

CONSERVATORIO DI MUSICA *FRANCESCO VENEZZE* – ROVIGO



Corso di Diploma Accademico di secondo livello
SASSOFONO JAZZ

“Alcune tecniche, materiali e linguaggi del jazz contemporaneo”

Relatore:
Fabio Petretti

Studente
Nicola Fazzini
Matr. 7988

Anno accademico 2021 – 2022

Indice

<i>Premessa</i>	<i>pag. 1</i>
<i>Microtonalità</i>	<i>pag. 4</i>
<i>Poli e multimetria, poli e multiritmia</i> ...	<i>pag. 8</i>
<i>Pitch class set e M7</i>	<i>pag. 18</i>
<i>Conclusioni</i>	<i>pag. 28</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>pag. 29</i>
<i>Discografia</i>	<i>pag. 30</i>
<i>Partiture</i>	<i>pag. 31</i>

Premessa

In questa tesi raccolgo elementi che hanno caratterizzato il mio percorso musicale in particolare dal 2009 ad oggi.

Nel 2014 sono stato in tour in Italia con Miles Okazaki, chitarrista newyorkese che ha a lungo suonato con Steve Coleman, e ho avuto modo di venire in contatto con alcuni contenuti ritmico-melodici come *pitch class set* e cicli ritmici.

Nel 2015 sono stato assistente di Steve Lehman in due occasioni: il seminario tenuto a Venezia nell'ambito del progetto Musicafoscari dell'ateneo universitario e a Bologna presso il Conservatorio Martini, dirigendo l'ensemble degli studenti, che si è poi esibito nell'ambito del Bologna Jazz Festival eseguendo composizioni di Lehman stesso.

Sempre nel 2015 ho fatto da assistente ad Amir ElSaffar nell'ambito della residenza di dieci giorni tenuta sempre presso l'Ateneo 'Ca Foscari, nella quale abbiamo lavorato esclusivamente su composizioni di ElSaffar, la modalità del maqam, la microtonalità e i modi ritmici della musica araba. Da questa esperienza è scaturita una collaborazione che si è concretizzata nella registrazione del cd "Saadif" (Hyper + Amir ElSaffar, 2016, nusica.org), cui sono seguiti tour e concerti in Italia.

Altri brani contenuti in questa tesi sono tratti da tre dei cinque cd incisi da XYQuartet (Spazio Angusto, Titov, No Evidence), altri ancora inediti come Elgotar Bengotar e Antroposophy.

Un percorso questo che ha seguito l'evoluzione almeno di una parte del linguaggio jazzistico che ho sentito affine e che mi ha consentito una ricerca stimolante dal punto di vista sociale oltre che artistico e creativo.

Il linguaggio del jazz, a mio parere, sta vivendo un processo di forte specializzazione allontanandosi, almeno apparentemente, dalla tradizione di matrice afroamericana; il repertorio degli *standard* e delle *song* è progressivamente scomparso dalle scalette di concerti e dischi; in sua vece troviamo composizioni per lo più originali, dalle più disparate influenze artistiche, dal pop alla contemporanea, dal folk all'elettronica, dalla sperimentazione al rock e al prog.

Possiamo forse oggi affermare che ci troviamo di fronte a una trasformazione del jazz, parafrasando la linguistica, da quella che forse non era una lingua unitaria, ma un insieme di dialetti facenti capo a un ceppo originario, a degli idioletti, costruzioni linguistiche individuali.

Va considerato comunque che il jazz è studiato e praticato ad ogni latitudine e che quindi è inevitabilmente, e si spera in modo fertile, rielaborato in funzione di tradizioni locali musicali, per quanto in un mondo globalizzato sia sempre più difficile riscontrare differenze, principalmente a livello di mercato musicale dominante, se non di creatività individuale, che spesso fatica a trovare il giusto riconoscimento.

Molti artisti di jazz contemporaneo sviluppano un percorso artistico che ricorre in modo post-postmoderno a tecniche estremamente sofisticate, per acquisire le quali non è sufficiente un generico percorso di studi ma un grande approfondimento. Per citare alcuni degli autori compresi in questa dissertazione cicli ritmici e movimenti simmetrici di Steve Coleman, multiritmie e spettralismo di Steve Lehman, microtonalità e maqam di Amir ElSaffar richiederebbero, se non lo studio di una vita, lunghi percorsi specialistici dedicati.

Non che nella storia del jazz non fossero presenti elaborazioni sofisticate e originali del linguaggio afroamericano ma in molta parte del jazz contemporaneo non si tratta più di stili e innovazioni ma di vere e proprie riformulazioni di concetti fondamentali degli elementi linguistico-musicali.

Altro elemento di grande innovazione è il ricorso alla tecnologia sia da un punto di vista performativo, con l'uso di effetti ed elettronica, sia da un punto di vista della scrittura e della composizione con software e programmi (ad es. scrittura con Sibelius e Finale, composizione con Orchestralis o software come Logic e Cubase) che influenzano inevitabilmente i processi creativi e consentono di progettare sonorità prima difficilmente realizzabili, analogamente a quello che è avvenuto nell'architettura con l'avvento dei programmi di grafica e la scoperta di nuovi materiali, che ha consentito, vedi ad es. Frank Gehry, di immaginare e progettare nuove forme che sembrano sfidare tutte le regole e principi del passato. Con le tecnologie attuali si possono immaginare e realizzare architetture sonore estremamente ardite, che pongono anche alla musica acustica nuove frontiere di competenze esecutive. Tra i primi a realizzare esperienze di questo tipo possiamo annoverare Shaeffer, Xenakis, Stockhausen e, tra gli italiani, Berio e Maderna.

Sembrano lontane le epoche più o meno leggendarie degli *head arrangements*. Nondimeno, e questo consola rispetto alla prospettiva di una musica ipertecnologica, molti grandi artisti considerano ancora la trasmissione orale un elemento imprescindibile dell'assimilazione di nuove tecniche e il processo audiotattile e di *biofeedback* rimane un elemento cruciale nel percorso didattico.

Se apparentemente questi nuovi materiali sembrano essere distanti dal jazz tradizionale in realtà possiamo individuare relazioni profonde con le radici della musica afroamericana:

Ad es. il ricorso alla microtonalità è più vicino ai canti dei pigmei Aka o alla musica occidentale? E in relazione ad alcuni livelli di complessità ritmica ci sentiamo analogamente di collegare questi alla musica di matrice eurocolta o a quella africana? E l'analisi delle classi di insiemi non è forse essa stessa un tentativo enciclopedico di riorganizzazione di materiali armonico-melodici, compresi quelli del jazz, che sembrano sfuggire alle categorie dell'armonia funzionale?

