizioni armonicamente più interessanti (e, che, non a caso, non era riuscito a far incidere dai suoi Hot Peppers), era entrata stabilmente nel repertorio delle orchestre di Benny Goodman, Teddy Hill, Chick Webb; mentre *Shoe Shiner's Drag* era stata riportata in auge da Lionel Hampton.

Dal carteggio intercorso con Roy Carew² nel luglio del 1939, emerge ad esempio che Morton, quando ancora viveva a New York, aveva già completato *We Are Elks*, un nuovo arrangiamento di *Swinging The Elks*, che avrebbe voluto, senza esito, far suonare dalla *brass-band* ingaggiata per le manifestazioni programmate ad Harlem per il ferragosto assieme ai cavalli di battaglia di Benny Goodman.³

Nelle stesse, come in altre fonti, troviamo ulteriori conferme del fatto che Morton fosse affascinato dal nuovo stile jazzistico (non a caso aveva nel frattempo integrato il suo biglietto da visita con l'aggiunta "inventore dello swing") e non perdeva occasione per ascoltare le orchestre di Jimmie Lunceford e di Chick Webb. Così come non è più un mistero che Morton accolse senza alcun entusiasmo la proposta della Victor di organizzare nel settembre del 1939 una seduta in rigoroso stile New Orleans, rendendosi probabilmente conto dell'inutilità di riproporre degli stilemi ormai superati.

Nell'estate del 1940 Morton, già minato nel fisico per i suoi disturbi cardiaci e per le prime forme di artrite, decideva di trasferirsi in California per trascorrervi il suo ultimo periodo di vita più serenamente, allettato dalla presenza di Anita,⁴ dal clima più favorevole e dalla possibilità di incontrare Kid Ory, Mutt Carey, Ed Garland, Bud Scott, Minor Hall, musicisti ai quali era rimasto legato da sentimenti di reciproca stima e profonda amicizia. Fu così che si stabiliva assieme ad Anita in una abitazione della Central Avenue a Los Angeles, dove già viveva il polistrumentista Dink Johnson assieme al fratello di Anita e a sua moglie Stella.

Jelly frequentava abitualmente il negozio di David Stuart, al quale amava raccontare molte storie e aneddoti, spesso e volentieri romanziati,

² Nato nel Michigan ma vissuto per tanti anni a New Orleans, Roy Carew, l'ultimo editore di Morton, fondava nel 1938 a Washington la Tempo Music Publishing Company e avviava una fitta corrispondenza con Jelly Roll, che avrebbe voluto in seguito pubblicare assieme alle musiche composte dal grande pianista. Nel 1943 dava alle stampe una serie di "New Orleans Recollections" su «Record Changer» e su altre riviste minori a limitata circolazione. Il tutto sarebbe poi entrato a far parte integrante della monumentale opera di William Russell, la cui prefazione inizia con questa significativa affermazione: «Questo è il libro che Roy Carew avrebbe voluto scrivere».

³ Vedasi sul tema, Russell 1999, p. 192 sgg; Pastras 2001, p. 174 sgg.

⁴ Ci riferiamo ad Anita Gonzales, che Morton aveva sposato nel 1918 e dalla quale si era poi separato.

sulla sua vita e sulla sua carriera,⁵ portandolo in giro con la sua vecchia Cadillac.

Dalle parole di Stuart apprendiamo che Jelly suonava abitualmente il pianoforte del cognato e ovunque trovava una tastiera non perdeva l'occasione di provarla. Sempre dalla stessa fonte emerge che Jelly nei suoi anni giovanili, quando si spostava da una città all'altra per esibirsi nei vari locali, riposandosi in hotel tra un concerto e l'altro, si divertiva a comporre ogni notte una canzone nuova. E se Stuart si mostrava incredulo, Jelly replicava che aveva scritto centinaia di pezzi solo in minima parte depositati sotto suo nome. Stuart ricordava anche che all'epoca in cui si frequentavano, nel 1940, Morton era molto povero e l'unico lusso che poteva permettersi era proprio la vecchia Cadillac.

Andava ad ascoltare regolarmente sia la *band* di Kid Ory, che a Los Angeles spopolava, sia quella di Mutt Carey, che suonava al Silver Dollar di Main Street, dove Jelly amava spesso esibirsi. Il suo pezzo forte era allora *The Finger Breaker*.⁶

Il contrabbassista Ed Garland, con il quale Morton era da tempo in contatto, ha raccontato a Russell [1999, p. 556] che questi, prima ancora di stabilirsi a Los Angeles, gli aveva anticipato l'idea di costituire una big band in vista di una seduta di incisione. E sarà proprio Garland, che godeva della piena fiducia di Morton, a essere incaricato di mettere insieme l'orchestra, affidando il ruolo di pianista a Buster Wilson, un grande ammiratore di Jelly Roll, che a causa dei problemi di artrite di cui soffriva, non era sempre in grado di cimentarsi con la tastiera.

L'orchestra era completata da Mutt Carey e Pee Wee Brice, tromba; Kid Ory e Jug Everly, tromboni; Wade Whaley al clarinetto; Theodore Bonner, Robert Garner e Alfonso George, sassofoni; Altwell Rose, violino; Bud Scott, chitarra; Minor Hall, batteria. Le prove avvenivano alla Elk's Hall (al n. 4016 di South Central Avenue) sotto la direzione dello stesso Morton, che, quando poteva, sedeva al pianoforte.

Garland ha precisato a Russell che gli arrangiamenti di Morton – che prevedevano parti per sezioni di quattro trombe e di cinque sassofoni – venivano dallo stesso Jelly rivisti e adattati per una formazione più ridotta.

Ogni musicista riceveva il proprio spartito e se qualcuno faticava a leggerlo o commetteva degli errori, Jelly si sedeva pazientemente al pianoforte e gli mostrava la parte assegnatagli; nel caso, impartendo delle vere e proprie lezioni. Era quanto mai esigente e pretendeva che i suoi arrangiamenti venissero eseguiti esattamente come erano scritti sullo

⁵ Riportate in una lunga intervista in Russell 1999, p. 145 sgg.

⁶ Su questo punto i ricordi di Stuart collimano con quelli di Ed Garland, la cui lunga intervista è pubblicata in Russell 1999, p. 553.

spartito. Non tollerava nessuno sbaglio e ogni esecuzione veniva ripetuta sino a quando non risultava perfetta.

Garland ha precisato che spesso Jelly arrivava per primo all'Elk's Club e amava ripassare sul pianoforte i brani in programma. «Era una gioia ascoltarlo, e ascoltandolo mi rendevo sempre più conto di quanto fosse grande, sia sotto il profilo tecnico, sia dal punto di vista creativo. La cosa che più mi sconvolgeva, da contrabbassista, era la sua mano sinistra: aveva ancora una spinta ritmica terrificante.» [Russell 1999, p. 557].

Sempre dalle parole di Garland apprendiamo che l'orchestra si riuniva per provare due o anche tre volte alla settimana e che ogni prova durava molte ore consecutive.

Per tirare su il morale sei suoi musicisti, Morton continuava a promettere loro lauti compensi da ipotetici futuri ingaggi e da una vagheggiata seduta di incisione. Ma in realtà non era in grado di accettare nessun ingaggio, a causa delle sue pessime condizioni di salute, che non gli consentivano di esibirsi per più serate consecutive.

Il tema dominante del lungo carteggio con Roy Carew, integralmente pubblicato da Russell, è rappresentato dai diritti di autore relativi alle sue composizioni registrate per la Victor, la General Record e la Libreria del Congresso e pubblicate dalla Melrose Bros. Music Company, dalla Southern Music Company e dalla stessa Tempo Music, che riceveva dalla ASCAP (Società Autori ed Editori) sempre in ritardo, dopo molteplici solleciti, con il contagocce e in misura irrisoria rispetto agli importi che gli sarebbero spettati.

In alcune lettere scritte a Carew nel dicembre del 1939, il povero Jelly calcolava che per le sole radiotrasmissioni dei suoi titoli nei quattro anni precedenti avrebbe dovuto ricevere almeno mezzo milione di dollari. È accertato che una delle sue composizioni era stata radiotrasmessa non meno di 4.400 volte in un solo anno.⁷

Riferendosi specificamente alla Melrose, Morton calcolava che, nello stesso arco di tempo, *Milenberg Joys*, *King Porter Stomp* e *Wolverine Blues* erano state radiotrasmesse più di 20.000, volte con un ricavato di oltre 300.000 dollari l'anno. Un dato che veniva anche riportato da *Down Beat*, con un accenno a colui (leggasi Carew) che avrebbe potuto incassarli.

Ma il povero Morton ha creduto sino all'ultimo all'onestà e alla buona fede di Carew, accontentandosi degli spiccioli che il suo ultimo editore gli inviava a mo' di elemosina, e credendo alle geremiadi circa i mancati incassi dei diritti di autore maturati nel corso degli anni.

Anche il tentativo fatto da Morton all'inizio del 1941 di aprire a Los Angeles assieme a Benjamin Spikes una nuova casa musicale, la Broadcast

⁷ [N.d.C. L'autore non specifica la fonte].

Music Inn (B.M.I.), in concorrenza con la ASCAP, cui cedere i diritti sulle sue nuove composizioni per dipendere più dalla ASCAP, falliva sul nascente, anche (per non dire: proprio) per il velato ostruzionismo di Roy Carew, che non aveva alcun interesse a modificare quello stato di cose.⁸

A partire dalla primavera del 1941 le condizioni di salute di Morton cominciano a peggiorare, e Morton ricorre a Carew chiedendogli di mandargli, a mo' di elemosina, quei pochi dollari che gli avrebbero consentito di far fronte alle spese mediche sempre più onerose.

Nel maggio del 1941 riusciva a malapena a racimolare il denaro necessario per mangiare e per acquistarsi le medicine al limite della sopravvivenza. Il mese successivo per farsi ricoverare al Los Angeles Sanitarium era costretto ad utilizzare l'ultimo diamante che si era fatto incastonare nei denti.⁹

Anita riusciva a riportarlo a casa, ma poco tempo dopo doveva essere nuovamente ricoverato, questa volta al Los Angeles County Hospital, pietosamente assistito dalla stessa Anita e visitato da Garland e da Stuart. Proprio dalle parole di quest'ultimo apprendiamo che la cameretta dove era ricoverato era una specie di ripostiglio. Jelly era magrissimo, con la barba incolta e faticava ad esprimersi. Non era praticamente in grado di rispondere a nessuna domanda. Era come se fosse in coma. «L'ultima volta che lo vidi mi sedetti sul letto e gli presi la mano sperando che potesse riconoscermi, ma non ero sicuro. So per certo che mi sorrise».

Due giorni dopo moriva tra le braccia di Anita.

«Mi ero presa cura di lui e lo assistetti durante la sua terribile malattia. Era tornato da me quando capì che la sua vita era ormai prossima alla fine. Io ero la sola donna che lui aveva sempre amato».¹⁰

Quando morì Jelly Roll Morton aveva solo debiti (35 dollari per l'affitto di un pianoforte; 295 per quello di una Lincoln nera; 49 per gli ultimi undici giorni di degenza al County Hospital). Il suo unico capitale ammontava a circa 100 dollari, valore del vestiario e di una cinquantina di dischi Victor.

L'ufficio delle tasse calcolò un imponibile di 7.500 dollari percepiti da Morton a titolo di diritti di autore, una miseria rispetto ai milioni che avrebbe dovuto incassare dalla ASCAP.¹¹

⁸ Questo argomento, particolarmente approfondito in Reich e Gaines 2003, p. 225, e incidentalmente trattato anche in «Down Beat», gennaio 1941, viene accuratamente evitato o comunque minimizzato nelle risposte date da Carew alle legittime rimostranze di Morton.

⁹ Notizia riportata in Reich e Gaines 2003, ma non confermata da altre fonti.

¹⁰ Parole di Anita Gonzales raccolte da Levin (che aveva come vedremo avuto occasione di incontrarla nel corso del 1950) e pubblicate a p. 543 del volume di Russell.

¹¹ In tutta questa vicenda il vero ruolo svolto da Roy Carew, del quale il povero Morton ha continuato fino all'ultimo a fidarsi ciecamente, è probabilmente ancora tutto da scoprire.

Nel 1958 la stessa ASCAP erogava una somma di 12.813 dollari alla vedova, deceduta sei anni prima; nel 1965 altri 116.000, dollari che finivano nelle mani di John Ford, il nuovo marito oltre che erede di Anita, che avrebbe finito per arricchirsi con i diritti di autore che Morton avrebbe continuato a percepire.

Reich e Gaines [2003, p.243] hanno calcolato che nell'ultimo ventennio del secolo passato, grazie alle sole esecuzioni della Smithsonian Jazz Orchestra, della Lincoln Center Jazz Orchestra, del Chicago Jazz Ensemble e ai diritti televisivi e cinematografici, Morton avrebbe maturato non meno di tre milioni di dollari di diritti di autore.

Al suo funerale, celebrato in forma modestissima, furono davvero in pochi, e tra i pochi non passarono inosservate le assenze di Duke Ellington (che suonava al Mayan Theatre di Los Angeles) e di Jimmie Lunceford (di scena alla Casa Manana), i quali non sentirono neanche il bisogno di inviare un biglietto di condoglianze. Così come furono notate quelle di Roy Carew (che addusse motivi di affari) e della seconda moglie Mabel Bertrand (non aveva i soldi per il viaggio e il soggiorno a Los Angeles). A rendergli un ultimo commosso saluto saranno Kid Ory, Mutt Carey, Dink Johnson, Ed Garland, i quali si presero la bara sulle spalle all'atto della sepoltura al Calvary Cemetery.

Il povero Jelly Roll rimase sepolto in una fossa provvisoria senza nome per quasi dieci anni. Solo all'inizio del 1950 la Southern California Hot Jazz Society prese l'iniziativa di comprare per 250 dollari una tomba e di dargli finalmente una decorosa sepoltura.

Il 30 settembre di quello stesso anno la Southern California Hot Jazz Society organizzava al Maynard Theatre di Los Angeles un concerto benefico per rifarsi almeno in parte dell'onere sostenuto. Nel concerto si esibirono, tra gli altri, gratuitamente, Albert Nicholas, Zutty Singleton, Joe Sullivan e Monette Moore.

Il concerto veniva quindi registrato e mandato in onda a cura dello stesso Levin, nel contesto di un programma che allora conduceva per una stazione radio di Los Angeles. E proprio in questa occasione Anita Gonzales, che si era nel frattempo risposata, si faceva viva per telefono con la stazione radio, mettendo lo stesso Levin in condizione di rincontrarla.

Inizialmente Anita pretese di essere indennizzata per non essere stata interpellata e per non aver dato alcuni benestare all'iniziativa della Southern California Hot Jazz Society, ma alla fine si convinse della bontà di una iniziativa fatta solo ed esclusivamente per onorare la memoria di Morton, e finì per accettare di partecipare ad una trasmissione radio, unitamente all'orchestra di Kid Ory, destinata proprio a ricordare la figura e l'opera di Morton.

In questa occasione Anita confermava che Jelly, nei suoi ultimi

mesi di vita, non aveva potuto mai esibirsi in pubblico a causa della sua malattia e che la sua ultima esibizione a Los Angeles risaliva al 1936, nel contesto di un burlesque show chiamato “Brown Skin Models”, allestito al Burbank Theatre di Main Street. Anita precisava anche che il nome di Morton non figurava nei manifesti e nelle inserzioni pubblicitarie. Jelly Roll suonava nella fossa e non era neanche citato durante lo spettacolo. Una ben misera fine di carriera per un musicista del suo livello. Ma non dimentichiamo che eravamo in piena depressione e Jelly era comunque felice di avere un lavoro.

Alla fine della trasmissione Levin riaccompagnò a casa Anita, che invitò lo stesso Levin a guidare la vecchia cadillac di Morton che lasciava parcheggiata davanti alla stazione ferroviaria. Fu l’ultima volta che Floyd vide Anita, che morì il 24/4/1952.

A questo punto possiamo ritornare a parlare degli spartiti e partiture relativi alle ultime opere orchestrali che Morton aveva affidato a Buster Wilson, il quale, dopo la morte di Jelly Roll, si era rifiutato di cederli a William Russell, che aveva tentato invano di entrarne in possesso.

Floyd Levin,¹² in occasione di una sua visita a Wilson nella casa dove il pianista abitava a Central Avenue alla fine degli anni Quaranta, ebbe la personale conferma dell’esistenza di questi manoscritti, tenuti gelosamente custoditi in un vecchio baule. Solo dopo la scomparsa del marito, la vedova di Wilson avrebbe accettato l’offerta di Russell.

Nell’elenco delle composizioni di Morton, pubblicato nella “Jelly Roll Morton Manuscript Music Collection” dell’Archivio di William Russell, preparato da Richard Jackson e da Nancy Ruck nel 1996 e aggiornato con il prezioso aiuto di James Dapogny nel 2000, incontriamo delle originali rielaborazioni per grande orchestra di *Finger Buster* (che assumerà il nuovo titolo di *Finger Breaker*), *Mamie’s Blues*, *Swinging The Elks* (che diverrà *We Are Elks*), *Mister Joe*, *Good Old New York*. Più quattro nuove composizioni intitolate *Oh, Baby*, *Stop And Go*, *Ganjām*, e *Prologue Opening*.

Quest’ultima (che prevede una parte di violino, strumento insolito che Morton aveva utilizzato solo nella versione di *Someday Sweetheart*, incisa per la Victor nel 1926), sembra quasi una rielaborazione riveduta e corretta di *Jelly Roll Blues*.¹³ *Oh, Baby* è chiaramente influenzato dallo stile di Lunceford, che Morton ammirava moltissimo, al punto che potrebbe essere attribuito alla penna di Sy Oliver.

¹² Notizia ricavata dall’articolo di Levin sopra richiamato.

¹³ Il relativo spartito è stato riprodotto in Russell 1999, p. 608 e sgg.

Ben più significativa risulta *Stop And Go*, concepita per una formazione di 14 elementi. Siamo in presenza di un'opera orchestralmente molto complessa e armonicamente decisamente ardita. Il relativo manoscritto¹⁴ risulta zeppo di correzioni, segno evidente che il suo autore la considerava ancora suscettibile di modifiche.

Ma Morton raggiunge il suo top in *Ganjām*, che, al pari di *Oh, Baby*, pur facendo parte integrante della raccolta alla quale abbiamo fatto sopra riferimento, non figura (probabilmente a causa della prematura scomparsa dell'autore) nella fondamentale opera di Russell.¹⁵

Ganjām fu presentato per la prima volta al pubblico, unitamente alle versioni di *Mister Joe*, *We Are Elks* e *Oh, Baby* (eseguite proprio in base alle ultime inedite orchestrazioni), dalla formazione di Don Vappie, un valente direttore d'orchestra di New Orleans e un altro mortoniano convinto, in occasione dell'Heritage Jazz Festival del 1998, nel contesto di un concerto dedicato a Morton.

Coloro che ebbero l'opportunità di ascoltare *Ganjām*, dal vivo o registrata, hanno parlato di una polifonia talmente libera e rivoluzionaria (soprattutto in rapporto all'epoca in cui fu scritta) da far loro venire alla mente le prime opere di Mingus, su di un sottofondo spagnolescante, con il famoso *Spanish Tinge*.¹⁶

Howard Reich, in particolare,¹⁷ ha sottolineato come l'opera sia stata concepita e sviluppata da Morton a mo' di sinfonia, con un primo e un secondo tema, uno sviluppo dei temi e una ricapitolazione. Il tutto costellato da accordi complessi, imprevedibili cambi di tonalità, scale esotiche, un qualcosa che nel jazz non si era mai ascoltato prima degli anni Cinquanta.

Con *Ganjām*, sempre a giudizio di Reich, Morton raggiunge il suo apice artistico, anticipando un *sound* di chiara avanguardia, intuendo, da quel genio che era, la direzione nella quale la musica afro-americana si sarebbe evoluta e schiudendo, con l'audace originalità di quest'opera, inediti, stimolanti orizzonti. E il suo grande ultimo sogno sarebbe stato proprio quello di registrarla e di lasciarla in consegna ai posteri, quale

¹⁴ Pubblicato in Russell 1999, p. 612, ove appare una trascrizione dello stesso brano curata dal pianista Butch Thomson, apprezzato cultore della musica di Morton e suo validissimo discepolo.

¹⁵ Grazie alla preziosa intermediazione di Bruce Raeburn e alla disponibilità di Alfred Lemmon responsabile del Williams Research Center, Historic New Orleans Collection, siamo riusciti ad ottenere le parti staccate dell'opera e una short score.

¹⁶ Cfr. Barry McRae in sede di recensione di quel festival «Jazz Journal», agosto 1998; Howard Reich, «Chicago Tribune», 1 maggio 1998; Pastras 2001, sulla base della registrazione del concerto; il suo analitico esame del brano figura a p. 179.

¹⁷ Nella sua già citata opera *Jelly's Blues*, p. 224 sgg.

ulteriore probante traccia della sua arte.¹⁸

P.S. Nel carteggio intercorso con Roy Carew tra il maggio e il giugno del 1941 Morton, nell'allegare lo spartito di *We Are Elks*, parla per la prima e unica volta dei suoi arrangiamenti per big-band, senza mai accennare alle altre sue originali composizioni.

Nell'elenco dei titoli e delle date di pubblicazioni delle opere di Morton, compilato dalla U.S. Copyright Office Library of Congress And Historic N.O. Collection, pubblicato nel libro *Jelly Blues*, in Reich e Gaines 2003, non si trova traccia di *Ganjām* e di *Stop And Go*.

¹⁸ Per un più approfondito esame dei precedenti capolavori registrati da Morton, si rinvia a p. 101 sgg. del volume "Hot Jazz" dello scrivente, richiamato nelle premesse.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | | |
|------------------------------------|------|--|
| LEVIN, Floyd | 1997 | <i>The Saga of Jelly Roll Morton and final recording data</i> , «American Rag», novembre, p. 38. |
| LOMBARDI, Giorgio | 2003 | <i>Hot Jazz, vol. 1</i> , Torino, Daniela Piazza Editore. |
| PASTRAS, Phil | 2001 | <i>Dead Man Blues: Jelly Roll Morton Way out West</i> , Berkeley, University of California Press, Chicago, CBMR. |
| REICH, Howard e
GAINES, William | 2003 | <i>Jelly's Blues: The Life, Music, and Redemption of Jelly Roll Morton</i> , New York, Da Capo Press. |
| RUSSELL, William
(a cura di) | 1999 | <i>Oh, Mister Jelly!: A Jelly Roll Morton Scrapbook</i> , Copenhagen, Jazz Media Aps. |

ABSTRACT

Title:	JELLY ROLL MORTON'S LAST UNRELEASED COMPOSITIONS FOR BIG BANDS AND THEIR HISTORICAL-BIOGRAPHICAL CONTEXT.
Author:	Giorgio Lombardi

The advent of *Swing-Craze* and the changes of style in jazz they brought about did not take “Jelly Roll” Morton by surprise; in fact, he was fascinated by them. Spurred on by the success achieved by some of his most famous compositions, such as *King Porter Stomp* and *Shoe Shiner's Drag*, covered by Benny Goodman, Teddy Hill, Chick Webb and Lionel Hampton's orchestras, Morton was ready to enter the fray again. Already in poor health because of his heart disorders and the first signs of arthritis, in the summer of 1940 Morton, who was attracted by a better climate and by the opportunity to meet musicians, such as Kid Ory, Mutt Carey, Ed Garland, Bud Scott, and Minor Hall, decided to move to California. Indeed, it was Garland, who enjoyed Morton's full confidence, to be entrusted to organize a big band, offering Buster Wilson the role of pianist. They rehearsed at Elk's Hall (at 4016, South Central Avenue) under the supervision of Morton himself, who sat at the piano whenever he could. After Morton's untimely death in 1941, the manuscripts containing the original works and the new arrangements for the big band passed to Buster Wilson, who always refused to give them out since then. Scholar William Russell came into their possession only when their loyal custodian died. Among the most interesting works are *Ganjām* and *Oh, Baby*, which were first performed in public at the 1998 Heritage Jazz Festival by the band of Don Vappie, a skilful New Orleans band leader. These compositions are analysed in another article of this journal.

GANJĀM E OH, BABY: LA SVOLTA INAUDITA DELL'ULTIMO MORTON

Leo Izzo

Nel 1996, durante la catalogazione dei documenti della William Russell Collection (una sezione dello Historic New Orleans Collection che ha sede a New Orleans), vengono ritrovate alcune composizioni inedite di Jelly Roll Morton, di cui si riconosce subito la rilevanza e la complessità di scrittura. La scoperta è di proporzioni tali da imporre una ridefinizione del percorso stilistico del primo grande compositore della storia del jazz, per aggiungere un nuovo importante tassello al già sfaccettato mosaico della sua personalità artistica.¹

Non è la prima volta che la figura di Morton rivela qualità inaspettate, costringendo a riconsiderare opinioni consolidate. Ad esempio, quando nel 1938 l'etnomusicologo Alan Lomax chiamò il musicista creolo per raccogliere informazioni sulla vita musicale di New Orleans, scopri con sua sorpresa un raffinatissimo narratore ed un "teorico" in grado di esemplificare ed argomentare con acume i concetti fondamentali del "suo" jazz. Lo stupore di Lomax fu in seguito condiviso dal mondo degli appassionati, quando quelle registrazioni vennero stampate su *long playing* divulgando un'immagine inedita di Morton, in grado di passare dal blues più arcaico ad inventive rivisitazioni dell'opera italiana.²

¹ Una parte del materiale raccolto da William Russell è stata pubblicata, con un esiguo apparato critico, in *Oh, Mister Jelly!*, Copenhagen, Jazz Media, 1998.

² Nella postfazione all'ultima edizione della monografia di Lomax *Mister Jelly Roll*, [Lomax, 2001] Lawrence Gushee ricostruisce le fasi che portarono alla realizzazione di quest'importante progetto. Un esempio curioso della diffusione del mito di queste registrazioni anche in Italia ci viene da un articolo di Luciano Berio che nel 1967 rievoca il primo ascolto di questo materiale (fornitogli da Roberto Leydi) all'inizio degli anni Cinquanta [Berio, 1967]. Informazioni dettagliate sull'infelice storia editoriale delle registrazioni della Library of Congress si possono trovare nell'eccellente discografia ragionata di Laurie Wright [1980, pp. 85-93], purtroppo datata; un'ulteriore preziosa e aggiornata fonte di informazioni è il sito curato da Mike Meddings: <http://www.doctorjazz.freereserve.co.uk>.

La stessa incredula meraviglia sembra riproporsi anche oggi dopo il ritrovamento di questo gruppo di manoscritti inediti. In particolare due composizioni di cui si ignorava l'esistenza fino a pochi anni or sono, *Oh, Baby* e *Ganjām*, contraddicono l'opinione consolidata che vede l'ultima fase creativa di Morton come un momento di declino e di improduttiva frustrazione. In seguito alla scoperta fu organizzato un concerto a New Orleans cui non seguì però né una pubblicazione cartacea né un'incisione discografica, e le due composizioni rimangono pertanto ancora poco indagate; ciò nonostante, nei giudizi dei recensori non si usano le mezze misure. Si parla di un Morton sconosciuto e dalle idee assai avanzate rispetto ai suoi tempi; in particolare *Ganjām*, con le sue proporzioni ambiziose e la complessità di scrittura, suscita paragoni, altrimenti impensabili, con personalità come Stan Kenton e Charles Mingus.³

Molte sono le novità rispetto allo stile abituale del musicista creolo, a partire dalle dimensioni ragguardevoli dell'orchestra (tredici elementi) e dalla stessa durata del brano, superiore di gran lunga ad ogni altra sua composizione. Le 140 battute della composizione (non sono contate le sezioni ritornellate) non prevedono interventi solistici improvvisati, e tenendo conto delle ripetizioni un'esecuzione oscillante tra i 120 e i 130 di metronomo dovrebbe aggirarsi intorno ai sei minuti. *Ganjām* è concepito come una lunga serie di episodi musicali che non seguono alcuno schema formale consolidato e che presentano aspetti particolarmente innovativi, come l'uso esteso del pedale, le successioni accordali non convenzionali e l'invenzione melodica libera dai vincoli tonali.

Non stupisce quindi l'enfasi dei commentatori, ma sorprende invece che manchi ancora un esame accurato del brano, per sviscerarne a fondo le logiche compositive e per verificare la presenza o meno di elementi di continuità con la produzione mortoniana precedente. Se *Ganjām* colpisce per la sua modernità è necessario quindi prima di tutto interrogare le partiture per individuare in che modo questa si concretizzi e, possibilmente, attraverso quali strade Morton sia approdato a tale risultato.

Uno studio approfondito di *Ganjām* quindi deve operare su tre diversi livelli: l'interpretazione dei documenti; l'individuazione delle procedure compositive; l'identificazione dei modelli di riferimento nelle musiche precedenti dello stesso Morton o di altri autori.

³ Alcune recensioni del concerto eseguito nel 1998 dall'orchestra di Don Vappie sono riportate in Pastras [2001, p. 185]. Recentemente il trombettista ed arrangiatore Randy Sandke ha proposto un'interessante rivisitazione di *Ganjām*, lontana da un vero e proprio intento filologico, nel disco *Outside In* (Evening Star Records, 2005).

PARTE I: GANJĀM*L'interpretazione dei documenti*

Lo studio di *Ganjām* non può che iniziare con l'esame dei manoscritti. Nell'ambito jazzistico, dove il supporto fonografico è il tipo di documento più diffuso, è raro che un brano si conosca esclusivamente in forma di musica notata. Questo comporta una serie di problematiche che, nell'ambito della filologia musicale, sono state indagate soprattutto in relazione alla musica colta. Difficilmente un manoscritto musicale rappresenta in maniera univoca le intenzioni dell'autore. Una partitura, infatti, può essere stata preparata in fasi diverse della composizione; inoltre il suo fine spesso non è la consegna ai posteri di un monumento musicale definitivo, ma può derivare da esigenze più pratiche, come l'esecuzione o lo studio personale. La presenza di passi di ambigua interpretazione (cosa assai frequente in *Ganjām*) richiede quindi l'intervento di un curatore, le cui scelte talvolta possono condizionare anche fortemente il risultato finale. Per questo motivo, in mancanza di un'edizione critica, una riflessione su *Ganjām* non può che basarsi sull'osservazione diretta dei documenti.

Una prima difficoltà nasce dall'assenza di un vero e proprio testimone che possa servire da *testo-base* (come potrebbe essere ad esempio una partitura orchestrale, la cosiddetta *fullscore*): i manoscritti conservati a New Orleans comprendono invece le parti singole di tutti gli strumenti e una *short score* (una partitura abbreviata su un sistema di tre righe musicali corrispondenti alle sezioni di sassofoni, trombe e tromboni). Sia la *short score* sia le parti singole, il primo steso a matita e le seconde ad inchiostro, sono autografe. La *short score* tuttavia non va intesa come la riduzione di un'ipotetica partitura orchestrale definitiva; alcune difformità tra questa e le parti singole lasciano pensare che si tratti invece di un documento attestante uno stadio intermedio (anche se avanzato) del lavoro compositivo. Le parti singole, che costituiscono quindi il grosso del materiale, sono da considerare più attendibili, poiché relative allo stadio che precede l'esecuzione del brano e, quindi, più vicine a quella che in filologia testuale è considerata la prima "edizione autorizzata". Per arrivare ad una *restitutio textus*, ossia al «ripristino del testo nella forma idealmente più vicina possibile alla originaria stesura d'autore» è necessaria quindi una critica delle varianti d'autore attraverso i diversi stadi della genesi dell'opera.⁴ All'analisi dell'attività correttoria dell'auto-

⁴ Caraci Vela [1995, p. 383]. A questo testo si rimanda per l'approfondimento dei problemi di filologia musicale appena accennati in questo capitolo.

re e dei diversi livelli redazionali di un'opera, va unita quindi quella «del processo compositivo e [...] dei rapporti di intertestualità che legano il testo ai suoi oggettivi referenti culturali e alla restante produzione dell'autore stesso».⁵

Il risultato dovrebbe essere la ricostruzione del testimone non conservato (o archetipo) e probabilmente mai esistito: una partitura ideale che si colloca a metà strada tra la *short score* e le parti singole.

Sfortunatamente non è stato possibile completare il lavoro di ricostruzione di *Ganjām* perché, per motivi logistici, nel corso della redazione non tutti i documenti relativi al brano sono stati accessibili.⁶ Di seguito sono elencati i documenti conservati presso l'Historic New Orleans Collection. Ogni parte singola è preceduta da una pagina di frontespizio di cui si riporta l'intestazione in corsivo, mentre tra parentesi quadre si indicano i documenti che non è stato possibile visionare per la preparazione del presente articolo (in questi casi la descrizione è desunta dal catalogo del Jelly Roll Morton Manuscript Music Collection, curato da Richard Jackson e Nancy Ruck nel 1996).

Ganjām:

Materiale preparatorio

Ganjām (short score): cinque pagine: [1-2], 3-4, [5]
 [*A last 8 bars* (appunti preparatori): 1 pagina]

Parti singole

Piano: tre pagine e una pagina di intestazione.

First alto: due pagine e una pagina di intestazione.

Second alto: due pagine e una pagina di intestazione.

Third tenor: due pagine e una pagina di intestazione.

Fourth tenor: due pagine e una pagina di intestazione.

First trombone: due pagine e una pagina di intestazione.

Second trombone: due pagine e una pagina di intestazione.

First trumpet: due pagine e una pagina di intestazione.

[*Second trumpet*: due pagine e una pagina di intestazione.]

⁵ *Ibid.*

⁶ L'Historic New Orleans Collection persegue una linea molto restrittiva in merito alla riproduzione e alla diffusione del materiale lì conservato. L'unico modo per accedere ai documenti è recarsi personalmente presso l'archivio di New Orleans. Consapevole dei limiti imposti da un tale deficit, ho ritenuto i documenti in mio possesso comunque sufficienti per osservare la composizione nel suo complesso.

[*Third trumpet*: due pagine e una pagina di intestazione.]

Bass: una pagina e una pagina di intestazione.

Drums: due pagine e una pagina di intestazione.

Guitar: due pagine e una pagina di intestazione.

Nella ricostruzione della partitura il confronto tra i diversi documenti ha evidenziato numerose incongruenze, il cui grado di incertezza può variare sensibilmente. Per lo più si tratta di palesi sviste nella redazione delle parti strumentali, che talvolta assumono dimensioni ragguardevoli generando errori a catena. Se vi è la possibilità di un confronto tra due strumenti in unisono o tra passaggi analoghi in parti diverse del testo, questo tipo di problemi può essere individuato e risolto facilmente per analogia tra due “lezioni”.

Vi sono invece casi di più delicata interpretazione, che hanno richiesto la correzione degli errori per congettura. La presenza di urti di seconda minore tra voci diverse spesso risulta incongruente con la condotta armonica del pianoforte o con le sigle assegnate alla chitarra; in questi passi il confronto incrociato tra gli strumenti a fiato e la sezione ritmica ha consentito di verificare l’irregolarità di tali dissonanze e di appianarle, talvolta anche modificando l’accordo siglato.

Tuttavia la natura stessa di *Ganjām* (composizione “eccentrica” e spesso volutamente dissonante) rende l’interpretazione di alcuni passi particolarmente difficile: si tratta di anomalie dovute ad errore o di scelte consapevolmente irregolari? Dissonanze che appaiono incongruenti secondo una logica verticale possono essere del tutto giustificabili dal punto di vista della condotta melodica delle singole voci. Non vi è una soluzione univoca a questo tipo di incongruenze, che vanno quindi valutate singolarmente.

Solo l’esame attento dei documenti consente la risoluzione di questo tipo di problemi: un’operazione indispensabile per approfondire la conoscenza del brano anche dal punto di vista compositivo ed espressivo. Appurato che una caratteristica di *Ganjām* sia la scrittura particolarmente avanzata e dissonante, è però necessario ridurre al minimo il rischio di interpretare come scelte compositive “anomale” ciò che, in realtà, è scaturito da banali errori di stesura delle parti. Anche nella preparazione di questo articolo l’analisi del brano è stata preceduta da una laboriosa fase di ricostruzione della partitura e di interpretazione dei passi più problematici; tuttavia, con rammarico dell’autore, la trattazione esaustiva di questi aspetti potrà essere affrontata solo nel momento in cui sarà disponibile tutto il materiale esistente. Per questo motivo esula dall’articolo l’analisi dettagliata dei documenti da un punto di vista filologico; nel corso dell’argomentazione saranno invece indicati i passi di interpretazione particolarmente problematica, facendo riferimento ai manoscritti.

Analisi di Ganjām

L'osservazione analitica di *Ganjām* è stata condotta operando parallelamente su tre livelli. Trattandosi di un'opera ancora praticamente sconosciuta, si è voluto prima di tutto offrirne una descrizione dal punto di vista di un'ipotetica esperienza di ascolto. Un primo livello di analisi quindi si focalizza sul modo in cui la successione nel tempo degli eventi musicali interagisce con le dinamiche di attesa e conferma (o smentita) che si realizzano nel fluire del brano.⁷

Un secondo livello riguarda invece i procedimenti compositivi. In molti passi i legami strutturali possono essere pienamente apprezzati soltanto attraverso l'esame accurato delle relazioni interne che agiscono ad uno strato non superficiale. Da questo punto di vista quindi si vuole osservare il tessuto compositivo non tanto per rilevare i passaggi più appariscenti, ma per cercare di mettere in risalto la funzione di un singolo elemento in rapporto all'architettura complessiva.

Infine vi è un terzo fattore che si colloca in una posizione di ponte tra queste due prospettive.⁸ Nel corso di *Ganjām* possono emergere elementi musicali definiti e riconoscibili (come un determinato ritmo o una successione accordale) che generano una serie di rimandi ad altri testi o a tradizioni preesistenti: l'individuazione di questi elementi, quando possibile, fornisce importanti chiavi di lettura per la comprensione del brano.⁹

Struttura formale

Dal punto di vista del materiale tematico *Ganjām* si presenta diviso in tre macrosezioni. Nonostante la dimensione del brano, Morton non fa mai ricorso alla ripetizione (letterale o variata) di parti già ascoltate: *Ganjām* procede infatti in linea retta, passando da una sezione all'altra senza alcun punto di ritorno.

⁷ Con questo non si vuole entrare nel dibattito sulle metodologie di analisi musicale. Se da un lato si riconosce l'affinità di questo approccio con alcune metodologie consolidate di analisi musicale, come ad esempio quella elaborata da Leonard Meyer [1956], dall'altro si è preferito esporre l'argomentazione in modo prevalentemente narrativo, evitando il più possibile l'apparato spesso ingombrante dei simboli e del lessico specifico dell'analisi musicale.

⁸ Con qualche approssimazione, si possono associare questi due livelli d'analisi all'ambito della dimensione estetica e poetica di un'opera d'arte, secondo la formulazione di Jean Jaques Nattiez [1975] sulla base delle teorie di Jean Molino.

⁹ A questo proposito un percorso particolarmente fruttuoso anche per gli studi jazzistici potrebbe essere quello indicato da Kofi Agawu [1991] in *Playing with Signs*.

In gran parte delle composizioni di Morton la ripetizione (e la conseguente variazione) di temi già ascoltati è un fattore determinante nell'articolazione di strutture multitematiche. In *Ganjām* la mancanza di ricorrenze priva l'ascolto di una risorsa fondamentale per la percezione dell'articolazione formale, e richiede pertanto uno sforzo auditivo maggiore. Questa difficoltà raggiunge il suo apice nel disorientante finale, che sembra aprirsi verso un ulteriore sviluppo ed invece termina in modo irrisolto. La segmentazione del brano è, quindi, resa attraverso altri mezzi, quali la costruzione interna delle singole sezioni e la varietà di testura nell'uso dell'orchestra. Inoltre la scrittura tende a privilegiare la continuità e la consequenzialità del discorso musicale, rendendo il brano un organismo coeso e non una *suite* di elementi eterogenei. Diversi aspetti partecipano, infatti, a rinforzare i legami interni del discorso musicale: i continui rimandi tematici tra una sezione e l'altra attraverso processi di rifunzionalizzazione (come ad esempio il riutilizzo in primo piano di elementi precedentemente apparsi come sfondo), aumentazione e diminuzione; l'inserimento di ampie sezioni di collegamento concepite come graduale intensificazione; l'uso estensivo di formule di accompagnamento cicliche con funzione di pedale armonico (come il *vamp*).

Nello schema seguente, che rappresenta l'articolazione strutturale di *Ganjām*, sono evidenziate le tre grandi aree in cui viene introdotto nuovo materiale tematico: la sezione A (più la coda), la sezione B e il gruppo conclusivo C-D. Queste sono separate da due lunghe parti con funzione di collegamento (le due transizioni) in cui vengono rielaborati elementi già apparsi nel brano senza che affiorino temi autonomi. Nel grafico la durata di ogni sezione (come numero di battute complessive) è indicata tra parentesi e, quando l'articolazione interna lo prevede, è stata aggiunta anche l'ampiezza (in numero di battute) delle parti sottostanti. Nella parte centrale del grafico vengono evidenziati gli elementi tematici (in corsivo tra parentesi quadre) preceduti dallo strumento (o dal gruppo di strumenti) relativo. Se un passaggio presenta la simultaneità verticale di elementi di primo piano e sfondo (*background*), ciò viene indicato da una linea tratteggiata.

L'abbreviazione C/R significa che un elemento viene esposto in alternanza all'orchestra in un procedimento di "chiamata e risposta"; l'indicazione tb+tp significa che due strumenti eseguono il medesimo elemento tematico in unisono, omofonicamente o in alternanza.

Questo schema illustra una possibile segmentazione di *Ganjām* sulla base degli elementi formali che emergono nella composizione, il suo scopo è, quindi, fondamentalmente l'interpretazione dei nessi strutturali e non la descrizione degli esemplari manoscritti. Questa segmentazione è il risultato di un lavoro di analisi (su cui ci si soffermerà dettagliatamente nel prossimo paragrafo) che è stato condotto su una ricostruzione del

brano, quindi su una partitura di riferimento, ricavata dell'esame dei singoli documenti. Si è ritenuto utile, ai fini di una miglior comprensione della struttura, indicare i numeri progressivi di battuta (nell'ultima riga della tabella) anche se ciò corrisponde più da vicino alla ricostruzione a posteriori del brano che non ad un preciso testimone identificabile in un unico documento (data la mancanza di una partitura *full score*).

Il problema si pone poiché Morton, per utilizzare al meglio lo spazio delle pagine nelle parti singole, ricorre alle ripetizioni in modo differente a seconda dello strumento, il che altera la numerazione progressiva delle battute nei vari testimoni. Ciò accade in particolare nella sezione D, che consiste di sedici misure ritornellate per gli ottoni e di trentadue interamente scritte per i sassofoni.

Si è comunque cercato di rispettare il più possibile l'utilizzo dei segni di ripetizione anche nello schema qui proposto. Quando i documenti attestano la presenza conforme di un ritornello tra le parti di tutti gli strumenti, questo viene indicato nella riga inferiore della tabella. In molti casi i ritornelli prevedono un secondo finale di due battute, che viene conseguentemente indicato tra parentesi.

Talvolta la segmentazione qui proposta (finalizzata ad evidenziare i nessi strutturali) può non coincidere con quella implicita nell'organizzazione delle parti manoscritte attraverso i ritornelli e i riferimenti numerali posti da Morton (il cui scopo è piuttosto di facilitare l'esecuzione). Si veda ad esempio la prima transizione: nell'articolazione qui proposta la sezione risulta divisa in due parti rispettivamente di 24 e 8 battute; mentre i ritornelli e i riferimenti numerali presenti nei manoscritti (riga inferiore della tabella) suggerirebbero una segmentazione interna in quattro parti di 4 (+ 4), 4 (+ 4), 8 e 8 battute.

Sezione	Intro	:A (32)				: :Coda (8) :	Tr. 1 (32)			
N. di battute	4	8	8	8	8	8	24		8	
Primo piano	pn+b+dr (vamp)	cl [a]	tp [a]	tb [b]	tp [c]	4 saxes [d] 2 tp + 2 tb	C / R cl / tutti (stop-time)	C / R tb+tp(altern.) / tutti		[elaborazione di c]
Background					4 saxes [a] tb					
Battute	1-4	:5-12	13-20	21-28	29-36 (-38)	:39-46: (=-48)	:49-52:	: 53-56:	57-64	65-72

:B (8)		:Tr. 2 (16)			C (16)		D (32)	
4	4	8	4	2	2	8	8	16+16
unis. tp+tb [e]	unis. tutti	tutti	alternanza saxes / tps	tb	tbs+tps	tps [g]	unisono tutti	Saxes [h]
			[elaborazione di f]					
4 saxes [f]						Saxes		tpts + tbs
73-76	77-80	:81-84:		89-92		93-100	101-108	109-140

Schema 1. *Ganjām*, struttura.

Le singole sezioni

Introduzione

Ganjām si apre in modo essenziale ed efficace. Dai radi rintocchi del gong affiora il suono grave e incessante di un *vamp* di pianoforte e contrabbasso (esempio 1). I due strumenti non suonano in unisono: il contrabbasso si muove inizialmente su Do e Mib e attende l'entrata del primo tema per allinearsi definitivamente al movimento Do-Sol del pianoforte. La triade minore della tonalità d'impianto però, in un registro così grave, genera un impasto timbrico dai contorni poco definiti, che si va ad aggiungere al suono complesso e prolungato del gong. Si tratta di pochi scarni elementi che però orientano l'orizzonte d'ascolto ancor prima che faccia la sua comparsa un vero e proprio tema. Il gong e l'ostinato ripetitivo preannunciano infatti suggestioni esotiche dal carattere lugubre e ossessivo, richiamando un insieme di testi precedenti e di convenzioni musicali che, nella tradizione musicale occidentale, sono associati all'immagine di un oriente misterioso e all'archetipo del selvaggio.¹⁰

Oltre ad una funzione semantica, questo *vamp* serve anche da legante strutturale tra le diverse sezioni del brano, creando un *continuum* sonoro che rimarrà inalterato per quasi metà della composizione.

