



Analitica.
Rivista online
di studi musicali
n. 7 (2014), pp. 5-24

*Morfologia e poetica della
musica di Dave Holland fra
gli anni Settanta e Ottanta*

Giuseppe Sergi

Abstract

La musica del contrabbassista inglese Dave Holland affonda le proprie radici nel jazz, dialogando al contempo con i linguaggi della tradizione colta; esigenze compositive si affiancano alle necessità dell'improvvisazione. Holland espone così la propria poetica: «gli uccelli si riuniscono per cantare insieme, ognuno affermando con il canto la propria libertà. Il mio desiderio è condividere il medesimo spirito con i musicisti e comunicarlo alla gente». Allo scopo di indagare gli esiti musicali di tale pensiero, questo studio affronta l'analisi di incisioni selezionate. Il brano *Conference of the birds* è un manifesto poetico: esso spicca per le scelte timbrico-melodiche e la gestione dello spazio sonoro. *First snow* si caratterizza per le peculiarità del *melos*, le soluzioni espressive e il trattamento ritmico. *Homecoming* rivela un'articolata gestione formale e un significativo rapporto tra soluzioni melodiche e comportamento armonico. Alcuni interrogativi emergono: quali strategie compositive e performative contraddistinguono la musica di Dave Holland? Che legame intrattiene quest'ultima con i linguaggi del jazz e della musica d'arte? Che tipo di equilibrio regola dimensione compositiva e improvvisazione? Nel fornire risposta a tali questioni, questa indagine mette in luce gli elementi rilevanti della musica di uno dei maggiori compositori e musicisti del jazz strumentale del tardo Novecento.

Morfologia e poetica della musica di Dave Holland fra gli anni Settanta e Ottanta

Giuseppe Sergi

Il lungo processo di internazionalizzazione che caratterizza la storia del jazz sin dai suoi esordi determina nel corso degli anni Sessanta un aumento dei musicisti europei inseriti con successo nel contesto americano, in particolare quello di New York [Jost 1982, 134-135]. Il contrabbassista inglese Dave Holland (1946) è fra i protagonisti di questo scenario. La sua esperienza statunitense inizia nella formazione di Miles Davis (1926-1991) ma in breve tempo si dirama verso altre direzioni: i Circle, le collaborazioni con formazioni altrui, i Gateway, i lavori solistici e i progetti in piccoli gruppi (quartetti e quintetti) in cui il musicista riveste il ruolo di leader e compositore [cfr.: Shipton 2011, 861-866; Gioia 2013, 400, 449, 503].¹ Lo studio qui presentato focalizza l'attenzione su questi ultimi lavori. Esaminando alcune incisioni comprese nell'arco del primo decennio di attività compositiva del musicista inglese, fra l'inizio degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta, l'obiettivo di tale approfondimento analitico è mostrare gli aspetti più rilevanti della proposta musicale di Holland. L'esperienza del jazz fra gli anni Sessanta e Settanta si distingue per l'affermazione di tendenze stilistiche denominate, con accezioni differenti, *jazz-rock* o *fusion* [cfr. Gioia 2013, 426 sgg.; Shipton 2011, 856 sgg.]. Attraverso attività concertistica e pubblicazioni discografiche, i protagonisti di questa fase, spesso reduci o influenzati dalle esperienze artistiche di Davis, offrono contributi significativi alla definizione del genere [Shipton 2011, 862-869]: l'abbandono della ritmicità propria del jazz e l'impiego di strumenti

¹ Resoconti sulla carriera artistica di Holland, spesso affiancati e corroborati da interessanti interviste al musicista, sono forniti anche da Ouellette [2002], Piovani [2003], Piovani e Taormina [2003], De Luke [2004], Zwerin [1999] e Chinen [2005].