In questo senso il jazz sembra animato da una doppia valenza: uno stretto rapporto con la tecnica e quindi con un'idea di modernità, lì dove il sapere della conoscenza di determinate nozioni è imprescindibile e funzionale all'espressione artistica, e dall'altra la consapevolezza della limitatezza della tecnica stessa, nella misura in cui ogni tecnica è funzionale all'espressione individuale.

Il processo *imitation-assimilation-innovation*, caro a tanti musicisti jazz, stabilisce un percorso che parte già da un concetto non astratto e assoluto di tecnica.

- Il processo imitativo richiama la *mimicry*, il mimetismo, l'imitazione di altro da sé.
- *Assimilation* sembra essere un processo di *embodiment* di natura più psicologica che logica.

- *Innovation* è il processo di individuazione della propria personalità all'interno di una collettività.

Questo processo di apprendimento complessivamente sembra essere simile a quello linguistico, lì dove l'assimilazione di un linguaggio, si pensi a quello infantile e alle teorie di Piaget, procede attraverso diversi stadi di assimilazione e adattamento.

Se il linguaggio musicale del jazz presenta delle analogie con quello linguistico può tornarci utile quell'armamentario di figure retoriche utilizzate in musica tra il XVI e XVII definito "musica poetica" dove si stabiliva una stretta relazione tra linguaggio poetico e musicale. Passato in secondo piano nell'Ottocento, lì dove una visione romantica tende a far prevalere una visione "organicista" della costruzione musicale, l'uso di figure retoriche rimane comunque presente, sotteso e implicito nella musica fino alla contemporaneità: basti pensare a climax, tesi/antitesi, anastrofe (inversione), tutte figure retoriche tuttora presenti nella prassi musicale.

Jeff D. Erikson ha pubblicato una interessante dissertazione dal titolo "Signifying on the Greeks: the use of rethorical devices in jazz improvisation analysis"¹, in cui i numerosi esempi tratti dalla retorica classica vengono arricchiti da quelli di origine africana, stabilendo così una serie di elementi utili all'analisi di tecniche e strumenti espressivi anche del jazz contemporaneo.

¹ "Signifying on the Greeks: the use of rethorical devices in jazz improvisation analysis", Jeff D. Erikson, University of Illinois at Urbana-Champaign (2015)

Microtonalità

Per quel che riguarda l'utilizzo della microtonalità nel jazz possiamo individuare due principali linee di influenza:

- una legata alla componente etnica e quindi a sistemi di intonazione e accordatura non occidentali
- una relativa alla musica classica occidentale e contemporanea

Il jazz ha sempre avuto una significativa propensione a una certa elasticità riguardo all'intonazione di alcune altezze. Si pensi al blues, lì dove alcune note caratteristiche godono di una qualche indeterminatezza, in particolare terza maggiore-terza minore, quarta aumentata-quarta giusta. Secondo molti studiosi questo fenomeno ha radici lontane, reminiscenze nella cultura afroamericana di sistemi di intonazione diversi adattati a quello occidentale.

A questo fattore storico-culturale possiamo aggiungere quello della propensione nel jazz all'espressione di un suono individuale. In questo senso timbro e intonazione fanno parte di quei parametri rispetto ai quali il singolo gode della libertà di individuare soluzioni personali rispetto all'ideale estetico classico europeo, dove il musicista è formato per avere un timbro adatto all'esperienza orchestrale, e l'omogeneità va a discapito dell'originalità timbrica (o meglio, per essere più corretti, il margine di libertà creativa timbrica è maggiore).

Si pensi in questo senso ad artisti come Jackie McLean, che ha affermato in diverse interviste il suo "non essere intonato" come una precisa scelta espressiva, o, sempre per restare tra i sax alto, a Ornette Coleman e Eric Dolphy.

Inoltre tutta una serie di effetti (growl, glissati, wah-wah) confermano in questo senso una certa tendenza estetica a prescindere dalla precisione dalla perfetta intonazione anche nel jazz orchestrale (ad es. Mingus o Ellington) in favore di quella espressiva.

L'uso della microtonalità sembra rientrare quindi in una sfera di significato afferente al principio della *pitch indirection*, o, come sostiene Jeff D. Erickson, è espressione di un pensiero ellittico, ovvero "voler dire una cosa attraverso un'altra":

A musical gesture that obscures its true intention by placing more emphasis on approach notes than target notes (metrically, dynamically, etc.) or other means of placing target pitches in a weak position.

e di seguito

An African American rhetorical strategy whereby the point is made through indirect means, such as innuendo

L'altra corrente di influenza microtonale nel jazz è invece legata all'ambito della musica colta europea. L'utilizzo della microtonalità nella musica occidentale è sempre stato presente sullo sfondo di tutta l'annosa riflessione tra i diversi sistemi di intonazione fin dal rinascimento, e trova un grande impulso dalla musica elettrica ed elettronica nello scorso secolo.

Dalla musica concreta e gli esperimenti di Darmstadt degli anni '50 fino alle ricerche dell'IRCAM ancora oggi estremamente fertili, le nostre conoscenze riguardo alla natura fisico-acustica del suono hanno fatto da stimolo a diversi autori nella ricerca di sistemi di divisione dell'ottava alternativi o, come nello spettralismo, all'utilizzo dell'analisi dello spettro armonico come struttura fondante delle composizioni da un punto di vista melodico e armonico, includendo quindi altezze non temperate. A questo va aggiunto lo sviluppo delle scienze cognitive e delle neuroscienze che ha ulteriormente esteso il campo della sperimentazione percettiva.

Proprio legato all'esperienza dello spettralismo Steve Lehman, che è stato allievo a Parigi del compositore Tristan Murail, trova terreno fertile nell'uso della microtonalità nella composizione e nell'improvvisazione da parte di questo musicista newyorkese.

Nella sua tesi di dottorato presso la Columbia University dal titolo "Liminality as a Framework for Composition: Rhythmic Thresholds, Spectral Harmonies and Afrological Improvisation"² Lehman dichiara espressamente la tripla influenza di concetti e tecniche dello spettralismo, della musica afroamericana e delle scienze cognitive.

This paper will examine the ways in which involvement with both French spectral music and Afrological forms of improvisation has informed my current work as a composer. I present a brief overview of the major concerns and preoccupations of both musics as well as an account of the overlapping histories of spectral music and Afrological improvisation, with particular attention to the concepts of liminality and rhythmic thresholds in the light of recent music perception research.

Il materiale melodico-armonico della composizione *Echoes*, analizzata nel trattato, è costruito ad es. sullo spettro armonico del vibrafono e contiene quindi altezze non temperate.