¹⁰ Si rimanda al paragrafo successivo, *Vamp e orientalismo*, per una trattazione più esaustiva di questo argomento.

Piano

Bass

Drum

GONG

Esempio 1. Introduzione.

Sezione A

Il primo tema (sezione A) consiste di 32 battute organizzate, ad un livello di superficie melodica, secondo la forma canzone AABA (una convenzione che in realtà trova spazio solo occasionalmente nelle composizioni multitematiche di Morton e che, come si vedrà in seguito, è alla base del brano *Oh, Baby*).

L'entrata della prima idea tematica (a) avviene senza grandi cambiamenti. Al *vamp* della sezione ritmica si aggiunge soltanto la voce del clarinetto¹¹ che espone, nel suo registro grave, una melodia dal contorno essenziale: una lenta discesa che senza salti ampi attraversa l'ambito di ottava nell'arco di otto battute. Dal punto di vista ritmico la comparsa di a non apporta un maggior dinamismo, ma piuttosto dilata il puro e semplice impulso iniziale dell'ostinato in un arco fraseologico più ampio. Il tema, rigido e lineare, evoca un senso di solenne immobilità: si distende per valori lunghi ripetendo un metro giambico (breve-lunga) di due misure e accentando il battere dei tempi forti della battuta (primo e terzo quarto).¹² Il carattere regolare e stabile del movimento melodico viene

¹¹ Il manoscritto della parte di clarinetto (l'intestazione della parte singola indica "1° alto" e "clarinet") presenta un'ambiguità non indifferente. All'indicazione *Loco* è stata aggiunta in un secondo momento (e forse non per mano di Morton) *8va Lower*. Seguendo quest'ultima prescrizione quindi la melodia arriverebbe a toccare il Do posto un'ottava sotto il Do centrale, raggiungendo quindi una nota che pertiene piuttosto all'ambito del clarinetto basso.

¹² Anche se la melodia inizia sul battere, l'organizzazione delle durate (l'alternarsi cioè di lunga e breve) fa sì che venga percepito un raggruppamento ritmico giambico (levare – battere) anziché trocheo (forte – debole). Questo processo è illustrato esaurientemente in Meyer [1973, p. 32]. Egli spiega inoltre come le melodie basate su metro giambico siano ritmicamente più stabili. Il tema iniziale di *Ganjām* rispecchia una delle forme melodiche più semplici, detta "a picco" o, secondo la teoria meyeriana, di "tipo congiunto discendente", che prosegue l'implicazione data dal movimento iniziale fino al raggiungimento di un punto di stabilità.

inoltre rinforzato dall'organizzazione fraseologica, poiché le note della triade di Cm coincidono con il battere delle misure dispari (percepite come 'forti'). A suggellare questo primo tema vi è infine la ripetizione della tonica grave, raggiunta, al termine del movimento discendente, nella settima misura del tema. Questa chiusura risolutiva sul primo battere della penultima misura del periodo è un elemento che caratterizza anche i temi successivi e talvolta, come si vedrà nel caso della frase finale di tromba della sezione A, diviene il punto di partenza per complesse elaborazioni.

Il movimento melodico di *a* è perfettamente in sintonia con le premesse orienteggianti del *vamp* iniziale, poiché utilizza i rapporti intervallari interni alla scala minore armonica per enfatizzare la connotazione esotica del tema. Infatti la sensibile non risolve sulla tonica e il senso modale della scala è accentuato dagli intervalli di seconda eccedente che si creano tra le armonie della sezione ritmica ed il tema; si veda ad esempio, nella seconda battuta del periodo, la compresenza di Lab (quinta diminuita dell'accordo di Ddim) ed il Si naturale del tema.

Dal punto di vista armonico, Morton si sofferma principalmente sul i e iv grado, mentre utilizza le triadi Ddim e Fdim con funzione di dominante. Ad esempio a battuta 10 l'accordo di Fdim con la nota Mib al canto può essere inteso come un G7(#5/b9) senza fondamentale.¹³

Loco [8va lower]

5 Cm Ddim Cm Cm Fm Cm CmFdim Cm Cm

Cl.

Esempio 2. Sezione A, parte a.

Dopo il clarinetto il tema viene esposto nuovamente, ad un'ottava superiore, dalla tromba sordinata con una *oriental mute*.

Un nuovo strumento solista (il trombone) introduce quindi l'elemento tematico *b*, più articolato e meno regolare del precedente. Non si tratta in realtà di una vera e propria struttura AABA, poiché il giro armonico continua a rimanere il medesimo anche in queste otto misure. Anche in questo caso la melodia inizia e termina con la nota di tonica, ma

¹³ Anche la successione accordale apre una rete di rimandi, seppur in modo poco esplicito. L'insistenza su i e iv grado minori (che caratterizza anche il successivo tema *b*) si ritrova infatti in alcuni brani jazz degli anni Venti con un'esplicita connotazione funebre. Si veda ad esempio l'uso parodistico che ne fa Morton stesso in *Dead Man Blues* (e successivamente nell'introduzione di *Oh, Didn't He Ramble*) oppure la celebre citazione della marcia funebre di Chopin in *Black and Tan Fantasy* di Ellington.

non vi è una linearità precisa, né una figura ritmica prevalente. Nell'intervento del trombone l'oscillazione tra La naturale e Lab contribuisce a caratterizzare esoticamente il brano. L'enfatizzazione dell'intervallo di seconda eccedente (Si – Lab) è infatti un procedimento ben radicato nella musica occidentale per rappresentare l'esotico ed in generale l'altro da sé, in quanto devianza dalla norma tonale consolidata.¹⁴ Qui in particolare il passaggio di un tono e mezzo acquista ancor più risalto perché ripetuto a distanza di semitono (a batt. 25 Do-La e a batt. 26 Si-Lab). Il trombone quindi, più che esporre un vero e proprio tema, sembra esplorare liberamente le possibilità intervallari insite nella scala, imperniando il suo movimento sull'ambiguità maggiore/minore del sesto grado.¹⁵ La conclusione di *b* ricalca quella di *a*: la tonica viene raggiunta sulla penultima battuta del periodo con il movimento Fa, Mib, Do e ribadita in modo ancora più incisivo con un effetto *growl* (*Flutter*) e un salto di ottava discendente.

The image shows two musical staves for Trombone (Tb) in a key signature of two flats (Bb and Eb).
 Staff 1 (Example [1]): Measures 21-24. Chords: Cm, Ddim, Cm, Cm, Fm. The melody consists of a sequence of notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4.
 Staff 2 (Example [2]): Measures 25-26. Chords: Cm, Cm, Fdim, Cm, Cm, Fm. The melody consists of a sequence of notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, followed by a 'FLUTTER' effect and a descending octave jump.

Esempio 3. Sezione A, parte *b* del tema, con parallelismo di 5^a diminuita[1] e di 2^a eccedente[2].

¹⁴ Naturalmente il fine della musica cosiddetta orientalista non è la fedele rappresentazione di una cultura differente, ma piuttosto l'evocazione di una generica lontananza culturale. Ralph Locke [1991] ha mostrato, ad esempio, come Saint-Saëns abbia manipolato alcune scale di derivazione araba per scrivere la scena del Baccanale nel *Samson et Dalila* (1887): una volta identificato l'intervallo di seconda eccedente come un marcatore di differenza culturale, Saint-Saëns ha elaborato una nuova successione scalare a partire dall'araba *hijāz*, ripetendo questo intervallo a diverse altezze. Lo stesso concetto è affrontato in termini generali dall'antropologo Francis Affergan [1991], il quale analizza il modo in cui, nella rappresentazione orientalista dell'altro, lo sguardo occidentale si concentri prevalentemente su quei tratti che esaltano le differenze tra l'osservatore e l'osservato.

¹⁵ A questo proposito è importante rilevare che in *Ganjām* l'accordo minore è concepito quasi sempre con l'aggiunta del sesto grado maggiore. Ad esempio, la sigla Cm sottintende la maggior parte delle volte un accordo di Cm6 (con il la naturale), eccezion fatta per quei momenti in cui il tema tocca il Lab, come a battuta 26.

Fino a questo momento Morton ha usato in modo parsimonioso i mezzi a disposizione, sia dal punto di vista delle risorse timbriche sia da quello dello sviluppo del materiale tematico. Clarinetto, tromba e trombone infatti sono stati impiegati solo come strumenti solisti sul fondale scarno e uniforme della sezione ritmica. Il ritorno conclusivo del tema iniziale (coerente con la logica strutturale della forma canzone AABA) invece apporta un'improvvisa accelerazione ed intensificazione.

L'elemento *a*, introdotto inizialmente dal clarinetto solista, si ripresenta armonizzato per quattro sassofoni; tuttavia questa volta esso rimane sullo sfondo in seguito alla comparsa - in primo piano - del nuovo elemento tematico *c*, esposto dalla tromba.¹⁶ Si tratta di una melodia che riesce ad imporsi all'attenzione e ad imprimere un senso di progressiva intensificazione senza però oscurare il tema principale; merita quindi di essere analizzata nel dettaglio.

Le prime quattro battute di *c* non deviano dalla regolarità che ha caratterizzato finora il brano, aggiungendo solo un maggior dinamismo ritmico. La melodia si genera a partire dal primo nucleo di due misure (a battuta 29 dell'esempio 4), che può quindi intendersi ritmicamente come un grande levare (l'ornamentazione della tonica attraverso una tripla nota di volta) che va a cadere sul quinto grado (Sol).

Il movimento iniziale di "levare" si ripete soffermandosi questa volta sul Fa (battute 31-32) e lascia presagire una continuazione graduale della discesa melodica fino al raggiungimento stabile della tonica e al "riempimento" dell'intervallo iniziale di quinta (secondo il tipo melodico detto appunto *gap-fill*, illustrato nell'esempio 4).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter note C5. A dashed line indicates a 'Gap' between C5 and the next note. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. It starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and then a 'Fill' section starting on F4 and moving to G4.

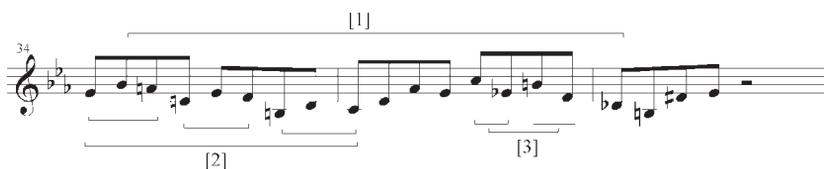
Esempio 4. Sezione A, elemento *c*, articolazione interna secondo il modello "gap-fill".

Le aspettative generate dal *pattern* melodico discendente non sono del tutto disattese, ma il movimento verso la risoluzione viene intensificato da un inaspettato salto di registro (al Fa segue un Mi^b che si trova all'ottava superiore).

¹⁶Dopo l'indicazione iniziale *oriental mute* nella parte di tromba, nel resto del brano non compare mai un segno che indichi l'abbandono della sordina (ad esempio la dicitura *open*); è presumibile però che a partire da questo punto, dalla scrittura assai densa, la tromba suoni a campana aperta.

La regolarità del percorso a questo punto si sfalda e la tromba si lancia in una discesa non più graduale, ma a ‘rotta di collo’ lungo una melodia tortuosa e fortemente cromatica, raggiungendo una complessità raramente toccata dalla musica degli anni Trenta e dalle composizioni dello stesso Morton. La tensione accumulata in tutta la sezione (continuamente dominata dal pedale di tonica) si libera finalmente in una frase energica, che nell’arco di sedici crome (dal *si_b* di batt. 34 al *reb* di batt. 36, come è indicato nel punto 1 dell’esempio 5) tocca tutti i dodici suoni della scala cromatica.

Questo forte cromatismo è però organizzato al suo interno: la discesa avviene attraverso una figura di tre crome (una doppia appoggiatura) in progressione discendente a partire da Sol, Mi, e Si (punto 2 dell’esempio 5) mentre il raggruppamento a tre crome contrasta con la suddivisione binaria e movimentata momentaneamente il profilo ritmico del brano, finora piuttosto rigido.¹⁷ La tonica viene finalmente raggiunta da *c* in concomitanza con il tema *a* dei sassofoni (primo battere di battuta 35), ma la forza d’inerzia della frase di tromba porta ad un prolungamento della melodia in termini, se possibile, ancora più dissonanti. In particolare risaltano i due salti di tritono posti a distanza di semitono (Do – Sol_b; Si-Fa, al punto 3 dell’esempio) e la chiusura sospensiva che dalle note *Re_b-Si* (semitono inferiore e superiore alla tonica) salta nuovamente a Sol per preparare la ripetizione ritornellata dell’intera sezione (solo al secondo passaggio si avrà la chiusura definitiva con la nota di tonica).



Esempio 5. Sezione A, elemento *c*, frase conclusiva.

L’ultimo intervento di tromba ridisegna gli equilibri dell’intera prima sezione, che si può rileggere quindi come una grande area costruita attraverso minime deviazioni rispetto a un pattern costante, il cui moto uniforme viene scosso sul finale da un’improvvisa accelerazione ed intensificazione.

La frase *c* della tromba non viene però percepita come un elemento estraneo perché si amalgama perfettamente con il tema *a* dei sassofoni.

¹⁷ L’uniformità ritmica di *Ganjām* sorprende ancor di più se si considera la varietà ritmica che ha sempre caratterizzato lo stile di Morton, sia come compositore sia come pianista.

ni: le due parti infatti sono ritmicamente complementari, coordinate in modo da non oscurarsi a vicenda e da non far mai coincidere gli attacchi (come mostra l'esempio 6). Nell'arco di due battute il tema *a* procede su un metro giambico (debole-forte) che accentua le misure dispari, mentre la melodia *c* è costruita su un metro giambico che accentua invece le battute pari. Quest'organizzazione delle voci (che nel jazz è spesso alla base del *call and response*) produce, già alla prima comparsa di *c*, un'accelerazione dell'articolazione fraseologica, iniziando un processo di intensificazione che culmina con la debordante frase conclusiva.

A tromba e sassofoni si sovrappone inoltre un terzo elemento: un controcanto del trombone che rende ancora più densa la compagine sonora e contribuisce ad amalgamare le parti accordali delle ance e la melodia complessa della tromba. L'intervento del trombone merita un'ultima osservazione sulla logica compositiva di Morton. A battuta 30 il manoscritto relativo alla parte di questo strumento prevede un *Sib* (nell'esempio 6 si veda il punto 1) generando un urto di nona minore con il *Dob* del primo alto (nota strutturale della melodia che compare al canto nell'accordo di *Ddim* dei sassofoni). Tuttavia il *Sib* del trombone (che in un'eventuale edizione critica andrebbe probabilmente portato a *Si* naturale) non sembra il risultato di una semplice svista di redazione; si ha piuttosto l'impressione che Morton abbia pensato la parte del trombone come melodia indipendente, facendo prevalere la condotta melodica a scapito della concordanza verticale.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 29 to 32, and the second system covers measures 33 to 36. The instruments are Saxes (Saxophones), Tpt (Trumpet), and Tbn (Trombone). The key signature is B-flat major (two flats). Chord changes are indicated above the Saxes staff. The Saxes part features block chords and melodic lines. The Tpt part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Tbn part has a melodic line with a first ending bracket [1] in measure 30.

Esempio 6. Sezione A, parte conclusiva.

Coda di A

La conclusione movimentata della prima sezione pone però un problema strutturale alla continuazione del brano. Da un lato l'apporto dinamico dell'intervento di tromba sembra suggerire eventuali cambi di direzione, dall'altro dopo la lunga persistenza del pedale di Do minore (64 battute contando la ripetizione ritornellata) una virata drastica risulterebbe troppo discontinua. Morton trova il giusto equilibrio tra queste due soluzioni attraverso una sezione di raccordo che possiamo interpretare come un prolungamento (o coda) della sezione A: poco appariscente dal punto di vista del materiale tematico, ma efficace timbricamente e come nesso strutturale. Ciò che risalta di più è l'accelerazione del ritmo armonico¹⁸ (che passa da uno a due accordi per battuta) enfatizzata ulteriormente dall'alternarsi ritmico di sassofoni e trombe e dal continuo movimento dei tromboni (esempio 7). La continuità con la parte precedente è però salvaguardata da diversi fattori: i movimenti armonici rimangono ancorati ai medesimi gradi, rimane costante l'ostinato di basso e la scrittura continua ad essere densa come al termine della sezione A.

Anche qui, come nel primo tema, prevale la simmetria e la regolarità: la voce al canto dei sassofoni disegna una melodia ad arco che raggiunge l'apice a circa metà percorso e poi ridiscende per posarsi infine sulla tonica. Ciò che sorprende di questo frammento è l'affinità con un illustre precedente: l'introduzione di *East St. Louis Toodle-O*, registrato per la prima volta dall'orchestra di Duke Ellington nel 1926. Nel movimento melodico, nella strumentazione usata (qui la tuba è sostituita dai due tromboni), nel registro, e finanche nella tonalità d'impianto e nell'articolazione (si notino gli accenti nella parte dei sassofoni) i due frammenti sono uno lo specchio dell'altro, soprattutto nelle prime battute. Le novità apportate da Morton sono minime: la nota di partenza è il Mi_b anziché il Do; gli accordi con valore di dominante (indicati come Ddim e Fdim) presuppongono un G7(b9) anziché un semplice G7; inoltre qui c'è la presenza costante del pedale di tonica al basso. La differenza sostanziale consiste invece nella mancanza di Bubber Miley, che là si innalzava con pathos sul tetro fondale di Do minore.¹⁹

Tuttavia non si tratta di una semplice inserzione di un elemento preesistente ed estraneo al contesto, ma, come si è detto, di un prolunga-

¹⁸ Come ha osservato giustamente Caporaletti [2002] è più corretto indicare questo cambiamento come il passaggio dell'unità di scansione armonica da minima a semiminima.

¹⁹ Si può confrontare il passo riportato nell'esempio con la trascrizione del brano di Ellington (sulla base di diverse registrazioni e fonti a stampa) proposta da Mark Tucker [1991].

mento ben collegato alla sezione precedente: a ben vedere infatti la linea dei sassofoni (nella fase discendente che inizia a battuta 42) rielabora il profilo della melodia iniziale *a* in una versione ritmicamente compressa.

Una volta raggiunta la tonica (anche qui, come nelle sezioni precedenti, sulla settima battuta del periodo) alla tromba è affidato il compito di rilanciare la ripetizione di questo episodio con un breve gesto melodico: due frasi che sottintendono una lieve dissonanza ritmica (il raggruppamento di tre semiminime sul tempo di 2/2).

Anche in questa sezione suscitano interesse e qualche perplessità le scelte di Morton nella condotta delle parti, in particolar modo per quanto riguarda i due tromboni. Talvolta i due strumenti si avvicinano notevolmente (ciò accade ad esempio nella seconda maggiore Do-Re di battuta 44, in un registro assai grave perché questo tipo di intervallo risulti ben distinguibile); altre volte invece si allontanano tanto da essere percepiti come voci indipendenti e non più come sezione (ad esempio nella decima minore Do-Mib *a* batt. 41). Nell'esempio è evidenziata la disposizione dei due tromboni nei vari bicordi: non solo i due strumenti invertono spesso la loro posizione, ma le parti costringono i musicisti a salti di registro notevoli senza una ragione apparente di condotta melodica.

Esempio 7. Coda di A.

Prima transizione

La chiusura definitiva della prima sezione e della relativa coda avviene con una brusca cesura che interrompe, per la prima volta dall'inizio del brano, l'incessante ostinato di basso. Si apre quindi un'ampia area di collegamento (in tutto 32 battute) costruita attraverso l'elaborazione continua di un nucleo minimo di materiale melodico e in cui il rallentamento del percorso armonico permette di sviluppare maggiormente la componente ritmica e fraseologica.

Sul vuoto creato dall'improvvisa sospensione del *vamp*, il clarinetto riprende un motivo già ascoltato (le prime due battute dell'elemento *c*) e ne espande le potenzialità ritmiche attraverso la ripetizione ciclica. Morton sviluppa l'intera sezione in una sorta di lungo *stop-time*, giocato sulla "chiamata e risposta" (C/R) tra lo strumento solista (dopo il clarinetto si avrà l'alternanza di tromba e trombone) e il *tutti* orchestrale (una sintesi della transizione è riportata nell'esempio 8). Dal punto di vista dell'articolazione ritmica, la "chiamata" del clarinetto ha un inizio acefalo e occupa la prima battuta e mezzo, mentre l'orchestra risponde in modo incisivo con un accordo ribattuto tre volte (nello spazio rimanente di una minima) che termina in levare a cavallo di battuta.

Nell'arco dell'intera sezione il succedersi degli interventi solistici segue un processo di continua elaborazione e permutazione degli elementi costitutivi.

Nell'esempio che segue sono messi in evidenza i cinque stadi attraverso cui si svolge la trasformazione degli interventi solistici, mentre la successiva tabella fornisce una schematizzazione sintetica del modo in cui gli elementi melodici vengono permutati. Ecco una descrizione di ogni passaggio:

1. Inizialmente il clarinetto riprende le prime due battute della melodia *c* (in precedenza esposta dalla tromba al termine della sezione A). Si tratta di un frammento scalare (ascendente-discendente a partire dalla nota Do) che termina di salto sul quinto grado. Questo elemento, che possiamo chiamare *x*, viene ripetuto senza variazioni per quattro volte.

2. Avviene una prima mutazione che divide le due misure di *x* in una testa (*x'*) e una coda (*y*): nella prima battuta agisce una variazione ritmica (la soppressione della terzina di crome) che dà luogo ad *x'*; nella seconda il lungo Sol viene sostituito dal nuovo elemento *y*: una nota di volta in terzina di crome che recupera qui l'elemento soppresso in *x'*. Peraltro *y* si muove sul semitono superiore e inferiore di Do, accentuando la tensione verso la risoluzione che prima era espressa dalla sola nota Sol. Le note *Reb* e *Dob* sono coerenti con l'accordo di *Db7* (corrispondente al *bII7* di Do minore), ovvero della sostituzione di tritono dell'accordo di *G7*, un procedimento solitamente associato alle condotte armo-

niche dello stile bebop.²⁰ Il periodo fraseologico però si estende a quattro misure (dalle due iniziali di x) con l'aggiunta del nuovo elemento z (a sua volta derivato da x): si tratta sempre di un frammento scalare di tre note, che però questa volta viene ripetuto due volte nella sola forma ascendente. Anche queste quattro battute vengono ritornellate.

3. In apertura della terza frase Morton utilizza il profilo melodico di z (nella versione trasposta z') in sostituzione di x' . Il cambio non è molto rilevante all'ascolto: la derivazione da x rimane forte per via dell'inizio acefalo anche in z . A z segue y' nella stessa posizione in cui si era sentito y e successivamente la ripetizione di z .

4. In questo quarto stadio il ciclo di chiamata-risposta inizia un processo di accelerazione: l'arco fraseologico precedente di quattro misure ($x' + y + z$) viene compresso in due battute. Di tutte le cellule precedenti rimane solo y e la sua variante y' ; esse assumono però un nuovo valore in relazione al mutato contesto armonico (y cade sull'accordo di D9 e non più su quello di Db7 e y' sull'accordo di E9, e non su quello di D9).²¹

La funzione di strumento solista non è più svolta dal clarinetto, ma dall'alternanza di trombone e tromba, il che permette di raggiungere un'escursione dinamica maggiore. Anche se le parti non prevedono un *crescendo*, questo sembra implicito nella concezione stessa dell'intera sezione, costruita come una 'molla di compressione', un accumulo di tensione che porta irrevocabilmente verso l'introduzione di nuovo materiale nella sezione successiva.

5. Il movimento di accelerazione iniziato con l'alternanza di y e y' viene portato ad una stretta finale che comprime la frase precedente in una sola battuta. Aumenta di conseguenza anche il ritmo armonico, con gli accordi dell'orchestra che accentano i movimenti deboli della battuta.

Questo procedimento di intensificazione, apparentemente semplice e meccanico, induce però ad una sorta di illusione nella percezione del tempo, che consiste nel momentaneo capovolgimento dei tempi forti e deboli della battuta. Questo rovesciamento degli accenti avviene in due passaggi. Dapprima, quando il ruolo di 'chiamata' passa al trombone (nel quarto stadio), l'elemento y , che prima era la 'coda' di una frase di due

²⁰ Utilizzata in contesto minore, l'alternanza i - IIb7 sembra avere uno stretto legame con l'ambientazione esotica, probabilmente per il colore frigio della scala implicita: si pensi a *Caravan* (nella variante I7 - IIb7) e al celebre *vamp* di *Night in Tunisia* (che l'orchestra di Boyd Raeburn già eseguiva nel 1944).

²¹ Questo passaggio, per come si delinea nelle parti singole, appare assai controverso ed è difficile stabilire quali fossero le reali intenzioni di Morton in merito alle armonie. La trascrizione degli accordi di queste battute presenta quindi un certo grado di incertezza: va però tenuto presente che l'errata valutazione di un accordo (un dato di per sé assai rilevante) non inficia comunque il tipo di analisi condotta per questa sezione, incentrata sull'elaborazione e la concatenazione melodica di elementi minimi piuttosto che sul percorso armonico.

misure, compare alla testa. L'organizzazione degli accenti nei quattro tempi della battuta non viene però ancora alterata, dato che la 'risposta' orchestrale accenta solo il quarto movimento. Successivamente però (nel quinto stadio) la terzina di crome si inizia a percepire come un 'levare' che risolve sugli accordi posti sul secondo e sul quarto movimento della battuta. L'insistita reiterazione di questa combinazione (che si sente per otto volte) tende ad oscurare la normale scansione forte-debole dei movimenti (altresi detta "tonica metrica" in Caporaletti 2002) e a capovolgerla, dando l'illusione che gli accenti forti cadano su secondo e quarto tempo. Questa dislocazione (o sfasamento) di un quarto risulta evidente solo alla ripresa regolare degli accenti metrici (nella sezione successiva) quando il battere sul primo tempo dà luogo ad un'asimmetria imprevista, come se alla misura finale della transizione mancasse l'ultimo quarto.

1
[2 volte] Cl Cm F7 Cm Cm F7

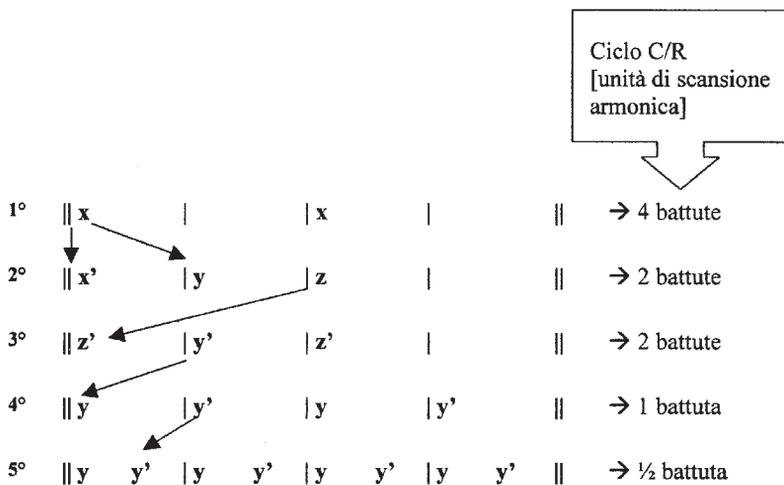
2
[2 volte] D^b7 Cm

3
[2 volte] D9 C9

4
Tb Tp E9 D9 E9 D9

55
[2 volte] Tb Tp E9 D9 E9 D9

Esempio 8. Prima transizione, stadi di elaborazione motivica.



Schema 2. Permutazione degli elementi motivici
nella prima transizione.

Sezione B

La lunga transizione, con il suo progressivo accumulo di tensione, serve da trampolino di lancio per la comparsa di nuovo materiale tematico, le cui caratteristiche dovranno essere tali da compensare la lunga fase di preparazione. Effettivamente il tema che segue (e) si mostra di forte impatto, eseguito dalle trombe nel registro grave, rinforzato dai tromboni all'ottava inferiore e con il resto dell'orchestra disposta sullo sfondo (esempio 9). Nel suo incipit il tema e mostra un carattere deciso e marziale, procedendo per salti sui gradi dell'accordo di tonica minore. Sotto di esso i quattro sassofoni si muovono a parti strette scendendo cromaticamente con accordi diminuiti. L'efficacia del passaggio (che possiamo chiamare *f*) è data proprio dal contrasto tra la stabilità della linea melodica di trombe e tromboni e lo sprofondare dei sassofoni, una divergenza che si riflette anche nella condotta delle parti. A battuta 73 il *Lab* dei sassofoni (quinta diminuita dell'accordo di *Ddim*) stride con il *Sol* sottostante della tromba, e nell'accordo successivo (*Edim*) analogamente si scontrano il *Fab* dei sassofoni e il *Mib* del tema. Non si tratta (come altrove in *Ganjām*) di sviste: gli accordi generati dalla discesa dei sassofoni non rappresentano infatti un'armonizzazione del tema, ma un elemento autonomo di contrasto che tende alla politonalità e in cui prevale la componente timbrica e la direzione del movimento. La conclusione del tema avviene in modo perentorio con un unisono di tutta l'orchestra

(con l'eccezione di tre sassofoni): una frase discendente che colma l'intervallo di quinta Sol-Do e che viene poi rielaborata per diminuzione.

73 Saxes

Tps e tbs (8va inf.)

77 As 2; ts 1 e 2

As 1

Tps; tbs (8va inf.); pn; gtr; cb

Esempio 9. Sezione B.

Quest'ultimo intervento riporta il brano alla connotazione esotica con cui aveva esordito il primo tema. Anche qui risalta l'uso dell'intervallo di 5^a diminuita con valore cadenzale. La prima frase discendente degli ottoni infatti parte da Sol e ha il Re_b come ultima nota che precede la tonica Do, mentre la seconda è suddivisa in due gruppi di quattro crome che iniziano rispettivamente dalle note Sol e Re_b. Tuttavia la particolarità più interessante di questo passaggio è un'altra: riposizionando le note con un ordine ascendente a partire da Do, si ricava una scala 'ottofonica' (conosciuta anche come 'diminuita') quasi perfetta, che si ottiene disponendo due accordi di settima diminuita a distanza di semitono, e che tende a eludere il senso tonale, perché alterna intervalli di tono e semitono.²² Per queste simmetrie la scala ottofonica è stata ampiamente utilizzata dai compositori come Stravinskij e Messiaen, mentre, nello sviluppo del linguaggio improvvisativo jazzistico, frammenti di questa scala si trovano negli assolo di Charlie Parker e, in maniera più estesa, John Coltrane. In *Ganjām* questo passaggio sembra piuttosto legato alla con-

²² In realtà la scala utilizzata per la melodia all'unisono di questo passaggio non è del tutto simmetrica; infatti alla successione manca un La naturale, che compare però nel *voicing* dei sassofoni.

notazione in senso genericamente esotico del brano. D'altro canto il moto discendente combinato con il procedere armonico dei sassofoni, ricorda vagamente l'uso della scala ottotonica introdotta da Nicolai Rimskij-Korsakov (si veda ad esempio il modo in cui nell'opera *Sadko*, del 1898, l'orchestra evoca la discesa del protagonista negli abissi oceanici).²³

Anche qui, come al termine della sezione A, il tema si chiude con una frase dissonante e di forte impatto, a cui segue, con un forte effetto di cesura, una parte di collegamento armonicamente più statica.



Esempio 10. Sezione B, scala ottotonica (con *lab* al posto di la naturale).

Seconda transizione

La transizione inizia con quattro misure di riposo in cui il *tutti* orchestrale ribatte un accordo di F7. Successivamente compare una figura cromatica discendente armonizzata per le tre trombe e imitata dai sassofoni in un'alternanza ad eco. Non è però un nuovo elemento melodico: si tratta della diminuzione (da minime a crome) del *background* dei sassofoni (*f*) ascoltato nella sezione precedente (riportato nell'esempio 9). Portata in primo piano ad una scansione quattro volte più rapida la figura originaria non è però immediatamente riconoscibile. In modo non scontato Morton armonizza il movimento parallelo dei sassofoni (un passaggio piuttosto rapido) senza utilizzare esclusivamente la tecnica dello scivolamento cromatico, un espediente di effetto tipico della scrittura orchestrale del periodo e che caratterizza anche molti brani pianistici dello stesso Morton.²⁴

²³ L'opera di Rimskij-Korsakov non era del tutto estranea al mondo della musica leggera americana, dato che già nei primi anni Venti l'orchestra di Paul Whiteman (imitata, con un discreto successo, un decennio più tardi da Tommy Dorsey) aveva rielaborato la *Canzone del mercante indiano* (sempre da *Sadko*) intitolandola appunto *Song of India*.

²⁴ *Fingerbuster* è esemplare da questo punto di vista, essendo quasi interamente giocato su armonie parallele che procedono cromaticamente; forse non è un caso che tra gli ultimi progetti orchestrali di Morton ci fosse anche un arrangiamento per big band di questa composizione originariamente pianistica.

85

Saxes

Tps

Tbs

Esempio 11. Seconda transizione.

Anche qui la chiusura dell'episodio è affidata ad un improvviso cambio di direzione dall'effetto sorpresa: una sorta di *break* armonico con una cadenza "eccentrica" affidata ai soli ottoni e pianoforte e composta da quattro accordi di settima afferenti a tonalità distanti: C7 G7 B7 e Ab7.

89

Saxes

Tps

Tbs

Esempio 12. Seconda transizione, *break* conclusivo.

Sezione C

Anche questa volta la sezione di transizione prepara l'ingresso di un nuovo elemento tematico (*g*). Quest'ultimo però è in realtà il risultato della sottile rielaborazione di frammenti melodici già comparsi: la figura di volta a terzina di crome che domina la prima transizione (si veda l'elemento *y* riportato nell'esempio 8, a sua volta derivato da *c*) e la breve discesa cromatica *falla* base della seconda transizione (e a sua volta tratta dal *background* della sezione B). Si tratta di un passo conciso, ma assai denso e dall'architettura calibrata (esempio 13). La melodia si articola secondo un ciclo di quattro misure in cui alla chiamata degli ottoni

segue la risposta dei sassofoni (basata su *f*), dove la linearità dell'arco melodico complessivo è data dal canto della tromba, che si appoggia sul tetracordo discendente Do-Sib-Lab-Sol.

Pur nella sua brevità, *g* si differenzia dai temi precedenti per la componente armonica, che per la prima volta si allontana dalla tonalità d'impianto, disegnando un'articolata cadenza che termina sul quinto grado minore. Osservata dal punto di vista strettamente tonale la sequenza armonica appare assai complessa: in poche battute vengono toccate tonalità lontane e si utilizzano accordi costruiti sul secondo grado abbassato con funzione di dominante (procedimento che sembrerebbe riprendere la sostituzione di tritono, *Db7* | *Cm*, utilizzata nella prima transizione).

Tuttavia il passaggio rivela una logica implicita molto più lineare: le sigle assegnate alla chitarra si possono reinterpretare (con minimi aggiustamenti) come un movimento parallelo di accordi minore-sesta le cui fondamentali seguono il tetracordo discendente della melodia.

Sigle in

partitura:	<i>Cm</i> '	<i>Eb9</i> '	<i>Db9</i> <i>Abm</i> <i>Gm</i> '
	i	III7	I b 7 vib v
	[<i>Lab m</i> :]	V7	IV7 i
		[<i>Solb</i> :]	V7 ii
		[<i>Sol m</i> :]	i b i

Accordi

impliciti:	<i>Cm6</i>	→	<i>Bbm6</i>	→	<i>Abm6</i>	→	<i>Gm6</i>
Melodia:	Do	→	Sib	→	Lab	→	Sol

Schema 3. Sezione C, analisi armonica.

93 Cm Cm Eb9

Saxs

Tps

Tbs

97 Db9 Abm Gm

Saxs

Tps

Tbs

Esempio 13. Sezione C.

Il decorso melodico viene improvvisamente interrotto da un unisono orchestrale i cui tratti enfatici e perentori risultano quasi minacciosi: una figura ascendente con scansione di terzine di semiminime esposto parallelamente su quattro ottave. Anche in questo passaggio (come nel precedente unisono discendente basato sulla scala ottotonica) Morton mostra un vivo interesse per le strutture scalari simmetriche. Distribuendo le altezze in un ambito di ottava, si ottiene una scala caratterizzata dall'alternanza di semitono e seconda eccedente, costruita sovrapponendo due accordi di settima maggiore a distanza di semitono ($Dmaj7$ e $Ebmaj7$). Questa configurazione scalare domina per otto lunghe battute in cui la ritmica cessa di accompagnare, comparando in forma ascendente, discendente e spezzata.

Ebmaj7

S 2a ecc. S 2aM S 2a ecc. S

Dmaj7

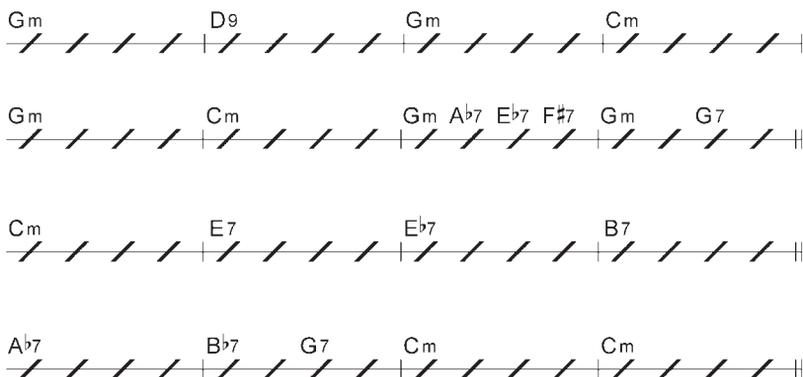
Esempio14. Scala semitono-2^a eccedente

Sezione D

Giunti alla battuta 108, il brano si è dispiegato attraverso un'articolazione complessa e una grande varietà di elementi tematici. Nell'economia della composizione la chiusura della sezione C, con l'ultimo enfatico unisono orchestrale, sembra indicare un momento di *dimax* dopo il quale sarebbe ragionevole aspettarsi un movimento orientato verso la conclusione, magari attraverso la ripresa di parte del materiale già esposto. Fino a questo momento l'articolazione complessiva del brano è stata delineata da forti cesure di segmentazione: un modo efficace per rendere riconoscibili i passaggi tra le varie sezioni espositive e le aree di transizione. Di questa ossatura strutturale i rimandi melodici interni costituiscono il tessuto connettivo per rendere più fluido il flusso degli eventi e attenuare l'effetto di discontinuità tra una sezione e l'altra. Nonostante questi elementi garantiscano un buon grado di coesione strutturale, la mancanza di una riesposizione letterale o variata di un tema già ascoltato sembra andare nella direzione opposta: il brano procede sempre proteso in avanti, senza mai un movimento di ritorno. Per questo motivo, dopo la chiusura della sezione C con quel perentorio unisono orchestrale che segna il momento di massima enfasi del brano, ci si aspetterebbe un movimento di decelerazione, magari attraverso la ricapitolazione di materiale già ascoltato per avviarsi al finale. Invece proprio a questo punto Morton interviene con un nuovo lungo episodio che si discosta nettamente dal resto del brano.²⁵

Si tratta di una sezione priva di elementi melodici caratterizzanti ed incentrata essenzialmente su una sequenza armonica molto più articolata rispetto al resto del brano. L'armonia segue infatti un percorso non del tutto lineare, che tende ad oscurare le tonalità di riferimento (Sol minore e Do minore).

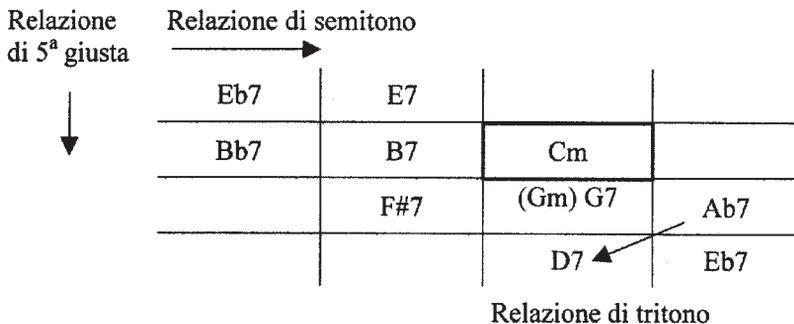
²⁵ L'idea del "non ritorno" è contenuta in *nuce* anche nella classica forma del ragtime multitematico che termina con il trio alla sottodominante (un esempio dello stesso Morton è *Perfect Rag*), che Marcello Piras interpreta come l'estrinsecazione della "mentalità concreta e proiettata al futuro dell'americano" [Piras, 2001].



Esempio 15. Sezione D, giro armonico.

Inoltre l'improvvisa accelerazione del ritmo armonico nella settima misura del giro suggerisce una segmentazione asimmetrica del periodo in sette e nove battute. Dopo questa cadenza "eccentrica" (analogo al *break* armonico che chiude la seconda transizione e costruita, come quello, con accordi paralleli di dominante) il percorso armonico diventa ancora più tortuoso, tanto da rendere flebili i nessi tonali.

La serie di accordi di settima su cui si basa gran parte del giro sembra costruita principalmente su relazioni di semitono di quinta giusta e di tritono, distribuite ed interpolate in maniera differente: un procedimento che si direbbe quasi anticipare i complessi giri armonici delle composizioni di Thelonious Monk. Nello schema seguente gli accordi della sezione D sono stati ridistribuiti per mettere in evidenza questi nessi.



Schema 4. Sezione D, rapporti intervallari tra gli accordi del giro armonico.

La discontinuità tra la sezione D ed il resto del brano è pressoché totale: da parti basate quasi interamente su un pedale o su pochi accordi si passa ora ad un giro armonico lungo ed accidentato; inoltre mentre le sezioni precedenti erano incentrate su un elemento melodico in primo piano, ora manca un vero e proprio tema.

Di fronte ad un tale un cambio di direzione, le aspettative di ascolto tendono a ridefinirsi: nulla infatti sembra indicare un movimento conclusivo, poiché anziché riprendere temi già ascoltati vengono introdotti nuovi elementi da sviluppare. Al contrario, si ha l'impressione che il giro armonico sia in realtà un fondale introduttivo che anticipa la comparsa imminente di un nuovo tema. Dopo trentadue battute le ipotesi sulla funzione strutturale di D (come inizio di una nuova sezione anziché conclusione) vengono però drasticamente contraddette, perché al termine della ripetizione del giro armonico, contro ogni previsione, *Ganjām* si chiude bruscamente sull'accordo di tonica Cm. Il rintocco conclusivo del gong che accenta l'ultimo accordo inserisce un dettaglio simmetrico con l'inizio del brano, ma ciò non sminuisce l'effetto disorientante di questo finale del tutto inaspettato e privo di alcuna preparazione. Le parti manoscritte sono inequivocabili: Morton segna nell'ultima battuta la parola "fine" e lì dove il flusso musicale parrebbe suggerire un iniziale movimento verso una nuova direzione, arriva invece la conclusione, che rende la sezione D una sorta di sfuggente appendice al resto del brano.

Dall'analisi delle singole sezioni si è visto come *Ganjām* sia una composizione strutturalmente complessa e ambiziosa, incentrata sull'equilibrio sottile tra il continuo movimento in avanti e la coesione interna del brano. Per mettere in evidenza il ruolo dei singoli episodi in funzione dell'articolazione complessiva è necessario tenere presente due fattori fondamentali.

Da un lato il succedersi degli eventi musicali è regolato dalla polarità tra continuità e discontinuità: il passaggio da una sezione all'altra (per definizione discontinuo) è reso più graduale dalla presenza di connessioni motiviche interne e dalla componente armonica (ad esempio, l'utilizzo esteso del pedale di Do).

Dall'altro le singole sezioni sono costruite in modo da accentuare l'effetto di propulsione in avanti. A tale scopo contribuiscono principalmente due fattori: i procedimenti di intensificazione ed accelerazione, che sono ottenuti principalmente attraverso variazioni del ritmo armonico (o dell'unità di scansione armonica: USA)²⁶ e l'inserimento di elementi usati eccezionalmente per imprimere maggiore tensione alla chiusura di un episodio (come gli unisoni dissonanti o le cadenze 'eccentriche'). In questo modo nelle aree in cui il principio di continuità non è messo in discussio-

²⁶ Cfr. Caporaletti 2002, pp. 97 sgg.

ne (ad esempio all'interno di una sezione) assume invece un ruolo rilevante la polarità tra staticità e dinamismo.

Questo aspetto del lavoro compositivo può essere illustrato con più chiarezza attraverso uno schema che sintetizzi gran parte degli elementi emersi nell'analisi delle singole sezioni, chiarendone la funzione strutturale.

Lo schema 5 mostra le tre unità melodiche minime che appaiono in forme differenti nel corso del brano (a fianco agli esempi musicali è indicato il tema in cui un elemento compare per la prima volta). Nel grafico successivo (schema 6) vengono sintetizzati i rimandi motivici tra le diverse parti del brano, che conferiscono continuità e coesione e al contempo, attraverso procedimenti di diminuzione e rielaborazione, suggeriscono una tendenza all'accelerazione e all'intensificazione all'interno di ogni sezione. Le variazioni del ritmo armonico e la presenza del pedale di tonica sono resi graficamente: si va da un accordo ogni quattro battute (rappresentato con la linea più bassa all'inizio della seconda transizione) ad un accordo per ogni pulsazione (un picco toccato per due volte a metà della sezione D).