elettrofoni (e perciò di sonorità “elettriche”) sembrano esserne le peculiarità più evidenti [Gioia 2013, 426-427]. Di questi aspetti non vi è traccia nella produzione musicale qui esaminata. Nondimeno però, la musica di Holland aderisce saldamente all'estetica dell'epoca: pur adottando linguaggio ritmico del jazz e sonorità “acustiche”, essa coniuga soluzioni che afferiscono ad ambiti stilistici differenti, testimoniando come processi di commistione stilistica attraversino trasversalmente lo scenario artistico-musicale coevo generando esiti singolari. Se da un lato infatti i lavori del contrabbassista elaborano soluzioni tipiche del *free jazz*, con gli estesi e talora poco definiti confini strutturali e armonici di episodi di improvvisazione, d'altro canto non rinunciano alle risorse dell'armonia, specialmente nella proposta tematica; è un connubio che riflette la volontà di coniugare le esigenze compositive con la necessità di elaborazione estemporanea in fase esecutiva svincolata il più possibile da schemi precostituiti. Proprio la scrittura trasferisce nel territorio del jazz elementi meno consueti in tale ambito. La condotta contrappuntistica di alcuni episodi tematici è emblematica in tal senso. La sovrapposizione di orizzonti stilistici diversi si rivela nondimeno nelle scelte timbriche; esse adottano precise sonorità, come quelle della marimba, delle percussioni e del flauto, e ne rifiutano integralmente altre, quale, ad esempio, quella pianistica.

La produzione qui analizzata è pubblicata dalla Edition of Contemporary Music (ECM). È un dato significativo: l'etichetta discografica fondata nel 1969 da Manfred Eicher si distingue per l'allargamento delle basi geografiche della propria produzione musicale; spicca così l'attenzione nei confronti di proposte musicali che presentino evidenti segni di “fusione” stilistica, tanto all'interno dell'articolato panorama del jazz, quanto nel contatto con le architetture di ambito colto e gli universi sonori della *world music* [Gioia 2013, 444-445]. La musica di Holland rientra in questo orizzonte estetico; l'analisi seguente punta a metterne in rilievo le peculiarità. Nell'intraprendere tale percorso di studio è interessante considerare le osservazioni elaborate dallo stesso musicista. Un primo aspetto estetico significativo concerne la sfera formale, qui in relazione alla precedente esperienza con Miles Davis:

I thought that I had a vision of where I wanted the band to go, stretching and opening up, when Miles was bringing the band more and more into

these vamps and grooves. You can hear this great tension on some of the records, where we go from grooves to open forms. It was interesting, but there were frustrations on my part, and they led me to leave the band and explore more open forms in Circle [Blumenthal 2000, 39].

Nell'ambito della riflessione teorica e della prassi compositiva il concetto di “forma aperta” assume molteplici significati vista la possibilità di riferirsi a specifici elementi di un'architettura musicale.² In relazione alle vicende musicali sviluppatasi a partire dal secondo Novecento, la nozione di apertura si applica all'opera *tout court*, quantunque estendibile ai suoi singoli parametri [cfr. De Benedictis 2007, 321].³ Ma qui l'accezione di *open form* identifica l'assenza di un precostituito schema – principalmente armonico, ma talora anche metrico o ritmico [cfr. Berliner 1994, 336-339] – alla base degli episodi musicali (in primo luogo quelli dedicati all'improvvisazione): con tale significato questa espressione verrà impiegata nel corso di questo scritto. La mancanza di una struttura predeterminata che regoli le elaborazioni estemporanee rimanda direttamente all'esperienza del *free jazz* [cfr.: Shipton 2011, 799 sgg; Jost 2006]. Le proposte musicali di tale corrente influiscono sul lavoro di Holland sin dall'esperienza con i Circle:

[we were] working on those kind of musical settings, open-form settings, trying different things, how the compositional form relates to improvisation. [...] I enjoyed the choices that were available. Especially the fact that any evening you could approach the performance with whatever you had on your mind at that time. Whatever kind of mood, whatever kind of musical thought processes were going on with you on that day, you could put them into the music that evening. So it was a wonderful exploration of your musical ideas. Playing compositions, playing on forms can be equally interesting and you can give time to it. They each present you with different challenges. And in the end you're still fa-

² Un'accezione prominente, ad esempio, è quella relativa a uno sviluppo non ripetitivo del materiale melodico.

³ Nell'esperienza della musica aleatoria, con sviluppo antecedente rispetto al nostro oggetto d'indagine, l'apertura si riferisce agli interventi, casuali o arbitrari, che influenzano il risultato musicale sul piano compositivo e/o performativo.



ced with the idea to be creative and to do something creative with the musical setting [Roberts 2001].

8

I lavori qui di seguito analizzati si inseriscono all'interno di una produzione che alterna e mescola il dato compositivo (cioè materiale musicale preconstituito) con le possibilità offerte da un'improvvisazione priva di schemi armonici. Osserverò dunque l'aspetto formale dei pezzi scelti, considerando quest'ultimo non come dato *a priori*, all'interno del quale il materiale musicale viene elaborato, ma piuttosto come *risultato* di uno sviluppo melodico (microstruttura), espressivo e narrativo (macroforma). A questa prospettiva di indagine affiancherò l'analisi di precisi aspetti: il *melos*, le peculiarità metrico-ritmiche e gli elementi di rilievo della sfera esecutiva.

