



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
Corso di Laurea in Filosofia

TESI DI LAUREA

IL MITO DELLA SPONTANEITA'
*L'improvvisazione jazzistica nell'estetica
contemporanea*

Relatore:

Prof. GABRIELE TOMASI

Laureando:

ANDREA LOMBARDINI

Mat. n. 420564/FL

ANNO ACCADEMICO 2003-2004

INDICE

Introduzione	9
--------------	---

I - L'improvvisazione. Una prospettiva storica

1. Introduzione	15
2. L'arte dimenticata: l'improvvisazione nella musica occidentale europea	18
2.1. La musica antica: le esecuzioni improvvisate	18
2.2. Il Medioevo: il ruolo della notazione	21
2.3. Il Rinascimento: la scrittura improvvisativa	23
2.4. Il Barocco: il basso continuo	27
2.5. Il periodo Classico-Romantico	34
2.6. Il XX secolo	37
3. L'arte rinata: l'improvvisazione jazzistica	42

3.1. L'esperienza del Jazz	42
3.2. Influenze africane	45
3.3. Il repertorio jazzistico, forme variabili	47
3.4. Armonie in cambiamento	52
3.5. In cerca di un vocabolario jazzistico	59
3.6. Tecniche e Procedure	61
3.7. <i>Interplay</i> tra libertà e convenzioni	69

II – Un'estetica dell'imperfezione

1. Una prospettiva filosofica sull'improvvisazione musicale	79
1.1. <i>Two-stage art</i> : la musica secondo N. Goodman	80
1.2. La terra di mezzo	83
2. L'improvvisazione come attività	86
2.1. Tra il disordine e la <i>routine</i>	86

2.2. Il rischio	92
3. L'improvvisazione come prodotto: in cerca di un'ontologia dell'improvvisazione	96

III - Arte come improvvisazione

1. L'improvvisazione nell'estetica di Dewey e Collingwood	113
2. Il processo creativo e il prodotto creativo	115
3. <i>Problem-finding e problem-solving</i>	118
4. Arte e linguaggio ordinario	121
5. La collaborazione artistica	123
6. Il ruolo del <i>ready-made</i>	127
Conclusione	133
Appendice	137
Bibliografia	142

Introduzione

Nella storia della musicologia l'improvvisazione, definita come creazione di musica nel corso della *performance*, ha avuto un ruolo minore. Influenzati dalle ricerche tradizionali sulle arti visive e sulla letteratura, i musicologi si sono concentrati per lo più sulla composizione, in particolare sull'opera completa, analizzando le interrelazioni tra i suoi componenti e la sua storia, e solo raramente si sono preoccupati degli aspetti creativi necessari alla sua genesi.

La riflessione filosofica musicale rispecchia le ricerche musicologiche e, quando si dedica all'analisi della *performance*, lo fa per lo più in relazione alla composizione, analizzando cioè i problemi riguardanti l'autenticità di un'esecuzione in relazione alle intenzioni del compositore. La causa principale di questo orientamento dell'estetica musicale risiede molto probabilmente nel fatto che l'espressione musicale presa a modello per la riflessione teorico-filosofica è quella della tradizione accademica europea, cioè la musica cosiddetta "classica". E', infatti, proprio nella tradizione europea, specialmente dal Romanticismo in poi, che il ruolo del compositore tende a separarsi nettamente da quello dell'interprete. Inoltre, l'improvvisazione musicale è stata considerata a lungo una forma musicale povera, a confronto con la precisione dell'organizzazione, il controllo, la complessità dei grandi capolavori della musica. Le opere considerate di maggior valore sono quelle altamente

organizzate e strutturate: sinfonie, opere, concerti e talvolta musica da camera o sonate per piano. Raramente la lista comprende opere brevi che suggeriscono una creazione estemporanea.

L'obiettivo della mia ricerca è di riconsiderare storicamente il ruolo dell'improvvisazione nella musica occidentale, di mostrare come si possa riconoscere nella musica jazz il modello di musica improvvisata contemporanea e, infine, di affrontare alcune questioni di estetica musicale relative all'improvvisazione.

Il primo capitolo affronta la storia della musica improvvisata. L'ambito dell'indagine è proprio quello della musica colta europea, per dimostrare come elementi di improvvisazione siano sempre stati presenti e per comprendere i motivi per cui questa pratica è andata diminuendo col passare dei secoli. In un secondo momento mi dedicherò alla musica jazz, assumendola come modello per le analisi estetiche che seguiranno. Questo perchè l'improvvisazione riveste in essa un ruolo di primo piano, pur mantenendo la pratica musicale un legame con l'impianto teorico della musica europea. L'analisi qui proposta dell'improvvisazione jazzistica non segue una prospettiva storica ma mira invece ad individuare i processi che stanno alla base della pratica jazz.

Penso che solo attraverso un approfondimento tecnico dell'improvvisazione jazzistica si possano far emergere e comprendere questioni di carattere estetico-filosofico.

Poste, dunque, alcune basi relativamente tecniche, nel secondo capitolo affronterò l'improvvisazione da un punto di

vista filosofico. Come si vedrà il termine "improvvisazione" è comunemente riferito a due domini diversi, ovvero all'attività dell'improvvisazione e al prodotto di questa attività. Alla luce di questo duplice uso del termine approfondirò in primo luogo l'improvvisazione jazzistica come pratica musicale e, successivamente, tratterò del prodotto dell'improvvisazione da un punto di vista ontologico.

Nel terzo capitolo prenderò in esame due importanti filosofi del XX secolo, J. Dewey e R. G. Collingwood. Entrambi hanno approfondito lo studio dei processi dell'arte piuttosto che dei prodotti. Come si vedrà, questo ci permette di interpretare alcune loro concezioni in relazione ad un'idea di arte come improvvisazione.

CAPITOLO I

L'improvvisazione. Una prospettiva storica

1. Introduzione

Dare un inquadramento teorico di ogni esempio di improvvisazione musicale comporterebbe un lavoro enciclopedico. In realtà tutta la storia dello sviluppo musicale è accompagnata da manifestazioni e dal desiderio di improvvisare. La musica, del resto, nasce come improvvisazione per essere poi codificata e strutturata in via orale o scritta.¹ Inoltre è importante rendersi conto che la "storia della musica" comunemente intesa si riferisce pressoché esclusivamente alla musica occidentale, Europea o comunque di stampo Europeo; al contrario una storia dell'improvvisazione musicale dovrebbe approfondire una lista sorprendentemente estesa di pratiche musicali extra-europee quali la musica Islamica, il blues e il jazz, la musica Turca, molta musica Africana, la musica Polinesiana, quella indiana, la musica dei nativi d'America, il Flamenco, etc. Ci si accorgerebbe molto presto del semplice fatto che la musica improvvisata era ed è tuttora legata ad ogni diversa manifestazione culturale dell'essere umano, musicale e non. Per quel che riguarda l'ambito di questa ricerca ho cercato tuttavia di soffermarmi solo sulla musica Europea in quanto condivisa base culturale e, per l'ultimo secolo, al Jazz come manifestazione musicale che trova nell'improvvisazione una

¹ E. T. FERAND, *Improvisation in Music History and Education*, "The Proceedings of the Musical Teachers National Association for 1940", (1940), pp. 274-286, qui p. 274.

delle sue qualità essenziali.

Per quel che riguarda la musica Occidentale Europea, l'improvvisazione è stata trattata in maniera approfondita e generale da un solo autore, autentico pioniere degli studi sull'argomento: Ernst Ferand (1887-1972) con il testo *Die Improvisation in der Musik* (1938) e una serie di articoli apparsi in varie pubblicazioni. Dagli anni '60, grazie all'espansione di studi sul jazz e all'approfondimento etnomusicologico di manifestazioni musicali appartenenti ad altre culture, la letteratura incentrata sull'improvvisazione è aumentata restando tuttavia modesta rispetto alla mole di studi sulle diverse musiche. La quasi totalità di questi testi o degli articoli concernenti l'improvvisazione è in lingua inglese, non tradotta e di non facile reperibilità. Le comuni storie della musica, tra cui quella americana di Donald Jay Grout e Claude Palinsca e l'italiana di Elvidio Surian, sono per lo più dedicate alla musica europea o di diretta derivazione europea, e, anche se si limitano semplicemente ad accennare i percorsi della musica improvvisata, aiutano a inserire meglio quest'ultima all'interno delle altre manifestazioni musicali e culturali incentrate soprattutto sulla composizione.

Le aree di studio sull'improvvisazione nella musica extra europea sono principalmente tre: la musica indiana e dell'asia del sud, la musica persiana e quella afroamericana, jazz in particolare. Tralasciando le prime due, pertinenti ma eccessivamente dispersive per questa ricerca², si può

² Sull'improvvisazione nella musica indiana si veda: D. BAILEY, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, New York

affermare che negli ultimi trent'anni alcuni testi dedicati all'approfondimento dell'improvvisazione nella musica jazz hanno raggiunto una certa notorietà come *Ways of the Hand* di David Sundnow (1978), che analizza il processo dell'apprendimento dell'improvvisazione jazzistica attraverso l'esperienza diretta dell'autore con attenzione alla psicologia e agli aspetti culturali; e *Improvisation* di Derek Bailey (1980), che espone per lo più un punto di vista pratico sulla moderna improvvisazione nel jazz, nel barocco e nella musica indiana ma è arricchito da numerosi spunti di storia della musica ed etnomusicologia.

Due importanti pubblicazioni dell'ultimo decennio sono l'esteso *Thinking in Jazz* di Paul Berliner (1994) che contiene un'approfondita analisi storica ed esecutiva delle diverse pratiche jazzistiche, soffermandosi sull'evoluzione dei ruoli dei diversi strumenti, e degli autori principali; e *Saying Something, Jazz Improvisation and Interaction* di Ingrid Monson (1996), maggiormente incentrato sugli aspetti collaborativi dell'improvvisazione.

Vediamo ora, brevemente, di tracciare un percorso storico e, a tratti, più specificatamente tecnico, dell'improvvisazione musicale nella musica colta europea e afroamericana.

1992; T. VISWANTHAN e J. CORMACK, *Melodic Improvisation in Karnatak Music: The Manifestation of Raga*, ed by B. NETTL, *In the Course of Performance: studies in the world of musical improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.

2. L'arte dimenticata, l'improvvisazione nella musica occidentale europea

2.1. La musica antica: le esecuzioni improvvisate

La musica dell'Antica Grecia si può ben considerare la culla di tutta la musica occidentale,³ furono infatti i Greci ad affrontare per primi in maniera sistematica e razionale, le problematiche fondamentali dell'esperienza musicale. A differenza delle esperienze musicali di altre civiltà, più legate alla pratica e rimaste in un sapere pre-scientifico, il percorso musicale greco è ben documentato. Gli scritti greci sulla musica influenzarono poi la teoria musicale medioevale e rinascimentale costituendo la base del sistema musicale moderno occidentale.⁴

I motivi per cui la tradizione musicale greca non sia sopravvissuta possono essere diversi. Era sicuramente piuttosto complessa per i monaci del Medioevo che, ad esempio, confusero il sistema dei modi cambiandone i nomi. Anche le poche melodie rimaste, incise in pietra con differenti

³ D. GROUT e C. PALINSCA, *A History of Western Music*, W. W. Norton & Co., New York 1996, p. 2.

⁴ Pitagora (ca. 570- ca. 496) strinse relazioni tra musica e matematica e determinò gli intervalli dividendo matematicamente la lunghezza di una corda vibrante. Sul pensiero Pitagorico si mosse poi Aristosseno di Taranto (ca. 360-300) cercando di risolvere i problemi di intonazione degli intervalli affidandosi all'orecchio, stabilendo una sorta di temperamento che verrà poi perfezionato dai teorici medioevali.

sistemi di caratteri, sono di difficile interpretazione.⁵ Non va nemmeno sottovalutato il fatto che questa musica era legata a occasioni sociali che la Chiesa Cristiana guardava con orrore, o a riti religiosi pagani che si cercava di estirpare favorendo il patrimonio liturgico.⁶

Tutti i musicologi concordano sul fatto che la musica nell'antica Grecia fosse quasi interamente improvvisata. Era primariamente monofonica (melodia senza armonia o contrappunto) e associata con parole, danza o entrambi; melodia e ritmo erano legate strettamente alla poesia e alla prosa.

L'unione stretta tra musica e parole era tale da poterle considerare quasi sinonimi; per i Greci "la musica della poesia" non era una figura retorica ma una melodia reale, i cui intervalli e ritmi potevano essere descritti con precisione. Poesia "lirica" è un preciso riferimento alla "lira", strumento cordofono caratteristico che, insieme alla più grande "kithara" veniva usato per accompagnare il canto o la recitazione e, inoltre, era usato per celebrare i riti religiosi.⁷

Nella *Poetica* di Aristotele troviamo un passo, riferito all'arte poetica ma comprendente elementi musicali (del resto, come si è detto, poesia e musica erano strettamente legate), in cui si fa esplicito riferimento all'origine improvvisativa di quest'arte:

⁵ E. SURIAN, *Manuale di storia della Musica, I: Dalle origini alla musica vocale del Cinquecento*, Rugginenti, Milano 2000, p. 44.

⁶ GROUT, *History* cit., p. 2.

⁷ *Ivi*, pp. 5-7.

"Poiché dunque noi siamo naturalmente in possesso [20] della capacità di imitare, della musica e del ritmo (i versi, è chiaro, fanno parte del ritmo), dapprincipio coloro che per natura erano più portati a questo genere di cose, con un processo graduale dalle improvvisazioni [autoschediasmaton] dettero vita alla poesia. [...] Sorta dunque da un principio di improvvisazione [arches autoschediastike] - sia essa sia la commedia [10], l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città - e poco a poco crebbe perché i poeti sviluppavano quanto in essa veniva manifestandosi, ed essendo passata per molti mutamenti la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura."⁸

⁸ ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1987, pp. 127, 129. I termini si trova nell'*Iliade* (12.192, 15.510, 17.294) e nell'*Odissea* (11.536) riferito al combattimento "corpo a corpo" (autoschedios), cioè con la minima possibilità di pianificare le mosse prima di attuarle. Si veda anche l'uso nei dialoghi di Platone (Euthyphro 16a) (Menexenus 235c) (Euthydemus 278e) (Cratylus 413d).

I termini scelti dai traduttori del VI secolo rispecchiano le prassi esecutive dei generi dal Rinascimento ai giorni nostri. Si può imparare molto sulla storia della musica Europea attraverso lo studio dell'uso di parole e frasi.

a principio rudes essent, planèque informes (Pazzi 1536, 8)

un principio quasi casuale e isproveduto (Piccolomini, 1575, 80)

Cum ab initio extemporanea esset (Robortelli 1548, 39)

Nata igitur initio extemporanea (Vettori 1560, 40)

ex ipsis extempotariis, id est carminibus ruditer factis genitam esse Poesim (Maggi e Lombardi 1550, 76)

2.2. Il medioevo: il ruolo della notazione

Il periodo dal 500 circa fino al 1000 coincide col tentativo di codificare la liturgia e porta verso gli inizi della scrittura e notazione musicale.⁹

Sappiamo che l'iconografia celebra papa Gregorio Magno (540-604, papa dal 590), ispirato in segreto da una colomba, dettare canti liturgici. Nonostante sia un'esagerazione il voler attribuire la paternità del canto liturgico al solo papa (pare che il canto "gregoriano" venga, invece, dalla Francia) stupisce il fatto che centinaia di manoscritti diversi, scritti in tempi e luoghi molto separati, riportino le stesse melodie in forma quasi identica. Forse la possibile spiegazione di una fonte comune ha portato all'idea che Gregorio Magno fosse la fonte stessa. Di fatto non c'era un'adeguata notazione per permettere al papa di dettare i canti e il suo contributo,

sine meditatione ulla aliquid scribere (Robortelli 1548, 39)

subitò alicui, nulla meditatione adhibita, in mentem venerant (Vettori 1560, 33)

la poesia con inventioni fatte dapprima all'improvviso (Segni 1549, 284)

la poesia versificando sprovedutamente (Castelvetro 1570, 35)

la poesia, quasi all'improvista facendo versi un essa, formassero e generassero (Piccolomini 1575, 71)

da: S. BLUM, *Recognizing Improvisation* ed by B. NETTL, In the Course cit., pp. 35-36.

⁹ SURIAN, *Storia* cit., I, p. 56.

tuttora incerto, pare non vada oltre la compilazione di testi liturgici. E' difficile comprendere come un vasto repertorio di canti sia sopravvissuto per secoli prima di essere trascritto. Una ipotesi è che i canti venivano ricostruiti tramite la memoria (quindi per trasmissione orale) e tramite improvvisazione, grazie anche a una serie di convenzioni formali applicabili alle diverse funzioni liturgiche. Questa teoria nasce dall'osservazione dei cantori di lunghi poemi epici, tuttora presenti, ad esempio, nei Balcani, che riescono a recitare migliaia di versi, apparentemente a memoria, ma, in realtà, seguendo delle formule di associazione tra temi, suoni, sintassi, metrica, e così via.¹⁰

Il desiderio di fissare i canti attraverso una notazione più precisa si può quindi far risalire al desiderio di unificazione dei riti cristiani, di cui Gregorio Magno fu uno dei primi artefici. I teorici musicali medioevali, come Guido d'Arezzo (ca. 991-1033), famoso tra l'altro per aver dato i nomi alle note della scala, erano monaci, mossi da precisi intenti didattici, con lo scopo cioè di garantire una base di apprendimento, trasmissione ed esecuzione il più uniforme possibile.¹¹

Questi cambiamenti in atto contribuirono, verso l'XI secolo, alla formazione delle fondamentali caratteristiche che distinguono la musica occidentale dalle altre. La composizione cominciò lentamente a sostituire l'improvvisazione come modo di creare musica. Si può affermare che questa, in varie forme, è la via più naturale nella maggior parte delle culture ed è

¹⁰ GROUT, *History* cit., pp. 50-52.

¹¹ SURIAN, *Storia* cit., I, p. 123.

stata probabilmente l'unica via in occidente fino allo sviluppo della notazione nel IX secolo. Cominciò solo allora ad emergere l'idea di scrivere una melodia una volta per tutte invece che improvvisarne una nuova ogni volta basandosi su strutture melodiche tradizionali. L'invenzione della notazione, che rese possibile la stesura di musica in forma definitiva, comportò la separazione tra composizione ed esecuzione, rendendo quest'ultima come una sorta di mediazione tra il compositore e il pubblico.¹²

2.3. Il Rinascimento: la scrittura improvvisativa

Ovviamente questi cambiamenti avvennero molto lentamente. Molte nuove composizioni si svilupparono grazie alla pratica improvvisativa e l'improvvisazione continuò per lo più in due modi: ornamentando una melodia data o aggiungendo una o più linee contrappuntistiche. Il contrappunto era chiamato *discantus supra librum*, *contrappunto alla mente* o *sortisatio* (opposto di *compositio*) ed era parte dell'apprendimento formale di ogni musicista. Detto anche *fauxbourdon*, consisteva nell'aggiunta improvvisata di voci inferiori ad un dato canto gregoriano. Solo successivamente la tecnica fu applicata anche alle composizioni scritte.¹³

¹² GROUT, *History* cit., p. 97.

¹³ SURIAN, *Storia* cit., I, p. 173.

Dato che la moderna pratica musicale considera un ornamento semplicemente delle decorazioni indicate da speciali segni o note più piccole, è importante porre la questione di *cosa sia* un *ornamento* musicale. Ciò che viene in mente subito in mente pensando agli ornamenti è la qualità di essere *aggiunto*, se è più o meno indispensabile, se è essenziale nella composizione.

Si possono distinguere tre classi di ornamenti. Alla prima appartengono quelli aggiunti senza dubbio a composizioni già completate non dall'autore ma da altri musicisti, per lo più esecutori come nei numerosi manuali di *diminuzioni* e collezioni di composizioni abbellite scritti tra il XVII e XVIII secolo. A questa categoria appartengono anche le intavolature o gli arrangiamenti di composizioni vocali per strumenti a corda o a tastiera.

Dal lato opposto della scala troviamo quello che si può definire l'ornamento *essenziale*, che non può essere omesso senza distruggere l'idea musicale e rendendola senza senso. Si può infatti *de-decorare* una melodia alla sua forma più semplice fino al limite di non essere più riconoscibile.

Tra le due classi (gli ornamenti aggiunti e quelli essenziali) troviamo una terza classe che per lo più è praticata nella musica orientale. Qui l'ornamento non è solo importante e indispensabile ma è l'essenza stessa dell'esecuzione. In molta musica orientale, siano i *raga* indiani o i *radif* del medio oriente, è inaccettabile eseguire un brano o una melodia più di una volta senza ornamenti. Questa melodia rappresenta un'idea, un'immagine più teorica che pratica, presente nella

mente dell'esecutore e dell'ascoltatore, che va poi realizzata creativamente in ogni singola diversa esecuzione. Diversi studiosi concordano nel riconoscere a molta musica medioevale, rinascimentale e barocca questa valenza, al contrario dell'idea prevalente di una versione scritta originale, autentica, definitiva.¹⁴

Nel rinascimento, se da un lato la composizione prevaleva nella musica polifonica franco-fiamminga dall'altro continuava la pratica, soprattutto in Italia, degli esecutori-improvvisatori, che accompagnavano una singola linea melodica non necessariamente scritta. Questo genere di espressione musicale, per la sua immediatezza comunicativa, era particolarmente apprezzata dagli umanisti del XV secolo. L'umanista patrizio veneziano Leonardo Giustinian (ca. 1338-1446) fa uno dei primi poeti cantori ad affidare i propri componimenti in lingua volgare all'esecuzione improvvisata.¹⁵ Nel XVI secolo si vede un progressivo affinamento delle tecniche esecutive con conseguente prestigio degli interpreti strumentali. Gli strumenti si affrancano dall'imitazione della vocalità, valore assoluto del '500¹⁶ verso un riconoscimento delle qualità espressive, tecniche e foniche peculiari di ognuno.

Si apre la via al virtuosismo esecutivo e alla trascrizione delle pratiche improvvisate. Da un lato le "diminuzioni", ossia i

¹⁴ E. T. FERAND, *A History of Music Seen in the Light of Ornamentation*, "I. M. S. Congress Report", I (1961), pp. 463-469.

¹⁵ SURIAN, *Storia* cit., I, p. 172.

