

Rivista
di studi sul
Jazz e sulle
Musiche
Audiotattili



IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIJMA

Centre de Recherche International sur
le Jazz et les Musiques Audiotactiles

Articolo: Su tre assolo di Bill Evans e un'esperienza d'appropriazione. Saggio d'analisi energetica

Autore: Laurent Cugny

Source: *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, Aprile 2018

Pubblicato da: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/48b51614>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) è una rivista scientifica online, pubblicata annualmente. Il presente numero della RJMA ha si compone di quattro Quaderni ("Cahiers"), ciascuno contenente tutti gli articoli in una lingua, rispettivamente francese, italiano, portoghese e inglese. Ogni Quaderno è identificato dall'acronimo RJMA seguito dal nome della Rivista nella lingua corrispondente.

La serie completa di Quaderni RJMA è disponibile in: <http://www.iremusc.cnrs.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

Come citare questo articolo:

CUGNY, Laurent, "Su tre assolo di Bill Evans e un'esperienza d'appropriazione. Saggio d'analisi energetica", trad. di Vincenzo Caporaletti, *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, Aprile 2018, pp. 1-36. Disponibile in: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/48b51614>.

Questo articolo dispone di collegamenti con esempi sonori. Per attivarli in una finestra separata, selezionare simultaneamente il link e il tasto ctrl o cmd.

Su tre assolo di Bill Evans e un'esperienza d'appropriazione. Saggio d'analisi energetica

Laurent Cugny

Numerosi anni or sono, quando decisi di dedicarmi seriamente al piano jazz, m'imposi un programma in cui figurava un esercizio del tutto particolare. In quell'epoca pre-internetiana (si era agli inizi degli anni '80), le pubblicazioni di trascrizioni erano ancora rare. Tuttavia, vari volumi di trascrizioni di parti di Bill Evans in trio erano già disponibili. Uno di essi, *Bill Evans 3*, recava le trascrizioni complete della parte di piano di tre esecuzioni di sue composizioni – “Show-Type Tune (Tune for a Lyric)”, “Re: Person I Knew” et “Peri's Scope” – le prime due registrate il 29 maggio 1962 (con Chuck Israels al contrabbasso e Paul Motian alla batteria), e, la terza, del 19 giugno 1970 (con Eddie Gomez al contrabbasso e Jack DeJohnette alla batteria)¹. In un primo momento, avevo praticato ciascuno di quegli assolo tenendomi il più possibile accosto alla partitura, dopodiché, una volta raggiunta una sufficiente padronanza, mi ero ingegnato di suonarli in sincrono con il disco, sforzandomi di eseguirli il più esattamente possibile, in tutti i parametri: oltre, evidentemente, alla lettera, tenendo conto anche dell'intensità, del fraseggio, dell'accentazione, ecc., in una sorta di attitudine mimetica condotta all'estremo. Oggi devo confessare che questa esperienza è stata una delle più benefiche per la mia formazione, avendone tratto una moltitudine di insegnamenti. Il primo fu, naturalmente, un certo grado di conoscenza intellettuale dello stile di Bill Evans, pianistico e improvvisativo allo stesso tempo. Un altro, altrettanto importante, consisteva in un insieme di sensazioni provate nell'azione stessa, concernenti il ritmo e l'energia, che solo un'esperienza musicale *a tempo* può provocare². In questa sede cercherò di evidenziare alcuni benefici di questa esperienza, attinenti al livello analitico, formulando per quest'ultimo, a titolo euristico, l'ipotesi di una biplanarità relativa a ciò che chiamerò piano “testuale-visivo”³.

Modello teorico

Obiettivo di questa ricerca è dunque saggiare su un caso particolare (tre registrazioni di Bill Evans in trio) una visione dell'opera audiotattile come sistema allo stesso tempo testuale ed energetico. Ciò che si definisce qui come testuale-visivo è riferito al livello su cui tradizionalmente si esercita l'analisi musicale, consistente in un'interpretazione di una materialità dell'opera in relazione con le caratteristiche principali dell'idioma (in questo caso, il jazz). Questa materia si riconduce per quanto possibile a ciò che si può annotare essenzialmente per tramite della

¹ *Bill Evans 3*, TRO - Ludlow Music, New York, s.d.

² Si sarebbe tentati di scrivere *dal vivo*: in questo caso, però, inappropriatamente, in quanto nella fattispecie non si trattava di suonare con altri musicisti in un'esperienza condivisa, ma, al contrario, di interagire con una registrazione fissata e conseguentemente cristallizzata. Ciò nonostante, si configurava pur sempre come un'esperienza in tempo reale, innervata da una produttiva dimensione dinamica assente nell'analisi di una notazione.

³ Si distinguono in questa sede due tipi di testo. Il “testo-visivo”, prodotto dalla trascrizione, è analizzato attraverso la notomizzazione (visiva) di una partitura. Questo testo “secondo”, è alternativo a quello “primo” prodotto dalla registrazione, che conserva tutti gli aspetti della produzione sonora, continui, non annotabili. Quest'ultimo testo è analizzabile auralmente, a differenza dell'“analisi testuale-visiva” fondata sull'esame del testo visivo, trascritto.

notazione descrittiva, lo strumento privilegiato dell'analisi jazzistica⁴. D'altro canto, l'energetico sarebbe ciò che in parte sfugge a questo primo approccio analitico, e che può identificarsi come quel che si produce nel quadro di un insieme idiomatico ma attinente ad un livello alternativo a quello puramente linguistico; precisamente, quello dell'energia, che in parte ritaglia quello d'audiotattilità. Questa categoria energetica è definita qui come energia musicale cinetica, produttrice, dunque, di movimento, e indotta su diversi piani, per rendere conto dei quali è da ritenersi più idonea la griglia parametrica (ritmo, armonia, melodia, forma, suono). Si è così indotti a distinguere, per ciascun parametro, manifestazioni testuali-visive da un lato, ed energetiche dall'altro. Ogni tipo di energia (ritmica, armonica, melodica, formale, sonora) è implementata da una mente musicale attiva nel corso della performance. In proposito si parlerà, quindi, di energia operativa, cerebrale o cognitiva.

La mente musicale sviluppa la sua attività in diversificate direzioni:

- base di competenze⁵: richiamo alle competenze, teoriche (tutti i saperi musicali verbalizzati o meno) e processuali (tutte le competenze operative). Le prime sono interamente intellettuali, le seconde, che pongono in gioco automatismi, sono psico-somatiche;
- strumento: relazione con lo strumento nello svolgimento della performance;
- interazione: con il contesto (referente)⁶, con gli altri musicisti.

Per le energie di tipo parametrico, un modello d'ispirazione schenkeriano può rivelarsi utile. Ciascuna conosce un generatore d'innescò, funzionante come una sorta di *Ursatz*: la pulsazione isocrona per la ritmica, il concatenamento accordale (la griglia)⁷ per l'armonico, una melodia originale (scelta come punto di partenza melodico della performance) per il melodico, uno schema del tipo "tema-assolo-tema" per la forma, il suono degli strumenti per la sonorità. Si possono immaginare dei livelli intermedi come il metrico per la prima; alcuni concatenamenti armonici per la seconda; formule, *licks* melodici, citazioni per la terza; delle cellule ritmiche e l'organizzazione formale della griglia per la quarta; ogni possibilità di combinazione sonora per la quinta. La superficie è data dall'insieme dei ritmi eseguiti, dal concatenamento cronologico delle armonie realizzate, dalla plurilinearità melodica, dalla materia timbrica e dall'evoluzione dinamica

⁴ Per contributi critici a sostegno della validità metodologica della trascrizione, vedi Laurent Cugny, *Analysier le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, pp. 368-399 e Vincenzo Caporaletti, Laurent Cugny, Benjamin Givan, *Improvisation, culture, audiotactilité – Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de J.-S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris Outre Mesure, 2016.

⁵ Questa distinzione tra due tipi di competenze, teoriche e processuali, corrisponde approssimativamente con quella stabilita da Michel Imberty tra "schemi di relazione d'ordine" e "schemi d'ordine". Fabiano Araújo Costa riassume così la questione: «Michel Imberty, corroborando questo orientamento di Molino e volto alla ricerca di un modello alternativo alle concezioni modulari di tipo chomskyano, di Gardner e di Lerdahl & Jackendoff, sottolinea la necessità della "presa in conto del tempo e del movimento, e della comprensione del legame tra questo movimento energetico (fisico, senso-motorio, psicologico, ecc.) mobilitato dal soggetto nella sua azione". In altri termini, come alternativa alla "grammatica generativa", vale a dire una grammatica di strutture di oggetti, Imberty a sviluppato una "grammatica evolutiva", ossia una "grammatica del processo", la cui valenza regolativa consiste in "schemi organizzativi d'avvenimenti sonori nel tempo". Quindi, gli *schemi d'ordine* sono intesi come le modalità che organizzano le intuizioni nella continuità temporale, e gli *schemi di relazione d'ordine* le modalità che organizzano le intuizioni tramite la logica della sintassi o della discontinuità del sonoro. È proprio riferendosi a questi schemi dinamici che Caporaletti individua un fattore rilevante, d'ordine cognitivo, per distinguere i tratti della "forma formante audiotattile", considerando segnatamente il rapporto tra processo formativo e la reversibilità temporale» (Araújo Costa, Fabiano, *Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif": sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tesi di Dottorato, Université Paris-Sorbonne, 2016, pp. 144-145).

⁶ Vedi nota precedente.

⁷ O qualsiasi altro dato armonico che funga da punto di partenza secondo il contesto.

della performance. Il passaggio da un livello all'altro è procurato attraverso arrangiamenti energetici locali (sincopi, ritmi particolari, poliritmie, equivalenze ritmiche; differenti azioni estemporizzative e improvvisative; estensioni e sostituzioni di accordi, pedali, ecc.; incursioni sonore e variazioni dinamiche di ogni ordine).

L'energia cognitiva è di natura differente. Essa è, prima di tutto, operativa. È lei che coordina le altre. Articola i saperi musicali tra loro (le competenze, all'interno della base di competenze; la base di competenze con il referente)⁸, gestisce l'interazione con gli altri musicisti⁹, dinamizza i differenti livelli energetici e, infine (o dall'inizio), attiva l'immaginazione improvvisativa.

Non tratteremo in questa sede dei numerosi aspetti dell'analisi testuale parametrica¹⁰. Prima di passare all'illustrazione di questo modello attraverso l'esempio che verrà proposto, ci si accontenterà di una prima ricapitolazione delle differenti tipologie energetiche di cui ci siamo occupando.

- Energia ritmica. La pulsazione isocrona, metronomica, inerte, si trasforma per tramite del principio audiotattile in ciò che Vincenzo Caporaletti designa come *continuous pulse*, elastica, vivente, presente nella quasi totalità delle opere audiotattili¹¹. È un primo livello energetico ritmico. A sua volta, questa *continuous pulse* è oggetto di trattamenti particolari che producono degli scarti relativamente ad essa, tra cui in primo luogo ciò che si può ricomprendere con la categoria generica di sincope, quanto i micro-adattamenti del groove. È un secondo ordine energetico ritmico, caratterizzato dalla produzione di energie locali.
- Energia armonica. Si dispiega a partire da un dato armonico, griglia o qualunque altro dispositivo in funzione di matrice armonica per la performance. Alcune formule armoniche possono fungere da livello intermedio (le formule I-vi-ii-V per esempio). Le tecniche d'inversione, estensione, sostituzione accordale permettono di creare livelli supplementari. L'energia armonica propriamente detta è prodotta dalla coppia tensione-distensione, che può assumere molteplici forme. In un quadro tonale, implementa le principali cadenze (perfetta, plagale, e altre). È possibile rinvenire questa stessa coppia in ordinamenti non tonali (blues o modali, specialmente, ma anche non funzionali), per esempio nelle tensioni provocate dai processi di tonalizzazione del blues o nell'introduzione di cadenze in un contesto modale. Altri generatori energetici possono configurarsi in funzione di specifici contesti.
- Energia melodica. Il parametro melodico è sempre il più difficile da trattare. Se si considera la melodia originaria (il tema, nella pratica comune del jazz) come *Ursatz*, le sprezzature dell'estemporizzazione (modificazione di note e di ritmi pur

⁸ Questa distinzione tra base di competenze e referente è debitrice di Jeff Pressing, ed è teorizzata in Cugny, *Analyser le jazz*, cit., pp. 134-141.

⁹ A questo riguardo, la nozione di "luogo interazionale-formativo" sviluppata da Fabiano Araújo Costa si rivela della più grande utilità (Fabiano Araújo Costa, *Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif"*, cit.).

¹⁰ Ho tentato di ricapitolarli in *Analyser le jazz*, cit..