Il brano dal titolo *Conference of the Birds*,⁴ è un punto di partenza appropriato poiché si pone a mo' di manifesto della poetica di Holland. È il musicista stesso a lasciarlo intendere:

While living in London I had an apartment with a small garden. During the summer around 4 or 5 o'clock in the morning, just as the day began, birds would gather here one by one and sing together, each declaring its freedom in song.

It is my wish to share this same spirit with other musicians and communicate it to people [Holland 1973].

Un primo aspetto da mettere in rilievo è la scelta del *sound*. Flauto, sassofono soprano, contrabbasso, marimba e strumenti a percussione: si tratta di un organico non usuale nelle medie e piccole formazioni della tradizione jazzistica; esso sembra peraltro ricordare l'ambiente musicale di una sonata a tre, con il dialogo di due voci superiori contrapposte a una linea grave con funzione di supporto armonico. Ne risulta un'atmosfera piuttosto raccolta.

⁴ L'incisione oggetto di analisi è quella contenuta nell'omonimo disco (v. Discografia). La formazione è composta da Sam Rivers (flauto, sassofono soprano), Anthony Braxton (flauto, sassofono soprano), Dave Holland (contrabbasso) e Barry Altschul (percussioni, marimba).

Il tema è costituito da una breve proposta melodica ripetuta tre volte e seguita da un piccolo segmento conclusivo (Es. 1).⁵ L'andamento ritmico si articola sul caratteristico raggruppamento degli ottavi (3-3-2-2), riconducibile a un metro in 5/4.⁶

Esempio 1. *Conference of the birds*, tema

Le due voci superiori si caratterizzano per il continuo incrocio: nessuna delle due emerge nettamente nei confronti dell'altra, e tale trattamento sembra aderire alla poetica di uguaglianza e libertà espressa da Holland. Un avvicendamento di gamme caratterizza il *melos*. L'introduzione del contrabbasso che precede il tema è costruita sul modo di Re dorico (Es. 2).⁷

⁵ Per agevolare l'analisi tutte le parti relative a strumenti traspositori saranno presentate sempre in notazione reale.

⁶ È lo stesso raggruppamento che contraddistingue *Take five* di Paul Desmond (1924-1977), esempio considerato rilevante dalla critica – insieme all'intero disco *Time out* di Dave Brubeck (1920-2012) – per l'introduzione di scritture metriche e ritmiche inusuali nella tradizione del linguaggio del jazz [Cfr. Ramsey 2005, 44-49; Brubeck 2002, 177-201].

⁷ L'incisione è contenuta nel disco dal titolo *Jumpin' in* (v. Discografia).



Esempio 2. *Conference of the birds*, introduzione di contrabbasso (0'00")

L'episodio tematico definisce un ambiente basato sulla gamma di Re minore naturale, distratto dal gesto cadenzale del *mib* delle voci esterne (v. Es. 1). Infine, il *si* naturale del contrabbasso, presente nell'accordo conclusivo della struttura, partecipa a un temporaneo spostamento verso una gamma priva di alterazioni; quest'ultima è nitidamente articolata negli interventi estemporanei dei solisti, come si può osservare nell'Es. 3.



Esempio 3. *Conference of the birds*, improvvisazione sulla parte terminale della struttura (2'41")

Nella proposta melodica di *Sunrise* criteri di organizzazione armonica del discorso tematico sono rilevabili sin da principio: il Sol minore sul movimento forte di b. 1 fornisce il riferimento tonale per le prime quattro battute e per il passaggio di b. 8 (Es. 4).

The image shows a musical score for three instruments: Flauto (Flute), Flicorno (Horn), and Trombone. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 10. The Flauto part is in the treble clef, Flicorno in the alto clef, and Trombone in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Esempio 4. Sunrise, tema