¹⁶ L'imitazione della vocalità è parte del concetto rinascimentale dell'imitazione della natura.

floridi passaggi (gruppi di note di breve durata, ornamentazioni, trilli) che si sostituiscono progressivamente alla melodia, dall'altro troviamo i primi esempi di musica per solisti, *composizioni scritte in stile improvvisatorio*. Non basate su melodie preesistenti, si sviluppano liberamente, senza rispettare un metro o una forma definita. Appaiono sotto vari nomi: "preludi" o "preamboli", "fantasia", "ricercare".

Le fantasie di Luis Milan (ca. 1500 - ca 1561), nel suo *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro* (Valencia, 1536), ci danno un'idea delle improvvisazioni al liuto che si usava eseguire prima di accompagnare se stessi o un cantante in una canzone. Ogni fantasia è in un modo dato e aveva lo scopo di presentare la tonalità del brano vocale che sarebbe seguito.¹⁷ Questo stile, per lo più liutistico, venne poi applicato all'organo nei *Ricerchari mottetti canzoni...Libro primo* (Venezia 1523) di Marc'Antonio Cavazzoni (ca.1490-ca.1560), figura di fondamentale importanza nell'ambiente organistico dell'epoca.¹⁸

Venezia e Napoli furono i centri principali di attività dove lavoravano fianco a fianco i maggiori compositori di ricercari, fantasie, capricci e altre forme di scrittura derivate direttamente dall'improvvisazione. Vale al pena ricordare le toccate dell'organista veneziano Claudio Merulo (1533-1604) dallo stile lineare e solenne e Giovanni de Macque (ca.1559-

¹⁷ GROUT, *History* cit., p. 296.

I primi esempi di questi preludi si trovano nelle intavolature per tastiera di Adam Hebergh (1448).

¹⁸ SURIAN, *Storia* cit., II, p. 280.

1614), il quale, trasferitosi a Napoli nel 1585, porta nella capitale partenopea la tradizione contrappuntistica fiamminga. Le sue *Consonanze Stravaganti* trasferiscono su tastiera arditi procedimenti armonici vagando attraverso un labirinto di armonie, come può fare un organista mentre improvvisa.¹⁹

L'improvvisatore più famoso del '600 è Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Il suo stile mescola il conservatorismo dei procedimenti contrappuntistici con l'estro di una sua straordinaria disposizione all'arte dell'improvvisazione e al virtuosismo esecutivo che destarono enorme impressione e grande interesse nell'ambiente musicale romano dove esercitava sia come organista liturgico sia presso le potenti casate romane. L'arte improvvisatoria di Frescobaldi si riflette nei due libri di toccate stampati a Roma nel 1615 e nel 1627. Raccolgono una serie di composizioni caratterizzate da strutture formali libere e imprevedibili, arricchite da motivi ornamentali e da passi virtuosistici molto dinamici e complessi che non hanno riscontro nei predecessori di scuola veneziana o napoletana.²⁰

2.4. Il barocco: il basso continuo

Nella storia della musica occidentale europea il periodo

¹⁹ GROUT, *History* cit., pp. 297-300; SURIAN, *Storia* cit., I, p. 283.

²⁰ SURIAN, *Storia* cit., II, pp.306-308.

barocco ha le sue origini nel XVI secolo e continua, in diverse forme, fino al XVIII. E' stato un periodo importante per innovazioni e sviluppi.

In tutti gli stili, a prescindere dal paese di provenienza, l'improvvisazione era sempre presente, integrata nello sviluppo melodico e armonico. Ogni musicista, come esecutore, decorava, variava, abbelliva, sviluppava con una serie "standard" di abbellimenti, spesso interpretati con una certa libertà. Cantanti e violinisti erano giudicati in base alla loro abilità nella "fioritura", alla decisa decorazione di una frase o di un passaggio.

La più grande espressione dell'improvvisazione la troviamo nella realizzazione e nello sviluppo del "basso continuo". Ogni studio della musica barocca sottolinea l'importanza del basso continuo. Gli anni tra il 1600 e il 1750 sono anche chiamati "l'era del basso continuo". Essenzialmente il basso continuo è la trasformazione di una nota singola al basso in un vero e proprio accompagnamento.

Johann David Heinichen scrisse uno dei primi testi realmente esaustivi a proposito del basso continuo: *Der General-Bass in der Komposition* (1711, poi rivisto nel 1728). La seconda edizione, di un migliaio di pagine, è considerata la principale fonte del periodo.

La sua vita, tra il 1683 e il 1729, si svolge al vertice del tardo barocco; in questo periodo la cultura tedesca sperimentava l'impatto degli artisti italiani in tutte le sfere artistiche e, in particolare, nell'opera. Heinichen si trovò a stretto contatto con i maggiori eventi musicali della sua era, studiando e

lavorando in tre grandi centri del barocco: Lipsia, Venezia e Dresda. Essendo un esecutore e un compositore attivo, inserito perfettamente nella cultura musicale del suo tempo era probabilmente l'uomo ideale per scrivere a proposito di quella che era essenzialmente una musica d'esecuzione.

La pratica del basso continuo poteva variare largamente, c'erano distinzioni per l'accompagnamento delle diverse situazioni: sacre, cameristiche e orchestrali senza contare le variazioni regionali e nazionali. L'armonia era, in ogni caso, indicata da una combinazione di note al basso più numeri e accidenti, un codice da cui il musicista avrebbe sviluppato il suo accompagnamento; un sistema che presenta molti paralleli con quello odierno, dove per indicare i cambi armonici si usa un sistema di sigle.

Sulla base di queste informazioni l'accompagnatore suonava la sua parte scegliendo le voci e quindi determinando il suono e la densità dell'armonia. Ma il basso continuo non era solo una successione di accordi, l'esecutore applicava ornamenti in tutte le parti, normalmente quattro ma anche cinque o sei.

Heinichen divide gli abbellimenti in due gruppi, il primo contiene quelli che consistono di una singola immutata esecuzione come il trillo, il *transitus* (note di passaggio), il *vorschlag* (appoggiatura), lo *schleiffung* (slide), il mordente e l'acciaccatura. Aggiunge poi "*gli ornamenti sono senza fine*", riferendosi all'infinita varietà di espedienti francesi e italiani mai totalmente codificati e documentati.

Il secondo gruppo include la melodia, passaggi scalari, arpeggi e l'imitazione. Sono, evidentemente, gli espedienti più comuni

utilizzati in ogni improvvisazione basata sull'armonia.

Un'altra forma di improvvisazione da non sottovalutare è quella sul ritmo. Era pratica barocca suonare le frasi scritte in ottavi o in sedicesimi con un andamento "puntato" che non era mai notato nello spartito. Ci si aspettava dall'esecutore l'improvvisazione della struttura ritmica dei preludi, che erano stampati in una forma semplice, scheletrica, con note lunghe e pochi ornamenti scritti.

Un'altra caratteristica delle esecuzioni barocche era la variazione delle riprese con abbellimenti estemporanei. C. P. E. Bach, nella prefazione ad una sua raccolta di brani, sottolinea l'importanza delle variazioni nel rapporto col pubblico, che proprio da queste valutava la bravura del singolo interprete ma, contemporaneamente mette in guardia dall'eccessivo ricorso a queste modifiche, che portava ad allontanarsi impazientemente dalle note scritte, nel tentativo di guadagnarsi i "bravo!" del pubblico.²¹

A proposito delle improvvisazioni di J. S. Bach su un basso continuo ci sono due fonti. La prima è L. C. Mizler (1738) che racconta di come Bach realizzasse il basso continuo come se la melodia della sua mano destra fosse stata scritta in precedenza, l'altra è di un allievo di Bach, J. C. Kittel, che descrive i momenti di impazienza di Bach verso l'accompagnamento inadeguato di un allievo e di come si

²¹ C. P. E. BACH, *Sech Sonaten fur Clavier mit veranderten Reprisen*, 1970; cit. nella voce "Improvisation", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By S. SADIE, Macmillian Publishing, Washington 1980, p. 40.

inserirse alla tastiera aggiungendo delle parti.²²

Due accompagnamenti di Bach, per lo stile differente rispetto alle parti usuali, sono considerati delle realizzazioni di natura improvvisata esposte in forma scritta: questi si trovano nella seconda aria *Amore traditore* BWV207 e nel secondo movimento della *Sonata in B minore* BWV10. Per quel che riguarda l'improvvisazione di ornamenti in Bach si possono guardare le trascrizioni di composizioni di altri autori come un adagio da un concerto per oboe di Alessandro Marcello nel *Concerto in D minore* BWV974 o una trascrizione di Vivaldi che appare nel *Concerto in G* BWV973.²³

Secondo un celebre aneddoto, nel 1747, alla corte di Federico il Grande, Bach improvvisò una fuga su un tema datogli dal re; lo fece magistralmente e, dimostrando quanto sfuocata sia la linea tra composizione e improvvisazione, creò una raccolta di brani basati sullo stesso soggetto, ora conosciuta come *Musikalisches Opfer*.

Al giorno d'oggi, tuttavia, la maggior parte di questo espedienti non vengono quasi più utilizzati. Un esempio del cambio di approccio verso questa pratica si trova in *Musical Interpretation* di J. Westrup, pubblicato nel 1971. Westrup racconta di come J. S. Bach talvolta accompagnasse un trio in modo da aggiungere una parte melodica convertendolo in

²² J. C. KITTEL, *Der angehende praktische Organist*, III, 1808; cit. nella voce "Improvisation", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By S. SADIE, Macmillian Publishing, Washington 1980, p. 41.

²³ "Improvisation", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By S. SADIE, Macmillian Publishing, Washington 1980, p. 42.

quartetto; in seguito, forse realizzando le implicazioni dell'affermazione, egli si preoccupa di aggiungere che non c'è bisogno di prendere queste forme di improvvisazione come criterio per affrontare la musica di Bach o altra musica dello stesso periodo.

L'improvvisazione di melodie, la totale improvvisazione di una sezione separata o di un accompagnamento di un solista restano tematiche controverse, ma sono state largamente praticate come confermano i riferimenti in scritti dei contemporanei di Heinichen come J. Matheson, che scrisse due testi sull'arte di creare in modo estemporaneo da bassi dati.

Autorità del post-barocco come F. T. Arnold, il cui *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* (1931), considerato la raccolta più esaustiva sul basso continuo, tratta l'improvvisazione della melodia come un male non necessario. Ma è comprensibile che i teorici non vedano con favore le attività degli esecutori e tendano, nei limiti del possibile, a limitarne i possibili danni.²⁴

Di fatto la pratica della musica barocca è molto presente tuttora anche se, inevitabilmente, ha un carattere completamente differente dall'originale. Scrive William J. Mitchell, nell'introduzione alla sua traduzione (1949) del *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen* di C. P. E. Bach (1753): "La realizzazione estemporanea di un basso continuo è un'arte morta. Ci siamo lasciati dietro quel periodo di leggi non scritte, di assiomi, di cose date per scontate: in

²⁴ D. BAILEY, *Improvisation* cit., p. 19 e *passim*.

una parola, lo spirito di quel tempo."

Una fonte di inibizione è stata probabilmente la grossa diffusione delle registrazioni. Spaventa il peso della più piccola cosa non perfettamente riuscita, peso che sarebbe trascurabile in un'esecuzione dal vivo; si tenta quindi di realizzare un'esecuzione perfettamente pianificata, si lavora per eliminare ogni possibile rischio, ogni imprevisto.

In questi anni, inoltre, l'autenticità delle esecuzioni è stata materia di dibattito. Se l'obiettivo è quello di riprodurre il più fedelmente possibile un esempio della musica passata, l'improvvisazione diventa chiaramente un problema. L'adozione di uno stile del passato, preservato nel tempo e non sviluppabile è una fonte di inibizione sconosciuta all'esecutore passato. Lui era l'incarnazione dello stile, ne era la fonte. Pur facendo attenzione alle differenze regionali e nazionali, suonare musica barocca era per lui il modo più naturale di suonare e l'improvvisazione sarebbe stata accettata come parte dell'esecuzione musicale. Ciò che è certo è che il suo scopo principale non era la preservazione, in uno stato immutato, di una musica vecchia più di due secoli.

Sembra che ora l'improvvisazione, quando c'è, abbia un ruolo strettamente definito e controllato nell'esecuzione di musica barocca. Un ruolo confinato a completare la parte più fissa e documentata della tradizione. Si può dire che, per preservare ciò che è ora il volto immutabile del barocco, l'improvvisazione è stata spogliata della sua funzione primaria, essere il mezzo attraverso il quale la musica si rinvigoriva e rinnovava e, se usata, è relegata solamente a strumento decorativo

meticolosamente controllato.²⁵

2.5. Il periodo Classico e Romantico

Verso la fine del XVIII secolo si presentavano due tendenze contrastanti. Da un lato sia i cantanti che gli strumentisti andavano verso un perfezionamento delle capacità improvvisative e virtuosistiche; dall'altro i grandi compositori andavano restringendo la tradizionale libertà d'esecuzione, attraverso una notazione più rigorosa, per assicurare una certa qual regolarità delle diverse performance.

Di momenti interamente improvvisati è difficile discutere perché, per loro natura non esistono in forma scritta. Si riporta che Mozart, ad esempio, improvvisasse spesso fughe e variazioni e che almeno una volta suonò una sonata estemporanea. Altri musicisti come C .P. E. Bach, Clementi e Beethoven fecero lo stesso. Alcune idee su queste improvvisazioni possono essere ricavate dal materiale sopravvissuto sotto forma di fantasia. Allo stesso modo si possono considerare le variazioni scritte da Mozart e dal giovane Beethoven come forme idealizzate del tipo di esecuzione che avrebbero poi improvvisato in concerto.²⁶

Uno esempio è la "cadenza". Durante il periodo classico, ma la

²⁵ D. BAILEY, *Improvisation* cit., p. 26 e *passim*.

²⁶ *New Grove Dictionary* cit., p. 43.

pratica comincia già nel Barocco, molti spartiti di concerti terminavano con una misura vuota e l'indicazione di cadenza. Ciò significava che, in questo punto, l'esecutore improvvisava un passaggio da solo, generalmente basato sul materiale del movimento precedente, prima di guidare l'orchestra alla coda finale. I compositori, talvolta, suggerivano una cadenza in uno spartito separato. Dei ventisette concerti per piano di Mozart solo la metà hanno cadenze scritte dal compositore. Beethoven continuò la pratica ma scrisse la cadenza per il suo ultimo concerto per piano, *L'Imperatore*. Successivamente quasi tutte le cadenze furono preparate dal compositore invece di lasciare all'estro improvvisativo dell'esecutore.

I motivi di questo cambiamento possono essere ricondotti all'impazienza verso cadenze mal improvvisate, dai contenuti inappropriati rispetto al senso totale e unitario della composizione. Non solo, bisogna considerare l'influenza del concetto romantico di artista come eroe solitario e la consapevolezza dell'unicità della sua espressione musicale.

In quest'epoca, inoltre, il numero dei musicisti 'amatoriali' crebbe notevolmente di numero: un maggior rigore compositivo unito a indicazioni precise nello spartito era un aiuto per i meno dotati.²⁷

Un esempio dell'attitudine ambivalente verso l'improvvisazione è fornito da un episodio della vita di Beethoven. Si dice di come fosse seccato per aver sentito Czerny aggiungere delle note al piano durante un'esecuzione

²⁷ Uno degli esempi più belli di ornamenti completamente scritti è il *Rondò in A minore K511* di Mozart.

del Quintetto op.16, ma si racconta che egli stesso aveva improvvisato una lunga cadenza nell'eseguire la stessa opera.²⁸

Con il maggiore sviluppo della composizione in periodo romantico, l'integrità della struttura musicale si fece troppo complessa per permettere un'improvvisazione sensata. Una struttura più intricata comporta minor flessibilità nella sua realizzazione. Questo può aiutare a spiegare la trasformazione storica del ruolo e del grado dell'improvvisazione nell'esecuzione classica.

A questa trasformazione ha anche contribuito il cambiamento di ruolo dell'esecutore, su cui ora pesa la responsabilità di preservare un canone. Per improvvisare con successo è infatti necessaria una totale familiarità con il linguaggio, l'idioma, che specifica lo stile caratteristico di un'epoca. Gli esecutori del passato non avevano queste difficoltà in quanto suonavano solo la musica corrente. Un aneddoto racconta di quando il giovane Beethoven venne ascoltato per studiare con Mozart e l'audizione consisteva proprio in un'improvvisazione: il controllo e la forma erano così sviluppati che Mozart lo accusò di aver preparato il brano precedentemente. Beethoven quindi chiese a Mozart di dargli un tema su cui improvvisare e lo fece, ovviamente. E' chiaro che quando il giovane Beethoven improvvisò per Mozart lo fece nel linguaggio musicale corrente del 1780. Con l'emergere di un canone classico, tuttavia, ciò è cambiato. Ora si deve mantenere un repertorio che comprende più di tre secoli di

²⁸ *New Grove Dictionary* cit., p. 46.

musica. Questo, tranne che in qualche caso, preclude la possibilità di sviluppare la familiarità necessaria per improvvisare.²⁹

Il XIX secolo si può considerare come una transizione tra un periodo in cui non c'erano composizioni considerate 'classiche' e un periodo in cui si configura un repertorio di composizioni passate da preservare. I lavori erano tutti originali e nati da uno stretto rapporto tra il compositore e l'esecutore cioè scritti per un particolare strumentista o cantante oppure per essere suonati dal compositore stesso. Nel XX secolo, invece, gli esecutori si limitano per lo più a risuonare una mole tutto sommato ridotta di materiale classico, limitando il loro apporto personale a sfumature nell'interpretazione della musica scritta.

2.6. Il XX secolo

Un ritorno alle pratiche improvvisative, anche se in un senso completamente diverso dai precedenti, c'è stato nella seconda metà del XX secolo e si è sviluppato negli Stati Uniti per poi passare in Europa influenzando, paradossalmente, gli autori delle pratiche compositive più complesse quali la cosiddetta

²⁹ C. S. GOULD e K. KEATON, *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 143-148, qui p. 144.

serialità integrale della scuola di Darmstadt³⁰. Questa musica è comunemente indicata come "aleatoria" per il fatto che il compositore indica soltanto alcuni dati, lasciando all'esecutore o al caso gran parte dell'iniziativa. Con l'alea si sgretola il concetto di composizione quale opera d'arte compiuta, immutabile. Una manifestazione di questa rottura è il tentativo di introdurre nuovi sistemi di notazione, collegati solo in parte con la notazione tradizionale. In realtà ognuna di queste composizioni presenta un nuovo e personale sistema di notazione costituito da diversi segni grafici, diagrammi, linee, figure geometriche, il tutto mischiato con pentagrammi e note convenzionali.

Il primo compositore a far uso di queste tecniche fu l'americano John Cage (1912-1992). Da un punto di vista teorico, Cage tende ad allargare il concetto di musica ad ogni rappresentazione sonora dal rumore al silenzio inteso come i suoni non scritti, in quanto, per Cage, il silenzio assoluto non esiste.³¹ Emblematico, per quest'ultimo aspetto il lavoro

³⁰ Cittadina vicino a Francoforte dove si tennero tra il 1946 e il 1990 dei "Corsi estivi internazionali per la Nuova Musica". Vi gravitarono diverse figure di primo piano della scena musicale: interpreti come Severino Gazzelloni, musicologi come T. W. Adorno, compositori come G. Ligeti, K. Stockhausen, L. Nono.

³¹ "Fu dopo essere andato a Boston che mi recai in una camera anecoica dell'Università di Harvard. [...] Comunque, in quella stanza silenziosa, udii due suoni, uno alto e uno basso. Così domandai al tecnico di servizio perché, se la stanza era tanto a prova di suono, avevo udito due suoni. Disse: 'Me li descriva.' Lo feci. Rispose: 'Il suono alto era il suo sistema nervoso in funzione, quello basso il suo sangue in circolazione'" (J. CAGE,

4'33'', del 1952, che richiede all'esecutore di prepararsi a suonare e restare fermo per il tempo indicato dalla partitura, lasciando che la "musica" si concretizzi nei rumori e nei suoni provenienti dalla sala.³²

In Cage l'improvvisazione si avvicina molto al significato di "casualità".³³ Scelte strutturali vengono lasciate al caso sia nella composizione, come in *Music of Changes*, composta combinando diversi materiali attraverso il lancio di tre monete; o nell'esecuzione, come nel *Concerto per pianoforte e orchestra* (1958), dove 84 moduli differenti vengono combinati dall'orchestra in qualsiasi ordine o combinazione.

Nel *Klavierstück XI* di K. Stockhausen (1956) l'esecutore suona in un ordine improvvisato una serie di brevi passaggi trascritti su una grande partitura rettangolare (53 x 93cm). L'esecutore può scegliere casualmente tra i 19 gruppi di note, seguendo poi le indicazioni di tempo e dinamica che trova alla fine di ciascun gruppo e applicandole al successivo, scelto sempre in maniera casuale. Il brano termina quando l'esecutore ha ripetuto due volte ogni gruppo.

Silenzio, Antologia da Silence e A Year from Monday, a cura di Renato Pedio, Feltrinelli, Milano 1971, p. 88.

³² Per un'analisi approfondita si veda S. DAVIES, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York 2003, pp. 12-29.

³³ Il compositore stesso interpreta con auto-ironia il legame tra casualità e composizione che caratterizza la sua produzione come in questo passaggio conclusivo di una finta intervista di-a Cage:

"Ma, seriamente, se la musica è questo, io la potrei scrivere quanto lei.'
'Ho detto niente che le faccia pensare che la ritengo stupido?'" (CAGE, *Silenzio cit.*, p. 36).

L'americano Charles Ives concepì la sua *Concord Sonata* lasciando la libertà all'esecutore di inserire o eliminare certe parti. Il compositore ha lasciato quattordici versioni diverse di *Emerson*, il primo movimento della sonata, lasciando intendere che un esecutore avrebbe potuto scegliere tra queste. Il lavoro di Ives, però, è di tale complessità che risulta difficile immaginarsi qualcuno con la confidenza necessaria per improvvisare su queste strutture al di fuori del compositore stesso.