¹¹ È il caso del jazz nella pratica comune, il pop, il rock, il rap, la *chanson* francese, le musiche popolari brasiliane. Le eccezioni sono da ricercarsi dalla parte del free jazz o delle musiche improvvisate (ma lo statuto di musiche audiotattili di queste ultime è soggetto a riserva in ragione del carattere ambiguo del legame con la fonografia – vedere per esempio Derek Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne, Moorland, 1980; Mathieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Presses du réel, 2014; Clément Canonne, *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux : cadre théorique. Analyses. Expérimentations*, Tesi di Dottorato, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010. Per la nozione di *continuous pulse*, e sui vari aspetti della sua specificità in relazione al concetto di pulsazione, cf. Vincenzo Caporaletti, *Swing e Groove*, Lucca, LIM, 2014, p. 65; 165 sgg.; 237 sgg.; 250 sgg.

preservando il disegno generale della melodia) testimoniano di questa energia propria, tanto quanto, naturalmente, l'invenzione melodica dell'improvvisazione.

- Energia sonora. Si manifesta in due livelli, timbrico e dinamico. Ogni manifestazione del timbro attiene ad un'energia che si può definire come sonora. Lo stesso può dirsi dell'evoluzione della dinamica sonora – ad un tempo, livello sonoro e tensione propria a questa dinamica. Si può asserire, per esempio, che in linea generale il bebop originale ha relativamente implementato questo tipo di energia. Gli strumenti, sempre gli stessi, sono suonati in modo relativamente uniforme e le dinamiche – per lo più in un registro medio – si modificano scarsamente all'interno della performance (e anche da un'esecuzione all'altra). Tutt'altra situazione, evidentemente, nel free jazz o nel jazz-rock, dove, di converso, la gestione di questo tipo di energia è stata posta al centro delle intenzionalità formali dei musicisti.
- Energia formale. È la più complessa da concepire. La forma è, in effetti, sempre un parametro di risulta: s'identifica per raggruppamento degli altri parametri, principalmente melodia e armonia. In più, i tre parametri primari (melodia, armonia, ritmo) sono intimamente connessi tra loro. È sufficiente evocare la nozione di ritmo armonico o di melodia arpeggiata per rendersene conto. Si potrà tuttavia identificare un'energia di questo tipo nelle differenti distribuzioni parametriche intervenienti durante la performance, siano esse prodotte dall'immaginazione improvvisativa di un dato musicista (per esempio le decisioni *ex tempore* del numero di chorus d'un assolo, come nelle multiple versioni di "Impressions" di John Coltrane), o il risultato dell'interazione tra performer, o, ancora, presenti in tutte le occorrenze in cui la forma della performance non è prefissata. In questo senso, le "curve d'intensità" che Denis-Constant Martin e Didier Levallet avevano a suo tempo proposto, se riferite all'energia sonora, possono a pieno titolo essere considerate come codifiche di un'energia formale¹².
- Energia cognitiva. Di natura interamente differente è l'energia cerebrale sviluppata dalla mente musicale in azione nel processo audiotattile. Si dispiega principalmente in due direzioni. Da un lato, è volta a collegare tutti i fattori della performance, ossia le componenti del referente. Metaforicamente, si potrebbe parlare di azione orizzontale (o diacronica). Dall'altro, afferisce nelle risorse della base di competenze, in tutti i suoi livelli (saperi, tecniche, vocabolari, cultura). Si può parlare qui di azione verticale (o sincronica). Queste due azioni, nella realtà della performance e dell'attività cerebrale, sono coordinate. A partire dalla base di competenze proprie del musicista e dal contesto referenziale, essa si esplica su molteplici livelli, dalla risoluzione di problemi tecnici strumentali, ritmici (sincopi, poliritmie, equivalenze ritmiche, gestione della pulsazione, ecc.), armonici (conduzione dei concatenamenti, degli accordi, del ritmo armonico), melodici (scelta delle note per ogni linea melodica), sonori (produzione del suono e delle dinamiche), formali (controllo delle ipermisure¹³, decisioni macro-formali), improvvisativi e interazionali.

¹² Cf. Denis-Constant Martin, Didier Levallet, *L'Amérique de Mingus*, Paris, P.O.L., 1991, come pure Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, cit., pp. 456-461.

¹³ L'ipermisura è una nozione proposta da Edward T. Cone (*Musical Form and Musical Performance* (New York: Norton, 1968), e in seguito applicata al jazz da Keith Waters. Consiste nel considerare gruppi di misure come delle "ipermisure". Così, nella forma AABA, nella sua manifestazione più corrente di 32 misure (=4 x 8), ciascuna serie di 8 misure è considerata come unità di ipermisura. In questa scala, ciascun raggruppamento di due misure costituisce un "ipertempo" dell'ipermisura a quattro ipertempi (Keith Waters, "Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock", *Annual Review of Jazz Studies*, n. 8, 1996, pp. 19-37).

La performance in via di svolgimento è, così, vista come l'effettuazione e la coordinazione di queste differenti energie musicali che si combinano tra loro nel processo audiotattile per produrre un risultato musicale, che ci perviene cristallizzato dalla registrazione. L'analisi di quest'ultima, della sua superficie, vale a dire del testo primo, consiste allora nel ricostituire ciò che è possibile conoscere di questo dispiegamento energetico. I risultati di queste analisi assumeranno due forme. La prima, che chiameremo testuale-visiva, consisterà nell'evidenziazione degli aspetti idiomati (ritmi eseguiti, realizzazione dell'armonia, struttura e forma della performance, elementi timbrici e d'orchestrazione, ecc.): tutti elementi d'ordine discontinuo, discretizzabili, per questo generalmente attingibili in misura soddisfacente con la trascrizione, e analizzabili per suo tramite. Il secondo, di tipo processuale o energetico, che attiene più specificatamente al processo audiotattile, alla gestualità in generale e al funzionamento psico-percettivo: tutti aspetti dell'ordine del continuo, difficili o impossibili da annotare graficamente nella mediazione trascrittiva (ma eventualmente documentabili attraverso altri mezzi, informatici in particolare) e che riguardano peraltro largamente l'interpretazione.

Si può così considerare un brano registrato come un sistema energetico dotato di una propria economia, comprendente quadri produttivi e procedurali. L'economia generale è così di natura energetica e cognitiva.

L'applicazione analitica ad esempi di assolo di Bill Evans

Si proporrà, quindi, un'analisi in più tempi. A titolo preliminare, si presenterà la trascrizione adespota che è servita di riferimento sia all'esperienza analitica particolare sopradescritta sia all'analisi "testuale-visiva" ed energetica. Si procederà in seguito, in modo sommario, ad un abbozzo di analisi testuale così come può essere tradizionalmente condotta, senza cercare di entrare nei dettagli, esaminando dapprima le tre composizioni e poi il modo in cui Bill Evans le tratta nelle registrazioni considerate. Di seguito, si proporrà un'analisi non (o meno) testuale, designata come "energetica", precisandone dapprima alcuni elementi, nella fattispecie ritmici, per poi passare ad una descrizione dei tre cosiddetti "sistemi energetici". Si tornerà, infine, sull'esperienza stessa e sul modo in cui essa consente l'accesso a quegli elementi dell'analisi energetica.

Preambolo: trascrizione, cifrature

La trascrizione in oggetto è molto precisa (altezze, durate, ritmi, accentuazione) e non reca, per così dire, nessun errore. È indicata una cifratura dell'armonia al di sopra del tema. Come in ogni pratica di questo tipo, sono state effettuate delle scelte di cifratura, oscillanti tra una codifica molto sintetica (a triadi o quadriadi), e una cifratura più descrittiva (a quintiadi, o con più suoni), precisando le possibili estensioni, alterazioni, inversioni armoniche, ecc.). Un criterio decisivo (al di là delle scelte di cifratura implicate nelle finalità analitiche) consiste nel domandarsi se le specificazioni siano strutturali o incidentali. Ossia, se l'alterazione dell'accordo è presente nel tema e implicata dalla melodia o se, al contrario, essa non appaia che in un'isolata occorrenza nel corso dell'assolo: nel cui caso si ha ragione di ritenerla il prodotto d'un impulso improvvisativo senza che per questo debba figurare nella struttura dell'armonia, costituendosi, di fatto, come un'estensione sopravvenuta durante e attraverso l'improvvisazione. L'esempio più probante è nella formula ii - V - iii - vi, ricorrente in "Peri's Scope". Il quarto accordo di questa formula, Am7, è sistematicamente alterato da Bill Evans durante l'assolo, mentre resta integro durante l'esposizione tematica. È patente quindi che la struttura implichi un accordo di Am7, mentre l'improvvisatore sceglie di alterarlo durante l'assolo, verosimilmente per una ragione dinamica (ci torneremo più avanti, alle pp. 29-30).

In funzione di questo criterio, in questa sede si proporrà una cifratura un po' differente rispetto a quella della trascrizione. Ad esempio, sempre in "Peri's Scope", nelle misure 7 e 8, il

trascrittore sceglie d'esplicitare un controacanto *do#*, *do*, *si*, *sib* eseguito da Bill Evans su un accordo di E7, ed indica così quattro accordi, E13, E7(#5), E7, E7(b5). A parte il fatto che sarebbe stato più opportuno indicare il secondo accordo come E7(b13), sembrerebbe più funzionale indicare solo la radice dell'armonia, espressa da una semplice cifratura di E7, e rinviare il controacanto ad un trattamento sovrastrutturale durante il tema (esso compare infatti sia nell'esposizione sia nella riesposizione del tema), ma non nella griglia improvvisativa, come è confermato dall'analisi dell'assolo.

Forma e armonia delle composizioni

“Peri's Scope”

Dm7 G7	Em7 Am7	//		Dm7 G7	C	E7	/
Dm7 G7	Em7 Am7	Dm7 G7	Gm7 C7	FΔ	B7(#5)	Bb7(#5)	A7(#5)
Dm7 G7	Em7 Am7	Dm7 G7	Em7(b5) A7	Dm7	G7	C	/

Figura 1. Griglia armonica di “Peri's Scope”

È una griglia di 24 misure che può formalizzarsi, come si è proceduto in questo caso, in tre linee di 8 misure, che, però, potrebbero essere anche due linee di 12. In effetti, le 12 prime misure e le 8 ultime sono molto tonali con preminenza della formula canonica ii - V - I e della sua variante i - V - iii - vi. Da parte sua, la transizione FΔ - B7(#5) - Bb7(#5) - A7(#5) può essere letta come un concatenamento IV - VIIx - bVIIx - VIx in cui il bVIIx¹⁴ è una sostituzione tritonica del iii. Questa interpretazione è incentrata sul dispiegamento del ciclo delle quinte nella sua interezza. Ma se si tiene conto, da una parte, dell'effettività di questa sostituzione, e dell'altra del trattamento sistematico con quinte eccedenti che suggerisce una radice nella scala per toni interi, questa transizione di quattro accordi apparirebbe allora come un inciso di un passaggio non tonale (o meno tonale).

“Re: Person I Knew”

C	/	GmΔ	Gm7	Fm7	/	Cm	/
Fm7	Cm	Fm7	GmΔ	FmΔ	Gm7	AΔ	DΔ

Figura 2. Griglia armonica di “Re: Person I Knew”¹⁵. Gli accordi sono tutti sottesi da un pedale di *do*

¹⁴ Per questa cifratura funzionale si utilizza il modello di John Mehegan, per cui si aggiunge un simbolo al numerale romano indicante il grado soltanto se questo non è presente nella propria qualità originale. Per esempio, il simbolo “x” – che significa “accordo di settima” – è aggiunto a tutti i gradi manifestanti questa qualità, con l'eccezione del V grado poiché quest'ultimo è costitutivamente un accordo di settima. Il simbolo aggiuntivo sarebbe in questo caso ridondante. Qui il B7(#5) è annotato VIIx (l'alterazione #5 non è tenuta in conto, in ragione della vocazione sintetica e non descrittiva di questa codifica). La qualità originale di un vii grado è “m7(b5)”; ora, in questo caso è presente in altra funzione (di 7), e si deve dunque aggiungere il simbolo denotante questa funzionalità, ossia “x”. Bm7(b5) invece sarebbe stato annotato vii senza alcun simbolo diacritico, poiché qui figurerebbe nella sua qualità originale. Di conseguenza, l'aggiunta di ogni simbolo per qualunque grado segnala la presenza di almeno una nota estranea alla tonalità (*re#* nel caso del B7[#5]) (cf. L. Cugny, *Analysar le jazz*, cit., pp. 187-194).

¹⁵ Il titolo è un anagramma del nome del produttore di Bill Evans all'epoca, Orrin Keepnews.