The harmonic language of Echoes is loosely based on the sound spectrum of a vibraphone, which produces a very clear sense of pitch despite the presence of some inharmonic partials, as well as a relatively loud 15th partial which sounds three octaves and a major seventh above the fundamental

Come scrive il musicista italiano Umberto Tricca nella sua dissertazione su Lehman per il Conservatorio Cherubini di Firenze:

Infatti il E-1 (41,2 Hz) del vibrafono, viene ribadito dal secondo armonico E-2 (82,4 Hz) suonato dal basso tuba e dal basso acustico, mentre il sax tenore intona il settimo armonico ovvero 1/4 di tono più calante rispetto la settima minore temperata (C 3/4 #), il sax Alto e trombone rispettivamente intonano il nono F# e il decimo armonico G#, e la tromba intona l'undicesimo armonico ovvero una quarta crescente A 1/4 #.

Qui un breve esempio della concezione scalare armonica adottata in questa composizione e dei relativi microtoni.

²"Liminality as a Framework for Composition: Rhythmic Thresholds, Spectral Harmonies and Afrological Improvisation", Steve Lehman, Columbia University (2012)

The chord symbol notation (H8-H16) indicates that the soloist is to improvise using those pitches, rounded to the nearest 1/4 tone, which correspond to the 8th, 9th, 10th, 11th, 12th, 13th, 14th, 15th and 16th harmonic of a given note. In the case of C# (H8-H16) this gives the following:



Fig. 6: Chord symbol notation for improvisation in *Echoes*

Va precisato che l'uso della microtonalità è applicato in alcune composizioni e improvvisazioni di Lehman, mentre in altri contesti non è presente, anche se il suo linguaggio personale sassofonistico sembra sempre esserne più o meno consapevolmente influenzato in particolare rispetto all'intonazione di alcune altezze. L'uso della microtonalità sembra principalmente essere quindi legato esteticamente a quelle composizioni riconducibili allo spettralismo, per in qualche modo “giustificarne” l'uso, mentre in altre composizioni e improvvisazioni, specialmente *standard jazz*, non vi è presenza di ricorso a questa tecnica. Lehman possiede comunque un ampio bagaglio di tecniche estese vicine al linguaggio della musica contemporanea, da *alernative fingering* a *multiphonic*, all'uso dell'elettronica.

Riguardo a influenze non occidentali il jazz contemporaneo ha incorporato nei propri linguaggi influenze di diverse culture. Ad esempio Rudresh Mahanthappa, Vijay Iyer, Rez Abbasi, musicisti statunitensi ma tutti di origine asiatica, hanno inserito nella loro musica elementi delle loro culture di origine. In particolare Mahanthappa, che per restare in tema ha registrato proprio con Steve Lehman un disco dal titolo “Dual Identity” (2010, Cleen Feed), utilizza scale e modi di origine extraeuropea con un ampio ricorso all'utilizzo di quarti di tono.

La microtonalità trova nel sassofono una interessante possibilità espressiva lì dove attraverso una tecnica di diteggiature particolari si possono ottenere sostanzialmente tutti i quarti di tono con esclusione, purtroppo di quello tra sol e sol diesis, alcune note del registro più grave, dal do diesis in giù, e di quello acuto e sovracuto, cui si può sopperire comunque in modo relativamente facile attraverso l'imboccatura. Esiste un'ampia letteratura in questo senso e alcuni titoli sono stati da me inseriti nella bibliografia.

Lehman utilizza frequentemente la microtonalità nell'improvvisazione con una logica e tecnica più riconducibile all'influenza contemporanea piuttosto che a quella etnica. Da notare che Lehman è stato in gioventù allievo, oltre che di Braxton, anche di Jackie McLean. Entrambi, per sua stessa ammissione, hanno avuto una decisa impronta sulla sua visione estetico-artistica.

Amir ElSaffar, musicista e compositore di Chicago, di origine irachena, ha sviluppato un sistema di applicazione del maqam alla strumentazione, al materiale melodico e a quello armonico del jazz.

Il maqam è un sistema di modalità utilizzato nella musica araba, legato a una prassi improvvisativa tramandata oralmente, con alcuni schemi e cellule fondamentali ricorrenti. Lì dove molti artisti che si sono ispirati a sonorità arabe hanno “occidentalizzato” il materiale melodico non ponendosi

questioni riguardo all'intonazione, ElSaffar, che oltre la tromba suona il santur e canta, utilizza in maniera rigorosa i microtoni, attraverso diteggiature non convenzionali negli strumenti a fiato, e accordando pianoforte e strumenti a corde in modo funzionale ai modi del maqam.

Quando parliamo di maqam e musica araba ci riferiamo a un sistema musicale sviluppato in secoli e in un territorio estremamente vasto. Basti pensare alla molteplicità di diverse musiche europee, alcune poi a loro volta influenzate da quella araba, per capire che si tratta un argomento complesso da affrontare. Complesso e sofisticato; quella araba è una tradizione nella quale, come ci ricorda Sorce Keller in "Musica e Sociologia", ci sono stati tramandati principalmente nomi e contenuti dei teorici della musica, piuttosto che di compositori o esecutori.

Il maqam in questione, che ricorda lo Jins Hijaz, in realtà deriva dalla tradizione della musica persiana, ed è entrato a far parte della cultura araba a partire dalla occupazione islamica della regione dell'antica Persia nel VII sec d.C. Si tratta qui del Dastgah Hemayoun, da cui il titolo del brano, simile al quinto grado di una scala armonica ascendente. Simile perché proprio il sesto grado di questa scala è aumentato di un quarto di tono, e posto a metà tra il sesto maggiore e minore che caratterizza la differenza tra scala melodica e armonica, e il settimo grado abbassato di un quarto di tono.

La scala risultante, come risulta dall'armatura in chiave dello stesso ElSaffar, può essere trascritta come re mi- fa+ sol la sib do, dove il simbolo "+" sta per "aumentato di un quarto di tono" e il "-" diminuito.

Tra re e mi- è presente quindi la distanza di tre quarti di tono, mentre tra mi- e fa+ quella di quattro quarti di tono, quindi un tono intero. Qui l'armatura in chiave caratterizzante il modo:



L'ambiguità tra minore melodica e armonica sembra risolversi da un punto di vista percettivo per la seconda. Suppongo che la nostra abitudine uditiva tenda a dare predominanza alla percezione di due intervalli di grandezza diversa, e quindi a ricondurre al semitono-seconda aumentata caratterizzante la scala armonica.

La modalità araba, analogamente a quella occidentale, è costruita dalla combinazione di due tetracordi, che possono però essere tra loro intercambiabili, in modo analogo a quanto succede con la scala minore melodica. Queste sostituzioni di tetracordo seguono delle regole precise legate all'andamento melodico e ritmico delle frasi musicali.

Il brano presenta una forma piuttosto complessa con una sezione, le prime sette misure, che ritorna più volte durante il brano e viene eseguita in modo omofonico dagli strumenti. Le altre sezioni della composizione vedono la presenza di pedali sui quali gli accompagnatori della melodia principale suonano liberamente intorno alla modalità.