Il francese Pierre Boulez, verso la fine degli anni '50, si allontana dalla serialità integrale per avvicinarsi all'alea, inserendo elementi casuali solo dopo la composizione, favorendo così le scelte dell'interprete. Queste scelte servono a garantire la "mobilità" dell'opera, ovvero a mettere l'interprete in una situazione di novità ad ogni nuova esecuzione. Per Boulez questa mobilità, o "indisciplina locale", è radicalmente diversa dal "caso". Scrive in proposito il compositore:

"Penso che il caso non produca gran che in quanto tale. Quindi, il mio progetto non consiste nel cambiar l'opera ad ogni istante, né far sì che essa appaia in una luce completamente nuova, ma nel cambiare i punti di vista, le prospettive che si hanno su di essa, mentre il suo significato resta fundamentalmente lo stesso".³⁴

Il compositore critica l'utilizzo di elementi realmente casuali

³⁴ P. BOULEZ, *Per volontà e per caso*, trad. it. di P. Gallarati, Einaudi, Torino 1977, p. 84.

nella composizione, in polemica aperta con Cage. Il caso, egli scrive,

“non fa parte di un progetto estetico, sostanzialmente lo rifiuta. Introduce solo degli elementi, dei campioni, e, alla fine, non presenta alcun interesse oltre quello statistico; cioè la possibilità d’avere, statisticamente parlando, una cosa interessante su un milione”.³⁵

Per Boulez, l’utilizzo di elementi casuali

“maschererebbe una manchevolezza fondamentale nella tecnica della composizione”.³⁶

In realtà la maggiore libertà prevista da queste composizioni non rappresenta un tentativo di riunione tra compositore e interprete. Boulez afferma:

“ho sentito dire che l’introduzione nella musica delle dimensioni libere costituisce un’abdicazione del compositore. Credo, al contrario, che la dimensione libera implichi una sorta di superpotenza del compositore, nel senso che è molto più difficile costruire una città che costruire una strada: la strada va da un punto all’altro, mentre la città richiede un gran numero di strade e direzioni”.³⁷

³⁵ *Ivi*, p. 86.

³⁶ P. BOULEZ, *Note di apprendistato*, a cura di Paule Thévenin, trad. it. di L. B. Savarino, Einaudi, Torino 1968, p. 4.

³⁷ BOULEZ, *Per volontà cit.*, p. 87.

La distinzione tra compositori ed esecutori è radicale:

“Gli strumentisti [...] vivono su cose già esistenti. Non hanno, per dirlo con esattezza, facoltà inventive; altrimenti sarebbero compositori”.³⁸

In un quadro dove l'idea di creazione musicale è assolutamente lontana dalla *performance*, non stupisce che il giudizio sull'improvvisazione sia negativo:

“l'improvvisazione [...] non sostituisce l'invenzione. [...] La risposta che [gli strumentisti] danno al fenomeno inventivo è in generale un atto di memoria manipolata”.³⁹

3. L'arte rinata: l'improvvisazione jazzistica

3.1. L'esperienza del Jazz

Nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, alla fine della voce dedicata all'improvvisazione nella musica europea si legge:

“bisogna rivolgersi verso altri generi musicali, soprattutto

³⁸ *Ivi*, p. 120.

³⁹ *Ibidem*.

il Jazz, per trovare un uso creativo e vigoroso dell'improvvisazione".⁴⁰

Il Jazz è senza dubbio il contributo più importante alla rinascita dell'improvvisazione nella musica occidentale del XX secolo. Una musica unica, con grande vitalità ed enorme importanza sociale e musicale che si è diffusa ovunque nel mondo ed è largamente riconosciuta. Testimonia al musicista occidentale la possibile riunione tra il creare e l'eseguire musica con la possibilità di raggiungere un più alto livello di espressione musicale.⁴¹

Nel trattare l'improvvisazione nel jazz, e tralasciando il dibattito musicologico che da quasi un centinaio di anni rincorre una musica in costante evoluzione e cambiamento nel difficile tentativo di dare una definizione univoca e omnicomprensiva al fenomeno⁴², prendiamo come punto di partenza la definizione di Joachim-Ernst Berendt, utile per inquadrare globalmente l'argomento:

Il jazz è un modo artistico di suonare la musica nato negli Stati Uniti dall'incontro del nero con la musica europea. La strumentazione, la melodia e l'armonia del jazz nascono prevalentemente dalla tradizione musicale occidentale. Il ritmo, il modo di fraseggiare e la formazione del suono

⁴⁰ "Improvisation", New Grove Dictionary cit., p. 50-51, (trad mia).

⁴¹ D. BAILEY, *Improvisation* cit. p. 48.

⁴² Per una trattazione estesa rimando a L. CERCHIARI, *Il Jazz: Una civiltà musicale afro-americana ed europea*, Tascabili Bompiani, Milano 1997, pp. 7-26.

nonché certi elementi dell'armonia del blues nascono dalla musica africana e dalla sensibilità musicale del nero americano. Il jazz si differenzia dalla musica europea per i seguenti tre elementi fondamentali: 1. Per un rapporto musicale con il tempo che viene indicato con la parola *swing*. 2. Per una spontaneità e una vitalità della produzione musicale in cui l'improvvisazione riveste importanza. 3. Per una formazione del suono e un modo di fraseggiare in cui si riflette l'individualità del jazzista esecutore. [...] I diversi stili e le diverse fasi dell'evoluzione attraverso cui è passata la musica jazz dalla sua nascita all'inizio del secolo a tutt'oggi diventano una parte essenziale per il fatto che ai tre elementi fondamentali di volta in volta viene attribuita un'importanza diversa e il loro rapporto muta continuamente. In questa definizione è compreso prima di tutto il fatto che il jazz è nato dall'incontro fra 'nero' e 'bianco' e che quindi non potrebbe esistere né come un dato di fatto esclusivamente africano, né come un dato di fatto esclusivamente europeo."⁴³

Dopo un'analisi dei valori artistici riducibili all'Africa, in particolare all'area sub-sahariana, che hanno contribuito alla nascita della musica jazz, esporrò le caratteristiche fondamentali della pratica dell'improvvisazione jazzistica da un punto di vista tecnico-pratico, cercando di mettermi nei panni di un ascoltatore medio senza troppe conoscenze musicali o storiche. Non mi soffermerò sui differenti periodi

⁴³ J. E. BERENDT, *Il nuovo libro del Jazz- dal New Orleans al Jazz Rock*, trad. it. di G. Barazzetto, Garzanti, Milano 1986.

della storia del jazz in quanto le caratteristiche fondamentali dell'approccio all'improvvisazione non cambiano.⁴⁴

3.2. Influenze africane

Uno degli elementi caratteristici della musica africana, sopravvissuto tra Seicento e Novecento nelle Americhe, è la relazione lingua-suono. Grazie ad un'identità suono-senso estranea ad altre culture, l'unione di lingua e suono permette ad uno strumento di essere impiegato semioticamente come mezzo di comunicazione. Gli strumenti a fiato e quelli a percussione vengono utilizzati per dar forma ad un testo. Le lingue africane, quelle Bantu in particolare, contengono vere e proprie note legate ad intervalli di seconda o di terza: la musica che unisce le sillabe da alla parola il suo significato ed è di una precisione tale da poter essere trascritta utilizzando la notazione europea. Questa musica sembra andare incontro al sogno dei musicisti di poter esprimere significati recepibili in modo univoco dagli ascoltatori e anche a quello dei teorici di poter ricostruire con l'analisi, una sorta di grammatica dei significati caratteristici di ogni linguaggio musicale.

L'approccio al ritmo separa nettamente la cultura africana da quella europea. Il mondo "bianco", dall'avvento della civiltà

⁴⁴ Rimando ai testi di J. E. Berendt, di G. Schuller o alle altre numerose opere storiche facilmente reperibili per ogni ulteriore approfondimento.

cristiana, ha, in un certo senso, demonizzato il parametro ritmico, reprimendo la fisicità dell'espressione musicale. La musica sacra vocale, concentrata sulla dilatazione del tempo e l'enunciazione delle sillabe nella ricerca di una dimensione celeste piuttosto che terrena, celebra una divinità unica e onnipotente. Similmente, ma con risultati opposti, il ritmo per l'africano è radicato nel proprio mondo spirituale, animista, dove il politeismo parte dagli elementi della natura ma arriva anche alla costruzione degli strumenti musicali, prova del legame spirituale tra uomo e natura.

Lo sviluppo ritmico della musica africana si basa, come quello europeo, sull'organizzazione dei valori 2 e 3 ma si differenzia per la combinazione tra i due valori. In senso orizzontale si riscontra una grande varietà di combinazioni additive, cioè, ad esempio, la suddivisione di un metro di 8 impulsi in gruppi più piccoli di 2 e 3, sommati tra loro. In senso verticale c'è la sovrapposizione del 2 e 3 o viceversa, e dei relativi multipli, ovvero la cosiddetta 'poliritmia', la sovrapposizione di più divisioni e accenti.⁴⁵

Da un punto di vista formale si riscontrano alcuni elementi che rivelano un rapporto stretto con il jazz quali lo schema antifonale e il ritornello ripetuto. Lo schema antifonale ha la forma di un coro che risponde ad un solista, ma anche dove non c'è un netto richiamo domanda-risposta la struttura resta quella. Anche nei canti più semplici come, ad esempio, le

⁴⁵ Il fondamento fisico della poliritmia si fa risalire alla disposizione degli armonici naturali, ossia le altezze prodotte da una fondamentale. Le frequenze sono regolate da proporzioni 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5, ossia gli stessi rapporti matematici tra 2 e 3 costitutivi della poliritmia.

ninne-nanne, le parole sono disposte in forma domanda risposta anche se cantate dallo stesso individuo. Questo schema antifonale si sovrappone alla forma ritornello dove il solista improvvisa nuovi versi mentre il coro ripete le stesse frasi.⁴⁶ La voce, il timbro in particolare, è un altro elemento che rivela una concezione radicalmente diversa da quella europea. Il timbro viene piegato e personalizzato, sia nella voce che negli strumenti, alla ricerca di suoni più complessi, più sporchi. Il timbro e il colore vengono modificati a seconda delle urgenze espressive del momento.⁴⁷

Andrò ora ad analizzare più dettagliatamente il contenuto musicale del jazz, prendendo in esame le forme e le strutture, i materiali sonori e le tecniche di improvvisazione, per garantire le nozioni base necessarie alla comprensione dell'improvvisazione jazzistica come fenomeno creativo ed artistico.

3.3. Il repertorio jazzistico: forme variabili

Composizioni intese come una melodia accompagnata da una progressione armonica sono state la struttura per l'improvvisazione attraverso la maggior parte della storia del

⁴⁶ G. SHULLER, *Il Jazz. Il Periodo Classico. Le Origini. Oliver, Morton, Armstrong*, a cura di M. PIRAS, EDT, Torino 1996.

⁴⁷ CERCHIARI, *Il Jazz cit.*, pp. 27-52.

jazz. Da un periodo all'altro *spirituals*, *rags* e canzoni *pop* hanno contribuito a formare un repertorio condiviso di brani che i musicisti chiamano "*standards*". La melodia o il tema viene chiamato *head* (testa⁴⁸) e la progressione armonica *changes* (cambi⁴⁹). E' convenzione tra musicisti esporre⁵⁰ la melodia all'inizio e alla fine della *performance*, nel mezzo i musicisti improvvisano a turno seguendo ciclicamente la struttura formale del brano. Un ciclo intero viene chiamato *chorus*.⁵¹

Il repertorio di *standards jazz* include molti brani utilizzati originariamente nel *musical* teatrale o cinematografico composti da autori come George Gershwin, Cole Porter, Leonard Bernstein, Hoagy Carmichael, Richard Rogers, Henry Mancini, ma anche canzoni pop, come quelle di Burt Bacharach, ad esempio, o le composizioni di un musicista jazz come Duke Ellington. Dagli anni '60 anche una parte di musica brasiliana, in particolare la Bossa Nova di Antonio Carlos Jobim, entrò a far parte del bagaglio dei musicisti di jazz,

⁴⁸ Tra i tanti gesti convenzionali che vengono utilizzati dai jazzisti uno è proprio l'indicarsi la testa quando, dopo uno scambio di improvvisazioni, si vuole tornare ad eseguire la melodia principale. Questa pratica è comune anche tra i musicisti italiani che però chiamano la melodia semplicemente "tema".

⁴⁹ Il termine deriva da *chord changes*, ovvero i cambi di accordo (i movimenti della progressione armonica), tra musicisti italiani si parla di "cambi".

⁵⁰ Due volte se il tema è un blues o un'altra forma breve.

⁵¹ In italiano si usa la forma inglese o l'espressione "giro".

grazie alle commistioni di alcuni artisti come Stan Getz⁵². I brani originali scritti dai jazzisti vengono invece chiamati *jazz tunes* e, solitamente, si tende a separarli dagli *standards* anche se talvolta quest'ultimo termine viene utilizzato, più che per indicare una certa tipologia di composizioni, come un contenitore dei brani che ogni jazzista è tenuto a conoscere, e viene quindi riferito, sia agli *standards* veri e propri, che alle *jazz tunes* o a certe bosse nove. La forma più tradizionale in assoluto resta il *blues*, breve struttura a dodici battute che, in ogni stagione del jazz, è stata soggetta alle più elaborate e fantasiose modifiche.

Ogni periodo della storia del jazz ha avuto musicisti impegnati nel doppio ruolo di improvvisatori e compositori e numerose composizioni sono entrate a far parte del bagaglio culturale di ogni musicista. Di fondamentale importanza sono i temi di Charlie Parker, costruiti per lo più su strutture armoniche tradizionali o di standards, le composizioni di Thelonious Monk, Horace Silver, John Coltrane, Charles Mingus, Miles Davis, Herbie Hancock, Wayne Shorter e molti altri.

E' difficile stabilire come o quando una composizione diventi uno *standard*; è probabile che la diffusione tra i musicisti abbia premiato i brani con una struttura più facilmente memorizzabile e una progressione armonica in grado di stimolare l'improvvisazione. Particolare fortuna hanno avuto anche le composizioni che, senza un impianto formale eccessivamente complesso, creavano uno stacco rispetto al

⁵² Va detto che le commistioni tra jazz e musiche centro e sud americane si hanno già dal primo decennio del Novecento.

passato, presentando caratteristiche armoniche nuove, mai incontrate prima, come la famosa *Giant Steps* (1959) di J. Coltrane, un *tour de force* attraverso diverse tonalità legate in modo inusuale, che ancora oggi spaventa ogni studente di musica jazz.

Fino a metà anni '70 la circolazione della musica scritta è stata piuttosto relativa. L'apprendimento degli *standards* avveniva attraverso la diretta trascrizione dai dischi o attraverso gli incontri dei musicisti, col risultato che spesso le versioni differivano notevolmente. La tonalità, ad esempio, poteva variare, se la versione d'origine comprendeva un o una cantante, che solitamente spostava la tonalità del brano per centrare l'estensione della melodia secondo le proprie capacità vocali. Ne consegue che parte dell'apprendimento di un jazzista consiste nell'imparare a suonare lo stesso brano in una qualsiasi delle dodici tonalità. Questo comporta un apprendimento della musica differente, basato più sull'ascolto degli intervalli e la capacità di suonare mentalmente le melodie piuttosto che sulla memoria motoria derivante dalle diteggiature o su quella visiva legata alle geometrie dello strumento, favorendo il controllo della musica necessario per poterla poi modificare nell'improvvisazione.

Verso la fine degli anni '70, per iniziativa di un gruppo di studenti del *Berklee College of Music* di Boston, vide la luce il primo *Real Book*, ovvero una raccolta di *standards* e *jazz tunes*. Il testo conteneva qualche centinaio di brani, e, tra questi, *standards* trascritti dalla fonte più originale possibile, arricchita però dalle modifiche diventate poi prassi tra i

musicisti, e molti brani originali più moderni, chiesti direttamente a compositori come Keith Jarrett, Steve Swallow e Carla Bley. Il testo era (ed è, visto che continua a circolare in modo capillare) svincolato dal diritto d'autore: gli *standards* furono semplicemente trascritti e i jazzisti consegnarono le loro composizioni rinunciando ai diritti per favorirne la diffusione.⁵³ Rivisto, corretto, e seguito da versioni legali⁵⁴, resta di fondamentale importanza per comprendere l'approccio del musicista di jazz verso il brano musicale, la forma e la notazione musicale.

Esempio 1. Un brano del pianista T. Monk così come si presenta nel Real Book.

The image shows a handwritten musical score for the piece "RUBY, MY DEAR" by Thelonious Monk. The score is written on six staves. At the top, the title "RUBY, MY DEAR" is written in large, bold letters. To the right of the title, "THELONIOUS MONK" and the number "297" are written. The score begins with a tempo marking "-RALLAO-" and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and complex chord symbols. The chord symbols are highly detailed, often including extensions like 9, 11, 13, and 6, 9. The score ends with the phrase "THELONIOUS ALONE IN SAN FRANCISCO".

⁵³ Devo queste informazioni a conversazioni con Steve Swallow.

⁵⁴ In realtà l'approccio degli studenti verso questi testi è sempre indirizzato alla libera circolazione, contro ogni possibile legge sul diritto d'autore.

3.4. Armonie in cambiamento

I musicisti normalmente identificano gli accordi con una lettera in stampatello che indica la tonica dell'accordo, altri simboli indicano le qualità della triade base (maggiore, minore, aumentata o diminuita), mentre altri numeri indicano la settima (maggiore, minore, diminuita) e le estensioni (nona, undicesima, tredicesima).⁵⁵

Gli accordi siglati sono soggetti a numerose variazioni, costruire e interpretare le voci richiede il controllo e la conoscenza delle combinazioni senza fine tra diversi intervalli e dei "rivolti". L'artista sceglie di suo gusto se e quando enfatizzare poche voci, magari solo con due o tre elementi dell'accordo oppure, al contrario, voci più ricche, con elementi dell'accordo e alterazioni; se scegliere di lasciare ampi spazi tra le voci, allargandosi su due ottave, o, in modo opposto, raggruppare le voci in gruppi più densi.

Per distinguere ulteriormente il proprio stile il pianista darà più enfasi alla mano destra o a quella sinistra o ad intervalli ampi piuttosto che stretti (i *cluster*, accordi con intervalli di seconde

⁵⁵ Non si può dire che esista un sistema universale per siglare gli accordi ma negli ultimi decenni, grazie alla diffusione dei Real Books e delle pubblicazioni Aebersold, si tende ad utilizzare gli stessi metodi. In ogni caso restano ancora differenze come l'uso di "-", "min" o "m" per indicare la qualità minore di una triade. Un tentativo di presentare un metodo univoco di notazione per la musica moderna è in C. BRANDT e C. ROEMER, *Standardized Chord Symbol Notation*, Roerick Music Co., Sherman Oaks, California 1976.

all'interno). Infine l'artista sarà libero di scegliere il registro per accompagnamento, in relazione all'equilibrio formale dell'esecuzione in corso.

Esempio 2. Alcuni modi di siglare gli accordi.

The image displays 28 different chord voicings for the C major family, arranged in seven rows of five (with the last row having three chords). Each chord is represented by a treble clef staff with a specific chord symbol above it. The symbols include: C, C6, C⁶, CMaj7, CMaj9, Cmaj13, C7, C9, C13, Cmin, Cmin6, Cmin7, Cmin⁶, Cmin9, Cmin11, Cmin13, Cm(maj7), Cm7(b5), Cm9(b5), Cm11(b5), Cdim, C°7, C°7(maj7), C+, Csus4, C7sus4, C7(#5), CM7(#11), C7(b5), C7(#5), and C7(b9). The voicings are shown in various registers and with different voicings of the notes.

In modo simile a come può essere abbellita la melodia, la progressione armonica viene liberamente arricchita, specialmente nei punti dove si presenta più statica all'origine. Le variabili di intervento per l'improvvisatore sono

essenzialmente quattro: la prima consiste nell'alterazione armonica delle estensioni (note oltre la triade), ad esempio un accordo siglato CM7 può essere cambiato in C6/9; la seconda consiste nel riarmonizzare una parte statica in modo diatonico, inserendo cioè altri accordi in tonalità per favorire i movimenti delle voci ; la terza variabile è alterare la qualità della triade di partenza (da maggiore a minore, ad esempio) e l'ultima consiste nell'inserire veri e propri accordi sostitutivi costruiti su altre toniche da quelle di partenza.

Queste capacità applicate al repertorio di *standards* portano a elaborazioni molto complesse, assolutamente lontane dallo spartito nella sua scarna versione originale. I musicisti, quindi, si affidano più alle registrazioni, apprezzando le differenti scelte che vanno a caratterizzare lo stile di ogni musicista, astraendo, di volta in volta, lo scheletrico impianto di base dalle variazioni armoniche aggiunte.

Il blues, la forma più semplice utilizzata dai musicisti di jazz, non è certo immune a questi trattamenti. Ogni musicista dovrebbe essere in grado di conoscere le svariate sostituzioni possibili, spesso diventate famose grazie al musicista che le utilizzava più spesso e da cui prendono il nome.

Il sassofonista C. Parker, ad esempio, ha modificato la progressione armonica del *blues* cambiando radicalmente il significato dell'accordo di partenza e arricchendo la progressione discendente di dominanti secondarie. Parker utilizza queste sue alterazioni armoniche sul blues per diversi brani tra cui *Blues for Alice* (Verve 8010 – 2515), *Laird Baird* (Verve 8005) o *Si Si* (Verve 2512).

Esempio 3. Struttura armonica tipica di un blues in F a confronto con le sostituzioni utilizzate da C. Parker.

The diagram illustrates the harmonic structure of a blues in F major, comparing a typical structure with Parker's substitutions. It is presented in three systems, each with two staves.

- System 1 (Measures 1-4):**
 - Top staff: F7, B♭7, F7, and a slash indicating a substitution.
 - Bottom staff: F Maj7, E♮, A7, Dm7, G7, Cm7, F7.
- System 2 (Measures 5-8):**
 - Top staff: B♭7, a slash, F7, and D7.
 - Bottom staff: B♭7, B♭m7, E♭7, Am7, D7, A♭m7, D♭7.
- System 3 (Measures 9-12):**
 - Top staff: Gm7, C7, F7, D7, Gm7, C7.
 - Bottom staff: Gm7, C7, F7, D7, Gm7, C7.

In modo simile alcuni brani vengono ancora trasmessi in più versioni diverse, entrambe ugualmente valide. Un esempio è la sezione B del brano *Well, You Needn't* di Thelonious Monk, del quale esiste, accanto alla versione originale, una versione modificata da Miles Davis. Il brano originale è del 1944 ma oggi è lecito aspettarsi una qualsiasi delle versioni che, poste tra loro armonicamente ad un tritono di distanza, rischiano di creare una fastidiosa dissonanza se suonate contemporaneamente, cosa che può capitare facilmente in una *jam session*⁵⁶.

⁵⁶ "Indica un incontro tra musicisti che improvvisano su temi a tutti noti. Può aver luogo fuori dagli impegni professionali (è quanto accadeva alle

Esempio 4. Le due sezioni "B" di *Well You Needn't*.

The image shows two musical staves for the sections "B" of the jazz standard "Well You Needn't".