Nei termini della tradizionale teoria jazzistica, si classificherebbe questa griglia armonica nella categoria “modale”. Dal punto di vista della tassonomia ordinaria dei criteri armonici del jazz – tonale, blues, modale e non funzionale – la si ascriverebbe piuttosto a quest’ultimo raggruppamento. Senza addentrarci nella questione, è ciò nonostante patente che non attiene alla tonalità classica del jazz, presente negli standard di Broadway e nella stragrande maggioranza delle composizioni jazzistiche prima del 1955, blues a parte. Tuttavia, alcuni elementi tonali vi possono essere reperiti. I passaggi che alternano gli accordi Ab^{Δ} et Db^{Δ} vanno ascritti incontestabilmente alle sostituzioni tritoniche del concatenamento $ii - V$, e il fatto che siano posizionati alla conclusione dello schema rinforza la tradizionale sensazione di sospensione connessa al momento dominante, piazzando qui l’accento armonico risultante sul primo accordo, C (percepito, in una pura logica tonale, come una specie di primo grado). La permanenza di un centro tonale implicato dal pedale di *do* si distanzierrebbe, per la verità, dalla tonalità classica, impedendo ogni vero movimento di accordi.

Per quanto concerne la forma, si è disposta questa griglia di 16 misure in due file di 8, che avrebbero potuto essere ugualmente quattro file di 4, apparendo quest’altra sotto-struttura ugualmente pertinente, specialmente per la posizione degli accordi alternanti Cm e Fm.

“Show-Type Tune (Tune for a Lyric)”

F A7(b9)	Dm7	Gm7	G#°	Am7 A7(b9)	Dm7	Em7(b5)	A7(b9)	Dm7	∕
Gm7 C7	Am7 Dm7	Bm7(b5) E7	C#m7 F#m7	Dm7 G7	C/E Am7	Fm7 Bb7	Gm7 C7	Abm7 Dbm7	Gm7 C7
F A7(b9)	Dm7	Gm7 G#°	Am7 Dm7	Bb B°	F/C Dm7	Eb7	∕	F F#°	Gm7 G#°
Am7 F7	Bm7(b5) Bbm6	Am7 Dm7	Gm7 G#°	Am7 Dm7	Bb B°	F/C Dm7	Gm7 C7	F	Gb ^Δ

Figura 3. Griglia armonica di “Show-Type Tune (Tune for a Lyric)”

La struttura di questa composizione è particolarmente interessante, e si può considerarla in varie maniere. Si è scelta una disposizione su quattro linee di 10 misure poiché risalta assai nettamente la struttura ABAC. D'altronde, la linea B mostra chiaramente una ascesa sequenziale di $ii - V$, prima per toni interi fino alla quinta misura della sezione B, alternando poi semitoni e toni ma sempre all'interno di questo movimento ascensionale (ossia, in controtendenza rispetto al movimento discendente costitutivo della tonalità classica), fino alla penultima misura della sezione B, in cui si reindirizza una discesa verso l'accordo di primo grado. Le linee 1, 2 e 4 si potrebbero anche suddividere in due blocchi di cinque misure, mentre la terza parrebbe piuttosto potersi segmentare in 4, 4 e 2. Queste ultime misure possono essere viste come un possibile inizio di una frase armonica di 7 misure (o, eventualmente, di 8), l'ABAC potendo così essere ritagliato, più che in 4 x 10, in 10-10-8-12. Comunque sia, se il quadro tradizionale dell'ABAC è sembrato connotare all'origine questa composizione, è quantomeno intaccato dalla dissimetria.

Si osserverà infine che le tre composizioni utilizzano il metro tradizionale a quattro tempi e hanno come base interpretativa la suddivisione ternaria del tempo. L'andamento corrisponde, rispettivamente, alla semiminima, a 232 (“Peri’s Scope”), a 160 (“Re: Person I Knew”) e a 216 (“Show-Type Tune”).

Nelle analisi che seguono, ciascuna delle tre composizioni sarà identificata dall'acronimo del suo titolo: PS (per "Peri's Scope"), RPIK (per "Re: Person I Knew") et STT (per "Show-Type Tune [Tune for a Lyric]"). Le misure sono identificate dalla loro posizione nel tema (T), nel chorus corrispondente (I, II, III), nella ripresa del tema (RT) o nella coda (C). Così la terza misura del tema è annotata T/3, le misure da 7 a 9 del primo chorus saranno I/7-9, la ottava misura della coda C/8. Quando un momento preciso all'interno di una misura deve essere indicato, si utilizza la convenzione che identifica i piazzamenti all'interno della misura sul modello della carta millimetrata: una nota piazzata sulla seconda parte del primo tempo sarà annotata 1,5; la terza croma d'una terzina che inizia sul terzo tempo 3, 66, ecc. Quindi, la seconda semicroma posta sul quarto tempo della misura 7 del secondo chorus sarà II/7(4,25).

Pur essendo perfettamente consapevoli della relatività della distinzione tra analisi testuale e analisi energetica, si adatterà un atteggiamento metodologico che la presuppone, al fine di mostrare gli elementi che paiono afferire ai diversi livelli musicali. Per tentare di tracciare molto sommariamente la distinzione, si dirà in via operativa che l'analisi testuale rintraccia la fenomenologia musicale analizzata a livello stilistico. Il caso più classico è quello dell'analisi armonica, che s'ingegna di studiare specialmente i fattori differenziali rispetto al sistema armonico scelto per la performance. Questo potrebbe essere il caso della scelta delle superstrutture accordali in Charlie Parker su un brano standard tonale, o dell'uso delle dissonanze presso un altro musicista in relazione ad una norma tonale classica, della modalità o dell'armonia del blues. Per il ritmo, si indagherà il piazzamento delle note in relazione alla pulsazione, la complessità delle formule ritmiche, ecc. Lo strumento privilegiato di quest'analisi è, beninteso, la trascrizione, che le serve da supporto.

L'analisi energetica tenta da parte sua di comprendere, dal punto di vista poetico, come le differenti forme di energia musicale siano gestite dai performer e plasmate nella musica nel suo farsi. Dal punto di vista estetico, si tratta di studiare come gli aspetti energetici creino e mantengano l'interesse musicale. In questo caso, l'oggetto cui ci si riferisce per questa analisi è la materia sonora che ci perviene attraverso la registrazione. Tuttavia, ciò non impedisce di continuare ad utilizzare per l'analisi la trascrizione grafica, se non altro a titolo di illustrazione comunicativa, benché essa possa contribuire a porre in evidenza, per mezzo del grafismo, alcuni aspetti energetici.

Per quanto attiene al caso di cui ci occupiamo in questa sede – i tre assolo di Bill Evans – non ci produrremo in un'analisi testuale dettagliata, bensì solo a grandi linee, attagliate in particolare a determinati aspetti ritmici (sincopi e poliritmie).

Elementi di analisi testuale-visiva

La "maniera" esecutiva di Bill Evans, in linea generale, è fortemente radicata nel bebop (e si potrebbe aggiungere: nella sua principale referenza pianistica, Bud Powell). Essa ne manifesta i fondamentali stilistici, facendoli evolvere in determinati aspetti: in particolare il ritmo e la disposizione delle voci accordali.

Formalmente, il pianista deroga solo saltuariamente dal dogma della forma tema-assolo-tema, uno dei pilastri della pratica comune¹⁶ del jazz. Si può constatare che ha sempre ripartito il proprio repertorio tra i brani standard (tanto di Broadway che del jazz) e sue composizioni originali. In queste, come si è potuto vedere nei tre esempi considerati, si può rilevare frequentemente l'intenzione di derogare sottilmente rispetto alle convenzioni formali

¹⁶ Sulla nozione di "pratica comune", vedi Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, cit., pp. 24-25.

(essenzialmente incarnate dalle due forme AABA e ABAC, e dalle strutture di 32 misure, suddivise in 4 x 8), cercando di conservare la dinamica originale. Diviene pertanto necessario confrontare la permanenza della forma della performance tema-assolo-tema con queste diversioni nella forma della composizione.

Armonicamente, il pianista si conforma, di fatto, alle norme del bebop, ossia quelle di un'armonia tonale allargata. Rispettosa, quindi, dei fondamentali della tonalità classica, in particolare nel concatenamento degli accordi, ma in una prospettiva che sfrutta certe acquisizioni della musica di tradizione d'arte/scritta occidentale, specie in ciò che concerne il trattamento cadenzale e accordale, fino ad arrivare ai suoi confini e indulgere in situazioni modali o non funzionali (si è spesso segnalata l'influenza su Bill Evans dell'impressionismo degli inizi del XX secolo). Le particolarità proprie del jazz sono da ricercarsi specialmente nell'ambito di usi specifici della realizzazione degli accordi e delle convenzioni stilistiche bluesistiche.

Lo stesso tipo di considerazione può essere fatta sul piano melodico, dove più chiaramente si può notare l'ancoraggio della "maniera" evansiana al bebop, che si manifesta nel melodizzare (della mano destra), nel debito caratteristico alle crome ternarie impreziosite da accelerazioni puntuali di terzine di crome, persino di semicrome nei tempi meno rapidi.



Figura 4. "Show-Type Tune", mis. II/25-26

Figura 5. "Re: Person I Knew", mis. IV/11-16

Per quanto concerne il suono, vi è poco da notare, poiché, a parte qualche eccezione (l'utilizzazione molto particolare del piano elettrico Fender Rhodes), Bill Evans ha sempre privilegiato i formati strumentali canonici del jazz, *in primis* il trio pianoforte-contrabbasso-batteria oltre al piano solo (più raramente quartetti e quintetti). Come tutti i grandi pianisti, Evans ha sicuramente una sonorità riconoscibile che, però, pur concorrendo a definire la sua individualità, non costruisce un elemento di linguaggio particolarmente rilevante in sé.

Ritmicamente, il pianista si situa egualmente nella linea maestra delle acquisizioni bebop, ma si può asserire che le abbia approfondite, in particolare in materia di poliritmia (ed anche nell'utilizzazione di metriche inusuali o di eterometrie, benché in questa sede non tratteremo di questo argomento). Ci soffermeremo, invece, su due elementi ritmici caratteristici dello stile

esecutivo evansiano, la sincope e la poliritmia, mostrandone le manifestazioni nel corpus considerato. Questi due aspetti – ed in particolare il secondo, che Evans conduce ad un grado molto avanzato – possono considerarsi come marcatori identificatori della sua idiosincratia modale esecutiva.

Sincope

La sincope è, come per tutti i musicisti jazz, la base dello stile esecutivo ritmico di Bill Evans. Il termine è definito in accezione molto generica come ogni croma suonata tra i tempi, sia legata a una nota sui tempi, sia isolata (ossia non immediatamente preceduta né seguita dalla croma sul tempo), o, al contrario, preceduta e/o seguita dalla croma sul tempo ma accentuata.



Figura 6. “Peri’s Scope”, mis. I/1-2

In questo esempio, dei cinque accordi della mano sinistra, quattro sono piazzati tra i tempi. È egualmente il caso del *sib* della mano destra situato a I/2(3,5), ma la nota è questa volta prolungata sul tempo seguente e accentuata.

Si distinguerà poi un secondo livello della sincope, risultante dalla combinazione di note esse stesse in posizione o no di sincope. La sincope di combinazione orizzontale consiste nell’alternanza di note isolate (tipicamente gli accordi di punteggiatura della mano sinistra) o accentuate, di volta in volta tra i tempi, o sui tempi.

Figura 7. “Peri’s Scope”, mis. I/3-6

Qui, alla mano destra, la troviamo tra tre note accentate in sincope e tre note accentate sul tempo¹⁷. Alla mano sinistra, tra un accordo unico suonato sul tempo e tutti gli altri in sincope.

La sincope di combinazione verticale consiste nell’alternanza tra mano destra e mano sinistra di note suonate sincronicamente o asincronicamente. Si potrà ugualmente formare così quattro combinazioni mano destra – mano sinistra: [sul tempo – sul tempo], [sincope – sul tempo], [sul tempo – sincope] o [sincope – sincope], che potranno alternarsi, questa alternanza stessa costituendosi come effetto di sincope al secondo grado.

In questo stesso esempio, gli accordi 2 e 3 (mis. I/4) di questa serie sono suonati in appoggio a note sincopate della mano destra – I/3(1,5) - I/4(1,5) (= [sincope - sincope]); le tre

¹⁷ Si noterà inoltre che le sei note considerate formano una linea discendente, prima diatonica, poi cromatica, rinforzando certamente un effetto di *Urlinie*.

seguenti sono suonate anch'esse tra i tempi ma sfasate rispetto alla mano destra poiché le note accentuate della frase cadono questa volta sui tempi (= [sul tempo – sincope]).