Infine si indica la posizione di alcuni elementi "modernisti" (visti nel dettaglio nelle analisi delle singole sezioni) che conferiscono una maggior propulsione, operando di volta in volta su parametri differenti (la struttura scalare o la variazione ritmica).

Come si può notare, il passaggio da un episodio all'altro avviene sempre con un processo di intensificazione che coinvolge le ultime battute di una sezione, grazie all'accelerazione della scansione armonica o all'inserimento di elementi destabilizzanti (scale, ritmi o accordi). L'unica eccezione è il passaggio tra la coda di A e la prima transizione, dove però vi è comunque un brusco rallentamento del ritmo armonico. Ad uno sguardo d'insieme si può cogliere il disegno ad ampie arcate di *Ganjām*: a prova di ciò basti soltanto osservare il modo in cui nell'ultimo tema *g* (sezione C) convivano, nell'alternarsi di chiamata e risposta, elementi introdotti nelle sezioni precedenti.

Elemento melodico 1
derivato da *a*



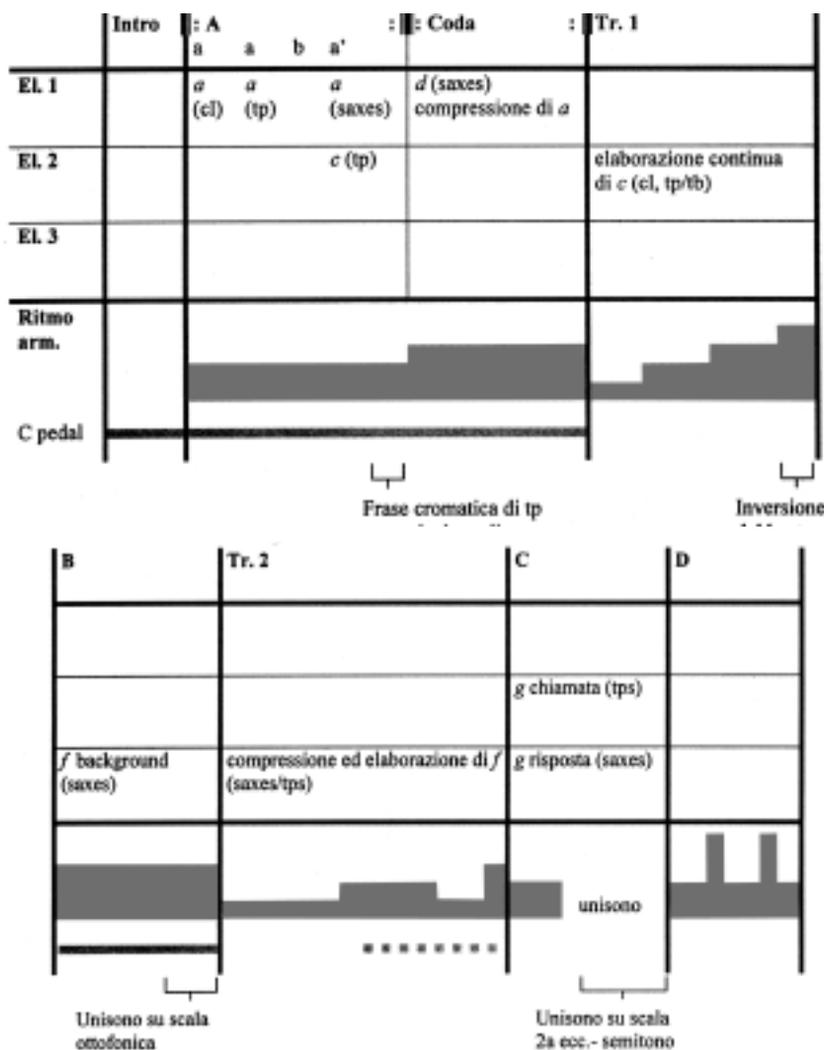
Elemento melodico 2
derivato da *c*



Elemento melodico 3
derivato da *f*



Schema 5. Elementi melodici ricorrenti.



Schema 6. *Ganjām*, struttura e rimandi tematici.

I precedenti stilistici di Ganjām.

In due recenti pubblicazioni incentrate sulla biografia di Morton, il ritrovamento dei manoscritti inediti viene segnalato come un evento straordinario, che ridisegna il percorso stilistico del compositore creolo nei suoi ultimi anni. In particolare *Ganjām* colpisce i commentatori per le procedure armoniche avanzate, l'utilizzo di scale esotiche e le linee melo-

diche dissonanti, stilisticamente «miles ahead of the music that was making Ellington, Lunceford e Calloway»,²⁷ e anticipatrici del Mingus di fine anni '40.²⁸ Ad un'analisi più approfondita emergono altri aspetti della scrittura di *Ganjām*, forse meno appariscenti, ma non per questo poco rilevanti: in particolare si è visto come i processi di elaborazione motivica tra i diversi elementi tematici creino una rete di rimandi che attraversa l'intera composizione. Con *Ganjām* il pensiero compositivo di Morton compie quindi un salto in avanti non solo dal punto di vista del suo personale percorso stilistico, ma anche in rapporto a gran parte del jazz orchestrale del suo tempo.

Se si ascoltasse *Ganjām* con il solo intento di cercare in esso delle anticipazioni di quello che sarebbe stato l'evolversi del linguaggio jazzistico negli anni a venire, allora l'utilizzo esteso del *vamp* (in una composizione interamente scritta di queste proporzioni) potrebbe evocare la musica di Mingus e le lunghe sezioni su ostinato che la caratterizzano. È innegabile che la modernità di *Ganjām* in alcuni passi risulti davvero sorprendente, tuttavia ciò non può indurre a forzature interpretative. In una visione orientata in senso teleologico, alla luce di una presupposta "evoluzione" del linguaggio jazzistico verso una sempre maggior complessità, *Ganjām* potrebbe rappresentare una folgorante anticipazione del jazz a venire. Ci sembra invece più utile alla comprensione del brano una valutazione dell'opera per quello che è, che tenga conto del contesto in cui è stata concepita e delle musiche che l'hanno preceduta.

Anche un brano complesso e innovativo come *Ganjām* non nasce semplicemente per l'ispirazione del momento, o per endogenesi, come sembra evocare l'immagine tratteggiata da Phil Pastras, suggestiva e in fin dei conti efficace, di un Morton che «lascia che le sue melodie sviluppino la propria forma organica, come dei versi liberi in una poesia».²⁹

Ci si può chiedere invece se alcuni degli aspetti che rendono *Ganjām* così peculiare si fondino su una tradizione di testi preesistenti a cui Morton può aver attinto. Senza voler sminuire la rilevanza dell'ultimo sforzo compositivo di Morton, ciò permetterebbe di comprenderne meglio la genesi e il contributo di novità.

In particolare ci si può soffermare su alcuni aspetti strettamente legati tra loro: l'utilizzo del *vamp* con funzione estesa di pedale, la connotazione esotica, i passaggi di carattere modernista.

²⁷ Reich 2003, p. 223.

²⁸ Barry Mc Rae, citato in Pastras 2001, p. 185.

²⁹ *Ivi.*

Vamp e *orientalismo*

Il termine ‘*vamp*’ nel vocabolario jazzistico indica una formula di accompagnamento basata sulla ripetizione di una breve cellula melodico-ritmica, che può essere utilizzata anche con funzione di introduzione. In *Ganjām* l’uso del *vamp* (che compare appunto nell’introduzione e permane come figura di pedale per buona parte della composizione) può essere indagato osservando da un lato le composizioni precedenti dello stesso Morton e dall’altro l’insieme di musiche con cui *Ganjām* entra (in modo più o meno dichiarato) in relazione.

In precedenza Morton aveva fatto ricorso al *vamp* o a sezioni di pedale in senso strutturale solo occasionalmente. Nelle registrazioni per band l’uso dell’ostinato con funzione di pedale compare solo in tre brani.³⁰

1. In *Jungle Blues* (registrato a nome Jelly Roll Morton’s Red Hot Peppers il 4 giugno 1927 e poi ripreso per solo pianoforte nelle registrazioni della Library of Congress del 1938).

Il *vamp* di tuba e trombone compare subito dopo la cadenza omofonica introduttiva di tutta la band e continua per la quasi totalità del pezzo. Il brano è in tonalità di Mib maggiore e il movimento oscillante dei bassi tra 5^a e 6^a dell’accordo di dominante (Bb7) conferiscono un sapore *boogie* all’ostinato. Su di esso si sviluppa un semplice tema dal carattere blues, continuamente rinnovato attraverso l’articolazione degli interventi strumentali. Molti anni più tardi Morton ha reclamato la paternità dello stile *jungle* (generalmente identificato con l’orchestra di Duke Ellington) richiamando in causa proprio questa sua composizione, anche se, a dir il vero, l’utilizzo degli strumenti qui ha poco a che fare con il trattamento timbrico ellingtoniano. Resta però una stretta associazione tra la connotazione esotica del titolo e il ricorso ad alcuni espedienti musicali che ritroviamo anche in *Ganjām*, come, appunto, l’impiego strutturale dell’ostinato di basso o il suono insistente del gong nella prima esposizione del tema.

³⁰ Morton poneva una grande attenzione nel calibrare con equilibrio elementi di continuità e di contrasto nel collegamento tra sezioni diverse delle sue composizioni multitematiche. Proprio per questo motivo spesso nei suoi brani il ritmo armonico subisce degli improvvisi rallentamenti, senza che però questo comporti l’utilizzo del pedale con funzione strutturale. Talvolta infatti la comparsa del secondo tema si basa sulla momentanea sospensione del percorso armonico (è il caso, che sarà esaminato nel dettaglio più avanti, di *The Pearls*) oppure su un ritmo armonico molto dilatato (ad esempio in *Mamanita*). Tuttavia per questi brani non si può parlare di sezioni costruite interamente su pedale. Per la descrizione delle composizioni citate ad esempio si fa riferimento alle sole versioni per band. Le osservazioni sulle composizioni mortoniane sono state elaborate con l’ausilio delle trascrizioni contenute nell’ottima antologia curata da James Dapogny. Cfr. Morton [1982].

2. *New Orleans Bump* (registrato a nome Jelly-Roll Morton And His Orchestra il 10 luglio 1929).

Dei tre brani è forse il precedente mortoniano dalle sonorità più vicine a *Ganjām*. Composto nella tonalità di Fa minore, risente molto più del precedente delle atmosfere cupe e lamentose che stava sperimentando Duke Ellington con brani come *Black and Tan Fantasy* (di due anni anteriore). Anche in questo caso il *vamp* assume una forma essenziale (la ripetizione del pedale di tonica grave) e serve da sfondo agli interventi solistici, tra cui spicca il ricorso ad effetti *growl* della tromba. Il tema principale è costruito efficacemente sul contrasto tra il *tutti* orchestrale, sovrastato dal suono stridulo del clarinetto, e un commento affidato al movimento dei sassofoni in parti strette nel registro grave (un trattamento che abbiamo visto impiegato anche in *Ganjām*).

Anche dal punto di vista dell'organico vi sono similitudini con *Ganjām*, essendo questa una delle formazioni più ampie con cui Morton ha possibilità di registrare in questo periodo. Oltre allo stesso Morton la piccola orchestra comprende dieci elementi: due trombe, un trombone; un clarinetto, due sax contralto e un tenore; banjo e tuba, batteria.

In *New Orleans Bump* l'ostinato è associato a suoni lugubri e minacciosi come il "frullato" del clarinetto nel registro grave; inoltre la conclusione del tema, basata su una cadenza plagale in tonalità minore, evoca una connotazione funebre che riaffiora anche nel primo tema di *Ganjām*.

3. *Fickle Fay Creep* (registrato a nome Jelly-Roll Morton And His Red Hot Peppers, il 9 Ottobre 1930 e successivamente al pianoforte nelle registrazioni della Library of Congress).

In questo brano il pedale di tonica (Lab maggiore) della tuba serve come *vamp* introduttivo e come elemento di contrasto per la sezione centrale del pezzo. Infatti mentre il primo tema si basa su una successione armonica tonale convenzionale, il ritorno del pedale di tuba permette una scrittura meno vincolata alle funzioni tonali: il secondo tema infatti è armonizzato con una discesa cromatica di accordi nel registro acuto, che i fiati eseguono con un portamento lamentoso e indolente dall'effetto caricaturale.³¹

³¹ *Fickle Fay Creep*, sembra fare riferimento tanto ad un personaggio quanto ad un passo di danza. *Creep* significa infatti "andatura lenta e strisciante", ma, in senso dispregiativo, indica un fare malevolo e subdolo. *Fay* è legato etimologicamente a 'fata', ma in slang può essere usato anche per indicare, in senso dispregiativo, un omosessuale. Così una traduzione letterale come "l'incedere strisciante della fata volubile" potrebbe avere un secondo significato legato alle ossessioni omofobiche di Morton. Che la discesa cromatica dei fiati nel registro acuto e dal portamento accentuato sia una rappresentazione grottesca del subdolo personaggio suggerito nel titolo? Sull'atteggiamento di Morton nei confronti dell'omosessualità cfr. Pastras [2001, p. 108].

Al di là di questi sporadici casi, Morton sembra poco interessato all'uso estensivo del *vamp* (è indicativo il fatto che egli abbandoni la sezione introduttiva di *Fickle Fay Creep* nella versione per solo pianoforte della Library of Congress). I brani presi in esame rivelano invece alcune analogie con *Ganjām*, in particolare nei tre diversi utilizzi del *vamp*: per evocare una connotazione vagamente esotica; per dipingere un'atmosfera cupa e misteriosa; infine come elemento di contrasto in composizioni multitematiche (il che può consentire una condotta armonica meno legata alle funzioni tonali).

Nonostante queste affinità, in *Ganjām* l'ostinato con funzione di pedale assume un ruolo decisamente più rilevante, poiché ne costituisce al contempo il movimento propulsivo iniziale e il fulcro attorno a cui ruota l'intera struttura. Da questo punto di vista *Ganjām* pone però un problema interpretativo: come collocare la composizione nell'ambito delle trasformazioni che, nell'arco di pochi anni, cambieranno radicalmente il linguaggio jazzistico? E, più specificamente, in che chiave leggere l'uso estensivo del *vamp* con funzione di pedale? Per rispondere a questi interrogativi è necessario riflettere sulle diverse modalità con cui la pratica del *vamp* è stata assorbita nella musica jazz e nell'ambito della canzone leggera americana, valutando di volta in volta i ramificati (e non sempre ben delineabili) incroci culturali che hanno attraversato la storia del jazz.

In *Ganjām* la ripetizione ciclica dell'ostinato può essere osservata da tre punti di vista: facendo riferimento alle radici africane del jazz, alle convenzioni esecutive diffuse nella musica d'intrattenimento di fine Ottocento, e al filone orientalista della musica colta europea.

Alle origini del vamp

Di fronte ad un brano basato prevalentemente su forme cicliche di accompagnamento, è necessario chiedersi in primo luogo in che modo e in che misura ciò sia il frutto di una concezione musicale di ascendenza africana.

Da questo punto di vista nel *vamp* jazzistico, come pure nel *riff*, si può vedere una rifunzionalizzazione del principio africano della ripetizione ciclica elevata a elemento fondante del discorso musicale. Nella cultura africana e afroamericana a questa prassi sono strettamente connessi aspetti come la stratificazione dell'organizzazione ritmica a più livelli e la dinamica tra intervento solistico e coro che regola la dimensione collettiva dell'elaborazione musicale.³²

³² Su questo argomento un sintetico punto di partenza può essere il saggio di Gerhard Kubik [2000].

Se in ambito antropologico è stata indagata la relazione tra questi principi musicali ed altri aspetti delle società africane (l'organizzazione sociale, la sfera religiosa, o le pratiche rituali) in ambito musicologico Samuel Floyd [1995] ha mostrato come questa eredità culturale permei la musica afroamericana a diversi livelli, dalla prassi esecutiva alla concezione poetica di un singolo autore, dall'improvvisazione alla composizione.

Da questo punto di vista quindi si potrebbero considerare *vamp* e *riff* come la traduzione del concetto di tempo circolare di derivazione africana nell'ambito, temporalmente delimitato, di un brano musicale dai confini formalmente definiti.³³ Questa operazione comporta necessariamente un grado di stilizzazione che diviene maggiore mano a mano che l'apporto improvvisativo dei musicisti si riduce. In questa prospettiva, nel caso di composizioni interamente scritte (come *Ganjām*) le complesse interazioni tra i musicisti che normalmente si instaurano durante una *performance* possono trovare comunque una rappresentazione anche nella pagina notata, in modo più o meno raffinato, più o meno efficace. Tuttavia, come è stato ampiamente dimostrato, ogni tentativo di ridurre queste problematiche ad un semplice meccanismo di derivazione da un ambito culturale all'altro è assai rischioso e di difficile applicazione.³⁴ Ciò vale ancor di più per lo studio della musica degli anni Venti e Trenta, durante i quali il termine "jazz" era utilizzato in maniera estesa anche per una quantità di fenomeni musicali che oggi si tende ad inscrivere piuttosto nella storia della musica *popular* americana.³⁵ Inoltre nel caso specifico di *Ganjām* l'uso del pedale e l'armonia orientata in senso modale, non sembrano tanto il segno della volontà di rimarcare una presunta identità afroamericana, quanto un modo per dare spessore alla connotazione eso-

³³ Il tema di questo articolo non permette di addentrarsi in maniera approfondita in un argomento assai complesso come questo. Si vuole qui fare soltanto un cenno ad un ambito di studi che tutt'ora incontra posizioni differenti. È indicativo il fatto che nella stessa *Enciclopedia della musica* Einaudi due dei massimi studiosi in materia Gerhard Kubik [2000] e Kofi Agawu [2002] presentino tesi lievemente differenti. Quest'ultimo infatti sottolinea come molti studi sulla musica africana del passato pecchino di un certo grado di eurocentrismo, poiché spesso gli elementi di affinità tra la tradizione africana e quella occidentale sono stati trascurati, a favore di tratti dove è più evidente la differenza culturale. Una conseguenza di ciò è, ad esempio, l'opinione corrente (contraddetta da Agawu) secondo cui nella musica africana avrebbe una scarsa rilevanza la "progettazione compositiva di largo respiro".

³⁴ Recenti studi hanno messo in luce come la relazione tra alcuni aspetti strutturali dell'esecuzione jazzistica (come il *riff* e la ripetizione ciclica) e la concezione ritmica delle culture musicali dell'Africa occidentale non può essere interpretata in modo schematico come un rapporto di derivazione. Su tale argomento si veda l'indagine di Monson [1999].

³⁵ A tale proposito è di grande aiuto il saggio di Gianni Gualberto [2002] pubblicato su un numero precedente di questa stessa rivista. (Vol. II, 2003, pp. 79-108 [N.d.C.]).

tica del brano, suggerendo piuttosto l'influenza (più o meno diretta, più o meno consapevole) della musica orientalista di matrice europea. Su questo terreno stratificato e molteplice però Morton non manca di costruire intere sezioni utilizzando procedimenti tipicamente afroamericani, come l'alternanza di chiamata e risposta.

Prima di individuare alcune analogie con musiche preesistenti è necessario precisare che il *vamp* non è una prerogativa della musica afroamericana. Nel suo *History of Music* del 1789 Charles Burney, per descrivere il modo in cui alcuni musicisti ambulanti inglesi accompagnavano il canto con una base strumentale semplice e continua, utilizza l'espressione «vamp a base upon all occasions». ³⁶ Durante il XIX secolo il termine *vamp* si usava soprattutto nell'ambito del *music-hall*, quando l'entrata di un cantante in scena poteva essere accompagnata da un'introduzione strumentale la cui durata era adattabile alle esigenze di palcoscenico. Il ricorso ad una formula ripetitiva permetteva così di estendere a piacimento la sezione di introduzione fino all'attacco del tema (da qui la formula *vamp 'till ready*). Questa tradizione persiste nella musica d'intrattenimento di inizio Novecento e non è raro incontrare introduzioni a *vamp* anche nei primi spartiti di ragtime.

Ad essere precisi, l'indicazione presente sui manoscritti per le battute introduttive di *Ganjām* è "Intro" e non "Vamp", tuttavia ciò non ne cambia la funzione e, d'altro canto, Morton conosceva bene le convenzioni in uso nell'ambito dell'intrattenimento da cabaret, dato che i suoi esordi come uomo di spettacolo avvennero proprio nell'ambito delle modeste rappresentazioni itineranti chiamate *vaudeville*, dove i partecipanti erano al contempo attori e musicisti.

Nel caso specifico di *Ganjām* l'uso del *vamp* richiama una terza linea di discendenza, che si aggiunge alle due precedenti. Nella musica colta europea vi è un ambito in cui l'ostinato ritmico, come figura persistente di accompagnamento, serve a rappresentare la differenza culturale: si tratta di quell'insieme di brani dal carattere esotico diffusi soprattutto nel XIX secolo, un complesso non abbastanza omogeneo stilisticamente da potersi definire come genere, ma sufficientemente diffuso da aver lasciato tracce anche nella canzone americana d'inizio Novecento.

In questo contesto il *vamp* (inteso come ostinato ritmico con funzione di pedale) è utilizzato come figura stilistica per rappresentare in forma stereotipata "l'altro da sé", indipendentemente dal soggetto trattato. Nelle opere orientaliste di stampo colonialista (in musica come nelle

³⁶ *History of Music*, a cura di F. Mercer, New York, 1935, ii, p.88, citato nella voce 'vamp' del *Grove Music*, redatta da Frank Kidson.

arti figurative) la rappresentazione dell'altro in termini esotici raramente si basa su effettive corrispondenze con i soggetti descritti; è invece essenziale che la raffigurazione accentui il più possibile le differenze tra sé e "l'altro" e evidenzi (o addirittura introduca ex-novo) gli elementi che suggeriscono maggiormente un senso di lontananza ed estraneità.³⁷

Spesso inoltre, per rappresentare una particolare etnia, le musiche orientaliste non attingono a fonti dirette, ma a formule e stilemi raccolti da opere precedenti di altri autori. Accade sovente che un elemento musicale definito e riconoscibile (come una scala o un ritmo) passi di autore in autore per indicare una determinata cultura senza che sia più riconoscibile la fonte originaria dell'attribuzione.

Uno di questi stilemi è appunto l'ostinato ritmico di *Ganjām* (semiminima - croma - croma) che si incontra in numerose fonti di periodi e generi musicali differenti, associato a paesi e culture lontane. Questa semplice figura di accompagnamento non sembra avere in realtà una connotazione etnica prioritaria e viene utilizzato indifferentemente per ambientare un brano tanto in Giappone quanto in Arabia, o tra le comunità di nativi americani.

Un antecedente si incontra già a metà Ottocento nella musica di Félicien David, compositore francese che costruì la propria cifra stilistica attraverso le ambientazioni esotiche, approfondendo in particolare la cultura mediorientale. Nella *Danse des sauvages* (parte del poema sinfonico del 1847 *Christophe Colomb*) un ostinato del tutto simile evoca la danza dei "selvaggi" nativi americani.³⁸ La stessa figura ritmico-melodica viene poi utilizzata con disinvoltura per connotare culture di diverse aree geografiche senza il timore di generare incongruenze. È il caso, ad esempio, della canzone da salotto *The Mousmee, or His Sweetheart in Japan* (di Walter Hedgcock, su testo di Douglas Sladen, composta nel 1893). In una seconda versione del brano (intitolata *On the Road to Mandalay*) il testo originale venne sostituito con una poesia di Rudyard Kipling; il conseguente cambio di ambientazione non fu però un motivo sufficiente per introdurre modifiche sostanziali nella componente musicale, ritenuta quindi adatta tanto al Giappone, quanto alla Birmania.³⁹

Nella canzone americana di inizio secolo questa figura di accompagnamento continua ad essere utilizzata per rappresentare un'idea

³⁷ Oltre al già citato testo di Affergan, gli studi sull'esotismo nelle arti sono debitori del contributo fondamentale di Edward W. Said [1978].

³⁸ L'incipit di Félicien David, *Danse des sauvages*, dal *Christophe Colomb* del 1847, è riportato e discusso in Michael V. Pisani [1998, p. 223].

³⁹ Un estratto del brano è riprodotto nell'articolo di Derek B. Scott *Orientalism and Musical Style*, come prototipo della rappresentazione dell'estremo oriente nella musica di matrice esotica; tra le canzoni citate da Scott la medesima figura di ostinato compare anche in *Nirvana* di Stephen Adams (1900). Cfr. Scott [1988, p. 323].

generica di oriente.⁴⁰ Tra le canzoni di argomento esotico pubblicate tra il 1908 e il 1919, non poche utilizzano il medesimo ostinato di *Ganjām*, spesso in contesto minore. Inoltre il *vamp* assolve spesso a una duplice funzione: una pratica (dare l'attacco al musicista) e una semantica (offrire una rappresentazione esotica stereotipata). Infatti in questi spartiti l'ostinato di basso precede quasi sempre l'entrata del tema attraverso un'introduzione di due battute ritornellate contrassegnata con l'indicazione *vamp* o, alternativamente, *'till ready*.

Ecco alcuni esempi:

Vincent Rose, *Oriental*, 1908

(Re minore, con un'introduzione ingannevole in Re maggiore)

Oliver G. Wallace, *Hindustan*, 1918 (Do minore)

Joe Rosey, *Out of the East*, 1918 (La minore)

Lew Pollack, *Buddha*, 1919 (Do minore)

Fred Phillips, *Egyptian Moonlight*, 1919 (Do maggiore)

Nonostante i chiari riferimenti esotici dei titoli, solo nel primo brano all'ostinato ritmico di accompagnamento si aggiunge una melodia di sapore orientale che, come avviene pure in *Ganjām*, si basa sulla scala minore armonica.

Orientalismo nel jazz e nella musica leggera americana

La moda per le ambientazioni esotiche nella musica leggera americana si intensifica a partire dal periodo postbellico e perdura per tutti gli anni Trenta: per averne un riscontro basta scorrere i titoli delle *song* più in voga, talvolta riferiti a specifiche aree geografiche, come *Nagasaki*, *Araby*, e spesso legati ad una più generica idea di *Oriental*.⁴¹

Parallelamente, nelle registrazioni jazzistiche di questo periodo si incontrano con una certa frequenza arrangiamenti dove un solista improvvisa su un accompagnamento *vamp*. Un caso esemplare è il solo di trombone inciso da Charlie Green in *The Gouge of Armour Avenue* (un

⁴⁰ I titoli che seguono sono consultabili (a testo pieno) presso il sito dell'American Historic Music Sheet Archive.

⁴¹ La moda per il Medio Oriente si diffonde parallelamente nei primi anni Venti anche nel cinema, suggellata dal grande successo di Rodolfo Valentino con il film muto *The Sheik*. Per un curioso paradosso una delle composizioni giovanili di Morton, *The Crave*, era diventata (durante la sua permanenza in California) uno dei brani più ballati tra gli attori hollywoodiani in virtù del presunto esotismo come brano di "tango". [Pastras, 2001, p. 83]. Non va inoltre dimenticato che dal 1936 al 1939 le sigarette *Camel* incentivarono il consolidarsi di questo tipo di ambientazione, sponsorizzando, tra le altre cose, la serie di trasmissioni radiofoniche *The Camel Caravan* con Benny Goodman come personaggio di punta.

brano di W.C. Handy registrato dall'orchestra di Fletcher Henderson nel 1924): un intervento solistico di carattere blues su un *vamp* in tonalità minore che, come ha mostrato Richard Spottswood in un recente articolo, diventa un modello imitato da molti musicisti per più di un decennio.⁴²

Non sempre però le due tendenze si incontrano: dei brani indicati da Spottswood, solo alcuni sono inseriti in un contesto anche soltanto vagamente esotico (tra questi una discussione a parte meriterebbe il celebre *The King of the Zulus* di Armstrong). Occasionalmente però i brani appartenenti a questo “filone” mostrano alcune analogie con *Ganjām*. In particolare la figura di ostinato ritmico si incontra già nel banjo che accompagna l'esposizione di Louis Armstrong di *Oriental strut* (1926), e nuovamente nei tom-tom di *Arabian Lover* (1929) uno dei brani esotici che erano confluiti nel repertorio dell'orchestra di Ellington durante la sua permanenza al Cotton Club.

Questa formula di accompagnamento compare quasi sempre con una pronuncia delle crome cosiddetta *even eighth* (che divide la semiminima in due suddivisioni uguali, tipica anche dei tempi *latin*). Probabilmente questa componente ritmica (in alternativa al modello *long/short*) e la persistenza del pedale sono elementi sufficienti a giustificare la connotazione esotica dei titoli, mentre la condotta melodica si mantiene prevalentemente su scala e intonazione blues.⁴³

In questo panorama musicale sfaccettato *Ganjām* sembra piuttosto raccogliere l'eredità dell'esotismo ricercato di orchestre a cavallo tra la musica leggera e il jazz cosiddetto “sinfonico” (come quella di Paul Whiteman), il cui repertorio spesso attingeva direttamente ai modelli della musica colta europea.

Ad esempio in un brano come *Bagdad* (di Milton Ager e Jack Yellen) registrato da Whiteman nel 1924, si trovano diversi elementi caratteristici anche di *Ganjām*: un ostinato in tonalità minore; una melodia discendente esposta dal clarinetto e ricca di seconde minori dal sapore orientale; e, a contrastare la ripresa finale del tema, una successione di accordi che scendono cromaticamente affidata al registro grave dei sassofoni (un procedimento analogo a quanto accade in *Ganjām* nella sezione B).

⁴² Cfr. Spottswood [2004] (ringrazio Vincenzo Caporaletti per l'indicazione bibliografica). La tesi di Spottswood in realtà era già stata tratteggiata nell'eccellente monografia di Mark Tucker sul giovane Ellington [Tucker, 2000]. Nell'analisi di *East St. Louis Toodle-O* (la cui importanza per *Ganjām* si è vista nella discussione sulla coda di A), Tucker mostra in modo dettagliato come il solo di Miley sia ricalcato sul già citato intervento di Green in *The gouge*. Questo aggiunge quindi un ulteriore nesso al fitto intreccio di rimandi intertestuali tra questi due brani e *Ganjām*.

⁴³ Sul complesso argomento della suddivisione del *tactus* nel jazz si rimanda a Caporaletti [2000].

Molto spesso l'interpretazione di un brano in chiave esotica si basa, oltre che su caratteristiche strettamente musicali, anche su elementi del paratesto come il titolo: quest'ultimo però, nel caso di *Ganjām*, sembra alludere a più di un significato. *In primis* vi è quello letterale, che localizza l'idea dell'esotico in una remota regione dell'India orientale (*Ganjām*, appunto): un'ambientazione che in realtà, nonostante l'evocativa assonanza con la parola *gem*, non trova altri riscontri nella canzone americana. Sembra più interessante invece l'allusione fonetica alla parola 'jam', che nel linguaggio jazzistico ha una tradizione più che consolidata: è talmente forte la suggestione da indurre Pastras (che altrove dà prova di grande meticolosità nel reperire le fonti) ad accogliere la dizione "Gan-Jam" senza verificarne l'esattezza. Vi è infine una terza implicazione che meriterebbe forse un'indagine più accurata. L'assonanza più forte è infatti quella con il termine 'ganja' o 'gunja', che in slang indica un olio estratto dalla pianta di marijuana. L'etimologia della parola risale, attraverso la lingua *hidi*, sino al sanscrito, dove 'gañjah' sta a significare appunto la pianta di cannabis. Queste possibili interpretazioni rimandano al connubio tra sonorità moderniste, ambientazione esotica e uso di droga. Se i riferimenti all'uso di droga si incontrano con frequenza nei testi di blues e di canzoni di musica leggera (creando quasi un sottogenere) accade più di rado che la musica si faccia interprete dello stato di allucinazione evocato dalle parole (o dal titolo): si pensi ad esempio al giardino di marijuana evocato da un insospettabile Paul Whiteman in un brano dalle sonorità sghembe come *Garden the Weed* (del 1935, simile nel titolo al più conosciuto e altrettanto inusuale *Chant of the Weed* di Don Redman); la composizione ha peraltro molti elementi in comune con *Ganjām*: l'ostinato di basso, le sonorità cupe, il ricco uso di dissonanze e l'ambiguità modale. Vi sono infine autori, come David Schiff [1997] che, nel tratteggiare questo fenomeno, arrivano a suggerire un'interessante similitudine con il sistema di associazioni (del tutto analogo) che ha avvicinato il cosiddetto impressionismo musicale e il simbolismo letterario parigino.

Morton e il jazz modernista

In alcuni passi di *Ganjām* affiora il tentativo di superare le tradizionali convenzioni di scrittura per big-band, in particolar modo attraverso l'inserimento di passaggi modernisti. Nel corso dell'analisi sono stati messi in evidenza alcuni procedimenti interessanti dal punto di vista della condotta armonica (la concatenazione di accordi senza relazione tonale e la discesa cromatica di accordi diminuiti) e melodica (l'utilizzo di scale simmetriche e il cromatismo accentuato).

Per Morton l'idea di rinnovare il proprio stile in senso "modernista" gravita attorno alla città di New York. La cosa non sorprende: tra gli anni Venti e Trenta il panorama musicale della City vive una fase di intenso rinnovamento attraverso una schiera di giovani compositori che, pur in una grande eterogeneità di stili, si riconoscono sotto le insegne del "modernismo". Si tratta di un movimento che non si identifica in una linea guida unificante, ma che piuttosto sente il bisogno condiviso di una "iconoclastica, irriverente innovazione, a volte non conciliabile con le tradizioni storiche precedenti".⁴⁴

In questo fenomeno, che si manifesta prevalentemente nell'ambito della musica da concerto, il jazz svolge un ruolo non marginale, e rappresenta, agli occhi dei compositori americani, non solo un fattore di potenziale rinnovamento del linguaggio sinfonico, ma anche un prodotto culturale autenticamente americano.⁴⁵

Anche nell'ambito del jazz si nota un interesse, seppur marginale, verso la possibilità di far confluire elementi modernisti in un tessuto sonoro più autenticamente afroamericano.

Il titolo di una composizione di James P. Johnson, *You Got to be Modernistic* del 1928, rivela in modo eloquente questa tendenza. L'allusione di Johnson è sottile, poiché non solo promette sonorità inusuali e procedure artificiose e spettacolari come l'utilizzo di scale anomale o accordi particolarmente dissonanti (con l'aggettivo *modernistic*) ma aggiunge una sorta di commento dell'autore, "*you got to be*", che sembra quasi riproporre nel titolo le dinamiche interne al contesto professionale dei musicisti di New York, dove la superiorità individuale si misurava attraverso l'abilità tecnica e l'originalità stilistica. In un ambiente fortemente competitivo e segnato da rapidi cambiamenti delle mode e delle tendenze, "se non vuoi essere superato – sembra voler dire Johnson – devi essere modernista".

Morton arriva a New York proprio nello stesso anno (febbraio del 1928): lo aspetta un periodo non facile, dove, per la prima volta nella sua carriera dopo i successi di Chicago, si trova in una posizione marginale, additato come musicista sorpassato e fuori moda. Dopo cinque mesi riesce finalmente ad organizzare una registrazione con una band a suo nome. Al termine della seduta (la scaletta prevede alcuni suoi successi e due nuove composizioni) Morton recupera dal suo repertorio un brano

⁴⁴ Carol J. Oja [2000], p. 4. Nonostante la precisione nel documentare un fenomeno complesso e variegato, Oja non affronta criticamente l'indeterminatezza della parola "modernismo", che, nell'eterogeneità musicale della New York degli anni Venti e Trenta va in direzione opposta all'idea di "musica moderna" sostenuta da Adorno.

⁴⁵ Continua ad essere utile, per un esame sintetico ma accurato del fenomeno, il saggio di Gualberto [2002].

da registrare soltanto in trio (con il clarinetto di Omer Simeon e la batteria di Tommy Benford). Nella scelta sembra quasi che Morton, al suo esordio discografico newyorchese, tenga ben presente il monito di Johnson. Il brano aggiunto infatti è *Shreveport Stomp*, forse il più eccentrico - dal punto di vista armonico - che Morton avesse scritto fino ad allora. L'originalità di *Shreveport Stomp* emerge nel secondo tema: sotto una lunga ed intricata melodia del clarinetto gli accordi del pianoforte si muovono spostandosi continuamente tra aree tonali distanti. La scrittura di Morton qui si concentra più del solito sulla componente accordale: il ritmo armonico infatti accelera progressivamente e con regolarità, fino a comprimere in sole due battute (9 e 10) il percorso delle otto misure precedenti. Questo espediente permette di aggirare uno dei rischi più comuni ai brani "modernisti" degli anni Venti. Nella maggior parte dei casi infatti questo tipo di "elementi eccentrici" sono di breve durata e non vengono sviluppati: dopo la prima comparsa spesso segue una serie di ripetizioni (è il caso, ad esempio di *Chant of the Weed* di Don Redman) o il brusco ritorno ad un procedere più consueto. D'altro canto la compressione di un elemento già ascoltato e l'aumento graduale del ritmo armonico sono procedimenti che, come si è visto, risulteranno utili a Morton anche per la stesura di *Ganjām*.

D7 ♩ Gm ♩ E7 A F#/A# C#7 D7 Gm E7 F#m

//// // // // // // // // // // // // // // // //

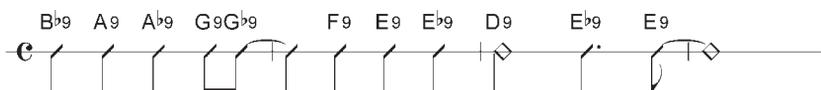
Bm C#° Bm B7/AD♭7 C7 F7 F7

/// // // // // // // // // // // // // // //

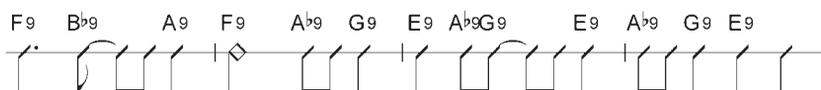
Esempio 16. *Shreveport Stomp*: trascrizione armonica del secondo tema.

A più di un anno di distanza dall'incisione di *Shreveport Stomp* Morton registra per solo pianoforte due nuove composizioni che si aprono con un'introduzione pressoché identica: una discesa cromatica di accordi di dominante. In *Pep* il passaggio si estende su un intervallo di quinta diminuita (da E7 a Ab7) e in *Freakish* arriva a occupare una sesta minore (da Bb9 a D9). Quest'ultimo brano in particolare sembra effettivamente pensato per ottenere un effetto 'modernista'. Dopo l'introduzione infatti non compare una melodia, ma, in funzione di prima idea tematica, Morton sviluppa lo scivolamento cromatico delle prime battute, incatenando una serie di accordi di dominante senza relazione tonale tra loro.

Introduzione



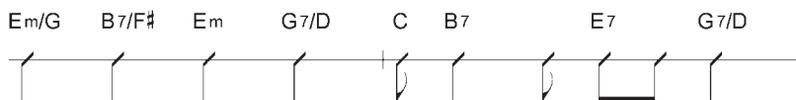
Primo tema



Esempio 17. *Freakish*, trascrizione armonica dell'Introduzione e dell'inizio del primo tema.

La tentazione modernista si riscontra in misura minore anche nelle composizioni per band e si nota ad esempio in titoli che fanno esplicito riferimento ad aspetti compositivi, come *Crazy Chord* (registrata a New York nel 1930).

Anche *Ganjām* mostra una tendenza alla concatenazione inusuale degli accordi, il cui valore però, diversamente dagli esempi precedenti, non si esaurisce semplicemente nell'inserimento di un elemento "eccentrico", ma è funzionale all'articolazione strutturale del brano. Volendo quindi trovare un precedente nella musica di Morton, bisognerebbe forse riferirsi a composizioni più tradizionali, dove una breve successione di accordi di aree tonali lontane assolve al ruolo di cadenza "irregolare". In *The Pearls* (del 1923) si incontra un'occorrenza simile in chiusura del terzo tema (o trio) e la comparsa di una cadenza "eccentrica", pur percepita come elemento di discontinuità, è perfettamente giustificabile all'interno della logica strutturale. Il terzo tema infatti si svolge su un lungo pedale di tonica (in Do maggiore) che sfocia (a conclusione del primo periodo) nelle due battute riportate nell'esempio.



Esempio 18. *The Pearls*, trascrizione armonica della cadenza in chiusura del terzo tema.

Nella sua irregolarità questa cadenza introduce un elemento di sorpresa e apporta maggior dinamismo, ma, soprattutto, serve a bilanciare il brano nel suo complesso: la rapida successione di accordi fa infatti da contrappeso al primo tema armonicamente più movimentato (un

espediente simile a quanto accade in *Ganjām* al termine della seconda transizione).

Un altro procedimento armonico che caratterizza *Ganjām* è la discesa cromatica degli accordi diminuiti, evidente ad esempio nell'armonizzazione delle ance della sezione C. Anche questa soluzione ha dei precedenti nella musica di Morton e compare già nell'introduzione di *Stratford Hunch* (conosciuto anche come *Chicago Breakdown* e registrato per la prima volta nel 1924). Tuttavia, nonostante la similarità del percorso armonico, i due episodi non sono accostabili in quanto a finalità ed esito espressivo. In *Stratford Hunch* la discesa cromatica ha una funzione prettamente fática, serve da elemento che cattura l'attenzione dell'ascoltatore prima dell'inizio vero e proprio del brano (qualcosa di simile all'abitudine di alcuni pianisti stride e ragtime di far precedere ogni esecuzione con un accordo "speciale").

Un precedente molto più vicino a *Ganjām* è la sofisticata *Bert Williams*, registrata solo alla fine degli anni Trenta, durante gli incontri con Alan Lomax alla Library of Congress. La corrispondenza privata di Morton ha poi rivelato quali fossero le sue reali aspirazioni in questa fase difficile della sua vita. Egli sperava che l'interesse intorno alla sua figura da parte di storici ed etnomusicologi come Lomax potesse aiutarlo a tornare nuovamente sulla scena musicale. Nelle registrazioni alla Library of Congress egli inserisce quindi, oltre alle numerose rievocazioni del passato anche alcune composizioni inedite, tra cui, appunto, *Bert Williams*. Nonostante il titolo, un omaggio ad un celebre commediante che Morton conobbe in gioventù, si tratta di un brano enigmatico ed inusuale dove il secondo tema (una sezione sospensiva con funzione di contrasto strutturale) non è altro che l'esplorazione melodica di una lenta e interminabile discesa di accordi diminuiti.

In *Ganjām* il ricorso a questo espediente armonico rivela una concezione più raffinata, poiché sposta l'idea del contrasto dalla dimensione orizzontale (la successione di episodi differenti) a quella verticale (la compresenza di più livelli simultanei). Come si è visto nell'analisi, la sezione B (esempio 9) è costruita su tre livelli paralleli e contrastanti: il tema e delle trombe, la discesa cromatica delle ance e l'ostinato del basso. Il tutto crea un clima di tragica concitazione che viene chiuso soltanto dal categorico unisono discendente di tutta l'orchestra. Anche in questo caso quindi non si tratta semplicemente dell'inserimento di un elemento "eccentrico" e sorprendente, ma dello sviluppo di una concezione strutturale raffinata, che agisce su più livelli simultanei per intensificare la tensione drammatica dell'episodio.

In *Ganjām* la tendenza ad un linguaggio 'modernista' investe infine l'elaborazione melodica ed è particolarmente evidente nel ricorso alla scala ottotonica "semitono-tono" (che appare in forma imperfetta al ter-

mine della sezione B) e alla scala “semitono-2^a eccedente” (che compare al termine della sezione C). In questo tipo di strutture scalari, chiamate anche “modi a trasposizioni limitate”, la configurazione simmetrica rispetto all’ottava tende ad indebolire la percezione del centro tonale e a rendere meno chiara la presenza di una *nota finalis* di riferimento. Nel caso di *Ganjām* però le due scale non servono da materiale primario per l’elaborazione di idee melodico-armoniche in modo estensivo; si tratta piuttosto di una variazione del “colore modale” che interviene nelle sezioni armonicamente più statiche del brano, accentuandone la caratterizzazione esotica. Qui la scala “anomala” serve da elemento estraneo e a tale scopo, come accade spesso nella musica orientalista, la sua comparsa viene messa in cornice ed estrapolata dal tessuto musicale ordinario. A ciò contribuiscono opportuni marcatori musicali come la momentanea sospensione dell’accompagnamento ritmico, l’unisono orchestrale, l’enunciazione quasi completa della scala in senso ascendente o discendente, a cui si aggiunge (al termine della sezione C) il cambio di scansione metrica in terzine di semiminime. Una volta di più il ricorso a mezzi così particolari è motivato da ragioni intrinsecamente strutturali: entrambi i passaggi avvengono in chiusura di una sezione e acquistano così un valore di punteggiatura inequivocabile, il momento culminante di un percorso che non ha ulteriori possibilità di sviluppo e che converge verso qualcosa di nuovo.

Tra gli episodi melodicamente “modernisti” di *Ganjām* ve n’è però uno che differisce dai precedenti, poiché non risponde a connotazioni di tipo orientalista, né è organizzato secondo una struttura scalare determinata. Si tratta della frase di tromba fortemente cromatica che compare con un improvviso scarto di registro a conclusione della sezione A.

Anche in questo caso vi è una ragione strutturale. Questa contorta ed espressiva esplorazione melodica è posta al termine di una lunga sezione in cui gli elementi di novità sono centellinati con parsimonia: i temi poco caratterizzati (*a* e *b*) e la componente armonica ripetitiva (con il lungo ostinato di basso) contribuiscono a creare un clima di statica attesa a cui risponde, appunto, l’accelerazione impressa dalle ultime quattro battute.