Section 1 (Top):

- Melody line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- Bass line: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2
- Chords: G7, Ab7

Section 2 (Bottom):

- Melody line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- Bass line: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2
- Chords: A7, Bb7, B7, Bb7, A7, Ab7, G7, Gb7(#11)

Lo studio della teoria musicale dei musicisti di jazz insiste sulla capacità di ogni accordo di creare tensione o risoluzione all'interno di una progressione armonica. Comunemente si identifica l'accordo di tonica, indicato nell'analisi musicale con il numero romano "I", come il più stabile e l'accordo di dominante (V) come il più instabile. Ogni altro movimento nel mezzo crea il suo particolare effetto contribuendo al movimento della musica. Spostamenti radicali dalla tonalità di partenza aumentano la tensione, il ritorno in tonalità crea risoluzione; accordi come i diminuiti suggeriscono ambiguamente una sospensione del movimento armonico;

jam anni '40 nelle quali prese forma il nascente be-bop dagli assolo di orchestrali Swing frustrati per i pochi spazi creativi) o coincidere con un concerto o festival, magari in appendice alla parte più preordinata." (CERCHIARI, *Il Jazz* cit. pp. 316-317).

altri movimenti servono a ritardare la risoluzione movendosi attraverso altri centri tonali prima di tornare alla tonalità iniziale.

Ad esempio, quando un accordo dominante, costruito su altri gradi della scala che non siano il quinto, risolve una quarta sopra su un accordo maggiore o minore, crea una nuova area di relativa stabilità lontana dalla tonalità di impianto. Se un accordo dominante risolve invece su un altro dominante reindirizza la tensione su un altro punto.

L'apprendimento dei musicisti di jazz, storicamente incentrato sulla trasmissione orale⁵⁷, addestra alla capacità di riconoscere ad orecchio i diversi elementi musicali, partendo dal ritmo e dalla forma, fino alle melodie e agli accordi e di padroneggiarli per essere in grado di modificarli in ogni momento, in maniera estemporanea.

Come si è detto la successione delle forme che vengono insegnate parte con il *blues*. Si presenta nella sua forma più semplice come una struttura di dodici battute in cui tre triadi sono disposte in tre frasi da quattro battute. L'accordo stabile di tonica (I) si alterna con il relativo sottodominante (IV), costruito una quarta sopra, e poi con il V grado, momento di massima tensione che poi risolve in un ritorno al primo accordo.

⁵⁷ Paradossalmente la grande quantità di trascrizioni e di spartiti disponibili oggi giorno è considerata da molti musicisti un'arma a doppio taglio in quanto, pur essendo una ricchissima fonte di informazioni, rischia di diminuire l'apprendimento nella sua forma diretta, la trascrizione dal disco e l'ascolto dei concerti, imprescindibile per lo sviluppo dell'orecchio e per apprendere le sfumature del linguaggio jazzistico.

Successivamente si passa a strutture più elaborate come quella di *I Got Rhythm* di G. e I. Gershwin (1930), nella quale due sequenze di otto battute, indicate comunemente come A e B, sono ordinate in modo da formare una struttura di trentadue battute nella forma AABA. Questa forma musicale verrà poi utilizzata in moltissime canzoni pop americane e la sua base armonica diventerà la base di altre composizioni. Altri *standard* di trentadue battute si presentano con diverse organizzazioni interne, come, ad esempio, nella forma ABAB o ABAC. Ogni musicista di jazz deve essere in grado di riconoscere dei paralleli nelle forme per poterle catalogare velocemente e applicare le conoscenze accumulate. In questo modo brani con melodie differenti vengono ordinati nella stessa categoria, ad esempio *Oleo* di Sonny Rollins, *Antropology* di Charlie Parker, *The Theme* di Miles Davis, *Rhythm a Ning*, di Thelonious Monk, sono tutte composizioni basate sulla struttura e sull'impianto armonico del sopraccitato *I Got Rhythm*. Allo stesso modo si analizzano brani diversi in cerca di porzioni armoniche comuni, anche brevi, di quattro misure o meno, che vengono memorizzate come "blocchi". Tra i movimenti armonici più comuni troviamo progressioni diatoniche come II-V-I (nella tonalità di C: Dm7-G7-CM7) o il *turnaround*⁵⁸ di *I Got Rhythm* I-VI-II-V, solo per citare alcuni tra i più semplici movimenti trattati come blocchi.

In realtà non sono molte più di una decina le diverse progressioni armoniche che vanno a formare il repertorio dei

⁵⁸ E' una progressione armonica tipicamente di quattro accordi che tende a tornare all'accordo di partenza.

cosiddetti *standards jazz*.⁵⁹

3.5. In cerca di un vocabolario jazzistico

L'apprendimento dell'improvvisazione jazz è stato più volte paragonato a quello del parlare. Come un bambino impara imitando gli adulti, allo stesso modo il musicista imita gli improvvisatori più esperti, acquisendo un complesso vocabolario di frasi convenzionali.⁶⁰ Non c'è nessun impedimento formale in questo passaggio di *patterns* o frammenti di idee musicali tra i musicisti, anzi, è consigliato come il modo corretto di trasmettere le conoscenze.⁶¹ La trascrizione e l'analisi degli assolo, utile per appropriarsi di cellule melodiche da rielaborare, di idee ritmiche, per comprendere la forma e il senso delle frasi nel loro contesto, ha anche similitudini con l'apprendimento di una seconda lingua, quando si incontrano le difficoltà pratiche di comprendere lunghe frasi fluenti. Allo stesso modo il musicista si deve confrontare con improvvisazioni che all'inizio sembrano senza senso, agglomerati sonori non meglio decifrabili. Grazie all'immersione nella tradizione orale di questo genere

⁵⁹ P. F. BERLINER, *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 79.

⁶⁰ Le relazioni tra suono e parola dal punto di vista dell'improvvisazione verranno approfondite nel II capitolo di questa ricerca.

⁶¹ BERLINER, *Thinking* cit., p. 101.

musicale, all'attento ascolto della letteratura jazzistica e, non meno importante, all'aiuto di musicisti più esperti, si arriva, tuttavia, a comprendere i componenti e le variabili usate dai musicisti nelle loro improvvisazioni più complesse.

Il materiale primario per costruire questo vocabolario consiste delle melodie di *standards*, di brani della tradizione classica europea⁶², di composizioni di altre tradizioni musicali⁶³, e di passaggi tradizionali del blues. Il musicista spesso costruisce dei propri *patterns* con il risultato di diventare più riconoscibile costruendo un approccio caratteristico. In generale, nello studio della trasmissione orale del linguaggio jazzistico è opportuno ricercare la fonte principale del suono, che non sta nelle registrazioni tanto quando nei concerti dal vivo.

Va sottolineato, inoltre, che i cambiamenti nelle tecniche di ripresa e riproduzione sonora e nell'attitudine dei musicisti⁶⁴ verso la sala di registrazione accompagnano la storia del jazz sin dal principio. Negli anni Venti, ad esempio, le attrezzature non erano adeguate a raccogliere l'escursione dinamica e la complessità della batteria, costringendo i batteristi a semplificare notevolmente lo stile e i componenti del set di

⁶² Sono note, ad esempio, le citazioni di Charlie Parker dalla *Sagra della Primavera* di I. Stravinskij.

⁶³ Una considerevole parte della comunità jazzistica cominciò ad esplorare i suoni della musica improvvisata non occidentale, dell'India in particolar modo, dalla fine degli anni '50. Per un'analisi musicale e sociale si veda I. MONSON, *Oh Freedom: Gorge Russell, John Coltrane, and Modal Jazz* ed. by B. NETTL, *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago 1998.

⁶⁴ Alcuni musicisti come Freddie Keppard si sono sempre rifiutati di registrare.

percussioni. L'impossibilità di vedere certi musicisti suonare ha creato, nei decenni passati, numerose difficoltà di apprendimento nel tentativo di comprendere le tecniche esecutive, ma ha anche stimolato la ricerca di soluzioni alternative. Soprattutto per i batteristi era (ed è tuttora) molto difficile comprendere bene le tecniche utilizzate senza vedere quando e quali arti il musicista adopera di volta in volta. Quando l'orecchio non basta a distinguere i suoni, l'occhio può aiutare, suggerendo posizioni e diteggiature, imboccature, posture, e questa pratica è radicata nella storia del jazz sin da quando i primi pianisti ragtime imparavano a suonare guardando il movimento dei tasti nei pianoforti a rullo.⁶⁵

3.6. Tecniche e Procedure

Anche se l'improvvisazione è, per sua natura, effimera e difficilmente due improvvisazioni evolvono nello stesso modo è possibile, semplificando, riconoscere degli approcci comuni. Si possono distinguere tre categorie diverse, anche se nella pratica un musicista tenderà a mescolarle tutte o quasi. Il "parafrasare" consiste nell'ornamento o nella variazione di una parte o di tutto il tema, mantenendo quest'ultimo riconoscibile; l'improvvisazione "formulaica" consiste nella creazione di nuovo materiale da un repertorio di idee

⁶⁵ BERLINER, *Thinking* cit., pp. 105-108.

frammentarie e l'improvvisazione "motivica" parte da una singola idea per poi svilupparla.

Parafrasare la melodia è una procedura cruciale del jazz. Si può riscontrare in qualsiasi brano basato su un tema scritto. Partendo dai più semplici ornamenti si arriva fino a complesse reinvenzioni dove la melodia resta riconoscibile solo per i suoi contorni o per certi momenti caratteristici.

Esempio 5. Tema dello standard *Just Friends* a confronto con la versione suonata dal pianista Martial Solal (1997 Dreyfus Jazz FDM 36592-2).

The image displays a musical score for the jazz standard "Just Friends". It is presented in two systems, each with a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 6, 10, and 14 indicated at the beginning of their respective systems. The piano part features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes dynamic markings such as accents (>) and slurs. The improvisation by Martial Solal is characterized by its fluid, melodic lines and complex rhythmic textures, particularly in the piano accompaniment.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The systems are numbered 18, 22, 26, and 30. System 18 (measures 18-21) features a melody in the treble staff with a triplet of eighth notes in measure 19 and a bass line with eighth-note patterns. System 22 (measures 22-25) continues the melody with a triplet in measure 23 and a more complex bass line with triplets. System 26 (measures 26-29) shows a steady eighth-note melody in the treble and a bass line with eighth-note patterns. System 30 (measures 30-33) concludes with a simple melody in the treble and a bass line with eighth-note patterns. The piece ends with a double bar line.

Quando non si parafrasa una melodia, l'attenzione si sposta verso frammenti musicali usati in vari modi. Queste "idee" o "motivi" vengono detti, nel linguaggio jazzistico "*licks*". Le differenze sostanziali non sono nella struttura e nel carattere di questi frammenti quanto nei modi in cui vengono combinati e manipolati all'interno dell'improvvisazione. Per chiarezza useremo la parola "motivo" per l'improvvisazione motivica e "formula" per quella formulaica. Quest'ultima è la principale manifestazione di idee musicali frammentarie all'interno dell'improvvisazione jazz, è la più comune e attraversa tutte le

epoche e gli stili. L'essenza di questa tecnica è che le "formule" usate non richiamano l'attenzione su di loro ma sono nascoste con attenzione, attraverso le variazioni, nelle linee improvvisate. La sfida consiste nel combinare questi diversi frammenti in un'unità coerente. Uno dei jazzisti più capaci nell'utilizzo di formule è stato Charlie Parker.⁶⁶ Numerose analisi delle trascrizioni degli assolo dello straordinario sassofonista mostrano la sorprendente quantità di idee frammentarie ricombinate all'interno di una singola improvvisazione, formule non chiaramente identificabili al solo ascolto. L'abilità del musicista, in questo caso, si dimostra nella capacità di mascherare la presenza di formule, nel saperle usare come un vocabolario e non come frasi fatte, per evitare di trasformare le formule in *clichés*.

Esempio 6. Analisi dell'inizio del solo di C. Parker su *Koko* (1945, Savoy 597); trasc. J. Mehegan.

The image shows a musical score for Charlie Parker's solo on 'Koko'. It consists of three staves of music in G-flat major, 4/4 time. The first staff (measures 1-4) is marked with 'a' and '26A'. The second staff (measures 5-8) is marked with 'c' and '115, 117'. The third staff (measures 9-12) is marked with 'd', '4B', and '3'. A bracket labeled 'b' spans measures 4-8, with the note 'anche batt. 19-21' below it.

⁶⁶ Christopher Charles Parker, detto "Bird" (Kansas City 1920 – New York 1955).

The image shows five staves of musical notation in B-flat major, illustrating various improvisation techniques. Each staff begins with a measure number and contains several measures of music with specific annotations:

- Staff 1 (Measures 13-16):** Starts with measure 13. Contains triplets (3), a triplet with a slur (3A), another triplet (3), and a four-measure phrase (4A) with a slur (13A). A bracket below indicates 'e anche batt. 77-78'.
- Staff 2 (Measures 17-20):** Starts with measure 17. Contains a triplet (3), a slur (a), and a two-measure phrase (26A) with a slur (b).
- Staff 3 (Measures 21-24):** Starts with measure 21. Contains a slur (1A) and a triplet (3).
- Staff 4 (Measures 25-28):** Starts with measure 25. Contains a triplet (3), a slur (2A₃), and a dynamic marking 'f' with 'anche batt. 46'.
- Staff 5 (Measures 29-30):** Starts with measure 29. Contains a triplet (3), a slur (4E), another triplet (3), and a slur (6A). A bracket below indicates 'g anche batt. 49-50'.

Nell'improvvisazione motivica solo uno o pochi frammenti vengono utilizzati come base per una sezione di un brano. Il motivo viene sviluppato e variato attraverso ogni espediente musicale possibile come gli ornamenti, la trasposizione di tonalità, la disposizione ritmica, l'inversione e ogni altra tecnica di elaborazione melodica. A differenza di quanto accade nell'uso delle formule, questo tipo di idee musicali richiama l'attenzione su di sé e sul modo in cui vengono elaborate.

Nel jazz accade piuttosto di rado che si utilizzi questa ripetizione sistematica, che invece si trova più comunemente nella musica classica. Un esempio inusuale viene da

Acknowledgement, il primo movimento di *A Love Supreme* (Impulse, 1964), suite del sassofonista John Coltrane⁶⁷. Qui lo stesso motivo viene ripetuto più di trenta volte, trasportato in tutte le tonalità.

Esempio 7. Improvvisazione motivica sul solo di *Acknowledgement* da *A Love Supreme* (1964, Imp.77); trasc. A. White.

Il tenorista Sonny Rollins⁶⁸ è un altro solista altrettanto abile nel creare soli di straordinaria complessità partendo da semplici

⁶⁷ John William Coltrane (Hamlet, North Carolina, 1926 – New York 1967).

⁶⁸ Theodore Walter Rollins, detto "Sonny" (New York 1930).

idee motiviche, spesso non inventate liberamente ma prese dal tema del brano suonato, fino ad arrivare a elaborare soli intorno ad una nota soltanto, come nell'esecuzione del blues *SonnyMoon for Two*, contenuta nel doppio album *A night at Village Vanguard* (Blue Note, 1957). Sassofonista dal controllo ritmico e freschezza di idee insuperabile, Rollins si esibisce qui nella scarna e allora atipica formazione in trio senza strumento armonico.⁶⁹

In generale, dalla seconda metà del 1900, nuovi stili costituivano una cornice più favorevole all'utilizzo dell'improvvisazione motivica che cominciava ad essere utilizzata regolarmente, raggiungendo la stessa importanza della parafrasi e dell'improvvisazione formulaica. Con l'avvento del *free jazz*, del periodo modale e del *jazz rock*, il rapporto tra tema, struttura e armonia mutò notevolmente. L'utilizzo di strutture particolari al posto del tema, di impianti armonici più larghi e di ostinati in grado di liberare il solista dalla necessità di seguire una veloce progressione di accordi, favorirono l'utilizzo dell'improvvisazione motivica che, con le sue ripetizioni e gli sviluppi di brevi cellule, fungeva da elemento di coesione e stabilità, da punto di riferimento sia per i musicisti, sia per l'ascoltatore.⁷⁰

Le tre categorie di tecniche qui descritte non si elidono a

⁶⁹ Nella settimana di prove precedenti all'esibizione, S. Rollins partì dal quintetto (sassofono, tromba, piano, basso e batteria) sino ad arrivare all'esclusione di tromba e piano per avere più libertà nei suoi interventi solistici.

⁷⁰ "Improvisation", *The New Grove Dictionary of Jazz*, ed. by B. KERNFELD, Macmillian Press Limited, London 1980, pp. 555-560.

vicenda nel corso dell'esecuzione, al contrario due o più possono essere presenti in una singola improvvisazione, anche simultaneamente. Possiamo riassumere le complesse interazioni così: la parafrasi concerne l'abbellimento, battuta per battuta, di materiale pre-esistente in modo tale da lasciarlo in qualche modo riconoscibile; l'improvvisazione formulaica e motivica creano nuove idee. La parafrasi e l'improvvisazione motivica comportano lo sviluppo costante, rispettivamente, di un tema dato o di un frammento mentre l'improvvisazione formulaica unisce ingegnosamente diversi frammenti di un repertorio generale personale o condiviso. Nella parafrasi e nell'improvvisazione motivica il tema e il motivo devono restare riconoscibili e il musicista deve essere abbastanza creativo da inventare di continuo nuove variazioni; nell'improvvisazione formulaica le singole formule vanno nascoste, mascherate, e il musicista si concentra nella creazione di nuove linee melodiche coerenti e interessanti costruite attorno alla successione di piccoli elementi.

Il modo in cui le differenti procedure vengono combinate è molto complesso e in cambiamento costante. I diversi membri di un gruppo possono attuare diverse tecniche contemporaneamente, addirittura un pianista ne può utilizzare una con una mano e una con l'altra. Non è difficile immaginare una situazione, in verità è anzi la norma, in cui, ad esempio, i musicisti sovrappongono, nelle possibilità inerenti ai loro ruoli, ogni approccio possibile.

L'essenza dell'improvvisazione nel jazz si trova nel delicato bilanciamento tra invenzione spontanea, che porta con sé sia il

pericolo di una perdita di controllo sia l'opportunità di una creatività di ordine superiore, e il riferimento verso il familiare, senza cui, paradossalmente, la creatività non può essere realmente valutata. L'elemento di rischio nell'improvvisazione è la fonte stessa della grande vitalità del jazz.

3.7. Interplay tra libertà e convenzioni

Tenere il tempo, accompagnare e suonare degli assolo sono tre funzioni musicali base per un gruppo di jazzisti e ogni particolare strumento le realizza in un modo specifico. Inoltre ogni musicista, nella sua individualità, ha le sue idiosincrasie, le sue peculiarità, il suo stile. E' infatti importante ricordare che in un contesto di improvvisazione ci sono sempre personalità musicali in costante interazione, non solo strumenti, suoni o ritmi.

Il ruolo strumentale di ogni musicista è spesso visto come uno specchio della personalità. Lo strumento viene talvolta citato per spiegare l'attitudine di un singolo musicista, per il modo di pensare e per le sue percezioni musicali.⁷¹

In ogni singolo ruolo c'è una varietà di opzioni musicali, dal mantenimento di una stabile pulsazione ritmica fino alla

⁷¹ I. MONSON, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, p. 27.

relativa libertà del solista accompagnato dal resto del gruppo. E' comunque da ricordare che in ogni momento di un'esecuzione, l'improvvisatore attua scelte musicali in relazione a ciò che tutti gli altri suonano.

Queste scelte cooperative sono responsabili del successo o fallimento di ogni singola esecuzione.

Un'estetica del ritmo e un'idea di un "buon tempo" stanno alla base di ogni ruolo strumentale all'interno di una formazione. Lo scorrere del ritmo incornicia e integra gli altri elementi musicali: armonia, melodia e timbro. Alla base di questa estetica sta la consapevolezza che questi elementi vanno posizionati sapientemente nel "tempo", altrimenti non si farà buona musica.⁷²

La pulsazione cosiddetta *swing*, che pone gli accenti sul secondo e quarto battito della battuta (nel metro 4/4 o C), è un elemento comune alla maggior parte delle musiche di matrice Afro-Americana. Questa enfasi ha l'abilità di ispirare l'ascoltatore alla partecipazione ritmica. Un'intera stanza di persone a battere le mani sul 2 e sul 4 in un contesto *gospel*, ad esempio, ha il potere di motivare chiunque ad unirsi nel battito. L'idea che un buon tempo debba ispirare il movimento resta fondamentale e testimonia il forte legame tra danza e musiche di derivazione africana.

Un tempo solido è l'elemento sopra e contro il quale un solista fraseggia, prendendo i rischi connessi alle scelte di suonare temporaneamente fuori tempo o sospendendo la sensazione di pulsazione ritmica.

⁷² *Ibidem.*

Se fino ad ora ho per lo più parlato dell'improvvisazione in relazione ad un solo strumentista di jazz, vorrei ora addentrarmi brevemente nei ruoli fondamentali dei musicisti per dimostrare la complessa interazione improvvisativa, indicata nel termine "*interplay*", che avviene quando si suona insieme.

Il bassista è il fondamento sopra il quale tutto viene costruito. Durante un'esecuzione può attuare, generalmente, tre tipi di scelte interattive: "suonare il tempo", interagire armonicamente e ritmicamente con il solista e imporre dei "pedali" al di sotto della tessitura musicale.

L'accompagnamento tipico del basso nel tempo *swing* viene chiamato *walking* e consiste nel suonare prevalentemente una nota per quarto, con una certa direzione melodica e armonica in grado di comunicare chiaramente la progressione armonica. Il secondo e il quarto movimento della battuta tendono ad essere accentati rispetto al primo ed al terzo. Con l'espressione "suonare il tempo"⁷³ si indica questo tipo di accompagnamento che ha il duplice scopo di garantire una pulsazione ritmica e definire i movimenti armonici. In questo aspetto il jazz concorda con la teoria musicale tonale occidentale, ma nel jazz la progressione armonica, come si è detto, viene abbellita ed estesa nel corso dell'esecuzione. Anche nel contesto più *mainstream* i musicisti fanno uso di sostituzioni di accordi, alterazioni e passaggi cromatici così frequentemente che gli accordi pubblicati di un brano servono solo come un riferimento generale da cui l'improvvisazione

⁷³ Dall'inglese *playing time*.

procede.

Esempio 8. Tipica linea di *walking bass* su un *blues* in F.



