

## Teorie e pratiche d'avanguardia. Il *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* e le espansioni modali nell'universo sonoro di Charles Mingus

Alessandro Cossu

Charles Mingus (1922-1979) è una di quelle figure affascinanti del panorama jazzistico che sembrano offrire sempre nuovi spunti a seconda di come le si guardi. L'interesse che molti hanno manifestato nei confronti del suo lavoro si lega in particolare alla sua attività di compositore e ai numerosi elementi della sua musica che fanno apparire la dicitura "jazz" come un vestito un po' stretto. Costantemente in bilico tra blues, swing, *bebop* e le numerose esplorazioni nell'ambito del modernismo o dell'avanguardia,[1] in Mingus l'innovazione stilistica si fonde perfettamente con la volontà di rendere omaggio alla tradizione afroamericana.[2] In questo senso il suo lavoro più ambizioso e rappresentativo è costituito da *Epitaph*, *summa* del percorso artistico ed esistenziale del suo autore. Si tratta di un lavoro dalle grandi dimensioni, enormi se paragonate a quelle a cui solitamente il jazz è abituato,[3] che ad oggi è conosciuto attraverso due versioni incise: la prima datata 1962 e la seconda diretta nel 1989 da Gunther Schuller, a dieci anni dalla morte del bassista e compositore di Nogales. Questo lavoro fornisce una notevole testimonianza di un certo tipo di atteggiamento assunto dai musicisti jazz nei confronti della tradizione "colta" europea che si rese esplicito soprattutto a partire dal *bebop* negli anni Quaranta e che arrivò nel decennio dei Sessanta ad una svolta storica, con nuovi movimenti (*free jazz* su tutti) che sempre più spostavano il jazz dalla sua dimensione di musica d'intrattenimento a quella di musica d'arte.

Il discorso sarà incentrato sull'analisi del linguaggio armonico e melodico utilizzato da Mingus, per la quale si cercherà un appoggio nei principi esposti da George Russell nel suo *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*[4] (da qui in avanti abbreviato in LCC) sviluppato a partire dagli anni Cinquanta, un testo che diede un impulso fondamentale alla nascita di quel jazz modale celebrato, soprattutto attraverso i lavori di Miles Davis quali *Milestones* e *Kind of Blue*, come una delle maggiori conquiste della musica afro-americana.[5] Si tratta del primo vero sistema teorico originale del jazz, fino a quel momento esclusivamente riferito ai principi tonali europei. Viene ribadita ancora una volta l'autonomia del jazz rispetto alla tradizione europea, pur concependo allo stesso tempo l'approccio musicale secondo modelli teorici codificati, caratteristica che nell'ottica occidentale aveva fino a quel momento distinto la musica "colta" da quella *popular*. [6] Il merito del LCC è soprattutto quello di spostare l'attenzione dal "generale" (ciò che è l'interesse della tonalità) verso una visione "particolare" dei singoli oggetti sonori, concepiti come entità autonome all'interno del "tutto" musicale. Questo si riflette soprattutto nell'approccio all'improvvisazione, dove la linea melodica del solista e gli accordi della sezione ritmica sono differenti sviluppi sulla linea del tempo di una stesso oggetto musicale (quello che Russell chiama *Chordmode*). La scelta delle note avviene sulla base del loro particolare colore modale, in riferimento a una precisa scala.[7]

Si tratta di un approccio che secondo formule differenti molti musicisti di quel periodo stavano affrontando. Secondo le parole di John Coltrane, tratte da un'intervista con Don DeMichael apparsa su «Downbeat» del 29 settembre 1960:

There was one time in his past that [Miles Davis] devoted to multichorded structures. He was interested in chords for their own sake. But now it seemed that he was moving in the opposite direction to the use of fewer and fewer chord changes in the songs. He used tunes with free-flowing lines and chordal direction. This approach allowed the soloist the choice of playing chordally (vertically) or melodically (horizontally). In fact, due to the direct and free-flowing lines in his music, I found it easy to apply the harmonic ideas that I had. I could stack up chords -say on a C7, I sometimes superimposed an E ♭ 7, up to an F♯, down to an F. That way I could play three chords on one. But on the other hand, if I wanted to, I could play melodically. Miles's music gave me plenty of freedom [DeVito 2010, 68].

Anche Mingus dal canto suo si adoperò nella ricerca di una maggiore libertà melodica, basando molte delle sue composizioni sull'idea di *extended form*, ovvero l'utilizzo di pedali armonici la cui lunghezza veniva dettata dai singoli musicisti nel corso della loro improvvisazione. Nel caso di *Love Chant* Mingus sottolinea che:

This form challenges the musician to create a line of long-held notes for the first chorus, to develop it on one or two chords (or rhythm patterns, scales, etc.) and then redevelop the line on the out chorus. This is done using only one or two chords per phrase so the lines must be developed for a much longer period of time than is usually taken before the chord change [...]. As previously explained this form allows for unlimited freedom in blowing except for maintaining the mood "indicated" because extended form versions are never played the same twice -the mood as well as the length of line on each chord depends on the musician playing.[8]

Utilizzo di pochi accordi (in contrasto con la grande densità armonica a cui ricorreva il *bebop*) e ricorso a *vamp* e pedali armonici che permettessero all'improvvisatore di ragionare in termini di scale anziché seguire il flusso accordale sono le caratteristiche solitamente riscontrabili nella definizione di *modal jazz*. [9] Lo studio del LCC permette invece un'indagine più approfondita in merito alla questione, ponendosi come obiettivo l'organizzazione di quanto i musicisti andavano sperimentando secondo un sistema teorico consistente. Rappresenta quindi allo stesso tempo uno

strumento di indagine per mettere in evidenza le peculiarità uniche di questa musica da un punto di vista concettuale (cioè sia teorico-musicale sia di intenti sociali o estetici) tanto quanto aurale.

Russell definisce sette *principal scales* caratterizzate dalla presenza della quarta aumentata: lidio, lidio aumentato, lidio diminuito, lidio  $\flat 7$ , scala ausiliaria aumentata, ausiliaria diminuita e ausiliaria diminuita blues. Per Russell queste bastano per riportare sul piano scalare la sonorità di qualsiasi accordo utilizzato nella musica occidentale. Tuttavia non pone limiti alla possibilità di utilizzare qualsiasi scala un musicista possa arrivare a immaginare. Ma questo riguarda lo sviluppo melodico, quello che interessa a Russell è soprattutto come questa melodia si rapporti all'armonia sottostante. Pur senza voler arrivare a sostenere che Mingus prendesse a modello le idee del LCC, si tenterà qui di mettere in evidenza come questo sistema possa servire a comprenderne alcune scelte compositive, che in diversi casi esemplificano lo spirito "modernista" caratterizzante il jazz fin dalle sue origini. In generale Mingus e Russell rappresentano, ognuno a suo modo, due figure fondamentali per il significativo apporto dato all'evoluzione delle tecniche e dello stesso linguaggio jazzistico e per questo motivo entrambi trovano posto a più riprese all'interno del dibattito sull'avanguardia musicale americana di metà Novecento.