Inoltre la frase conclusiva della sezione A porta alle estreme conseguenze l’idea di variazione improvvisata tipica dello stile mortoniano. In questo passaggio Morton non persegue l’estetica “modernista” che domina invece i due casi appena trattati (l’utilizzo delle scale simmetriche con connotazione esotica); qui infatti non vi è nulla di rigido o di volutamente decontestualizzato dal resto del discorso. La frase di tromba nasce come naturale consecuzione e prolungamento della melodia precedente, solo che ciò avviene con una spinta propulsiva e in direzioni del tutto inaspettate. In questo passaggio sembra che Morton scopra le potenzialità insite nell’uso dell’ostinato di basso per poter condurre la variazione

melodica verso direzioni per lui del tutto nuove. Il pedale armonico infatti libera la voce solista dal vincolo dei cambi accordali e diventa un fattore determinante per lasciare che la melodia si allontani dai confini della tonalità. In un passaggio come questo, seppur breve e fugace, la scrittura di Morton sembra dunque affrancarsi pienamente dai modelli del passato (non solo lo stile orientalista e modernista rivisitato dalle orchestre sofisticate di musica leggera, ma anche i vertici di invenzione melodica da lui stesso raggiunti) per orientarsi verso una direzione realmente innovativa e che si dimostrerà, questa sì, pienamente in linea con i mutamenti del linguaggio jazz negli anni a venire.

Conclusioni

Con questa panoramica si è voluto mostrare come *Ganjām* si inserisca in una rete di testi antecedenti, ascrivibili tanto all'ambito del jazz quanto a quello della musica leggera (a sua volta influenzata da precedenti 'colti' del passato). Inoltre si è visto come Morton in questa occasione rielabori alcuni procedimenti compositivi che aveva già sperimentato in altri brani. Come la scoperta di un legame con opere del passato non affievolisce lo stupore di fronte ad una composizione di così ampio respiro e di tale complessità, allo stesso modo la constatazione di aspetti stilistici innovativi (per il linguaggio jazzistico del tempo) non deve indurre a fraintendimenti interpretativi. La riflessione (auto)critica sviluppatasi intorno alla storiografia jazzistica ha ampiamente messo in luce come questo ambito di studi sia stato per lungo tempo affetto da una prospettiva di tipo marcatamente "evoluzionista".⁴⁶ L'ambiziosa architettura strutturale e la complessità di scrittura di *Ganjām* impone quindi di riesaminare il percorso stilistico di Morton, una figura complessa e sfaccettata che sempre di più sfugge a definizioni di comodo e mal si adatta ad essere incasellata all'interno di rigide categorie.⁴⁷ Tuttavia la presenza di procedure compositive "avanzate" di per

⁴⁶ Il problema della concezione teleologica (legata all'idea di un continuo progresso dal semplice al complesso) che ha guidato gran parte della critica jazzistica nei suoi albori è stato affrontato in modo esemplare da Scott De Vaux [1991].

⁴⁷ Per Morton, come per molti musicisti neroamericani a lui contemporanei, il problema della definizione della propria identità in rapporto alle categorizzazioni imposte dell'istituzione americana non si risolve in astratte riflessioni sulla propria poetica, ma, molto più concretamente, può condizionare in modo determinante la reale condizione di vita. Non si deve dimenticare infatti che, in ambito afroamericano, la nascita di queste "rigide categorie" è in parte un'eredità della separazione fisica tra gli individui di razza diversa, sancita dalle leggi segregazioniste americane. Il modo in cui Morton si relazionava con il complesso panorama culturale americano viene esaminato nel saggio *La conservazione dell'identità culturale creola nella musica di Jelly Roll Morton* approfondendo diverse tematiche: la questione dell'identità culturale, il mondo del professionismo musicale, la poetica, la tecnica compositiva. [Izzo, 2002].

sé non garantisce la validità estetica di un brano, né la sua rilevanza alla luce di quello che è stato il percorso di continuo rinnovamento del linguaggio jazzistico.

Ganjām è senza dubbio un'opera di forte impatto, con momenti di riuscita tensione drammatica, per la stesura della quale l'impegno compositivo di Morton è stato sicuramente più intenso che in qualsiasi altra occasione. La sua modernità però emerge con più forza proprio negli aspetti meno appariscenti: non tanto nell'uso di scale simmetriche o di successioni accordali "eccentriche", ma piuttosto nella logica strutturale che guida molti di questi procedimenti e nel lavoro di elaborazione melodica che conferisce coerenza al brano, con continui rimandi interni tra parti diverse della composizione. Quando la dissonanza non serve ad aggiungere ornamenti modernisti od orientalisti alla superficie del brano ma si innesta sul principio di variazione melodica (come avviene nell'impressionante frase di tromba che chiude la sezione A) allora il pensiero compositivo di Morton appare veramente proiettato in avanti, alla ricerca di soluzioni che possano rinnovare il linguaggio jazzistico dall'interno. Sappiamo che Morton non ebbe il tempo di proseguire in questa direzione, tuttavia, se la sua ultima grande composizione può rivelare qualcosa delle intenzioni dell'autore, possiamo essere certi che, di questo percorso, *Ganjām* sarebbe stato solo il passo iniziale.

PARTE II: OH, BABY

Anche per *Oh, Baby* si è operato come nel caso precedente, ricostruendo una partitura completa a partire dalle varie parti singole manoscritte. In questo caso inoltre mancava anche lo spartito guida del brano (*short score*), un tipo di documento che spesso può offrire importanti indicazioni sul processo compositivo. I manoscritti si presentavano redatti ad inchiostro e in modo accurato (probabilmente una bella copia), e pertanto la ricomposizione della partitura non ha presentato le medesime difficoltà incontrate in *Ganjām*.

Rispetto ai manoscritti di *Ganjām* vi è però una differenza fondamentale: le parti di *Oh, Baby* non sono autografe di Morton ma più probabilmente sono opera di un copista. Infatti nella collezione di William Russell, al fascicolo contenente gli esemplari era stata aggiunta la nota «Jelly Roll Morton compositions - none in his own hand», un'indicazione che non compare in nessun altro titolo citato nella guida al catalogo del Jelly Roll Morton Manuscript Music Collection (guida redatta per uso interno da Richard Jackson e Nancy Ruck nel 1996 e mai data alle stampe). Anche osservando i numerosi manoscritti riprodotti in *Oh, Mister Jelly!* (William Russell, 1999) si nota come per Morton fosse una consuetudine preparare di proprio pugno le parti per i singoli strumenti di una band o di un'orchestra (probabilmente una scelta dettata anche da opportunità di tipo economico). L'esame del brano si rivela quindi piuttosto semplice per quanto riguarda la definizione della partitura, ma assai delicato per quanto concerne l'identificazione e il riconoscimento stilistico della paternità. Infatti, se la scoperta del gruppo di inediti di cui *Oh, Baby* fa parte ha suscitato molto scalpore nei commentatori, in nessuna delle monografie recenti incentrate sulla figura di Morton (Pastras, 2001 e Reich, 2003) ci si interroga sull'effettiva autenticità di questo materiale, né si considera il fatto che su nessuna pagina di questi manoscritti compaia l'indicazione dell'autore.

Il caso si complica ancor più confrontando *Ganjām* e *Oh, Baby*. La differenza tra i due brani non potrebbe essere maggiore. Se *Ganjām* è una composizione intricata e complessa, decisamente fuori dagli schemi e con passaggi quasi avanguardistici, *Oh, Baby* appare un brano in perfetto stile *Swing*: un ottimo arrangiamento di una melodia in forma canzone per un organico da big-band, sulla falsariga di orchestre consolidate come quella di Benny Carter. Ciò non deve sorprendere eccessivamente, nonostante l'opinione consolidata che vede in Morton un musicista ostinatamente legato allo stile di New Orleans e alla sua rievocazione nei tardi anni Trenta. Se da un lato Morton conservava con orgoglio alcuni

tratti peculiari del suo stile, nelle ultime registrazioni condotte sotto il nome di Red Hot Peppers egli si era avvicinato ad un linguaggio più moderno e in linea con le orchestre newyorchesi. Brani come *Pretty Lil* o *Sweet Anita Mine* (registrati rispettivamente il 9 e 10 luglio 1929) mostrano che Morton, prima di eclissarsi dalla scena jazzistica (sono gli anni della Grande Depressione) aveva guardato con interesse alle innovazioni apportate da orchestre come quella di Fletcher Henderson e da arrangiatori come Don Redman.

A differenza di *Ganjām*, *Oh, Baby* appare quindi ben collocabile in un quadro stilistico di riferimento, cosa che peraltro ne facilita la ricostruzione e la comprensione. Tuttavia il vero interrogativo che sorge ascoltando *Oh, Baby* deriva proprio da questo aspetto.

Infatti, un esame accurato dell'arrangiamento mette in luce alcuni dettagli che rendono la collocazione stilistica di *Oh, Baby* meno semplice di quanto appaia a prima vista. Se nel complesso il brano è inquadrabile nel linguaggio *Swing*, alcune condotte armoniche e di *testura* orchestrale sembrano proiettare il lavoro più in avanti nella linea del tempo, fino ad arrivare alle soglie del bebop e a suscitare in alcuni commentatori l'associazione con il primo Stan Kenton.⁴⁸

Come è stato fatto per *Ganjām*, anche lo studio di *Oh, Baby* opera su tre livelli: l'interpretazione dei documenti, l'individuazione delle procedure compositive, l'identificazione di eventuali modelli di riferimento.

I documenti

Come si è già anticipato i documenti relativi a *Oh, Baby* non presentano particolari problemi di interpretazione. Probabilmente le parti singole sono state redatte in bella copia a partire da una partitura completa o da altro materiale in stato definitivo e infatti i fogli non presentano correzioni o ripensamenti. Le poche incongruenze che si incontrano nel confronto tra le voci sembrano derivare principalmente da sviste nella compilazione delle parti e sono peraltro facilmente ripristinabili, essendo il brano riconducibile ad una tipologia di arrangiamento ben precisa.

A giudicare dalle parti esistenti l'organico non prevedeva la chitarra (non esiste d'altronde un documento con l'elenco di tutti gli strumenti). Venendo però a mancare sia la parte di chitarra e sia la *short score* non vi è neanche traccia di indicazioni armoniche in forma siglata: gli accor-

⁴⁸ Pastras riporta le impressioni di critici e giornalisti in seguito al concerto tenutosi a New Orleans nel 1998, dove alcuni degli inediti mortoniani sono stati eseguiti per la prima volta. Pastras [2001 p. 31].

di per pianoforte sono notati per esteso (come pure la linea di basso) e nell'arco di tutto il brano non sono previsti momenti di improvvisazione solistica. Per una migliore comprensione degli esempi musicali si è preferito aggiungere l'indicazione delle sigle accordali (dedotte dalla verticalità dei vari strumenti dell'orchestra) anche se non compaiono in alcun manoscritto.

Un'ultima considerazione riguarda un'annotazione apparentemente marginale che si trova nella parte di batteria. Come si vedrà nell'analisi del brano, all'attacco del secondo *chorus* il tema viene esposto dal sassofono tenore solista. Nella battuta corrispondente a questo passaggio la parte di batteria contiene l'indicazione «Vocal (also cued for tenor)», che sembra alludere alla presenza di un eventuale cantante in sostituzione al sassofono tenore. È quindi possibile che *Oh, Babys* sia nato come una canzone del cui testo non è però rimasta traccia.

Questo è l'elenco dei documenti relativi ad *Oh, Baby* secondo la dicitura presente nell'intestazione di ogni parte singola:

14. *Alto one*: tre pagine.
15. *Alto two*: tre pagine.
16. *Tenor one*: tre pagine.
17. *Tenor two*: tre pagine.
18. *First trumpet*: due pagine.
19. *Second trumpet*: due pagine.
20. *Third trumpet*: due pagine.
21. *First trombone*: due pagine.
22. *Second trombone*: due pagine.
23. *Piano*: cinque pagine
24. *Bass*: due pagine.
25. *Drum guide*: due pagine.

La struttura

Oh, Baby è costruito attorno a tre diverse enunciazioni di un tema di 32 misure scritto secondo la forma canzone AABA. Il brano è interamente composto e non sono previsti momenti di improvvisazione solistica. Inoltre l'apporto di materiale melodico interamente nuovo è ridotto al minimo, relegato essenzialmente alle otto battute di *special* dei sassofoni nel B dell'ultimo *chorus*. Venendo meno la varietà melodica, l'arrangiamento opera principalmente su due fronti: l'articolazione dell'insieme da un lato (attraverso l'aggiunta di un'introduzione e di due momenti di interludio che fungono da ponte modulante per altrettanti

cambi di tonalità) e la differenziazione *testurale* e dell'orchestrazione dall'altro.

I due schemi seguenti forniscono un quadro d'insieme del brano da questi due punti di vista.

Il primo schema indica l'alternanza delle macrosezioni indicando il numero di battute complessivo e le tonalità toccate.⁴⁹

Nel secondo si forniscono in sintesi le caratteristiche dell'orchestrazione, differenziando le parti A e B di ogni *chorus*. Il ruolo svolto da sassofoni, trombe e tromboni viene specificato nelle rispettive colonne attraverso una divisione tratteggiata. Quando più strumenti svolgono la medesima funzione nell'insieme orchestrale la divisione verticale è assente. Un asterisco indica le parti che saranno riprodotte come esempi nel corso dell'articolo.

Sezione	N° battute	Tonalità
Introduzione	8	Bb "blues"
1° <i>chorus</i>	32	Bb
1° Ponte modulante	4	Bb ➤ Eb
2° <i>chorus</i>	32	Eb
2° Ponte modulante	8	Bb ➤ Db ➤ E ➤ G ➤ C
3° <i>chorus</i>	32 + 2	C

Schema 7. *Oh, Baby*, schema formale e dei nessi tonali.

⁴⁹ Nello schema merita una precisazione l'indicazione Bb "blues" dell'introduzione. In questa sezione il centro di attrazione "tonale" si potrebbe considerare il Si bemolle misolidio; tuttavia non si può parlare né di impianto né tonale né modale, poiché (come si vedrà meglio in seguito) la successione degli accordi persegue piuttosto una logica di sonorità verticali parallele attorno ai gradi armonici del blues. Per brevità quindi la "tonalità" di questa sezione è indicata come «Bb blues».

Sezione	Battute	Sassofoni	Trombe	Tromboni
Introd.	8*	tutti in stile shout – break di sassofoni		
A ¹ A ²	8* 8	tema armonizzato a parti strette	---	---
B	8*	controcanto ad unisono	tema armonizzato	
A ³	8	tema armonizzato a parti strette	---	---
1° Ponte	4*	<i>tutti</i> : accordi ribattuti con contrasti dinamici (<i>ff</i> → <i>pp</i>)		
A ¹ A ²	8* 8	tema: 2° ten. solo.	background con risposte accordali: sassofoni + tps (hat) + tbs (hat)	
B	8	<i>background</i> : accordi tenuti	---	1° tb. solo: tema
A ³	8	tema: 2° ten. solo.	background con risposte accordali: sassofoni + tps (hat) + tbs (hat)	
2° Ponte	8*	breve motivo esposto alternativamente da ance e ottoni; <i>break</i> ad unisono		
A ¹ A ²	8* 8	ance ed ottoni partecipano alternativamente all'esposizione del tema variato e al <i>background</i> .		
B	8*	<i>special</i> dei sassofoni	---	---
A ³	8	ance ed ottoni partecipano alternativamente all'esposizione del tema variato e al <i>background</i> .		
'coda'	2*	<i>tutti</i>		

Schema 8. *Ob, Baby*, schema dell'orchestrazione.

Come si vede dal primo schema, i tre *chorus* si differenziano prima di tutto per l'ambito tonale; un aspetto che consente inoltre di inserire due sezioni modulanti particolarmente elaborate.

Da un punto di vista dinamico e di densità di scrittura il brano presenta una sorta di andamento a "U". L'introduzione caratterizza il brano con un inizio energetico: un fragoroso *tutti* orchestrale dal sapore *blues* con le trombe che raggiungono subito la nota più acuta di tutto l'arrangiamento (il Sol_b sopra il rigo è superato solo dal Sol naturale dell'ultima battuta).

Il primo *chorus* offre quindi una prima enunciazione del materiale tematico, discreta ed elegante, da parte di ance (parti A del tema) e ottoni (parte B). L'ultimo A ripropone in modo pressoché identico l'orchestrazione delle A precedenti (una soluzione di comodo che riduce notevolmente la varietà dell'arrangiamento e che ritroviamo applicata anche nei due *chorus* successivi).

Il primo ponte modulante sposta la tonalità alla sottodominante maggiore, una relazione tipica anche nei brani multitematici del primo jazz come derivazione dal ragtime. Una discontinuità dinamica, da *fortissimo* a *pianissimo*, introduce quindi il secondo *chorus*, che infatti sembra quasi voler abbassare i toni del discorso. Questa volta le due parti A e B del tema sono esposte da strumenti solisti (rispettivamente il sassofono tenore e il trombone) su uno sfondo orchestrale più discreto. Nella parte A la dinamica si abbassa considerevolmente attraverso l'uso delle sordine a cappello (*hat*) per tutti gli ottoni e scende di una quarta l'ambito della melodia trasposta. Lo stesso dicasi per il B, dove la voce del trombone solista si distende sullo sfondo armonico dei sassofoni a note tenute. Questa sezione più statica e raccolta serve quindi da elemento di contrasto per rendere più efficace l'effetto dinamico dell'ultima sezione. La placidità del secondo *chorus* viene infatti messa in discussione da un nuovo ponte modulante assai movimentato e il cui percorso armonico è particolarmente sofisticato. Da qui si arriva al terzo *chorus*, dove l'arrangiamento riserva le sue migliori risorse. La sezione A del tema è sempre riconoscibile, ma passa continuamente dagli ottoni (che nel frattempo sono tornati a suonare *open*) alle ance con grande varietà ritmica e con un effetto quasi coreografico. Invece sul giro armonico della sezione B viene introdotta finalmente una melodia interamente nuova, attraverso una variazione scritta (*special*) per i quattro sassofoni. Il brano termina infine con due battute di tutta l'orchestra: un elemento di chiusura la cui enfasi è speculare all'introduzione.

Le singole sezioni

Introduzione

Il *tutti* orchestrale dell'introduzione non si può certo definire un inizio discreto. Il breve arpeggio ascendente in levare e il denso accordo di Bb13 che segue portano da subito l'ascoltatore in *medias res* e calano il brano in un contesto stilistico moderno e accattivante a partire dalle prime battute. All'ascoltatore di oggi il suono di questo incipit può risultare assai familiare: l'arpeggio ascendente in terzine di crome (anticipato da un'appoggiatura blues sulla terza dell'accordo) è diventato uno degli elementi più ricorrenti del linguaggio melodico bebop.⁵⁰ Anche la successione di accordi di dominante suona molto più moderna delle consuete armonie mortoniane. L'introduzione è interamente composta da accordi di tredicesima che ruotano attorno ai gradi fondamentali del giro di blues (I, IV e V). Attraverso movimenti paralleli l'orchestrazione enfatizza l'effetto della sonorità verticale più che intessere un vero e proprio percorso armonico tonale. Tuttavia la successione armonica della prima battuta (Bb13 | Ab13 | Bb13) sembra anticipare, con l'accordo di dominante costruito sul settimo grado abbassato (bVII7), alcune soluzioni del jazz a venire. Si veda ad esempio l'uso che ne fa Mingus in *Nostalgia in Time Square* o Wes Montgomery in *West Coast Blues*.⁵¹ L'alternanza di unisoni e accordi d'insieme conduce efficacemente alla dominante F7 e, con un *break* di sassofoni, prepara l'ingresso del tema. A posteriori è interessante notare come la sezione di introduzione sia pensata in relazione di contrasto (anziché di continuità) con il tema che segue. Mentre queste otto battute sembrano dare il via ad un brano energico e dal sapore blues, tali aspettative sono poi disattese dall'arrivo del tema, che si caratterizza per uno *swing* rilassato e non enfatico.

⁵⁰ Come esempio valga soltanto l'incipit di *Down* di Miles Davis, del tutto identico alle prime note di *Oh, Baby* anche nella tonalità. Su questa figura di arpeggio e sul ruolo che assume nel linguaggio parkeriano si veda Owens [1995, p. 31].

⁵¹ La cadenza bVII7 ➔ I viene talvolta chiamata "backdoor progression" poiché arriva alla tonica senza passare dall'"ingresso principale" del V7. Il suo uso occasionale in realtà si incontra anche nella canzone *popular* americana, ma con connotazioni meno blues. Si veda ad esempio il passaggio contenuto in un classico come *My Romance* di Rodgers e Hart (parte del musical *Jumbo* del 1935): alle battute 9-10 (in tonalità di Si bemolle maggiore) l'armonia procede con | Ebmaj7 Ab7 | Bbmaj7 Bb7|. L'importanza dell'accordo bVII7 nell'ambito dei giri armonici utilizzati dai musicisti bebop viene analizzato nel dettaglio nell'articolo di Gary M. Potter *The Unique Role of bVII in Bebop Harmony* [Potter, 1989]. Stefano Zenni fa riferimento a questo movimento armonico nel sesto capitolo della sua monografia su Mingus [Zenni, 2002].

B \flat 13 A \flat 13 B \flat 13 B \flat 13 A \flat 13 B \flat 13
 saxes
 tps
 tbs
 3 3 3 3 3
 3 3 3 3 3
 3 3 3 3 3
 6 E \flat 13 D \flat 13 E \flat 13 E13 F13 G \flat 13 F13 G \flat 13 F13 Cm7 F13(b9)
 saxes
 tps
 tbs
 6 6 6

Esempio 19. Introduzione.

Primo chorus

Mentre in *Ganjām* l'invenzione tematica è parte integrante di un organismo complesso e trova ragione d'essere nei nessi strutturali interni al brano, per quanto riguarda *Oh, Baby* con tutta probabilità la stesura della melodia ha preceduto la definizione del brano per orchestra. Il tema rispetta la forma AABA di 32 misure tipica della canzone americana a partire da metà anni Venti, dove le due idee tematiche di otto misure (A e B) sono spesso chiuse da un movimento cadenzale e dove la parte B presenta sovente un cambio di carattere della melodia e lo spostamento momentaneo del centro tonale.⁵²

Nella sua carriera di compositore Morton non mai è stato molto attratto da questa soluzione formale. Pur essendo un ascoltatore onnivoro e curioso, la maggior parte dei suoi brani rispecchiano gli schemi strutturali derivanti dalla tradizione ragtime: composizioni multitematiche dove spesso il succedersi di nuovi temi segna lo spostamento a tonalità vicine. Occasionalmente nei brani multitematici di Morton si può

⁵² Per una trattazione esaustiva riguardo all'evolversi della forma-canzone americana si rimanda ad un classico dell'argomento, *American Popular Song*, di Alec Wilder [Wilder, 1972].

trovare un singolo tema (*strain*) dall'articolazione interna *aaba*, tuttavia anche in questi sporadici casi la stessa dicitura "AABA" (utilizzata talvolta dai commentatori) risulta fuorviante. Si veda ad esempio il terzo *strain* di *Seattle Hunch* (1929) o il tema (che nello spartito viene chiamato *chorus*) che segue il blues iniziale (*verse*) di *Tom Cat Blues* (1924): essi si sviluppano in realtà in un arco di 16 misure anziché di 32 e la suddivisione in quattro parti con struttura *aaba* non è altro che l'articolazione interna di un'unica melodia e non prevede invece il succedersi di episodi tematici distinti. Inoltre per gran parte delle composizioni di Morton il ritmo armonico è decisamente più lento rispetto ai *song* di Broadway e ciò fa sì che, ad esempio, nei due brani appena citati le quattro battute di un elemento *a* contengano un solo cambio di accordo.

Quando invece Morton si è dedicato a melodie più ampie (32 battute) ha preferito seguire altre logiche strutturali, come l'articolazione ABAC. È il caso, tra i tanti, della sezione finale (una sorta di corale per fiati) di *Sidewalk Blues* (1926) o del terzo *strain* del già citato *The Pearls*.

Al contrario il tema di *Oh, Baby*, pur nella semplicità di costruzione, risponde pienamente ai principi della forma canzone di 32 misure.

Il tema A si sviluppa a partire da un motivo iniziale di cinque note che occupa la prima battuta e mezzo e che viene immediatamente ripetuto una terza sotto (a partire dalla nota Sol anziché dal Sib) e sottilmente variato. La variazione investe anche il profilo ritmico che, mentre nelle prime due battute vede gli accenti cadere sostanzialmente in battere, subisce ora un gioco di anticipazioni e ritardi. A battuta 5 del tema il motivo iniziale si espande verso l'acuto iniziando una nuova frase che conclude sulla dominante Fa e porta ad un *break* con sfumature *bluesy* che lancia la seconda esposizione di A.

L'esempio che qui illustra il tema è in realtà un'astrazione desunta dalla partitura. Infatti il gruppo di manoscritti relativi ad *Oh, Baby* non comprende l'equivalente di un *lead sheet* (uno spartito del tema principale per canto e pianoforte, o per canto e accordi siglati). Non avendo quindi a disposizione una melodia modello a cui far riferimento, e dato che nel corso del brano il tema stesso si manifesta con caratteristiche lievemente differenti, questa rappresentazione è solo una delle possibili. Dal punto di vista melodico l'esempio fa riferimento alla prima esposizione del tema, mentre dal punto di vista armonico le sigle indicate sono una semplificazione delle armonie eseguite dagli strumenti dell'orchestra (*in primis* pianoforte e contrabbasso).

Chord symbols for Example 20, Tema:

System 1 (A', A''): B^b6, A7, B^b6, G7, C7, A²

System 2 (B, A'''): C7, D7, Gm6, Cm7(♯5), F7, B^b6, Cm7(♭5), F7, B^b6

System 3 (B, A'''): C7, Gm7, C7, F9, F7, F7

System 4 (B, A'''): B^b6, A7, B^b6, G7, C7, A²

System 5 (B, A'''): C7, D7, Gm6, Cm7(♯5), B^b6

Esempio 20. Tema.

L'ossatura armonica del tema A non presenta elementi di particolare nota. Nel complesso si tratta di una lunga cadenza che, a partire dal VI7 (G7) si muove per dominanti secondarie fino a tornare sull'accordo di tonica, con una breve deviazione sulla relativa minore nella sesta battuta. Al fine di movimentare il ritmo armonico delle prime due battute, altrimenti troppo statiche, viene inserito una sorta di "accordo di volta" che interrompe la continuità della tonica attraverso lo scivolamento cromatico al semitono inferiore (B^b6 | A7 B^b6). L'aspetto di maggior interesse è però l'inusuale (almeno per Morton) cadenza che chiude il tema. La successione IIm7(♭5) | V7 infatti fa presagire per un momento la momentanea deviazione verso il modo minore e la conseguente conclusione sul B^bm, mentre invece con una risoluzione d'inganno si ritorna al B^b6 d'impianto. La combinazione viene sfruttata in modo più efficace nella seconda chiusura del tema (A²), dove, rispetto all'accordo di F7, la terzina di semiminime del tema tocca le estensioni di 9^a minore, 3^a e 13^a maggiore, dando così all'accordo di dominante l'aspetto ben più sofisticato di un F13(♭9).⁵³

⁵³ Questo elemento tematico era inoltre stato anticipato dal *break* di ance a fine introduzione, riportato nell'esempio 19. Dal punto di vista della teoria armonica l'ac-

Dal punto di vista dell'orchestrazione la prima esposizione di A è essenziale: la melodia viene pronunciata dai quattro sassofoni con un'armonizzazione a parti strette e con una grande attenzione all'articolazione attraverso l'uso di diversi tipi di accento. L'armonizzazione inoltre aggiunge qualche colore in più bemollizzando la quinta dell'accordo di C7 a battuta 4 del tema, che diventa così un più moderno C7(b5).

L'elemento B del tema è melodicamente più statico ma mostra una soluzione armonica interessante nelle prime battute, con la successione Cm7 | Ebm6 | Bb6. L'accordo minore costruito sul quarto grado (Ebm6) è arricchito non solo dalla sesta, ma anche dalla settima maggiore (Re) che risuona nel tema. Inoltre le voci interne alla successione accordale contengono una linea (Sol, Solb e Fa) che scende cromaticamente come si vede nell'esempio.

C min7 Ebm6 Bb6

Esempio 21. Parte B del tema, voci interne all'armonia.

Questo movimento non è nuovo a Morton. Il terzo tema di *The Pearls* (in tonalità di Do maggiore) si chiudeva infatti con una cadenza del tutto simile, dove il movimento cromatico discendente era affidato alla linea di basso.

Dm/A Fm6/Ab C/G A7 Dm7 D7 G7 C

Esempio 22. *The Pearls*, chiusura del terzo *strain*.

Anche nella realizzazione orchestrale di *Oh, Baby* viene data rilevanza alle voci interne: mentre la melodia principale è pronunciata dagli ottoni, la linea cromatica discendente (Sol, Solb e Fa) si sviluppa nel contro canto dei sassofoni, addolcito da legature e glissati (esempio 23).

cordo F13(b9) si può costruire solo facendo ricorso alla scala diminuita (o *semitono-tono*) di Fa: un procedimento che i manuali di armonia jazz di solito collocano ben oltre gli anni Trenta. Il frammento melodico superiore inoltre può essere interpretato enarmonicamente come un arpeggio di Re maggiore che, venendo a risuonare sopra l'accordo di F7, determina una costruzione interessante. In un brano di jazz degli anni '60 l'isolamento di una triade maggiore nel *voicing* superiore di un accordo verrebbe indicato, ad esempio, come triade su basso (D/F).

Nella migliore tradizione delle composizioni mortoniane, anche qui alcune idee tematiche sembrano nascere insieme ad elementi di arrangiamento o, perlomeno, di condotta delle parti.

L'esposizione della parte B del tema si conclude con un *tutti* orchestrale dove la salita cromatica della melodia viene armonizzata con accordi costruiti sul semitono superiore ed inferiore rispetto all'accordo di destinazione (F7).

The musical score consists of two systems, each with three staves: saxophones (saxns), trumpets (tps), and trombones (tbs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).
 System 1 (measures 20-24):
 - Saxophones: Melodic line with eighth-note patterns.
 - Trumpets/Trombones: Harmonic accompaniment with chords.
 Chords above the staves: C m9, E b m6, B b6, G7, C7.
 System 2 (measures 25-35):
 - Saxophones: Melodic line with a triplet in measure 33.
 - Trumpets/Trombones: Harmonic accompaniment with chords.
 Chords above the staves: G min7, C7, F9, E9, F9, G b9, F9, G b7, F7, E dim F7(b9).

Esempio 23. Primo *chorus*, parte B.

Primo ponte modulante

Il passaggio alla tonalità di sottodominante avviene nel modo più lineare: nell'arco di quattro battute si susseguono due cadenze IIm7 V7, prima nella tonalità d'impianto e successivamente in quella di destinazione. Pur nella sua essenzialità, la logica di questa transizione differisce del tutto dalle modalità utilizzate in precedenza da Morton per cambiare tonalità nel contesto di una composizione multitematica. A questo scopo Morton ricorreva solitamente a procedimenti di derivazione bandistica. Ad esempio il collegamento che porta al terzo *strain* di *Frog-I-More Rag*, (registrazione per pianoforte del 1924) consiste in un lungo accordo di dominante nella nuova tonalità arricchito da un trillo di stampo clarinetistico nel registro acuto; oppure nel passaggio tra secondo e terzo *strain* di *Seattle Hunch* (nella registrazione del 1929) troviamo un rapido movi-

mento cromatico nei bassi che termina sull'accordo di dominante. Nel primo ponte modulante di *Oh, Baby* invece l'uso della cadenza IIm7 V7 rende il passaggio molto più vicino al linguaggio armonico bebop; quest'impressione si rafforza osservando il trattamento dei singoli accordi, che oscillano ambiguamente tra una cadenza in tonalità minore, IIm7(b5) V7(b9), e una in maggiore, IIm7 V7.

The musical score consists of three staves: saxophones (saxes), trumpet (tps), and trombone (tbs).
 Measures 35-37: Saxophones play a melodic line with triplets and slurs. Trumpet and trombone play chords. Chords are labeled: B^b6, C min7, F7, C min7, F7(9). Dynamics: mf.
 Measures 38-41: Saxophones play a melodic line with slurs. Trumpet and trombone play chords. Chords are labeled: F min7, B^b9(13), F m7(9), B9. Dynamics: pp.

Esempio 24. Primo ponte modulante.

Secondo chorus

Il carattere del secondo *chorus*, più raccolto e pacato, deriva soprattutto dalle scelte di orchestrazione. Nella parte A il tema è affidato al solo sassofono tenore, mentre il resto dell'orchestra (gli ottoni attutiti dalla sordina a cappello e i sassofoni nel registro grave) risponde con brevi interventi.

La melodia si presenta quindi in un registro più grave e in una veste ritmicamente semplificata. La sovrapposizione di ambito tra il solista e il resto dell'orchestra rischierebbe infatti di offuscare la melodia principale e quindi un profilo ritmico essenziale del tema consente di muovere in modo più interessante gli interventi dell'orchestra.

Infatti gli accordi in *background*, brevi e ricchi di pause, inframezzano la melodia con un gioco di incastri ritmici ben congegnato,

senza eccessive sovrapposizioni. Inoltre lo sfondo orchestrale acquista maggior movimento attraverso il frequente uso dello scivolamento cromatico di semitono (ascendente o discendente). Ecco alcuni casi riportati nell'esempio 25:

- alla battuta 57 il passaggio Eb° ➔ Eb6 armonizza la voce al canto Solb – Sol
- alla battuta 59 Dbm ➔ C7 armonizza le note Lab – La
- alla battuta 60 Gb9 ➔ F9 armonizza le note Lab – La.⁵⁴

Se si vuole osservare questa sezione alla luce del celebre principio mortoniano secondo cui vi è un'intrinseca complementarità tra lo stile di un pianista e i suoi arrangiamenti, in questo caso gli interventi dell'orchestra sembrerebbero rispondere ad uno stile di accompagnamento decisamente più moderno rispetto alle consuetudini del medesimo Morton e alla stessa parte di pianoforte di *Oh, Baby*.

Questo *background* potrebbe ricordare invece il *comping*, lo stile di accompagnamento bebop anticipato da pianisti come Count Basie e Teddy Wilson: frammentato, puntuale e ritmicamente più libero. Dal punto di vista della conduzione orchestrale la registrazione di Morton che si avvicina di più a questo tipo di *background* è il già citato *Pretty Lil*, anche se in quest'ultimo vengono utilizzate figure di accompagnamento più semplici e uniformi dal punto di vista ritmico e armonico.

Nella sezione B il canto si fa ancora più lirico, e il tema, interpretato dal primo trombone solista, si staglia sul tappeto armonico delle ance, reso con accordi tenuti nel registro grave. Questa soluzione orchestrale da un lato serve a ricavare, a circa metà dell'intero brano, un momento più intimo e raccolto, la cui riuscita è affidata essenzialmente alle doti interpretative del solista. Dall'altro è possibile che questo passo risenta l'influenza di coeve orchestre di successo guidate da celebri trombonisti, come quella di Tommy Dorsey e Glenn Miller, e ne segua quindi alcuni *diché* collaudati.

⁵⁴ Volendo cercare nelle composizioni pianistiche mortoniane un precedente analogo allo scivolamento di semitono degli accordi come risposta alla melodia (seppur in tutt'altro contesto stilistico) si può fare riferimento all'introduzione del suo *Mamanita*.

40 *Hat* E°E \flat 6 D7(9)E \flat 6 D \flat mC7 F9 F° G \flat 9F9

saxes

tbs

sax ten solo

45 G7 Cm7 Fm7(♭5) B \flat 9 E \flat 6 G°7/E F9sus4 E \flat 6

saxes

tbs

sax ten solo

Esempio 25. Secondo *chorus*, prima A.*Secondo ponte modulante*

Questo secondo episodio di collegamento assolve ad un duplice compito: operare una modulazione tra aree tonali lontane (da Mi bemolle maggiore a Do maggiore) e dare il via all'ultima fase del brano, che si caratterizza per un ravvivato dinamismo e per il continuo gioco di scambi tra le sezioni orchestrali.⁵⁵ Dalla pacatezza del secondo *chorus* infatti si passa energicamente ad un cambio di scena, con l'orchestra al completo che enuncia i primi due accordi accentati, mentre gli ottoni abbandonano definitivamente le sordine.

⁵⁵ Tra i brani multitematici di Morton *Creepy feeling* (eseguito durante le sedute della Library of Congress e poi inciso nel 1938) è forse l'unico che presenta tre diversi *strain* in tonalità distanti (Fa minore, Do maggiore e Mi bemolle maggiore).

Dal punto di vista armonico il percorso modulante si distende per otto battute e non potrebbe essere più arzigogolato. Anziché raggiungere direttamente la nuova tonalità, la modulazione inanella una serie vertiginosa di cadenze II m 7 V7 I ripetute a distanza di terza minore. Il movimento armonico tocca quindi quattro differenti tonalità maggiori: a partire da Si bemolle, passando per Re bemolle e Mi, raggiunge infine Sol maggiore, la cui tonica viene sostituita con l'accordo di G7 (la dominante della tonalità del terzo *chorus*).

Non solo il ritmo armonico rispetto al resto del brano subisce una rapida accelerazione, ma gli interventi di ottoni ed ance si scambiano di continuo il ruolo di guida, come in un dialogo serrato. Nell'esempio si indica l'ossatura armonica di questo passaggio e l'articolazione degli interventi strumentali in primo piano.

C min7	F 13(b9)	B \flat 6	E \flat m7	A \flat 13	D \flat 6
// // // //	// // // //	// // // //	// // // //	// // // //	// // // //
tps+ tbs.....		saxes.....		tps+tbs	
F \sharp m9	B 13(b9)	E 6	A m9	D 13(b9)	G 7 [Break]
// // // //	// // // //	// // // //	// // // //	// // // //	// // // //
tps+tbs.....		saxes.....		tutti..... tutti (unisono)	

Esempio 26. Secondo ponte modulante.

Il passaggio rapido ad aree tonali lontane non costituisce un'anomalia nelle composizioni di Morton, lo si è visto anche nel corso dell'analisi di *Ganjām*. Tuttavia in questo caso ogni tonalità è raggiunta con un movimento cadenzale tipico del jazz del dopoguerra e tutti gli accordi di dominante sono arricchiti con tredicesima e nona minore.

Sarebbe fuorviante vedere in questa progressione per terze minori una premonizione dei cambi armonici coltraniani. Infatti la componente armonica di un tema su cui magari è anche prevista un'improvvisazione è cosa ben diversa da un ponte modulante. In questo caso il percorso tortuoso delle armonie assolve pienamente alla sua funzione primaria: elude le aspettative dell'ascoltatore e nasconde fino alla fine il punto di arrivo della modulazione. Inoltre vi sono illustri precedenti di procedimenti analoghi, come in *Have You Met Miss Jones* che Rodgers e Hart composero nel 1937. Pur con queste dovute premesse, questa sezione di collegamento è ciò che in *Oh, Baby* si allontana di più dagli stilemi mortoniani consueti e sicuramente non ha precedenti in nessun'altra sua composizione o registrazione conosciuta.

65 C min7 F 13(b9) Bb6 Bbm7 Ebm7 Am7 Ebm7 Ab13 Db6

saxoes

65 Open

tpis

65 Open

tbs

69 F4m9 B13(b9) E6 Am9 D13(9) G7

saxoes

69

tpis

69

tbs

Esempio 27. Secondo ponte modulante.

Terzo chorus

Nel terzo *chorus* vengono sviluppate le premesse contenute nell'ultimo ponte modulante. Un nuovo trattamento ritmico conferisce una maggior fluidità al tema, che, in contrasto con l'esposizione pacata del secondo *chorus*, questa volta sembra letteralmente rimbalzare tra le sezioni, in un intenso scambio di frasi e risposte. Una sintesi delle voci superiori nelle sezioni di ottoni e ance può servire ad illustrare questo aspetto (esempio 28). Nel primo rigo viene riportata la melodia "originale" (corrispondente alla prima esposizione). Nei righi successivi sono evidenziate le voci superiori delle sezioni ance (primo alto) e ottoni (prima tromba). Le parti contrassegnate con le parentesi quadre indicano lo sviluppo della melodia originale. Le frecce sotto il sistema di pentagrammi mostrano le manipolazioni ritmiche operate sul tema originale (contrazioni, dilatazioni e spostamento degli accenti) o di registro (cambio di ottava). L'esempio successivo riporta invece l'orchestrazione completa.

Come si vede il tessuto orchestrale è assai movimentato, quasi fosse la reinterpretazione del procedere polifonico del primo jazz attraverso una concezione armonica e strumentale più moderna. Si vedano ad esempio gli interventi delle ance ad unisono che insistono sulla terza *blue*

e inframmezzano così il decorso melodico. Peraltro Morton è sempre stato interessato alla frammentazione minima di una melodia tra le voci di più strumenti, specie nelle sezioni di introduzione; si ascoltino a questo proposito gli incipit di *Kansas City Stomp* (1928) o di *Original Jelly Roll Blues* (1926) nelle registrazioni dei Red Hot Peppers.

Avviandosi alla conclusione l'arrangiamento recupera alcuni elementi dell'inizio: infatti al termine del primo A l'arpeggio in terzine di crome che anticipa il nuovo attacco del tema riprende la figura melodica che aveva dato avvio al brano stesso.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system is labeled 'Tema originale' and contains the melody for saxophones and trombones. The second system is labeled '5' and contains the continuation of the melody for saxophones and trombones. The saxophone part plays the melody in the first system and a triplet arpeggio in the second. The trombone part plays the melody in the first system and a triplet arpeggio in the second. Dashed arrows indicate the distribution of the theme between the instruments.

Esempio 28. Terzo *chorus*, distribuzione del tema (A) tra ance e ottoni.

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 73-80) includes staves for saxophones (saxes), trumpet (tps), and trombone (tbs). The second system (measures 77-80) also includes staves for saxophones, trumpet, and trombone. Chord symbols are placed above the staves: C6, B7, C6, A7, D9, B°, D9 in the first system; E7, Am6, Dm7(+5), G9, A°9, G7 in the second system. The saxophone part features a melodic line with grace notes and slurs. The trumpet and trombone parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Esempio 29. Terzo *chorus*.

Giunto al terzo *chorus* il materiale tematico ha ormai esaurito le sue potenzialità. L'arrangiamento a questo punto introduce una nuova invenzione melodica sulle armonie di B. È il classico *special* per quattro sassofoni: l'armonizzazione a parti strette di una nuova melodia la cui agilità e rapidità ha il sapore di un'improvvisazione scritta. Anche questo procedimento ha pochi precedenti nelle composizioni di Morton, tuttavia un esempio riuscito di *special* per sassofoni si può ascoltare nel già citato *Sweet Anita Mine*.

Per gli arrangiatori delle migliori orchestre degli anni Trenta lo *special* per sassofoni costituiva una palestra di scrittura, dove l'intento era quello di rendere il più possibile fluida la pronuncia *swing* degli esecutori pur nell'ambito di frasi melodiche elaborate. In questo contesto riveste una particolare importanza il trattamento armonico delle note di passaggio estranee all'armonia. Lo *special* di *Oh, Baby* fa ricorso a soluzioni (in parte già emerse in altri punti del brano) che oggi possono apparire scontate, ma che nel jazz anni Trenta erano oggetto di sperimentazione.

Questa eventualità viene risolta in due modi: attraverso lo scivolamento cromatico oppure con il ricorso a dominanti secondarie. Come si vede nell'esempio 30, alla terza battuta dello *special*, in un contesto accordale di C6, la melodia tocca le note Lab – La. Il Lab, estraneo all'accordo principale, viene armonizzato quindi con la dominante di C, che qui

assume la forma di un accordo di B° con la settima diminuita al canto.⁵⁶ Successivamente (battuta 5) lo stesso movimento melodico si ripresenta in un contesto di D9; questa volta la scelta per l'armonizzazione ricade su uno scivolamento di semitono ascendente e il Lab diventa il quinto grado dell'accordo di Db9.

Sull'accordo finale dei sassofoni si aggiungono gli ottoni, rimasti in silenzio per l'intera sezione. Questo inserimento anticipa il ritorno di A e rende così più fluido il passaggio da una sezione affidata interamente alle ance ed una (identica alla sezione A appena discussa) che vede la partecipazione dell'orchestra al completo.

The image shows a musical score for saxophones, labeled 'Esempio 30. Terzo chorus sezione B, special di sassofoni.' The score is written in treble clef and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff begins at measure 82 and contains the following chords: Dm7, Fm6, C6, B° C6, A7, A♭7, and A7. The second staff begins at measure 86 and contains the following chords: D9, D♭9, D9, Am7, D7, G7, A♭9 G9, A♭9 G9, and A♭9 G9. The second staff concludes with a trill marked [Tps].

Esempio 30. Terzo *chorus* sezione B, special di sassofoni.

Con la ripresa dell'ultima A del tema *Oh, Baby* si avvia alla conclusione senza ulteriori sorprese. In coda al brano vi è soltanto l'aggiunta di due ulteriori battute, che vedono tutta l'orchestra impegnata in una salita cromatica verso l'accordo finale. Il brano quindi termina, così come era iniziato, con un accordo di settima costruito sul primo grado e con le trombe che si estendono fino al Sol sopra il rigo.

⁵⁶ In un accurato volume di Fred Sturm sulla storia dell'arrangiamento jazz, uno spartito di Fletcher Henderson viene citato come esempio per l'uso dell'accordo diminuito con funzione di dominante per armonizzare una nota di passaggio. Curiosamente il brano in questione è un cavallo di battaglia mortoniano, *King Porter Stomp*, arrangiato nel 1935 da Henderson per l'orchestra di Benny Goodman [cfr. Sturm 1995, p. 38].