Oltre al *walking* un bassista può interagire melodicamente e armonicamente con il solista o con gli altri musicisti della sezione ritmica. In una relazione del tipo domanda-risposta il basso può lasciare temporaneamente il *walking* per figure melodiche di tipo imitativo o contrappuntistico in concomitanza degli interventi solistici. Sono reali interazioni di tipo comunicativo.

Un'altra possibilità aperta al bassista (e anche al pianista, con cui ha uno stretto rapporto musicale) è quello dei "pedali", che hanno, in un certo senso, la funzione opposta alle linee *walking*. Nel pedale il bassista cessa di esporre i cambi di accordo per fermarsi in una singola nota (spesso la dominante o la tonica della tonalità di base), sopra la quale il resto del gruppo continua a suonare la progressione armonica. Spesso il pedale viene unito ad un ostinato ritmico che contrasta, a sua volta, con l'andamento per quarti tipico del *walking*. La funzione armonica del pedale è la stessa teorizzata nella

musica occidentale: prolunga un accordo principale allo scopo di enfatizzare una cadenza o una nuova sezione. Nel jazz, però, i pedali hanno anche implicazioni interattive e ritmiche che allargano, se non contrastano, l'uso fatto nella controparte classica. Un pedale è un segnale di apertura per le scelte degli altri musicisti. Il pianista o il solista possono deviare più liberamente dalla progressione armonica di partenza e il batterista può svincolarsi temporaneamente dal coordinamento col basso verso uno stile più attivo, più solistico. Il pedale, come un'ancora, è l'estremità stabile grazie alla quale le scelte possibili si allargano. Questa sospensione, in un certo modo, implica che dall'altra parte si compensi con un aumento di attività. Se piazzato nel momento giusto e combinato con l'intensificazione dell'accompagnamento del piano e della batteria, un pedale permette al solista di raggiungere picchi di tensione degni di nota oppure può essere utilizzato per sottolineare un cambio di sezione, come la B in una struttura AABA, o, ancora, per evidenziare l'inizio di un *chorus* se qualche musicista si è perso nella struttura.

Oltre alle funzioni basilari di provvedere al dispiegamento dell'armonia unitamente alla pulsazione ritmica, il bassista sceglie tra una larga serie di opzioni musicali con qualità di interazione. Armonia, ritmo, pedali, idee melodiche, timbro e registro possono essere utilizzate per provocare certe risposte dagli altri membri. L'abilità di rispondere ad eventi musicali in cambiamento riguarda, ovviamente, anche gli altri ruoli strumentali e spiega perché spesso i musicisti affermino che la cosa più importante è l'ascoltare. Il significato

dell'affermazione, come ora risulta più chiaramente, è più sottile: è importante ascoltare perché i musicisti sono continuamente chiamati a rispondere e a partecipare ad una musica ininterrottamente mutevole che può cambiare o sorprendere in ogni momento.

Il ruolo del pianista, o, più in generale, quello dello strumento armonico, riguarda la presentazione ritmica di armonie in relazione al solista o al tema scritto di un arrangiamento.

Il pianista ha delle aspettative chiare sulle capacità di ascolto del bassista che lavora in stretto contatto con la sua mano sinistra. Spesso tra i due si crea una sorta di relazione empatica che permette ad entrambi di anticipare la direzione ritmica e armonica dell'altro musicista. Le possibilità, per un pianista, di controllare contemporaneamente i bassi, gli accordi, la melodia e il ritmo rendono questo strumento dominante all'interno della sezione ritmica.

Il batterista è spesso il musicista più sottovalutato perché, di fatto, non suona armonie e melodie allo stesso modo degli altri musicisti. Lo strumento, ormai consolidato, consiste di vari tamburi e piatti organizzati in modo tale da permettere ad un singolo suonatore di utilizzarne il più possibile. Un batterista usa tutti e quattro gli arti grazie a dei pedali che gli permettono di controllare con i piedi il tamburo accordato più basso, chiamato cassa, e una coppia di piatti chiamati *hi-hat*.⁷⁴ Lo stile dei batteristi si è notevolmente evoluto nel corso del secolo scorso, ma è comune ad ogni stile la tendenza a tenere

⁷⁴ Questi pedali sono stati introdotti rispettivamente nel 1909 e nel 1927 circa.

il tempo su un arto (originariamente la cassa, poi l'*hi-hat* e il piatto chiamato *ride*) mentre con gli altri sono liberi di sovrapporre figurazioni diverse. Questo modo di intendere le percussioni manifesta una continuità con l'utilizzo delle stesse fatto nell'Africa occidentale e nei Carabi, con la differenza che qui è un solo musicista a coordinare le sovrapposizioni ritmiche.

Normalmente le figurazioni della mano destra seguono il bassista, la sinistra interagisce con il piano e il solista e gli arti inferiori enfatizzano di volta in volta le diverse connessioni. Ordina e coinvolge le energie presenti sul palco.

Il batterista Michel Carvin paragona il ruolo del batterista rispetto agli altri musicisti a quello di una madre con i suoi figli:

*"It is a family, that's way you say a drum is a woman. You take a woman that has four kids, and all four of them come home from school together. One of them made an A; he's very happy. One made an F; he's very sad. One caught a cold today; he's upset. Now they hit the house, all four of them is hittin' the mother at the same time."*⁷⁵

Il paragone con l'immagine familiare, nonostante sia un pò in contrasto con l'immagine culturale della batteria legata più al mondo maschile, ben si sposa con una concezione allargata della comunità jazzistica come socialità e famiglia. Questa immagine viene spesso riportata dai musicisti stessi⁷⁶ e ben

⁷⁵ MONSON, *Saying Something* cit., p. 64.

⁷⁶ *Ivi*, p. 66.

riassume, da un punto di vista umano e sociale, i rapporti musicali qui descritti.

Ho lasciato il ruolo del solista per ultimo per enfatizzarne le relazioni con questa complessa struttura musicale e sociale e anche perché è un ruolo assunto da ogni musicista, chi più chi meno, a rotazione.

Trombe, tromboni, sassofoni, flauti e altri strumenti non generalmente usati nella sezione ritmica sono chiamati collettivamente *horns*, in Italia "fiati". Questi beneficiano del supporto della sezione ritmica nella sua totalità, dedicando tutta la loro attenzione al fraseggio sopra l'ambiente ritmico relativamente stabile proposto dalla sezione ritmica.

Il ruolo del solista è, in un certo senso, contemporaneamente il più indipendente e il più dipendente. La possibilità di fluttuare in cima allo scorrere ritmico-musicale creato dagli altri musicisti è un'indipendenza che i membri della sezione ritmica non guadagnano mai completamente ma, di contro, un solista è dipendente dagli altri musicisti per rendere la sua propria voce efficace.

CAPITOLO II

Un'estetica dell'imperfezione

1 Una prospettiva filosofica sull'improvvisazione musicale

La natura e il significato dell'improvvisazione sono stati trattati da musicologi e storici della musica. Ciò nonostante non è sempre chiaro che cosa è preso in considerazione. Talvolta l'attività in discussione sembra una varietà di esecuzione, talvolta di composizione oppure una non meglio identificabile fusione di entrambe.

L'espressione "improvvisazione musicale", come il termine più generale "improvvisazione" si può riferire a due domini diversi: da un lato può indicare l'atto di improvvisare, dall'altro il prodotto di quest'atto.⁷⁷

In certe arti come la pittura o la scultura è possibile distinguere facilmente tra l'artista, l'oggetto d'arte e il pubblico. Un pittore dipinge un quadro che poi viene reso disponibile per la contemplazione. La musica differisce da questo caso. Possiamo certamente individuare un pubblico, ovvero le persone che ascoltano un brano musicale, e certamente possiamo dire che qualcosa viene creato e presentato. Ma la musica si differenzia in quanto "performing art"⁷⁸, arte che si realizza nell'esecuzione. Se i materiali di un quadro costituiscono un oggetto fisico stabile, che persiste inalterato ad ogni sguardo, i materiali della musica sono il

⁷⁷ P. ALPERSON, *On Musical Improvisation*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 43 (1984), pp. 17-29, qui p. 17.

⁷⁸ *Ivi*, p. 18.

suono e il silenzio, oggetti transitori. L'intervento umano è costantemente necessario per portare alla luce un lavoro musicale.

Tradizionalmente si distinguono due fasi della produzione di un oggetto musicale. La composizione viene indicata come l'atto creativo, contrapposta all'esecuzione, l'attività attraverso la quale la composizione diviene una sequenza di suoni reali. La notazione musicale è il mezzo per trasmettere la composizione dal compositore all'esecutore.

Partendo da questi punti individuiamo una situazione familiare definibile "convenzionale" che consiste nel considerare la musica eseguita come composta in precedenza; in tale situazione i due momenti del fare musica (comporre ed eseguire) sono regolati da un rapporto temporale e causale dove la composizione è la causa dell'esecuzione.

1.1. *Two-stage art*: la musica secondo N. Goodman

Il punto di vista appena esposto è assimilabile a quello proposto da Nelson Goodman in *Languages of Art*. Per Goodman la musica è un'arte a "due stadi" in quanto:

“l’opera del compositore è conclusa quando egli ha scritto la partitura, anche se le esecuzioni sono i prodotti finiti”.⁷⁹

Goodman identifica la musica come arte allografica distinguendola da quella autografica. Un’arte è autografica:

“se e solo se la distinzione tra falso e originale è significativa; meglio, se e solo se anche la più esatta duplicazione non conta per questo come genuina”.⁸⁰

La pittura e la scultura, quindi, sono arti autografiche in quanto la distinzione tra originale e copie si basa sull’identificazione dell’oggetto prodotto dalle stesse mani dell’artista. Un’arte è allografica se è non-autografica.

La musica è arte allografica in quanto la notazione musicale, definita da una serie di caratteri, permette la realizzazione di uno spartito che garantisce la corretta riproduzione dell’opera. Lo spartito stesso trasmette le proprietà costitutive dell’opera che andranno poi conservate nella *performance*. La concezione di Goodman rispecchia l’idea che il fare musica equivalga alla creazione e alla conservazione delle opere. Ciò deriva dal fatto che la forma di musica dominante, o almeno quella che costituisce la base della riflessione teoretica, è la musica classica⁸¹. In questa pratica musicale i concetti

⁷⁹ N. GOODMAN, *I linguaggi dell’arte*, trad. it. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 200, p. 102.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ In questo caso utilizzo il termine “musica classica” in senso lato, non riferendolo alle opere del periodo tra Barocco e Romanticismo.

fondamentali sono due: l'ideale di fedeltà (*Werktreue*) in relazione all'opera originale e l'ideale del compositore come creatore assoluto⁸².

La "congruenza" è una tema centrale in Goodman, egli afferma che

"l'unico requisito di un esemplare genuine dell'opera è una completa congruenza con lo spartito".⁸³

Questa congruenza, inoltre, deve essere assoluta, in quanto

"l'esecuzione più piatta priva di errori materiali conta appunto come un esemplare sifatto, a differenza dell'esecuzione più brillante che abbia una sola nota sbagliata"⁸⁴.

Riguardo alla conservazione delle opera Goodman sostiene che

"la conservazione dell'opera è fondamentale"⁸⁵

e, di conseguenza,

⁸² B. E. BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 3.

⁸³ GOODMAN, *Linguaggi cit.*, p. 162.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, p. 156.

“se ammettiamo la minima deviazione [dallo spartito], va perduta ogni garanzia di conservazione dell’opera e di conservazione dello spartito”.⁸⁶

In questa teoria non c’è spazio per la creatività, anzi, sarebbe vista come inappropriata. Le idee di Goodman riflettono la concezione comune dello spartito e dell’esecuzione come veicoli per preservare la creazione del compositore. Lo spartito va a fissare, ad oggettivare un’*opera* musicale. Secondo questo modello il compositore crea opere musicali e gli esecutori le riproducono. Se da un lato è palese che l’esecutore andrà ad aggiungere qualcosa nel processo della *performance*, è evidente che questa sarà prima riproduttiva e solo in un secondo momento, creativa. In relazione a questo ideale di conservazione c’è l’idea che il compositore sia il vero creatore nell’attività del fare musica. Jerrold Levinson esprime perfettamente questo punto di vista:

“There is probably no idea more central to thought about art than...that is a godlike activity in which the artist brings into being what did not exist beforehand – much as a demiurg forms a world out of inchoate matter [...] There is a special aura that envelops composers, as well as other artists, because we think of them as true creators.”⁸⁷

⁸⁶ *Ivi*, p. 163.

⁸⁷ J. LEVINSON, *What a Musical Work Is*, “Music, Art, and Metaphysics”, New York 1990, cit. in BENSON, *The Improvisation cit.*, p. 10.

1.2. La terra di mezzo

La distinzione tra una parte compositiva ed una esecutiva del fare musica convenzionale riporta a due concezioni familiari di quell'attività musicale spontanea che chiamiamo "improvvisazione".

Possiamo infatti considerare l'improvvisazione come una specie di composizione istantanea, oppure possiamo classificarla come essenzialmente un tipo di *performance*. Va notato che la distinzione tra composizione ed esecuzione non è così netta come queste semplici definizioni parrebbero dare per scontato.

Si può dire che il compositore è il suo stesso esecutore. Questo sia nel caso in cui il processo compositivo comporti l'esecuzione, come quando un musicista siede al piano, suona un po' e fissa la musica sulla carta, sia quando il musicista non produce nessun suono udibile durante il processo compositivo.

Ci sono compositori in grado di creare musica molto complessa nella loro mente; ciò nonostante possiamo considerare un'esecuzione ciò che avviene nell'orecchio mentale del musicista, che immagina e sente dentro di sé i suoni e gli intrecci musicali, anche se non dettagliati come in una *performance* udibile.

Possiamo quindi ritenere che l'esecuzione musicale sia strettamente legata al processo compositivo in quanto

quest'ultimo comporta la proiezione delle concezioni musicali in qualche forma di suono, reale o immaginario.⁸⁸

Allo stesso modo si può dire che ogni esecuzione comporti un certo tipo di composizione in quanto la notazione musicale dello spartito, per quanto sia dettagliata, lascia non specificate indicazioni di tempo, fraseggio, enfasi, timbro, variabili che alla fine determinano il suono stesso dell'opera.

In base a quanto detto credo che sia lecito ritenere la composizione e l'esecuzione attività interdipendenti e in questo senso possiamo considerare l'improvvisazione musicale come un'attività spontanea di fare musica nella quale l'improvvisatore pratica simultaneamente le funzioni interdipendenti della composizione e dell'esecuzione.⁸⁹

Questo concetto si riscontra anche nel *New Grove Dictionary of Music* che così definisce l'improvvisazione:

“the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between”.⁹⁰

Nella definizione, però, non è chiara la distinzione *tra* “musical work” e “final musical work” o quanto e cosa il secondo termine aggiunga al primo. Come si può creare un “musical

⁸⁸ ALPERSON, *On Musical Improvisation* cit., p.19.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *The New Grove Dictionary* cit, p.31.

work...as it is being performed" senza creare allo stesso tempo *"the final form of the musical work"*?

Queste considerazioni sottintendono tuttavia un problema più fondamentale, perchè la definizione non analizza il termine *"musical work"*. In che senso un'improvvisazione può essere considerata un'*opera d'arte*? Inizialmente abbiamo osservato come l'espressione "improvvisazione musicale" si possa riferire sia ad una attività che al suo prodotto; ora andremo ad approfondirli singolarmente.

2. L'improvvisazione come attività

2.1. Tra il disordine e la *routine*

Avvicinarsi al jazz, per un ascoltatore estraneo alla cultura afroamericana, può non essere semplice. La presenza, ad esempio, di note dall'intonazione imprecisa, metriche incerte, cambi di tempo arbitrari, sarebbe inaccettabile in una *performance* di musica classica.

Talvolta, sorprendentemente, la musica sortisce l'effetto contrario, dando l'impressione di essere eccessivamente prevedibile, formulaica, mera routine.

Adorno, nella sua impietosa ed arrogante critica alla musica jazz insiste nel considerare la spontaneità un mito e giudicare la musica estremamente monotona:

“Il jazz è una musica che, con la struttura melodica armonica metrica e formale elementarissima combina lo svolgimento musicale a partire da sincopi in qualche modo irritanti che non scalfiscono però mai l’ottusa uniformità del ritmo fondamentale, né i tempi sempre identici, i quarti.⁹¹ L’immutevolezza del jazz non dipende da un’organizzazione del materiale sonoro entro la quale la fantasia abbia libero corso, come entro un linguaggio articolato, bensì dall’elevazione di certi trucchi o di certe formulette e stereotipi a principi esclusivi.”⁹²

Un’analisi più approfondita dell’improvvisazione mostra l’infondatezza di queste obiezioni, portando alla luce i preconcetti di una visione eurocentrica.

Ted Gioia identifica la peculiarità del jazz rispetto alle altre arti nell’adesione ad un modello che chiama “retrospettivo”, in contrasto con il modello “prospettivo”.⁹³ In quest’ultimo l’artista prende delle decisioni alla luce di una concezione generale mentre, nel modello retrospettivo, l’artista può cominciare da una manovra quasi casuale per poi adattarsi successivamente. L. Brown espande questa semplice

⁹¹ T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla Critica della Cultura*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1972, p. 115.

⁹² Adorno, *Prismi* cit., pp. 117-118.

⁹³ T. Gioia, *The Imperfect Art. Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, New York, 1988, p. 60.

affermazione individuando tre parametri fondamentali: la situazione, la scelta forzata e la mancanza di direttive scritte.⁹⁴

Approfondire la situazione in cui si trova l'improvvisatore è importante per evitare di cadere nel modello prospettivo; dopo tutto, anche in questo caso la composizione musicale può cominciare da un motivo, un accordo, un intervallo, per essere poi sviluppata. La differenza fondamentale consiste nel fatto che il compositore, nel modello prospettivo, può rivedere, correggere o cancellare il proprio lavoro mentre, al contrario, l'improvvisatore può solo continuare a costruire seguendo i passi appena fatti.

Una delle più efficaci formulazioni di questa situazione l'ha data un musicista scomparso di recente, il sassofonista Steve Lacy che, alla richiesta di descrivere le differenze tra composizione e improvvisazione in quindici secondi, ripose:

"In fifteen seconds the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds".⁹⁵

Inoltre i compositori possono astenersi dal comporre mentre un improvvisatore è costretto a fare qualcosa, anche una pausa, ovviamente, ma è pur sempre una scelta necessaria.

⁹⁴ L. Brown, *"Feeling My Way": Jazz Improvisation and Its Vicissitudes-A Plea for Imperfection*, "The Journal of Aesthetics of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 113-123, qui p. 114.

⁹⁵ Cit. in BAILEY, *Improvisation cit.*, p. 141.

Una pausa in una composizione è parte integrante dell'opera ma non coincide con una pausa presa nell'atto del comporre. Al contrario, una pausa in un'improvvisazione diventa parte integrante della musica.

Infine abbiamo una condizione negativa. Un interprete di una composizione scritta è di fronte a numerose possibilità espressive ma mentre egli è guidato da direzioni specifiche fissate nello spartito, l'improvvisatore non ha questo tipo di direttive a guida delle sue scelte.

Il musicista, in questo caso, è sempre di fronte a decisioni forzate, non prescritte e irreversibili una volta prese. Deve produrre risposte sul momento a qualcosa di inalterabile, qual è la musica già suonata, e le sue risposte comportano nuove decisioni.

Non per questo dobbiamo pensare all'improvvisatore come ad una sorta di eroe esistenziale; abbiamo già dissolto l'aura di mistero che circonda la comune pratica musicale improvvisata anche se è difficile sistematizzare la grande quantità di materiali musicali, abilità e pratiche che ne costituiscono la base.

Le alternative per un jazzista non sono infinite ma circoscritte dal carattere del materiale musicale affrontato. Come abbiamo visto il musicista internalizza una serie di forme musicali, metri, progressioni armoniche. L'improvvisatore non crea *ex nihilo*.

Tornando alle accuse di monotonia o all'uso da parte dei jazzisti di materiale strutturalmente semplice come gli *standards* di 32 misure, va detto che, in un modo o nell'altro,

ogni tipo di musica può essere considerata monotona. Un quartetto d'archi è monotono nel suo utilizzo degli archi, la musica di J. S. Bach è monotona nell'utilizzo del metro binario o ternario. Ma queste osservazioni riflettono un modo scorretto di valutare, insistono sulle caratteristiche uniformi e non tengono conto di ciò che varia e di come queste variazioni vengono sviluppate.

Già si è parlato delle improvvisazioni dell'alto-sassofonista Charlie Parker. La quasi totalità della sua produzione si basa su *standards*, *blues* e *rhythm changes* e la scelta delle tonalità è limitata. Ciò nonostante l'utilizzo fatto da Parker è tutt'altro che di routine.

Non si limita a mescolare meccanicamente i suoi materiali musicali ma si sforza continuamente di presentarli in una forma diversa, nuova. Le registrazioni fatte in studio dello stesso brano una di seguito all'altra, tra cui si andava a scegliere la migliore, sono ora disponibili oltre a quella originariamente pubblicata e dimostrano come ogni *take* prendesse un corso radicalmente diverso dal precedente.

L. Brown aggiunge un esempio confrontando l'approccio di due pianisti di jazz radicalmente differenti, Art Tatum e Thelonious Monk.⁹⁶ Entrambi utilizzano comunemente standards ma i risultati sono radicalmente differenti. In Tatum vengono riarmonizzati e arricchiti grazie alla sua tecnica prodigiosa, in Monk sono de-composti e de-strutturati grazie ad una diversa disposizione degli accenti e un modo di suonare scarno e percussivo. Non si può certo affermare che il

⁹⁶ BROWN, *Feeling My Way* cit. p.116.

semplice repertorio comune comporti risultati uniformi o monotoni.

Le critiche che invece insistono sul disordine del jazz spesso tradiscono una posizione eurocentrica. Il Jazz, come abbiamo visto, è una sintesi di diverse culture e ogni tentativo di analisi deve tener conto di questa interazione sincretica. Si consideri, ad esempio, la scala *blues*, che contiene contemporaneamente sia la terza minore che quella maggiore come pure la quinta giusta e diminuita. La nascita è riconducibile ad una fusione tra la pratica scalare Europea e il pentatonismo africano. Adorno non fu in grado di comprendere l'originalità di questo incontro tra culture pratiche, definendo le *blue notes*, di fatto, come degli errori:

“exciting stimuli that the ear can only try to correct back to the “right” note.”⁹⁷

In modo simile egli, pur comprendendo come, nello swing, si creino continui movimenti con e contro la sovrastruttura ritmica, non riconosce nessun valore in questa qualità musicale estranea alla musica Europea.