Ma ciò che colpisce maggiormente è l'aspetto contrappuntistico della scrittura: l'*incipit* è costruito con logica imitativa, seppure con un alto grado di libertà nella successione intervallare (bb. 1-4). Il passaggio omoritmico delle bb. 10-11 procede per moto parallelo sovrapponendo intervalli di sesta maggiore e terza minore (e muovendosi a distanza di terza o per grado congiunto); esso è posto in rilievo dalle pause che lo incorniciano e termina con un salto di quarta diminuita mediante un movimento ascendente dal carattere sospensivo. Il segmento tematico conclusivo ripropone l'*incipit*, ma con differente terminazione sull'intervallo armonico di seconda eccedente *mib-fa#*. Gli episodi di improvvisazione si susseguono liberi da strutture armoniche o metriche e si basano sulla rielaborazione del materiale melodico del tema e sulla calibrata interazione fra i musicisti. Fra gli

esempi di *open form*, *Homecoming* è un pezzo che permette interessanti osservazioni.⁸

Come si osserva nell'Es. 5, la linea melodica del tema prevede una differente terminazione del periodo ripetuto (*abac / abac'*) delineando una schema di *rondò semplice*, un'articolazione formale fra quelle care al repertorio di Tin Pan Alley [cfr. Privitera 2011, 25].

Esempio 5. *Homecoming*, linea melodica del tema

Il profilo melodico procede prevalentemente per gradi congiunti e intervalli di terza, ma l'aspetto di maggior rilievo è l'alternanza di gamme su cui la melodia si costruisce: Mi bemolle maggiore per la frase *a*, Mi bemolle minore naturale per le frasi *b*, *c* e *c'*. Il dato ritmico enfatizza tale contrapposizione: all'interno di un metro di 4/4 si articola un'organizzazione ternaria che muove anche il discorso armonico (Es. 6).

Le soluzioni melodiche elaborate durante le improvvisazioni arricchiscono il *melos*. Il riferimento al modo di Mi bemolle dorico è chiaro; lo si può individuare osservando la frase di ingresso dell'improvvisazione di contrabbasso (Es. 7), oppure la linea che questi disegna all'avvio della prima improvvisazione collettiva (Es. 8). Nondimeno, a ciò si affianca un'evidente libertà melodica, come mostrato dall'Es. 9 grazie al quale è possibi-

⁸ L'incisione analizzata è contenuta in Dave Holland Quintet, *Seeds Of Time* (v. Discografia). Il quintetto è composto da Kenny Wheeler (tromba, flicorno), Steve Coleman (sassofono contralto), Julian Priester (trombone), Dave Holland (contrabbasso) e Marvin Smith (batteria).

a ————— b
 Tromba
 Sassofono contralto
 Trombone
 Contrabbasso
 Mi[♭] La[♭] Si[♭](4) Si[♭] Mi[♭]
 (b)
 Do[♭] (9) Sol[♭] Re[♭]7 Sol[♭] Si[♭]7 (b13) Mi[♭](4/7)

Esempio 6. *Homecoming*, tema: armonizzazione delle frasi a e b

Esempio 7. *Homecoming*, momento iniziale dell'improvvisazione di contrabbasso (3'09'')

Esempio 8. *Homecoming*, linea del contrabbasso all'avvio del primo momento di improvvisazione collettiva (0'59'')

Tromba

Sassofono contralto

Trombone

Contrabbasso

Esempio 9. *Homecoming*, linee elaborate durante un momento di improvvisazione collettiva (1'24'')

le apprezzare l'impiego simultaneo di alcune strategie di indebolimento del riferimento modale: l'utilizzo di note estranee al modo (il *la* naturale della tromba); la reiterazione variata di una cellula cromatica (contralto); l'imposizione di una linea costruita su una gamma differente (trombone). Un insieme di approcci che occorrono in dinamiche musicali analoghe a quella appena osservata è esaminato da Liebman [1991, 47 sgg.].

Ma rimaniamo alla dimensione formale. Come abbiamo osservato, Holland dichiara il suo interesse per gli aspetti strutturali ed espressivi del *free jazz*. Prendiamo come esempio il modello per eccellenza di questo genere, e cioè *Free Jazz*, incisione della formazione di Ornette Coleman (1930-2015) pubblicata nel 1961 [Cfr. Jost 2006, 61 sgg.; Pressing 2002, 209]. Nonostante la mancanza di rigidi schemi armonici, la successione degli interventi improvvisati dei solisti rispetta sostanzialmente le gerarchie consuete della prassi del jazz strumentale. La sequenza degli episodi musicali, inframmezzata da episodi tematici, è mostrata in Tab. 1. All'interno di ogni sezione dedicata al singolo musicista si avvicendano ripetutamente elaborazione individuale e momenti di intervento col-

lettivo in cui vengono offerti sostegno e nuove idee al solista, creando alternanza di ambienti sonori.⁹