97 Dm7(b⁹) B^b9 A9 B^b9 B9 B^b9 B9 C9

saxes

trps

tbs

3

Esempio 31. Finale.

Conclusioni

Accostati uno all'altro *Ganjām e Oh, Baby* appaiono due composizioni agli antipodi sotto infiniti punti di vista, dalle tecniche di scrittura impiegate all'intento poetico.

Se, sulla scorta di una lunga tradizione iniziata dalla rivista *Down Beat*, si sottoponesse un buon conoscitore di jazz ad un crudele *blindfold test* (un riconoscimento stilistico al solo ascolto) il malcapitato non solo incontrerebbe enormi difficoltà nell'identificare i due brani con la mano di Morton, ma con tutta probabilità avrebbe la netta impressione di trovarsi di fronte a due autori totalmente differenti, con cifre stilistiche assai lontane se non complementari.

Come ha illustrato in maniera poetica ed efficace Phil Pastras nell'introduzione alla sua monografia, la vita pubblica di Morton era una sorta di continua *performance* e l'atto di indossare una maschera e di nascondersi dietro molteplici identità era costitutivo del suo essere. Quest'attitudine inoltre probabilmente si accentuò nell'ultima fase della sua vita, a partire dalla "riscoperta" del pianista creolo da parte di Lomax. Nelle registrazioni della Library of Congress Morton, da buon intrattenitore qual era, si è cimentato in numerosi "cambi d'abito" musicale, esibendosi in interpretazioni di arie operistiche, di ragtime o di blues arcaici. Non sorprende, quindi, che mentre nel 1938 registrava anacronistiche rivisitazioni del repertorio di New Orleans per soddisfare la richiesta di "autentico" jazz da parte di pochi revivalisti, egli pensasse in realtà a prepararsi un abito musicale del tutto nuovo. E di conseguenza non deve stupire se nei suoi progetti questa nuova immagine musicale dovesse essere sfaccettata, senza aderire incondizionatamente ad un'unica corrente stilistica. Sfortunatamente, nonostante la fitta corrispondenza tra Morton e l'amico-editore Roy Carew e nonostante le numerose persone

contattate ed intervistate in seguito dal collezionista William Russell, non esistono riferimenti diretti a questi due brani. Sappiamo dalla sua corrispondenza che nel 1939 a New York (prima del suo ultimo viaggio in California) Morton stava cercando di eseguire alcuni suoi nuovi arrangiamenti in stile *Swing* prendendo a “prestito” delle band per valutare l’effetto d’insieme delle parti. Scrive Morton all’amico Carew: «La band di Lils Page sembra particolarmente colpita dal pezzo e dai miei arrangiamenti. Il clarinetista non è riuscito a mettere a posto la sua parte e così devo cambiare il tema per ragioni di cantabilità, il che significa ricopiare l’intero arrangiamento. [...] Possiamo correre il rischio di andare in qualche locale dove c’è una big band e chiedere loro di suonare [i miei pezzi]. [...] Penso che l’arrangiamento sia tutt’altro che brutto, swinga piacevolmente e ha delle buone parti ».⁵⁷

D’altro canto, alcuni musicisti che collaborarono con lui durante la sua permanenza in California ebbero l’impressione che Morton intendesse tentare la strada della musica per il cinema Hollywoodiano.⁵⁸

Mancando dati certi sull’origine dei due brani in questione non possiamo che raccogliere queste due testimonianze ed inserire *Oh, Baby* e *Ganjām* all’interno di un duplice progetto: da un lato la composizione di nuovi brani *Swing*, dall’altro (probabilmente) l’elaborazione di musiche di commento ad un’azione scenica o ad un film. Mentre le lettere di Morton da New York non lasciano dubbi sulla prima ipotesi, la seconda sembra più che altro una suggestione. Tuttavia delle due composizioni prese in esame è proprio *Oh, Baby* (il brano in stile *Swing*) a suscitare qualche perplessità sulla paternità, mentre l’avveniristico e a tratti onirico *Ganjām* non pone problemi di questo tipo, essendo indiscutibilmente di pugno di Morton.

Come è emerso nell’analisi, il tema di *Oh, Baby* presenta evidenti elementi di continuità con lo stile di scrittura mortoniano. In particolare, risalta la similarità tra la chiusa del terzo *strain* di *The Pearls* e la parte B del tema (la successione armonica e il conseguente movimento interno delle voci evidenziato dalla linea dei sassofoni, in unisono, nel primo *cho-*

⁵⁷ Jelly Roll Morton «Correspondence 1938 – 1940», presso l’Historic New Orleans Collection Lettera del 22 giugno 1939 (Folder 55), *Jelly Roll Morton, New York, letter to Roy Carew, Washington D.C.*: «[Lils Page’s Band] seems very much impressed with the tune and arrangement, the clarinet could not do jousted [*adjusted*] to his part and have to change on strain for singing purposes, which means recopying the whole arrangement. All I can say is maybe we could take a chance and go around some places where there is a big band and asked them to play it. [...] I do think the arrangements is long ways from being bad, it swings nicely and has very good parts, and I personally think it will be chek [probabilmente *checked*] at least very good.»

⁵⁸ La testimonianza di “Ed Montudie” Garland è riportata in *Oh, Mister Jelly!* di William Russell, [1999, p. 556].

rus dell'esempio 23). Morton non aveva certo la prerogativa su un passaggio del genere, che appartiene più diffusamente al bagaglio armonico della canzone *popular* americana di quel periodo, tuttavia nel contesto di questo brano esso rappresenta comunque un forte indizio di continuità stilistica. Non va dato troppo peso invece alla scelta, per Morton inusuale, della forma canzone di 32 misure: se l'intento era quello di aderire allo stile *Swing*, il ricorso alla forma AABA era infatti quasi obbligato. Allo stesso modo non deve sorprendere il trattamento orchestrale di certi passi come lo *special* di sassofoni, un procedimento che, seppur atipico per Morton, ha tuttavia anche nella sua discografia qualche occasionale riscontro.

Gli aspetti di *Oh, Baby* che si fa fatica a ricondurre alla penna di Morton sono invece altri. La costruzione degli accordi con un ampio uso di note di tensione aggiuntive (come le frequenti settime di dominante con tredicesima e nona minore) è, ad esempio, un evento del tutto eccezionale nella scrittura mortoniana. *Ganjām* ad esempio, che possiamo considerare quasi un manifesto delle stranezze armoniche, ritmiche e melodiche pensabili per Morton, non contiene nulla di paragonabile dal punto di vista dei singoli accordi. Lo stupore che possono suscitare tali soluzioni armoniche in *Oh, Baby* si può stemperare in parte leggendo la trattazione di William Russell intorno a *Stop and go*, un altro brano orchestrale che Morton presumibilmente scrisse nello stesso periodo. Le parti singole del brano (questa volta un manoscritto di pugno di Morton) sono state riprodotte nel volume di Russell, ma non ne esiste ancora un'edizione in partitura. Russell però sostiene che in *Stop and go* Morton abbia sperimentato «uno stile armonico più dissonante o, dal suo punto di vista, più moderno del solito» e scrive inoltre che nel corso del brano «talvolta le none e le undicesime producono dei *clusters*».⁵⁹ Russell probabilmente ha avuto modo di esaminare accuratamente le parti di *Stop and go*, tuttavia queste affermazioni sono eccessivamente vaghe per poter operare dei confronti con *Oh, Baby*. Per sciogliere le incertezze bisognerebbe infatti trascrivere per intero anche *Stop and go* e, partiture alla mano, operare un confronto tra i due brani.

Il modo in cui vengono operati i cambi di tonalità in *Oh, Baby* solleva dubbi del tutto analoghi. In particolare il secondo ponte modulante, una gimcana armonica che attraversa quattro differenti aree tonali a intervalli di terze minori e che si muove per successioni di $IIm7 / V13(b9) / I$, sembra il frutto del pensiero armonico di una generazione di arrangiatori successiva a quella di Morton. Riflessioni simili suscita infine il trattamento moderno dell'orchestra, tanto nell'introduzione quanto nel-

⁵⁹ Russell [1999, p. 579].

l'ultima esposizione del tema. In pratica si stenta a riconoscere la mano di Morton soprattutto in quei passi dove il lavoro di arrangiamento risulta preponderante rispetto alla composizione originale, come nelle sezioni di collegamento o nelle variazioni sul tema che coinvolgono l'intera orchestra. Una delle ipotesi possibili è che Morton si sia avvalso della collaborazione di qualche giovane arrangiatore, cosa che in quel periodo accadeva di frequente per numerosi *band leader*. Tuttavia in quegli anni di crisi solo un'orchestra affermata poteva permettersi di commissionare nuovi arrangiamenti al fine di allargare il proprio repertorio, e ciò è difficilmente ipotizzabile per una formazione che doveva ancora costituirsi. Inoltre le condizioni economiche di Morton negli ultimi anni non erano affatto rosee. Queste difficoltà emergono anche nella sua corrispondenza privata, come nella risposta del 22 giugno 1939 ad una lettera dell'amico Carew, il quale, sorpreso della carta intestata con cui era arrivata l'ultima missiva di Morton, gli chiedeva spiegazioni, auspicandosi una buona conduzione degli affari. La replica è insolitamente schietta per Morton: «Yes, I have my name on paper, but it doesn't mean anything [...] and then we have no license».

Il problema dell'arrangiamento di *Oh, Baby* rimane quindi ancora aperto. Non è impossibile che qualche prova documentale possa poi col tempo certificare l'effettiva paternità mortoniana di tutto il lavoro: l'«inventore del jazz» ha abituato a più riprese i suoi ascoltatori a questo tipo di sorprese e questa non sarebbe la prima volta che, al sollevarsi di una maschera, se ne venisse a scoprire sotto una nuova, ancora differente. Un dato è certo. A più di mezzo secolo dalla sua scomparsa, Jelly Roll Morton continua scrivere il proprio mito, a reinventare la propria immagine e a meravigliare chi pensava di averlo già conosciuto.⁶⁰

⁶⁰ Ringrazio sentitamente Giorgio Lombardi, che ha messo a disposizione le copie dei manoscritti originali dei due brani mortoniani, e Vincenzo Caporaletti, per la pazienza e l'incoraggiamento con cui ha seguito la lunga genesi di questo articolo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFFERGAN, Francis 1991 *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia.
- AGAWU, Kofi 1991 *Playing with Signs. A semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton New Jersey, Princeton University Press.
- AGAWU, Kofi 2002 *Il Ritmo*, in *Enciclopedia della musica Einaudi: Il sapere musicale*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, pp. 45-71.
- BERIO, Luciano 1967 *Commenti al rock*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1/1, pp. 125-135.
- BURNEY, Charles 1957 *A general History of Music, from the earliest Ages to the Present Period (1789). With Critical and Historical Notes by Frank Mercer*, New York, Dover.
- CAPORALETTI, Vincenzo 2000 *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Teramo, Ideasuoni.
- CAPORALETTI, Vincenzo 2002 *La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il "tempo doppio"*, «Ring Shout», 1/1, pp. 77-112.
- CARACI VELA, Maria (a cura di) 1995 *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, Lucca, Libreria musicale Italiana.
- DE VAUX, Scott 1991 *Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography*, «Black American Literature Forum», 25/3, pp. 525-560.
- FLOYD, Samuel A. Jr. 1995 *The Power of Black Music. Interpreting its History from Africa to United States*, Oxford University Press, New York.
- FRANCO, Maurizio (a cura di) 2001 *Il jazz tra passato e futuro*, Lucca, Libreria musicale Italiana.
- GUALBERTO, Gianni 2002 *Fra Gershwin e il jazz: Paul Whiteman e il sogno di una musica americana*, «Ring Shout», 2/2, pp. 79-108.
- IZZO, Leo 2003 *La conservazione dell'identità culturale creola nella musica di Jelly Roll Morton*, «Il Saggiatore musicale», 10/2, pp. 287-315.
- KUBIK, Gerhard 2000 *Presenza della musica africana nel jazz*, in *Enciclopedia della musica Einaudi: Il Novecento*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, pp. 1064-1101.
- LOCKE, Ralph 1991 *Constructing the Oriental 'Other'. Saint-Saëns's 'Samson et Dalila'*, «Cambridge Opera Journal», 3/3, pp. 267 e sgg.
- LOMAX, Alan 2001 *Mister Jelly Roll: the Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz"*, 3^a ed., Berkeley, University of California.
- MEYER, Leonard 1956 *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press. (ed. italiana, Bologna, Il Mulino, 1992).

- MEYER, Leonard 1973 *Explaining music*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- MONSON, Ingrid 1999 *Riffs, Repetition, and Theories of Globalization*, «Ethnomusicology» 43/1 Winter, pp. 31-65.
- MORTON, “Jelly Roll” 1982 *Ferdinand “Jelly Roll” Morton. Collected Piano Music*, a cura di James Dapogny, Washington D.C., Smithsonian Institution Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques 1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'édition, Paris.
- OJA, Carol J. 2000 *Making Music Modern: New York in 1920s*, New York, Oxford University Press.
- OWENS, Thomas 1995 *Bebop. The Music and Its Player*, New York-London, Oxford University Press.
- PASTRAS, Phil 2001 *Dead Man Blues: Jelly Roll Morton Way out West*, Berkeley, University of California Press, Chicago, Center for Black Music Research.
- PIRAS, Marcello 2001 *Le forme nel jazz: un tesoro inesplorato*, in Franco [2001], pp. 129-143.
- PISANI, Michael V. 1998 *“I’m Indian too”: Creating Native American Identities in Nineteen and Early Century Music*, in *The Exotic in Western Music*, a cura di Jonathan Bellman, Boston, Northeastern University Press, pp. 218-258.
- POTTER, Gary M. 1989 *The Unique Role of bVII⁷ in Bebop Harmony*, «Jazz Research», 21, pp. 35-48
- RATTENBURY, Ken 1990 *Duke Ellington Composer*, London-New Heaven, Yale University Press.
- REICH, Howard e WILLIAM GAINES 2003 *Jelly’s Blues: The Life, Music, and Redemption of Jelly Roll Morton*, New York, Da Capo Press.
- RUSSELL, William (a cura di) 1999 *Oh, Mister Jelly!: A Jelly Roll Morton Scrapbook* Copenhagen, Jazz Media Aps.
- SAID, Edward W. 1978 *Orientalism*, New York, Pantheon (ed. italiana: Milano, Feltrinelli, 1995).
- SCHIFF, David 1997 *Gershwin, Rhapsody in Blue*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCOTT, Derek B. 1988 *Orientalism and Musical Style*, «The Musical Quarterly», 82/2 Summer, p. 309-335.
- SPOTTSWOOD, Richard 2002 *The Gouge*, «Annual Review of Jazz Studies», 12, pp. 135-145.
- STURM, Fred 1995 *Changes over Time. The Evolution of Jazz Arranging*, s.l., Advance Music.
- TUCKER, Mark 1991 *Ellington, the Early Years*, Urbana - Chicago, University of Illinois Press.
- WILDER, Alec 1990 *American Popular Song*, 2a ed., New York - London, Oxford University Press (1^a ed. 1972)
- WRIGHT, Laurie 1980 *Mr. Jelly Lord*, Chigwell (England), Storyville.
- ZENNI, Stefano 2002 *Charles Mingus. Polifonia dell’universo musicale afroamericano*, Viterbo, Stampa alternativa.

ABSTRACT

Title: *GANJĀM AND OH, BABY: LATE MORTON'S UNHEARD-OF CHANGE*

Author: Leo Izzo

The *Ganjām* and *Oh, Baby* manuscripts (the former is autographed by Morton, the latter can be traced back to him), which were found in New Orleans in 1996 in William Russell's collection, shed new light on Jelly Roll Morton's last years of activity. They belong in Morton's songbook as two remarkable, far-reaching and whole compositions for orchestra, which had not been thoroughly analyzed before.

Both pieces show an unknown facet of Morton, who once and for all abandons his image of nostalgic evocator of old New Orleans and tries extremely innovative stylistic and formal solutions. The difference between the two pieces is so big that each is a case apart.

Oh, Baby can be easily considered as an offspring of the sound of big bands in swing style. The arrangement makes use of proven solutions, from the features of the theme to the way the orchestra, divided into sections, is conducted. In some cases, however, the way harmony is treated sounds as modern as to make us wonder whether the whole arrangement can actually be attributed to him. *Ganjām*, instead, can hardly be defined by using current schemes and categories. A superficial listening strikes above all for its oriental features, the broad use of ostinato in a modal context, the great dissonance of some melodic passages, and the intricacy of the form, which characterize a disconcerting and changing piece. On the other hand, a more in-depth analysis shows a carefully-considered constructive logic, which is conveyed by means of repeated motivic links between each section. Besides, in many cases the compositional eccentricities that characterize *Ganjām* can be traced back to its exotic connotation. The piece thus relates to a long tradition of Oriental texts, and gives the cue for a broader reflection on the musical representation of whatever is different from ourselves.

CULTURA JAZZ E POP: PROSPETTIVE DIFFERENTI. UNA LETTURA DI *SHAKE, RATTLE AND ROLL*

FRANCESCO CHIARI

Introduzione

Anche in tempi come i nostri nei quali si sta finalmente e meritoriamente facendo piazza pulita delle numerose imprecisioni e omissioni di cui è stata troppo a lungo costellata la storia del jazz, resistono imperterrite alcune flaubertiane *idéés reçues*, soprattutto per quel che concerne l'assorbimento della cultura nera nella *mainstream* bianca e il suo successivo svilimento. Ad esempio, si cita ancora *Rock Around The Clock* di Bill Haley, inciso il 12 aprile 1954, come lo spartiacque che apre un genere nuovo, mentre, come ho indicato, altrove¹ esso si pone come risultato conclusivo di una ricerca decennale all'interno di un ambito non solamente afroamericano. Oltretutto, *Rock Around The Clock* alla sua prima uscita nel 1954 vendette appena 75.000 copie, e divenne un successo milionario solo l'anno dopo, quando fu inserito nella colonna sonora del film di Richard Brooks *Blackboard Jungle* (in Italia *Il seme della violenza*), con Glenn Ford e un giovane Sidney Poitier, per poi fornire la base all'omonimo film di Fred Sears del 1956 (titolo italiano *Senza tregua il rock and roll*). La *pièce* era un degno cugino americano dei nostrani 'musicarelli' per avvilente qualità filmica, ma che scatenò tali rivolte giovanili alle proiezioni da essere bandito in alcuni paesi.

Dobbiamo invece cercare il punto di crisi nel passaggio fra due culture in un brano dello stesso 1954, *Shake, Rattle And Roll*, inciso da Big Joe Turner e poi da Haley, dal momento che un'analisi puntuale delle due versioni, a livello testuale e musicale, evidenzia molto bene il modo in cui il prodotto di una temperie culturale viene anestetizzato, diremmo quasi

¹ Nel mio articolo *Sulla strada da cinquant'anni* in *SidMA News*, bollettino della Società Italiana di Musicologia Afroamericana, anno III, n.30, novembre 2004.

“evirato”, per un consumo musicale finalizzato all’espansione aggressiva dell’informazione pubblicitaria.

“Shake, Rattle And Roll” nella versione di Big Joe Turner

Bisogna innanzitutto ricordare che il titolo stesso, intriso di corposo e sfrontato erotismo, circolava già da tempo, tanto che Charlie Barnet intendeva usarlo per un brano poi inciso (il 16 aprile 1940 per Bluebird) col titolo *Afternoon Of A Moax*. Lo stesso Turner lavorava su questo pezzo molto tempo prima della versione più famosa: Cliff White (1984) cita una recensione di un’esibizione del 1943 di Big Joe al newyorkese Café Society nella quale è menzionato appunto *Shake, Rattle And Roll* fra i brani eseguiti, un indizio importante, come vedremo, perché ci apre uno spiraglio rilevante.

La versione di Turner fu registrata a New York, il 15 febbraio 1954, per la Atlantic, con la seguente formazione denominata *Big Joe Turner & His Blues Kings*: Big Joe Turner (voce), Wilbur De Paris (trombone), sconosciuto (sax tenore), Haywood Henry (sax baritono), Van “Piano Man” Walls (piano), sconosciuti (chitarra e basso), Connie Kay (batteria). È un gruppo in cui veterani dell’era dello Swing come De Paris o Henry – colonna della sezione ance di Jimmie Lunceford – si affiancano a Walls, colonna portante di queste incisioni turneriane, e al ‘modernista’ Connie Kay, già da tempo attivo nel Modern Jazz Quartet ma qui perfettamente calato nel ruolo di *bluesman*.² Questo ci fa capire che siamo ad un punto nodale della cultura nera in cui le diverse componenti possono convivere illuminandosi reciprocamente e rivelando la loro comune origine da un retroterra culturale fortemente caratterizzato in senso razziale.

Turner era entrato a far parte dell’Atlantic nel 1951 dopo una lunga peregrinazione in varie etichette, rimanendovi fino alla fine degli anni Cinquanta e stabilendo per la casa una presenza costante nelle classifiche R’n’B. Basti pensare che, dal 1951 (con *Chains Of Love*) fino al 1956 (con *Lipstick, Powder And Paint*) Turner si piazzerà sempre nei primi dieci posti, con due numeri uno come *Honey Hush* nel 1953 e, appunto, *Shake, Rattle And Roll* nel 1954. I principali produttori dell’etichetta, Ahmet Ertegun e Jerry Wexler, prediligevano l’approccio ben evidenziato da Billy Vera (1997, pp. 5-7):

Ci sono tre principali categorie di produttori. Una, esemplificata dai fratelli Chess, tenta di replicare quello che si ascolta

² In *Well All Right*, inciso nella stessa seduta, Kay ci spiazza suonando da perfetto *rock*er pur senza perdere un grammo del suo proverbiale *aplomb*.

quando l'artista si esibisce "dal vivo". Quando ascoltate un disco di Muddy Waters, state ascoltando come lui suona in un locale del South Side di Chicago. Un secondo stile sarebbe quello dei capoccioni della Atlantic Records, Jerry Wexler e Ahmet Ertegun, *i quali prendono l'essenza dell'artista e incorniciano quel quadro, mettendo in risalto quello che l'artista è in una forma che si presta all'ascolto ripetuto*. Il terzo è il metodo di Phil Spector, nel quale il cantante è soltanto un altro strumento da adattare al 'sound' del produttore [corsivo nostro].

L'ascolto del brano, ed è la prima sorpresa, smentisce categoricamente l'affermazione da noi evidenziata, che può comunque valere sia per altri artisti dell'etichetta³ sia per altri brani precedenti e successivi di Turner.⁴ Qui, invece, il clima musicale non appare pensato per un'esecuzione da juke-box o da programma radio, bensì è immerso in un'atmosfera terragna, ruvida, poco accattivante, ma piena di cultura afroamericana a tal punto da riassumere in sé almeno un decennio di storia.

Lo strumentario, innanzi tutto, è fortemente sbilanciato sul registro grave, data l'assenza di una tromba, denunciando in tal modo la discendenza diretta da una delle due correnti del R'n'B californiano, ossia quella esemplificata da Joe Liggins & His Honeydrippers, con l'enfasi su un *beat* roccioso ma elastico e la predilezione per colori scuri, pesanti, poco appariscenti ma gravidi di corporea vitalità. Tutto ciò in opposizione a un gruppo come Roy Milton & His Solid Senders – anch'essi, come Liggins, in contratto per la Specialty – i quali non solo schiarivano la tavolozza aggiungendo una tromba, ma prediligevano climi musicali più variegati, sposando un gusto walleriano per l'*entertaining* all'influsso del jazz moderno con le linee a volte boppistiche della pianista Camille Howard. Esempio preclaro del *modus operandi* di Liggins è *Pink Champagne*, registrato il 20 gennaio 1950 e numero uno in classifica per tredici settimane, la cui strumentazione è *esattamente* quella del brano di Turner, anzi con un tenore in più, e dove il baritono di William Woodman esegue per tutto il brano una figurazione ritmica di derivazione pianistica con funzione identica a quella che Van Walls suona al pianoforte nel pezzo turneriano. Inoltre, l'improvvisazione affidata ai due tenori contemporaneamente, secondo la tecnica denominata *lulu*, rimanda alle concezioni mingusiane di *Blues And Roots*, e dato il ben noto apprendistato di Mingus in quest'area musicale possiamo forse trovare già qui non solo un antecedente di quel disco ma anche un prodromo

³ Ruth Brown, La Vern Baker, i Clovers, ad esempio (per Ray Charles il discorso è in parte diverso)

⁴ Si citano qui le già nominate *Well All Right* e *Lipstick, Powder And Paint*, cui va aggiunto un altro classico come *Flip, Flop And Fly*.

della tipica condotta improvvisativa imperniata su un pivot che esegue stabilmente un'idea preordinata.⁵

Sappiamo che Big Joe Turner aveva lavorato a lungo in California, rendendo omaggio alla grande arteria musicale di Los Angeles in *Blues On Central Avenue*, ma ancora una volta l'atmosfera generale ha assai poco della politezza tipica di tanto R'n'B californiano. Essa si impone ai nostri orecchi come un estratto di una più lunga informale jam-session o di una tipica esibizione turneriana in cui il cantante si divertiva, a volte perfino per tre quarti d'ora, ad improvvisare versi e strofe di blues con un'inventiva fervida ed inesaurita. A questo proposito, prima di passare all'analisi del brano, si impone una necessaria precisazione.

Shake, Rattle And Roll risulta composto da 'Charles Calhoun', pseudonimo del caporchestra e arrangiatore Jesse Stone, attivo nella musica coi suoi Blues Serenaders fin dal 1927 (celebre il suo *Boot To Boot* su Okeh). Divenne la colonna portante di casa Atlantic per la quale creò una formula di successo ben sintetizzata da Luciano Federighi (1996, p. XLIV): «tema danzante, racconto tradizionale, titolo-ritornello orecchiabile, accattivante come uno slogan pubblicitario e abbagliante come un'insegna al neon», tutti elementi però che – sembra destino – si confanno più ad altri brani già citati che non a questo in discussione. Lo stesso Federighi però ci offre una chiave interpretativa quando poco prima parla dei «versi assemblati da Stone in un collage dalla schietta ed esilarante sessualità», per cui possiamo affermare che l'arrangiatore ha semplicemente fornito alcuni elementi basilari e tracciato lo schema generale del pezzo, firmandolo, con procedimento non nuovo, per intascare i diritti.

Altro elemento a favore della nostra tesi è il prezioso ricordo del produttore Herb Abramson (1986):

Quando si trattava dei pezzi da registrare, c'era talvolta un problema. Nei locali Joe aveva il suo K.C. medley su cui far conto. Poteva continuare in quella vena per ore. Ma con le nuove canzoni che preparavamo per lui? Non sapeva leggere tanto bene e così ricorrevo ad una tecnica che avevo appreso dalla signora Turner (Luella Brown Turner, nota anche come Lou Willie Turner), sua moglie, manager, autrice di canzoni e suggeritrice vocale, nel modo in cui lei l'aveva aiutato in una seduta a Chicago cinque anni prima. Stavo in piedi dietro di lui mentre registrava e gli imbeccavo il verso successivo (pronun-

⁵ Cfr. Zenni 2002, p. 112. Già nel 1946 Mingus aveva applicato una figurazione pianistica ad un altro strumento (il basso) nel suo *Shuffle Bass Boogie*: naturalmente, non si può ipotizzare un diretto influsso di Joe Liggins, che però aveva già cominciato ad incidere nel 1945, e forse Mingus lo aveva ascoltato dal vivo.

ciato in fretta all'orecchio) durante le rilassate battute strumentali che seguivano ogni verso da lui cantato.

Un semplice ascolto di questo brano dimostra in maniera inequivocabile che qui Turner non ha bisogno di alcun suggeritore, ma anzi si muove tra le strofe con padronanza suprema, limitato solo come vedremo da ragioni di minutaggio, in una replica condensata, come già dicevamo, delle sue estese improvvisazioni dal vivo, il che avrà un effetto ben preciso sul testo e sull'esecuzione.

Esaminiamo innanzitutto le strofe:

*Get out of that bed, wash your face and hands
Get out of that bed, wash your face and hands
Well, you get in that kitchen, make some noise with the pots and pans*

*The way you wear those dresses, the sun come shining through
The way you wear those dresses, the sun come shining through
I can't believe my eyes, all that mess belongs to you*

*I believe to my soul, you're a devil and now I know
I believe to my soul, you're a devil and now I know
Well, the more I work, the fastest my money go*

*I say
SHAKE, RATTLE AND ROLL (x4)
Well, you won't do right to save your doggone soul*

*I'm like a one-eyed cat peepin' in a seafood store
I'm like a one-eyed cat peepin' in a seafood store
Well, I can look at you till you ain't no child no more*

*SHAKE, RATTLE AND ROLL (x4)
Well, you won't do right to save your doggone soul
I've been over the hill, way down underneath
I've been over the hill, way down underneath
You made me roll my eyes, and even make me grit my teeth*

*SHAKE, RATTLE AND ROLL (x4)
Well, you won't do right to save your doggone soul*

Le prime due strofe disegnano un quadro tipico della conflittualità afroamericana, con l'uomo che all'inizio tenta di affermare la propria mascolinità impartendo alla sua donna ordini perentori mischiati a con-

sigli per le buone maniere, congiungendo appetito gastronomico e sessuale nel ricordo evidente di una nottata folle. Nella seconda strofa emerge la figura della donna stessa, dalle proporzioni generose che suscitano commenti di straripante concretezza, e nella terza s'inserisce il tema della infedeltà, con quella frase «*I Believe To My Soul [...]*» (che Ray Charles utilizzerà cinque anni dopo come titolo per il suo intenso blues, sempre su Atlantic) che qui si ricollega al tema classico del tradimento, col *topos* della donna che scialacqua con l'altro partner i soldi dell'onesto lavoratore.

Il ritornello, cantato da Turner col sostegno corale dei musicisti non impegnati con gli strumenti a fiato (fra essi si coglie distintamente la voce del pianista Walls, in seguito buon cantante in proprio) apre la strada all'assolo di baritono di cui si parla più avanti. Questo è seguito dalla strofa più gloriosamente erotica, con quell'assimilazione, anzi con l'identificazione golosa, dell'uomo e dello *one-eyed cat* (il 'gatto guercio' è, ovviamente, il pene) che sbircia nella pescheria: il *seafood* rimanda alla vagina, come nel classico del *cunnilinctus Hold Tight (I Want Some Seafood, Mama)*. Impagabile, poi, il terzo verso, in cui la perdita della verginità da parte della donna sembra dover dipendere come per magia dal semplice sguardo del maschio, il quale si appoggia quasi a ricordi dei fumetti o della fantascienza per esaltare il proprio ruolo di unico fecondatore.

A questo punto, dovrebbe esserci la quinta strofa, secondo lo schema generale tracciato da Jesse Stone che prevedeva con tutta evidenza tre strofe – ritornello/assolo strumentale/due strofe/ritornello conclusivo –, e invece Turner attacca ancora una volta il ritornello, però con un *Aaaah...* strascicato invece che con *I Say...* come prima. I musicisti sono chiaramente presi in contropiede, ma dopo qualche secondo riescono a riprendere il filo del discorso: ciò evidenzia che la loro attitudine creativa prescinde da finalità di carattere 'merceologico', ossia che non interessa il confezionare un disco in maniera "patinata" ma bensì l'abbandonarsi ad un fluire musicale basato su elementi immediatamente riconoscibili ed evocabili a piacimento. Nella capacità dei musicisti di ricondurre in carreggiata l'uscita imprevista del cantante si rivela senz'altro, nell'attacco delle note e nella scioltezza del fraseggio, un'esemplificazione del Principio Auditattile teorizzato da Caporaletti (2000): inoltre, entra qui in gioco nettamente un ulteriore concetto formulato dallo stesso autore, quello di *estemporizzazione* (Caporaletti 2005, pp. 104 sgg. e 161 sgg.). Turner si rifiuta di obbedire a ragioni improntate ad una facile estetica ed ad intendimenti commerciali, ma utilizza la forma blues, sull'esempio dei grandi del passato, come una materia plasmabile a piacimento a seconda delle circostanze, non lasciandosi intimidire neanche dall'atmosfera asettica di uno studio. Questo è tramutato, invece, in una sorta di 'chiesa

laica' con gli strumentisti nel ruolo dei fedeli ed egli stesso in quello di predicatore profano, il che spiega anche la pronta reazione dei musicisti i quali fanno appello al proprio *Erlebnis* di ambito religioso per reagire proprio come se fossero in chiesa, con lo stesso abbandono fiducioso agli spunti dell'officiante Turner.

L'ultima strofa richiama l'inizio, sul piano contenutistico, evocando il rapporto sessuale con le immagini del passare 'sopra la collina' ed andare 'assai sotto', quasi una replica afroamericana al celebre sonetto baudelariano *La Géante*, sfrondata ovviamente di qualunque estetismo. Il riferimento al 'roteare gli occhi' pare riappropriarsi di un elemento visivo che troviamo in comici come Mantan Moreland, rovesciando però lo stereotipo razzista in una connotazione positiva, come si conviene ad una cultura porosa come quella afroamericana, capace di assorbire e rielaborare qualunque elemento in prospettiva personale depurandolo anche delle connotazioni negative. Notiamo anche come il «*doggone soul*» faccia riferimento ad un preciso episodio della Bibbia, quello di Gezabele nel secondo libro dei Re, in cui la donna discendente di Acab, che aveva importato in Israele il culto idolatra di Baal, viene gettata dalla finestra e divorata dai cani (Secondo libro dei Re, 9:30-36), dando quindi origine all'espressione corrente, qui risolta in una sorta di maledizione, con Turner nel ruolo del profeta Elia che aveva predetto la triste fine della donna.⁶

Sul piano musicale il brano conferma nella sua struttura la sua dipendenza da un orizzonte stilistico più ampio: una semplicissima sequenza di nove *chorus* di blues in tonalità di Mi bemolle, con un arrangiamento estremamente lineare. Quest'ultimo non solo attesta ulteriormente il carattere di libera jam session ma ridimensiona, come dicevamo, il ruolo di Jesse Stone a mero organizzatore a grandi linee di un testo musicale non vincolato in un arrangiamento rigoroso. L'apertura è affidata ad una frase del pianista Walls (cfr. esempio 1) che circola in tutto il pezzo adattandosi al giro armonico,



Esempio 1.

⁶ Aggiungiamo inoltre che *Jezebel* nell'immaginario anglosassone è strettamente connesso a 'prostituta', dato che la Gezabele biblica nell'episodio citato si mette il belletto in viso, segno infallibile di meretricio per l'etica puritana.

in un'ulteriore applicazione del 'pivot', sottolineata dal più classico dei giri bassistici, mentre i fiati commentano la prima strofa con semplici *riff* che paiono già citare lo schema ritmico del titolo.



Esempio 2.

Nella seconda strofa inizia il disegno di terze dei fiati che formicola insistentemente sullo sfondo e che la versione Decca sfrutterà in modo, come vedremo, assai meccanico. L'assolo di Henry (cfr. esempio 3)⁷



Esempio 3.

inizia con un'anacrusi di un'intera battuta, la n.51, e si caratterizza per un profilo melodico *orizzontale*, quasi un ricordo del blues vocale primigenio, che ignora i cambi d'accordo sottostanti come a battuta 60-61, con l'arpeggio di dominante sovrapposto all'accordo di tonica. Ma soprattutto rielabora continuamente lo spunto ritmico legato al titolo, citandolo espressamente in chiusura di assolo, quasi che il baritonista volesse assumere il ruolo di un secondo cantante. Nel prosieguo del brano l'atmosfera

⁷La nostra trascrizione è in note reali.

ra rimane molto vicina al clima stabilito all'inizio e dopo l'ultimo ritornello i musicisti scelgono di chiudere il brano citando letteralmente le ultime due battute di *Take The 'A' Train*, sulle quali Turner ripete per l'ultima volta la frase del titolo con la libertà di uno strumentista che improvvisa. La sensazione è, appunto, che qualcuno, forse lo stesso Stone, abbia fatto cenno ai musicisti che bisognava terminare per ragioni di minutaggio del disco, ma che se fosse dipeso da loro si sarebbe potuto continuare ancora, come nella più classica delle jam session, di cui il brano costituisce una sorta di condensazione pregna di vitalità.⁸

“Shake, Rattle And Roll” nella versione di Bill Haley

Questa versione fu incisa per la Decca a New York, il 7 giugno 1954, dalla seguente formazione: Bill Haley (chitarra acustica, voce), Danny Cedrone (chitarra elettrica), Billy Williamson (steel guitar), Rudy Pompilli (sax tenore), Johnny Grande (piano), Al Rex (basso), Billy Gussack (batteria). In questo gruppo, come già notavamo,⁹ appaiono fianco a fianco strumenti del jazz ma anche del country; la stessa casa discografica ha un peso specifico non indifferente, in quanto da una parte la Decca, nella quale Bing Crosby aveva una partecipazione finanziaria, prediligeva le proposte rassicuranti nel campo del jazz ma anche del country,¹⁰ e dall'altra aveva ingaggiato Haley per rimpiazzare Louis Jordan, che aveva lasciato la Decca nel 1953 dopo quindici anni di enormi successi. Per capire la differenza fra le due versioni, possiamo partire dall'analisi di John Swenson (1983, p. 51)

Il grandioso *Shake, Rattle and Roll* di Charles E. Calhoun [...] era stato un notevole successo *R&B* per Big Joe Turner. Questo era ancora più vicino al tipo di canzoni che Gabler aveva prodotto per Louis Jordan e si rivelò il perfetto veicolo per abbinare le idee e le abilità di Haley con la bravura di Gabler. La produzione del brano fatta da Gabler affrontava di petto la versione di Ahmet Ertegun/Jerry Wexler. L'incisione di Turner era scarna, con un semplice accompagnamento strumentale che accentava la voce

⁸ *Shake, Rattle and Roll* diede inoltre il titolo ad un film del 1956 di Edward L. Cahn, ma Big Joe Turner, che vi partecipa con la Choker Campbell Band, non vi canta il brano omonimo, bensì esegue *Lipstick, Powder And Paint* e *Feelin' Happy* (secondo quanto afferma Dellar 1981, p. 47)

⁹ Cfr. articolo citato alla nota 1.

¹⁰ Citiamo solo qualche nome: Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Carmen Mc Rae per il primo genere, Patsy Cline, Kitty Wells, Loretta Lynn e Conway Twitty per il secondo. È inoltre sintomatico che il primo grande *rock* lanciato dall'etichetta, Buddy Holly, rivelasse nella sua musica una fortissima componente country e addirittura un influsso della musica *mariachi* messicana (si ascolti *Listen To Me*).

dinamica del cantante. La comparazione tra le due versioni definisce in pratica il rock& roll – quella di Turner è un blues, quella di Haley è puro rock& roll. Il tempo della produzione di Gabler, tanto per cominciare, è più scattante. Il basso ‘slap-back’ è così energetico da far sembrare fiacca al confronto la linea di basso ‘walking’ della produzione Ertegun/Wexler. Il riff ‘honking’ di sax che fa partire il brano e che risponde a ogni verso della strofa è un drammatico miglioramento sul più sommesso arrangiamento fiatistico dell’incisione Atlantic. A differenza di altri pezzi di Haley non c’è assolo di chitarra. Invece chitarre, sax e tastiere partono alla grande in un giro all’unisono mentre tutto il gruppo si mette a urlare ripetutamente ‘Go!’ con effetto fulminante. Infatti, il coro di sottofondo del complesso, che tanto spesso suona forzato e non ispirato, qui è davvero eccitante e sembra spronare Haley a quella che è probabilmente la sua più grande interpretazione vocale. La distanza dal materiale che di solito presenta è qui sostituita da un’urgenza che lo fa realmente sforzare per spingere le note acute nel ritornello.

Il prevalente sentimento critico concede che la versione di Turner sia superiore a quella di Haley, ma pur concedendo l’ovvio fatto che Turner era indiscutibilmente il cantante migliore, la produzione di Gabler è assai più eccitante dell’edizione Atlantic. Ci furono certamente molti casi in cui artisti bianchi rifecero successi di r&b nero che ebbero successo semplicemente perché il cantante era del colore giusto. Ma il liquidare tutte le versioni bianche è anch’esso razzismo – il rifacimento di Bill Haley di ‘Shake, Rattle and Roll’ vendette più copie della versione di Turner perché era un disco migliore [Trad. dell’autore].

L’ultima frase ci fornisce la chiave di lettura per comprendere il successo di questa versione. Nell’epoca del *rock & roll*, l’intenzione nella maggior parte dei casi era infatti di produrre essenzialmente un disco, ossia un manufatto industriale che avesse caratteristiche ben distinte da quelle dell’esecuzione dal vivo,¹¹ e che soprattutto fosse pensato in funzione della programmazione radiofonica, che in questi anni si rivolgeva anche alle autoradio. Questo tipo di broadcasting era caratterizzato fonicamente da un ridotto spettro di frequenze che tendeva ad enfatizzare quelle più acute a scapito dei bassi, elemento questo che si nota immediatamente raffrontando le due versioni.¹²

¹¹ Cito qui una seminale intuizione di Marcello Piras, espressa in un colloquio con lo scrivente nel 1988, durante i seminari di Siena Jazz.

¹² David Leaf, biografo dei Beach Boys, informa su questa pratica: «Non è casuale che i dischi dei Beach Boys hanno sempre suonato bene alla radio. Il tecnico del suono Chuck Britz spiega “Era con la programmazione radio che si facevano i soldi”, e allora per scoprire nello studio come un disco sarebbe suonato alla radio, ascoltavano

Esiste inoltre un dettaglio di vitale importanza per la storia del genere: la necessità di far passare il disco alla radio comportava la ricerca di un *hook*, un ‘gancio’ musicale che catturasse l’attenzione degli ascoltatori impedendo loro di cambiare stazione. Ciò arriverà addirittura a condizionare in subordine la struttura musicale, in modo da far ruotare il brano attorno a tale elemento. Qui ne abbiamo un esempio preclaro, che comprendiamo analizzando la struttura: l’introduzione, che già dichiara la frase del titolo (cfr. esempio 2), -strofa-ritornello-strofa-ritornello-*special* basato sul riff del titolo-due strofe-ritornello- ripetizione finale del titolo. Come dire che in qualunque momento un ascoltatore si fosse sintonizzato avrebbe potuto riconoscere la frase musicale e memorizzarla in breve tempo; inoltre, la durata più ridotta del brano rispetto all’originale è dovuta anche alle necessità di far passare il pezzo più volte possibile.

Resta inteso, pertanto, che qui non abbiamo come nella versione Atlantic l’istantanea di un frammento estrapolato da una più ampia *performance*, ma invece troviamo una costruzione a tavolino pensata per un consumo di massa il più vasto possibile, e come noto il prezzo da pagare in questi casi è la rinuncia ad una connotazione culturale o razziale troppo marcata.

Già la censura del testo originale – che Swenson [1983, p. 52] attribuisce a Gabler – chiarisce in maniera netta le ragioni del procedere:

*Get on in that kitchen and rattle those pots and pans
Get on in that kitchen and rattle those pots and pans
Well, roll my breakfast ‘cause I’m a hungry man*

*I say
SHAKE, RATTLE AND ROLL (4V.)
Well, you never do nothing to save your doggone soul*

*Wearing those dresses, your hair done up so nice
Wearing those dresses, your hair done up so nice
You look so warm, but your heart is cold as ice*

*I say
SHAKE, RATTLE AND ROLL (4V.)
Well, you never do nothing to save your doggone soul*

un potenziale singolo “su un piccolo ed economico amplificatore da otto pollici che avevo io. Infatti, siccome io sapevo come sarebbe suonato, ci ricorrevamo un sacco di volte”. A tutt’oggi [1990], il test dell’autoradio è usato dai produttori discografici, anche se naturalmente le autoradio odierne sono un tantino migliori» (dalle note al brano *Fun, Fun, Fun* incluse nel libretto di accompagnamento al CD dei Beach Boys *Surfer Girl/Shut Down Vol. 2*, Capitol CDP 7 93692 2, 1990)

(*Special* strumentale)

*I'm like a one-eyed cat peepin' in a seafood store
I'm like a one-eyed cat peepin' in a seafood store
I can look at you, tell you don't love me no more*

*I believe you're doing me wrong and now I know
I believe you're doing me wrong and now I know
The more I work, the fastest my money go*

*I say
SHAKE, RATTLE AND ROLL (4V.)
Well, you never do nothing to save your doggone soul*

La prima strofa, con l'omissione del letto, riporta il tutto in un'atmosfera suburbana da casa ben arredata, con la mogliettina che prepara la colazione al maritino sulla cucina economica nuova (beninteso, di quella marca che magari sarà sbandierata nello stacco pubblicitario), e il ritornello non evoca più un anatema religioso, ma una lite tipica della famiglia da *sit-com*. Flagrante poi è lo 'sbiancamento' della seconda strofa, con l'immagine della donna ben curata ma gelida, un tipo del tutto deprivato dalle connotazioni erotiche dell'originale. Siccome però la censura bada solo al grosso, è rimasta intatta la sfrenata apoteosi di desiderio sessuale dell'originale, che forse era rimasta – pur restando valida l'ipotesi del fraintendimento – con riferimento alle immagini dei gatti da strada visibili nei cartoni animati dell'epoca. Il tocco finale è nell'ultima strofa, che rielabora la terza della versione Atlantic togliendo qualunque riferimento religioso per rifarsi ad esempi di più banale conflittualità tratti dalla narrativa popolare o dalle serie televisive dell'epoca quali *Life With Father*, *My Little Margie* o *Father Knows Best*, in cui comunque tutto si risolveva dopo la seconda pausa pubblicitaria, con tecnica vigente anche al giorno d'oggi.