Il brano Hemayoun è presente nel disco "Two Rivers" del 2007 edito da Pi Recordings, con la presenza non casuale al sax al fianco di El Saffar proprio di Mahanthappa.

Multi e polimetria, multi e poliritmia

Il tema è complesso e articolato e tuttora vede diverse definizioni e interpretazioni a partire dalla distinzione tra ritmo e metro.

Ad es. troviamo in “Canone Infinito: lineamenti di teoria della musica” di Loris Azzaroni (Ed. CLUEB, 2001):

(..) non vi è accordo fra i teorici della musica: 1. netta separazione fra ritmo e metro; 2. presenza di momenti «forti» che ritornano a determinati intervalli di tempo rendendo percepibile una struttura accentuativa definibile come metro. Sul primo punto alcuni teorici sono dell'avviso che il metro sia una sorta di sottinsieme del ritmo, e non, come invece pensano altri, qualcosa di nettamente distinto da esso, o addirittura un riferimento implicito indispensabile alla percezione del ritmo;

e sempre sul tema dallo stesso autore:

L'irrisolta diatriba fra accentualisti, seguaci della Scuola di Solesmes e mensuralisti nell'interpretazione del canto gregoriano, la distribuzione delle durate su base quantitativa (durate lunghe e brevi) e non accentuativa nella produzione musicale della Scuola di Notre-Dame (modi ritmici), i concetti di perfezione e di gruppo mensurale come base dell'articolazione temporale dei repertori polifonici fino al XVI secolo (mensurazione), la tendenza a spezzare qualunque forma di prevedibile periodicità in molta musica dell'Otto e Novecento, sono solo alcuni esempi della complessità delle questioni che ruotano attorno ai concetti di ritmo e di metro. La situazione – pur entro certi limiti – risulta un po' più chiara solo per il periodo che va dall'inizio del Seicento alla metà circa dell'Ottocento, se non altro perché l'accento musicale diviene un elemento di interpunzione, differenziazione e caratterizzazione del continuum sonoro tanto forte da porsi come riferimento imprescindibile sia sul versante compositivo che su quelli esecutivo e percettivo.

Qualche relativo chiarimento sul tema successivamente sempre dallo stesso autore:

Laddove in un complesso polifonico due o più delle voci costitutive siano articolate temporalmente secondo metri o ipermetri diversi, la struttura articolatoria globale presenta una combinazione sincronica di scansioni metriche diverse e talora contrastanti; la coesistenza simultanea (non diacronica!) di metri diversi si dice polimetria. Nella letteratura musicale di ogni tempo casi di questo genere sono praticamente infiniti: si pensi ad es. alla polifonia arsnovistica, del Quattrocento e del Cinquecento (cfr. ess. 2.33-34), al contrappunto bachiano, a certi contrasti metrici di epoca tardoclassica e romantica, alle complesse strutture polimetriche del primo Novecento e della musica contemporanea. In tutti questi casi la comprensione del metro è messa a dura prova: la regolarità, la «quadratura» metrica del periodo aureo del classicismo più che la

norma sembra essere l'eccezione che conferma la regola.

In modo parallelo alla multimetria e alla polimetria (cfr. sopra), la multiritmia e la poliritmia si riferiscono alla presenza di gruppi ritmici diversi rispettivamente in un contesto monodico e polifonico. Nell'esempio 2.19a-b, tratto da Machault, seppure ad ampio raggio si è notato il ripetersi di un identico raggruppamento di durate (talea) per tutta la durata del tenor, procedimento, questo, che va sotto il nome di isoritmia

Da questo possiamo derivare innanzitutto la differenza nei prefissi multi e poli, lì dove il primo definisce eventi diversi in successione, il secondo invece simultanei.

La differenza tra metro e ritmo invece sembra essere più complessa da definire, si veda in proposito

Se il metro è una successione di tempi configurata secondo un'alternanza di un tempo forte e un tempo debole (metro doppio), oppure secondo un'alternanza di un tempo forte, un tempo non accentato e un tempo debole (metro triplo), ciò significa che nella definizione di metro non entra direttamente il concetto di suddivisione dei tempi in sottounità, ossia la percezione del metro non dipende in prima istanza dal tipo di suddivisione interna dei singoli tempi; la diversità di suddivisione dei tempi in sottounità determina unicamente la tipologia delle unità metriche (a suddivisione binaria o ternaria) e, insieme alla durata di tali unità, entra nella nostra percezione del metro e nella valutazione delle sue uguaglianze e diversità, regolarità e irregolarità. Un metro che, per aggiunte successive di sottounità ai tempi che lo scandiscono, si offre come una successione di durate di impulsi costantemente variabili, verrà ancora percepito come metro, tutt'al più come metro irregolare. Un caso del genere si riscontra in Messiaen:

e sempre in seguito

impossibile poter arrivare ad una formulazione univoca e sufficientemente soddisfacente del concetto di ritmo musicale, compresa fra i due limiti di una formulazione estremamente rigida (del tipo: "Il ritmo musicale è l'articolazione temporale degli accenti") e di una largamente onnicomprensiva (del genere: "Il ritmo è uno degli aspetti percepibili delle configurazioni del tempo musicale")

e ancora invece Nattiez³ sostiene che

il ritmo è caratterizzato soltanto da intervalli di durata fra gli eventi privi di altezza, intensità e timbro"

Cooper e Meyer nel loro celebre *The Rhythmic Structure of Music*⁴:

"Il ritmo può essere definito come il modo in cui uno o più impulsi non accentati sono raggruppati in rapporto ad un impulso accentato

Per chiarire le differenze si introducono concetti più elaborati come "tempo fisico" e "tempo

³ Jean-Jacques Nattiez, musicologo e semiologo nato ad Amiens nel 1945

⁴ *The Rhythmic Structure of Music*; Cooper and Meyer, University of Chicago Press, 1960

cronometrico”, si veda sotto ad es.:

Da quanto detto finora si evince che metro e ritmo (sia che li si voglia intendere come fenomeni autonomi benché intercorrelati, oppure come fenomeni tali per cui il metro è di per sé contenuto nel ritmo) caratterizzano due diversi aspetti del tempo musicale, che sono fra loro in rapporto simbiotico e dialettico: un aspetto temporale essenzialmente «meccanico», articolato all'interno della misura e dell'ipermisura in tutta la musica dall'epoca barocca a quella romantica, cui David Epstein si riferisce con il termine tempo cronometrico, e un aspetto denotante l'unicità organizzativa del tempo intrinseco ad ogni composizione, arricchito e qualificato dalle esperienze particolari entro cui si struttura, che Epstein vede come tempo integrale