<i>Episodio</i>	<i>Riferimento cronometrico</i>
Segmento tematico (<i>xa</i>)	00.00 – 00.22
Improvvisazione individuale (clarinetto basso) e interventi collettivi	00.23 – 05.11
Segmento tematico (<i>ax</i>)	05.12 – 05.38
Improvvisazione individuale (tromba n. 1) e interventi collettivi	05.39 – 09.42
Segmento tematico (<i>yb</i>)	09.43 – 10.05
Improvvisazione individuale (sassofono contralto) e interventi collettivi	10.06 – 19.35
Segmento tematico (<i>b</i>)	19.36 – 19.46
Improvvisazione individuale (tromba n. 2) e interventi collettivi	19.47 – 25.20
Segmento tematico (<i>b'</i>)	25.21 – 25.26
Improvvisazione individuale (contrabbasso n. 1)	25.27 – 29.51
Cellula tematica (<i>z</i>)	29.52 – 29.59
Improvvisazione individuale (contrabbasso n. 2)	30.00 – 33.46
Segmento tematico (<i>cz</i>)	33.47 – 33.59
Improvvisazione individuale (batteria n. 1)	34.00 – 35.17
Cellula tematica (<i>z</i>)	35.18 – 35.27
Improvvisazione individuale (batteria n. 2)	35.28 – 36.31
Segmento tematico (<i>xy</i>)	36.32 – 37.08

Tabella 1. *Free Jazz* [Parti 1 e 2], macroforma

Anche *Homecoming* presenta una sequenza in cui improvvisazioni collettive e interventi individuali si alternano al tema. La simmetria dell'organizzazione macroformale del pezzo è mostrata nella Tab. 2. Il baricentro è costituito da un'esposizione tematica parziale (*abac'*), anche qui con funzione di contrasto e di rassicurante momento di ritorno del noto. Laddove all'episodio di improvvisazione debba seguire l'esposizione tematica, il segmento *c'* viene utilizzato dai musicisti – al termine dei loro interventi – come segnale sonoro conclusivo che permette di ritornare all'esposizione del tema.¹⁰

⁹ Una proposta analitica relativa agli aspetti formali e timbrici di *Free Jazz* è formulata da Scaurro [2005].

¹⁰ Un altro esempio rilevante di analoghe logiche formali ed esecutive è costituito da *Jumpin' in*, incisione contenuta nell'omonimo disco pubblicato nel 1983 (v. Discografia).

<i>Struttura</i>	<i>Episodio</i>	<i>Riferimento cronometrico</i>
Pedale di dominante (8 bb.)	Introduzione	00.00 – 00.09
<i>abac / abac'</i> (2x)	Tema	00.10 – 00.57
Libera (ca. 45")	Improvvisazione collettiva	00.58 – 01.38
Libera (ca. 1'15")	Improvvisazione individuale (tromba)	01.39 – 02.55
<i>abac'</i>	Tema	02.56 – 03.07
Libera (ca. 1'32")	Improvvisazione individuale (contrabbasso)	03.08 – 04.39
Libera (ca. 45")	Improvvisazione collettiva	04.40 – 05.24
<i>abac / abac'</i>	Tema	05.25 – 06.02

Tabella 2. *Homecoming*, macroforma

Il comportamento armonico mette in risalto l'alternanza di gamme della melodia. Al pedale di dominante introduttivo (*sib*) segue il primo segmento melodico (*a*) che si articola su una cadenza autentica dopo l'apertura sul quarto grado: Mib - Lab | Sib₄ - Sib - Mib (v. Es. 6). Il trattamento armonico dei segmenti melodici rimanenti è il seguente: la frase *b* è esposta sulla successione Dob₉ - Solb - Reb₇ | mib₇ - Sib_{7/b13} - Mib_{4/7} (Es. 6); dei segmenti melodici terminali, *c* e *c'*, il primo si articola partendo dall'accordo costruito sul secondo grado abbassato (Fab_{7M}), passando dagli accordi su terzo grado minore (Solb₉) e settimo grado minore (Reb), per concludersi sul quarto (Lab₉) (Es. 10); il segmento *c'* presenta la successione Dob_{7M} - Reb₉ | Sib - sib - Mib_{4/7} (Es. 11). L'impiego pressoché esclusivo di accordi maggiori o sospesi caratterizza il mood solare dell'esposizione tematica, delineando la sfumatura emotiva del “ritorno a casa” al quale il titolo allude.