La musica, come detto, predilige le frequenze alte, grazie anche all'innalzamento della tonalità da *mi bemolle* a *fa*, e soprattutto immerge il brano in un'atmosfera di tensione tutta epidermica, senza *relax*, in cui i riff suggeriti da Gabler agli strumentisti – un arpeggio di *fa* ripartito nella tipica stratificazione metrica 3+3+2,¹³ e un disegno di doppie terze lontano cugino dei fondali Atlantic – sono suonati con spietata rigidità, come per non lasciare respiro a chi ascolta. Lo stesso canto di Haley, nonostante le dichiarazioni del suo biografo, ai nostri orecchi rivela un'attenzione solo epidermica per i valori musicali e testuali del brano, per non parlare poi del coro, nien-

¹³ Cfr. Caporaletti 2002, pp. 80-85.

te affatto 'eccitante' ma anzi rigido, scolorito, da gita in pullman o da curva dello stadio. Non ci sorprende, pertanto, che secondo quanto ci informa Swenson [*ibid.*]: «Una squadra di hockey professionistico, gli Springfield Indians dell'American Hockey League, adottò *Shake, Rattle and Roll* come canzone di lotta e la fece sentire agli altoparlanti dell'arena prima e dopo ogni partita e dopo ogni rete segnata » [Trad. dell'autore].

In un'America appena uscita dalla guerra di Corea, dominata dall'ombra plumbea del maccartismo, lanciata verso un'avventura consumistica senza freni, intenta a glorificare l'individualismo e la prestantza fisica come antidoto all'annullamento della personalità che si vedeva nel comunismo (con la televisione che trasmetteva a tutto spiano boxe e wrestling) e soggetta ad un cambiamento epocale nel rapporto con la corporeità grazie alla diffusione del sesso casuale al *drive-in*, la versione di Haley interpretava come meglio non si poteva lo spirito del tempo. Ciò è attestato anche dal finale in cui la citazione del titolo non è più, come in Turner, l'ultimo susulto di gioia carnale, ma può essere interpretato come la resa metaforica di un urlo post-orgasmico, lontano anni luce dal coinvolgimento corporeo della cultura afroamericana, ancora legata a comportamenti e valori tramandati dalla cultura rurale e non del tutto urbanizzati, ossia sviliti.

Interessante al riguardo è la dichiarazione rilasciata dal leader dei Byrds Jim McGuinn a Billy James [James 1965, p. 4]

Io penso che il cambiamento [nei gusti musicali] sia nel suono meccanico del nostro tempo. Cioè, il suono degli aeroplani negli anni Quaranta era un suono *rrrrrrroooooaaaaa-ahhhhhhhhh*, e Sinatra e altre persone cantavano in quel modo, con ogni sorta di armonici. Ora abbiamo il suono dei jet *krrrrriiiiiisssssssshhhhhhhhh*, e i ragazzi adesso cantano su nel registro alto. È il suono meccanico dell'epoca: i suoni sono diversi e così la musica è diversa.

Una musica diversa per un mondo che si stava lasciando alle spalle i valori di concretezza, vigoria, franchezza, dinamicità tipici della cultura afroamericana. Non temiamo di esagerare affermando che *qui*, in questo brano registrato nello studio del Pythian Temple a New York, siano già reperibili i germi che inoculati nella coscienza della gioventù americana l'avrebbero preparata all'accoglienza senza riserve, dieci anni dopo, dei Beatles e del loro *travesti* di un'intera cultura. (Nota per i fanatici dei complotti. La Decca usava per registrare l'ex-sede di una loggia massonica: vogliamo vedere qui in puro stile *Codice Da Vinci* un altro tassello del complotto segreto degli Illuminati per dominare il mondo?...)

Conclusione

La nostra analisi essenziale ha mostrato, crediamo, uno dei modi in cui una cultura egemone vampirizza quella subalterna per rimodellarla in base ad un codice di comportamenti ad esso estranea, con lo scopo di fornire un succedaneo riciclabile con minime varianti ad ogni cambio di stagione. Da questo momento in poi la difesa della cultura più genuina avrebbe comportato uno sforzo assai maggiore e non privo di rischi, come provò sulla sua pelle il DJ Alan Freed, il primo che organizzò un concerto *rock&roll* nel 1951 a Cleveland – città che oggi ospita meritoriamente la *Rock&Roll Hall of Fame* – ma che otto anni dopo fu licenziato dall'emittente WABC per essersi rifiutato di attestare con tanto di firma di non aver mai accettato bustarelle per trasmettere dischi. In realtà, come ci informa Donald Clarke (1995, p. 422) la sua disgrazia aveva una ragione più profonda:

Era un uomo entusiasta che godeva al massimo la vita; *rifiutandosi nel corso di tutta la sua carriera di trasmettere versioni bianche di successi neri s'era fatto molti nemici*, e sembrava non riuscire a non mettersi nei guai. Fu licenziato dalla WABC alla fine del 1959 per essersi rifiutato di firmare una dichiarazione sul fatto che non aveva mai accettato bustarelle; la sua combinazione di onestà e ingenuità ebbe come risultato ventisei accuse di frode in commercio. Se la cavò con delle multe e una sentenza di incarcerazione sospesa, ma la sua carriera era finita e la sua salute era in declino; morì distrutto nel 1965, con accuse di evasione fiscale. Cashbox scrisse che «soffrì più di tutti...per illeciti presunti che erano diventati un modo di vivere per molti altri», e che per la maggior parte a suo tempo non erano illegali; ma gli ipocriti avevano avuto il loro capro espiatorio [Corsivo Nostro] [Trad. dell'autore].

A quarant'anni dalla morte di questo valoroso DJ l'opera di 'candeggio' della cultura nera o del fraintendimento delle sue radici profonde appare completa. Si potrebbero fare molti esempi nel panorama musicale attuale, ma ce ne asteniamo: il fatto che una massa sempre più indifferenziata e de-storicizzata di giovani continui a disconoscere le versioni originali di grandi brani della tradizione africano-americana per non far la fatica di ricercarne le radici profonde, non deve stupirci troppo. Come abbiamo visto, già nel 1954 la logica perversa di riduzione del complesso al facilmente smerciabile non poteva, quasi non doveva, avere altro esito di quello che abbiamo sotto gli occhi ogni giorno di questi *tryin' times*, per dirla con Donny Hathaway.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABRAMSON, Herb 1986 Note di copertina del doppio LP antologico *Big Joe Turner: Rhythm & Blues Years*, Atlantic 781 663.
- CAPORALETTI, Vincenzo 2000 *La definizione dello swing, I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Teramo, Ideasuoni.
- CAPORALETTI, Vincenzo 2002 *La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il "tempo doppio"*, «Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afroamericani», SidMA, Vol.1/1, pp. 77-112.
- CAPORALETTI, Vincenzo 2005 *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca.
- CLARKE, Donald 1995 *The Rise and Fall Of Popular Music*, Penguin Books, London.
- DELLAR, Fred 1981 *The NME Guide to Rock Cinema*, Hamlyn Paperbacks, London.
- FEDERIGHI, Luciano 1996 *Big Joe Turner*, fascicolo allegato al n. 2 di *Musica Jazz*.
- JAMES, Billy 1965 Note di copertina dell'album dei Byrds *Mr. Tambourine Man* (riedito su CD Columbia Legacy 483705 2, 1996; le note originali sono ristampate nel libretto).
- SWENSON, John 1983 *Bill Haley-The Extraordinary Life and Career of The World's First Rock & Roll Idol*, Star, London.
- VERA, Billy 1998 Libretto di accompagnamento al CD di Louis Prima *Breaking It Up!*, Columbia Legacy CK 65259.
- WHITE, Cliff 1984 Note di copertina del LP antologico *Jumpin' With Joe*, Charly CRB 1070 (edizione inglese).
- ZENNI, Stefano 2002 *Charles Mingus - Polifonie dell'Universo Afroamericano*, Stampa Alternativa - Nuovi Equilibri.

RIFERIMENTI DISCOGRAFICI

- TURNER, Big Joe 1989
(1994) *Big Joe Turner's Greatest Hits*, Sequel Records
RSACD 809, edizione inglese (ristampa con quat-
tro *bonus tracks* dell'omonimo album Atlantic del
1989)
- HALEY, Bill 1968
(1991) *Bill Haley and His Comets-Greatest Hits*, MCA
MCAD 161, 1991 (ristampa con un brano in più
dell'omonimo album Decca Lp 5027, pubblicato il
24 giugno 1968 in occasione di una tournée euro-
pea di Haley. Il brano è reperibile anche in altre
antologie MCA/Universal, le sole che riportino la
prima versione.)

ABSTRACT

Title: DIFFERENT PERSPECTIVES IN JAZZ AND POP CULTURES:
AN ANALYSIS OF *SHAKE, RATTLE AND ROLL*.

Author: Francesco Chiari

This essay tries to shed light on a still controversial aspect of African-American music, i.e., when and how white dominant consumers' culture assimilated and debased the more genuine black culture, which is strongly associated with a social environment where the most diverse forms of expression are shared and affect one another, with the aim to obtain a more generalized consumption. The generally accepted idea is that such assimilation occurred when *Rock Around The Clock* was released. Instead, the author of this essay intends to prove that such process of debasement occurred with the song *Shake, Rattle And Roll*. The two versions by Big Joe Turner on Atlantic and Bill Haley on Decca (both recorded in 1954) are here analyzed.

By means of an accurate analysis of all its essential elements (lyrics, music, arrangement, interpretation), the essay shows how a performance strongly characterized by elements drawn from the historical – and not exclusively musical – memory of a people became a performance strictly aimed at being consumed by an interracial (albeit prevalently white) audience and at being played on the radio. In the case of the Decca version, radio broadcasting went as far as to dictate the rules of musical structure.

UNA BIBLIOGRAFIA SULL'IMPROVVISAZIONE MUSICALE

VINCENZO CAPORALETTI

La bibliografia di seguito presentata reca oltre ottocento titoli di saggi e monografie sull'improvvisazione musicale, riferiti principalmente ai settori della pedagogia, estetica, scienza cognitiva, psicologia, musicologia storica, etnomusicologia, musicologia afroamericana. Essa non prende in considerazione i manuali didattici né le opere antiche, registrando per lo più opere che hanno affrontato l'improvvisazione musicale da una prospettiva speculativa.

I testi citati sono stati raggruppati in quattro ripartizioni, riferite a diversi ambiti disciplinari:

1. Psicologia, pedagogia, scienza cognitiva, estetica dell'improvvisazione
2. L'improvvisazione negli studi etnomusicologici
3. L'improvvisazione nella musica d'arte occidentale
4. L'improvvisazione nella musica Africana-Americana.

Il presente repertorio bibliografico corrisponde ad una parte (quella più strettamente musicologica) della bibliografia inclusa nel mio volume *I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005. In ragione delle intrinseche caratteristiche di organicità ne è apparsa utile la pubblicazione in separata sede, come autonomo strumento scientifico.

1. PSICOLOGIA, PEDAGOGIA, SCIENZA COGNITIVA, ESTETICA DELL'IMPROVVISAZIONE

AA.VV.

1993. "Musique et geste", «Les cahiers du CIREM» (Centre International de Recherches en Esthétique Musicale), pp. 26-27.

1995. "Analyse et création. Troisième Congrès Européen d'Analyse Musicale", Montpellier 1995, «Musurgia. Analyse et pratique musicales», vol. 2, n. 2.

Abramson, R.M.

1980. "Dalcroze-based improvisation", «Music Educator's Journal», vol. 66, n. 5, pp. 62-68.

Adams, J.A.

1976. "Issues for a closed-loop theory of motor learning", in G. E. Stelmach (a cura di), «Motor control: issues and trends», New York, Academic Press.

Addison, Richard.

1988. "A New Look at Musical Improvisation in Education", «British Journal of Music Education», vol. 5, n. 3, pp. 255-267.

Alpers, Philip.

1984. "On Musical Improvisation", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», n. 43, pp. 17-29.

Amsden, Robert L.

1983. "A Correlational Study: Awareness of Self, Awareness of Environment, Mental Imagery, Communicative Competency, and Theatrical Improvisation", Ph.D. Diss., Bowling Green State University.

Andreas, R.

1993. "Improvisation", in H. Bruhn, R. Oerter, H. Rösing (a cura di), *Musikpsychologie: Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, pp. 506-514.

Apel, Willi.

1969. "Improvisation", *Harvard Dictionary of Music*, ediz. II, riveduta e integrata. Cambridge, Harvard University Press.

Aranosian, Christopher M.

1982. "Musical Creativity. The Stream of Consciousness in Composition, Improvisation, and Education", «Imagination, Cognition, and Personality», 1, 82, pp. 67-88.

Austin, L., Oliveros, P. e al.

1982/83. "Forum: Improvisation", «Perspectives of new music» (Autunno/Inverno) 1982/ (Primavera/Estate) 1983, pp. 26-111.

- Azzara, Christopher D.
1993. "Audition-Based Improvisation Techniques and Elementary Instrumental Students' Music Achievement", «Journal of Research in Music Education», Vol. 41, n. 4, Inverno.
- Bailey, Derek.
1980. *Musical Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (tr. it., *L'improvvisazione*, Milano, Arcana, 1982).
- Baily, John.
1985. "Music Structure and Human Movement", in Peter Howell, Ian Cross, e Robert West (a cura di), *Musical Structure and Cognition*, London, Academic Press (tr. it. "Struttura musicale e movimento umano", in T. Magrini (a cura di) *Uomini e suoni*, Bologna, Clueb, 1995, pp. 183-212).
- Barron, William, Jr.
1975. "Improvisation and Related Concepts in Aesthetic Education", Ph.D. Diss., University of Massachusetts.
- Barry, Malcolm.
1985. "Improvisation: The State of the Art", «British Journal of Music Education», vol. 2, n. 2, pp. 171-175.
- Bastick, T.
1982. *Intuition: how we think and act*, Chichester, Wiley.
- Becker, Howard S.
1951. "The Professional Dance Band Musician and His Audience", «American Journal of Sociology», vol. 57 (Settembre), pp. 136-144.
- s.d. "The Etiquette of Improvisation" (Articolo inedito).
- Behrens, Gene Ann e Green, Samuel B.
1993. "The ability to identify emotional content of solo improvisations performed vocally and on three different instruments", «Psychology of music», vol. 21, n. 1, pp. 20-33.
- Bergen, Elizabeth F. von.
1997. "The Consort Concept: Education Through Improvisation", «Instrumentalist», vol. 31, n. 10, pp. 49-51.
- Berkowitz, S.
1975. *Improvisation through Keyboard Harmony*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- Bernstein, N.
1967. *The coordination and regulation of movements*, Pergamon Press, London.
- Blom, Lynne Anne, e L. Tarin Chaplin.
1988. *The Moment of Movement: Dance Improvisation*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

- Bloom, Benjamin S. (a cura di).
1985. *Developing Talent in Young People*, New York, Ballantine.
- Bradshaw, Merrill.
1988. "Improvisation and Comprehensive Musicianship", «Music Educators Journal», vol. 66, n. 5, pp. 113-115.
- Brandl, Rudolf Maria.
1990. "Die Tektonik der griechischen Volksmusik (Das 'Skopos'-Prinzip)", *Probleme der Volksmusikforschung*, Bern, Lang, pp. 135-157.
- Brandmüller, Renate.
1983. "Kinderimprovisationen. Zur musikalischen Produktivität von Kindern im Alter von 6 bis 11 Jahren. Erfahrungen aus Improvisationskursen an einem Jugendzentrum", Phil. Diss. Freiburg im Breisgau.
- Bresgen, C.
1960. *Die Improvisation*, Heidelberg, Quelle & Meyer.
- Brower, Candice.
1993. "Memory and the Perception of Rhythm", «Music Theory Spectrum», vol. 15, pp. 19-35.
- Brown, Lee B.
1996. "Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 54, n. 4, pp. 353-369.
2000. "'Feeling My Way': Jazz Improvisation and Its Vicissitudes-A Plea for Imperfection", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 58, n. 2, pp. 113-123.
- Bruscia, K. E.
1987. *Improvisational Models of Music Therapy*, Springfield, IL, Charles C. Thomas.
1988. "A survey of treatment procedures in improvisational music therapy", «Psychology of Music», vol. 16, pp. 10-24.
- Burnard, Pamela.
1999. "Bodily Intention in Children's Improvisation and Composition", «Psychology of Music», vol. 27, pp. 159-174.
2000. "Examining Experiential Differences Between Improvisation and Composition in Children's Music Making", «British Journal of Music Education», vol. 17, n. 3, pp. 277-345.
- Butcher, John.
1998. "Singular Pleasures: The Art of the Solo Improviser", «Rubberneck», n. 27, pp. 25-27.
- Campbell, Patricia Sheehan.
1991. *Lessons from the World: A Cross-cultural Guide to Music Teaching and Learning*, New York, Schirmer Books.

- Cantrick, Robert.
1985. "Does 'Musical Improvisation' Refer?," «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 44, n. 2, pp. 192-193.
- Carruth, Hayden.
1985. "The Opposing Concepts of Spontaneity and Expediency in Improvisation," «Virginia Quarterly Review», n. 61, pp. 249-251.
- Carter, Curtis L.
2000. "Improvisation in Dance," «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 58, n. 2, pp. 181-190.
- Carvalho, John.
1998. "Improvisations, on Nietzsche, on jazz," in Salim Kemal, Ivan Gaskell, e Daniel W. Conway (a cura di), *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 187-211.
- Cauldry, N.
1991. "Turning the Musical Table - Improvisation in Britain in 1965-1990," «Contemporary Music Review», vol. XIX.
- Chase, M. P.
1988. *Improvisation: music from the inside out*, Berkeley, CA, Creative Arts.
- Chase, W. G.
1982. "Skill and Working Memory," in G. H. Bower (a cura di), *The Psychology of Learning and Motivation*, New York, Academic Press, vol. 16, pp. 1-58.
- Chernikoff, R. e Taylor, F.V.
1952. "Reaction time to kinaesthetic stimulation resulting from sudden arm displacement," «Journal of experimental psychology», n. 43, pp. 1-8.
- Clarke, Eric.
1987. "The role of improvisation in aural training," in *Musical awareness: A conference on aural training*, Huddersfield, Huddersfield Polytechnic, pp. 46-48.
1988. "Generative Principles in Music Performance," in John A. Sloboda (a cura di), *Generative Processes in Music*, Oxford, Oxford University Press, pp. 1-26.
1992. "Improvisation, Cognition and Education," in J. Paynter, T. Howell, R. Orton e P. Seymour (a cura di), *Companion to Contemporary Musical Thought*, London, Routledge, pp. 787-802.
- Cochrane, Richard.
2000. "Playing By the Rules: A Pragmatic Characterization of Musical Performances," «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 58, n. 2, pp. 135-142.

- Cohen, N. J.
1981. "Neuropsychological evidence for a distinction between procedural and declarative knowledge in human memory and amnesia", Ph. D Diss., University of California at San Diego.
- Colles, Henry Cope.
1935. "Extemporization", in H.C. Colles (a cura di), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ediz. III., vol. 2, London, Macmillan, pp. 184-186.
1954. "Extemporization", in Eric Blom (a cura di), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ediz. V., vol. 2, London, Macmillan, pp. 991-993.
- Dalcroze, E. Jaques.
1933. "L'improvisation musicale", «La Revue Musicale» (Maggio), pp. 344-358.
- Davis, R.
1957. "The human operator as a single channel information system", «Quarterly journal of experimental psychology», vol. 9, pp. 119-129.
- Dean, Roger T. e Smith, Hazel.
1997. *Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers.
- Deliège, I., e El Ahmahdi, A.
1990. "Mechanisms of Cue Extraction In Musical Groupings: A Study of Perception, on Sequenza VI for Viola Solo by Luciano Berio", «Psychology of Music», n. 19, pp. 18-44.
- Dobbins, Bill.
1980. "Improvisation: An Essential Element of Musical Proficiency", «Music Educators Journal», vol. 66, n. 5, pp. 36-41.
- Donington, Robert.
1970. "Improvisation", *Encyclopaedia Britannica*.
- Dowling, W. J. e D. L Harwood.
1986. *Music Cognition*, New York, Academic Press.
- Du Vignal, Philippe.
1977. "Improvisation et création au Théâtre Laboratoire vicinal de Bruxelles", «La Rivista Dalmatica», vol. 30, n. 1-2, pp. 211-219.
- Durant, Alan.
1989. "Improvisation in the Political Economy of Music", in Christopher Norris (a cura di), *Music and the Politics of Culture*, New York, St. Martin's, pp. 252-282.
- Edgerton, Cindy L.
1994. "The Effect of Improvisational Music Therapy on the Communicative Behaviours of Autistic Children", «Journal of Music Therapy», vol. 31(1), pp. 31-62.

- Ehmann, Wilhelm.
1950. "Chorische Improvisation in der Kantorei", «Kirchenchor», n. X (Settembre-Ottobre), pp. 65-71.
- Elliot, David.
1995. *Music matters*, New York. Oxford University Press.
- Eloy, Jean-Claude.
1970. "Improvisation: Refuge, Utopia or Necessity?", «World of Music», vol. 12, n. 3, pp. 6-21.
- Ericsson, K. Anders, e N. Chamoss.
1994. "Expert Performance: Its Structure and Acquisition", «American Psychologist», n. 49, pp. 725-747.
- Ericsson, K. Anders, Krampe, Ralf Thomas, Tesch-Römer, Clemens.
1993. "The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance", «Psychological review», n. 100, vol. 3, Luglio, pp. 363-406.
1997. "Deliberate practice and the acquisition of expert performance: An overview", in *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*, Oslo, Norway, Norges Musikkhogskole, pp. 9-52.
- Fedorov, V.
1957. "Improvisation", in *Larousse de la musique*, vol. 1, Paris, Larousse, pp. 4634-4664.
- Finch, Douglas.
1987. "On the Process of Musical Improvisation", «Canadian Federation of Music Teachers Association's Newsletter» (Inverno), pp. 14-16.
1998. "Improvisation and innovation", «New Notes», n. 1.
- Frackenpohl, A.
1991. *Harmonization at the Piano*, Dubuque, IA, C. Brown Co.
- Fry, C.
1980. "Computer improvisation", «Computer Music Journal», vol. 4 (3), p. 48.
- Gardner, Howard.
1983. *Frames of Mind*, London, Fontana Press.
- Gibson, J. J.
1966. *The senses considered as perceptual systems*, Houghton Mifflin, Boston.
- Glencross, D. J. e Koreman, M. M.
1979. "The processing of proprioceptive signals", «Neuropsychologia», n. 17, pp. 683-687.
- Globokar, Vinko.
1977. *Komposition und Improvisation*, Breitkopf & Hartel, Wiesbaden.

- Goldstein, M.
1983. "The gesture of improvisation: some thoughts, reflections and questions regarding percussion music", «Percussionist», vol. 21, n. 3, pp. 18-24.
- Gottlieb, Marvin R.
1983. "Oral Poetic Principles, Improvisation and Fixed Text Interpretation", in Isabel W. Crouch e Gordon R. Owen (a cura di), *Proceedings of Seminar/Conference on Oral Tradition*, Las Cruces, New Mexico State University, pp. 180-186.
- Gould, Carol S., e Kenneth Keaton.
2000. "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 58, n. 2, pp. 143-148.
- Greenblatt, Stephen J.
1980. "Improvisation and Power", in Edward W. Said (a cura di), *Literature and Society*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 57-99.
- Gunsberg, A.
1991. "Improvised Musical Play: With Delayed and Non Delayed Children", «Childhood Education», vol. 67 (4), pp. 223-226.
- Hall, E.T.
1992. "Improvisation as an Acquired, Multi-Level Process", «Ethnomusicology», xxxvi, pp. 223-236.
- Hamilton, Andy.
1990. "The Aesthetics of Imperfection", «Philosophy», n. 253, pp. 323-340.
2000. "The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection", «British Journal of Aesthetics», vol. 40, n. 1, pp. 168-185.
- Hancock, Gerre.
1995. *Improvising - How to Master the Art*, New York, Oxford University Press.
- Hanlon, E. S.
1975. "Improvisation: theory and application for theatrical music and silent film", Ph.D. Diss., University of Cincinnati.
- Hayes-Roth B.
1977. "Evolution of cognitive structures and processes", «Psychological Review», vol. 84 (3), pp. 260-278.
- Hebdige, Dick.
2001. "Even unto Death: Improvisation, Edging, and Enframement", «Critical Inquiry», vol. 27, n. 2, pp. 333-353.
- Hermelin, B., N. O'Connor, S. Lee e D. Treffert.
1989. "Intelligence and Musical Improvisation", «Psychological Medicine», vol. 19 (2), pp. 447-457.

- Hunt, R.
1968. *Extemporisation for music students*, Oxford, London.
- Hurley, Susan.
1998. *Consciousness in Action*, Harvard, University of Harvard Press.
- Imberty, Michel.
2000. "Prospettive cognitive nella psicologia musicale odierna",
«Rivista Italiana di Musicologia», XXXV, nn. 1-2, pp. 411-452.
- Jaques-Dalcroze, Emile.
1921 (1976). *Rhythm, music and education*, New York, B. Blom.
- Johnson-Laird, Philip N.
1987. "Reasoning, Imagining and Creating", «Bulletin of the Council
for Research in Music Education», n. 65, pp. 71-87.
1988. "Freedom and Constraint in Creativity", in R. J. Sternberg (a
cura di), *The Nature of Creativity*, Cambridge, Cambridge
University Press.
- Keil, Charles.
1966. "Motion and Feeling through Music", «Journal of Aesthetics
and Art Criticism», n. 24, pp. 337-349 (rist. in Thomas
Kochman (a cura di), *Rappin' and Stylin' Out. Communication
in Black Urban America*, Urbana, University of Illinois Press,
1972.
- Keyes, Christopher.
2000. "Teaching Improvisation and 20th-Century Idioms", «Music
Educators Journal» (Maggio), p. 17-22.
- Kleeman, J. E.
1985/86. "The parameters of musical transmission", «The Journal of
Musicology», vol. 4, pp. 1-22.
- Krampe, Ralf Thomas, Tesch-Romer, Clemens e Ericsson, K. Anders.
1991. "Biographien und Alltag von Spitzenmusikern", «Musikpäda-
gogische Forschung», n. 12, pp. 175-188.
- Krumhansl, C.
1990. *Tonal Structures and Music Cognition*, New York, Oxford
University Press.
- Krumhansl, C. e R. N. Shepard.
1979. "Quantification of the hierarchy of tonal functions within a
diatonic context", «Journal of Experimental Psychology:
Human Perception and Performance», vol. 5, n. 4, pp. 579-594.
- Lehmann, Andreas C. e Ericsson, K. Anders.
1996. "Performance without preparation: Structure and acquisition
of expert sight-reading and accompanying performance",
«Psychomusicology. A journal of research in music cognition»,
n. 15 (Primavera-Autunno), pp. 1-29.

- Lord, Albert B.
1960. *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, 24. Cambridge, MA, Harvard University Press. (rist. Harvard University Press, 1981).
- Lichtenstein, David.
1993. "The Rhetoric of Improvisation: Spontaneous Discourse in Jazz and Psychoanalysis", «American Imago», vol. 50, n. 2 (Estate), pp. 227-252.
- Mackenzie, Ian.
2000. "Improvisation, Creativity and Formulaic Language", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 58, n. 2, pp. 173-179.
- Mandeles, Chad.
1982. "Jackson Pollock and Jazz: Structural Parallels", «Arts Magazine», n. 57, pp. 139-141.
- Manley, Mary-Elizabeth e Elin Wilson, Vietta.
1980. "Anxiety, Creativity and Dance Performance", «Dance Research Journal», vol. XII, n. 2 (Primavera-Estate), pp. 11-22.
- Mathieu, L.
1984. "A phenomenological investigation of improvisation in music and dance", Ph.D. Diss., New York University.
- McMillan, Ros.
1999. "'To Say Something That Was Me': Developing a Personal Voice Through Improvisation", «British Journal of Music Education», vol. 16, n. 3, pp. 262-273.
- McPherson, Gary.
1993. "Factors and abilities influencing the development of visual, aural and creative performance skills in music and their educational implications", Ph.D. Diss., Sydney University.
1993. "Evaluating improvisational ability of high school instrumentalists", «Council for Research in Music Education Bulletin», pp. 11-20.
- Michon, John A.
1975. "Time Experience and Memory Processes", in J. T. Fraser e N. Lawrence (a cura di), *The Study of Time II*, New York, Springer-Verlag, pp. 302-313.
- Miller, G.
1984. "Cognitive Processes in Improvisation", in Ray Crozier e Anthony Chapman (a cura di), *Cognitive Processes in Perception of Art*, Amsterdam, North Holland, pp. 345-363.
1987. "The Micro- and Macrostructural Design of Improvised Music", «Music Perception», vol. 5, pp. 133-172.

- Milner, B.
1962. "Les troubles de la mémoire accompagnant des lésions hippocampiques bilatérales", «Physiologie de l'Hippocampe», Cent. Natl. Recherche Scientifique, Paris.
- O'Regan Kevin.
2000. "What is Like To See: a Sensorimotor Theory of Perceptual Experience", «Synthese».
- Ostransky, Leroy.
1960. *The Anatomy of Improvisation*, Westport, Greenwood (1976, ediz. III.).
- Partchey, K. C.
1973. "The effects of feedback, models, and repetition on the ability to improvise melodies", D.Ed. thesis, Pennsylvania State University.
- Pavhcevic, Mercedes.
2000. "Improvisation in Music Therapy: Human Communication in Sound", «Journal of Music Therapy», Vol, 37, n. 4, pp. 269-285.
- Pietropaolo, Domenico.
1989. "Improvisation as a Stochastic Composition Process", in Domenico Pietropaolo (a cura di), *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'arte*, pp. 167-175. Ottawa, Dovehouse.
- Poulton, E. C.
1957. "On the stimulus and response in pursuit tracking", «Journal of experimental psychology», vol. 53, pp. 57-65.
- Pressing, Jeff (a cura di).
1994. *Compositions for Improvisers: An Australian Perspective*, Melbourne, La Trobe University Press.
- Pressing, Jeff
1984. "Cognitive Processes in Improvisation", in W. Ray Crozier e Antony J. Chapman (a cura di), *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Amsterdam, Elsevier, pp. 345-63.
1988. "Improvisation: Methods and Models", in John A. Sloboda (a cura di), *Generative Processes in Music*, Oxford, Oxford University Press, pp. 130-77.
1998. "Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication", in Bruno Nettel e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 47-68.
- Preusser, D.
1972. "The effect of structure and rate on the recognition and description of auditory temporal patterns", «Perception & Psychophysics», vol. 11(3), pp. 233-240.

- Puri, Rajika, e Hart-Johnson, Diana.
 1995. "Thinking with Movement: Improvising Versus Composing?", in Brenda Farnell e Drid Williams (a cura di), *Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Metuchen, N.J., Scarecrow, pp. 158-185.
- Ratte, Michel.
 1996. "Réinterpréter l'improvisation musicale. L'improvisation comme forme", «Musicworks. The journal of sound exploration», n. 66 (Autunno), pp. 27-35.
- Sage, G. S.
 1977. *Introduction to motor behaviour: a neuropsychological approach*, Reading, Mass., Addison-Wesley.
- Sarath, Ed.
 1996. "A new look at improvisation", «Journal of Music Theory», vol. 40, n. 1 (Primavera), pp. 1-38.
- Sawyer, R. Keith.
 1996. "The Semiotics of Improvisation: The Pragmatics of Musical and Verbal Performance", «Semiotica», vol. 108, nn. 3-4, pp. 269-306.
 2000. "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 58, n. 2, pp. 149-161.
 2001. *Creative Conversations: Improvisation in Everyday Discourse*, Cresskill, N.J., Hampton.
- Schramowski, Herbert.
 1961. "Zur Psychologie des instrumental-improvisatorischen Schaffens", Ph.D. Diss. Leipzig.
 1973. "Schaffenspsychologische Untersuchungen zur instrumentalen Improvisation", «Beiträge zur Musikwissenschaft», vol. XV, n. 4, pp. 235-251.
- Sheets-Johnstone, Maxine.
 1981. "Thinking in Movement", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 39, n. 4 (Estate), pp. 399-407.
- Shumway, Stanley.
 1976. *Harmony and ear training at the keyboard*, ed. II, Dubuque, IA, C. Brown Co.
- Sloboda, John A.
 1989 (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press.
 1991. "Musical Expertise", in K. A. Ericsson, e J. Smith (a cura di), *Toward a General Theory of Expertise*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 153-171.

- Sloboda, John A., e D. H. H. Parker.
 1985. "Immediate Recall of Melodies", in P. Howell, I. Cross, e R. West (a cura di), *Musical Structure and Cognition*, London, Academic Press, pp. 143-167.
- Soltner, Arno.
 1951. "Die Kunst des Improvisierens", «Der Artist», n. 26, pp. 2-3.
- Standley, Jayne M. e Madsen, Clifford K.
 1991. "An observation procedure to differentiate teaching experiences vs. expertise in music education", «Journal of research in music education», vol. 39, n. 1 (Primavera), pp. 5-11.
- Sterritt, David.
 2000. "Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 58, n. 2, pp. 163-172.
- Stolba, K. Marie.
 1991. "Musical Improvisations by Children at Play", «World of Music», vol. 33, n. 3, pp. 53-65.
- Stumme, W.
 1972. *Über Improvisation*, Mainz, B. Schott.
- Sudnow, David.
 1978. *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*, Cambridge, Harvard University Press.
- Sundberg, Johan.
 1994. "Musical significance of Musicians' syllable choice in improvised nonsense text singing", «Phonetica», n. 51, pp. 132-145.
- Taylor, Franklin.
 1896a. "Extempore Playing", in Sir George Grove (a cura di), *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450-1889)*, vol. 1, pp. 498-499.
 1896b. "Extemporizing Machine", in Sir George Grove (a cura di), *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450-1889)*, vol. 1, p. 499.
- Valone, James. J.
 1985. "Musical Improvisation as Interpretative Activity", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 44, n. 2, pp. 193-194.
- Von Holst, E.
 1954. "Relations between the central nervous system and the peripheral organs", «British journal of animal behaviour», n. 2, pp. 89-94.
- Walker, William Franklin.
 1994. "A Conversation-Based Framework for Musical Improvisation", Ph.D. Diss., Urbana, University of Illinois.

- Weintraub, Wiktor.
1964. "The Problem of Improvisation in Romantic Literature",
«Comparative Literature», vol. 16, pp. 119-137.
- Welch, Graham F.
1999. "Education and Musical Improvisation: in Response to Keith Sawyer", «Psychology of Music», vol. 27, pp. 211-214.
- Welford, A.T.
1976. *Skilled performance*, Glenview, Ill., Scott, Foresman and Co.
- Welwood, Arthur.
1980. "Improvisation with Found Sounds", «Music Educators Journal», n. 5, pp. 72-77.
- West, L. J.
1967. "Vision and kinaesthesia in the acquisition of typewriting skill",
«Journal of Applied Psychology», vol. 51(2), pp. 161-166.
- Westrup, J.
1971. *Musical Interpretation*, London, BBC.
- Williams, Davey.
1984. "Towards a Philosophy of Improvisation", «Improviser», n. 4,
pp. 32-34.
- Wiora, Walter.
1983. *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing, Hans Schneider.
- Wollner, Gertrude Price.
1963. *Improvisation In Music: Ways Toward Capturing Musical Ideas and Developing Them*, Garden City, N.Y., Doubleday.
- Wünsch, Christoph.
1991. "Musizieren als spontan gestaltetes Klangereignis. Zur phänomenologischen Betrachtung improvisierter Musik", «Musiktherapeutische Umschau. Forschung und Praxis der Musiktherapie», vol. 12, n. 1, pp. 21-30.

2. L'IMPROVVISAZIONE NEGLI STUDI ETNOMUSICOLOGICI

- Adyonthaya, Shri N. M.
1965. *Melody Music of India*, Mangalore.
- Aksoy, Bülent.
1997. "Ottoman Classical Music and the Art of Improvisation", libretto di *Gazeller: Ottoman-Turkish Vocal Improvisations on 78 rpm Records*, Kalan CD n. 067 (Istanbul).
- Agawu, V. Kofi.
1995. *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Agu, Daniel C. C.
1984. "The Vocal-music Composer in a Nigerian Traditional Society and His Compositional Techniques", «Pacific Review of Ethnomusicology», n. 1, pp. 13-28.
- Anku, William Oscar.
1988. "Procedures in African Drumming: A Study of Akan/Ewe Traditions and African Drumming in Pittsburgh", Ph.D. Diss., University of Pittsburgh.
1992-93. *Structural Set Analysis of African Music - (vol. 1.Adowa; vol. 2.Bawa)*, Soundstage Production, Legon, Ghana.
2000. "Circles and Time", «Music Theory Online», vol. 6, n. 1, Gennaio.
- Arom, Simha.
1987. "Réalisations, Variations, Modèles dans le musiques traditionnelles centrafricaines", in Lortat-Jacob, Bernard (a cura di), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Sela, pp. 119-122.
1994. *African Polyphony & African Polyrythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Astaxova, A. M.
1975. "Improvisation in Russian Folklore", in Felix J. Oinas e Stephen Soudakoff (a cura di), *The Study of Russian Folklore*, The Hague, Mouton, pp. 91-110.
- Aubert, Laurent.
1989. Recensione de *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (Lortat-Jacob, Bernard, a cura di, 1987), in «Cahiers de Musique Traditionnelle», n. 2, pp. 263-269.
- Avery, T.L.
1984. "Structure and strategy in Azorean-Canadian song duels", Ph.D. Diss., Indiana University.

Baily, John.

1987. "Principes d'interprétation rythmique dans le jeu du rubab d'Afghanistan", in Lortat-Jacob, Bernard (a cura di). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, pp. 177-188.

Becker, Judith.

1972. "Traditional Music in Modern Java", Ph.D. Diss., University of Michigan.

1980. "Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society", Honolulu, University of Hawaii Press.

Berliner, Paul.

1978. *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press (rist. Chicago, University of Chicago Press, 1993).

Blacking, John.

1973. *How Musical Is Man?*, London, Faber & Faber (tr. it. *Com'è musicale l'uomo?*, Milano, Ricordi-LIM 1986).

1978. "Some Problems in the Theory and Method in the Study of Musical Change", «Yearbook of the International Folk Music Council», n. 9, pp. 1-26.

1995. *Music, Culture and Experience. Selected Papers* (Reginald Byron, a cura di), Chicago, University of Chicago Press.

Blum, Stephen.

1998. "Recognizing Improvisation", in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 27-46.

Burckhardt-Qureshy, Regula.

1986. "Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning", in *Qawwali*, Cambridge, Cambridge University Press.

Canzio, Riccardo.

1987. "Aspects de l'improvisation dans la musique de l'Inde du Nord", in Lortat-Jacob, Bernard (a cura di), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, pp. 189-202.

Caron, Nelly e Dariouche Safvate.

1996. *Iran: Les Traditions Musicales*, Paris, Buchet/Chastel.

Cavanagh, Beverley A.

1986. "Inuit", in H. Wiley Hitchcock e Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of American Music*, London, Macmillan, vol. 2, pp. 494-497.

Chabrier, Jean-Claude.

1979 (1984²). "Language musical du monde arabo-irano-turc", Paris, Arabesque-récitalalbum.

1987. "Analyse d'une 'improvisation' en mode farahfaza", in Lortat-Jacob, Bernard (a cura di), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaif, pp. 160-176.
- Chartrand, Pierre.
1987. "Improvisation et danse folklorique", «Canadian Folk Journal», vol. 15, n. 1, pp. 35-37.
- Chaudhury, Vimalakant Roy.
1975. *Bharatiya Sangeet Kosh*, s.l.
- Chernoff, John Miller.
1979. *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago, University of Chicago Press.
- Clayton, Martin.
1997. "Le mètre et le Tal dans la musique de l'Inde du Nord", in «Cahiers de Musique Traditionnelle», 10, pp. 169-189.
- Danielou, Alain.
1975. "The Psychology of Improvisation in the Music of North India", «World of Music», vol. 17, n. 4, pp. 16-20.
- Datta, V. e Lath, M.
1967. "Improvisation in Indian music", «World of music», 1967, 9 (1), pp. 27-34.
- d'Erlanger, Rodolphe.
- 1930-59. *La musique arabe* (6 voll.), Paris, Geuthner.
- Diaz-Pimienta, Alexis.
2001. *Teoria de la improvisaciòn: primeras pàginas para el estudio del repentismo*, Havana, Ediciones Union.
- Düring, Jean.
1984. *La musique iranienne: tradition et évolution*, Paris, Editions Recherches sur les Civilisations.
1987. "Le jeu des relations sociales: éléments d'une problématique", in Lortat-Jacob, Bernard (a cura di), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaif, pp. 17-23.
- El Shawan, Salwa.
1987. "Aspects de l'improvisation dans la musique arabe d'Égypte", in Lortat-Jacob, Bernard (a cura di), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaif, pp. 151-157.
- Elkholy, Samha.
1978. *The Tradition of Improvisation in Arab Music*, Giza, Egypt, Rizk.
- Elsner, Alfred.
1937. *Studien zur arabischen Musik*, Leipzig, Kistner & Siegel.
- Erlmann, Veit.
1985. "Model, Variation and Performance: Ful'be Praise Song in Northern Cameroon", «Yearbook for Traditional Music», 11, pp. 88-112.

- Feld, Steven.
 1984. "Sound Structure as Social Structure", , «Ethnomusicology», vol. 28, pp. 383-409.
1986. "Orality and consciousness", in *The Oral and Literate in Music*, Tokyo, pp. 18-28.
- Fouad Ier (a cura di).
 1934. *Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932*, Le Caire, Boula.
- Gangoly, O.C.,
 s.d. *Ragas and Raginis*, sl.
- Gerson-Kiwi, Edith.
 1963. *The Persian Doctrine of Dastgah-Composition*, Tel Aviv, Israel Music Institute.
- Gerstin, Julian.
 1998. "Interaction and Improvisation Between Dancers and Drummers in Martinican Bèlè", «Black Music Research Journal», vol. 18, nn. 1-2, pp. 121-165.
- Giannattasio, Francesco e Lortat-Jacob, Bernard.
 1982. "Modalità d'improvvisazione nella musica sarda, due modelli", «Culture Musicali», I, 1, pp. 3-35.
- Giannattasio, Francesco.
 1987. "Systèmes d'improvisation dans les musiques de l'Italie di Sud", in Lortat-Jacob, Bernard (a cura di), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, pp. 239-250.
- Gilman, Owen W., Jr.
 1991. "Vietnam, Chaos, and the Dark Art of Improvisation", in Michael Anderegg (a cura di), *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, Philadelphia, Temple University Press, pp. 231-250.
- Gottlieb, Robert.
 1985. "Symbolisms underlying improvisatory practices in Indian music", «Journal of the Indian Musicological Society», vol. XVI, n. 2, pp. 23-36.
- Groesbeck, Rolf.
 1999. "Cultural Constructions of Improvisation in Tayampaka, a Genre of Temple Instrumental Music in Kerala, India", «Ethnomusicology», vol. 43, n. 1, pp. 1-30.
- Groneman, J.
 1890. *De Gamelan te Jogjakarta*, Amsterdam, Johannes Müller.
- Gronow, Pekka.
 1984. Recensione di *Stability in Musical Improvisation: A Repertoire of Icelandic Epic Songs*, di Svend Nielsen, «Ethnomusicology», vol. 28, n. 2, pp. 342-343.

- Harwood, Eve.
1998. "Go On, Girl! Improvisation in African-American Girls' Singing Games", in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 113-126.
- Herzog, George.
1936. "A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles", «Journal of American Folklore», n. 49, pp. 283-417.
- Hood, Mantle.
1954. *The Nuclear Theme as a Determinant of Pathet in Javanese Music* (rist. New York, Da Capo Press, 1977).
1964. "Improvisation as a Discipline in Javanese Music", «Music Educators Journal» (Febbraio-Marzo), pp. 34-38.
1971. "Aspects of group improvisation in the Javanese gamelan", in Jose Maceda (a cura di) *Musics of Asia*, Manila, pp. 17-21.
1971a. *The Ethnomusicologist*, New York, McGraw-Hill.
1975. "Improvisation in the stratified ensembles of Southeast Asia", «Selected Reports in Ethnomusicology» (UCLA), 2(2), pp. 25-33.
- Hood, Richard A.
1993. "Works in Progress: Improvisation and Tradition in Mountain Music", «Popular Music and Society», vol. 17, n. 3, pp. 63-76.
- Hornbostel, Herich von.
1928. "African Negro Music", «Africa», n.1, pp. 26-62.
- Idelsohn, Abraham Zevi.
1913. "Die Maqāmen der Arabischen Musik", «SIMG», XV, pp. 1-63.
1929. *Jewish Music in its Historical Development*, New York, Holt & Company, [rist. N.Y., Dover, 1992].
- i-Farhat, Hormoz.
1990. *The Dastgah Concept in Persian Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Iver, Vijay S.
1998. "Microstructures of Feel, Macrostructures of Sound: Embodied Cognition in West African and African-American Musics", Ph.D. Diss., University of California, Berkeley.
- Jairazbhoy, Nazir A.
1971. *The Rags of North Indian Music*, London, Faber & Faber.
1980. "Improvisation: Asian Art Music", in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, London, Macmillan, pp. 52-56.
- Jones, A. M.
1959. *Studies in African Music*, voll. 1 e 2, London, Oxford University Press.