Non è l'intenzione di questo scritto indagare la natura e le implicazioni che il termine "avanguardia" porta con sé (termine estremamente spinoso soprattutto nel caso del jazz, dove si arriva inevitabilmente a toccare la questione razziale e i rapporti contrastanti degli afro-americani all'interno di una società governata dai bianchi) quanto piuttosto farvi riferimento solo nella sua accezione "progressista", di una rottura con la tradizione che si mostra anche nell'ambito teorico attraverso le nuove idee di Russell. Da un punto di vista formale il jazz si codifica ben presto attraverso i modelli di derivazione europea di Broadway e Tin Pan Alley, mescolati con il blues in una forma canzone di 16 o 32 battute, e sviluppate soprattutto per mezzo di *turnaround* e cicli di quarta dall'impostazione tonale. L'etichetta di avanguardia permette al livello più superficiale di unificare le varie tendenze volte a superare questi modelli attraverso strutture formali e progressioni accordali più complesse, o il riferimento sempre più esplicito alle tradizioni extra-europee, attraverso le quali attuare anche una ricerca nella dimensione timbrica e ritmica. Che questo desiderio si affiancasse anche a una volontà di riscatto nei confronti dell'uomo bianco è certamente un fatto, ma trova allo stesso tempo molti punti in comune con il percorso svolto dagli stessi compositori europei.

In *Epitaph*, come in quasi tutte le composizioni di Mingus, traspaiono le radici legate alla Los Angeles degli anni Quaranta, dove Mingus si trasferì da bambino con la famiglia e dove fece le prime esperienze professionali, la predilezione per i grandi organici delle *big band*, il *rhythm and blues* e il pop che caratterizzarono i primi anni della sua formazione musicale, lo *swing* e i modelli delle orchestre di Duke Ellington, Dizzie Gillespie e Stan Kenton. Accanto a questi elementi sono allo stesso tempo numerose le influenze classiche, a partire da Bartók e Strauss, il cui studio era rivolto in Mingus soprattutto alla ricerca di nuovi strumenti espressivi. La complessità di *Epitaph* risiede nell'intreccio che composizione e improvvisazione instaurano al suo interno, convivendo e alimentandosi a vicenda. E' dunque naturale chiedersi quali siano i mezzi più adatti per una sua analisi; se adottare, in una visione del lavoro nel suo complesso, una prospettiva più "europea" o rimanere il più possibile fedeli all'impostazione adottata nell'analisi di partiture jazz più tradizionali e improntata a un'estetica prevalentemente afro centrica. Il LCC potrebbe rappresentare un punto di contatto tra le due prospettive? Si cercherà nel corso di questo lavoro a dare una risposta a questi quesiti, partendo dall'idea che l'impostazione "modale" sia peculiare del jazz in tutte le sue forme e ne costituisca un elemento imprescindibile.

Per le successive analisi, la partitura di riferimento è quella pubblicata dalla *Let My Children Hear Music* [Mingus 2011], organizzazione nata nel 1986 ad opera di Sue Mingus, moglie del compositore, per promuoverne la musica. I brani sono quelli eseguiti e registrati il 3 giugno 1989 alla Alice Tully Hall di New York sotto la direzione di Gunther Schuller,[10] il quale presenta anche il lavoro attraverso le note introduttive, analizzando brevemente le singole composizioni dal punto di vista musicale e della ricostruzione filologica. Mingus era ormai morto da dieci anni e la versione eseguita in quell'occasione fu il risultato di uno studio coordinato dallo stesso Schuller e dal musicologo Andrew Homzy. Quest'ultimo aveva lavorato alla catalogazione dei manoscritti mingusiani negli anni Ottanta, scoprendo numerosi spartiti manoscritti recanti l'indicazione *Epitaph*. Rispetto alla versione del 1962[11] la seconda registrazione introduce numerosi cambiamenti, tanto che sembra di avere a che fare con due lavori differenti; molti brani vennero rivisti, ne vennero aggiunti di nuovi e altri ancora furono eliminati.

## Organizzazione formale

Nel complesso *Epitaph* è strutturato come una serie di brani autonomi. Se si escludono i tre che nella seconda versione vanno sotto il titolo di *Main Score*,[12] tra i singoli movimenti non esistono relazioni tematiche, né è possibile definire una qualche traccia narrativa extramusica che suggerisca il motivo di questo particolare ordinamento. L'unità formale appare apprezzabile quando si intenda la composizione come una sorta di testamento musicale di Mingus.

Per *Epitaph* non è possibile parlare di una versione definitiva, anche perché Mingus morì prima di riuscire a concludere il proprio progetto a seguito di una lunga malattia, il 5 gennaio 1979. Nella seconda versione registrata postuma alla Alice Hall nel 1989, mancano tre brani, che erano invece inclusi nel progetto originario di Mingus: *Duke's Choice*, *Portrait* e *This Subdues My Passion* e altri due (*Dianeland* e *Inquisition Movement*) i cui manoscritti recanti l'indicazione *Epitaph* vennero alla luce successivamente. Di seguito viene riportato l'elenco dei brani presenti nelle due versioni:

Epitaph 1989			Town Hall 1962	
1	Main Score, Pt. 1 (Pithecanthropus Erectus)	1956	Freedom, Pt. 1	
2	Percussion Discussion	1955	Freedom, Pt. 2 (Clark in The Dark)	
3	Main Score, Pt. 2		Osmotin'	
4	Started Melody		Epitaph, Pt. 1	
5	Better Get It in Your Soul	1959	Peggy's Blue Skylight	1961/62
6	The Soul	1948	Epitaph, Pt. 2	
7	Moods in Mambo	1948	My Search / Started Memory	
8	Self Portrait / Chill of Death	1939	Portrait	1944
9	O.P. (Oscar Pettiford)	1962/71	Duke's Choice (Don't Come Back)	1957/63
10	Please Don't Come Back from the Moon		Please Don't Come Back From the Moon	
11	Monk, Bunk & Vice Versa (Osmotin')	1962	In a Mellow Tone (Finale)	
12	Peggy's Blue Skylight	1961/62	Epitaph, Pt. 1 (alt. take)	
13	Wolverine Blues	1959		
14	The Children's Hour of Dream			
15	Ballad (In Other Words, I Am Three)	1963		
16	Freedom	1963		
17	Interlude (The Underdog Rising)			
18	Noon Night (Nouroog)	1957		
19	Main Score, Reprise			
<b>Brani non inclusi</b>				
	Dianeland	1958		
	Inquisition Movement			
	This Subdues my Passion	1944		

**Tabella 1.** Confronto tra i brani contenuti nelle due incisioni di *Epitaph*

All'interno di *Epitaph* convivono composizioni totalmente scritte come *The Children's Hour of Dream* con altre come *Self Portrait/Chill of Death*, in cui tutti i musicisti dell'orchestra partecipano con interventi improvvisati più o meno brevi, arrivando a sezioni in cui nove strumentisti si trovano coinvolti in improvvisazioni collettive. Questi incisi solistici, correlati a volte nella partitura da indicazioni stilistiche, scandiscono la struttura portante dei pezzi inframmezzando i numerosi passaggi obbligati. In questo modo il rapporto tra improvvisazione e scrittura, solitamente visto come centrale nella definizione di una linea di demarcazione tra jazz e altri generi musicali, viene continuamente modificato secondo infinite "gradazioni".