La melodia nel jazz risente, come si è detto, delle influenze africane, differenziandosi notevolmente da quella europea nella stile e nello sviluppo. Nel blues vocale, ad esempio, la parte di melodia che viene modificata è solitamente l'inizio e non la fine come nella melodia europea, e le modifiche spesso

⁹⁷ T. W. ADORNO, *On Popular Music*, “*Studies in Philosophy and Social Science*, 9 (1941), cit. in BROWN, *Feeling* cit., p. 117.

comportano espedienti ritmici di matrice africana che possono risultare eccessivamente ripetitivi seguendo il canone europeo. Probabilmente la caratteristica della melodia jazz più difficile da apprezzare per un orecchio europeo è la relazione tra melodia e parlato, relazione riconducibile alle pratiche musicali africane. La struttura a “domanda e risposta”, ad esempio, può risultare monotona a chi non riconosce le pratiche del parlato o non ne apprezza la funzione ritmica. Nel jazz voci e strumenti si sono rincorsi sin dall’inizio: le voci hanno imparato ad imitare il suono e l’articolazione degli strumenti e viceversa.

2.2. Il rischio

E’ probabile che nonostante ciò che si è detto, un approccio formalista alla musica jazz continui a insistere su un certo qual disordine non meglio identificabile. L’improvvisazione, in quanto unione di attività compositive ed esecutive, in effetti comporta un rischio.

Il compositore tradizionale può correggere i suoi errori o comunque rivedere la sua opera prima di presentarla al pubblico. L’esecutore, nel suo ruolo comune, è in una situazione leggermente più pericolosa: i suoi errori saranno ascoltati, però il brano da eseguire può essere studiato e provato a lungo, lasciando soltanto la scelta di piccole

sfumature interpretative al momento del concerto. L'improvvisatore è nella condizione più precaria e il rischio mina proprio il carattere formale del prodotto musicale.

Dal fatto che la creazione di un'opera musicale avviene nel momento stesso dell'esecuzione consegue che essa richiede un tipo di ascolto differente da quello convenzionale. Un ascoltatore preparato, conscio delle dinamiche proprie della musica improvvisata, accetterà delle irregolarità di intonazione, attacco, timbro, ritmo. L'ascoltatore compie un processo di selezione ed eliminazione di quegli elementi che vengono considerati estranei e di disturbo all'esecuzione. Un parallelo potrebbe essere quello con la comunicazione verbale: seguendo lo sviluppo attuale del discorso si passa oltre agli errori, ai cambiamenti di direzione, alle dimenticanze.

In verità il processo stesso del prendere rischi è parte del risultato finale. L'attenzione qui è posta sugli aspetti dell'attività musicale improvvisata, e l'oggetto estetico è individuabile nella particolare azione che questa attività comporta: è come se il pubblico avesse un accesso privilegiato alla mente del compositore nel momento stesso della creazione musicale.⁹⁸

L'eccezionale e l'inaspettato hanno un valore rispetto al prevedibile. Il musicista tenta di spostarsi sul limite di cosa è accettabile in quel particolare stile o cerca di superarsi nella propria capacità di sviluppare una certa idea musicale. Egli

⁹⁸ Un carattere distintivo del jazz è il fatto che i musicisti ricerchino continuamente delle mosse azzardate. Una famosa raccolta di articoli sul jazz a cura di W. Balliet si intitola, non a caso, *The Sound Of Surprise* (New York 1961).

sfida le proprie conoscenze, la propria tecnica, l'orecchio o le proprie capacità fisiche.

Musicisti di alto livello non si limitano a sorprenderci all'interno di uno stile particolare che, come tale, è regolato da leggi interne, ma fanno in modo di superare e cambiare questi stessi confini. Queste rivoluzioni incontrano resistenze tra il pubblico ma anche tra i musicisti più conservatori, come capitò al giovane Dizzy Gillespie quando, ancora nella band di Cab Calloway, tentava di superare le forme classiche esplorando i nuovi territori armonici del *bebop*.⁹⁹

Quello che voglio dire è che i valori del formalista non sono sbagliati ma, all'interno della musica jazz, devono venire a patti con altri aspetti che non sono meno interessanti o importanti.

Vi sono tuttavia anche musicisti in grado di soddisfare, con le loro improvvisazioni, il più rigido formalismo. I sassofonisti Lester Young e Paul Desmond, o il bassista Steve Swallow hanno la capacità di sviluppare improvvisazioni dalla logica implacabile e dalla forma perfetta, come se dall'invenzione di un'idea si sviluppasse ogni necessaria implicazione. L'analisi estetica si sposta qui sulla sensazione di ricerca, di rischio che questi particolari musicisti comunicano. Se infatti queste improvvisazioni sembrano quasi composte in precedenza, viene da domandarsi quanto il musicista stia in realtà esplorando, quanto in là si stia spingendo. La domanda mette

⁹⁹ Tra le figure che si possono ricordare per aver creato una rivoluzione col passato musicale attraverso le improvvisazioni vanno ricordati Louis Armstrongs, Charlie Parker, Ornette Coleman e John Coltrane.

in luce come l'interesse primario verso questa musica sia rivolto al "processo" più che al "risultato". Nella musica improvvisata c'è, ovviamente, un interesse nella musica in se stessa, nel suono finale, ma anche nell'avventurosa attività del musicista stesso: se le cose vanno bene, ci si domanda per quanto tempo si sosterrà quel livello, se vanno male ci si domanda come si risolveranno i problemi, e al raggiungimento di climax musicali o picchi di creatività in grado di sorprendere, si applaude.

La situazione è piuttosto paradossale in quanto più pulita sarà la *performance* più rischia di essere poco stimolante, mentre un'esecuzione più ambiziosa sarà probabilmente anche più disordinata. Va precisato che i musicisti citati per le loro improvvisazioni particolarmente eleganti corrono rischi in un certo modo equivalenti ai musicisti più avventurosi, in quanto la minima sbavatura avrà molto più peso nei loro assolo che in quelli più movimentati, dove piccoli errori riflettono il carattere di ricerca e di contingenza. Proprio queste sbavature, riflettendo il carattere stesso dell'improvvisazione nella sua dimensione vitale, ci permettono di chiamare la musica jazz "un'arte imperfetta". Queste imperfezioni vengono compensate dall'allargamento di orizzonte conseguente all'interesse per l'attività che genera il prodotto artistico e non solo per il prodotto stesso. L'ascoltatore che non è in grado di cogliere questo aspetto resterà confinato negli aspetti più caotici o più superficiali della musica, perdendo il valore di una musica che nasce sul momento, ossia la vera ragion d'essere del jazz.

Il rapporto tra esecuzione e composizione presenta aspetti problematici anche sul piano ontologico.¹⁰⁰ Andrò ora ad analizzare il prodotto dell'improvvisazione, ovvero un'opera musicale creata durante l'esecuzione.

3. L'improvvisazione come prodotto: in cerca di un'ontologia dell'improvvisazione

Nelle situazioni musicali convenzionali si identificano normalmente differenti *performance* della stessa opera. Si intende, in questo caso, il termine "opera" come la struttura musicale o il disegno catturato per lo più nello spartito del compositore. Gli esecutori, a loro volta, presentano esempi di quell'opera musicale.¹⁰¹

Possiamo chiarire queste relazioni utilizzando la distinzione *type/token* adottata da J. Margolis. Parlando delle arti in generale Margolis usa il termine "type" per indicare degli astratti che possono essere rappresentati.¹⁰²

Normalmente ciò che un artista produce è una rappresentazione di un "type". Per questo possiamo distinguere tra un particolare *token*, nel senso di una

¹⁰⁰ R. COCHRANE, *Playing by the Rules: A Pragmatic Characterization of Musical Performances*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 135-142, qui p. 135.

¹⁰¹ ALPERSON, *On Musical Improvisation* cit., p. 24.

¹⁰² La distinzione tra *type* e *tokens* fu coniata da C. S. Pierce.

rappresentazione, e il *type*. E' da notare che modelli e rappresentazioni non possono esistere separatamente, benché possano essere individuati nella loro particolarità. Ad esempio un artista potrebbe creare una scultura lignea che sarebbe una rappresentazione unica di un *type* oppure potrebbe creare molte rappresentazioni dello stesso *type*, come nel caso delle sculture in bronzo. L'interesse estetico nel *type* artistico creato dall'artista può nascere solo grazie a *tokens*, a rappresentazioni.¹⁰³

Inoltre, siccome si cerca di identificare i *types* artistici attraverso rappresentazioni che possono variare tra loro, come, ad esempio, nel caso di diversi manoscritti dello stesso poema, Margolis è costretto ad introdurre un terzo concetto: il concetto di *megatype*.

Nei casi in cui vorremo riferirci ad un *megatype* attraverso un esempio particolare, possiamo chiamare tale esempio "rappresentazione prima" come nel caso in cui, ad esempio, ci si riferisce ad un poema attraverso un particolare manoscritto. Ma normalmente, in letteratura, si indica il *megatype* come "il poema", trattandolo come un'entità astratta. Nel caso della pittura, al contrario, consideriamo il dipinto extra-modello nella sua rappresentazione prima, cioè nel quadro stesso.

La musica viene considerata alla stregua della poesia: dato che lo spartito è notazione, il segno di un'opera d'arte ma non un'opera d'arte a sua volta, abbiamo una sorta di "notazione prima", utile per possibili rappresentazioni. Riassumendo, possiamo considerare una *performance* come

¹⁰³ *Ivi*, p. 25.

rappresentazione di un'opera che è un megatype esistente in una "notazione prima".

Il classicismo europeo è stato preso come paradigma per tutte le tradizioni musicali ma, offrendo il caso più semplice di un modello che separa la composizione dall'esecuzione, risulta scarsamente applicabile a molte altre attività musicali.¹⁰⁴

L'oggetto d'arte, in questo caso, è facilmente identificabile: nella musica classica un oggetto consiste in musica creata da un compositore e fissata in uno spartito. Anche se la completa trascrizione di un'esecuzione jazzistica è teoricamente possibile, cercare nello spartito risultante l'oggetto del jazz sarebbe incompleto in quanto l'elemento improvvisativo risulterebbe escluso.¹⁰⁵

Nel capitolo precedente ho esposto il significato di "*standard jazz*" e il modo in cui viene trattato dai musicisti. Ora è da stabilire come comportarsi di fronte a due versioni dello stesso brano radicalmente differenti. Se due esecuzioni di un quartetto d'archi di Beethoven possono variare molto a seconda degli interpreti, è più semplice ricondurli ad un oggetto comune in quanto entrambe si rifanno fedelmente ad

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ In realtà va precisato che l'improvvisazione non è né un elemento necessario né sufficiente perché un qualche oggetto musicale sia riconducibile al jazz. Non è sufficiente in quanto, come si è detto, l'improvvisazione è stata una caratteristica importante in tante altre forme di espressione musicale. Non è necessaria in quanto alcune esecuzioni jazz sono semplicemente realizzazioni di uno spartito (si pensi alle opere orchestrali di Duke Ellington). Ciò nonostante l'improvvisazione è una caratteristica così comune e importante nel jazz da non poterla aggirare nel tentativo di definire un oggetto specifico per questa musica.

una composizione scritta e ad uno spartito concreto. Al contrario non è così evidente ricondurre al medesimo oggetto due esecuzioni dello stesso *standard*, essendo appunto improvvisate; per farlo è necessario approfondire il concetto stesso di improvvisazione.

La strada da percorrere per poter affermare che due improvvisazioni sono rappresentazioni dello stesso oggetto, in questo caso uno *standard*, sarà necessariamente diversa da quella esposta da Nelson Goodman. Secondo lui, infatti, questa situazione si può realizzare solo nel caso in cui le due versioni coincidano completamente con uno spartito, in quanto ogni altro criterio meno stretto lascerebbe aperta la possibilità per cui, ad esempio, una sinfonia di Beethoven e un brano folk sarebbero riconducibili allo stesso oggetto, ponendo il caso limite in cui le due composizioni differiscano anche di una sola nota.¹⁰⁶

E' evidente che nell'ottica di Goodman due esecuzioni jazz non saranno mai riconducibili allo stesso oggetto, se il metro di giudizio è la stretta concordanza con uno spartito. Egli stesso lascia uno spazio all'improvvisazione, come nel caso di un basso figurato nella musica barocca, ma il problema resta in quanto molte esecuzioni jazz non sono conformi ad uno spartito che preveda al suo interno uno spazio predeterminato per l'improvvisazione. E' necessario quindi allontanarsi dalle posizioni di Goodman in cerca di una visione che permetta meglio di identificare l'oggetto jazz ma che sia anche applicabile agli altri generi musicali che prevedono

¹⁰⁶ GOODMAN, *I linguaggi cit.*, p. 163.

l'improvvisazione. L'improvvisazione musicale è spesso definita come una realizzazione completamente spontanea.¹⁰⁷ Tale è se mancano riferimenti a partiture, appunti, o ricordi di esecuzioni passate. Se da un lato è certo che questo tipo di esperienza è sicuramente catalogabile come improvvisazione, da un altro è la definizione appare troppo restrittiva. In base ad essa dovremmo infatti affermare che un clavicembalista che improvvisa la realizzazione di un basso continuo o un violinista che improvvisa una cadenza non stanno realmente improvvisando. Allo stesso modo il jazz non è completamente spontaneo, basandosi, come abbiamo detto, su strutture pre-esistenti ma anche su regole più o meno esplicite.

Per altri verso la definizione di improvvisazione musicale come serie di decisioni in tempo reale prese dai musicisti impegnati in un'esecuzione è troppo generale. Questo perché ogni *performance* necessariamente implica un'improvvisazione di qualche tipo. In questo senso anche dei musicisti che eseguono il più rigido e completo degli spartiti improvvisano quando, reagendo alla situazione musicale in cui si trovano, cambiano dinamica, articolazione, tempo, qualità del tono o altre variabili espressive. C. Gould e K. Keaton difendono questa definizione, suggerendo che le differenze tra l'improvvisazione jazzistica e quelle possibili nella musica

¹⁰⁷ Lo *Harvard Dictionary of Music* definisce l'improvvisazione: "The art of performing music spontaneously, without the aid of manuscript, sketches or memory".

classica siano solo di grado, nel senso di quantità di materiale composto pre-esistente, e non sostanza¹⁰⁸.

Appare tuttavia necessario definire una distinzione che ci permetta di valutare il peso dei cambiamenti apportati dall'improvvisazione musicale sul materiale pre-esistente dal punto di vista (ontologico) del rapporto tra composizione ed esecuzione.

R. Cochrane propone in proposito un'analogia con il gioco degli scacchi che può risultare chiarificatrice¹⁰⁹. Il gioco degli scacchi è, per certi versi, paragonabile ad una composizione. Dal gioco, in senso astratto, possono scaturire molte partite diverse, giocate da persone con gli strumenti appropriati e la conoscenza delle regole. Queste regole sono tali in quanto non arbitrarie e in questo si distinguono dalle convenzioni. Se due persone giocassero ad un gioco del tutto simile agli scacchi con la sola differenza che si cerca di porre in scacco la regina invece del re, potremmo affermare che il loro gioco è ontologicamente differente dal gioco originario, perché è una regola che negli scacchi sia il re, e non la regina, ad essere messo in scacco. Nel caso in cui vedessimo due persone giocare propriamente a scacchi, con la differenza che il re bianco è sostituito da una pedina di dama bianca, non diremmo che stanno giocando una variazione del gioco originale, anche se stanno usando una pedina da un gioco totalmente differente. In questo caso ad essere violata è stata

¹⁰⁸ C. S. GOULD and K. KEATON, *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 144-148, qui p. 143.

¹⁰⁹ COCHRANE, *Playing by the Rules* cit., p. 135.

solo una convenzione, che definiamo arbitraria nel senso che la sua inosservanza non mina lo statuto ontologico di quella particolare attività.

Nonostante la struttura delle esibizioni musicali sia differente, può essere utile pensare che anche queste siano costituite da regole. Di fatto, uno spartito non è altro che una serie di istruzioni. Riconoscere la presenza di queste regole comporta la possibilità che ci siano rappresentazioni corrette di un *megatype* mentre la presenza di quelle che abbiamo chiamato convenzioni, cioè variabili musicali, è necessaria perché sia possibile avere rappresentazioni diverse, dato che due rappresentazioni perfettamente identiche sarebbero logicamente indistinguibili.

Mi sento di condividere l'impostazione data al problema da J. O. Young e C. Matherson, che, per meglio inquadrare le conseguenze ontologiche, considerano un'esecuzione improvvisata, se le proprietà strutturali dell'esecuzioni non sono completamente determinate da decisioni prese precedentemente¹¹⁰.

Per meglio chiarire questa definizione è necessario spiegare cosa si intende per "proprietà strutturali". Si possono definire in questo modo gli elementi di un'esecuzione come la melodia, l'armonia, la struttura e il numero di battute. In questo modo si distinguono queste caratteristiche dalle proprietà espressive come il tempo, il vibrato e le dinamiche, anche se nella pratica

¹¹⁰ J. O. YOUNG and C. MATHESON, *The Metaphysics of Jazz*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 125-133, qui p. 127.

spesso non è semplice tracciare una linea netta di separazione.

Un esempio può chiarire meglio il punto. Seguendo questa impostazione possiamo affermare che un concertista, nell'eseguire una sonata di Beethoven, non improvvisa (nel senso che abbiamo descritto). Affermiamo questo perché il pianista produce un'esecuzione con le proprietà strutturali richieste dallo spartito del compositore. Anche se l'interprete aggiunge spontaneamente un rubato o varia il tempo, non sta improvvisando, in questo sta solo variando le proprietà espressive dell'oggetto. Scegliamo quindi di parlare di improvvisazione solo se il musicista non segue le proprietà strutturali fissate dallo spartito.

Nell'eseguire uno *standard* il musicista di jazz comincerà con l'esposizione di una melodia ben conosciuta e in questo non è certo completamente spontaneo. Successivamente egli improvviserà variazioni mentre gli accompagnatori saranno coscienti di una certa progressione armonica originaria. Pur prendendosi la libertà di alterare gli accordi o di inserire sostituzioni, gli accompagnatori non potranno suonare ogni accordo possibile perché l'impianto armonico è stato studiato e approfondito in precedenza. Anche in questo caso l'esecuzione non è totalmente spontanea ma è comunque improvvisata.

Possiamo quindi affermare che due esecuzioni jazz sono rappresentazioni dello stesso *type* quando condividono un punto di partenza e una serie di istruzioni, di regole, più o meno esplicite.

Un'analisi simile è affrontata da Peter Kivy relativamente alla composizione nella musica classica. Egli si chiede se l'op. 38 e l'op. 20 di Beethoven siano un solo oggetto o due. Come è noto l'op. 38 è un adattamento per piano, clarinetto e violoncello dell'op. 20, per settetto. Kivy considera le due opere due differenti versioni dello stesso *type*. In realtà non dà una vera e propria spiegazione di questa tesi, si limita a dire che nessun musicista affermerebbe che si tratta di due *types* differenti. Probabilmente pensa che la versione per trio sia un riassunto di idee musicali già presenti nel settetto e che per questa ragione non siano due lavori differenti.

Si può allargare l'approccio di Kivy all'analisi delle esecuzioni di *standards jazz*, anche se, nel suo caso, il punto di riferimento principale è sempre uno spartito consolidato e immutabile. Infatti in entrambi i casi siamo di fronte a sviluppi alternativi delle stesse idee musicali, il fatto che da un lato siano sviluppate sulla carta e nell'altro durante l'esecuzione è ininfluente.

La differenza più significativa è che due versioni dello stesso *standard jazz* si distinguono tra loro in modo molto più deciso che nel caso delle due opere di Beethoven. Questo perché i jazzisti, se da un lato sviluppano una serie di idee proprie dello *standard* nella sua forma base, dall'altro introducono nuove idee personali. Parametri come il tempo, la tonalità, la strumentazione, la durata, le variazioni della melodia ecc. vengono cambiate di volta in volta secondo le esigenze del momento o secondo i gusti dell'artista.

Il problema è stabilire quando si supera il limite, oltre il quale non si può più affermare di avere una rappresentazione di uno standard originale. Come abbiamo visto, nel jazz la spontaneità non può dirsi completa, neppure nell'improvvisazione, in quanto i musicisti accettano una serie di linee guida implicitamente racchiuse in quel tipo che chiamiamo *standard*. Queste linee guida, pur permettendo un'ampia libertà di scelta e di movimento al musicista (molte di più di quelle previste da un basso figurato), rappresentano dei vincoli utili per poter affermare che due esecuzioni differenti si riferiscano allo stesso *standard*.

Possiamo individuare nello *standard* una sorta di "modello canonico" che comprende cinque parti¹¹¹, e cioè: sono l'introduzione, il tema, le improvvisazioni, il tema conclusivo e il finale. Seguendo questo modello possiamo affermare che due esecuzioni sono dello stesso *standard* se i temi contengono la stessa melodia e se le improvvisazioni sono basate sulla stessa struttura armonica. L'introduzione e il finale non sono, in questo caso, rilevanti. Non tutto il jazz può essere riportato a questo modello, ma ogni esecuzione conforme mostra come sia possibile che due *performance* rappresentino lo stesso tipo.

La maggior parte del jazz, incluso quello amatoriale e quello di livello medio, rispecchia il modello canonico in quanto basato su *charts*, brevi spartiti che riportano solo il tema e i cambi di

¹¹¹ *Ivi*, p. 129.

accordo, provenienti dal *Real Book* o altre pubblicazioni simili¹¹².

A questo punto la questione da affrontare si sposta e riguarda l'opera prodotta da due musicisti che suonino la stessa parte dal *Real Book*.

Immaginiamo due jazzisti di abilità ordinaria che suonino la stessa parte. Se applichiamo strettamente il modello canonico non otterremo due esecuzioni dello stesso *type*. Questo per due ragioni. La prima è che, anche se impegnati a leggere la stessa melodia, i musicisti non suoneranno esattamente la stessa e le differenze non saranno semplicemente quelle che abbiamo chiamato "proprietà espressive", cioè le variazioni saranno anche strutturali, non solo di tempo e dinamica; in secondo luogo non suoneranno esattamente le stesse note: le differenze tra le due esposizioni del tema andranno ben al di là dell'aggiunta di semplici ornamenti. I nostri due musicisti non suoneranno esattamente gli stessi accordi, sceglieranno diversi modi per ordinare le voci, cioè andranno a suonare note diverse col risultato che quello che per uno è un "Cmaj" può diventare per l'altro un Am7/11 o altro ancora. Inoltre i musicisti andranno molto probabilmente ad alterare e sostituire gli accordi.