- Jung, Angelika.
 1989. *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken and Tadschiken Mittelasiens: Untersuchungen zur Entstehung and Entwicklung des Sasmagam*, Hamburg, Karl Dieter Wagner.
- Kaepler, Adrienne.
 1987. "Spontaneous Choreography: Improvisation in Polynesian Dance", «Yearbook for Traditional Music», vol. 19, pp. 13-22.
- Kartomi, Margaret J.
 1980. "Childlikeness in Play Songs: A Case Study Among the Pitjantjara at Yalata, South Australia", «Miscellanea Musicologica», vol. 11, pp. 172-214.
 1980b. "Musical Strata in Sumatra, Java and Bali", in E. May (a cura di) *Musics of Many Cultures: An Introduction*, Berkeley, University of California Press.
 1981. "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts", «Ethnomusicology», vol. 25, pp. 227-50.
 1991. "Musical Improvisations by Children at Play", «World of Music», vol- 33, n. 3, pp. 53-65.
- Kassebaum, Gayathri Rajapur.
 1987. "Improvisation in Alapana Performance: A Comparative View of Raga Shankarabharana", «Yearbook for Traditional Music», vol. 19, pp. 45-64.
- Katz, Ruth.
 1968. "The Singing of Baqqashot by Aleppo Jews", «Acta Musicologica», n. 40, pp. 65-85.
- Khatschi, Khatschi.
 1962. *Der Dastgah*, Regensburg, Bosse.
- Kippen, James.
 1988. *The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kraft, Wayne B.
 1989. "Improvisation in Hungarian Ethnic Dancing: An Analog to Oral Verse Composition", «Oral Tradition», vol. 4, n. 3, pp. 273-315.
- Kubik, Gerhard.
 1962. "The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music", «African Music», vol. 3 (1), pp. 33-42.
 1994. *Theory of African Music*, Noetzel, Wilhelshaven.
- Kunst, Jaap.
 1959. *Ethno-Musicology*, ediz. III, The Hague, Nijhoff.
 1973. *Music in Java. Its History, Its Theory, Its Technique*, 2 voll., The Ague, Martinus Nijhoff.

Landy, Leigh.

1981. "Arabic taqsim improvisation: A methodological study using computers", *Informatique et musique*, Orsay 6-9 juillet, pp. 21-30.

Lee, Byong Won.

1980. "Improvisation in Korean Musics", «*Music Educators Journal*», vol. 66, n. 5, pp. 137-145.

Lipiczky, T.

1985. "Tihai formulas and the 'composition' and improvisation in North Indian music", «*The Musical Quarterly*», n. 71, pp. 157-171.

Locke, David.

1980. "Improvisation in West African Musics", «*Music Educators Journal*», vol. 66, n. 5, pp. 125-133.

1987. *Drum Gahu*, Crown Point, IN, White Cliffs Media.

Lortat-Jacob, Bernard (a cura di).

1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Sela.

Lortat-Jacob, Bernard.

1987a. "Improvisation: le modèle et ses réalisations", in Lortat-Jacob, Bernard (a cura di), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Sela, pp. 45-59.

Magrini, Tullia.

1992. "Lo studio del comportamento musicale come fondamento del processo analitico. Riflessioni sulla musica vocale di tradizione orale", «*Analisi*», n. 8, Maggio, pp. 6-20.

1998. "Improvisation and Group Interaction in Italian Lyrical Singing", in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 169-198.

Malm, William P.

1975. "Shoden, A Study in Tokyo Festival Music: When Is Variation an Improvisation?", «*Yearbook of the International Folk Music Council*», vol. 7, pp. 44-66.

Marcus, Scott L.

1989. "Arab Music Theory in the Modern Period", Ph.D. Diss., University of California, Los Angeles.

1992. "Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies", «*Ethnomusicology*», vol. 36, pp. 171-196.

Martin, György.

1980. "Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances", «*Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*», vol. 29, nn. 3-4, pp. 391-425.

- Martopangrawit, R. L.
 1984. "Notes of Knowledge of Gamelan Music", in Becker & Feinstein (a cura di), *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music* (trad. Martin Hatch), Ann Arbor, University of Michigan, vol. 1, pp. 1-244.
- Massoudieh, Mohammad Taghi.
 1968. *Awaz-e Sur*, Regensburg, Bosse.
- Merriam, Alan P.
 1964. *The Anthropology of Music*, Evanston, IL, Northwestern University Press (tr.it. *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 1983).
- Nettl, Bruno (a cura di).
 1991. "New Perspectives on Improvisation", «World of Music», vol. 33, n. 3, Wilhelmshaven, Germany, Florian Noetzel Edition.
- Nettl, Bruno e Bela Foltin, Jr.
 1972. *Daramad of Chahargah: A Study in the Performance Practice of Persian Music*, Detroit, Detroit Monographs in Musicology.
- Nettl, Bruno e Russell, Melinda (a cura di).
 1998. *In the Course of Performance*, London Chicago, University of Chicago Press. Nettl, Bruno e Riddle, Ronald. 1998. "The Musicianship of Jihad Racy", in Nettl e Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, pp. 369-393.
- Nettl, Bruno.
 1974. "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach", «The Musical Quarterly», vol. 60, n. 1 (Gennaio), pp. 1-19.
 1978. "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century", «Ethnomusicology», vol. 22, pp. 123-136.
 1985. *The Western Impact on World Music*, Schirmer Books, New York.
 1986. "Improvisation", in Don M. Randel (a cura di), *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 392-394.
 1989. *Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives*, Kent, Ohio, Kent State University Press.
 1992. *The Radif of Persian Music*, Champaign, IL, Elephant and Cat.
 1994. "Persian Classical Music and the Twentieth Century: The Changing Value of Improvisation", in Ellen Leichtman (a cura di), *To the Four Corners: A Festschrift in Honour of Rose Brandel*, Warren, Mich., Harmonie Park Press, pp. 57-66.
 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*, Urbana, University of Illinois Press.
 2001. "Improvisation I - Concepts and Practices", in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, London, Macmillan, pp. 94-98.

2002. “Il rapporto del presente con il passato”, in T. Magrini (a cura di), *Universi sonori. Introduzione all’etnomusicologia*, Torino, Einaudi.
- Nketia, J. H. Kwabena.
1962. *African Music in Ghana. A Survey of Traditional Forms*, London, Longmans Green.
1971. “Surrogate Languages of Africa”, «Current Trends in Linguistics», vol. 7, pp. 699-732.
1974. *The Music of Africa*, New York, Norton.
- Nzewi, Meki.
1983. “Philological Derivations in Melo-Rhythmic Improvisation”, «African Musicology», n. 1, pp. 1-13.
- s.d. *African Music. Theoretical Content and Creative Continuum: the Culture-Exponent’s Definitions*, Institut für Didaktik Populären Musik, Olderhausen.
- Perlman, Marc con H. Powers.
2001. “Mode - South-East Asia: Pathet”, V,4(i-ii) (d);(v, 4(ii) (e-i), in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, London, Macmillan, pp. 845-852.
- Perlman, Marc.
1993. “Unplayed Melodies: Music Theory in Postcolonial Java”, Ph.D. Diss., Wesleyan University.
- Powers, Harold S.
1977. “The Structure of Musical Meaning: A view from Banaras (a Metamodal Model for Minton)”, «Perspectives of New Music», vol. 14, n. 1, pp. 308-334.
- Powers, Harold S., con Wiering, F., Porter, J., Cowdery, J., Widdess, R., Davies, R., Perlman, M., Jones, S., Marett.
2001. “Mode”, in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, London, Macmillan, pp. 775-860.
- Quassim Hassan, Shéhérazade.
1987. “Le mākam irakien: structures et réalisations”, in Lortat-Jacob, Bernard (a cura di), *L’improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selafl, pp. 143-149.
- Racy, Ali Jihad.
1977. “Musical Change and Commercial Recording in Egypt (1904-1932)”, Ph.D. Diss., University of Illinois.
1991. “Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music”, «World of Music», vol. 33, n. 3, pp. 7-28.
1998. “Improvisation, Ecstasy, and Performance Dynamics in Arabic Music”, in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 95-112.

2000. "The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqasîm as a Musical Symbol", «Ethnomusicology», vol. 44, pp. 302-320.
- Reichow, Jan.
1971. *Die Entfaltung eines Melodie Modells im Genus Sikah*, Regensburg, Bosse.
- Roberts, Helen.
1933. "The Pattern Phenomenon in Primitive Music", «Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft», n. 1, pp. 49-52.
- Ross, Thomas W.
1989. "Improvisatory Models in Two Cultures: Todi and Rhythm Changes", «Asian Review» (Autunno), pp. 30-38.
- Rycroft, David.
1962. "The Guitar Improvisations of Mwenda Jean Bosco", «African Music», vol. 3, n. 1, pp. 86-102.
- Saba, Abolhassan.
1970. (ca.). *Dure-ye avval-e tār va setār*, Teheran, Reprint.
- Sadeghi, M.
1971. "Improvisation in Nonrhythmic Solo Instrumental Contemporary Persian Art Music", M.A. thesis, UCLA.
- Shelemay, Kay Kaufman.
1991. "Recording Technology, the Record Industry and Ethnomusicological Scholarship", in Bruno Nettl e Philip V. Bohlman (a cura di), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Chicago, University of Chicago Press.
- Shiloah, Amnon e Cohen, Erik.
1983. "The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel", «Ethnomusicology», vol. 27, pp. 227-252.
- Signell, Karl.
1974. "Aesthetics of improvisation in Turkish art music", «Asian Music», 5 (2), 1974, pp. 45-49.
1980. "Improvisation in Near Eastern Musics", «Music Educators Journal», vol. 66, n. 5, pp. 133-136.
- Sindoesawarno.
1987. "Knowledge about Gamelan Music", in Judith Becker e Alan Feinstein (a cura di), *Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music* (tr. di Martin Hatch), vol. 2, Ann Arbor, University of Michigan, Center for South and Southeast Asian Studies, pp. 311-387.
- Slawek, Stephen.
1987. *Sitar Technique in nibaddha Forms*, Delhi, Motilal Banarsidass.
1998. "Keeping It Going. Terms, Practices, and Processes of Improvisation in Hindustani Instrumental Music", in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance, Chicago e London*, The University of Chicago Press, pp. 335-368.

- Slobin, Mark.
1984. "Europe/Peasant Music-Cultures of Eastern Europe", in Jeff Titon (a cura di), *Worlds of Music*, New York, Schirmer Books.
- Song, Bang-Song.
1986. *The Sanjo Tradition of Korean Komun'go Music*, Seoul (Kr), Jung Eum Sa.
- Sorrell, Neil.
1990. *A Guide to the Gamelan*, London, Faber & Faber.
- Stock, Jonathan.
1993-1994. "Three Erhu Pieces by Abing: An Analysis of Improvisational Processes in Chinese Traditional Instrumental Music", «Asian Music», vol. 25, nn. 1-2, pp. 145-176.
- Sumarsam.
1995. *Gamelan: Cultural Interaction and Musical development in Central Java*, Chicago, University of Chicago Press.
- Susilo, Hardja.
1980. "Indonesia: Central Java Classical Music", in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, pp. 189-196, London, Macmillan.
1987. "Improvisation in Wayang Wong Pangsung", «Yearbook or Traditional Music», vol. 19, pp. 1-22.
- Sutton, R. Anderson.
1987. "Variation and Composition in Java", «Yearbook for Traditional Music», vol. 19, pp. 65-96.
1993. *Variation in Central Javanese Gamelan Music: Dynamics of a Steady State*, De Kalb, Northern Illinois University. Center for Southeast Asian Studies.
1998. "Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise?", in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 69-98.
- Tarasti, E.
1993. "From Mastersingers to Bororo Indians: On the Semiosis of Improvisation", in T. Bram (a cura di), *Proceedings from the Congress of Improvisation*, Luzern, pp. 62-81.
- Touma, Habib Hassan.
1968. *Der Maqām Bayati im arabischen Taqsīm*, Berlin, H. Touma.
1971. "The Maqām Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East", «Ethnomusicology», vol. 15, pp. 38-48.
1975. *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen.
- Trimillos, Ricardo D.
1987. "Time-Distance and Melodic Models in Improvisation among the Tausug of the Southern Philippines", «Yearbook for Traditional Music», n. 19, pp. 23-35.

- Van Der Merwe, Peter.
1989 (2002). *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-century Popular Music*, New York, Oxford University Press.
- Vetter, Roger.
1981. “Flexibility in The Performance Practice of Central Javanese Music”, «Ethnomusicology», n. 25, pp. 199-214.
- Vikàr, László.
1975. “Improvisation dans la musique des peuples de la Moyenne Volga”, «Yearbook of the International Music Council», vol. 7, pp. 107-115.
- Viswanathan, Tanjore e Cormack, Jody.
1998. “Melodic Improvisation in Karnatak Music. The Manifestations of Raga”, in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 219-236.
- Viswanathan, Tanjore.
1977. “The Analysis of Raga Alapana in South Indian Music”, «Asian Music», 9, pp. 13-71.
- Wachsmann, Klaus P.
1982. *The Changeability of Musical Experience*, Society for Ethnomusicology, Inc.
- Wachsmann, Klaus P. e Peter Cooke.
1980. “Africa” in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London, Macmillan, pp.144-153.
- Warkow, Esther.
1984. “Taqasim: The Art of Improvisation in Arabic Music”, «Asian Music», n. 15, pp. 162-163.
- Waterman, Richard A.
1963. “On Flogging a Dead Horse: Lessons Learned from the Africanisms Controversy”, «Ethnomusicology», vol. 7, n. 2 (Maggio), pp. 83-87.
- Wilkens, Eckart.
1967. *Künstler und Amateure im persischen Santurspiel*, Regensburg, Bosse.
- Zonis, Ella.
1973. *Classical Persian Music: An Introduction*, Cambridge, Harvard University Press.

3. L'IMPROVVISAZIONE NELLA MUSICA D'ARTE OCCIDENTALE

(Non comprende le opere antiche)

Adt, Thomas.

s.d. "Zur Frage der Homophonie, Polyphonie oder notierten Improvisation in der englischen Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts", Ph.D. Diss., Musicology, Universität des Saarlandes.

Alexander, Michael.

1986. "Improvisation in the Music of Charles Ives", Ph.D. Diss., Musicology, Keele University, 1986.

Arnold, F.T.

1965. *The art of accompaniment from a thoroughbass as practised in the XVIIth and XVIIIth centuries*, Dover, New York.

Bach, Carl Philipp Emanuel.

1753-I/1762-II. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (tr. it. di Gabriella Gentili Verona, *Saggio di metodo per la tastiera*, 2 voll., Milano, Curci, 1973-I; 1993-II).

Barkin, Elaine.

1985. "Forum: Improvisation", «Perspectives of New Music», vol. 23, n. 2, p. 63.

Bartoccini, Aldo e Mantia, Aldo. 1921. "L'improvvisazione musicale", «Manifesto del Movimento Futurista», Milano, Ediz. Movimento Futurista (1 marzo).

Bechtel, Ben.

1980. "Improvisation in Early Music", «Music Educators Journal», vol. 66, n. 5, pp. 109-112.

Benítez, Joaquim.

1986. "Collective improvisation in contemporary Western art music", in *The Oral and Literate in Music*, Tokyo 1986, pp. 453-462.

Bent, Margaret.

1983. "Res facta and cantare super librum", «Journal of American Musicological Society», Society, XXXVI, pp. 371-391.

Boulez, Pierre.

1960. "Sonate: Que me veux-tu?", «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», Vol. III, pp. 27-50.

1966. *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil (tr. it. *Note d'apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968).

Brinkmann, Reinhold (a cura di).

1979. *Improvisation und neue Musik. Acht Kongressreferate*, Mainz,

- Schott, Mainz, Schott.
- Brown, Howard M. e Sadie, Stanley (a cura di).
1990. *Performance Practice: Music after 1600*, New York, Norton.
- Cage, John.
1961. *Silence. Lectures and Writings*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press (tr. it. *Silenzio. Antologia da 'Silence' e 'A Year from Monday'*, Milano, Feltrinelli, 1971).
- Carew, D.
1981. "An Examination of the Composer/Performer Relationship in the Piano Style of J.N. Hummel", Ph.D. Diss., University of Leicester.
- Casella, Alfredo.
1936. *Il Pianoforte*, Roma-Milano, Ricordi.
- Challey, Jacques & Challan, Henry.
1964. *Théorie de la Musique*, Paris, Leduc.
- Condon, David.
s.d. "A Translation and Commentary of the *Prattica di musica* of Lodovico Zacconi, Seconda Parte (1622): Zacconi's Relevance to the Practice of Vocal Improvisation in the Renaissance", Ph.D. Diss., Music History, Case Western Reserve University.
- Cotro, Vincent.
1993. "Du geste à l'analyse musicale: L'exemple de l'improvisation contemporaine", «Les cahiers du CIREM», nn. 26-27, pp. 169-176.
- Dahlhaus, Carl.
1973. "Komposition und Improvisation", «Musik und Bildung», n. 5, pp. 225-228.
1979. "Was heißt Improvisation? ", in Reinhold Brinkmann (a cura di), *Improvisation und Neue Musik*, Mainz, Schott, pp. 9-23.
- Dalmasso, Gilbert.
1977. "Sur l'improvisation", «Musique en jeu», vol. 26, pp. 35-47.
- Danuser, Hermann.
1992. "Musikalische Interpretation", vol. 11 di Carl Dahlhaus (a cura di), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber, Laaber-Verlag.
- De la Motte, Diether.
1979. "Improvisation in der neuen Musik", in Reinhold Brinkmann (a cura di), *Improvisation und neue Musik: Acht Kongressreferate*, Mainz, Schott, pp. 42-54.
- Deliège, Célestin.
1971. "Indétermination et improvisation", «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music» (Dicembre), pp. 155-191.

- Desmarais, Lorraine.
1990. "L'improvisation et la composition", «Compositeur Canadian/The Canadian Composer», vol. 1, n. 2, pp. 10-11.
- Doll, Egidius (con Z. Gárdonyi, H. Nordhoff, P. Planyavsky, W. Stockmeier).
1992. *Improvisation von Anfang an*, Regensburg, Bosse.
- Donington, Robert, e Buelow, George J.
1968. "Figured Bass as Improvisation", «Acta musicologica», vol. 40, n. 1, pp. 178-179.
- Dorian, Frederick.
1942. *The History of Music in Performance*, New York, Norton.
- Drabkin, William.
1996. "An Interpretation of Musical Dreams : Towards a Theory of the Mozart Piano Concerto Cadenza", in S. Sadie (a cura di), *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Dupré, Marcel.
1925. *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue*, Paris, Leduc.
- Esterio, Andrea.
1998. "L'improvvisazione pianistica a Parigi intorno al 1830: permanenze e innovazioni", in Claudio Toscani (a cura di), *Sull'improvvisazione*, Lucca, LIM.
- Evangelisti, Franco.
1968. "Dalla forma momentanea ai gruppi di improvvisazione", «La Biennale di Venezia», Venezia, XXXI Festival di Musica Contemporanea, pp. 56-58.
1979 (1991). *Dal silenzio ad un nuovo mondo sonoro*, Roma, Semar.
- Favaro, Roberto.
2000. "Segno, Struttura, Gesto. L'improvvisazione nella musica 'colta'", «Musica Oggi», vol. 20, pp. 5-14.
- Ferand, Ernest Thomas.
1938. *Die Improvisation in der Musik*, Rhein-Verlag, Zurich.
1939. "The Howling in Seconds of the Lombards", «The Musical Quarterly», Luglio.
1951. "Sodaine und Expected Music in the Renaissance", «The Musical Quarterly», I, pp. 10-29 (tr. it. "Improvvisazioni e composizioni polifoniche", «Rivista musicale italiana», LIV, 1952, pp. 128-138).
1957. "Improvisation", in F. Blume (a cura di), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 6, Kassel, Bärenreiter, pp. 1093-1135.
1961. *Improvisation in Nine Centuries of Western Music: An Anthology with a Historical Introduction*, Colgne, Arno Volk Verlag.

- Finnegan, Ruth.
1986. "The relation between composition and performance: three alternative modes", in «The Oral and Literate in Music», Tokyo, pp. 73-87.
- Gaar, Reiner.
1996. *Orgelimprovisation. Lehrplan und Arbeitshilfe*, Stuttgart, Carus.
- Galeazzi, Francesco.
1791-96. *Elementi teorico-pratici di musica*, Roma, Pilucchi-Cracas. (1817, ediz. II, Ascoli Piceno, Cardì).
- Gallo, Franco Alberto.
1977 [1991]. *La polifonia nel Medioevo* (Storia della Musica), vol. 3, Torino, EDT.
- Gamba, Mario.
2003. *Questa Sera o Mai. Storie di musica contemporanea*, Roma, Fazi Editore.
- Gardner, Iva.
1969. "Improvisation: The Lost Art", «American Music Teacher», n. 18, p. 24.
- Gehring, P.K.
1963. "Improvisation in contemporary organ playing", Ph.D. Diss., Syracuse University.
- Globokar, Vinko.
1977. *Komposition und Improvisation*, Breitkopf & Hartel, Wiesbaden.
1981. "Riflessioni sull'improvvisazione", «Musica/Realtà», n. 6, pp. 57-74.
- Grace, Harvey.
1920. *The Complete Organist*, London (rist. Best Books, 2001).
- Gramit, David.
1993. "Constructing a Victorian Schubert: Music, Biography, and Cultural Values", «Nineteenth Century Music», vol. 17, pp. 65-78.
- Gutmann, Veronika.
1975. "Die Improvisation auf der Viola da gamba in England im 17. Jahrhundert und ihre Wurzeln im 16. Jahrhundert", Ph.D. Diss. Musicology, Wien.
- Gualberto, Gianni Morelembaum.
2001. "Lo sguardo al jazz del mondo classico. Dalla musica afroamericana a quella eurocolta", in M. Franco (a cura di), *Il jazz tra passato e futuro*, Lucca, LIM, pp. 165-177.
- Horsley, Imogene (con Michael Collins, Eva Badura-Skoda, e Dennis Libby).

1980. "Improvisation: Western Art Music", in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, London, Macmillan, pp. 31-52.
- Horsley, Imogene.
2001. (con M. Collins, S. Carter, G. Garden, R. E. Seletsky, R. Levin, W. Crutchfield, J. Rink, P. Griffiths). "Improvisation: Western Art Music", in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, London, Macmillan, pp. 98-128.
- Jankélévitch, Wladimir.
1955. *La Rhapsodie, verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion.
- Jörke, Wolfram.
- s.d. "Studien zur Orgel-Improvisation seit der Mitte des 18. Jahrhunderts", Ph.D. Diss., Musicology, Münster.
- Kaden, Christian.
1994. "Ex improviso - für wen? Kommunikationsprozess", in *Improvisation II*, Winterthur 1994, pp. 21-36.
- Keller, James Michael.
- s.d., "The Improvised Woodwind Prelude in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", Ph.D. Diss., Music History, Yale University.
- Kirnberger, Johann Philipp.
- 1771-79. *Die Kunst dei reinen Satzes in der Musik* (rist. anast. Hildesheim), Olms, 1968.
- Koch Heinrich Christoph.
- 1782-93. *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, Leipzig, Böhme-Rudolstadt.
- König, Wolfgang.
1977. "Vinko Globokar. Improvisation und ihr Einfluß auf die Komposition", Ph.D. Diss., Musicology, Köln, 1977.
- Kostelanetz, Richard (a cura di).
1987. *Conversing with Cage* (tr. it. *John Cage. Lettera ad uno sconosciuto*, Roma, Socrates, 1996).
- Kramer, Richard.
1991. "Cadenza contra Text: Mozart in Beethoven's Hands", «19th-Century Music», vol. XV, n.2 (Autunno), pp. 116-131.
- Kühnelt, Wolf.
- s.d. "Die instrumental bedingten Melodiestrukturen improvisierter Musik", Ph.D. Diss., Musicology, Freie Universität, Berlin.
- Kwan, Kit Hing Kelina.
1994. "Cadenza as Reception: Stylistic and Structural Analysis of Selected Cadenzas for the First Movement of Beethoven's Piano Concerto op. 58", Ph.D. Diss., University of Hong Kong.

- Lamott, Bruce Alan.
1980. "Keyboard Improvisation According to *Nova instructio propulsandis organis* (1670-ca.-1675) by Spiridion à Monte Carmelo", Ph.D. Diss. Musicology, Stanford University.
- Levy, Kenneth.
1990. "On Gregorian Orality", «Journal of American Musicological Society», vol. 42, pp. 185-227.
- Ligeti, György.
1959. "Zur III. Klaviersonate von Boulez", «Die Reihe», vol. v, pp. 38-40.
- Machlis, Joseph.
1955. *The Enjoyment of Music*, New York, Norton.
- Mattheson, J.
1739. *Der Vollkommene Kapellmeister*, rist. anast., M. Reimann (a cura di), Kassel, Bärenreiter, 1954.
- Mauriello, Alberto.
1998. "La nozione di performance nella nuova musica", in Claudio Toscani (a cura di), *Sull'improvvisazione*, Lucca, LIM, pp. 107-150.
- McDermott, Charles Michael.
1979. "The *Canzoni d'Intavolatura* of Claudio Merulo: A Guide to the Art of Improvised Ornamentation", Ph.D. Diss., Musicology, University of California at Berkeley.
- Mehldau, Brad.
2001. "Brahms, Interpretation & Improvisation", «Jazz Times», n. 31, p. 55.
- Miller, Leta E.
1995. "C. Ph. E. Bach and Friedrich Ludwig Dülön: Composition and Improvisation in late 18th-century Germany", «Early Music», 23, n. 1, pp. 65-80.
- Moore, Robin.
1992. "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change", «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», vol. 23 (1), pp. 61-84.
- Muttoni, Mariateresa.
1998. "Modi dell'improvvisazione nelle intavolature tedesche per organo fra Quattrocento e Cinquecento", in Claudio Toscani (a cura di), *Sull'improvvisazione*, Lucca, LIM.
- Neumann, Frederick.
1986. *Ornamentation and Improvisation in Mozart*, Princeton, Princeton University Press.
- Norton, Glyn P.
1985. "Strategies of Fluency in the French Renaissance Text: Improvisation and the Art of Writing", «Journal of Medieval and Renaissance Studies», vol. 15, n. 1, pp. 85-99.

- O'Hagan, P.
1997. "Pierre Boulez: Sonate "que me veux-tu": an Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata and the Issue of Performer Choice", Ph.D. Diss., University of Surrey.
- Polk, Keith.
1968. "Flemish Wind Bands in the Late Middle Ages: A Study in Improvisatory Performance Practices", Ph.D. Diss., Music, University of California at Berkeley.
- Riepel, Joseph.
1752-1768. *Anfangsgrunde zur musikalischen Setzkunst*, 5 voll., Regensburg-Frankfurt-Augsburg.
- Rink, John Scott.
1989. "The Evolution of Chopin's 'Structural Style' and its Relation to Improvisation", Ph.D. Diss., University of Cambridge.
1993. "Schenker and Improvisation", «Journal of Music Theory», vol. XXXVII, pp. 1-54.
- Roig-Francolí, Miguel A.
1995. "Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation", «Early Music», vol. 23, n. 3, pp. 461-471.
- Romain, Edwin Philip.
1978. "A Study of Francis Poulenc's Fifteen Improvisations for Piano Solo", D.M.A., Performance, University of Southern Mississippi.
- Rosen, Charles.
1972/2. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, N.Y. (tr. it. *Lo stile classico*, Milano, Feltrinelli (1982).
- Rothenberg, David.
1996. "Sudden Music: Improvising Across the Electronic Abyss", «Contemporary Music Review», vol. 13, n. 2, pp. 23-46.
- Sancho-Velázquez, Angeles.
2001. "The Legacy of Genius: Improvisation, Romantic Imagination and the Western Musical Canon", Ph.D. Diss., University of California, Los Angeles.
- Santucci, Pellegrino.
1979. *L'improvvisazione musicale*, Bologna, s.e.
- Schenker Heinrich.
1925. *Die Kunst der Improvisation* (tr. ingl. *The Art of Improvisation*, in Kalib, Sylvan. 1973. "Thirteen Essays from the Three Yearbooks 'Das Meisterwerk in der Musik': An annotated translation", Ph.D. Diss. Northwestern University.
- Schouten, H.
1955. *Improvisation on the Organ*, Paxton, London.

Schramowski, Herbert.

1968. "Der Einfluss der instrumentalen Improvisation auf den künstlerischen Entwicklungsgang und das Schaffen des Komponisten", Leipzig, Hab., Musicology.

Schumann, Robert.

1854. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig.

Seletsky, Robert Eric.

1989. "Improvised Variation Sets for Short Dance Movements in Violin Repertory circa 1680-1800, Exemplified in Period Sources for Corelli's Violin Sonatas, Opus 5", D.M.A., Performance Practice, Cornell University.

Sità, Maria Grazia.

1998. "Modi dell'improvvisazione per tastiera tra Sette e Ottocento: il 'principio artistico' del *capriccio*", in Claudio Toscani (a cura di), *Sull'improvvisazione*, Lucca, LIM.

Solomon, Larry.

1982. "Improvisation (I)", «Perspectives of New Music», n. XXI, pp. 71-78.

1985. "Improvisation (II)", «Perspectives of New Music», n. XXIV, n. 2, pp. 224-235.

Stein, Erwin.

1962. *Form and Performance*, London, Faber & Faber.

Stern, Max.

1988. "Organizing Procedures Involving Indeterminacy and Improvisation", «Interface», n. 17, pp. 103-114.

Stockhausen, Karlheinz.

1971. *Texte zur Musik, 1963-1970*, Cologne, Verlag M. Dumont Schauberg.

Stoianowa, Ivanka.

1974. "La *Troisième sonate* de Boulez et le projet mallarméen du Livre", «Musique en jeu», n. 16, pp. 9-28.

Sutherland, R.

1991. "Musica e improvvisazione", «Auditorium», n. 3, pp. 7-15.

Swain, Joseph. P.

1988. "Form and Function in the Classical Cadenza", «Journal of Musicology», vol. VI, pp. 27-59.

Sydow, Bronislaw Edward.

1955. *Korrespondencja Fryderyka Chopina*, Warsaw, Państwowy Instytut Wydawniczy (trad. franc. Sydow, B.E. e Chainaye, Suzanne e Denise (a cura di), *Frédéric Chopin. Correspondance, 1810-1849*, 3 voll., Paris, Richard-Massé, 1981).

Toscani, Claudio (a cura di).

1998. *Sull'improvvisazione*, Lucca, LIM.

Treitler, Leo.

1974. "Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant", «Musical Quarterly», IX, pp. 333-372.

1975. "'Centonate' Chant: Übles Flickwerk or E pluribus unus?", «Journal of the American Musicological Society», vol. 28, pp. 1-23.

1989. *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Harvard University Press.

1991. "Medieval Improvisation", «World of Music», vol. 33, n. 3, pp. 66-91.

Waesberghe, J. S. van.

1951. "Guido d'Arezzo and Musical Improvisation", «Musica Disciplina», pp. 55-63.

Wagner, Peter.

2002. *Orgelimprovisation mit Pfiff*, München, Strube.

Wangermée, Robert.

1950. "L'improvisation pianistique au début du XIXe siècle", in «Miscellanea Musicologica Floris Van der Mueren», pp. 227-253.

Wegman, Rob C.

1996. "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500", «Journal of the American Musicological Society», vol. II, pp. 409-479.

Weidner, Raymond F.

1983. "The Improvisational Techniques of Charles Tournemire as Extracted from His Five Reconstructed Improvisations", Ph.D. Diss., Michigan State University.

Whitmer, T. Carl.

1934. *The Art of Improvisation*, New York, M. Witmark & Sons.

Whitmore, Philip.

1988. "Towards an Understanding of the Capriccio", «JRMA», n. CXIII, pp. 47-56.

1991. *Unpremeditated Art: the Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*, Oxford, Oxford University Press.

Woodring Goertzen, Valerie.

1996. "By Way of Introduction: Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists", «The Journal of Musicology», vol. 14 (3), pp. 229-337.

1998. "Setting the Stage. Clara Schumann's Preludes", in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 237-260.

Wyss, Beat e al. (a cura di).

1992. "Improvisation", Papers presented at *The International Conference on Improvisation* (Lucerne, 1990), Winterthur, Schweiz.

4. L'IMPROVVISAZIONE NELLA MUSICA AFRICANA-AMERICANA (La pubblicistica didattica è rappresentata solo da testi di referenza)

AA.VV.

1999. "Jazzanalyse. Lectures of 5th Jazz Musicological Congress",
«Jazzforschung/Jazz Research», vol. 31.

Adderley, "Cannonball" Julian.

1960. "Paying Dues: The Education of a Combo Leader", «Jazz
Review», vol. 3, n. 5 (Maggio), pp. 12-15.

Aebersold, Jamey.

1971. *A New Approach to Jazz Improvisation*, New Albany, IN, Jamey
Aebersold (I vol.).

Allen, Ray.

1991. "Shouting in Church: Narrative and Vocal Improvisation in
African American Gospel Quartet Performance", «Journal of
American Folklore», vol. 104, pp. 295-317.

Anderson, Doug.

1980. "Improvisation for Vocal Jazz Ensembles", «Music Educators
Journal», vol. 66, n. 5, pp. 89-94.

Anon.

1919. "A Negro Explains Jazz", «Literary Digest», 26 Aprile, pp. 28-29.

Armbruster, G.

1984. "First steps in improvisation", «Keyboard», n. 10 (Ott.), pp. 37-
44.

Averill, Gage.

1989. "Haitian Dance Bands, 1915-1970: Class, Race, and Authority",
«Latin American Review», vol. 10, n. 2 (Autunno/Inverno), pp.
203-235.

Baker, David.

1968. *Turnbacks: Techniques of Improvisation*, vol. 3 di Music
Workshop Publications, Chicago, Maher.

1969, 2/1983. *Jazz Improvisation: a Comprehensive Method of Study for all
Players*, Chicago, Maher.

1971. *Advanced Improvisation*, Chicago, Maher.

1971a. "Jazz Improvisation-The Weak Link", «Instrumentalist», vol.
26, n. 4, pp. 21-24.

1980. "Improvisation: A Tool for Music Learning", «Music Educators
Journal», 66, n. 5, pp. 42-51.

1982. *The Jazz Style of Clifford Brown*, Hialeah, FL, Studio PIR.

- Balliett, Whitney.
1977. *Improvising*, New York, Oxford University Press.
- Baraka, Amiri [LeRoi Jones].
1963. *Blues People: Negro Music in White America*, New York, William Morrow (tr.it. *Il popolo del blues. Sociologia degli afroamericani attraverso l'evoluzione del jazz*, Milano, Shake, 1994).
1970. *Black Music*, New York, William Morrow.
- Barrett, Robert Hawkes.
1996. "The Jazz Improvisational Style of Clarinetist Buddy De Franco", Ph.D. Diss., University of Oklahoma.
- Bash, L.
1983. "The effectiveness of three instructional methods on the acquisition of jazz improvisation skills", Ph.D. Diss., University of New York at Buffalo.
- Bastien, David T., e Hostager, Todd J.
1988. "Jazz as a Process of Organizational Innovation", «Communication Research», vol. 15, n. 5, pp. 582-602.
1992. "Cooperation as communicative accomplishment: A symbolic interaction analysis of an improvised jazz concert", «Communication studies», vol. 43, n. 2 (Estate), pp. 92-104.
- Bauer, Scott Matthew.
1994. "Structural Targets in Modern Jazz Improvisation: An Analytical Perspective", Ph.D. Diss., University of California, San Diego.
- Beeson, Ann.
1990. "'Quoting Tunes': Narrative Features in Jazz", «Collectanea», n. 1 (Estate), pp. 1-15.
- Béhague, G.
1980. "Improvisation in Latin American musics", «Music Educator's Journal», 66 (5), pp. 118-125.
- Bennett, H. Stith.
1980. *On Becoming a Rock Musician*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Benward, Bruce, e Joan Wildman.
1984. *Jazz Improvisation in Theory and Practice*, Dubuque, IA, C. Brown Co.
- Berendt, Joachim-Ernst.
1953. *Das Jazzbuch: Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik* (Frankfurt, 2/1959, *Das neue Jazzbuch*, tr.it. *Il nuovo libro del jazz*, Milano, Vallardi, 1992).
- Berk, Lee.
1970. "The Jazz School: Berklee at Twenty-five", *Musical Journal*, vol. 28, n. 9 (Ottobre), pp. 46-47.

- Berlin, Edward.
 1980. *Ragtime. A Musical and Cultural History*, Berkeley, University of California Press.
 1987. *Reflections and Research on Ragtime*, New York, Institute for Studies in American Music.
- Berliner, Paul.
 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Berrett, Joshua.
 2001. "West End Blues Revisited", «Musica Oggi», vol. 21, pp. 35-41.
- Bettonville, Albert.
 1939. "Paranoia du jazz. L'improvisation dans la musique de jazz", «Les cahiers du jazz», Paris.
- Bird, Robert Atkinson.
 1976. "Methods and Categories of Jazz Analysis: A Critical Review of Five Approaches to Jazz History and Musical Analysis", Ph.D. Diss., University of Wisconsin.
- Birkett, James.
 1995. "Gaining Access to the Inner Mechanisms of Jazz Improvisation", Ph.D. Diss., Open University.
- Bishop, Walter Jr.
 1976. *A Study in Fourths*, New York, Caldon.
- Blanq, Charles C., III.
 1977. "Melodic Improvisation in American Jazz: The Style of Theodore 'Sonny' Rollins, 1951-1962", Ph.D. Diss., Tulane University.
- Bolay, E.-M.
 1995. *Jazzmusikerinnen: Improvisation als Leben eine empirische Untersuchung zu Laufbahnen und Lebenswelten von Jazzinstrumentistinnen in der 90er Jahren*, Kassel, Germany.
- Bowen, José A.
 1990. "Jazz, Utterance, and Tradition: Finding the Tune in "Round Midnight", Relazione presentata al AMS/SEM/SMT Convegno Annuale a Oakland, CA, 10 Novembre.
- Bowman, Robert.
 1982. "The Question of Improvisation and Head Arrangement in King Oliver's Creole Jazz Band", Ph.D. Diss., University of New York.
- Bowman, Wayne.
 1988. "Doctoral Research in Jazz Improvisation Pedagogy: An Overview", «Council for Research in Music Education Bulletin», n. 96 (Primavera), Urbana, School of Music, University of Illinois, pp. 47-76.

- Bragalini, Luca
2000 "Tra realtà e leggenda: l'improvvisazione nel jazz di New Orleans", «Musica Oggi», n. 20, pp.31-36.
- Brisuso, Joseph James.
1974. "A Study of Ability in Spontaneous and Prepared Jazz Improvisation among Students Who Possess Different Levels of Musical Aptitude", in Edwin Gordon (a cura di), «Experimental Research in the Psychology of Music», n. 9, Iowa City, University of Iowa Press.
- Brothers, Thomas.
1994. "Solo and Cycle in African-American Jazz", «Musical Quarterly», vol. 78, n. 3, pp. 479-509.
- Brown, Robert.
1981. "How Improvised Is Jazz Improvisation?", in Charles T. Brown (a cura di), «Proceedings of NAJE Research», vol. 1, Manhattan, KS, NAJE Publications.
- Brown, T. Dennis.
1976. "A History and Analysis of Jazz Drumming to 1942", Ph.D. Diss., University of Michigan.
2002. "Drum Set", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. I, pp. 658-666.
- Brownell, John.
1994. "Analytical Models of Jazz Improvisation", «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 26.
- Buckner, Reginald T.
1987, "The art and techniques of jazz improvisation a report", in *Proceedings of NAJE-Research*, Vol. VI.
- Buhles, Gunter.
1981. "Der Jazz-Komponist George Russel and sein *Lydian Concept*", «Jazz-Podium», n. 4, p. 4-11; n. 5, pp. 4-8.
- Burnsed, Charles Vernon.
1978. "The development evaluation of an introductory jazz improvisation sequence as a supplementary activity for intermediate band class", Ph.D. Diss, Univ. of Miami.
- Byrnside, Ronald.
1975. "The Performer as Creator: Jazz Improvisation", in Charles Hamm, Bruno Nettel e Ronald Byrnside (a cura di), *Contemporary Music and Music Cultures*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.
- Cambor, C. Glenn, Gerald M. Lisowitz, e Miles D. Miller.
1962. "Creative Jazz Musicians: A Clinical Study", «Psychiatry», vol. 25, n. 1 (Febbraio), pp. 1-15.

- Camerini, Marco.
2000 "Tipologie improvvisative: verso una possibile classificazione", «Musica Oggi», n. 20, pp. 22-30.
- Cameron, William B.
1954. "Sociological Notes on the Jam Session", «Social Forces», n. 33, pp. 177-182.
- Caporaletti, Vincenzo.
2000. *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Teramo, Ideasuoni.
2002a. "Stratificazione metrica e modularità costruttiva in *Straight, No Chaser* di Thelonious Monk", «Musica Theorica Spectrum», 2/3, pp. 32-52.
2002b. "La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il 'tempo doppio'", «Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afroamericani», Vol. 1, pp. 77-112.
2002c. Recensione di *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition* (B. Kernfeld a cura di), «Nuova Rivista Musicale Italiana», Eri, vol.2/3, Settembre.
2002d. "Le modulazioni temporali nella musica di Charles Mingus. L'esempio di *Serenade in Blue*", «Musica Oggi», vol. 22, pp. 48-61.
2003. "L'insostenibile leggerezza del pop", «Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afroamericani», Vol. II, pp. 157-181.
2004. "La trascrizione di G. Schuller della cadenza di *West End Blues* (1928) di Louis Armstrong: una riscrittura critica", «Musica/Realtà», n. 74, Luglio, pp. 87-100.
- Carlson, W. R.
1980. "A procedure for teaching jazz improvisation based on an analysis of the performance practice of three major jazz trumpet players: Louis Armstrong, Dizzy Gillespie and Miles Davis", *Dissertation Abstracts International*, 41, 1214A.
- Carpitella, Diego.
1960. "Prefazione", in Dauer, Longstreet e Carpitella (a cura di), *Dizionario del jazz*, Milano, Il Saggiatore.
- Carr, Ian.
1982. *Miles Davis*, Paladin, London.
- Carter, Warrick L.
1986. "Jazz Pedagogy: A History Still in the Making", «Jazz Educators Journal», vol. 18 (3), pp. 10-13, 49-50.
- Chevan, David.
1997. "Written Music in Early Jazz", Ph.D. Diss., University of New York.

- Cogswell, Michael.
 1995. "Melodic organization in two solos by Ornette Coleman", «Annual Review of Jazz Studies», vol. 7, 1994-1995, pp. 101-144.
- Coker, Jerry e al.
 1970. *Patterns for Jazz*, Lebanon, IN, Studio P/R.
- Coker, Jerry.
 1964. *Improvising Jazz*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.
 1975. *The Jazz Idiom*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.
- Collier, James Lincoln.
 2002. "Jazz", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. II, pp. 361-389.
 2002a. "Bands", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. I, pp. 119-126.
- Collins, John Edmund.
 1987. "Jazz Feedback to Africa", «American Music», vol. 5, n. 2 (Estate), pp. 176-193.
- Coltrane, John.
 1960. (con Don De Michael.) "Coltrane on Coltrane", «Down Beat» 27, n. 20 (29 settembre), pp. 26-27.
- Coolman, Todd.
 1985. *The Bass Tradition: Past, Present, Future*, New Albany, IN., Jamey Aebersold.
- Corbett, John.
 1994. *Extended Play. Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham, N.C., Duke University Press.
 1995. "Ephemera Underscored: Writing About Free Improvisation", in K. Gabbard (a cura di), *Jazz Among the Discourses*, pp. 217-240.
- Courlander, Harold.
 1963. *Negro Folk Music*, New York, Columbia University Press.
- Dauer, Alfons M.
 1969. "Improvisation: Zur Technik der spontanen Gestaltung im Jazz", «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 1, pp. 113-132.
 1984. "Das lydische-chromatische Tonsystem von George Russel und seine Anwendung", «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 16, pp. 61-132.
- David J., Conrad A. Cork e Tina Setton.
 1991. "Cognitive strategies in jazz improvisation: an exploratory study", «Canadian Journal of Research in Music Education», vol. 33, Dicembre, pp. 47-54.
- Davis, Miles e Quincy Troupe.
 1990. *Miles: the Autobiography*, London, Picador.