Per quanto concerne l'organico, in *Epitaph* viene ripresa la tradizionale suddivisione dell'orchestra jazz in tre sezioni (trombe, tromboni e sassofoni) più la sezione ritmica (basso, batteria, chitarra e pianoforte). Rispetto alle *big band* il numero dei musicisti viene praticamente raddoppiato, arrivando a contarne trentuno, molti dei quali si trovano a suonare più strumenti. Nel complesso la strumentazione prevede: 3 sassofoni alti, 2 sassofoni tenori, un sassofono soprano, 2 sassofoni baritoni, 6 clarinetti, 2 clarinetti contrabbassi, 4 flauti, 2 ottavini, corno inglese, oboe, fagotto, clarinetto contrabbasso, 2 clarinetti bassi, 6 trombe, 5 flicorni, 6 tromboni, tuba, 2 pianoforti, 2 contrabbassi, batteria, vibrafono, chitarra, 2 percussioni.

La concezione "modale" si manifesta soprattutto negli agglomerati verticali e nei passaggi polifonico-contrappuntistici in cui le singole voci richiamano modi differenti. Il LCC permette di spiegare questi elementi considerandoli come entità assolute, dotate di una propria individualità, che tracciano un percorso di continuo allontanamento e riavvicinamento ad un centro tonale, esplicito o meno.<sup>[13]</sup> L'esistenza di questo pensiero "centralizzato" è nel caso di questo lavoro manifestata dalle armature in chiave e dal frequente ricorso a pedali armonici, anche se Mingus come tutti i compositori e musicisti jazz si mostra in generale poco preoccupato di definire in maniera rigorosa un'unitarietà all'interno dei propri brani, affidando proprio ai contrasti il ruolo di forza trainante.

## Armonia

Da un punto di vista armonico, l'idea che una nota funga da tonica rimane costantemente in sottofondo; quasi sempre questa viene indicata in partitura dall'armatura in chiave e rinforzata dal ripetuto uso di pedali. Il materiale musicale utilizzato raramente si limita alle sette note della scala diatonica, che viene invece ampliata ogni qualvolta sia richiesto, secondo quel pensiero modale di cui Russell si è fatto primo portavoce in ambito teorico. La tabella seguente riporta le tonalità indicate in partitura per ognuno dei numeri della composizione (i brani *Inquisition* e *This Subdues my Passion* pur essendo inclusi nella partitura non sono presenti nella registrazione di riferimento).

	/	A <sub>b</sub>	B <sub>b</sub>	C	D <sub>b</sub>	E <sub>b</sub>	F	G
Main Score pt.1		X						
Percussion Discussion	X							
Main Score pt.2		X	X					
Started Melody				X	X			
Better Get Hit In Your Soul							X	
The Soul					X			
Inquisition					X			
Self Portrait / Chill Of Death					X	X		
O.P. (Oscar Pettiford)					X		X	
Pinky / Please Don't Come Back From The Moon							X	
Monk, Bunk And Vice Versa (Osmotin')							X	
Peggy's Blue Skylight					X			
Wolverine Blues			X					
The Children's Hour Of Dream						X		
This Subdues My Passion					X			
Untitled Ballad - In Other Words, I Am Three					X			
Freedom					X			
Untitled Interlude - The Underdog Rising		X						
Noon Night								X
Main Score Reprise		X	X					
Moods In Mambo					X			

Tabella 2. *Epitaph* (1989), tonalità dei movimenti

L'unico brano a non presentare armatura di chiave è *Percussion Discussion*. In tutti gli altri vi è sempre il riferimento a un centro tonale solitamente mantenuto per tutto il loro svolgimento.[14] La musica tuttavia il più delle volte si discosta anche in maniera rilevante da queste toniche, dimostrando come Mingus le intendesse come semplici riferimenti "gravitazionali" da cui allontanarsi o avvicinarsi liberamente. Adottando l'impostazione russelliana ogni sezione o avvenimento musicale può apparire come il naturale decorso di un pensiero musicale libero e potrà essere giustificato esclusivamente sulla base di quel principio che Russell definisce *tonal gravity* e che indica come unico principio fondamentale e regolatore del sistema. L'attenzione si sposta da un'ottica orizzontale a una verticale-modale dove ogni nota si relaziona esclusivamente all'armonia del momento.[15]

## Linee melodiche

La modalità è strettamente correlata all'idea di scala e questo porta la melodia in primo piano. La situazione con cui più spesso ci si trova a che fare è quella in cui uno o più strumenti hanno funzione solistica. Nel brano di apertura, *Main Score pt.1*, alle bb. 67-68 il primo sassofono alto chiude il tema con una successione di crome dal sapore *bebop*, inserendo le note cromatiche attraverso l'allacciamento di intervalli di semitono a diverse altezze anziché in successione scalare. Un movimento melodico tipico del fraseggio *bebop* è quello che David Baker definisce *enclosure* [2006], in cui la nota di arrivo viene preceduta da quella al semitono superiore e al semitono inferiore. Così ad esempio il *la* ♯ corrispondente al cambio di

armonia nella seconda metà della prima battuta va a riempire lo spazio tra *la b* e *si b*. La sezione ritmica suona la progressione *La b maj7* - *Sol7(b 5)* - *Fa#m7(b 5)* - *Si7(b 5)* ampliata dalle altre sezioni strumentali con numerose estensioni e alterazioni organizzate in gran parte come sovrapposizione di triadi, che arrivano a formare la scala di *la b* lidio senza la quarta al di sopra del primo accordo *La b maj7*, una scala ottatonica completa al di sopra di *Sol7(b 5)* (*sol, la b, la#, si, do#, re b, mi, fa*), il sesto modo di *la* minore melodico (*fa#, sol#, la, si, do, re*) sul *Fa#m7(b 5)* e *la* lidio su *Si7(b 5)*.<sup>[16]</sup>

Esempio 1. Main Score pt.1 (bb. 62-68)<sup>[17]</sup>

Lo stesso procedere per trasposizione di piccole cellule melodiche lo si ritrova anche in *Main Score pt. 2* dove a b. 73 la terza tromba suona un fraseggio interamente scritto e indicato in partitura come “solo”, con il raddoppio all’unisono del terzo sassofono alto, al di sopra di un accordo formato dalle note *la-si b-mi-fa* esposto dalle restanti trombe. La presenza della seconda minore (o settima maggiore) *la-si b* e del tritono *si b-mi* permette di identificare tale accordo come *Si b ma7(# 11)*, nonostante la mancanza della terza.

I movimenti preminenti sono quelli per ampi salti o arpeggi, o - per contrasto - passaggi cromatici di semitono. In generale la melodia non procede in maniera scalare e arriva a introdurre tutte e 12 le note cromatiche nel corso delle prime quattro misure. Se melodie lineari sono maggiormente indicate per chiarificare il pensiero tonale, il procedere per salti permette di limitare l’infusso della tonica e di percepire le singole note più nella loro qualità di colori modalici che al servizio di una tonica.

73

Sax a. 1  
Br. Sax 2  
Trb. 1

Sax a. 2

T. Sax 1

T. Sax 2  
Trb. 3

Br. Sax 1  
Trb. 4

Cb. Cl.  
Tuba

Fag.

13 3 7 1 9 5 #5 7 11 3 11 9 11 3 11 3 11 3 #11 11 9 11 5 b9 5 #11

Sax a. 3  
Tr. 3

Tr.

Trb. 5, 6

75

Sax a. 3  
Tr. 3

3 13 3 0 b0 #11 0 7 11 b7 0 7 3 11 13 0 #0 5 3 11 13 0 0 5 7 1 #0 1 7 b7 13

C sus2 A sus2 A b sus2

77

Sax a. 3  
Tr. 3

b13 11 3 5 11 3 7 b9 7 b7 #11 b9 5 #11

Esempio 2. Main Score pt.2 (bb. 73-79)

La tendenza verso l'utilizzo del totale cromatico è molto forte in tutto il lavoro e si ritrova ad esempio in *Percussion Discussion*, dove le prime sedici battute sfruttano le dodici note con l'esclusione dell'intervallo di quarta *re-sol*. A ricorrere è invece l'intervallo di quinta *fa-do*, con cui si apre il tema nella parte di contrabbasso e tuba.