The musical score shows the harmonization of phrase 'c' for four instruments: Tromba, Sassofono contralto, Trombone, and Contrabbasso. The melody is written in treble clef for Tromba and Saxophone, and bass clef for Trombone and Double Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The harmony is supported by chords: Fa^{7M}, Sol^{b(9)}, Re^b, and La^{b(9)}.

Esempio 10. *Homecoming*, tema: armonizzazione della frase *c*

c' —————

Esempio 11. *Homecoming*, tema: armonizzazione della frase c'

Come ultimo caso osserviamo *First Snow*, esempio di brano in forma chiusa, perciò caratterizzato da uno schema armonico predeterminato e ripetuto (quello del tema) sul quale si svolgono gli episodi musicali.¹¹ La struttura delineata dal tema, AA'B, è quella della *Barform*, caratterizzata da due episodi identici (con lieve differenza nella loro terminazione) seguiti da una sezione di contrasto. Opportuni cambi enarmonici mostrano come la linea melodica della sezione A sia costruita sulla gamma di Sol minore naturale, con una breve escursione dovuta alla presenza del *mi* naturale (Es. 12).

A

Esempio 12. *First snow*, tema: linea melodica della sezione A

Nella sezione B invece si passa ad una gamma con due diesis: il *la*, nota iniziale, è anche approdo cadenzale conclusivo (Es. 13).

¹¹ L'incisione presa in esame è quella contenuta in *Jumpin' in* (v. Discografia). La formazione è composta da Kenny Wheeler (tromba, flicorno), Steve Coleman (sassofono contralto), Julian Priester (trombone), Dave Holland (contrabbasso) e Steve Ellington (batteria).

B

Esempio 13. *First snow*, tema: linea melodica della sezione B

Alcuni salti di quarta ascendente, e il salto di sesta alla fine di A, spiccano all'interno di un profilo melodico spesso articolato per gradi congiunti o terze; ma ciò che rende affascinante il *melos* è il suo rapporto con il dato armonico. La maggior parte delle note della linea melodica sono *extensions* (“estensioni”, o anche “tensioni”): none, undicesime e tredicesime (alterate o meno) che determinano uno specifico colore armonico [cfr. Jaffe 1996, 20 sgg]. L'Es. 14 mostra la presenza delle none sui tempi forti dell'*incipit* melodico.

Esempio 14. *First snow*, presenza delle *extensions* nell'*incipit* melodico del tema

Seguendo uno dei modelli formali più diffusi nella tradizione del jazz strumentale le improvvisazioni si svolgono sulla ripetizione della struttura tematica, qui articolata su 35 battute. La Tab. 3 mostra la macrostruttura del pezzo: al termine dell'episodio tematico, prima dell'improvvisazione individuale, si colloca un momento di interazione tra flicorno, sassofono contralto e trombone.

<i>Struttura</i>	<i>Episodio</i>	<i>Riferimento cronometrico</i>
Pedale di (pseudo) tonica (8 bb.)	Introduzione	00.00 – 00.13
AA'B	Tema	00.14 – 01.15
AA'B	Improvvisazione collettiva	01.16 – 02.16
AA'B (3x)	Improvvisazione individuale (flicorno)	02.17 – 05.16
AA'B	Tema	05.17 – 06.36

Tabella 3. *First snow*, macroforma

La natura di tale pluralità espressiva, *dialogica* – e non simultanea e stratificata, come quella propria delle improvvisazioni collettive dello stile *New Orleans* [cfr.: Gioia 2013, 33 sgg.; Monson 2002, 114-115; 1996] – risulta coerente con il *mood* del tema, e in linea con i parametri di *ballad*, categoria alla quale vengono fatti afferire i brani del repertorio jazz contraddistinti da tempo medio o lento e carattere intimistico. La scelta di non utilizzare strumenti armonici non rende esplicita l'armonia durante le improvvisazioni, ma di questa ne rimane la traccia fornita dalla linea del contrabbasso. Pur rispettando l'implicito discorso armonico, le elaborazioni estemporanee rivelano talora una ratio propriamente melodica nella loro costruzione. Ne è un esempio la frase del flicorno al suo ingresso in B: la gamma con due diesis è chiaramente articolata, e spicca per l'impiego del *fa#* e del *si* naturale in rapporto con il *fa* naturale e il *sib* della linea del contrabbasso (Es. 15).