Unità di misura del tempo cronometrico sono al primo livello l'impulso (o battito, beat), ed al secondo livello il metro, a sua volta organizzato e strutturato in impulsi; nella musica classico-romantica Epstein associa tali unità a qualcosa di dato a priori, di innato in un sistema che per una serie di convenzioni stilistiche è come preesistente alla composizione. L'unità di misura del primo livello del tempo integrale è invece la pulsazione (pulse), che Epstein vede come qualcosa che può corrispondere alla sensazione di insorgenza-enfasi-spegnimento della pulsazione nel sistema circolatorio o all'alternanza tensione-riposo nel ciclo respiratorio⁷⁸; al secondo livello i pulses – che a differenza dei beats possono dilatare o comprimere il tempo musicale a seconda del grado di tensione e distensione interne al contesto specifico – si raggruppano in unità di maggiore ampiezza, che sono per lo- ro natura ritmiche e relazionano sequenze di impulsi, con modelli (patterns) ritmici specifici di ogni opera

tempo cronometrico

metrounità minima: beat

enfasi: accento metrico

fattori determinanti: schema precompositivo, stabilito dalle convenzioni stilistiche; queste conferiscono al metro determinate caratteristiche: metro a due e tre tempi, successione tempo forte-tempo debole, battere-levare, aspettativa di regolarità accentuativa

tempo integrale

ritmounità minima: pulse

enfasi: accento ritmico

fattori determinanti: contesto derivante dalle premesse compositive di ogni singola opera; successione accentuativa derivata da fattori che esulano dal ritmo in senso stretto: armonia, cadenze, pro- filo melodico, e così via

Se troviamo tanta e tale difficoltà nel definire i fenomeni ritmici nell'ambito della cultura musicale occidentale, dotata di un sofisticato substrato di analisi musicologica, difficile dipanare nel jazz questo groviglio.

Steve Coleman sostiene ad es.⁵:

(..) the western concepts of time signatures (including so called “common” and “odd time signatures”) largely do not exist and have no place in creating music. These concepts come from European art music and the concepts of M-Base are based primarily on music from Afrika and creative music of the Afrikan Diaspora (where in the last 76 years there has been a steady progression to use non- western concepts as a basis for the music). This music is unique primarily in the areas of spiritual, rhythmic and melodic development.

Il fatto, inoltre, che nel jazz, come in molte musiche di tradizione orale, la musica non sia mediata necessariamente da un codice intersemantico come quello della scrittura musicale, rende ancora più arduo stabilire le intenzioni del musicista e la percezione di un evento complesso temporalmente.

Possiamo quindi a mio parere, per semplicità, stabilire che la differenza tra metro e ritmo sia in un diverso grado di strutturazione interna della frase ritmica e che la pulsazione sia un concetto connettivo tra i due.

Come nella questione microtonale, anche riguardo alle figurazioni ritmiche nel jazz contemporaneo possiamo individuare due matrici di influenza: una etnica e una legata alla musica contemporanea.

Da un lato troviamo artisti come Steve Coleman che nell’elaborazione di schemi ritmici articolati si rifanno ad un’idea ciclica della percezione ritmica, metafora dei processi naturali. Coleman ha approfondito lo studio di diverse culture musicali extraeuropee, spesso attraverso residenze in Africa e Sud-Centroamerica, cercando di entrare in connessione diretta con queste tradizioni e trasferendone alcuni contenuti nella sua musica.

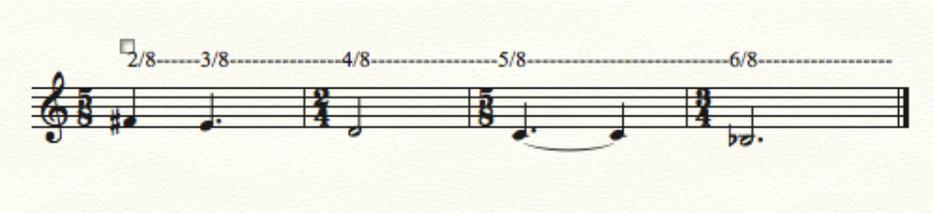
Al contrario artisti come il già citato Steve Lehman, che pur dichiara la sua matrice ritmica come afroamericana, nella sua musica manifesta diverse analogie con la multimetria della musica contemporanea oltre ad analogie con la concezione di livelli ritmici diversi sovrapposti (polimetria o polipulsazione) si pensi a “Vortex Temporum” dello spettralista Grisey. A questo si aggiungano i suoi studi in ambito delle scienze cognitive sulla percezione del ritmo.

In generale, tornando alla tesi di Erikson questi fenomeni rientrano, come la microtonalità, nell’idea di “*indirection*” e il senso di significare in modo allusivo, indiretto e metaforico della cultura africana:

Use of cross rhythms, polymeter, accenting weak beats, playing ahead of or behind the beat, playing straight eighths against a swing rhythm backdrop, etc.

Ho cercato di applicare questi principi ad alcune mie composizioni originali, nate spesso come un esercizio: Hyper Steps è *contrafact* di Giant Steps di John Coltrane, costruito sull’idea di attribuire a ogni accordo o battuta un tempo diverso in ordine crescente e decrescente da due a sei ottavi.

5 <https://m-ba>



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, a sequence of time signatures is indicated: 2/8, 3/8, 4/8, 5/8, and 6/8, connected by dashed lines. The notation below the staff consists of a series of notes and rests that correspond to these time signatures, illustrating the concept of polymeter.

origine il titolo No-Evidence.

Il tema finale è costruito su progressive riduzioni melodiche al fine di svelare gradualmente la melodia originaria.

59

Sx.A.

Vib.

Basso A

64

Sx.A.

Vib.

Basso A

Ho scritto inoltre una seconda linea attribuendola al basso, ma può essere comunque utilizzata da altri strumenti durante l'esecuzione.

Gli accordi originali sono stati modificati non da un punto di vista funzionale, ma attraverso alcuni *modal interchange*, spesso legati agli insiemi di altezze originati dal materiale melodico utilizzato.



Nella sezione B il vibrafono espone in solo la seconda figura (una serie di sei note che viene retrogradata nella seconda parte della sezione) costruita su un metro di 3/8.



Questi due ritmi sono eseguiti contemporaneamente dalla quinta misura della lettera C, entrambi retrogradati melodicamente, suonati alternativamente da sax e vibrafono.

Alla lettera F compare al vibrafono e poi alla batteria un nuovo ritmo, dal metro illusoriamente binario, divisibile in due semifrasi una di 12/8 e l'altra di 9/8.



Dalla lettera G, alla ripesa del tutti, gli strumenti alternano tra di loro questi tre ritmi improvvisando

a partire dagli intervalli e dalle serie utilizzate.

Monoesatono è una composizione di Alessandro Fedrigo , melodicamente costruita su due insiemi esacordali complementari e ritmicamente basata su una poliritmia nella sezione A (batt. 7-8) di cinque ottavi su sei, la cui somma dà un tempo complessivo di 15/8. La batteria e il sax suonano il sei ottavi mentre il riff del basso scompone i quindici ottavi in un metro di cinque ottavi ripetuti sei volte, creando un effetto poliritmico.