Un caso particolare di sincope di combinazione è dato da questo passaggio dell'esposizione del tema di "Peri's Scope" in cui Evans suona una figura in semiminime puntate con la mano destra, ed eseguendo questa stessa figura con la mano sinistra ma sfasata di un tempo¹⁸.



Figura 8. "Peri's Scope", mis. Th/13-16

L'alternanza è qui d'un altro tipo poiché, orizzontalmente, s'implementa nelle due mani, sistematicamente tra le note una volta sul tempo e l'altra tra il tempo proprio. Si può parlare così di sincope di combinazione orizzontale, sistematica. Il suo equivalente verticale non si osserva poiché le mani, sfasate di un tempo non suonano mai insieme (reiterazione della figura [sincope – sincope]). In più, la sistematicità dello sfasamento produce un effetto che può essere assimilato a quello di una sincope verticale.

Si può infine asserire che questi differenti elementi testuali, da un lato sono il prodotto ciascuno di un'energia particolare, e dall'altro producono ognuno un effetto energetico proprio. Le sincopi semplici contravvengono alla pulsazione originaria isocrona dei tempi e in tal modo producono un'energia ritmica specifica. Le sincopi di combinazione orizzontale generano ugualmente irregolarità e dunque altre specie di energia ritmica. Infine, le sincopi di combinazione verticale producono ancora una terza specie d'energia ritmica.

Poliritmia

La poliritmia come qui intesa presuppone una figura ritmica ricorrente, d'una lunghezza tale che si sfasa in relazione alla pulsazione. La figura può essere creata sia per accentuazione dinamica, sia attraverso la salienza accentale che deriva dal contorno melodico¹⁹. Il caso più frequente è quello detto 3 su 4, per esempio una serie di crome di cui una su tre è accentata. Bisogna attendere sei tempi perché l'accento si ritrovi sulla prima croma e dodici perché ricada sul primo tempo della misura.

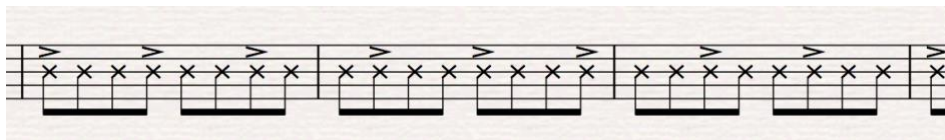


Figura 9. Esempio di accentazione dinamica 3 su 4

¹⁸ La nostra interpretazione attraverso la nozione di sincope di queste particolarità ritmiche è complementare al concetto di dissonanza metrica proposto da Harald Krebs e Peter Kaminski, e applicato all'analisi del jazz da Vincenzo Caporaletti con le nozioni di dissonanza metrica di *raggruppamento* e di *dislocazione*. Cf. ad esempio Vincenzo Caporaletti, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007, p. 25; 108; 115sgg; 188.

¹⁹ Per una ricognizione critica sulle modalità di accento cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove*, cit., p. 255 sgg.



Figura 10. Esempio di 3 su 4 con accento di contorno melodico

Bill Evans è un virtuoso della poliritmia così intesa. Citeremo gli esempi più significativi classificandoli per lunghezza della figura periodica.

2 crome di terzine (2 su 3) – 3 occorrenze



Figura 11. “Re: Person I Knew”, mis. VI/7

4 crome di terzine (4 su 3) – 4 + 2 + 2 + 2 occorrenze, separate da una pausa di terzina:

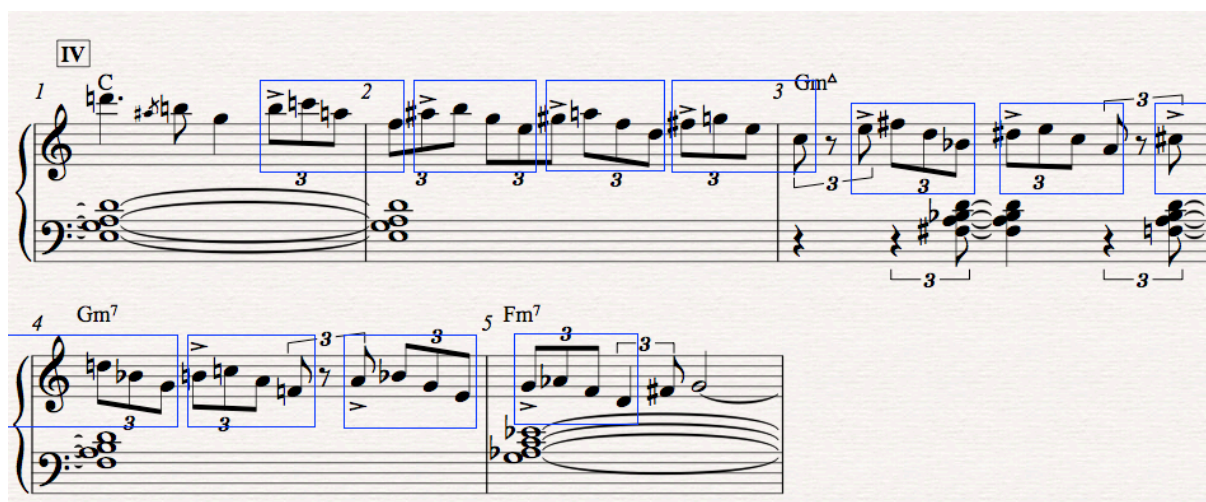


Figura 12. “Re: Person I Knew”, mis. IV/1-5

1 semiminima puntata (3 su 2) – 7 occorrenze:



Figura 13. “Show-Type Tune”, mis. III/23-26

1 semiminima puntata (3 su 2) – 4 occorrenze



Figura 14. [“Re: Person I Knew”, mis. III/1-2](#)

1 semiminima punta (3 su 2) – 7 occorrenze:



Figura 15. [“Show-Type Tune”, mis. II/21-24](#)

5 crome di terzine (5 su 3) – 4 occorrenze:

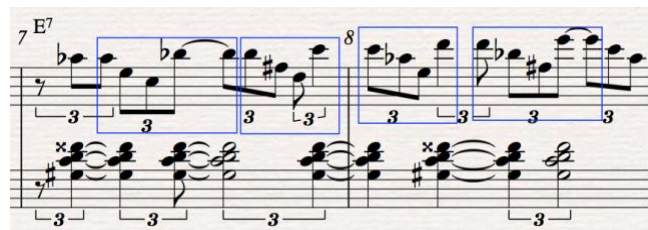


Figura 16. [“Peri’s Scope”, mis. II/7-8](#)

4 semiminime di terzine (4 su 3) – 2 occorrenze:

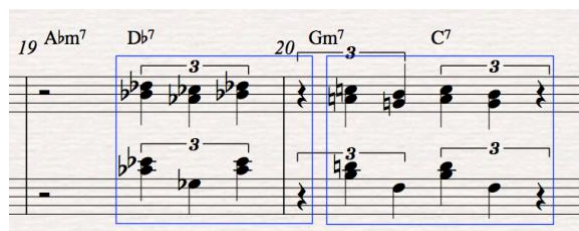


Figura 17. [“Show-Type Tune”, mis. III/19-20](#)

una minima puntata (3 su 4) – 5 occorrenze:



Figura 18. “Re: Person I Knew”, mis. VII/9-13

una minima puntata (3 su 4) – 4 occorrenze:

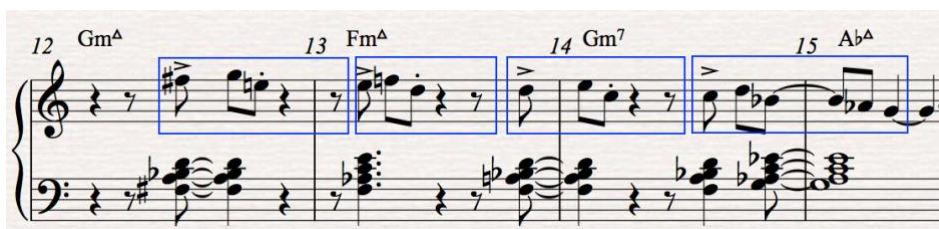


Figura 19. “Re: Person I Knew”, mis. VI/12-15

Caso particolare a): ([4 su 4], [3 su 4], [2 su 4] – 1 + 3 + 1 occorrenze:



Figura 20. “Re: Person I Knew”, mis. V/10-14

Qui si è in presenza d’una sorta di poliritmia accelerativa. Un motivo si presenta in un’occorrenza di 8 crome, una di 4 crome.

Caso particolare b) ([4 s 4] et [3 s 4]) – 3 + 3 occorrenze:



Figura 21. “Re: Person I Knew”, mis. IV/12-14

Qui è all’opera lo stesso processo. Un gruppo periodico è strutturabile melodicamente in sei occorrenze, le prime due di 4 crome (in 4 su 4, dunque non poliritmicamente, le quattro seguenti di 3 crome solamente:

- 1) 4 crome
- 2) 4 crome

- 3) 3 crome
- 4) 3 crome
- 5) 3 crome
- 6) 3 crome

Elementi d'analisi energetica

Questo modello di analisi, che definiamo energetico, s'incardina dunque sui prodotti della testualità (come rilevabili tramite trascrizione), ma cerca anche di sceverarne alcuni che non attengono propriamente a questo livello. È questo un modo di esorbitare in qualche modo dal testo, orientandosi da una parte verso la ricezione – l'energia di cui si tratta è verosimilmente avvertita dall'uditore, l'analista mettendosi qui al suo posto – e dall'altro verso quello del produttore, tenendo conto dell'energia cognitiva così come impiegata e gestita dal performer, e formulando delle ipotesi al riguardo. Come per l'analisi testuale, si approcceranno qui solo alcuni aspetti di quest'analisi, focalizzati dalla maniera esecutiva di Evans. Così, non saranno prese in esame le dimensioni interazionali e relative al trattamento della pulsazione (groove), che pertengono propriamente all'analisi audiotattile.

Ritmo energetico

Alcuni ritmi non hanno nulla di particolarmente notevole in se stessi, ma ciò nonostante creano un effetto dinamico di slancio, essendo dotati di un valore energetico superiore a ciò che lascerebbe trasparire la loro testualità. Eccone differenti esempi, estratti dai vari assolo.

In "Peri's Scope":

Figura 22. "Peri's Scope", mis. I/3-6

Gli accordi in sincopa reiterati ad intervalli regolari di due tempi diventano generatori di energia motrice. La sesta occorrenza, su I/6, con due accordi, va a concludere e perfezionare questo micro-sistema.

Figura 23. "Peri's Scope", mis. I/20-24

Qui si evidenzia il medesimo processo con la figura [semiminima puntata dopo il 3° tempo – croma (o semiminima) sul 1° tempo] eseguita cinque volte di seguito. Anche qui il sistema si chiude con una formula conclusiva differente.

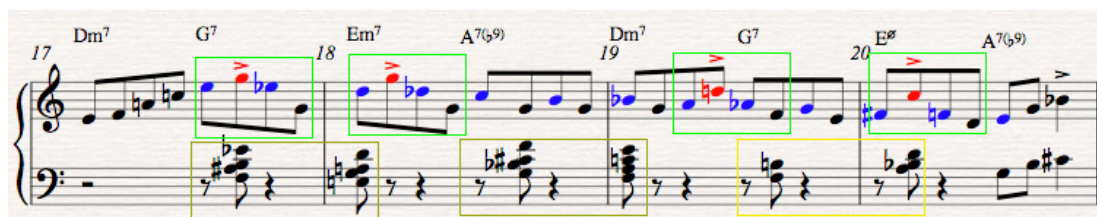


Figura 24. “Peri’s Scope”, mis. II/17-20

Si tratta di una configurazione estremamente interessante alla mano destra, con la figurazione di quattro crome di cui la seconda (più acuta) è accentata – come si può osservare sui tempi 3-4 della mis. 17, 1-2 della 18, 2-3 della 19 et 1-2 della 20 – costituendosi egualmente come un piccolo motore energetico. Il dispositivo d’insieme non implica una reiterazione regolare ma soltanto una ripetizione consecutiva (mis. 18 dopo la 17) e il ritorno differito d’una terza (mis. 19) e di una quarta occorrenza (mis. 20). Questo dispositivo si coniuga con una discesa cromatica, dopo il *mi* II/17(3) fino al *mi* dell’ottava inferiore, perfettamente regolare ritmicamente e che sembra ben costituire una *Urlinie* direttrice di questo nuovo sistema micro-energetico. Se ci si disponesse ad analizzare le note in relazione all’armonia sottostante, si rileverebbero una quantità di incoerenze (e di ciò che nella sezione successiva si nominerà “discrepanze armoniche”) che appaiono tali solo se si ignora questo movimento melodico.

Si rimarcherà ugualmente che alla mano sinistra il generatore di motricità identificato nell’esempio precedente (di poco modificato, essendo il primo accordo corto invece che lungo) appare per due occorrenze, mis. 17 e 18).