Ciò nonostante si può affermare che ogni musicista di jazz e ogni ascoltatore medio sia in grado di ricondurre istantaneamente le due versioni alla stesso *standard*. Si può

¹¹² Questo vale per gli *standards* ma anche per le composizioni originali che, per lo più, vengono scritte rispettando i parametri formali del *Real Book*.

dire che i nostri due musicisti stiano suonando cioè la stessa melodia, anche se le note non coincidono perfettamente, dimostrando che il concetto di equivalenza melodica è qualcosa di molto più sottile di quanto assunto da Goodman. Per gli stessi motivi il concetto di equivalenza armonica è ancora più debole. Ecco perché un'analisi attraverso l'utilizzo del modello canonico deve tener presente questo tipo di equivalenza.

Sfortunatamente il modello canonico non è un criterio assolutamente generale in quanto molta musica jazz non è conforme al canone. Un musicista, ad esempio, può esporre la melodia in modo estremamente frammentario e incompleto o non suonarla del tutto. Anche accettando il tema frammentario in congiunzione con l'equivalenza armonica del primo caso, nel secondo, quando cioè il tema manca del tutto, siamo costretti ad affermare che la musica suonata non è un *token* dello stesso *type*, a prescindere dal titolo che l'esecutore voglia dare alla sua esecuzione.

In realtà questa affermazione si scontra con l'intuizione che avrebbe ogni ascoltatore un minimo smaliziato, il quale semplicemente accetterebbe l'esposizione senza tema come un'altra valida versione dello stesso *standard*. Si potrebbe salvare l'intuizione spostando il baricentro dell'analisi sulla struttura armonica, togliendo l'equivalenza melodica dal modello canonico. In questo caso andremmo ad affermare che due esecuzioni si riferiscono allo stesso tipo se condividono la medesima struttura armonica. Questa riduzione dell'identità musicale all'armonia, scheletro e motore di nuove esecuzioni,

ci porterebbe a riconoscere l'essenza di una composizione musicale nella sua struttura armonica.

Sfortunatamente il punto di vista puramente armonico non è accettabile. Se da un lato, in casi come quello sopra descritto, sembra conformarsi all'intuizione, dall'altro perde la sua utilità quando si applica ai casi in cui diversi brani condividono la stessa struttura armonica. Molti brani jazz sono basati sulla struttura del *blues* di dodici battute, molti altri sul cosiddetto *rhythm changes*¹¹³. Seguendo il punto di vista solo armonico saremmo costretti ad affermare che ogni esecuzione di un *blues* o di un *rhythm changes* rappresenta lo stesso tipo solo perché hanno lo stesso giro armonico, il che appare assurdo. Ci sono elementi che distinguono le diverse composizioni a prescindere dall'equivalenza armonica.

Inoltre, non sembra plausibile trattare l'armonia come essenziale, dato che questa caratteristica è stata riconosciuta contingente da numerosi musicisti di jazz. Tra la fine del 1950 e il 1960 molti solisti cominciarono ad escludere il pianoforte dalle formazioni in quanto imponeva necessariamente strutture armoniche nell'improvvisazione, mentre essa doveva trascendere la mera elaborazione di movimenti di accordi predeterminati. Il sassofonista Ornette Coleman, come altri esponenti del cosiddetto *Free Jazz*, considerò la costruzione motivica improvvisata come un sostituto dell'elaborazione armonica. In questo modo nessuna delle sue esecuzioni può essere trattata come una versione del modello canonico che

¹¹³ Così viene chiamato l'impianto formale e armonico del brano *I Got Rhythm* di Gorge Gershwin.

comprenda l'equivalenza armonica; a maggior ragione non possiamo sfruttare il modello revisionato che sposta tutto il peso sull'armonia. In realtà il modello si può applicare, ma si ottiene come risultato che le esecuzioni di Coleman non sono opere ripetibili. Il modello canonico ci dice infatti che, non avendo struttura armonia preordinata, le *performance* di Coleman sono eventi irripetibili, rappresentazioni singole, oppure che tutte le esecuzioni senza struttura armonica sono elementi rappresentativi della stessa opera.

La prima ipotesi può essere plausibile per certe esecuzioni totalmente libere ma è dubbia applicata all'opera di Coleman, il quale realizza la *performance* elaborando una serie di istruzioni. La seconda ipotesi non può essere presa seriamente in considerazione.

Dobbiamo perciò concludere che né il modello canonico né una sua semplice revisione catturano le nostre intuizioni a proposito dell'identità delle opere jazz. Sulla base di queste intuizioni consideriamo diverse esibizioni di Coleman come rappresentazioni diverse, come variazioni di una stessa opera. Le esecuzioni risultano infatti conformi ad una serie di istruzioni che non prendono forma dal modello canonico, ma sono nondimeno riconducibili ad una serie di motivi. Quindi anche se il modello canonico è soddisfacente in molti casi, non può essere applicato indistintamente ad ogni manifestazione musicale jazzistica, in quanto le linee guida sottintese ad una *performance* variano da genere a genere.

In alcuni casi, come in certe manifestazioni di free jazz, possono anche non esistere.¹¹⁴

L'analisi dei processi improvvisativi mi ha portato all'indagine dei processi artistici più che dei prodotti. Anche trattando gli aspetti ontologici delle improvvisazioni jazzistiche, ovvero i prodotti, le opere di musica jazz, non si può infatti fare a meno di coinvolgere gli aspetti processuali delle pratiche improvvisative.

¹¹⁴ YOUNG and MATHESON, *The Metaphysics of Jazz* cit., p. 131.

CAPITOLO III

Arte come improvvisazione

1. L'improvvisazione nell'estetica di Dewey e Collingwood

E' interessante notare come due filosofi contemporanei, Dewey e Collingwood, si siano concentrati maggiormente sugli aspetti processuali dell'arte. Le loro opere, rispettivamente *Arte come Esperienza* e *I Principi dell'Arte*, uscite a pochi anni di distanza, sono per certi versi molto vicine anche da un punto di vista teorico e possono essere messe a confronto tra loro.

I problemi posti dalle *performance* improvvisate non sono stati particolarmente approfonditi dalle discipline che normalmente si interessano alla creatività e all'arte, tra cui la psicologia e la filosofia.

Gli psicologi, ad esempio, si sono concentrati sulla creatività produttiva, ovvero sulle attività che risultano in prodotti oggettivi come quadri, sculture, spartiti musicali, che rimangono anche quando l'atto creativo è terminato. La creatività produttiva generalmente comporta un periodo piuttosto lungo di lavoro creativo per giungere ad un prodotto. Al contrario, nelle esecuzioni improvvisate, il prodotto coincide con il processo creativo, gli spettatori assistono al sviluppo di questo processo.¹¹⁵

Penso che l'approfondimento delle performance improvvisate sia rilevante per lo studio di tutte le attività creative per due

¹¹⁵ R. K. SAWYER, *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 149-161, qui p. 149.

motivi. Per prima cosa il processo creativo che avviene nella mente dell'artista è generalmente inaccessibile al ricercatore, mentre nelle pratiche improvvisate avviene al momento e può essere osservato dal ricercatore, almeno nel suo aspetto esteriore. Secondariamente, molte attività improvvisative sono ricche di aspetti collaborativi che possono essere osservati sul posto, mentre ricostruirli a posteriori, partendo dal prodotto finito, è molto più complesso.

Nella creatività improvvisativa il processo è il prodotto. In un gruppo jazz la *performance* risultante emerge dalle interazioni musicali tra i musicisti. Lo scopo non è quello di generare un prodotto: l'esecuzione è il prodotto.

Probabilmente lo scarso interesse verso le pratiche improvvisative deriva dal fatto che sono effimere, che non generano un prodotto permanente. Ciò nonostante la creatività improvvisativa potrebbe rappresentare meglio una più comune e accessibile forma di creatività. Se si riconoscesse che tutte le interazioni sociali comportano elementi improvvisativi, allora le attività di tutti i giorni, ad esempio la conversazione verbale, diventerebbero esteticamente rilevanti. La creatività in situazioni interattive, quali l'insegnamento o le cure parentali, è riconosciuta come importante nelle nostre vite e nella nostra cultura; ciò nonostante, in parte perché non generano un prodotto tangibile, queste interazioni di tipo improvvisativo hanno resistito, se non per un interesse molto recente, all'analisi estetica.

Negli scritti di J. Dewey e R. G. Collingwood possiamo trovare spunti teorici che enfatizzano gli aspetti comunicativi e di interazione nell'arte. R. Keith Sawyer propone una lettura degli scritti di questi due filosofi basata sulla concezione dell'arte come improvvisazione. L'idea di Sawyer è che alla base delle teorie estetiche dei due filosofi ci sia, anche se solo implicitamente, una concezione del processo creativo come improvvisazione.

Sawyer identifica cinque caratteristiche dell'improvvisazione su cui basare un confronto tra Dewey e Collingwood: l'enfasi sul processo creativo piuttosto che sul prodotto creativo; l'individuazioni di processi creativi che tendono alla scoperta di nuovi problemi (*problem-finding*) più che alla soluzione di problemi (*problem-solving*); il confronto tra l'arte e il linguaggio verbale ordinario; l'importanza della collaborazione con altri artisti e con il pubblico; il ruolo del *ready-made* o del *clichè* nell'arte.¹¹⁶ Esporrò ora più dettagliatamente queste cinque caratteristiche.

2. Il processo creativo e il prodotto creativo

Il processo creativo è stato spesso discriminato, nella trattazione teorica, a favore dei prodotti dell'arte. Una delle

¹¹⁶ *Ivi*, p. 152.

ragioni è nell'idea che il processo creativo non faccia alcuna differenza rispetto al valore del prodotto artistico.¹¹⁷

La distinzione tra il processo creativo e il prodotto risultante è uno dei temi centrali in Dewey, che distingue appunto tra *art product* e *work of art*:

"Il *prodotto* artistico non è l'*opera d'arte*".¹¹⁸

L'*opera d'arte (work of art)* è un processo, come tale è:

"attiva e sperimentale. Essa è ciò che il prodotto fa, il suo operare".¹¹⁹

La teoria di Dewey dell'arte come esperienza porta verso le *performing arts* e l'improvvisazione:

"Nel vedere un quadro o un edificio c'è la stessa compressione derivante dall'accumulazione nel tempo che c'è nell'ascoltare una musica, nel leggere una poesia o un romanzo, e nel vedere rappresentato un dramma. Nessuna opera d'arte può essere percepita istantaneamente perché in tal caso non ci sarebbe nessuna possibilità di conservazione e di aumento della tensione, e perciò nessuna possibilità di quella liberazione e distensione che dà volume a un opera d'arte. [...] Ne

¹¹⁷ M. C. BEARDSLEY, *On the Creation of Art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 23 (1965), pp. 309-318, qui p. 309.

¹¹⁸ J. DEWEY, *Arte come esperienza e altri scritti*, trad. it. di Alberto Granese, La Nuova Italia, Firenze 1995, p. 247.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 187.

consegue che la separazione di ritmo e la divisione delle arti in temporali e spaziali è più che una ingenuità male applicata. Essa si basa su un principio che, fino a che gli si presta attenzione, distrugge la comprensione estetica”¹²⁰

Anche Collingwood ammette una distinzione simile nella sua teoria:

*“the painted picture is not the work of art”.*¹²¹

Tale distinzione, tuttavia non si può ben applicare al fenomeno dell'improvvisazione in quanto colloca il vero “work of art” nella mente dell'artista:

*“a work of art may be completely created when it has been created as a thing whose only place is the artist's mind.”*¹²²

Collingwood considera l'improvvisazione solo un carattere accessorio, in quanto la creazione reale avviene nella mente dell'artista. Se si pensa a quanto avviene nel caso di un gruppo di musicisti, è possibile vedere che Collingwood trascurava l'importanza degli aspetti sociali e collaborativi che non possono essere ridotti all'ispirazione o ai processi mentali di ogni singolo artista. Al contrario, Dewey si concentra

¹²⁰ *Ivi*, pp. 210-211.

¹²¹ R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, Oxford University Press, New York 1938, p. 305.

¹²² *Ivi*, p. 130.

maggiormente sull'azione nel mondo e sugli effetti pratici che ne derivano.

Nonostante le molte similitudini, la creatività produttiva non è però identica all'improvvisazione. Normalmente un artista ha molte possibilità di rivedere e correggere l'opera ma ciò non avviene nell'improvvisazione. Per elaborare una teoria della creatività produttiva applicabile al caso dell'improvvisazione bisognerebbe domandarsi se e come il processo di revisione modifichi la natura dell'opera.

3. *Problem-finding e problem-solving*

Il processo di *problem-finding* consiste nella ricerca di problemi, dei propri problemi, durante l'improvvisazione. Si può comprendere meglio in contrasto con il *problem-solving*, ovvero il processo che prevede un piano relativamente definito da eseguire, in cui l'artista definisce uno o più problemi prima di partire, e l'esecuzione consiste appunto nella soluzione di questi problemi.¹²³

Nelle *performance* di musica jazz il processo improvvisativo è di *problem-finding*, in senso individuale e collettivo. I musicisti, all'interno di una struttura e di una tradizione più o meno predeterminata che si sviluppa in *problem-solving*, vanno costantemente alla ricerca di nuove sfide da sviluppare

¹²³ SAWYER, *Improvisation* cit., p. 154.

o da proporre agli altri musicisti, in cerca di una soluzione comune, collettiva. Per contro, l'esecuzione di uno spartito, di cui, tra l'altro, si conosce una tradizione di esecuzioni passate, è un paradigma del *problem-solving*.

La distinzione di Collingwood tra *art* e *craft* è simile a quella tra *problem-finding* e *problem-solving*. L'artigiano applica processi di *problem-solving* mentre l'attività dell'artista è di *problem-finding*:

*"Craft involves a distinction between planning and execution. The result to be obtained is preconceived or thought out before being arrived at."*¹²⁴

Al contrario:

*"Art as such does not imply the distinction between planning and execution. [...] the work of art is something made by the artist, but not made [...] by carrying out a preconceived plan, nor by way of realizing the means to a preconceived end."*¹²⁵

Questa sorta di "fare" è "creare" e la creazione non deve essere necessariamente un oggetto fisico, contingente, in quanto, come si è detto, risiede nella mente dell'artista. Ciò nonostante risulta difficile pensare che complesse improvvisazioni di gruppo non nascano dall'interazione tra i

¹²⁴ COLLINGWOOD, *Principles* cit., p. 15.

¹²⁵ Ivi. p. 125.

musicisti, dalla fisicità dei loro strumenti e anche dal rapporto col pubblico.

Anche in Dewey si può trovare una concezione dell'arte come *problem-finding*:

“La rigida predeterminazione di un *prodotto finito* da parte di un artista o di uno spettatore porta alla realizzazione di un prodotto tecnico o accademico”.¹²⁶

Per avere un prodotto artistico è necessario che l'artista trovi dei problemi durante il processo di creazione:

“La svolta inattesa, qualcosa che l'artista stesso non prevede in modo definitivo, è una condizione della felice qualità d'un'opera d'arte e la salva dall'essere meccanica. Dà la spontaneità del non premeditato a ciò che altrimenti sarebbe il frutto di un calcolo”.¹²⁷

In Dewey come in Collingwood la distinzione tra i due processi creativi è però troppo marcata: non c'è arte se si riscontra anche una minima predeterminazione, cioè un processo di *problem-solving*. In realtà ogni *performance* comprende una tensione tra i due momenti, un continuo bilanciamento tra la ricerca di nuovi problemi e la loro soluzione.

¹²⁶ DEWEY, *Arte cit.*, p. 160.

¹²⁷ *Ivi.* p. 161.

4. Arte e linguaggio ordinario

In Dewey e in Collingwood c'è una concezione dell'arte come linguaggi. Va precisato che per "linguaggio" si intende il linguaggio ordinario, quello utilizzato normalmente nei contesti sociali, e non la sintassi. Collingwood specifica che l'arte non è il linguaggio della grammatica, cioè non focalizza il prodotto, bensì l'attività del parlare.¹²⁸

Dewey spesso paragona l'esperienza estetica alle conversazioni:

"i rapporti sociali sono opera d'arte".¹²⁹

Il linguaggio parlato si può connettere con le improvvisazioni: le conversazioni, infatti, sono improvvisate. Specialmente nei contesti sociali di ogni giorno non si parla con una traccia, la conversazione nasce spontaneamente dall'interazione con altri soggetti e emerge dalle azioni di chi è presente, decidendo sul momento dove si dirige il discorso, che tipo di conversazione si farà, quali sono le relazioni sociali e quando avrà termine.¹³⁰

¹²⁸ SAWYER, *Improvisation* cit., p. 154.

¹²⁹ DEWEY, *Arte* cit., p. 75.

¹³⁰ Abbiamo analizzato l'improvvisazione musicale di tipo jazzistico, rivelando come e perché non si possa considerare una creazione totalmente spontanea ed *ex-nihilo*. Di conseguenza, nel momento in cui si paragona l'improvvisazione al linguaggio, è lecito aspettarsi dei risultati simili. I discorsi non si creano dal nulla, intendendo per "nulla" un vocabolario di qualche migliaio di parole e una serie di regole grammaticali,

Quando la conversazione di ogni giorno è improvvisata, condivide alcune proprietà con il concetto di "esperienza" di Dewey. Egli definisce l'esperienza come un'interazione tra la persona e la realtà circostante:

"l'esperienza è il risultato, la traccia e il compenso di quella interazione dell'organismo con l'ambiente che, quando è portata alla sua pienezza, è una trasformazione della interazione in partecipazione e comunione."¹³¹

Proprio nella concezione di una teoria dell'arte come comunicazione si incontrano le teorie di Dewey e Collingwood:

"poichè gli oggetti dell'arte sono espressivi, sussiste in loro la facoltà di comunicare. Io non sostengo che comunicare con altri sia lo scopo dell'artista. Ma questa è la conseguenza del suo lavoro."¹³²

Sia Dewey che Collingwood chiariscono che chiamando l'arte "linguaggio" non intendono favorire in alcun modo la

ma, in modo paragonabile all'improvvisazione musicale (o viceversa) i discorsi vengono costruiti anche grazie allo sviluppo di frasi ed espressioni prefabbricate, istituzionalizzate e già contestualizzate, con forma grammaticale e lessico in larga parte prefissato. Si veda: I. MACKENZIE, *Improvisation, Creativity, and Formulaic Language*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 173-179, qui p. 173.

Sull'improvvisazione jazzistica intesa come conversazione si veda: MONSON, *Saying Something* cit., pp. 73-96.

¹³¹ DEWEY, *Arte* cit., p. 28.

¹³² *Ivi*, p. 122.

comunicazione verbale o linguistica o intenderla come il linguaggio definitivo, a scapito del linguaggio proprio di ogni espressione artistica. E' uno sbaglio pensare di poter tradurre in linguaggio verbale il contenuto espressivo di ogni singola arte.¹³³ Dewey scrive:

“di fatto ogni arte parla un idioma che esprime ciò che non può essere detto in un'altra lingua senza esserne alterato”.¹³⁴

E aggiunge:

“poiché gli oggetti d'arte sono espressivi, essi sono un linguaggio. Per meglio dire sono molti linguaggi”.¹³⁵

5. La collaborazione artistica

Nell'improvvisazione jazzistica, la collaborazione tra i musicisti è un aspetto essenziale del processo creativo.¹³⁶ Non solo, anche il pubblico, anche se in misura meno evidente o

¹³³ SAWYER, *Improvisation* cit., p. 155.

¹³⁴ DEWEY, *Arte* cit., p. 123.

¹³⁵ *Ivi*, p. 123

¹³⁶ Questo è vero anche in altre attività artistiche come il teatro improvvisato.

esplicita, partecipa all'esecuzione ed entra in rapporto con i musicisti.

E' interessante rilevare che anche Collingwood considera il pubblico come un vero e proprio collaboratore:

"The work of artistic creation is not a work performed in any exclusive or complete fashion in the mind of the person whom we call the artist. That idea is a delusion bred of individualistic psychology. [...] This activity is a corporate activity belonging not to any one human being but to a community. It is performed not only by the man whom we individualistically call the artist, but partly by all the other artists of whom we speak as "influencing" him, where we really mean collaborating with him. It is performed not only by this corporate body of artists, but (in the case of the arts of performance) by executants [...] and [...] there must be an audience, whose function is therefore not a merely receptive one, but collaborative too. The artist stands thus in collaborative relations with an entire community."¹³⁷

Dewey sottolinea lo stesso punto, affermando che anche se un'artista è da solo, c'è un aspetto pubblico e sociale nella sua mente:

"anche la composizione concepita mentalmente, e perciò ancora fisicamente privata, è pubblica nella sua significazione implicita, dal momento che è concepita in

¹³⁷ COLLINGWOOD, *Principles* cit., pp. 323-324.

riferimento alla sua realizzazione in un prodotto che sia percettibile e appartenga perciò al mondo comune.”¹³⁸

L'autore utilizza il linguaggio come metafora per sottolineare questo concetto:

“Il linguaggio esiste solamente in quanto è parlato o viene ascoltato. L'ascoltatore è un compagno indispensabile. L'opera d'arte è completa solamente in quanto opera nell'esperienza di esseri distinti dall'individuo che l'ha creata. [...] anche quando l'artista lavora in solitudine [...] osserva e comprende come potrebbe farlo una terza persona.”¹³⁹

Sia Dewey che Collingwood concordano nel considerare che la creazione di un artista è interpretabile solo in relazione alla comunità per cui e in cui opera. Collingwood scrive che:

“[The artist] takes it as his business to express not his own private emotions [...] but the emotions he shares with his audience. [...] What he says will be something that his audience says through his mouth. [...] There will thus be something more than mere communication from the artist to audience, there will be collaboration between audience and artist”.¹⁴⁰

¹³⁸ DEWEY, *Arte* cit, p. 61.

¹³⁹ *Ivi*, p. 124.

¹⁴⁰ COLLINGWOOD, *Principles* cit., p. 312.