7

7

7

Il B (misura 9 e 10) è costituito da un tempo di 7/8.

Elgotar Bengotar è un'altra interessante composizione di Alessandro Fedrigo costruita da un punto di vista armonico nella parte A con strutture intervallari di terze maggiori e minori e con un'idea polimetrica in cui tre figure diverse (tre, quattro e cinque ottavi ripetuti ciascuno quattro volte) vengono attribuite in modo asincrono tra di loro creando sostanzialmente un effetto di costante percezione di pulsazioni diverse sovrapposte, ma che hanno un punto d'incontro comune ogni 20/4.

La

A. Sax.

Vib.

Bass

D. S.

sezione B richiama l'idea di Hyper Steps, con una successione decrescente da sei a due ottavi, e costruita da due insiemi di altezze complementari.

The musical score consists of four staves: A. Sax., Vib., Bass, and D. S. The piece is in 7/8 time and features a sequence of time signature changes: 7/8, 6/8, 5/8, 4/8, 3/8, 2/8, and 7/8. The A. Sax. part is a melodic line with a descending contour. The Vib. part provides harmonic support with chords. The Bass part follows a similar descending melodic line. The D. S. part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific articulation or effect.

Pitch class set e M7

La teoria delle classi di altezze nasce nel secondo dopoguerra negli Stati Uniti in particolare ad opera del compositore Milton Babbitt e del musicologo Allen Forte.

Particolarmente diffusa nel mondo della contemporanea d'oltreoceano non ha trovato grande diffusione nella musica europea salvo qualche eccezione (ad es le sperimentazioni di Luigi Nono) e applicazioni indirizzate alla ricerca dell' IRCAM.

Questo modello di analisi non determina tanto un'estetica, ma rappresenta uno strumento di analisi per tutto il materiale atonale con propensione all'utilizzo di tecniche quali inversione, moltiplicazione, trasposizione, contiguità, combinatorietà, complementarità.

Nell'analisi di un insieme di altezze mod 12 si attribuiscono di fatto i numeri interi da 0 a 11 ai nomi delle note della scala cromatica ascendente partendo dalla nota do.

Applicando i principi della teoria degli insiemi si creano delle classi di altezze che vengono siglate attraverso un numero x-y dove x è il numero delle altezze utilizzate e y l'ordine crescente con cui sono categorizzate.

La forma di ciascun insieme è determinata dalla disposizione in ordine crescente delle altezze delle note che la comprendono, e può essere trasformata in una forma primaria che origina sempre da zero, nota do, a 11, nota si.

Un altro strumento utile è il vettore intervallare che è rappresentato dal numero delle qualità di diversi intervalli che si ottiene da tutte le possibili combinazioni tra le altezze e che determina quindi la natura combinatoria di ciascun insieme.

Da notare che per ottenere un numero limitato di forme primarie si considerano gli intervalli dal semitono al tritono identici ai loro reciproci dal tritono alla settima maggiore.

Ad es. la triade maggiore e minore e tutti i loro rivolti appartengono allo stesso set classificato come 3-11, con forma primaria (0,3,7) do-mib-sol, e vettore intervallare [001110], ovvero, nell'ordine zero semitoni, zero toni, una terza minore, una terza maggiore, una quarta, nessun tritono.

Possiamo forse, dopo più di mezzo secolo, considerare questa esperienza di ricerca un tentativo enciclopedico di comprendere la totalità delle combinazioni delle diverse altezze in modulo 12 e di analizzarne attributi e qualità.

Nel jazz troviamo traccia dell'utilizzo di questo sistema tanto nelle dissertazioni on-line (vedi sito M-Base: <https://m-base.com/what-is-m-base/>) quanto in molte composizioni e improvvisazioni di Steve Coleman, in particolare per quel che riguarda principi di *sum*, simmetria e armonia negativa.

Ad es. qui a proposito della composizione *Cross Fade*, tratta dall'album del 1990 dal titolo *Black Science* che suona come una vera e propria "dichiarazione programmatica":

"Melodically and harmonically the concept of "Cross-Fade" deals with tonal deals in key centers).

In other words, what is important here is the position of tones in space or centers in terms of space (as opposed to the standard tonality which distance). So when I speak of improvising with regard to a "sum II tonal center" I am speaking of a tonality that has an axis (or spatial center) of sum means that the tones B-C (also F-G flat) are the spatial tonal centers of this section

of the composition. For the improviser this means improvising with this spatial tonality in mind. To go into some examples of improvising in a "sum II" tonality is beyond the scope of this presentation and any [sic] would take many chapters. I do plan on releasing a small book on the subject later but I can say that one necessity would be learning to think spatially with the mind as well as using your ears.

Da queste parole di Coleman, oltre ad un parziale chiarimento sul termine *Sum e Axis [di simmetria]*, troviamo quanto detto in precedenza riguardo al tipo di processo di apprendimento che richiedono queste tecniche, non solo da un punto di vista logico, ma da quello dell'assimilazione, per nulla facile, dal momento che costringe a reinventare l'abitudine dell'ascolto attraverso la prassi esecutiva.

Dall'interessante testo "Playing outside : excursions from the tonality in jazz improvisation " di Tim Dean Lewis per la City University of London troviamo un'accurata analisi del brano Cross Fade, che supporta l'ipotesi riguardo l'influenza del serialismo americano sulla musica di Steve Coleman.

Further, it has struck me that there is a similarity between the "Sum ' system and the theories of Perle (1977), both in terms of structure and nomenclature (although I do not know whether Steve Coleman has been directly influenced by this text)

Sempre sull'argomento Steve Coleman afferma:

"When I play, I'm not thinking scales. A lot of younger players are so locked into scales that they can't think of anything else. I've often two modes, major and minor, dominate out of the countless diatonic structures. After studying African, Eastern and Bulgarian folk music. I decided that it wasn't necessary to use just major and minor, and consciously abandoned it. Now I'm working with cells. There's nothing mystic about that - they're just small musical constructs which I manipulate to get two types of sound motion, stationary and in transit. I've also been looking for geometric ways of doing progression rather than thinking in standard terms."

Interessante osservare qua come teorie di musica e di ricerca contemporanea, cellule e insiemi, si sposino con tradizioni musicali etniche, in una sorta di corto circuito che sembra, apparentemente, relegare in secondo piano le sonorità della musica europea dal rinascimento ai primi del novecento. Un inaspettato fil rouge tra serialismo e musica africana, tra musica popolare extra-europea e quanto di più razionalmente complesso elaborato nella musica occidentale.