In “Re: Person I Knew”:

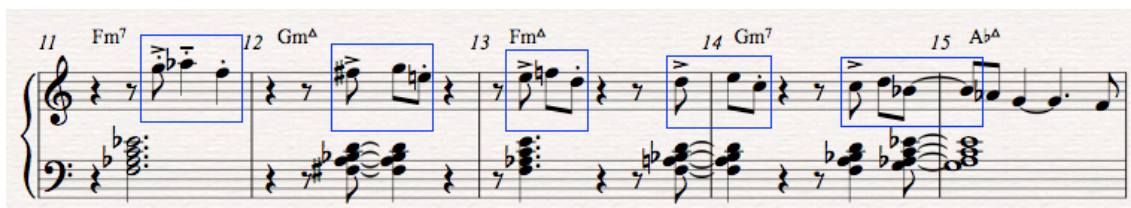


Figura 25. “Re: Person I Knew”, mis. VI/11-15

Si può ritrovare qui un senso di perdita della temporalità osservabile in questa frase reiterata discendendo, quasi titubante (assai vicina a ciò che abbiamo definito “poliritmia accelerativa”).

È un effetto che si ritrova nel chorus successivo con questo motivo, di due note questa volta, suonato quattro volte in alternanza, ascendendo e discendendo, a partire da VII/5(2,5):



Figura 26. “Re: Person I Knew”, mis. VII/4-8



Figura 27. “Re: Person I Knew”, mis. VI/9-10

In questo caso si tratta al contrario d'un effetto inverso, d'immediatezza, repentinamente innescato dalla mis. VI/10 dopo la stasi della misura precedente: si va al di là della semplice presenza di semicrome. Questo effetto di siderazione è rinforzato da un altro, di cadenza perfetta, ingenerato dalla scelta delle note. Sul secondo tempo, si possono interpretare le tre note *sol, si, re* come quinta, settima maggiore e nona dell'armonia di Cm, ma si deve notare anche che queste sono le note dell'accordo perfetto di dominante, precedenti una affermazione melodica molto netta della funzione tonica sui tempi 3 e 4. È come se, in un cambiamento brusco d'umore, il pianista scegliesse di mettere fine bruscamente alla vaghezza modale per l'affermazione perentoria di una cadenza perfetta, L'effetto energetico ne sortisce ancora più rafforzato.

In “Show-Type Tune”:

Figura 28. “Show-Type Tune”, mis. II/29-31

La regolarità della figura di due note. e la punteggiatura non meno regolare della mano sinistra sulla cromata che segue la seconda nota è un fattore energetico accentuato dalla direzione ascensionale del movimento.

Figura 29. “Show-Type Tune”, mis. II/35-37

Qui abbiamo lo stesso effetto su tre occorrenze. È rinforzato dal piazzamento del motivo sul levare.

Stessa cosa ancora, con, questa volta l'accento in levare sull'ultima nota in luogo della prima:



Figura 30. “Show-Type Tune”, mis. C/6-8

Discrepanze armoniche

Negli andamenti rapidi il tempo di riflessione per misura è ridotto, l’energia cognitiva distribuendosi secondo un’economia d’urgenza²⁰. In termini più semplici, l’urgenza è permanente. Bisogna pensare velocemente e seguire un paesaggio performativo cangiante a grande velocità. Certamente, il pensiero improvvisativo, al pianoforte, concepisce simultaneamente un insieme eseguito dalle due mani, benché esso possa gestirle anche separatamente. Può succedere allora che, armonicamente, intervengano delle “improprietà” – che qui si preferisce denominare “discrepanze armoniche”²¹ –, per cui ogni mano segue la propria logica, potendosi così verificare tra le due una tale forma di iato. È pur vero che, dal punto di vista musicale, il fenomeno non rileva, poiché le note coinvolte, se pure entrano in contraddizione verticalmente secondo certi criteri armonici, si giustificano per contro orizzontalmente attraverso la logica di sviluppo di ogni mano.

Gli esempi sono molto numerosi in questo corpus, sia nei due assolo a tempo rapido sia in quello a tempo più lento. In realtà, non si dovrebbe parlare di improprietà armoniche nello stile esecutivo di Evans, ma di ciò che appunto potremmo definire degli iati (in funzione evidentemente della norma armonica di riferimento, in questo caso la tonalità allargata). Emergono in proposito due tipologie. Il primo, il più corrente, che consiste nel suonare con la mano destra una nota melodica che configura uno scarto di nona minore con una nota dell’accordo (alla mano sinistra) che non sia la fondamentale. Il secondo concerne determinate alterazioni dell’accordo che possono entrare in conflitto con altre, non alterate. Queste due forme di iato potrebbero, in un andamento lento, rivelarsi più problematiche poiché la coesistenza delle due note sarebbe di maggior durata. Ma, molto verosimilmente, in questo caso il pianista non le produrrebbe, poiché avrebbe più tempo per pensare.

In “Peri’s Scope”:



Figure 31. “Peri’s Scope”, mis. I/16

I/16(1,5): iato tra *re* (m.d.) e *do#* (m.s.).

²⁰ Un fenomeno simmetrico può prodursi all’altro estremo della paletta temporale. Ricordo una conversazione con il pianista Maurice Graillet a proposito di Chet Baker, in cui mi spiegava che il trombettista suonava “My Funny Valentine” talmente lentamente, che per tenersi al sicuro lui doveva seguire la partitura, poiché il tempo di riflessione tra accordo e l’altro era così lungo che si rischiava di smarrire il filo della sequenza armonica fino a perdersi.

²¹ Con riferimento alle *participatory discrepancies* di Charles Keil (Charles M.H. Keil, “Motion and Feeling through Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n. 3, 1966, pp. 337-349).

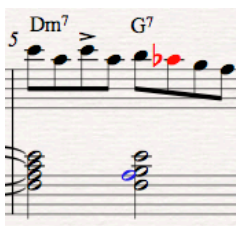


Figura 32. “Peri’s Scope”, mis. II/5

II/5(3,5): iato tra *lab* [m.d.] e *la* naturale [m.s.].

Bill Evans altera qui la nona alla mano destra, diversamente rispetto alla mano sinistra. Questo iato è molto relativo, in parte perché la sussistenza di due stati di un medesimo grado (nella fattispecie, la nona maggiore e minore) non è necessariamente una trasgressione della norma, ma anche perché il *lab* è, conformemente alla logica originaria di alterazione degli accordi di dominante, una nota di passaggio tra il *la* di II/5(2,5) e il *sol* di II/5(4). In ogni caso, si può ritenere che il pianista non avrebbe rischiato questo iato in un andamento lento.

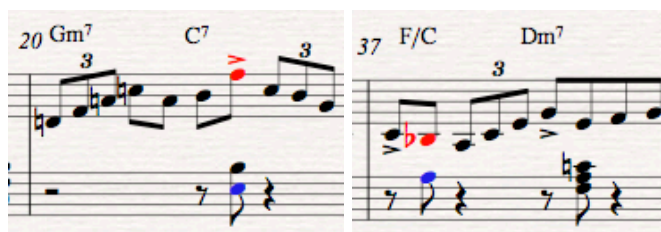
In “Show-Type Tune”:

Alcune *discrepanze armoniche* appaiono su una nota di passaggio cromatico. Si possono segnalare, benché non siano, per questa ragione, realmente significative nella specifica conduzione temporale.

Figura 33. “Show-Type Tune”, miss. II/5, II/14, II/26, III/1

- II/5(2,5): iato tra *sol#* (m.d.) e *sol* (m. s.)
- II/14(3,5): iato tra *sib* (m.d.) e *la* (m. s.).
- II/26(3,5): iato tra *sib* (m.d.) e *la* (m. s.).
- III/1(3): iato tra *sol#* (m.d.) e *sol* (m. s.).

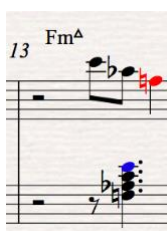
Altri casi sono maggiormente rappresentativi di questa disconnessione puntuale tra le distinte cognitività di ciascuna mano, che stiamo cercando di porre in evidenza.

Figura 34. “Show-Type Tune”, miss. [II/20](#), [II/37](#)

II/20(3,5): iato tra *fa* (m.d.) et *mi* (m. s.).

II/37(1,5): iato tra *sib* (m.d.) et *la* (m. s.).

In “Re: Person I Knew”:

Figura 35. “Re: Person I Knew”, mis. [II/13](#)

II/13(4): iato tra *fa* (m.d.) e *mi* (m. s.).

Figura 36. “Re: Person I Knew”, miss. [III/7](#), [IV/7](#), [V/7](#), [VI/7](#)

III/7(2,5), IV/7(3,5), V/7(2,5) e VI/7(3): iato tra *sib* (m.d.) e *la* (m.s.). Non si può fare a meno di notare che nei quattro chorus consecutivi, alla misura 7, il pianista pensa Cm7 per la mano destra e Cm6 per quella sinistra (negli altri suona con la sinistra sia Cm[add9] sia Cm7), fatto che comprova l'ipotesi di due cognitività distinte (o di una cognitività dualistica).

Cromatismo

Le serie melodiche cromatiche di più di quattro o cinque suoni sono rare in Bill Evans. Mentre lo stile del pianista è molto rigoroso armonicamente, nel senso che si preclude ogni licenza armonica in relazione alla norma cui aderisce – grosso modo quella del bebop, in cui le dissonanze sono autorizzate con certi limiti, quelli della tonalità allargata. I lunghi cromatismi che, per definizione, si adattano ad ogni situazione armonica, ma che di contro si rivelano poco espressivi, sono quindi esclusi dal vocabolario d'un musicista come Evans. Quando appaiono, si possono considerare passaggi di collegamento ma anche come un momento di “respirazione cognitiva”, ossia un automatismo attivato per permettere alla mente musicale di alleggerire cognitivamente il lasso temporale in corso per meglio proiettarsi nel prosieguo. Nel nostro corpus, vi sono alcuni esempi che si possono interpretare conseguentemente.

In “Show-Type Tune”:

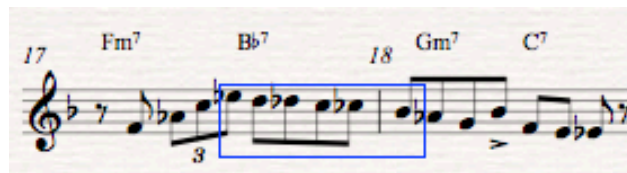


Figura 37. “Show-Type Tune”, mis. I/17-18

In questo caso – sei note –, si può parlare di cromatismo di legame. Con andamento di 216 alla semiminima, i tempi sono relativamente stretti e insufficienti per un reale respiro cognitivo.

Non è da meno l'esempio seguente:

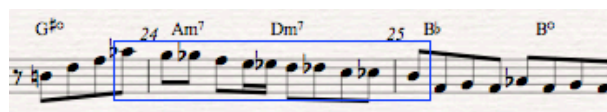


Figura 38. “Show-Type Tune”, mis. I/24

Qui, il cromatismo si staglia su più di una misura, e per un'estensione di undici note. Senza dubbio, Evans mira come obiettivo alla prima nota della mis. 25, ma si pone per l'istante in una sorta di vacanza armonica, fatto che di per sé libera energia cognitiva.

Stessa osservazione per l'esempio seguente, di dieci note:



Figura 39. “Show-Type Tune”, mis. II/16-18

Ripresa della fondamentale alla mano sinistra

Nel medesimo ordine d'idee, quello del momento in cui l'energia cognitiva appare momentaneamente saturata, in cui il performer non ne dispone più in quantità sufficiente per tenere sotto controllo cosciente tutti i parametri simultaneamente, allora deve trascurarne qualcuno per “respirare” cognitivamente e “riprendere il proprio respiro”. Si può formulare una tale ipotesi osservando alcuni rivolti della mano sinistra. Vedremo oltre come Bill Evans li abbia sistematizzati nel suo stile esecutivo, escogitando preliminarmente alcuni rivolti privilegiati per ogni qualità d'accordo, una pratica che John Mehegan ha rilevato e formalizzato²². Questi rivolti, concepiti per i formati strumentali con il contrabbasso, non fanno mai apparire la fondamentale (altro discorso, ovviamente, è per il piano solo). Ora, alcune posizioni fondamentali appaiono talvolta su tempi rapidi. Si possono reperire così molte occorrenze di questa fattispecie in “Show-Type Tune” e “Peri's Scope”, in configurazioni di quattro, tre o due suoni.

²² Vedi *infra*, pp. 27-31.