$\text{♩} = 144$

The score consists of seven staves. The first system includes Tuba, Piano, and Basso. The second system includes Bari., Tba., Pno., and Basso. The third system includes Bari., Pno., and Basso. The score is marked with a tempo of 144 and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers are provided for many notes. A double bar line is placed between measures 11 and 14.

Esempio 3. *Percussion Discussion* (bb. 1-16)

La pratica improvvisativa jazzistica è strettamente legata all'uso di sigle per indicare gli accordi. Questo permette una libertà che va dalla scelta dei *voicing*<sup>[18]</sup> fino alla scelta di quante e quali note utilizzare. Questo permette anche la rielaborazione di una progressione attraverso l'uso di estensioni, alterazioni o accordi sostitutivi, pratica comune in tutto il jazz e che qui ritroviamo in *Started Melody*, brano costruito a partire dallo standard *I Can't Get Started* di Ira Gershwin e Vernon Duke e sviluppato da Mingus anche nella melodia, secondo un *modus operandi* diventato routine tra i *boppers* degli anni '40. Le sostituzioni armoniche prevedono spesso i tradizionali movimenti per quarta (come nel movimento cadenzale  $\text{IIm-V7-I}$ ) o di semitono discendente (come nella sostituzione di tritono all'interno della stessa cadenza:  $\text{IIm- } \flat \text{II7-I}$ ), ma ampliati anche ad accordi con fondamentali non diatoniche alla tonalità d'impianto o di natura diversa, come avviene ad esempio nell'ottava misura con il movimento  $\text{La } \flat \text{maj7-Re } \flat 9$ , dove ci si aspetterebbe un  $\text{La } \flat \text{m7}$  come primo accordo. Il tema originale serve invece da modello per un primo intervento del sassofono alto all'unisono con la tromba impegnati sul finire di b. 8 in una melodia completamente scritta fino a b. 25, a partire dalla quale il sassofono continua da solo nell'improvvisazione.

L'Esempio 4 riporta la melodia di queste misure al rigo superiore, mentre in quello inferiore è indicato il tema originale, così come appare nel

*Real Book*.<sup>[19]</sup>In questo caso, nella prima parte si nota facilmente la relazione tra le due melodie, mentre Mingus successivamente se ne discosta senza preoccuparsi di ripetere quanto fatto nel primo *chorus*.

The musical score is presented in four systems, each with two staves. The first system (measures 1-2) features a melody in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. The second system (measures 3-4) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 5-6) shows a more complex melodic line with triplets and chromaticism. The fourth system (measures 7-8) concludes the passage with a final melodic phrase and accompaniment. Chord symbols are placed above and below the staves to indicate the harmonic structure.

**Esempio 4.** Confronto tra il tema di *I Can't Get Started* e *Started Melody*

Nella melodia originale vi è una totale corrispondenza tra melodia e armonia, con la prima che enfatizza soprattutto le note strutturali degli accordi (1-3-5-7) o comunque muove sempre entro i limiti del modo lidio (quello che Russell definisce come *seventh-tone order*). Melodia e armonia originali sono completamente diatoniche (a eccezione di alcune dominanti secondarie) e la struttura risulta semplice anche dal punto di vista ritmico. Mingus introduce invece nella sua scrittura numerosi cromatismi e una grande varietà ritmica, dando così l'impressione che i musicisti stiano improvvisando fin da subito. Dopo le prime tre misure anche l'armonia segue un percorso differente rispetto all'originale. Sullo sfondo del *tipico turnaround* I-VIm-IIIm-V la melodia originale si costruisce sull'arpeggio di *Doma7* e su quello della mediant *Mim7*. Mingus la inframmezza con passaggi cromatici o che percorrono il *chordmode*<sup>[20]</sup> ricavato dall'armonia sottostante: la sostituzione dell'originale *Rem7* con l'accordo semidiminuito sulla stessa fondamentale introduce nella seconda misura la scala di *la b* lidio, espressa chiaramente dalle note *la b-fa-mi b-re-si b*.

180 Cmaj7 (C Lidio) A7 (G Lidio Dim) Dm7 (F Lidio) G7

183 Gb7 (E Lidio) F7 (Eb Lidio) Em7(b5) (B AuxDim) Eb7 (Db AuxDimBlues)

185 Ab7 (G) Dbmaj7 D7

Esempio 5. *Started Melody* (ripresa del tema)

## Pedali Armonici

Spesso è affidato ai pedali il compito di creare il substrato sonoro sul quale andranno a muovere gli strumenti solistici: il movimento armonico viene cristallizzato permettendo alla melodia di liberarsi da ogni tipo di costrizione e sentimento di necessità; a differenza di quanto avviene nelle successioni accordali tradizionali l'uso di un unico accordo mantenuto a lungo elimina ogni direzionalità, definendo piuttosto un "centro modale" (anziché tonale al quale il musicista può avvicinarsi o allontanarsi con assoluta libertà).

In *The Children's Hour of Dream* il centro gravitazionale rimane ancorato a *do* nel corso di tutto il brano, in un clima di "tonalità allargata" in cui l'intervallo di tritono svolge un ruolo particolarmente rilevante. A b. 35 l'armonia di  $\text{Dom7}(\flat 5)$  viene sviluppata anche melodicamente dal basso con il raddoppio di oboe, clarinetto contrabbasso, tuba, piano e chitarra. Le trombe enfatizzano invece il tritono *do-sol*  $\flat$  al di sopra di un persistente pedale di *do* dei tromboni. Dopo quattro battute su questa figurazione si sovrappongono le trombe, che nuovamente marciano il tritono *do-sol*  $\flat$  sull'inizio di ogni battuta e i tromboni che aggiungono le note *si*  $\flat$ , *mi*  $\flat$ , *re* e *si*  $\natural$ . La sezione dei legni introduce a partire da b. 41 un agglomerato armonico di sei suoni (*la*  $\natural$  - *mi*  $\flat$  - *fa* - *sol* - *re*  $\natural$  - *fa*) che rispetto alla fondamentale *do* introduce i gradi  $\flat 3$ , 5,  $\natural 7$ , 11 e 13 ed è quindi riferibile alla scala di *mi*  $\flat$  lidio aumentato (terzo modo di *do* minore melodica).

**Esempio 6.** *The Children's Hour of Dream* (bb. 39-42)

In *Main Score pt. I* da b. 26 l'armonia passa ad un pedale di *do*, in corrispondenza del quale viene esposto per la prima volta un inserto solistico del secondo sassofono alto con funzione tematica, che sarà poi ripreso e sviluppato altre due volte a partire dalle bb. 62 e 83. La prima presentazione di questa cellula melodica funge da introduzione per l'improvvisazione del sassofono, che prosegue per le successive 32 misure. Così come avverrà a b. 83, il pedale viene accompagnato da un accordo di Rem9 suonato dalla sezione dei legni assieme a prima tromba e ai tromboni 1 e 2. Le trombe fanno una breve comparsa, tra misura 26 e 27, con il movimento armonico Ladim-Solsus2, ricavato dal modo di *fa* lidio  $\flat 7$  (*fa, sol, la, [si], do, re, mi b*).