Queste o analoghe indicazioni per determinare insiemi di altezze utilizzate in modo armonico in sostituzione delle classiche sigle sono usate talvolta da molti musicisti afferenti all’M-Base come Miles Okazaki, Jonathan Finlayson e Jen Shyu.

L’analisi attraverso classi di insiemi di altezze consente di evidenziare le caratteristiche e le proprietà di gruppi di note che non hanno un corrispettivo evidente all’interno dell’armonia tradizionale di tipo funzionale.

A mio parere molto materiale anche della tradizione jazzistica può così essere meglio decifrato, sd es. *voicing* e *pattern*.

La mia prima composizione scritta utilizzando queste nozioni, è stata “Spazio Angusto”

Il titolo nasce dalle caratteristiche del materiale musicale utilizzato: quattro insiemi di tre note ciascuno, insiemi semplici costruiti sulle prime combinazioni di piccoli intervalli, seconda maggiore e minore e terza maggiore, quindi uno spazio intervallare limitato e apparentemente limitante:

F#, G, Ab

A, Bb, C

Ab, Bb, B

F, Gb, A

Il primo, insieme 3-1, è costituito da una successione a distanza di semitoni.

The image shows a musical score for a piece titled "Spazio Angusto". It consists of four staves, labeled 'x', 'ie', 'ss', and 'et' from top to bottom. The top three staves (x, ie, ss) are in treble clef, and the bottom staff (et) is in bass clef. The time signature is 3/4. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 3/8 time, and the second measure is in 3/4 time. The notes are: x: G4, A4, Bb4; ie: F#4, G4, Ab4; ss: F#4, G4, Ab4; et: F#4, G4, Ab4. There are various intervallic relationships and voicings indicated by brackets and arrows, including a 3-1 interval in the first measure and a 3-2 interval in the second measure. The notes are marked with 'x' above them, indicating they are part of the 'x' set.

Il secondo e il terzo hanno un tono e un semitono disposti in ordine inverso, ma nonostante questa apparente diversità appartengono allo stesso gruppo, il 3-2, che ha come vettore intervallare 1,1,1,0,0,0.

The first system consists of four staves. The first three staves are in treble clef and show melodic lines. The first staff has a trill on the first note. The second staff has a triplet of eighth notes. The third staff has a triplet of eighth notes. The fourth staff is a rhythmic accompaniment with 'x' marks above notes, indicating a specific articulation or technique.

The second system consists of four staves. The first three staves are in treble clef and show melodic lines. The first staff has a trill on the first note. The second staff has a triplet of eighth notes. The third staff has a triplet of eighth notes. The fourth staff is a rhythmic accompaniment with 'x' marks above notes, indicating a specific articulation or technique.

Il quarto che contiene un semitono e una terza minore è il 3-3.

La prima sezione si sviluppa melodicamente con vibrafono, sax e basso che suonano coralmemente la melodia ricavata dall'utilizzo esclusivo delle note dell'insieme.

The image shows a musical score for four staves. The first three staves are melodic lines, each starting with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a 3-measure triplet. The fourth staff is a rhythmic pattern with 'x' marks above notes, indicating a specific rhythmic structure.

I quattro insiemi sono utilizzati e suddivisi in blocchi di due battute ciascuno. Il materiale di ciascun insieme è utilizzato in modo seriale: ogni nota di ciascun insieme è presente, con l'avvertenza di evitare la ripetizione della stessa all'interno di un singolo blocco, in modo da un lato di far percepire sempre il colore complessivo degli insiemi, dall'altro di evitare il più possibile una sensazione di tonalità o di predominanza di un'altezza sulle altre.

Vibrafono, sax e basso seguono rigorosamente questa idea come potete vedere alla lettera A della partitura.

Nell'utilizzo delle classi di altezza uno degli strumenti più semplici e interessanti per lo sviluppo melodico è quello del cambio di ottava.

Con insiemi così stretti, che nella loro forma fondamentale si muovono nell'ambito di semitono, tono e terza minore, il cambio di ottava dell'altezza di una nota determina la creazione di salti ampi: settime, seste e none.

Sax alto e basso seguono un movimento contrario in questo senso: dall'alto al basso per il primo e dal basso all'alto per il secondo. Il vibrafono come strumento polifonico sintetizza entrambi questi movimenti.

Il brano è costruito prevalentemente dalla ripetizione di una sezione A di otto misure sviluppata e variata o inframmezzata da sezioni riorchestrate o finalizzate a momenti solistici.

La composizione si sviluppa in modo più o meno rigoroso seguendo questo schema attraverso processi di orchestrazione, ripresa e variazione della sezione A, assoli e variazioni della formula ritmica, fondata anch'essa sulla presenza del numero 3 con un processo che in qualche modo replica l'idea di insieme a livello ritmico, con un contrappunto ritmico tra la linea del basso e il *drum chant* della batteria.

Un insieme di tre note offre possibilità di sviluppo interessanti, con l'utilizzo del tritono come intervallo traspositore, che trasforma il nostro insieme da 3 a 6 elementi

F# G Ab + C Db D

A Bb C + D# E F#

Ab Bb B + D E F

F Gb A + B C Eb

Gli insiemi di sei note per le loro caratteristiche hanno un ruolo particolare nella musica seriale. Innanzitutto ciascun esacordo ha un insieme complementare di altre sei note che va a completare l'insieme cromatico.

Un'ulteriore possibilità è considerare il tricordo come sottoinsieme di altre scale (tutte le scale conosciute possono essere considerate insiemi) più familiare e caratteristica.

Il primo insieme di Spazio Angusto infatti può generare una scala cromatica, il secondo e il terzo, con l'inclusione delle note C# e G, due diverse scale diminuite, come l'ultimo con l'inclusione delle note B e F.

Legato al concetto di *pitch class* quello di *deep scale* ovvero scale che abbiano un vettore intervallare che consista di valori unici. Questo attributo sembra fornire una grande possibilità di costruzione di sottoinsiemi diversi, e quindi maggiore varietà ad es rispetto a una scala simmetrica. Inoltre queste scale possiedono un'altra proprietà importante, ossia di essere trasponibili per l'intero insieme cromatico con relazioni tra le stesse create da quantità diverse di note comuni.

La più nota tra le *deep scale* è quella maggiore e l'analisi delle sue proprietà insiemistiche ha fornito alcune ipotesi logico-matematiche sul prevalere di questo sistema nello sviluppo della storia della musica occidentale.

La scala maggiore, insieme 7-11 costituito dalla forma (0,2,4,5,7,9,11), che nella sua forma primaria, in ordine crescente di distanze e intervalli, è (0,1,3,5,6,8,10) possiede vettore intervallare [2 5 4 3 6 1], un valore unico per ogni intervallo, con predominanza dell'intervallo di quarta, reciproco della quinta. Sappiamo che la quinta è elemento fondante di ogni scala maggiore diatonica; una scala maggiore può essere riletta come una successione di questo intervallo ad es, in do maggiore la sequenza sarà fa-do-sol-re-la-mi-si.