Bill Evans utilizza a volte una posizione fondamentale in quadriade 1 - 3 - 5 - 7. È il caso per l'accordo diminuito, il più difficile da arricchire, essendo il più delle volte un accordo già alterato senza fondamentale ($G\sharp^\circ = \pm E7[b9]$ senza fondamentale):



Figura 40. "Show-Type Tune", mis. [II/30](#), [III/4](#)

Ma questo può verificarsi anche su altri accordi ($Gb\Delta$):



Figura 41. "Show-Type Tune", mis. [II/40](#)

Può ugualmente utilizzare questa posizione sull'accordo diminuito ma con una settima maggiore (fa ##) in luogo di una settima diminuita (fa):



Figura 42. "Show-Type Tune", mis. [II/4](#), [Rth/4](#)

L'accordo in posizione fondamentale può anche essere eseguito in triade, in accordo perfetto ($G\sharp^\circ$, Dm)



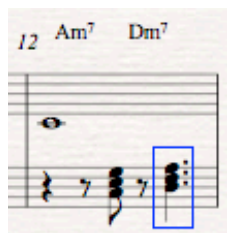


Figura 43. “Show-Type Tune”, miss. [II/34](#), [III/1](#), [III/3-4](#), [III/12](#)

o con la settima senza terza (E \emptyset , Dm7):

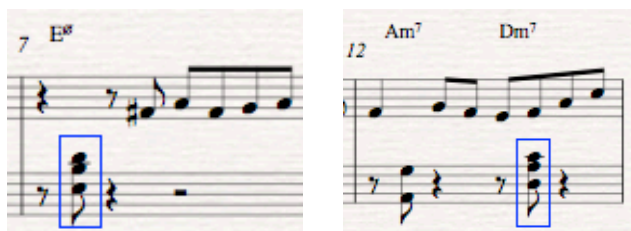


Figura 44. “Show-Type Tune”, mis. [II/7](#), [II/12](#)

o ancora, senza terza e senza quinta (Am7):

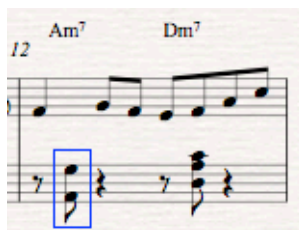


Figura 45. “Show-Type Tune”, mis. [II/12](#)

In questa misura II/12, Bill Evans suona dunque i due accordi Am7 e Dm7 in posizione fondamentale dapprima con bicordo (senza terza né quinta) e poi a triade (di nuovo senza terza ma con la quinta).

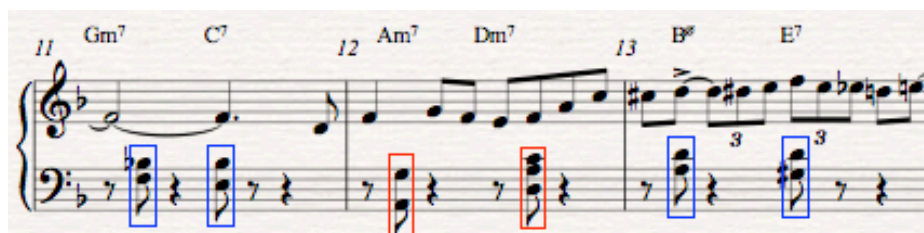


Figura 46. “Show-Type Tune”, mis. [II/11-13](#)

Tuttavia, anche in una logica di accordi suonati minimalmente con bicordi – terza e settima – come indicano i quattro accordi delle misure precedenti nel riquadro bleu, non vi erano ragioni reali (per esempio una linea melodica discendente assai bassa per entrare nella zona di realizzazione degli accordi, come si dà il caso alle misure II/7-9) per non applicare questa regola alla mis. 12, suonando prima *sol-do* (Am) e poi *fa-do* (Dm7). È una delle ragioni per le quali questa

ipotesi della respirazione cognitiva appare plausibile (benché contestabile: potrebbe trattarsi di scelte intenzionali e non di soluzioni “d’urgenza”).

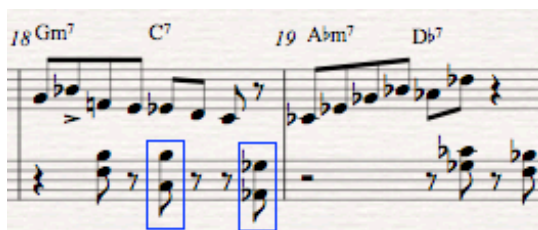


Figura 47. “Show-Type Tune”, mis. II/18-19

Qui ancora, benché la linea melodica della mano destra discenda leggermente più in basso, sarebbe stato ancora possibile, in II/18(3), suonare *mi-sib* per C7 e *solb-dob* per Abm7 (come nella misura successiva). Invece, Evans suona i due accordi in stato fondamentale senza terza né quinta, senza dubbio pressato dall’urgenza²³.

Stessa cosa a II/39:



Figura 48.: “Show-Type Tune”, mis. II/39

A II/23, l’accordo perfetto di Am in stato fondamentale è suonato in anticipo rispetto al tempo seguente:



Figura 49. “Show-Type Tune”, mis. II/23

Casi relativamente simili si reperiscono in “Peri’s Scope”, specialmente nell’esposizione del tema. Nella formula ii – V – iii – VI, il iii è a volte suonato in stato fondamentale (ma si è visto che avrebbe potuto essere considerato come un I, nel qual caso si ritroverebbe la forma Mehegan A):

²³ Si potrebbe qui obiettare che Evans utilizzi la fondamentale per evitare il raddoppio della terza (che da maggiore vira in minore cromaticamente, sia sul C7 (*mi-mib*) sia sul Abm7 (con il simmetrico passaggio *do-dob*).



Figura 50. “Peri’s Scope”, mis. [Th/4](#), [Th/10](#)

Stessa cosa si verifica in ciascuno dei due chorus con l’unica apparizione dell’accordo di FΔ:



Figura 51. “Peri’s Scope”, mis. [I/13](#), [II/13](#)

Ma il caso più sorprendente è un passaggio di cinque misure nell’esposizione del tema, in cui tutti gli accordi sono eseguiti allo stato fondamentale a bicordi, fondamentale e settima, con una sola eccezione (il E \emptyset di Th/20) realizzato con la sola quinta diminuita:



Figura 52. “Peri’s Scope”, mis. [Th/17-20](#)

La stessa serie si ritrova identica alla riesposizione del tema (ma si vedrà, a p. 33 come questa riesposizione sia affatto identica all’esposizione). Questa serie si ritrova anche prolungata, poiché nelle misure precedenti (dalla 14 alla 16) si succedono gli accordi B7, Bb7 e A7(b9) trattati nello stato fondamentale, ma a triadi (fondamentale, terza e settima):



Figura 53. “Peri’s Scope”, mis. [Rth/14-16](#)

Vi sono anche sette misure di fila in cui gli accordi della mano sinistra sono eseguiti allo stato fondamentale. Altri esempi possono ugualmente essere tratti da “Re: Person I Knew”, ma

sono meno significativi, per il fatto che sussiste il pedale di *do*, modificando così sostanzialmente le dinamiche legate all'uso della fondamentale.

Il godimento dattilico

Alcuni concatenamenti accordali implicano forse dei disegni melodici particolari, e se sì, sono dettati in parte o totalmente da una forma di piacere della mano, delle dita, ad esempio in certe disposizioni d'alternanza tra tasti bianchi e tasti neri? Un disegno melodico potrebbe stare "bene in mano" nello stesso senso in cui gli attori dicono che un testo può stare "bene in bocca"? Lo si può senz'altro ritenere, osservando che, a tre riprese, sul concatenamento F - Gb^Δ - F delle ultime due misure dello schema armonico di "Show-Type Tune", Bill Evans riproduce uno stesso disegno arcuato:

Figura 54. "Show-Type Tune", miss. [Th/39-40](#), [I/39-40](#), [II/39-40](#)

Si potrebbe obiettare che questo profilo ad arco può essere prescelto per la sua intrinseca qualità testuale. Ma non è solo questione di disegno globale: sono le note iniziali che sono identiche (*mi-fa-la-do*) nelle tre occorrenze, e nei due ultimi casi sono identiche tutte le altezze. Evans commette anche un "errore" armonico nel secondo, anticipando di un tempo l'approdo del Gb^Δ.

Beninteso, si può parlare qui di cliché. Tutti i musicisti, compresi i più grandi, ne dispongono nella loro *bag of tricks*. Questa constatazione non impedisce, però, di pensare che la loro ricorrenza possa essere attribuita, almeno in parte, e in certi casi più che in altri, ad un godimento dattilico.

Ritmi energetici, discrepanze armoniche, cromatismi, ripresa della fondamentale, godimento dattilico: sono questi alcuni degli elementi che si attribuiscono ad un funzionamento energetico della performance, considerati separatamente (altri aspetti ancora potrebbero essere senza dubbio identificati). La loro combinazione in una stessa performance partecipa di quella totalità che si rivela essere precisamente la performance registrata, vista qui come un sistema energetico. Ma si possono ugualmente concepire dei sistemi energetici intermedi, che si frappongono tra i dati elementari e la totalità. Ne esamineremo di seguito alcuni.

Sistemi energetici

Al di là della molteplicità di aspetti riconducibili alle dinamiche energetiche, si può essere tentati dal formulare l'ipotesi dei "sistemi energetici", ossia di una configurazione particolare irradiante da se stessa un'energia di particolar tipo. Esamineremo tre esempi. Per primo, quello di una formula armonica connessa ad un tipo di realizzazione in "Peri's Scope", poi il caso di un chorus eseguito senza accompagnamento della mano sinistra in "Show-Tipe Tune", ed infine il carattere quasi perfettamente identico dell'esposizione e della riesposizione del tema nella stessa performance ("Peri's Scope").

La formula ii-V-I-Vix e le posizioni d'accordo Mehegan in "Peri's Scope"

Nel quarto volume della sua *summa* sugli stili di piano jazz²⁴, John Mehegan ha formalizzato le posizioni accordali della mano sinistra nello stile esecutivo di Bill Evans in presenza del bassista²⁵. Si rilevano essenzialmente due forme, dette A e B, che sintetizzano ognuna un ordine di note, ad un tempo verticale e orizzontale, in quadriadi, del concatenamento tonale canonico ii - V - I. La fondamentale è presupposta nell'esecuzione del basso, e non interviene quindi nella disposizione delle voci; gli accordi sono in posizione stretta in conseguenza della loro realizzazione con una sola mano. Il primo accordo (grado ii) si predispone inizialmente in una posizione 3 - 5 - 7 - 9²⁶, ossia, in *do*²⁷, *fa - la - do - mi* per Dm7²⁸. L'accordo successivo (V grado) è costruito per continuità contrappuntistica delle voci con le altezze disponibili - in linea di principio tutte quelle possibili diatonicamente all'infuori della fondamentale (ossia 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 11 - 13)²⁹. La sua strutturazione deriva, allora, da quella del primo, dunque *fa - la - si - re* per un G7. Il terzo accordo (I grado) è paradossalmente il più problematico da trattare. In effetti, non dispone teoricamente che di tre suoni strutturali, quelli dell'accordo perfetto, e inoltre, il movimento obbligato della cadenza perfetta imporrebbe che il *si* del G7 salisse al *do* dell'accordo di risoluzione, C. Questa soluzione è possibile e fornisce la realizzazione 3 - 5 - 8 - 9 (*mi - sol - do - re*, equivalente a C). Un'altra possibilità consisterebbe nel conservare la nota *si*, divenuta settima maggiore (per una realizzazione *mi - sol - si - re*, C^Δ). Questa è utilizzata di sovente, ma l'assetto instabile conferito dalla presenza della sensibile può indurre a preferire la sesta *la*. Per convenzione si sceglierà questa ultima soluzione per la posizione di riferimento, sapendo che tuttavia le altre sono del tutto possibili (e utilizzate). L'accordo di primo grado così ottenuto si presenterà sotto la forma 3 - 5 - 6 - 9, *mi - sol - la - re*, equivalente a C6³⁰. La concatenazione completa si presenta, quindi, nella seguente forma:

²⁴ John Mehegan, *Jazz Improvisation, Vol.4: Contemporary Piano Styles*, New York, Watson-Guptill, 1965.

²⁵ Non ci si porrà in questa sede il problema della specificità *ad personam* di questa teorizzazione, ossia se la formalizzazione sia stata modellata unicamente sullo stile esecutivo di Bill Evans o anche di altri pianisti: fatto sta che descrive perfettamente il suo *jeu* strumentale

²⁶ Le voci dell'accordo sono descritte a partire dal basso; sono numerate, nello stesso modo, da 1 (nota più grave della posizione accordale) a 4 (la più acuta).