26

Sax a.2

Legni

Tr.1

Tr.

Trb.

Tba.

$Dm^9/C$

$A^\circ$

$G(sus2)$

Esempio 7. Main Score pt.1 (bb. 26-29)

### Accordi come background ritmico

Altre volte ancora le varie sezioni orchestrali dialogano tra loro per mezzo di accordi che occupano differenti parti della battuta dando vita a un gioco ritmico tipico dello stile da big band. L'esempio seguente tratto da *Percussion Discussion* mostra come gli intrecci ritmici portino spesso anche ad una scomposizione del *chordmode* in accordi più semplici affidati alle diverse sezioni: sax alto, sax tenore, sax baritono, prima e seconda tromba e trombone si uniscono a formare l'accordo  $Mim11$  (*re-sol-la-mi-sol-si*) che si intreccia qui con il pianoforte che interviene con una figurazione basata su  $Domaj7$ , per poi contrapporre a bb. 32-33 le due triadi di Sol e Faaug, scomposizione di  $Sol7(\#11)$ . Tutti questi accordi nella scala di *re* minore melodica.

30

Em<sup>11</sup>

Cmaj<sup>9</sup> Cmaj<sup>13</sup> G7(#<sup>11</sup>)

3 3 3

**Esempio 8.** *Percussion Discussion* (bb. 30-33)

In *The Children's Hour of Dream* a b. 115 le trombe passano in primo piano definendo la sonorità di *do* lidio  $\flat 7$  attraverso il tritono *do-fa#* (esposto come primo intervallo melodico), la quinta *sol* e la settima minore *si b*. Alla battuta successiva le alterazioni del quarto e settimo grado sono però eliminate dallo spostamento sul tritono *fa-si*, trasposizione al semitono inferiore di quello di apertura. Su questa figurazione melodica la sezione dei legni e quella dei tromboni si scambiano interventi basati sullo stesso accordo Dom(ma9)/Sol (con la stessa disposizione delle voci) la cui breve durata enfatizza soprattutto l'aspetto ritmico-percussivo. In questa prima misura dunque si trovano a convivere settima maggiore e minore (*si b-si 4*). Mentre l'accordo continua a rimanere Dom(ma9)/Sol, la melodia delle trombe introduce differenti alterazioni che spostano il modo di riferimento conferendo al passaggio nel suo complesso un carattere decisamente cromatico.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'The Children's Hour of Dream'. Each system includes staves for Legni (Woodwinds), Trombe (Trumpets), and Tromboni (Trombones). The first system starts at measure 115, the second at 118, and the third at 122. The woodwind parts are mostly sustained chords with some rhythmic movement. The trumpet part features a complex melodic line with triplets and sixteenth-note patterns. The trombone part provides a steady harmonic accompaniment with some rhythmic patterns.

Esempio 9. *The Children's Hour of Dream* (bb. 115-123)

In tutto *Epitaph* le sezioni strumentali identificano spesso diversi livelli strutturali che attraverso l'uso di accordi tradizionali costruiti per sovrapposizioni di terze vengono giustapposti tra loro con il preciso intento di creare un contrasto sonoro che elimini o renda meno evidenti implicazioni di carattere tonale.

### Armonizzazione di linee melodiche

Molte volte gli strumenti si uniscono a formare triadi o accordi di settima seguendo profili melodici indipendenti. Si tratta di una tecnica comune nell'arrangiamento da big band in cui non necessariamente dimensione verticale e orizzontale esprimono la stessa scala.

In *Oscar Pettiford* le bb. 37-46 costituiscono una sezione di transizione dove i sassofoni procedono in maniera essenzialmente omoritmica su una progressione armonica costruita per cicli di quarta, secondo il modello II-V-I: partendo dal centro tonale di La  $\flat$  maggiore nelle bb. 37-40 (Si  $\flat$  m7-Mi  $\flat$  7 (  $\flat$  9)-La  $\flat$  ma7) si passa a La minore (Si  $\flat$  m7(  $\flat$  5)-Mi7-Mi7(  $\flat$  9)-Lam7), arrivando infine a introdurre a b. 45 il La  $\flat$  min, primo accordo della nuova sezione che inizia a b. 47.

**Esempio 10.** O.P.(bb. 37-46)

Il secondo sassofono tenore armonizza all'ottava il primo baritono, così come fa nella prima misura il primo alto con il secondo baritono, proseguendo poi in maniera differente prima di ricongiungersi nelle bb. 44-46. Sull'ultimo quarto di b. 44, con l'entrata del flauto, tutta la sezione dei legni si compatta per l'inizio di un nuovo dialogo con i fiati suonando la medesima frase che da *sol b* sale a *si b*, per poi discendere diatonicamente fino a *mi b* per risalire infine di una tredicesima con l'intervallo *re-la*.

Nella tabella seguente si è cercato di analizzare entro quali scale modali si muovono i singoli strumenti nelle bb. 37-46, mostrando in questo modo come la sovrapposizione di differenti scale (dimensione orizzontale) possa portare ad ottenere diversi colori cromatici nella dimensione verticale.

	B $\flat$ m7	E $\flat$ 7( $\flat$ 9)	A $\flat$ ma7	%
LYDIAN TONIC	D $\flat$	%	A $\flat$	%
Alto1	D $\flat$ Lidio	D $\flat$ LidioDim	A $\flat$ Lidio	
Alto2	B $\flat$ pentatonica	D $\flat$ LidioAum		
Tenore1	D $\flat$ LidioAum	D $\flat$ Lidio		
Tenore2/ Bar1 Bar2	D $\flat$ Lidio	D $\flat$ AuxDim		

	Bm7( $\flat$ 5)	E9	E7( $\flat$ 9)	Am7	D7( $\flat$ 9)
LYDIAN TONIC	F	D	%	C	%
Alto1	F Lidio Aum	D Lidio	D Lidio	C Lidio	C LidioDim
Alto2	F AuxDimBlues		D LidioDim		C Lidio
Tenore1	F Lidio $\flat$ 7		D Lidio		
Tenore2/ Bar1 Bar2	F Lidio Aum F AuxDim		D Lidio D LidioAum		D Lidio D AuxDimBlues

	A $\flat$ m9	D $\flat$ 7( $\flat$ 5 $\flat$ 9)
LYDIAN TONIC	B	%
Alto1	B LidioAum	B AuxDimBlues
Alto2		
Tenore1		
Tenore2/ Bar1 Bar2		

**Tabella 3.** O.P. (bb. 37-46), scale modali utilizzate nelle linee melodiche dei sassofoni

Anche in *Started Melody* a b. 186 (Fig. 14) al di sotto della melodia principale vengono introdotte tre nuove linee da primo e secondo sassofono alto, tromba e trombone che si inseriscono in un dialogo contrappuntistico con la principale. Alle bb. 190-191 il pensiero armonico diventa prevalente rispetto a quello contrappuntistico e i quattro strumenti procedono insieme per moto parallelo, con la tromba che raddoppia all'unisono il primo sassofono formando una triade completa ad ogni aggregato verticale.