- Day, William.
2000. "Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism", «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 58, n. 2, pp. 99-111.
- De Stefano, Reno.
1996. "Wes Montgomery's Improvisational Style, 1959-1963: The Riverside Years", Ph.D. Diss., University of Montreal.
- Dean, Roger T.
1992. *New Structures in Jazz and Improvised Music since 1960*, Milton Keynes, Open University Press.
- Dean-Lewis, Tim.
1997. "How Weird Can Things Get? (Maps for Pantonal Improvisation)", «Annual Review of jazz Studies», vol. 8, pp. 203-126.
- DeMichael, Don.
1962. "John Coltrane and Eric Dolphy Answer the Critics", «Down Beat» 29, n. 8 (12 Aprile), pp. 20-23.
- Desmarais, Lorraine.
1990. "Jazz improvisation", «Compositeur canadien/The Canadian Composer», vol. 1, n. 2, pp. 20-21.
- DeVeaux, Scott.
1993. "'Black, Brown & Beige' and the Critics", «Black Music Research Journal», vol. 13, n. 2 (Autunno).
- Dobbins, Bill.
1984. *The Contemporary Jazz Pianist*, 4 voll., New York, Charles Colin.
- Doerschuk, B.
1984. *The Literature of Improvisation*, «Keyboard», 10 (Oct.), pp. 48-52.
- Driggs, Frank.
1960. "Eddie Barefield's Many Worlds", «Jazz Review», vol. 3, n. 6 (Luglio), pp. 18-22.
- Durant, Alan.
1989. "Improvisation in the Political Economy of Music", in Christopher Norris (a cura di), *Music and the Politics of Culture*, New York, St. Martin's Press, pp. 252-282.
- Dutton, Paul.
1997. "Twenty Years of Freedom: Jazz & Free Improvisation at the Music Gallery in Toronto", «Coda», n. 274, pp. 2-5.
- Eckard, Paula Gallant.
1994. "The Interplay of Music, Language, and Narrative in Toni Morrison's Jazz", «CLA Journal», n. 38, pp. 11-19.
- Epstein, Dena J.
1973. "African Music in British and French America", «The Musical

- Quarterly», vol. 59, n. 1 (gen.), pp. 61-91.
1975. “The Folk Banjo: A Documentary History”, «Ethnomusicology», vol. 19, n. 3 (Settembre), pp. 347-371.
1977. *Sinful Tunes and Spirituals: Black Music to the Civil War*, Chicago, University of Chicago Press.
- Evans, David.
1978. “African Elements in Twentieth-Century United States Black Folk Music”, «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 10, pp. 85-109.
1987. “The Origins of Blues and Its Relationship to African Music”, in Daniel Droixhe e Klaus H. Kiefer (a cura di), *Images de l'africain de l'antiquité au XXe siècle*, Bayreuther Beitrage zur Literaturwissenschaft, vol. 10, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang.
- Feather, Leonard e Ira Gitler (a cura di).
1976. *The Encyclopaedia of Jazz in the Seventies*, New York, Horizon.
- Feather, Leonard.
1945. “The Rhythm Section”, «Esquire», vol. 24, n. 3 (Settembre), p. 82.
1965. *The Book of Jazz: A Guide to the Entire Field*, New York, Horizon.
1980. *Inside Jazz*, ediz. II., New York, Da Capo (orig. publ. come *Inside Be-bop*, New York, J. J. Robbins & Sons, 1949).
- Finkelman, Jonathan.
1997. “Charlie Parker and the Role of Formulas in Jazz Improvisation”, «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 29, pp. 208-209.
- Floyd, Samuel A. Jr.
1991. “Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry”, «Black Music Research Journal», vol. 11, n. 2 (Autunno), pp. 265-287.
1995. *The Power of Black Music. Interpreting Its History From Africa To The United States*, New York, Oxford University Press.
- Franco, Maurizio (a cura di). 2000. *L'improvvisazione*, «Musica Oggi», vol. 20.
2001. “Potato Head Blues. La nascita del solismo moderno”, «Musica Oggi», vol. 21, pp. 42-52.
2002. *Django Reinhardt: dalla chitarra gitana al jazz*, Brugherio-Milano, Sinfonica Jazz
- Fraser, Wilmot Alfred.
1983. “Jazzology: A Study of the Tradition in Which Jazz Musicians Learn to Improvise”, Ph.D. Diss., University of Pennsylvania.
- Gabbard, Krin (a cura di).
1995. *Jazz Among the Discourses*, Durham, NC & London.
- 1995a. *Representing Jazz*, Durham, NC & London.

- Gardner, Barbara.
1961. "The Legacy of Clifford Brown", «Down Beat» 28, n. 21 (12 ottobre), pp. 17-21.
- Gioia, Ted.
1987. "Jazz: The Aesthetics of Imperfection", «Hudson Review», vol. 39, n. 4 (Inverno), pp. 585-600.
1988. *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*, New York, Oxford University Press.
- Gitler, Ira.
1958. "Trane on the Tracks", «Down Beat» 25, n. 21, p. 16.
- Gonda, Janos.
1971-72. "Problems of Tonality and Function in Modern Jazz Improvisation", «Jazzforschung/Jazz Research», voll. 3-4, pp. 194-205.
- Gridley, Mark C.
1985. *Jazz Styles*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.
- Gridley, Mark, Maxham, Robert e Hoff, Robert.
1989. "Three Approaches to Defining Jazz", «The Musical Quarterly», vol. 73 (n. 4), pp. 513-531.
- Gruntz, George.
1985. "Jazz Improvisation and Kreativität", St. Gallen (Aulavortrage der Hochschule Sankt Gallen für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften 30).
- Gualberto, Gianni Morelembaum.
2003-2004. "Shout Piano: lo stride e la Harlem Renaissance", «Musica Oggi», n.23, pp.5-19.
- Gushee, Lawrence.
1981. "Lester Young's 'Shoeshine Boy'", in Daniel Heartz e Bonnie Wade (a cura di), *International Musicological Society, Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*, Kassel, Bärenreiter, pp. 151-169.
1998. "The Improvisation of Louis Armstrong", in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 291-334.
2001. "Modes of Reception/Influence. The Influence of Louis Armstrong", «Musica Oggi», vol. 21, pp. 22-28
2002. "New Orleans Jazz", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. II, pp. 887-888.
- Handy, William Christopher.
1941 [1957]. *Father of the Blues: an Autobiography*, London, Sedgwick & Jackson.

- Hargreaves, David J., Conrad A. Cork e Tina Setton.
1991. "Cognitive Strategies in Jazz Improvisation: An Exploratory Study", «Canadian Journal of Research in Music Education», 33, Special ISME Research Edition (Dicembre), pp. 47-54.
- Harker, Brian.
1999. "'Telling a Story': Louis Armstrong and Coherence in Early Jazz", «Current Musicology», n. 63, pp. 46-83.
- Harriott, Joe.
1997. "The Truth About Free Form Jazz", «Rubberneck», n. 25, pp. 30-31.
- Harrison, Max.
1980. "Jazz", in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, London, Macmillan.
- Hartman, Charles O.
1991. *Jazz Text. Voice and Improvisation in Poetry, Jazz, and Song*, Princeton, Princeton University Press.
- Heckman, Don.
1965a. "Inside Ornette Coleman", «Down Beat» 32, n. 19 (9 Settembre), pp. 13-15.
1965b. "Inside Omette, Part 2", «Down Beat» 32, n. 26 (16 Dicembre), pp. 20-21.
- Hendler, Maximilian.
1984. "Gedanken zum 'Lydischen Konzept' von George Russell", «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 16, pp. 163-171.
- Hentoff, Nat.
1955. "Miles", «Down Beat» 22, n. 22 (2 Novembre), pp. 13-14.
- Hodeir, André.
1954. *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Flammarion (tr. it *Uomini e problemi del Jazz*, Milano, Longanesi, (1958) 1980, II ediz).
- Hodgkinson, Tim.
1984. "Sulla libera improvvisazione", «Musica/Realtà», n. 15, dicembre.
- Hores, R.G.
1977. "A comparative study of visual- and aural-orientated approaches to jazz improvisation with implications for instruction", Ed. D. thesis, Indiana University.
- Horst Hüger, Florian.
1991. "*Ory's Creole Trombone*. Transkription und Analyse der ersten Schallplattenaufnahme einer schwarzen New Orleans Jazzband", «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 23, pp. 9-115.
- Howard, J.
1978. "Improvisational Techniques of Art Tatum", Ph.D. Diss., Case Western Reserve University.

- Hyman, Dick.
1986. *Professional Chord Changes and Substitutions for One Hundred Tunes Every Musician Should Know*, Katonah, NY, Ekay Music.
- Jaffe, Andrew.
1980. *Jazz Theory*, Dubuque, IA, C. Brown Co.
- Jarvinen, Topi.
1995. "Tonal hierarchies in jazz improvisation", «Music Perception», vol. 12, n. 4 (Estate), pp. 415-437.
- Jeanquartier, André.
1984. "Kritische Anmerkungen zum *Lydian Chromatic Concept*", «Jazzforschung/Jazz Research », vol. 16, pp. 9-42.
- Johnson, Bruce.
1993. "Hear me talkin' to ya: problems of jazz discourse", «Popular music», 12, pp. 1-12.
- Johnson-Laird, P. N.
1991. "Jazz improvisation: a theory at the computational level", in P. Howell, R. West e I. Cross (a cura di), *Representing musical structure*, New York, Academic Press, 291-325.
2002. "How Jazz Musicians Improvise", «Music Perception», vol. 19, pp. 415-422.
- Jost, Ekkehard.
1974. *Free Jazz*, Graz/Vienna, Universal Edition (tr. ingl. New York, Da Capo Press, 1994).
1974a. "Spontaneität and Klischee in der Jazzimprovisation, dargestellt an John Coltrane's *Giant Steps*", in *IMS-Report / Bericht Fiber den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin*, Kassel, Bärenreiter, 1980, pp. 457-460.
- Kennedy, Raymond F.
1987. "Jazz Style and Improvisation Codes", «Yearbook for Traditional Music», n. 19, pp. 37-43.
- Kenny, Barry.
2001. "Structure in jazz Improvisation: A Formulaic Analysis", «Annual Review of Jazz Studies», vol. 10, pp. 163-194.
- Kent Williams, J.
1988. "Archetypal Schemata in Jazz Themes", «Annual Review of Jazz Studies», vol. 4, pp. 49-74.
- Kernfeld, Barry Dean (a cura di).
2002. *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, 3 voll., Macmillan Publisher Limited, London.
- Kernfeld, Barry Dean.
1981. "Adderley, Coltrane, and Davis at the Twilight of Bebop: The Search for Melodic Coherence (1958-59)", Ph.D. Diss., Cornell University.

1983. "Two Coltranes", «Annual Review of Jazz Studies», vol. 2, pp. 7-66.
1995. *What to Listen for in Jazz*, New Haven (CT)-London, Yale University Press.
2002. "Improvisation", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. II, pp. 313-323.
- 2002a. "Blues Progression", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. I, pp. 255-256.
- 2002b. "Recording (II, 4, 7-9)", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. III, pp. 374-375 / 377-378.
- Kessel, Barney.
1979. "Lester Young, Part 2", «Guitar Player» (Gennaio), n. 22, p. 97.
- Ketch, James.
1985. "Jazz Improvisation and the Blues Tradition", «ITG Journal of the International Trumpet Guild», n. 9, p. 18.
- Kirkwood, Kenny.
1986. "*Dippermouth Blues/Sugarfoot Stomp*: Thoughts on an Oral Tradition", Dispensa inedita preparata per il corso di Robert Witmer, Music 5080.03, York University, Toronto, Ontario.
- Knauer, Wolfram.
1990. "Simulated Improvisation in Duke Ellington's 'Black, Brown & Beige'", «The Black Perspective in Music», Vol. 18, nn. 1/2, pp. 20-38.
1991. *Zwischen Bebop und Free Jazz: Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet*, Mainz, Germany.
- Koch, Lawrence O.
- 1974-75. "*Ornithology*: A Study of Charlie Parker's Music (Parts 1)", «Journal of Jazz Studies», vol. 2, n. 1 (Dicembre 1974), pp. 61-87; "(Part 2)", vol. 2, n. 2 (Giugno 1975), pp. 61-85.
2002. "Piano", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. III, pp. 280-289.
- Krieger, Franz.
1992. "*Society Blues*. Zur Geschichte und Analyse der ersten schwarzen Jazz-Schallplattenaufnahmen", «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 24, pp. 99-172.
1997. Recensione di *Charlie Parker and Thematic Improvisation*, di Henry Martin, «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 29, pp. 208-209.
- Krims, Adam.
2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Kubik, Gerhard.
 1959. "Archaischer and moderner Jazz", «Neue Zeitschrift für Musik» (Settembre), pp. 448-51.
 1993. "Transplantation of African Musical Cultures to the Americas", in Wolfgang Binder (a cura di), *Slavery in the Americas*, Würzburg, Germany, Königshausen & Neumann.
 2001. "Presenza della musica africana nel jazz", in Nattiez-Baroni-Dalmonte (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, Torino, Einaudi, vol. 1, pp. 1064-1101.
- LaPorta, John.
 1968. *A Guide to Improvisation*, Boston, Berklee.
- Lateef, Yusef.
 1979. *Method on How to Improvise Soul Music*, Amherst, MA, Fana.
 1988. "The pleasures of voice in improvised music", «Views on Black American Music», n. 3, pp. 43-47.
- Levin, Michael e John S. Wilson.
 1949. "No Bop Roots in Jazz: Parker", «Down Beat» 16, n. 17 (9 Settembre), p. 1.
- Levitt, D.A.
 1981. "A melody description system for jazz improvisation", M.S. thesis, M.I.T.
- Lewis, George.
 1996. "Improvised Music since 1950: Afrological and Eurological Perspectives", «Black Music Research Journal», vol. 16/1, pp. 91-122.
- Litweiler, John.
 1984. *The Freedom Principle: Jazz after 1958*, New York, Da Capo Press.
- Logan, Wendell.
 1984. "The Ostinato Idea in Black Improvised Music: A Preliminary Investigation", «Black Perspective in Music», vol. 12, n. 2 (Autunno), pp. 193-215.
- Mansfield, Horace, Jr.
 1985. "The Survivors", «Be-bop and Beyond», vol. 3, n. 1 (Gennaio/ Febbraio), pp. 24-32.
- Manuel, Peter.
 1998. "Improvisation in Latin American Dance Music. History and Style", in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 127-148.
- Martin, Henry.
 1980. "Jazz Harmony", Ph.D. Diss., Princeton University.

1988. "Jazz Harmony: A Syntactic Background", «Annual Review of Jazz Studies», vol. 4, pp. 9-30.
1996. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*, Lanham, MD, Scarecrow Press.
- 1996a. "Jazz Theory: An Overview", «Annual Review of Jazz Studies», vol. 8, pp. 1-18.
- McKinney, John Francis.
1978. "The Pedagogy of Lennie Tristano", Ph.D. Diss., Fairleigh Dickinson University.
- Meadows, Eddie S.
1981. *Jazz Reference and Research Materials: A Bibliography*, New York, Garland.
- Mehegan, John.
1959-65. *Jazz Improvisation*, New York, Watson-Guption (4 voll).
- Meier, Berthold.
1988. *Literatur und Studienmaterialien zur Jazzimprovisation*, Stuttgart, pubbl. in proprio.
- Mensah, Atta Annan.
1971-72. "Jazz-The Round Trip", «Jazzforschung/Jazz Research», voll. 3-4, pp. 124-137.
- Merriam, Alan E. e Raymond W. Mack.
1960. "The Jazz Community", «Social Forces», vol. 38, n. 3 (Marzo), pp. 211-222.
- Merriam, Alan P. e Robert J. Brenford.
1954. *A Bibliography of Jazz*, Philadelphia, American Folklore Society (rist. New York, Da Capo Press, 1970).
- Milano, Dominic.
1984. "Jazz Pianist and Psychiatrist Denny Zeitlin on the Psychology of Improvisation", «Keyboard», vol. 10, n. 10 (Ottobre), pp. 30-35.
- Monge, Luigi.
2002. "Blues della cecità", «Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afroamericani», vol. 1, pp. 113-138.
- Monson, Ingrid T.
1991. "Musical Interaction in Modern Jazz: An Ethnomusicological Perspective", Ph.D. Diss., New York University.
1994. "Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology", «Critical Inquiry», vol. 20, n. 2, pp. 283-313.
1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press.
1998. "Oh Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz", in Bruno Nettl e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 149-168.

- Moorman, D. L.
1984. "An Analytical Study of Jazz Improvisation with Suggestions for Performance", Ph.D. Diss., New York University.
- Msosa, Watson.
1999. "From Cultural Aesthetic to Performance Technique: Continuities and Contrasts in Improvisational Milieux of Vimbuza and Jazz", «Journal of Humanities», n. 13, pp. 47-58.
- Muller, Fred.
1955. "Über Improvisation im jazz", «Jazz-Podium», n. 9, p. 6.
- Mumma, Gordon, con Chris Sheridan e Barry Kernfeld.
1988. "Recording (I)", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. III, pp. 365-371.
- Murphy, F.
1982. "The cornet style of Leon Bix Beiderbecke (1903-1931)", Ph.D. Diss., La Trobe University.
- Murphy, John P.
1990. "Jazz Improvisation: The Joy of Influence", «Black Perspective in Music», n. 18, pp. 7-19.
- Murray, Albert.
1976. *Stomping the Blues*, New York, McGraw-Hill.
- Nelson, Oliver.
1966. *Patterns for Improvisation*, New Albany, IN., Jamey Aebersold.
- Newsom, John.
1973. "Jazz: Aspects of Melodic Improvisation", in F.W Sterfeld (a cura di), *Music in the Modern Age*, New York, Praeger.
- Nogliki, Bert.
1981. *Jazz-werkstatt international Musik*, Berlin, Verlag Neue Musik.
1990. *Klangspuren: Wege improvisierter Musik*, Berlin, Verlag Neue Musik.
- Noll, D. J.
1977. *Zur Improvisation im deutschen Free Jazz: Untersuchungen zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen* (Hamburg), s.e.
- Novello, John.
1997. "Blues and Blues Improvisation", «Canadian Musician» (Dicembre), pp. 24-25.
- Oliver, Paul.
1970. *Savannah Syncopators: African Retentions in the Blues*, New York, Stein & Day.
- Owens, Thomas.
1974. "Charlie Parker: Techniques of Improvisation", Ph.D. Diss., University of California, Los Angeles.
2002. "Forms", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. I, pp. 823-835.

- Patrick, James.
1975. "Charlie Parker and Harmonic Sources of Bebop Composition: Thoughts on the Repertory of New Jazz in the 1940s", «Journal of Jazz Studies», vol. 2, n. 2 (Gennaio), pp. 3-23.
- Paulson, J. C.
1985. "The development of an imitative instructional approach to improvising effective melodic statements in jazz solos", DMA thesis, University of Washington.
- Perlman, Alan M. e Greenblatt, Daniel.
1981. "Miles Davis Meets Noam Chomsky: Some Observations on Jazz Improvisation and Language Structure", in Wendy Steiner (a cura di), *The Sign in Music and Literature*, Austin, University of Texas Press, pp. 169-183.
- Pesquinne, Blaise.
1934. "De l'improvisation dans le jazz", «La Revue Musicale», Sett./Ott., pp. 177-188.
- Pfleiderer, Martin.
1994. "Der kollektive Improvisationsstil des Art Ensemble of Chicago: Ein Beitrag zur musikalischen Analyse in der Populärmusikforschung", in *Grundlagen, Theorien, Perspektiven*, Baden-Baden, CODA Musikservice, pp. 47-62.
- Pike, Alfred.
1974. "A Phenomenology of Jazz", «Journal of Jazz Studies», vol. 2, n. 1 (Dicembre), pp. 88-94.
- Pinckney, Warren R. Jr.
1989. "Puerto Rican Jazz and the Incorporation of Folk Music: Analysis of New Musical Directions", «Latin American Review», vol. 10, n. 2 (Autunno/Inverno), pp. 236-266.
1989-90. "Jazz in India: Perspectives on Historical Development and Musical Acculturation", «Asian Music», vol. 21, n. 1 (Autunno/Inverno), pp. 35-77.
- Piras, Marcello.
1996. "Introduzione alla nuova edizione italiana", in Gunther Schuller, *Il jazz*, vol. 1, Torino, EDT, pp. ix-xviii.
- Porter, Lewis (a cura di).
1997. *Jazz. A century of change*, New York, Schirmer Books.
- Porter, Lewis.
1983. "John Coltrane's Music of 1960 through 1967: Jazz Improvisation as Composition", Ph.D. Diss., Brandeis University.
1985. *Lester Young*, Boston, Twayne.
- Potter, Gary M.
1990. "Analysing improvised jazz", «College Music Symposium», vol. 30, n. 1 (Primavera), pp. 64-74.

- Pressing, Jeff.
 1978. "Towards an Understanding of Scales in Jazz",
 «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 9, pp. 25-35.
1982. "Pitch Class Set Structures in Contemporary Jazz",
 «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 14, pp. 133-172.
- Radano, Ronald. M.
 1985. "Anthony Braxton and his two musical traditions, the meeting
 of concert music and jazz", (2 voll.), Ph. D Diss., University of
 Michigan.
1992. "Jazzin' the Classics. The AACM challenge to mainstream aes-
 thetics", «Black Music Research Journal», n. 12, vol. 1, pp. 79-95.
- Rasula, Jed.
 1995. "The Media of Memory. The Seductive Menace of Records in
 Jazz History", in Gabbard, K. (a cura di), *Jazz Among the
 Discourses*, Durham, NC & London, pp. 134-164.
- Rinzler, Paul.
 1983. "McCoy Tyner: Style and Syntax", «Annual Review of Jazz
 Studies», vol. 2, pp. 109-149.
1988. "Preliminary Thoughts on Analysing Musical Interaction
 among Jazz Performers", «Annual Review of Jazz Studies», vol.
 4, pp. 153-160.
- Roberts, Bruce.
 1991. "Teaching the Seven Fundamental Rudiments",
 «Instrumentalist», vol. 45, n. 9 (Marzo), pp. 74-77.
- Roberts, John Storm.
 1972, *Black Music of Two Worlds*, New York, Praeger (rist. N.Y., W.
 Morrow, 1974).
- Rose, Richard.
 1985. "Eight Elements of Jazz Improvisation", «Music Educators
 Journal», vol. 71, n. 9, pp. 46-47.
- Russell, George A.
 2001. 1964 (1953) (1959). *The Lydian Chromatic Concept of Tonal
 Organization for Improvisation*, New York, Concept Publishing
 Company.
- Russo, William.
 1968. *Jazz Composition and Orchestration*, Chicago, University of
 Chicago Press.
- Saindon, Ed.
 2000. "Vertical Improvisation: Improvisational Techniques Based on
 Tension Resolution", «Percussive Notes», n. 38, pp. 33-38.
- Salvatore, Joseph A.
 1970. "Jazz Improvisation: Principles and Practices Relating to Harmo-
 nic and Scalic Resources", Ph.D. Diss. Florida State University.

- Sargeant, Winthrop.
1938. *Jazz: Hot and Hybrid*, New York, Arrow (III ediz., New York, Da Capo, 1976).
- Sawyer, Keith.
1992. "Improvisational Creativity: An Analysis of Jazz Performance", «Creativity Research Journal», 5 (3), pp. 253-263.
- Schuller, Gunther.
1958. "Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation", «Jazz Review», vol. 1, n. 1 (Novembre), pp. 6-11.
1961. *Ornette Coleman*, New York, MJQ Music.
1962. "Sonny Rollins and Thematic Improvising", in Martin Williams (a cura di), *Jazz Panorama*, New York, Crowell-Collier (rist. di Schuller 1958).
1968. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York, Oxford University Press (tr. it. *Il Jazz*, voll. I-II, Torino, EDT, 1996).
1989. *The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945*, New York, Oxford University Press (tr. it. *Il Jazz*, vol. III, *L'era dello Swing - I grandi Maestri* (1999); *Il Jazz*, vol. IV, *L'era dello Swing - Le grandi orchestre nere* (2001), (in prep. voll. V e VI), Torino, EDT).
2002. "Arrangement", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. I, pp. 75-81.
- Scivales, Riccardo.
1990. *Harlem Stride Piano Solos*, Katonah, N.Y., Ekay Music.
2001. *The Soul of Blues, Stride and Swing Piano*, Bedford Hills, N.Y., Ekay Music.
2003. "L'improvvisazione nel Ragtime", «Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afroamericani», vol. 2, pp.109-156.
- Sher, Chuck e Bauer, Bob (a cura di).
1988-1993. *The New Real Book*, Voll. 1, 2, 3, Petaluma, CA, Sher Music.
- Sheridan, Chris.
2002. "Recording (11, 1-3, 5-6)", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. III, pp. 371-374 /375-378.
- Shipton, Alyn.
2002. "Double Bass", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. I, pp. 643-646.
- Sidran, Ben.
1971. *Black Talk*, New York, Da Capo (1986).
- Siron, Jacques.
1992. *La Partition intérieure : Jazz, musiques improvisées*, Paris, Outre Mesure.

- Smith, Chris.
1998. "A Sense of the Possible. Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance", in Bruno Nettle e Melinda Russell (a cura di), *In the Course of Performance*, Chicago e London, The University of Chicago Press, pp. 261-290.
- Smith, Chris.
1999. "‘I can show it to you better than I can explain it to you’: Analysing Procedural Cues in African-American Musical Improvisations", Ph.D. Diss., Indiana University.
- Smith, Gregory Eugene.
1983. "Homer, Gregory, and Bill Evans? The Theory of Formulaic Composition in the Context of Jazz Piano Improvisation", Ph.D. Diss., Harvard University.
1991. "In Quest of a New Perspective on Improvised Jazz", «World of Music», vol. 33 (3), pp. 29-52.
- Southern, Eileen.
1971. *The Music of Black Americans: A History*, New York, W. W. Norton.
- Spring, Howard.
1980. "The Improvisational Technique of Charlie Christian", M.E A. thesis, York University, Toronto, Ontario.
- Stanyek, Jason.
1999. "Articulating Intercultural Free Improvisation: Evan Parker’s Synergetics Project", «Resonance», vol. 7, n. 2, pp. 44-47.
- Stearns, Marshall W.
1972. (1956, 1970). *The Story of Jazz*, London, Oxford University Press.
- Steedman, Mark J.
1984. "A Generative Grammar for Jazz Chord Sequences", «Music Perception», vol. 2 (1), pp. 52-77.
- Stewart, Milton Lee.
1974-75. "Structural Development in the Jazz Improvisational Technique of Clifford Brown", Ph.D. Diss., University of Michigan.
1979. "Some Characteristics of Clifford Browns Improvisational Style", «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 11, pp. 135-64.
1986. "Player Interaction in the 1955-1957 Miles Davis Quintet", «Jazz Research Papers», n. 6, pp. 187-210.
- Stewart, Rex William.
1972. *Jazz Masters of the Thirties*, New York, Macmillan Co.
- Strunk, Steven.
1979. "The Harmony of Early Bebop: A Layered Approach", «Journal of Jazz Studies», vol. 6, n. 1 (Autunno/Inverno), pp. 4-53.

2002. "Harmony", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. II, pp. 159-172.
- Suber, Charles.
1976. "Jazz Education", in Leonard Feather e Ira Gitler (a cura di), *The Encyclopaedia of Jazz in the Seventies*, New York, Horizon.
- Such, David.
1985. "Music, Metaphor and Values among Avant Garde Jazz Musicians Living in New York City", Ph.D. Diss., University of California at Los Angeles.
- Taylor, Billy.
1982. *Jazz Piano: A Jazz History*, Dubuque, IA, C. Brown Co.
- Thomas, Pat.
1993. "Islam's Contribution to Jazz and Improvised Musics", «Rubberneck», n. 15, p. 8.
- Tirro, Frank.
1967. "The Silent Theme Tradition in Jazz", «Musical Quarterly», vol. 53, n. 3 (Luglio), pp. 313-334.
1974. "Constructive Elements in Jazz Improvisation", «Journal of American Musicological Society», vol. 27, pp. 285-305.
- Titon, Jeff.
1978. *Every Day I Have The Blues: Improvisation and Daily Life*, Southern Folklore Quarterly, n. 42, pp. 85-98.
- Tomlinson, Gary.
1991. "Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Signifies", «Black Music Research Journal», vol. 11, n. 2 (Autunno), pp. 229-264.
- Tucker, Bruce.
1997. "Narrative, Extramusical Form, and the Metamodernism of the Art Ensemble of Chicago", «Lenox Avenue», n. 3, pp. 27-41.
- Tucker, Mark.
2002. "Transcription", in B. Kernfeld (a cura di), *The New Grove Dictionary of Jazz. Second Edition*, London, McMillan, vol. III, pp. 777-779.
- Ulrich, John Wade.
1977. "The Analysis and Synthesis of Jazz by Computer", in *Proceedings of the Fifth International Joint Conference on Artificial Intelligence*, Los Angeles, Erlbaum, Hillsdale, NJ, pp. 865-872.
- Van Der Blik, Robert.
1987. "Wes Montgomery: A Study of Coherence in Jazz Improvisation", Master's thesis, York University, Toronto, Ontario.
- Velleman, Barry.
1978. "Speaking of Jazz: Improvisation through Linguistic Methods", «Music Educators Journal», vol. 65, n. 2, pp. 28-31.

- Wang, Richard.
 1973. "Jazz circa 1945: A Confluence of Styles", «Musical Quarterly», vol. 59 (4), pp. 531-546.
1988. "Researching the New Orleans-Chicago Jazz Connection: Tools and Methods", «Black Music Research Journal», vol. 8 (1), pp. 101-112.
- Waterman, Richard A.
 1948. "Hot Rhythm in Negro Music", «Journal of American Musicological Society», vol. 1 (1), pp. 24-37.
1952. "African influence on the music of the Americas", in S. Tax (a cura di), *Acculturation in the Americas*, University of Chicago Press, Chicago (rist. in Shelemay (a cura di). 1990. *The Garland library of readings in ethnomusicology*. Vol. 3, *Music as culture*, New York, Garland).
- Weisberg, R.W., Brinkman, A. R., Folio, e al.
 2004. "Toward a cognitive analysis of creativity: Improvisation in jazz" in R. Parncutt, A. Kessler e F. Zimmer (a cura di), *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology*, Graz, Austria, 15-18 Aprile.
- Werner, Craig Hansen.
 1994. *Playing the Changes: From Afro-Modernism to the Jazz Impulse*, Urbana, University of Illinois Press.
- Williams, Martin.
 1959. *The Art of Jazz*, New York, Oxford University Press.
1973. *The Smithsonian Collection of Jazz Classic*, Opuscolo allegato, Washington D.C., Smithsonian Institution, ediz. III.
- Wilmer, Valerie.
 1977. *As serious as your life. The Story of the new jazz*, London, Allison & Busby (rist. New York, Da Capo Press, 1992).
- Wilson, Olly.
 1983. "The Black Music as an Art form", «Black Music Research Journal», n. 3, pp. 1-22.
1996. "Composition from the African-American Perspective", «Black Music Research Journal», vol. 16, n. 1, pp. 43-53.
- Winter, Keith.
 1979. "Communication Analysis in Jazz", «Jazzforschung/Jazz Research», vol. 11, pp. 93-133.
- Zenni, Stefano.
 2000. "La sfida permanente: tra improvvisazione e composizione jazz", «Musica Oggi», n. 20, pp. 15-21.
- Ziegenrucker, Wieland.
 1965. "Jazz und Improvisation", «Volkskunst (Monatsschrift für das Künstlerische Volksschaffen)», vol. 14, n. 1, pp. 16-17.

Zinn, David B.

1981. *The Structure and Analysis of the Modern Improvised Line, I, Theory*, New York , G. & B. Arts International.

ABSTRACT

Title: A BIBLIOGRAPHY ON MUSICAL IMPROVISATION

Author: Vincenzo Caporaletti

The following bibliography includes more than eight hundred titles of essays and monographs on musical improvisation. They mainly refer to pedagogy, aesthetics, cognitive science, psychology, historical musicology, and African-American musicology. Such bibliography does not take into account any didactic manuals nor old works, but focuses on books that dealt with musical improvisation from a speculative perspective.

The listed texts have been divided into four groups according to the different disciplines they belong to.

1. Psychology, pedagogy, cognitive science, improvisational aesthetics
2. Improvisation in ethno-musicological studies
3. Improvisation in western art music
4. Improvisation in African-American music.

This bibliographical index corresponds to the more strictly musicological part of bibliography included in my book titled *I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale* (The Improvisatory Processes in Music: A Global Approach), Lucca, LIM, 2005. Because of its intrinsic systematic features, it has been deemed useful to publish it separately as an independent scientific instrument.

Elenco dei collaboratori

Giorgio Lombardi è Direttore Artistico del Museo del Jazz di Genova. Giornalista e critico musicale, collabora da vari anni con la rivista *Musica Jazz*, con la Rai, e diverse altre testate. Specialista di jazz tradizionale e classico, nel 1993 ha pubblicato per l'editore De Rubeis il volume *New Orleans–Chicago–New York*. Nel 2003 ha dato alle stampe per la casa editrice Daniela Piazza il primo volume dell'opera *Hot Jazz*, dedicato alla scuola di New Orleans, cui ha fatto seguito l'uscita nel 2004 del secondo volume, incentrato sul Dixieland.

Leo Izzo, laureato nel 1999 al DAMS di Bologna con una tesi sulla musica di Jelly Roll Morton (premio DAMS), con pubblicazione sulla rivista «Il Saggiatore musicale», è dottorando di ricerca all'Università di Bologna con uno studio sul rapporto tra la musica di Bruno Maderna e il jazz, collaborando nel contempo al corso di Civiltà Musicale Afroamericana. Oltre a svolgere attività didattica è collaboratore dell'Enciclopedia Treccani Ragazzi. Come chitarrista jazz nel 1998 ha realizzato a New York il disco *That Look* con Noah Howard e Warren Smith (Boxholder Records, New York, 2000) ed è membro del quintetto *Viramundo*.

Francesco Chiari ha conseguito la laurea in Lettere Moderne presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano con una tesi dal titolo *Il teatro di Ponchielli: un riesame stilistico*, e in musicologia presso l'Università di Pavia (sezione di Cremona), con una tesi su *L'opera da camera per archi di Gianfrancesco Malipiero (con particolare riguardo per i quartetti)*. Ha compiuto privatamente studi di pianoforte. Ha insegnato Storia del Jazz nei Civici Corsi del Comune di Milano. Svolge attività didattica nelle Scuole Secondarie e tiene corsi di introduzione alla storia della musica per diverse istituzioni.

Vincenzo Caporaletti (laurea in DAMS-musicologia e diploma in chitarra classica; studi di composizione con F. Donatoni e di jazz con E.

Pieranunzi e Joe Pass) è docente di Civiltà Musicale Afro-Americana presso l'Università di Macerata. Ha pubblicato *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili* [2000] e *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale* [2005]. È presidente dell'Istituto Musicologico Italiano e vice-presidente della SIdMA. Collabora con le riviste musicologiche *Musica Theorica Spectrum*, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, *Musica/Realtà*, *Musica Oggi*, *Per Archi* (membro del comitato scientifico); inoltre, con *Encyclomedia*, curata da U. Eco. Ha curato edizioni critiche di musiche del Novecento.

Indice dei nomi

(non comprende i nomi de *Una bibliografia sull'improvvisazione*)

- ABRAMSON, HERB 100, 111.
 ADAMS, STEPHEN 58n.
 ADORNO, THEODOR WIESENGRUND 62n.
 AFFERGAN, FRANCIS 32n, 58n, 93.
 AGAWU, KOFI 26n, 56n, 93.
 AGER, MILTON 60.
 ARMSTRONG, LOUIS DANIEL 60, 105n.

 BAKER, LAVERN (Dolores Williams Baker) 99n.
 BARNET, CHARLES DALY "CHARLIE" 98.
 BASIE, WILLIAM ALLEN "COUNT" 82.
 BEACH BOYS (complesso musicale) 106, 107n.
 BEATLES (complesso musicale) 109.
 BENFORD, TOMMY 63.
 BERIO, LUCIANO 21, 93.
 BERTRAND, MABEL 14.
 BLUES SERENADERS (complesso musicale) 100.
 BONNER, THEODORE 11.
 BRICE, PEE WEE 11.
 BRIZT, CHUCK 106.
 BROOKS, RICHARD 97.
 BROWN TURNER, LUELLA 100.
 BROWN, RUTH 99n.
 BURNEY, CHARLES 57, 93.
 BYRDS (complesso musicale) 109.

 CAHN, EDWARD L. 105n.
 CALHOUN, CHARLES (cfr. Jesse Stone) 100.
 CALLOWAY, CABELL III "CAB" 52.
 CAPORALETTI, VINCENZO 7, 9, 36n, 40, 49n, 60n, 92, 93, 102, 108n, 111.
 CARACI VELA, MARIA 23n, 93.
 CAREW, ROY 10 E N, 12, 13 E N, 14, 17, 89, 90, 92.
 CAREY, MUTT 10, 11, 14, 19.
 CARTER, BENNETT LESTER "BENNY" 69.
 CEDRONE, DANNY 105.
 CERRI, LIVIO 6.
 CHARLES, RAY 98, 99p
 CHESS, LEONARD 98.
 CHESS, PHIL 98.

 CHIARI, FRANCESCO 7, 97, 113.
 CHOKER CAMPBELL BAND (complesso musicale) 105.
 CHOPIN, FRYDERYK 31n.
 CLARKE, DONALD 110, 111.
 CLINE, PATSY 105n.
 CLOVERS (complesso musicale) 99n.
 COLTRANE, JOHN WILLIAM "TRANE" 42.
 CROSBY, HARRY LILLIS "BING" 105.

 DAPOGNY, JAMES 15, 53n.
 DAVID, FELICIEN 58 e n.
 DAVIS, MILES DEWEY 75n.
 DE PARIS, WILBUR 98.
 DE VAUX, SCOTT 67n, 93.
 DELLAR, FRED 105n, 111.
 DORSEY, THOMAS FRANCES "TOMMY" 43n, 82.

 ELIA (PROFETA) 103.
 ELLINGTON, EDWARD KENNEDY "DUKE" 14, 31n, 36 e n, 52-54, 60 e n.
 ERTEGUN, AHMET 98, 99, 105, 106.
 EVERLY, JUG 11.

 FEDERIGHI, LUCIANO 100, 111.
 FITZGERALD, ELLA JANE 105n.
 FLOYD, SAMUEL A. JR. 56, 93.
 FORD, GLENN 97.
 FORD, JOHN 14.
 FRANCO, MAURIZIO 93.
 FREED, ALAN 110.

 GABLER, MILTON "MILT" 105-108.
 GAINES, WILLIAM 9, 13n, 14, 17, 18, 94.
 GARLAND, ED "MONTUDI(E)" 10, 11 e n, 12, 14, 19, 90n.
 GARNER, ROBERT 11.
 GEORGE, ALFONSO 11.
 GONZALES, ANITA 10 E N, 13 E N, 14.
 GOODMAN, BENJAMIN DAVID "BENNY" 10, 19, 59n, 88n.
 GRANDE, JOHNNY 105.
 GREEN, CHARLIE 59, 60n.

- GUALBERTO, GIANNI M. 56n, 62n, 93.
 GUSHEE, LAWRENCE 21.
 GUSSACK, BILLY 105.
- HALEY, BILL 97, 105, 106, 108, 109, 112, 113.
 HALL, MINOR 10, 11, 19.
 HAMPTON, LIONEL LEO 10, 19.
 HANDY, WILLIAM CHRISTOPHER 60.
 HART, FREDDIE FREDERICK SEGRETT 75n, 84.
 HATHAWAY, DONNY 110.
 HEDGCOCK, WALTER 58.
 HENDERSON, FLETCHER HAMILTON JR. 60, 70, 88n.
 HENRY, HAYWOOD 98, 104.
 HILL, TEDDY 10, 19.
 HOLLY, BUDDY 105n.
 HONEYDRIPPERS (complezzo musicale) 99.
 HOWARD, CAMILLE 99.
- IZZO, LEO 5, 9, 67n, 93, 95.
- JACKSON, RICHARD 15, 24, 69.
 JAMES, BILLY 109, 111.
 JELLY ROLL MORTON AND HIS ORCHESTRA (complezzo musicale) 54.
 JELLY ROLL MORTON'S RED HOT PEPPERS (COMPLEZZO MUSICALE) 10, 53, 54, 70, 86.
 JOHNSON, DINK 10, 14.
 JOHNSON, JAMES PRICE 62.
 JORDAN, LOUIS 105.
- KAY, CONNIE 98 e n.
 KENTON, STAN NEWCOMB 22, 70.
 KIDSON, FRANK 57n.
 KUBIK, GERHARD 55n, 56n, 93.
 KYPLING, RUDYARD 58.
- LEAF, DAVID 106.
 LEMMON, ALFRED 5, 9n, 16 n.
 LEVIN, FLOYD 9, 13n-15 e n, 18.
 LEYDI, ROBERTO 21.
 LIGGINS, JOE 99, 100n.
 LINN, LORETTA 105n.
 LOCKE, RALPH 32n, 93.
 LOMAX, ALAN 21, 93.
 LOMBARDI, GIORGIO 6, 9, 18, 19, 92.
- LUNCEFORD JIMMIE 10, 14, 52, 98.
- MCGUINN, JIM 109.
 MCRAE, BARRY 16n, 52n.
 MCRAE, CARMEN 105n.
 MEDDINGS, MIKE 21.
 MERCER, FRANK 57n.
 MESSIAEN, OLIVIER 42.
 MEYER, LEONARD 26n, 30n, 93, 94.
 MILEY, BUBBER 36, 60n.
 MILLER, GLENN 82.
 MILTON, ROY 99.
 MINGUS, CHARLES 16, 22, 75 E N, 100n.
 MOLINO, JEAN 26n.
 MONK, THELONIOUS 48.
 MONSON, INGRID TOLIA 56n, 94.
 MONTGOMERY, JOHN LESLIE "Wes" 75.
 MOORE, MONETTE 14.
 MORELAND, MANTAN 103.
 MORTON, "JELLY ROLL" (Ferdinand Lamothe) 5-95.
 MUDDY WATERS (McKinley Morganfield) 99.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES 26n, 94.
 NICHOLAS, ALBERT 14.
- OJA, CAROL J. 62n, 94.
 OLIVER, SY 15.
 ORY, EDWARD "KID" 10, 11, 14, 19.
 OWENS, THOMAS 75n, 94.
- PAGE, LILS 90 e n.
 PARKER, CHARLIE 42
 PASTRAS, PHIL 9, 10n, 16n, 18, 22n, 52, 54n, 59n, 60, 69, 70, 89, 94.
 PHILLIPS, FRED 59.
 PIRAS, MARCELLO 47n, 94, 106n.
 PISANI, MICHAEL V. 58n, 94.
 POITIER, SIDNEY 97.
 POLLACK, LEW 59.
 POMPILLI, RUDY 105.
 POTTER, GARY M. 75n, 94.
- RAEBURN, BOYD 39n.
 RAEBURN, BRUCE 5, 9n, 16.
 RATTENBURY, KEN 94.
 REDMAN, DON 61, 63, 70.

- REICH, HOWARD 9, 13n, 14, 16 e n-18, 52n, 69, 94.
 REX, AL 105.
 RIMSKIJ-KORSAKOV, NICOLAJ ANDREEVIČ 43 E N.
 RODGERS, JOHNNY 75n, 84.
 ROSE, ALTWELL 11.
 ROSE, VINCENT 59.
 ROSEY, JOE 59.
 RUCK, NANCY 15, 24, 69.
 RUSSELL, WILLIAM 5, 9-12, 15, 16 e n, 18, 21 e n, 69, 90 e n, 91 e n, 94, 95.

 SAID, EDWARD W. 58n, 94.
 SAINT-SAËNS, CAMILLE 32n.
 SANDKE, RANDY 7, 22n.
 SCHIFF, DAVID 61, 94.
 SCOTT, BUD 10, 11, 19.
 SCOTT, DEREK B. 58n, 94.
 SEARS, FRED 97.
 SIMEON, OMER 63.
 SINGLETON, ZUTTY 14.
 SLADEN, DOUGLAS 58.
 SOLID SENDERS (complesso musicale) 99.
 SPECTOR, PHIL 99.
 SPIKES, BENJAMIN 12.
 SPOTTSWOOD, RICHARD 60 e n, 94.
 STONE, JESSE 100, 102, 105.
 STRAVINSKIJ, IGOR' FĚDORVIČ 42.
 STUART, DAVID 10, 11, 13.
 STURM, FRED 88n, 94.
 SULLIVAN, JOE 14.
 SWENSON, JOHN 105, 107, 111.

 THOMSON, BUTCH 16n.
 TUCKER, MARK 36n, 60n, 94.
 TURNER, JOSEPH VERNON "BIG JOE" 97, 98, 100-103, 105 e n, 106, 109, 112, 113.
 TURNER, LOU WILLIE (cfr. Brown Turner, Luella) 100.
 TWITTY, CONWAY 105n.

 VALENTINO, RUDOLPH (Rodolfo Pietro Filiberto Guglielmi) 59n.
 VAPPIE, DON 5, 16, 19, 22n.
 VERA, BILLY 98, 111.

 WALLACE, OLIVER G. 59.
 WALLS, VAN "PIANO MAN" 98, 99, 102, 103.
 WEBB, CHICK 10, 19.
 WELLS, KITTY 105n.
 WEXLER, JERRY 98, 99, 105, 106.
 WHALEY, WADE 11.
 WHITE, CLIFF 98, 111.
 WHITEMAN, PAUL 43n, 60, 61.
 WILDER, ALEC 76n, 94.
 WILLIAMSON, BILLY 105.
 WILSON, BUSTER 11, 19.
 WILSON, TEDDY 82.
 WOODMAN, WILLIAM 99.
 WRIGHT, LAURIE, 21, 94.

 YELLEN, JACK 60.

 ZENNI, STEFANO 75n, 94, 100n, 111.

In un'esecuzione di musica audiotattile il groove dipende da molti fattori. Ad esempio, dal Principio audiotattile che viene infuso nel suono dai musicisti, e dal pubblico che lo recepisce, riconvertendolo in energia corporea.

Ma non si deve dimenticare l'apporto di chi controlla l'hardware tecnologico, i dispositivi di regolazione e diffusione del suono: il canale attraverso cui il sound può adempiere compiutamente a tali funzioni. È un impegno importantissimo, distante dai riflettori, ma che rende possibile l'esistenza stessa del messaggio.

È anche per questa ragione che nel concerto di questo volume desidero ringraziare, oltre agli amici solisti, Giorgio, Leo e Francesco, anche Luigi Monge, Sandro Di Liberatore, Lorena e, con un ruolo del tutto particolare, la piccola Elena, che è arrivata nel frattempo.

V.C.

SI_{MA}



Finito di stampare nel gennaio 2006
da MEDIA - Mosciano S.A. - Teramo
Tel. 085.80714222