²⁷ Tutti gli esempi saranno realizzati in questa tonalità senza che si debba precisarlo. D'altra parte, si ragionerà sistematicamente per quanto concerne unicamente il modo maggiore, dato che il minore pone dei problemi supplementari che non saranno qui trattati (ci si potrà riferire ad *Analyser le jazz*, cit., pp. 223-226).

²⁸ Si conserva la denominazione base dell'accordo senza tener conto dei possibili allargamenti (qui la nona è vista come un arricchimento che non giustifica la modificazione dell'indicazione basilare dell'accordo, Dm7).

²⁹ Una differenza di principio è posta, da una parte, tra 4 e 11, e, dall'altra, tra 6 e 13. Questa non attiene al piazzamento ottavato o meno nella posizione, ma alla funzione: il 4 è in luogo di 3 e simmetricamente il 6 sta per 7. Se è presente l'11, comporta che strutturalmente è presente il 3 (che risuoni o meno). Stessa cosa con il 13: se presente, implica il 7.

³⁰ Quando diciamo che la nota x "può rimpiazzare" la nota y, non si tratta di una forma di normatività astratta. La validità di tale formalizzazione è sottoposta a due condizioni: 1. che sia compatibile con l'economia generale del sistema formalizzato; 2. che discenda essenzialmente dall'osservazione della pratica viva. Si tratta, in effetti,

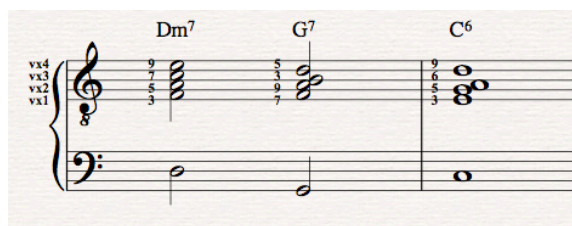


Figura 55. Posizione Mehegan A di referenza (ii - V - I)³¹

Si percepiscono perfettamente le due catene contrappuntistiche simmetriche in cui le note si rispondono due a due, 3 e 7³² da una parte, 5 e 9:

- 3 - 7 - 3 (voce 1) simmetrico di 7 - 3 - 6 (voce 3)³³
- 5 - 9 - 5 (voce 2) simmetrico di 9 - 5 - 9 (voce 4).

Si denominerà questa posizione “posizione A di referenza”³⁴. Ma non si tratta che di una base teorica a partire dalla quale, nella pratica, sono possibili varianti. Dapprima, quelle già segnalate rimpiazzando il 6 della risoluzione con un 7 (*si*) o un 8 (*do*). Ma si possono presentare altre due varianti. La quinta del secondo accordo (*re*) può essere rimpiazzata da una tredicesima (*mi*), e la quinta del primo accordo (*la*) può essere sostituita da un’undicesima (*sol*).

Questo modello può essere aumentato di un accordo, il grado vi, necessario per una isoritmia armonica di due accordi per misura. Lo stesso principio è adottato per cui, per l’accordo di Am7, si produrranno le note 7 - 9 - 3 - 5 (*sol - si - do - mi*). Il concatenamento di quattro accordi diviene quindi:



Figura 56. Posizione Mehegan A di referenza (ii - V - I - vi)

Vi è da notare che il cambiamento di posizione reso indispensabile dall’orientamento discendente del concatenamento del ciclo delle quinte, logicamente, qui si produce³⁵ tra i gradi I e

originariamente, di sistemi di formalizzazione di pratiche preesistenti e non d’imperativi teorici categorici, cui i praticanti sceglierebbero di aderire.

³¹ Bisogna sottolineare che questa posizione è eseguita realmente un’ottava sotto, come specificato dalla trasposizione tramite la chiave di sol ottavata. Tutte le posizioni A saranno indicate a quest’altezza. I bassi sono peraltro annotati convenzionalmente nella portata del basso, senza recare pregiudizio per quanto realmente eseguito dai bassisti o per eventuali rivolti, o note estranee, prodotti non eseguendo la fondamentale degli accordi.

³² Il 6 giocando funzionalmente lo stesso ruolo del 7.

³³ Il percorso sarebbe stato del tutto simmetrico (7 - 3 - 7) se la risoluzione fosse stata la settima maggiore *si*. Ma occorre qui ripetere che le varianti 8, 7 o 6 non modificano affatto la simmetria strutturale tra le voci.

³⁴ La posizione B (privilegiata per le tonalità comprese tra *solb* e *si*) non sarà qui trattata, benché sia altrettanto utilizzata. Essa piazza le voci 1 e 2 sotto le 3 e 4, come da schema seguente:

5 - 9 - 5 (voce 1) simmetrico di 9 - 5 - 9 (voce 3);

3 - 7 - 3 (voce 2) simmetrico di 7 - 3 - 6 (voce 4).

³⁵ Rientra effettivamente nella logica tonale non interrompere la continuità contrappuntistica prima dell’accordo di risoluzione che conclude il concatenamento.

vi, ossia tra C6 e Am7. Dal punto di vista della continuità delle voci, la sequenza dovrebbe dunque leggersi con il vi al suo posto nel concatenamento del ciclo delle quinte:

vi - ii - V - I
Am7 - Dm7 - G7 - C6

5 - 9 - 5 - 9
3 - 7 - 3 - 6
9 - 5 - 9 - 5
7 - 3 - 7 - 3

Ma si conserverà per il ragionamento la realtà del concatenamento cronologico:

ii - V - I - vi
Dm7 - G7 - C6 - Am7

9 - 5 - 9 - 5
7 - 3 - 6 - 3
5 - 9 - 5 - 9
3 - 7 - 3 - 7

Prima di passare al caso di cui ci occupiamo nello specifico, è necessario precisare ancora una questione. Abbiamo parlato di formule ii - V - I e ii - V - I - vi. In realtà, sappiamo che in virtù della sostituzione diatonica il I grado può essere sostituito da un iii, essendo i due gradi morfologicamente pressoché identici. Ma soprattutto, nel formato strumentale del trio con contrabbasso, è il bassista, *in fine* che decide qual è la nota del basso, se non il grado, eseguendo un *do* o un *mi*. Suonando nella fattispecie *mi - sol - la - re*, Bill Evans pronuncia tanto un C6 quanto un Em11, senza entrare in contraddizione con le decisioni del bassista.

Abbiamo quindi deciso di conservare il I grado per trattare della generalità delle formule armoniche e delle loro posizioni accordali, benché in realtà, in questo contesto, si tratta piuttosto del iii, che abbiamo fatto figurare nella griglia armonica. Effettivamente, considerando la frequenza di ripetizione della formula, la ricorrenza di un I impedirebbe qualsiasi “decollo” armonico della griglia, e soffocherebbe ogni effetto di risoluzione finale in ragione della proposizione reiterata dell’accordo di risoluzione.

Adesso consideriamo la registrazione di “Peri’s Scope” di cui si fa presente:

- 1) che la composizione è armonicamente fondata principalmente su questa formula ii - V - I - vi;
- 2) che l’andamento è rapido (232 alla semiminima).

Perché, innanzitutto, il tempo del brano è importante, dal punto di vista armonico? Più il tempo aumenta di valore metronomico, più la tensione cognitiva è maggiore – il tempo a disposizione per pensare si riduce – più gli automatismi sono importanti, come effetti della particolare disposizione psico-percettiva. Di fatto, più il “pre-pensato” incluso nell’automatismo è importante, più il tempo disponibile residuo può essere impiegato per azioni improvvisative creative. Perciò, per l’identificazione di automatismi funzionali al pensiero improvvisativo, è importante utilizzare un esempio a tempo rapido.

Cosa si osserva allora? La formula di referenza per le posizioni d’accordo, esito d’una decisione teorico-stilistica e di un lavoro mirante ad assorbirle nell’armamentario degli automatismi del performer, fornisce lo strumento cognitivo indispensabile per la liberazione del

tempo di pensiero disponibile. L'osservazione dell'improvvisazione in azione permette di identificare questo automatismo attraverso le sue varianti.

La formula Mehegan di riferimento, che abbiamo descritto nella Fig. 56, è modificata in due modi. D'un lato, Evans utilizza la forma A nella configurazione definitiva descritta da Mehegan: preferisce la tredicesima *mi* alla quinta *re* nell'accordo di G7. Peraltro, procedendo parimenti ad una sostituzione armonica³⁶, consistente nel rimpiazzare il grado vi con VIx³⁷, e contestualmente alterando questo accordo con la minorizzazione della nona (*sib*) e della tredicesima (*fa* naturale). La sequenza di accordi così diventa:

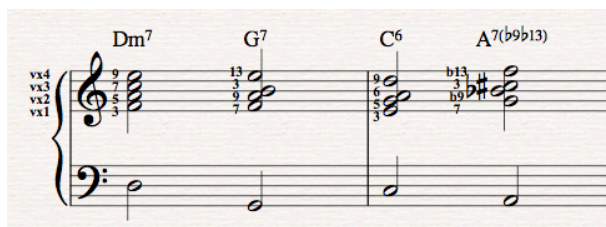


Figura 57. Posizione Mehegan A (ii - V - I - VIx), detta “Peri’s Scope”

La sintetizzeremo così:

$$\begin{array}{c} \text{ii} - \text{V} - \text{I} - \text{VIx} \\ \text{Dm7} - \text{G7} - \text{C6} - \text{A7}(\text{b9b13}) \\ \\ 9 - 13 - 9 - 13^{38} \\ 7 - 3 - 6 - 3 \\ 5 - 9 - 5 - 9 \\ 3 - 7 - 3 - 7 \end{array}$$

È manifesto nell'osservazione della trascrizione di “Peri’s Scope” (e nella sua esecuzione) che, relativamente alle numerose occorrenze del concatenamento armonico ii - V - I - vi, così come teoricamente presente nella composizione e nel predetto andamento, Evans sceglie di formalizzarlo nell'azione della mano sinistra in questa posizione di riferimento, che diventa perciò stesso un automatismo. Nel caso il pianista concentrasse tutta l'energia cognitiva disponibile su un'altra idea, potrebbe certamente eseguirla. Ma potrebbe lo stesso trasformarla, con minimali operazioni cognitive che non necessiterebbero di rimettere in causa tutto l'assetto preconcepito, trovandola istantaneamente a disposizione, “nelle dita”.

Il concatenamento appare quattro volte nella griglia armonica. Contando questo assolo e i suoi due chorus, si ottengono otto occorrenze di tale concatenamento. Ne consegue che la formula di riferimento (l'automatismo) è eseguita senza alcuna modificazione sei volte. Due varianti

³⁶ Le sostituzioni armoniche consistono nel rimpiazzare un grado con un accordo sulla stessa fondamentale ma con qualità differente. L'esempio caratteristico è quello delle dominanti secondarie: gli accordi con terza minore della serie del ciclo delle quinte sono scambiati con accordi di settima: Bm7(b5) con B7, Em7 con E7, Am7 con A7, Dm7 con D7 (vedi *Analyser le jazz*, cit., pp. 207-208).

³⁷ Si utilizza la convenzione di cifratura proposta da Mehegan nella stessa opera. In pratica, invece che attribuire alla cifra in numerale romano gli stessi simboli della cifratura anglosassone, si preferisce una serie di codifiche corrispondenti ciascuna ad una qualità d'accordo: M per 6 o Maj7, x per 7, m per m7, ø per m7(b5) e ° per diminuito. Il simbolo è utilizzato quando non possiede la qualità implicata dal suo grado. Ad esempio non si annota iim o Vx poiché il ii e il V hanno intrinsecamente la qualità “minore” o “settima”. Questa notazione ha il vantaggio principale, in relazione alla cifratura standard “Berklee”, di fornire un'informazione supplementare, quella della presenza di note estranee alla tonalità implicata nell'accordo considerato (vedi *Analyser le jazz*, pp. 183-193). Vedi *supra* la nota 14.

³⁸ Si ricorda che in questa disposizione orizzontale e verticale delle voci, si considerano i gradi nella loro qualità astrattiva, senza tener conto della loro natura maggiore o minore, giusta, diminuita o aumentata.

appaiono: alle mis. I-9 e I-10, il I grado è omesso, e alle misure II-3 e II-4, il grado VIx è parimenti eluso e rimpiazzato da una ripetizione del I nella stessa posizione.

Tenendo conto solo della sequenza ii – V – I (con o senza VIx), si noterà innanzitutto che appare otto volte nella struttura armonica (l'ultima su un ritmo armonico più lento di un accordo per misura), sia sedici volte nei due chorus, anche se l'ultima è neutralizzata dalla ripresa del tema. L'automatismo apparirebbe *verbatim* in dieci occorrenze, in una presentando una leggera variante (nella mis. II-19, solo due note, *fa* e *si*, sono suonate sul G7, il *la* e il *mi* vedendosi così omessi). Quattro varianti significative corrispondono ciascuna ad una alterazione dell'accordo V: a I-5, la nona e la tredicesima sono minorizzate (*lab* e *mib*); a I-27, II-11 e II-17, la nona è aumentata e la tredicesima minorizzata (*la#* e *mib*)³⁹. In questi quattro casi di modificazione sostanziale della formula, si può supporre senza grande rischio di errore che una decisione improvvisativa sia stata assunta nel tempo liberato dall'automatismo.