The musical score consists of three systems, each with four staves: Sax alto 1, Sax alto 2, Tr. (Trumpet), and Trb. (Trombone).  
 - System 1 (measures 186-187): Chords G, E7, Fmaj7. Sax alto 1 has a melodic line with triplets. Sax alto 2 has a rhythmic accompaniment. Tr. and Trb. have a bass line with triplets.  
 - System 2 (measures 188-189): Chord E. Sax alto 1 has a melodic line with triplets. Sax alto 2 has a rhythmic accompaniment. Tr. and Trb. have a bass line with triplets.  
 - System 3 (measures 190-191): Chords F, Db, Eb, Abmaj7(b9). Sax alto 1 has a melodic line with triplets. Sax alto 2 has a rhythmic accompaniment. Tr. and Trb. have a bass line with triplets.

Esempio 11. *Started Melody* (bb. 186-191)

Alla successione Fa-Re  $\flat$ -Mi  $\flat$  indicata in partitura vengono sovrapposte nel corso della b. 190 le triadi Mi-Fa, Do-Re  $\flat$ , Re-Mi  $\flat$  che rispetto alle fondamentali rappresentano sempre i gradi VII e I. Le note modali così messe in gioco sono 1 -  $\sharp 2$  - 3 -  $\sharp 4$  - 5 - 7 in cui è ben riconoscibile la struttura del modo lidio. Su Mi  $\flat$  viene ad aggiungersi il II grado (Fam) che elimina invece le alterazioni precedenti introducendo i gradi  $\sharp 2$  -  $\sharp 4$  - 6.

## Contrappunto

*O.P.* rappresenta uno dei numerosi esempi di *Epitaph* in cui il pensiero si fa tipicamente contrappuntistico. Tutta la parte conclusiva a partire da b. 53 è basata su una struttura a canone in cui lo stesso tema viene ripetuto come ostinato da vari gruppi strumentali a differenti altezze. In questo brano Mingus ricorre a una tecnica compositiva tipica della tradizione eurocolta, ma adattandola liberamente alle proprie necessità espressive.

La prima esposizione del soggetto viene suonata da flauto e flicorni a partire da *re*  $\flat$  ed è riconducibile ad una scala di La  $\flat$  minore armonica. A b. 60 questo tema viene trasposto e ripreso una prima volta a partire da *mi*  $\sharp$  dai tre sassofoni contralti; una seconda volta dalla prima tromba a b. 67 a partire da *sol*; dalle trombe 2 e 3 a partire da *la*  $\sharp$  a misura 74, per concludere infine a b. 81 con sassofoni tenore, fagotto e primo trombone a partire da *si*  $\sharp$ .

**Esempio 12.** *O.P.* (canone, batt. 81-86)

Con l'entrata dell'ultimo gruppo strumentale la tessitura polifonica raggiunge il climax, saturando al massimo lo spazio musicale. Gli strumenti cominciano progressivamente a uscire di scena, finché a b. 104 rimangono solamente sax tenore, fagotto e primo trombone. Per l'intera durata della sezione chitarra e pianoforte alternano gli accordi di  $La \flat m$  e  $Re \flat$  della durata di una battuta ciascuno, mentre il basso, insieme ai sassofoni baritono e dal quinto e sesto trombone, esegue un ostinato sull'intervallo di quinta *re-la*. In questo modo Mingus riesce a stemperare l'effetto "atonale" prodotto dalla sovrapposizione delle diverse trasposizioni, sottolineando chiaramente il *re \flat* come centro tonale. Questo passaggio evidenzia come in Mingus, allo stesso modo di molti altri compositori jazz, le forme della tradizione musicale europea diventano semplice pretesto per la creazione di qualcosa di nuovo e personale.

Intrecci contrappuntistici sono apprezzabili anche in *The Children's Hour of Dream* dove a b. 87 la melodia presentata dall'oboe (Fig. 16, rigo inferiore), dialoga con quella del sax alto.

The image shows a musical score for 'The Children's Hour of Dream' by Charles Mingus. It consists of three systems of staves, each starting at a different measure: 87, 91, and 95. The music is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score includes various rhythmic patterns, such as triplets and sextuplets, and complex melodic lines. The notation is dense and characteristic of Mingus's style, with many accidentals and dynamic markings.

Esempio 13. *The Children's Hour of Dream* (bb. 87-98)

La scala di riferimento sembra essere sempre quella di *do* minore armonica, con una costante nel tetracordo presentato dapprima a b. 88 dall'oboe (*do-si b-fa #*) e trasposto una quarta sotto dal sassofono a b. 91 (*fa-mi b-do b*), per essere poi ripresa nelle bb. 95-97. Ognuna di queste frasi conclude discendendo al *sol b*, tritono di *do*.

## Blues

Tutto il jazz è fortemente debitore della tradizione blues e anche la musica di Mingus ne è caratterizzata in modo particolare. Ecco allora che pur in un lavoro "modernista" come *Epitaph*, il blues trova numerosi spazi da cui emergere, tanto che interi brani o sezioni sono basate sul tradizionale giro armonico blues e su melodie pentatoniche.

In *Percussion Discussion* a partire da b. 220 sassofono alto, trombe, tuba e contrabbasso suonano un fraseggio discendente diatonico che inizia con una pentatonica di *si b* per concludere sulla *b* 9 con l'intervallo di tritono *fa-si b*.



Esempio 14. *Percussion Discussion* (bb.220-223)

In *Oscar Pettiford* (dedica personale di Mingus al contrabbassista Oscar Pettiford, virtuoso dello strumento del periodo *bebop*) come in altri numeri di *Epitaph* non sono previste parti improvvisate. L'armonia su cui è costruito il primo tema, esposto a partire dall'ultimo ottavo di b. 8 da sassofono contralto, tromba e trombone all'unisono e da flauto e vibrafono un'ottava sopra, è una variazione del giro blues in F maggiore: il carattere della melodia è evidentemente pentatonico, organizzata nella tipica forma del call and response (una prima frase a cui seguono una "risposta" e una conclusione). Nelle prime otto misure le frasi prendono il via dalla quinta do e si concludono in senso ascendente su di una nota caratteristica dell'accordo del momento. Si tratta quasi sempre della terza, anticipata all'ultimo quarto della misura precedente, che sull'armonia di Si b 7 si lega subito agli altri gradi dell'accordo (la quinta fa e la settima la b -che nonostante l'indicazione in partitura farebbe intendere un Si b ma7). A b. 16 invece la frase termina sulla b 9 del Re (mi b ,anche questa nota caratterizzante l'accordo alterato). Le successive otto misure sono invece incentrate sulla cellula melodica fa-la-si b da cui si innesca un secondo call and response.

Esempio 15. *O.P.* (tema iniziale)

## Riff

Una tecnica tipica del blues e della musica da esso derivata prevede il ricorso a riff, brevi frasi ritmico-melodiche ripetute come ostinati. In tutto *Epitaph* se ne trovano in gran numero. Ad esempio in *Percussion Discussion* con l'uscita di scena dell'orchestra a b. 20, il pianoforte passa a suonare un accordo di Solma7 (b 5), dove la b 5 (*re b*) può essere pensata enarmonicamente come #4, caratterizzante il modo lidio. In generale il tritono compare numerose volte in tutto *Epitaph*, dimostrandosi un intervallo dal significato strutturale, così come lo è per il LCC e per molta musica del Novecento in cui ancora sono presenti espliciti riferimenti alla tonalità (basti pensare a Bartók o Hindemith). Nelle pause si inserisce il breve assolo del basso della durata di quattro misure.