A causa di ciò, Collingwood considera l'attività artistica come proprietà di un'intera comunità e non di un creatore individuale¹⁴¹:

"[The artist] undertakes his artistic labor not as a personal effort on his own private behalf, but as a public labor on behalf of the community to which he belongs".¹⁴²

Anche Dewey sottolinea che l'arte è un processo comunitario:

"[l'arte] non è un evento isolato, limitato nell'artista o a un individuo cui accada, qua o là, di apprezzare l'opera. Nella misura in cui l'arte adempie al suo compito è anche un rielaborarsi dell'esperienza della comunità verso un ordine e una unità più grandi."¹⁴³

Le teorie dei due filosofi si concentrano più sulla collaborazione tra artista e pubblico, che sulla collaborazione tra artisti. Anche se c'è l'idea che i membri di una comunità, nel percepire pienamente un'opera d'arte, siano tanto artisti quanto il creatore dell'opera, questa non basta a spiegare i rapporti di comunicazione che emergono durante un'esecuzione improvvisata. Un pittore, uno scultore o anche un compositore possono avere in mente un'immagine di un

¹⁴¹ Collingwood arriva a suggerire di cambiare le leggi sul copyright. Se ogni artista, infatti, ha modellato il suo stile su ciò che gli altri hanno fatto prima di lui, allora l'opera d'arte può essere considerata come il frutto di una collaborazione.

¹⁴² COLLINGWOOD, *Principles cit.*, p. 315.

¹⁴³ DEWEY, *Arte cit.*, p. 95.

pubblico durante il loro lavoro, ma ciò è radicalmente diverso dal suonare con un musicista in grado di imporre cambiamenti musicali da seguire istantaneamente e che possono cambiare completamente il senso dell'esecuzione. Dewey e Collingwood sviluppano una teoria della comunicazione troppo generica, non sufficiente a spiegare le complesse interazioni che avvengono nelle *performance* improvvisative di gruppo.

6. Il ruolo del *ready-made*

Ho mostrato come l'improvvisazione non coincida con una spontaneità assoluta ma, al contrario, comporti un uso, più o meno creativo, di strutture, motivi, *clichè*, *licks*, *patterns* e di una tradizione culturale condivisa. Nei musicisti di jazz si riscontra una tensione costante tra la necessità di creare nuove idee musicali in anticipo e il rischio di evolvere in una rigidità di *patterns* pre-conosciuti.

Collingwood imposta la differenza tra *art proper* e *false art* proprio sulla presenza o assenza di *ready-mades*. I *ready-mades* sono stati creati da artisti veri e fanno parte dell'arte propriamente detta, ma, se vengono riutilizzati, diventano arte falsa:

"Art does not tolerate clichés. Every genuine expression must be an original one. [...] Artistic activity does not

'use' a 'ready-made language', it 'creates' language as it goes along".¹⁴⁴

L'arte falsa imita l'arte prendendo in prestito e ricombinando cliché dall'arte vera:

"the dead body, so to speak, of the aesthetic activity becomes a repertory of materials out of which an activity of a different kind can find means adaptable to its own ends. This non-aesthetic activity [...] uses means which were once the living body of art. [...] It is not art, but it simulates art".¹⁴⁵

Dewey condivide il giudizio negativo sull'utilizzo di *cliché*:

"pure nessuna opera genuina è stata mai la ripetizione di qualche cosa che precedentemente già esisteva. Vi sono in realtà opere che tendono ad essere una semplice ricombinazione di elementi selezionati da opere precedenti. Ma esse sono accademiche – vale a dire – meccaniche".¹⁴⁶

Per Dewey, la percezione dell'arte accade solo quando il soggetto, esteticamente, crea la sua esperienza completa:

"altrimenti non vi è percezione, ma riconoscimento".¹⁴⁷

¹⁴⁴ COLLINGWOOD, *Principles cit.*, p. 275.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 276.

¹⁴⁶ DEWEY, *Arte cit.*, p. 331.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 63.

Il "riconoscimento" è causato da cliché:

"nel riconoscimento noi ricadiamo, come su uno stereotipo, su qualche schema preformato".¹⁴⁸

Il problema è che non solo l'improvvisazione, ma tutta l'arte utilizza *ready-mades* di qualche tipo. Tutti gli artisti creano sulla base di un repertorio condiviso di convenzioni, tecniche e conoscenza storica.¹⁴⁹ L'idea di un'arte totalmente originale è irrealistica.

Collingwood, infatti, aggiunge che tutti gli artisti parlano un linguaggio che imparano dalla comunità di appartenenza:

"The musician did not invent his scale or his instruments. [...] The painter did not invent the idea of painting pictures or the pigments and brushes with which he paints them. [...] Artists become poets or painters or musicians [...] by living in a society where these languages are current".¹⁵⁰

Collingwood, però, non chiarisce bene dove comincia l'utilizzo di un linguaggio estetico e dove, invece, ci sono troppo *cliché*. In un altro luogo, egli sembra affermare che gli artisti dovrebbero utilizzare più *ready-mades*, nella libertà di prendere in prestito idee da altri artisti:

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 63.

¹⁴⁹ SAWYER, *Improvisation cit.*, p. 157.

¹⁵⁰ COLLINGWOOD, *Principles cit.*, pp. 316-317.

"We must get rid of the conception of artistich ownership. [...] If an artist may say nothing except what he has invented by his own sole efforts, it stands to reason he will be poor in ideas."¹⁵¹

Anche Dewey riconosce il ruolo delle convenzioni culturali tipiche di ogni comunità:

"ogni cultura ha la propria individualità collettiva. [...] questa individualità collettiva lascia la sua impronta indelebile sull'arte che viene prodotta".¹⁵²

Sawyer interpreta la distinzione di Collingwood tra *art-proper* e *false-art* come una distinzione tra arte più improvvisativa e meno improvvisativa. L'arte "falsa" è meno improvvisativa perché si basa maggiormente sull'utilizzo di clichè.¹⁵³

Il rapporto tra originalità e riutilizzo di idee artistiche precedenti resta irrisolto sia in Dewey che in Collingwood. Non è chiaro, cioè, quanto bisogna essere originali per essere originali e quanto può essere preso in prestito senza che l'originalità sia compromessa. Una teoria estetica deve tener conto del fatto che ogni arte si basa su *ready-mades*. Sawyer propone di pensare in termini di una continuità tra arte propria e arte falsa, tra arte, cioè, che non si basa su convenzioni di nessun tipo e arte che, al contrario, si fonda su un numero elevato di convenzioni. Questa continuità si rispecchia nelle

¹⁵¹ *Ivi*, p 325.

¹⁵² DEWEY, *Art cit.*, p. 378.

¹⁵³ SAWYER, *Improvisation cit.*, p. 158.

pratiche esecutive, nel continuo tra *performance* improvvisate e *performance* elaborate e preparate in precedenza.

Per un musicista di jazz, ad esempio, non è possibile pensare di omettere, dalle proprie improvvisazioni, ogni materiale musicale suonato o studiato in precedenza, ma ciò non diminuisce la sua creatività.¹⁵⁴

L'attenzione verso il prodotto della creatività ha lo scopo di individuare e comprendere storicamente la creatività in una società. Il rischio delle teorie estetiche ristrette al prodotto è un punto di vista eurocentrico, che implica un giudizio estetico negativo verso culture differenti, come quelle orali. Una teoria che miri a rappresentare l'universalità dei processi creativi deve tener conto di tutte le manifestazioni della creatività, tra cui il prodotto e la *performance*.

Le concezioni teoriche di Dewey e Collingwood suggeriscono che i processi psicologici e sociali operanti nelle esecuzioni improvvisate e nella creatività produttiva potrebbero essere più che superficialmente simili.

Inoltre, l'interesse verso l'improvvisazione può essere di aiuto a sviluppare l'idea che la vita di ogni giorno sia estetica, come affermano sia Dewey che Collingwood. Le conversazioni di ogni giorno sono improvvisazioni di gruppo. Molte situazioni comuni comportano interazioni di tipo improvvisativo e creatività come, ad esempio, l'insegnamento, la collaborazione, l'educazione e la leadership. Nonostante Dewey riconosca il valore estetico dell'esperienza ordinaria, né gli psicologi né i filosofi hanno molto da dire a proposito della

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 159.

creatività nella vita di ogni giorno. Pur avendo l'intuizione che un insegnante sia più creativo di un altro, come si potrebbe spiegare l'insegnamento creativo focalizzando l'attenzione sul prodotto? Una visione dell'insegnamento creativo come una serie di tecniche pre-ordinate (curriculum, lezioni pianificate, obiettivi settimanali) non coincide con la nostra memoria di insegnanti creativi. Un insegnante che rispetta rigorosamente un programma predeterminato non sarà in grado di rispondere efficacemente ai bisogni specifici di ogni singola situazione.

Le attività che richiedono un adattamento costante e creativo ai bisogni del momento non possono essere spiegate ricorrendo a paradigmi permanenti ma necessitano di abilità improvvisative.¹⁵⁵

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 150-160.

Conclusione

Come si è visto nel corso della ricerca, l'improvvisazione è un tipo di pratica musicale che ha fondato e accompagnato nella sua storia tutta la musica occidentale europea, affievolendosi nel corso degli ultimi due secoli per rinascere, prima negli Stati Uniti e poi nel resto del mondo, grazie alla pratica della musica jazz. Un esame più tecnico dell'improvvisazione consente di capire le complesse nozioni musicali e le interazioni sociali che stanno alla base della pratica jazzistica. Definita l'improvvisazione come creazione di musica nell'atto stesso dell'esecuzione, sono passato ad esaminare alcuni problemi filosofici riferiti all'atto improvvisativo e al prodotto delle improvvisazioni. Ho mostrato come gli aspetti sincretici del jazz esigano un approccio critico particolare per essere pienamente apprezzati e necessitino di un ascolto che sia mirato ad apprezzare il processo stesso del fare musica e non soltanto il prodotto. Abbiamo anche visto come le critiche comunemente rivolte alla musica jazz tradiscano un approccio eurocentrico che sottintende categorie di valore plasmate intorno alle caratteristiche tecniche e musicali della produzione europea comunemente indicata come "musica classica".

Successivamente ho impostato un'analisi degli aspetti ontologici riguardanti le improvvisazioni jazzistiche. La mancanza di uno spartito relativamente rigido, in cui riconoscere una rappresentazione prima dell'opera d'arte,

comporta il difficile inquadramento ontologico delle improvvisazioni. Di fronte ai due estremi teorici possibili, ovvero considerare da un lato ogni improvvisazione come opera unica e dall'altro considerarle tutte come esemplificazione della stessa opera, ho ripreso un modello teorico che cerca di considerare diverse improvvisazioni, quindi esecuzioni musicali differenti, come *tokens* dello stesso *megatype*, nel tentativo di conciliare l'analisi filosofica con le intuizioni di ascoltatori e musicisti di jazz riguardo a diverse versioni dello stesso brano.

L'applicazione di un modello canonico, basato sugli aspetti regolativi delle *performance*, alle improvvisazioni jazzistiche mi ha permesso di inquadrare relazioni del tipo *megatype/token* tra diverse esecuzioni. Questo modello tuttavia necessita di essere leggermente modificato di caso in caso, non può essere cioè applicato uniformemente ad ogni improvvisazione, mostrando come la musica jazz, un'arte che esiste in quanto esecuzione, che ha cioè la sua essenza nel processo stesso, sfugga ad una trattazione sistematica.

L'interesse verso l'improvvisazione mi ha portato poi ad occuparmi dei processi dell'arte e non solo dei prodotti. Per questo motivo ho proposto una rilettura di alcuni aspetti delle teorie estetiche di J. Dewey e R. G. Collingwood. Cercando dei corrispondenti teorici a caratteristiche dell'improvvisazione nelle opere di questi due filosofi, ho trovato diverse analogie che permettono di affermare che l'idea di arte dei due autori è per certi versi riconducibile all'idea dell'arte come improvvisazione. Questa concezione dell'arte ci può aiutare a

sviluppare l'idea, comune sia a Dewey che a Collingwood, che la vita di ogni giorno ha natura di arte, cioè che ogni esperienza, se vissuta correttamente, ha valore estetico. In questo modo si può meglio comprendere ogni attività sociale e ogni interazione tra individui che richiede, in quanto tale, attività improvvisative e creative.

Un ulteriore sviluppo delle questioni affrontate potrebbe venire da un approccio interdisciplinare. Le discussioni intorno all'improvvisazione sollevano diversi interrogativi di tipo filosofico ed estetico ma anche culturale, sociale e psicologico. A causa di ciò una trattazione completa non può rispettare i confini tradizionali tra le discipline. Antropologi, etnomusicologi, teorici letterari e della comunicazione di massa, studiosi della cultura, di cinema, di sport, sociologi, psicologi e filosofi hanno tutti trovato degli aspetti dell'improvvisazione rilevanti per le loro discipline.

Quello che si richiede al ricercatore è di lasciarsi coinvolgere nel processo reale, concreto, dell'improvvisazione; di mantenere sempre il contatto con la *performance* che esiste e consiste proprio nella sua transitorietà, come la nostra esistenza:

“Il trombone suda, tu sudi, la tromba suda, tu sudi un pò di più, e allora senti che qualcosa è accaduto sul palco; i musicisti non sembrano più gli stessi; accelerano, si contagiano con la loro fretta, sembrano pazzi, tesi, come se stessero cercando qualcosa. [...] E anche tu cominci a cercare qualcosa.

Cominci a gridare; devi gridare; la *band* è diventata un'immensa trottola: se ti fermi, la trottola si ferma e cade. Tu gridi, loro strillano, fischiano, sono posseduti, tu sei posseduto, [...]. Il trombettista tocca il pianista, trasmettendogli la sua ipnotica ossessione. Tu continui a gridare. L'intero pubblico grida a tempo, non puoi nemmeno sentire il jazz, guardi degli uomini su un palco sudare a tempo [...]. E poi, tutto ad un tratto, il jazz si ferma, il toro ha ricevuto il colpo della spada, il gallo da combattimento più anziano è morto. Tutto è finito. [...] Per un istante sei stupito, ti scuoti, dici alla tua donna: non male. Lei non risponde, e tutto ricomincia da capo."¹⁵⁶

¹⁵⁶ J. P. SARTRE, *Jazz in America*, Frontiers of Jazz, ed. By Ralph de Toledano, Pelican Gretna 1994. p. 66 (traduzione mia).

Appendice

Nel corso della mia ricerca mi sono spesso confrontato con le idee di musicisti di jazz e di classica intorno ai temi affrontanti.

Ho posto alcune domande a Steve Swallow¹⁵⁷ e a Carla Bley¹⁵⁸, musicisti di fama internazionale, in cerca di spunti teorici ulteriori sulla musica improvvisata. Il fatto che i due musicisti, che collaborano costantemente da qualche decennio, si siano auto-definiti in più occasioni come, rispettivamente, un improvvisatore che compone e una compositrice che improvvisa, rende le loro risposte particolarmente interessanti.

1- What is, for you, the difference between composing and improvising?

¹⁵⁷ Stephen W. Swallow (New York 1940) contrabbassista e bassista elettrico statunitense di jazz. Dopo importanti collaborazioni al contrabbasso (Paul Bley, Gorge Russel, Art Farmer, Stan Getz) si è dedicato allo strumento elettrico, sperimentandone originali applicazioni timbriche. Tuttora richiestissimo come *sideman*, ha suonato a lungo con Gary Burton, Carla Bley, John Scofield.

¹⁵⁸ Carla Bley (nata Borg a Oakland, California, 1938) pianista, compositrice e direttrice d'orchestra jazz statunitense. E' stata attiva negli anni Sessanta nell'ambito del *free jazz*, fondando con Mike Mantler la *Jazz Composer's Orchestra*, che ha registrato la sua opera *Escalator over the hill* (1971); ha diretto poi piccoli gruppi e grandi formazioni, per lo più con il bassista Steve Swallow.

Steve Swallow: *When you improvise, there's no eraser. It's like Japanese calligraphy - if your stroke is awkward the fragile paper is ruined. When you compose you can shove the notes around endlessly and without fear of harm until you get them in an order you like.*

Carla Bley: *Composing is improvising slowed down and edited.*

2- How would you describe the interactions between you and the other musicians while improvising?

S: *When improvising is flowing smoothly and without impediment, I'm focused not on the players around me, but on the music itself. I have no sense that any particular aspects of the music are being generated by any particular player; I'm not even much conscious of which sounds are generated by which instruments. I'm just aware of the music's entire path, and of my part in it. I assume that the other players are similarly focused on this larger picture. This model is contrary to the common paradigm of players socially engaged with each other, having a conversation.*

C: *Fun.*

3- What is the role of the audience, how it collaborates or influences the musicians and their music?

S: I don't know. I am aware that I generally play better in public than in a recording studio, but I'm not sure why. Partly this results from the awareness that a recording is a more-or-less permanent artifact, which makes me self-conscious. A concert or nightclub performance is surely a social ritual, in which the audience plays a part. Ideally, both performers and auditors both contribute and benefit.

C: If the audience likes you, you feel free to take more risks.

4- How do you live the collaboration between artists in terms of artistic creativity?

S: Carla and I interact numerous times daily, in ways both large and small, regarding our musics. We influence each other's discreet musics in many small ways, and also often engage in our common music together. These days we're playing for an hour or so every evening, preparing for a tour. But we are also both working independently on our own musics, in private. We are careful not to intrude on each other in this area, but to be responsive if either of us wants to discuss his or her work.

C: *Ditto.*

5- How do you consider two versions of the same piece of music, like two musicians improvising on the same standard: are they two versions of the same musical work or ontologically different and unique works of art?

S: *This question plays to the differences between "improvising composer" and "composing improviser". As an improviser, I would be inclined to see two versions of the same piece as two distinct and separate works.*

C: *I think it depends on the percentage of written music versus improvised. If it's a short musical idea and a long improvisation, then they are ontologically different and unique works of art.*

BIBLIOGRAFIA

T. W. ADORNO, *Prismi. Saggi sulla Critica della Cultura*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1972.

P. ALPERSON, *On Musical Improvisation*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 43 (1984), pp. 17-29.

D. BAILEY, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, New York 1992.

M. C. BEARDSLEY, *On the Creation of Art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 23 (1965), pp. 309-318.

W. BENJAMIN, *L'Opera d'Arte nell'Epoca della Sua Riproducibilità Tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1991.

B. E. BENSON, *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

J. E. BERENDT, *Il nuovo libro del Jazz- dal New Orleans al Jazz Rock*, trad. it. di G. Barazzetto, Garzanti, Milano 1986.

P. F. BERLINER, *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.

P. BOULEZ, *Note di apprendistato*, a cura di P. THEVENIN, trad. it. di L. B. Savarino, Einaudi, Torino 1968.

P. BOULEZ, *Per volontà e per caso*, trad. it. di P. Gallarati, Einaudi, Torino 1977.

C. BRANDT and C. ROEMER, *Standardized Chord Symbol Notation*, Roerick Music Co., Sherman Oaks, California 1976.

L. BROWN, *"Feeling My Way": Jazz Improvisation and Its Vicissitudes-A Plea for Imperfection*, "The Journal of Aesthetics of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 113-123.

L. BROWN, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, "The Journal of Aesthetics of Aesthetics and Art Criticism", 54 (1996), pp. 352-369.

L. BROWN, *The Theory of Jazz Music "It Don't Mean a Thing..."*, "The Journal of Aesthetics of Aesthetics and Art Criticism", 49 (1991), pp. 115-127.

J. CAGE, *Silenzio, Antologia da Silence e A Year from Monday*, a cura di R. PEDIO, Feltrinelli, Milano 1971.

L. CERCHIARI, *Il Jazz: una civiltà musicale afro-americana ed europea*, Tascabili Bompiani, Milano 1997.

L. CERCHIARI, *Jazz e Fascismo: dalla Nascita della Radio a Gorni Kramer*, L'Epos, Palermo, 2003.

R. COCHRANE, *Playing by the Rules: A Pragmatic Characterization of Musical Performances*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 135-142.

R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, Oxford University Press, New York 1958.

S. DAVIES, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York 2003.

J. DEWEY, *Arte come esperienza e altri scritti*, trad. it. di Alberto Granese, La Nuova Italia, Firenze 1995.

J. DEWEY, *Art as Experience*, Perigee Books, 1980.

E. T. FERAND, *A History of Music Seen in the Light of Ornamentation*, "I.M.S. Congress Report", I (1961), pp. 463-469.

E. T. FERAND, *Improvisation in Music History and Education*, "The Proceedings of the Musical Teachers National Association for 1940", (1940), pp. 274-286.

E. T. FERAND, *Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque*, "Annales Musicologiques", 4 (1956), pp. 9-174.

J. A. FISHER, *Discovery, Creation, and Musical Works*, , "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 49 (1991), pp. 129-136.

T. GIOIA, *The Imperfect Art, Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, New York, 1988.

N. GOODMAN, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianapolis 1976.

N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, trad. it. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 2003.

M. GOODRICK, *The Advancing Guitarist*, trad. it. di R. Cecchetto, Nuova Carish, Milano 2002.

C. S. GOULD and K. KEATON, *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 143- 148.

D. GROUT and C. PALINSCA, *A History of Western Music*, W. W. Norton & Co., New York 1996.

E. JOST, *Free Jazz*, Da Capo Press, Vienna, 1994.

B. KERFELD ed., *The New Grove Dictionary of Jazz*, Macmillan Press Limited, London 1988.

T. KNIGHTON and D. FALLOWS, *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Macmillan Publishing Company, London 1992.

I. MACKENZIE, *Improvisation, Creativity, and Formulaic Language*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 173- 179.

M. MODICA, *Che cos'è l'Estetica*, Editori Riuniti, Roma 1997.

I. MONSON, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.

S. NACHMANOVITCH, *Free Play: Improvisation in Life and Art*, Penguin, New York 1990.

B. NETTL, *In the Course of Performance: studies in the world of musical improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago 1998.

S. SADIE ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishing, Washington 1980.

R. K. SAWYER, *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 149-161.

G. SHULLER, *Il Jazz Classico, le Origini. Oliver, Morton, Armstrong*, a cura di M. PIRAS, EDT, Torino 1996 .

G. SHULLER, *Il Jazz Classico, gli anni Venti. Bix, Bessie Smith, Henderson, Ellington*, a cura di M. PIRAS, EDT, Torino 1996.

D. STERRITT, *Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 163-172.

D. SUDNOW, *Ways of the Hand: a Rewritten Account*, The MIT Press, Cambridge 2001.

E. SURIAN, *Manuale di Storia della Musica, I: dalle Origini alla Musica Vocale del Cinquecento*, Rugginenti, Milano 2000.

E. SURIAN, *Manuale di Storia della Musica, II: dalla Musica Strumentale del Cinquecento al Periodo Classico*, Rugginenti, Milano 2000.

E. SURIAN, *Manuale di Storia della Musica, IV: il Novecento*, Rugginenti, Milano 2000.

R. de TOLEDANO, *Frontiers of Jazz*, Pelican Publishing Company, Gretna 1994.

J. YOUNG and C. MATHESON, *The Metaphysics of Jazz*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 58 (2000), pp. 125-133.