In cosa consiste dunque questo “sistema energetico” così come abbiamo tentato di delinearne sinora? In linea di massima, nella combinazione di due elementi: il trattamento d'una formula armonica e il modo di esplicitarla con la mano sinistra. Il dinamismo della formula è accentuato da tre elementi. Il primo è la sua disposizione in ii - V - I e non in I - ii - V: l'accordo di risoluzione è posto sulla misura pari, dunque meno forte, attenuando così l'effetto conclusivo. Inoltre, la presenza del iii al posto del I attenua ancora l'effetto di ancoraggio. Infine, il trattamento che Evans applica, sostituendo la dominante secondaria VIx al grado originale vi, è produttivo di un'energia che sostanzia il groove, e, per suo tramite, l'improvvisazione, tanto nei suoi aspetti ritmici quanto armonici e melodici (attraverso il contrappunto).

Il primo chorus di “Show-Type Tune”

Questo chorus è interamente eseguito esclusivamente con la mano destra:

³⁹ Il trascrittore ha scelto di scrivere *dob* e *sib* là ove teoricamente si tratta di *si* (terza dell'accordo) e *la#* (nona aumentata).

Figura 58. “Show-Type Tune”, chorus I

L'effetto energetico è molto forte, con il ritorno della mano sinistra a partire dalla prima misura del dodicesimo chorus⁴⁰. Bill Evans riprende il procedimento durante il pezzo con una frase di quattro misure:

⁴⁰ Capita anche a Keith Jarrett di praticare questa vacanza dell'azione sinistrorsa per ottenere questo stesso effetto energetico alla sua riapparizione, di ri-densificazione della testura.



Figura 59. “Show-Type Tune”, miss. III/5-10

Ma si può supporre qui che si tratti piuttosto di liberare il registro medio-grave per liberare il movimento discendente della frase, piuttosto che creare un effetto di oblio dell’accompagnamento della mano sinistra.

Una volta notata quest’assenza d’accompagnamento nell’intero chorus, si rileva ancora un rapporto molto particolare della linea melodico rispetto all’armonia. Evans si accontenta di arpeggiare gli accordi, con pochi arricchimenti senza alcuna alterazione armonica⁴¹. È come se la mano destra dovesse farsi carico di questa responsabilità, in ragione dell’assenza dell’azione sinistrorsa. Inoltre, è come se il musicista dovesse prendere le misure della struttura armonica, compitando gli accordi prima di innescare l’abbrivio a partire dal dodicesimo chorus.

Se queste osservazioni hanno una qualche pertinenza, è allora lecito rinvenire in questo dispositivo un altro esempio di sistema energetico.

L’identica esposizione e riesposizione in “Peri’s Scope”

Colpisce osservare che esposizione e riesposizione del tema in “Peri’s Scope” sono praticamente identiche. Stessa presentazione della melodia, stessi rivolti degli accordi, stessi piazzamenti ritmici, con poca o nulla differenza. Come interpretare questa constatazione contro-intuitiva, poiché il tema nel jazz della pratica comune è ritenuto sempre soggetto ad una estemporizzazione, ossia ad un trattamento sempre differente in ciascuna delle sue reiterazioni, forsanche nella stessa esecuzione ad inizio e fine della forma tema-assolo-tema? Gli è che, in questo caso almeno, la logica della scrittura sembra far aggio su quella dell’estemporizzazione. Durante il lavoro sul tema, i rilievi formali si fissano poco alla volta, e acquisiscono un carattere di necessità. Alla lettera, non vi sono più ragioni di cambiare. Nella versione di “Israel” del 2 febbraio 1961 dello stesso Bill Evans, il tema è esposto due volte, con esecuzioni praticamente indistinguibili. La riesposizione finale è parimenti molto simile. Nella registrazione successiva di questo brano da parte del pianista, in concerto il 19 giugno 1970 (ossia più di nove anni dopo), si può ritrovare lo stesso arrangiamento del tema, nelle grandi linee.

Non è solo in Bill Evans che si osserva questo fenomeno, rintracciabile anche in Thelonious Monk: infatti, molte sue composizioni comportano controcanti obbligati, perfino un arrangiamento esso stesso obbligato, che, in certi casi (si pensi a “Crepuscle with Nellie”), vanifica la necessità dello stadio successivo dell’improvvisazione solista. La composizione arrangiata basta a se stessa, la logica della scrittura prendendo così totalmente il sopravvento. La composizione “Lament for Linus” di Brad Mehldau è suonata identica alla lettera sia nella versione in trio del 4 settembre 1996 (*The Art of the Trio 1*) sia in solo il 1 (o 2) febbraio 1999 (*Elegiac Cycle*). Peraltro, in quest’ultima versione, non è presente nessun assolo.

⁴¹ Il *re* a I/8(1) è un’eccezione. Non teniamo conto delle note *sib* e *do* (con quest’ultimo che peraltro avrebbe dovuto essere annotato *si#*, in quanto nona aumentata) della misura 5, che appaiono come affermazione della tonalità originale di *fa* maggiore piuttosto che alterazioni dell’accordo. Il *lab* della misura 18 si giustifica all’interno del quadro armonico di un *mi* bemolle.

Molti altri esempi potrebbero senza dubbio essere proposti. Occorre classificare questa fenomenologia nella categoria qui proposta dei “sistemi energetici”. Lo ritengo necessario, poiché non mi sembra che si tratti di scelte estetiche, artistiche o teoriche (o non soltanto), in qualche maniera astratte, ma di una necessità formativa che s’impone autonomamente, travalicando la volontà del performer⁴². In questo senso, è proprio una questione di energia, ma questa volta quella che sviluppa il brano che sta per crearsi.

Conclusione

Torno, per concludere, all’esperienza iniziale, consistente nell’apprendere un assolo trascritto (da qualcun altro) e di suonare in sincrono con il disco. Se praticato con il rigore necessario, sforzandosi di suonare il più *esattamente* possibile con la registrazione sotto il profilo ritmico, è una modalità unica per interiorizzare il groove (ed anche l’articolazione). In altri termini, si avverte (e si comprende) quando si è esattamente *all’interno* del groove, o solo approssimativamente: in questa tensione massima d’aggiustamento, le eventuali variazioni di tempo sono parimenti percepite.

D’altronde, la relativa complessità delle figurazioni ritmiche si traduce in un’altrettanta graduata difficoltà a realizzarle. Si può stimare le due gradazioni parallele ed omotetiche: più la figurazione presenta difficoltà esecutive, maggiori sono le probabilità che questo incremento della problematicità performativa sia occasionato da una maggiore complessità intrinseca al ritmo considerato.

Sicuramente questa esperienza non è comparabile all’aggiustamento reciproco del groove tra i musicisti in una performance reale. Nella pratica con la registrazione, non è possibile la interazione poiché una delle componenti è cristallizzata definitivamente nel processo di fonofissazione (un processo paragonabile a quello della registrazione in sovra-incisione). In questo senso questa esperienza è meno musicale. Tuttavia, la sua virtù pedagogica è certa, poiché essa comunica in maniera non verbalizzata il fenomeno del groove, le variazioni di tempo, la complessità e tensione ritmica, e, in linea generale, la gran parte delle minuzie ritmiche e articolatorie della performance registrata. Si può comparare, sotto questo profilo, a quell’altra esperienza formativa per cui l’allievo si dispone a riprodurre ciò che il maestro gli ha appena mostrato, senza comunicazione verbale. Il vantaggio di questa procedura attiene al carattere vivente dell’esecuzione del maestro, impossibile da ottenersi nella procedura mimetica rispetto alla registrazione. Ma, in ogni caso, i limiti di quest’ultima opzione sono compensati dal tempo reale dell’esecuzione con la registrazione, che rende impossibile “prendersi il proprio tempo”, costringendo quindi ad aggiustarsi rispetto al tempo inesorabile che scorre nella performance, anche se congelato nella registrazione.

Per tutte queste ragioni, se pure è evidente che non può bastare a se stessa, sia in un cursus pedagogico sia *a fortiori* nell’attività di un performer, credo realmente che questa esperienza possa rivelarsi molto interessante, tanto dal punto di vista pedagogico quanto analitico, per i due distinti aspetti che investe: testuale (analisi delle note suonate, fissate dalla trascrizione) ed energetico (sensazione provata nel corso della performance con la registrazione).

Infine, si osserverà che tale esperienza può anche eludere la trascrizione, nell’apprendere a memoria il brano. Quest’ultima soluzione ha il vantaggio di aggirare totalmente il ricorso al medium visivo, così congedando ogni rappresentazione visuale. Ma vi è l’inconveniente di confrontarsi con i limiti della memorizzazione, nel caso di registrazioni lunghe e complesse, se il fine è la riproduzione più esatta possibile. Si possono distinguere, allora, tre tipi di esperienza: la lettura della trascrizione senza ricorso alla registrazione; la riproduzione della registrazione senza

⁴² L’utilizzazione estensiva di citazioni nella prassi improvvisativa scat di Ella Fitzgerald mi sembra attenere, benché in modo differenziato, alla stessa logica scritturale, che si imporrebbe come necessità formativa. Ma è argomento di un ulteriore studio.

ricorso alla trascrizione e una terza, su cui ci siamo diffusi presentemente, la riproduzione della registrazione attraverso la sua trascrizione.

Sono del tutto cosciente della grande relatività (e quindi della fragilità) di questa distinzione tra analisi testuale e analisi energetica. In un senso, ogni elemento reperibile nella testualità comporta una dimensione energetica. È forse, però, l'inverso a donare valore a questa distinzione: certi elementi energetici non sono rintracciabili nella testualizzazione scritta. O per lo meno, il loro coefficiente energetico non è identificabile attraverso il mero reperimento testuale. Si riprenda per esempio la reiterazione della figurazione [semiminima puntata – croma] in “Peri’s Scope” (Fig. 23): questa figura in sé non ha nulla di particolarmente potente, ma la sua reiterazione in quel dato momento produce innegabilmente uno slancio ritmico che si avverte perfettamente suonandolo (e senza dubbio ascoltandolo), fatto che forse non si nota completamente nella semplice lettura della trascrizione.

Pertanto, a dispetto di questa fragilità teorica e della difficoltà a porla in atto nel concreto dell’analisi che si va a operare, essa mi sembra tuttavia un modo per superare l’alternativa processo-prodotto. Si è già trattato altrove di questa problematica, sulla quale non si tornerà qui in dettaglio. Ma osserveremo ancora che la procedura che abbiamo sin qui sciverato richiama costantemente la mia prospettiva necessaria e indispensabile sul rapporto tra prodotto – qui designato come testualità – e un processo di produzione della musica di cui l’energia è uno degli aspetti principali. Per quanto mi riguarda personalmente, in ogni caso, si può dire che mi meraviglio ancora nel constatare sino a che punto una tale esperienza, datata ormai di quasi quattro decenni, non soltanto sia stata illuminante per la mia formazione all’improvvisazione jazz, ma perduri sempre viva nel mio spirito musicale.

Laurent Cugny
Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr
Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie (IREMus)

Traduzione di Vincenzo Caporaletti

Bibliografia

- ANONYME, *Bill Evans 3*, TRO - Ludlow Music, New York, s.d.
- ARAUJO COSTA, Fabiano, *Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif": sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tesi di Dottorato, Université Paris-Sorbonne, 2016.
- BAILEY, Derek, *Improvisation; Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne, Moorland, 1980.
- CANONNE, Clément, *L'improvisation collective libre: de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux: cadre théorique. Analyses. Expérimentations*, Tesi di Dottorato, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010
- CAPORALETTI, Vincenzo, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LiM, 2007.
— *Swing et Groove – Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LiM, 2014.
- CAPORALETTI, Vincenzo, CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016.
- CONE, Edward T., *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton, 1968.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.
- KEIL, Charles M.H., "Motion and Feeling through Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n. 3, Spring 1966, pp. 337-349.
- MARTIN, Denis-Constant et Levallet, Didier, *L'Amérique de Mingus*, Paris, P.O.L., 1991.
- MEHEGAN, John, *Jazz Improvisation, Vol.4: Contemporary Piano Styles*, New York, Watson-Guption, 1965.
- SALADIN, Mathieu, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Presses du réel, 2014.
- WATERS, Keith, "Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock", *Annual Review of Jazz Studies*, n. 8, 1996, pp. 19-37.