20 Gmaj7(b5)/B

Esempio 16. *Percussion Discussion* (bb. 20-24)

A b. 48, in corrispondenza di un cambio di metronomo unito all'indicazione *Somewhat freely* viene presentata una breve sezione di quattro misure basata su di un ostinato in cui si sovrappongono i due tetracordi *mi-fa-sol-la b* e *la-si b-re-mi b*, poi trasposti di semitono rispettivamente a *fa-sol b-si b-si* e *si b-do b-mi b-mi*.

A little slower ♩=92  
Somewhat freely

48

Esempio 17. *Percussion Discussion* (bb. 48-51)

Entrambi i tetracordi esposti dalla tuba e dal trombone sono costruiti su due intervalli di semitono, a distanza di seconda maggiore nel primo caso e di terza maggiore nel secondo, mentre il secondo basso armonizza la linea inferiore per quarte giuste.

## Conclusioni

Questi diversi tipi di scrittura arrivano spesso a convivere nello stesso brano e finanche a sovrapporsi all'interno delle stesse battute. Il gran numero di strumenti a disposizione rappresenta per Mingus il mezzo attraverso cui sperimentare differenti combinazioni timbriche e di frammentazione della linea melodica tra più strumenti. Il LCC fornisce una prospettiva differente da quella puramente occidentale, a cui spesso si vuole ricondurre anche il jazz. Così come nella definizione di Ted Gioia [1988] il jazz rappresenta un'arte imperfetta in cui nuove relazioni e significati sociali creano anche nuovi significati musicali. [21]

Mingus rappresenta certamente uno dei compositori che maggiormente hanno saputo rinnovare il linguaggio musicale afro-americano nel

corso degli anni Sessanta. Il mezzo attraverso cui attuare questo rinnovamento fu anche per lui quello della rielaborazione, non solo della tradizione jazz, ma di tutte quelle tradizioni con cui venne in contatto nel corso della propria vita musicale e che fu in grado di stabilire magistralmente entro un linguaggio unitario che divenne così sua personale tradizione, in questo senso espressione nuova e libera da ogni costrizione esterna. Parallelamente a questa necessità di evoluzione del linguaggio musicale che ha caratterizzato tutto il jazz fin dagli albori, la necessità di un supporto anche sul piano teorico giunge come inevitabile e il fondamentale apporto di Russell, anche se spesso misconosciuto al di fuori delle cerchie di specialisti, ha contribuito a rafforzare ancora di più l'autocoscienza del jazz, smentendo l'idea per cui l'indagine teorica fosse prerogativa della musica "colta" di estrazione europea, e mantenendo allo stesso tempo il contatto diretto con le esigenze quotidiane dei musicisti.

## Bibliografia

- Baker D. (2006), *How to Play Bebop. Vol. 1*, Alfred Music.
- Boothroyd M. (2010), *Modal Jazz and Miles Davis: George Russell's Influence and the Melodic Inspiration behind Modal Jazz*, «Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology», 3/1, pp. 47-63.
- Bowen José A. (1993), *The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances*, «The Journal of Musicology», 11/2, 1993, pp. 139-173.
- DeVito C. (2010) (ed.), *Coltrane on Coltrane: The John Coltrane Interviews*, Chicago, Chicago Review.
- Hentoff N. (1958), *An Afternoon with Miles Davis*, «Jazz Review», 1/2, pp. 9-12.
- Gioia T. (1988), *The Imperfect Art. Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- Mingus C. (2011), *Epitaph* (study score), New York, Let My Children Hear Music.
- Monson I. (2007), *Freedom Sounds. Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, Oxford, Oxford University Press.
- Réti R. (1958), *Tonality, Atonality, Pantonality. A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*, London, Rockliff.
- Russell G. (2001), *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Volume 1: The Art and Science of Tonal Gravity*, Brookline, Concept.
- Slonimsky N. (1938), *Music since 1900*, New York, W.W. Norton & Co.
- Washington S. (2004), *All the Things You Could Be By Now: Charles Mingus Presents Charles Mingus and the Limits of Avant-garde Jazz*, in O'Meally R. G.(ed.), *Uptown Conversation*, New York, Columbia University Press, pp. 27-49.

[1] Il concetto di avanguardia all'interno del dibattito sul jazz viene spesso a coincidere con l'utilizzo o il riferimento ai modelli colti europei. Salim Washington [2004] mette in evidenza proprio come nella musica di Mingus convivano due tensioni opposte, una verso l'innovazione del linguaggio jazzistico e l'altra verso la tradizione. Per questo motivo, anche se è impossibile non considerare Mingus come un compositore profondamente innovativo, il suo rapporto con il *modern jazz* (termine quanto mai generico utilizzato nel corso degli anni in riferimento alle nuove tendenze che andavano via via manifestandosi) risulta sempre duale ed egli fu sempre critico nei confronti dei musicisti della cosiddetta *New Thing* che non avessero prima dimostrato la conoscenza del repertorio e la padronanza del relativo linguaggio sul proprio strumento.

[2] Questo omaggio si manifesta anche attraverso i titoli dei brani: *My Jelly Roll Soul*, *O.P. (Oscar Pettiford)*, *Open Letter to Duke*, *Gunsling Bird* e *Jumpy Monk* sono solo alcuni esempi che presentano il riferimento a musicisti iconici del jazz contemporaneo o passato.

[3] Qualcosa di simile in termini di durata si può ritrovare in alcuni lavori di Duke Ellington (costante riferimento per Mingus) come *Black, Brown and Beige* o in quello che verrà fatto diversi anni più tardi da Wynton Marsalis con *Blood on the Fields*, concepito come un "oratorio jazz" della durata di più di tre ore commissionato dal Lincoln Center di New York e registrato nel 1994.

[4] La prima versione del testo in cui Russell espone il proprio sistema risale al 1953. Esistono altre tre edizioni pubblicate nel corso degli anni, l'ultima delle quali viene usata qui come riferimento [Russell 2001]. In quest'ultima versione sono introdotte numerose aggiunte di "commento", senza tuttavia definire sostanziali novità dal punto di vista dei contenuti. Nella parte finale del testo l'autore fa più volte riferimento ad un secondo volume, a cui a quanto pare stava lavorando e che doveva trattare i concetti di *Horizontal Tonal Gravity* e *Supra-Vertical Tonal Gravity*, ma mai pubblicato (e la morte del compositore nel 2009 rende estremamente difficile sperare in una sua divulgazione futura).

[5] Relativamente all'influenza di Russell su Miles Davis e il pensiero modale cfr. ad esempio Hentoff [1958], Boothroyd [2010], Monson [2007]. In quest'ultimo scritto l'autrice ricorda come già nel 1947 Russell abbia fornito con il doppio brano *Cubana Be/Cubana Bop* (la sua prima composizione, scritta assieme a Dizzy Gillespie) un precoce accenno al jazz modale [Monson 2007, 296]. La registrazione di riferimento nel testo della Monson è Dizzy Gillespie, *The Complete RCA Victor Recordings*, Bluebird/RCA, 07863 66528-2, 1947. Il brano è presente anche in George Russell, *New York Big Band*, Soul Note, SN 1039, 1982, con il titolo di *Cubano Be, Cubano Bop* (anziché "Cubana").

[6] Parlando di jazz non è possibile prescindere dal considerare la dualità insita in questa musica derivante dall'incontro spesso conflittuale (anche quando non apertamente, almeno ideologicamente) tra la prospettiva "bianca" e quella afro-americana. In questo caso ci si scontra ad esempio con l'assunto che almeno in principio relegava tutte le musiche e le forme d'arte extra-europee ad una dimensione di dionisiaca istintività (che diventava "primitivismo" quando associato alla ricerca di nuove suggestioni

artistiche), considerando l'aspetto intellettualistico prerogativa dell'arte "alta" di tradizione europea.