Per concludere l'analisi consideriamo l'aspetto ritmico e osserviamo ancora una volta la voce principale di questo brano: all'interno di un metro in 3/4 essa varia pressoché ad ogni battuta la propria fisionomia ritmica, alternando figurazioni binarie e ternarie (minime puntate, semi-minime, semiminime puntate), oppure presentando sincopi; ad esempio quella irregolare mostrata nell'Es. 16, che è anche una sincope armoni-

Esempio 15. *First snow*, Improvvisazione del flicorno all'inizio della sezione B (2'57'')

Esempio 16. *First snow*, sincope all'interno della sezione tematica A

Esempio 17. *First snow*, Sincope al termine della sezione tematica B

ca; o quella che conclude la sezione B (Es. 17), preceduta da una battuta che presenta nelle tre voci superiori una quartina di crome, figurazione ritmica già proposta dalla linea del contralto nella parte iniziale del tema (v. Es. 14).

L'indagine ha mostrato significativi punti di contatto tra differenti orizzonti stilistici ed espressivi presenti nella musica di Holland. *Homecoming* presenta precise organizzazioni strutturali e armoniche (lo schema di *rondò* semplice del tema, articolato mediante cadenze e

modulazioni transitorie costruite prevalentemente su sonorità maggiori). Vi si affiancano soluzioni riconducibili all'espressività propria del *free jazz*: episodi di improvvisazione, individuale e collettiva, che evitano costruzioni armoniche e, seppur ordinati e simmetrici, presentano contorni strutturali incerti in cui spiccano condotte melodiche di natura modale e cromatica. Punti di contatto tra gli ambiti della musica "d'arte" e il jazz sono emersi: all'interno di una proposta sonora esclusivamente fiatistica (flauto, flicorno, trombone), il tema di *Sunrise* si distingue per l'intreccio prevalentemente contrappuntistico caratterizzato da passaggi in imitazione e successioni omoritmiche in moto parallelo. Anche *Conference of the Birds* ha mostrato una proposta singolare riguardo la sonorità: marimba, percussioni, flauto sassofono soprano e contrabbasso; qui la funzione armonica della linea del basso offre sostegno al continuo incrocio delle due voci superiori, in una gestione dello spazio sonoro che ricorda analoghe soluzioni compositive di ambito colto (adesso è la sonata a tre che torna alla mente, anche grazie all'atmosfera cameristica propria del pezzo). La ricchezza del *melos* è ragguardevole, come pure l'aspetto metrico e ritmico; *First snow* ne è un ulteriore esempio: notevole è qui la varietà di figurazioni: binarie, ternarie, sincopi, quartine e terzine; la ripetizione della struttura armonica regola gli interventi improvvisati; questi si articolano anche in forma collettiva, combinando significativamente dimensione dialogica dell'improvvisazione e architetture espressive e musicali proprie delle *ballad*.

Nei decenni che costituiscono la fase matura dell'attività di Holland, la dimensione compositiva acquista maggiore rilievo, e ciò porta il musicista ad abbandonare le *open forms* aderendo all'idea che esse non permettano l'accesso a precisi scenari musicali: «by about the mid-'80s I began to realize that there were certain musical contexts that were not accessible in an open-form setting. There were musical contexts that you needed to have a compositional setting in order to realize them» [Roberts 2001]. L'importanza della dimensione compositiva si lega adesso saldamente all'esperienza esecutiva in un rapporto di interscambio reciproco:

My idea of a composition and playing represents a symbiotic relationship that nurtures each. It's a kind of leapfrogging effect that happens. The

compositions are created in order to nurture a particular approach to playing that develops and hopefully gives birth to some new ideas in form and composition that will take you to the next step [Prasad 2000].

Ma la poetica di Holland non muterà, e lo spirito duttile e dialogico proprio della prima fase caratterizzerà anche l'opera successiva che si distinguerà pure per l'elevata qualità dell'*interplay*, l'interazione estemporanea che si articola nella dimensione esecutiva [cfr. Conrad 2005, 69-70]. Secondo il critico Ted Gioia, le peculiarità della musica di Holland saranno il trasparente suono contrappuntistico e gli arrangiamenti compatti e metricamente avanzati [Gioia 2013, 449]. Nel corso di questa indagine questi aspetti sono parzialmente emersi; di molti altri ne è stata fornita una traccia: criteri formali, dinamiche esecutive, peculiarità ritmiche, precise scelte melodiche e armoniche. Anche questi elementi troveranno nella fase matura dell'artista uno sviluppo esteso ed elaborato. L'analisi mostra in che modo essi siano già presenti *in nuce* nei lavori del primo periodo con risultati di rilievo che porteranno Holland ad affermarsi sin da subito come uno fra i musicisti e compositori di maggior spessore nella vicenda del jazz strumentale del tardo Novecento.

Riferimenti bibliografici

Berliner P. F. (1994), *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago.

Blumenthal B. (2000), *Dave Holland's Prime Time*, «JazzTimes», 35/3, pp. 34-41, 154.

Brubeck D. (2002), *1959: The Beginning of Beyond*, in Cooke – Horn (2002), pp. 177-201.

Chinen N. (2005), *Uncommon Denominator*, «JazzTimes», 35/3, p. 18.

Conrad T. (2005), *Dave Holland Big Band, Overtime, Dare*, «JazzTimes», 35/3, pp. 69-70.

Cooke M. – Horn D. (2002) (eds.), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press, Cambridge.

De Benedictis A. I. (2007), *Opera aperta: teoria e prassi*, in G. Borio – C. Gentili (2007) (cur.), *Storia dei concetti musicali*, vol. II (*Espressione, forma, opera*), Carocci, Roma, pp. 317-334.

Gioia T. (2013), *Storia del jazz*, EDT, Torino, (ed. or. *The History of Jazz*, Oxford

University Press, New York, 1997).

Holland D. (1973), note di copertina per David Holland Quartet (1973), *Conférence of the birds* [v. DISCOGRAFIA].

Jaffe A. (1996), *Jazz Harmony*, Advance music, Rottenburg.

Jost E. (1982), *Jazzmusiker: Materialien zur Soziologie der afro-amerikanischen Musik*, Ullstein, Frankfurt am Main.

Jost E. (2006), *Free jazz*, L'Epos, Palermo, (ed. orig. *Free Jazz*, Universal, Graz 1974).

Liebman D. (1991), *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Advance music, Rottenburg.

De Luke R. J. (2004), *Dave Holland: A Giant, and Still Growing*, <www.allaboutjazz.com/dave-holland-a-giant-and-still-growing-dave-holland-by-rj-deluke.php?&pg=1#.U8AO4Y1_t_A> (ultimo accesso 11 luglio 2014).

Monson I. (1996), *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, University of Chicago Press, Chicago.

Monson I. (2002), *Jazz improvisation*, in Cooke – Horn (2002), pp. 114-132.

Ouellette D. (2002), *Form and Freedom*, «Strings», 17/4, pp. 50-59.

Piovani P. (2003), *Dave Holland*, «Jazzit», 14, pp. 31-33.

Piovani P. - Taormina G. (2003), *Dave Holland*, «Jazzit», 19, pp. 52-59.

Prasad A. (2000), *Dave Holland: Fundamental Truths*, <www.innerviews.org/inner/holland2.html> (ultimo accesso 11 luglio 2014).

Pressing J. (2002), *Free Jazz and the Avant-garde*, in Cooke – Horn (2002), pp. 202-216.

Privitera M. (2011), «Ogne canzone tene 'o riturnello». *Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, in E. Careri – A. Pesce (2011) (cur.), *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, LIM, Lucca, pp. 9-33.

Ramsey D. (2005), *Take 5*, «JazzTimes», 35/3, pp. 44-49.

Roberts D. (2001), *Dave Holland: A Weekend of Bass*, <www.allaboutjazz.com/dave-holland-a-weekend-of-bass-dave-holland-by-dave-roberts.php?&pg=1?page=1#.U76gZ41_t_A> (ultimo accesso 26 giugno 2014).

Scaturro F. (2005), *Free Jazz di Ornette Coleman. Per un'analisi formale e timbrica*, «Nuova rivista musicale italiana», 9/1, pp. 53-66.

Shipton A. (2011), *Nuova storia del jazz*, Einaudi, Torino, (ed. orig. *A New History of Jazz*, Continuum, London, 2001).

Zwerin M. (1999), *Dave Holland: The Power Behind the Throne*, <www.culturekiosque.com/jazz/miles/rhemile31.htm> (ultimo accesso 11 luglio 2014).



Discografia

The Dave Brubeck Quartet (1959), *Time Out*, Columbia, CL 1397.

David Holland Quartet (1973), *Conference of the Birds*, ECM, 1027.

Dave Holland Quintet (1983), *Jumpin' in*, ECM, 1269.

Dave Holland Quintet (1985), *Seeds of Time*, ECM 1292.

Ornette Coleman Double Quartet (1961), *Free jazz. A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet*, Atlantic, 1364.