[7] Da Russell in avanti la didattica del jazz ha fatto proprio il principio di relazione tra scala e accordo, occupandosi come prima cosa di definire per ogni accordo le scale più appropriate per l'improvvisazione.

[8] Note di copertina a *Pithecanthropus Erectus*, Atlantic Records, 1237, 1956.

[9] Ingrid Monson, in *Freedom Sounds (ibid.)* lamenta l'inadeguatezza nella definizione del termine "modale" così come solitamente inteso, individuando cinque caratteristiche tra loro correlate: «1) compositions featuring a lower density of chords or whose harmonic frame is specified in scales; 2) extended horizontally conceived solos that use scales and their segments to connect harmonies; 3) the use of vamps and pedal points to create open-ended frameworks for improvisation; 4) the development of nontriadic vertical sonorities that can nevertheless imply one or more traditional harmonies; and 5) an expanded vocabulary of rhythmic feels and melodic gestures that actively draw from non-European and North American sources (especially African and Caribbean)» [2007, p. 298]. Come la stessa Monson afferma successivamente, il termine può essere in questo modo inteso in senso più ampio delineando un approccio improvvisativo che pure si adatta a contesti armonici più radicati nella tonalità.

[10] Charles Mingus, *Epitaph*, Columbia, C2K 45428, 1989.

[11] *Town Hall Concert*, United Artists, 15024, 1962. Il primo tentativo di portare sul palco questo lavoro si rivelò fallimentare sotto molti aspetti e la registrazione su disco finì per includere solo 36 minuti (circa metà) del concerto, contribuendo al perdurare di una visione negativa dell'esperienza da parte di pubblico e critica. Fu l'edizione su cd del 1994, pubblicata con il titolo *The Complete Town Hall Concert* (Blue Note, CDP 7243 8 28353 2 5, 1994) che comprendeva anche i restanti brani rimasti fino a quel momento inediti, a permetterne una rivalutazione, completata con la seconda registrazione del 1989.

[12] Come si apprende dalle note di copertina di Brian Priestley al CD del 1994, Mingus affermò che: «The music was all one suite [...] but we had different copyists, so for their purposes I marked off the score in sections, Part 1, 2 and 3».

[13] La storia della teoria musicale ha visto anche l'introduzione di nuovi termini ad hoc per indicare fenomeni di questa natura, molte volte preoccupandosi soprattutto di mantenere un legame diretto con la tonalità. Alcuni punti di contatto si possono ad esempio ritrovare nei concetti di pan-tonalità [Réti 1953] o pan-diatonicismo (ad esempio in Slonimsky [Slonimsky 1938] si fa anche un riferimento diretto al jazz) dove è il concetto di un "tutto" a prevalere.

[14] Le uniche eccezioni sono la seconda e terza parte di *Main Score, Started Melody e Self Portrait/Chill of Death* dove le tonalità indicate arrivano ad essere due.

[15] Russell poneva spesso l'attenzione sull'asse del tempo. Se la tonalità e le forme musicali ad essa associate si caratterizzano per il loro fluire temporale verso il raggiungimento di una tonica, Russell intende la modalità come posta in una dimensione "sospesa": «If horizontal order is the principal mode used for establishing a relationship between separate events, time may be needed as a mean of measuring the point of entry and duration of each event. If qualitative scales is the principle standard used for establishing a relationship between separate events, e.g., based on their comparative capacity to emit live illuminating ideas, these events will exist in a vertical order, that is, a vertical state above time.» (note di copertina a George Russell, *Vertical Form VI*, Soul Note, SN1019, 1981). In generale la filosofia del LCC può essere riassunta con le parole di Gary Giddins: «The [...] Concept is both a musicological system that converts chords to scales (or modes) and a philosophical text that provides the musicians [...] with a logical basis for accepting the widest potential of music [...] It does not impose rules, but it does state laws that encourage swing, blues tonality and improvisation» (cit. ripresa nelle note di copertina di George Russell, *New York Big Band*, Soul Note, SN1039, 1982).

[16] Secondo il LCC ogni famiglia di accordi (maggiore, minore, aumentato, diminuito, dominante) si costruisce in prima battuta su un particolare *primary modal tonic degree* che è riferito alla scala lidia. Un accordo può comunque essere costruito anche su un differente grado della scala e interpretato come *alternate* o *conceptual mode*. Il caso del F#m7(♭5) in questo passaggio, visto come VI grado, rientra nel primo di questi due casi.

[17] Questo e i successivi estratti musicali sono trascrizioni ridotte da chi scrive della partitura di *Epitaph* pubblicata dalla Let My Children Hear Music, Inc. e riportate in note reali.

[18] Cioè la scelta di una particolare disposizione delle note dell'accordo.

[19] *Real Book, fifth edition*. Occorre in questi casi tenere sempre a mente quello che è il tratto peculiare della notazione jazz all'interno dei cosiddetti *lead sheets* (ovvero le partiture -come quelle del *Real Book*- in cui viene riportato lo schema armonico di base e lo scheletro melodico del tema e che si differenziano dalle trascrizioni, il cui fine è invece quello di mantenersi il più fedeli possibile ad una particolare versione), ovvero quello di non essere mai *prescrittiva* ma sempre *descrittiva*. Questo avviene anche nel caso di una partitura estremamente densa come quella di *Epitaph*, che risente comunque delle influenze "classiche" europee e dove sono estremamente determinanti gli interventi editoriali di Homzy e Schuller. Nel jazz è sempre mantenuta netta la distinzione tra opera artistica, partitura e performance. «the lead sheet, like the summary, is an attempt to bring together the essential qualities of the work; that is, a theoretical intersection set of all of the performances. But in jazz, all of the performances do not share a common set [...] So while the lead sheet is an attempt to specify all of the characteristics of a jazz tune, it is really just another type of version, performance or utterance. [...] Thus, the lead sheet, like the musical work is formulated by a listener; it is not intrinsic to the performance. Despite the attempt to schematize the musical work, a lead sheet is merely another specific version» [Bowen 1993, 147-148]. La performance acquisisce nel jazz un'importanza ancora maggiore del testo scritto e diventa il mezzo attraverso il quale i musicisti interagiscono, partecipando attivamente al processo artistico e definendo allo stesso tempo i confini di una comunità i cui membri si riconoscono grazie alla condivisione di un comune linguaggio di cui i riferimenti intertestuali e intermusicali rappresentano un elemento essenziale e arricchiscono costantemente il testo notato.

Sulla valenza musicale del concetto afro-americano di *signifying* e sulla valenza sociale del processo improvvisativo si rimanda a Ingrid Monson, *Saying something: jazz improvisation and interaction*.

[20] Come si è visto in precedenza questo è il termine utilizzato da Russell in sostituzione dei tradizionali accordo e modo, così da evidenziarne la corrispondenza sul piano teorico.

[21] Con questa definizione Gioia vuole porre sotto la lente d'ingrandimento le differenze che contrappongono l'estetica jazz a quella occidentale-classica in cui tutto rientra in un piano di ricerca della perfezione formale che nel jazz non può essere usato come metro valutativo assoluto, data la natura e la stessa ragione d'essere di questa musica come espressione artistica individuale e spontanea.