Cosa succede ora se con principio isomorfico proviamo a costruire delle nuove scale che abbiano come unità di misura principale non il semitono, ma tutti gli altri intervalli?

Otterremo sempre delle scale non eptafoniche perchè ci sarà sempre una ripetizione di qualche nota, ad eccezione che con l'intervallo di quinta e quarta, che genererà la scala contenuta nell'insieme 7-1 (0,1,2,3,4,5,6) iv [6 5 4 3 2 1] che è l'*altra deep scale* eptafonica.

Nel far questo non abbiamo altro che applicato una delle proprietà citate all'inizio di questo paragrafo, quella della moltiplicazione, indicata dal simbolo M. Moltiplicando la successione 2,2,1,2,2,2,1 di volta in volta per il numero di semitoni caratterizzante l'intervallo scelto e poi riportando i risultati ottenuti in mod 12, ovvero nella stessa ottava.

L'operazione moltiplicativa più fertile sembra essere quella quindi di M7 (o M5), usata spesso infatti in dodecafonia e serialità insieme a retrogradazione e inversione, per generare serie nuove

con un legame di parentela profondo con l'originale.

La natura della relazione stretta tra i due insiemi 7-1 e 7-11 nasce dal fatto che entrambi gli insiemi hanno una stretta correlazione con i due intervalli più generativi, il semitono e la quinta e i loro reciproci ovviamente.

Possiamo quindi costruire accordi e modi sulla scala 7-1 in modo analogo alla scala maggiore e derivare una serie di scale con proprietà affini a quelle della scala maggiore.

Da osservare che le scale simmetriche e i modi a trasposizione limitata rimangono invariati in entrambi gli insiemi. Di seguito la moltiplicazione di alcune delle scale più note:

The image displays ten musical staves, each representing a different mode or scale derived from the 7-1 system. Each staff is labeled with its name and 'M7', indicating a multiplication by the interval of a major seventh. The scales shown are: scala maggiore M7, dorico M7, frigio M7, lidio M7, mixolidio M7, eolio M7, locrio M7, minore melodica asc. M7, minore melodica M7, scala diminuita T/ST M7, and scala alterata M7. The notation uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#) for the first scale, with subsequent scales showing chromatic alterations to the notes of the previous scale.

Per la sua natura il 7-1 possiede caratteristiche di maggior tensione, essendo il cromatismo il valore intervallare predominante rispetto alla quinta del 7-11.

Questa profonda relazione tra i due insiemi può essere a mio parere interessante oltre in ambito atonale anche in quello tonale, proprio perché l'insieme 7-11 possiede esattamente le stesse proprietà di una scala maggiore in termini di sviluppo di modi e accordi.

Ogni melodia costruita in un sistema tonale 7-11 può essere quindi trasformata in una a riferimento cromatico 7-1. L'unica accortezza è quella, rispetto all'operazione moltiplicativa del serialismo, di considerare l'operazione M7 in modo che io definisco relativo, ovvero considerando la

fondamentale del sistema 7-11 la stessa del 7-1. Per cui la fondamentale di ciascun nuovo sistema tonale cromatico va considerata il nostro nuovo valore 0.

Le due scale maggiori sovrapposte sono le seguenti:

7-11: do re mi fa sol la si

7-1: do re mi si do# re# fa

ottenute dalle seguenti operazioni:

7-11: 0 2 4 5 7 9 11

7-11 M7= 0 2 4 11 1 3 5

ovvero:

$0 \times 7 = 0$

$2 \times 7 = 14 \text{ mod } 12 = 2$

$4 \times 7 = 28 \text{ mod } 12 = 4$

$5 \times 7 = 35 \text{ mod } 12 = 11$

$7 \times 7 = 49 \text{ mod } 12 = 1$

$9 \times 7 = 63 \text{ mod } 12 = 3$

$11 \times 7 = 77 \text{ mod } 12 = 5$

Di fatto, in modulo 12, tutte le distanze pari rimangono invariate mentre quelle dispari si invertono in modo costante a distanza di tritono. il tetracordo fa-sol-la-si diventa in M7 si-do#-re#-fa.

Interessante notare l'affinità di questi risultati con quella che in armonia si chiama la sostituzione di tritono, che sembra essere basata sulla stessa proprietà matematica.

Possiamo quindi traslare in M7 relativo tutte le composizioni tonali, di seguito alcuni esempi che ho elaborato dai temi di "Donna Lee", "Lennies Pennie's" e il noto solo di Lester Young su "Oh, Lady be Good".

In queste nuove melodie si manifestano degli aspetti interessanti con alcune figure ricorrenti:

- gli intervalli di quarta/quinta diventano semitoni ascendenti o discendenti e viceversa, con un evidente riflesso da un lato su tutti i passaggi cromatici e dall'altro su tutte le progressioni per quinte
- ogni terza maggiore rimane ascendente mentre la terza minore diventa discendente,

analogamente con quanto avviene nell'armonia negativa

- la quinta di una scala maggiore diviene il suo tritono
- la sesta giusta di una scala maggiore diviene la terza minore
- la quarta di una scala maggiore diviene la settima maggiore e viceversa

In generale, e forse anche qui possiamo trovare un'analogia con quanto avviene nell'armonia negativa, gli andamenti melodici lineari ascendenti o discendenti assumono in M7 un andamento più circolare o a spirale.

Un esempio più elaborato di sviluppo M7 è il mio *contrafact* di Antropology dal titolo Antroposophy.

Ci sono due linee melodiche. Il tema del vibrafono, costruito su M7 del tema originario e il suo negativo suonato dal sax. I temi costruiti sulla sezione A sono uno il negativo dell'altro lì dove all'insieme basato sulla fondamentale sib si integra quello avente fondamentale lab con il rovesciamento speculare della melodia.

The image shows a musical score for the piece "Antroposophy". It consists of six staves, grouped into three pairs. Each pair contains a saxophone (A. Sax.) and a vibraphone (Vib.) part. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first pair of staves (measures 3-7) shows the initial melodic development. The second pair (measures 8-11) continues the theme with a first ending bracket. The third pair (measures 12-15) shows further melodic evolution, including a four-measure phrase at the end. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Anche la linea di basso e la struttura armonica dell'accompagnamento (di cui ho ipotizzato due versioni) è basata sempre sulla trasformazione M7 relativa.

L'armonia nei voicing del vibrafono contiene in sé entrambi gli insieme ed è dotata quindi di una sua simmetria interna.

La parte di basso e batteria è costruita secondo un principio di aumentazione circolare, lì dove ciascun quarto a rotazione viene aumentato di un ottavo:

The image shows three staves of music for E.B. (Electric Bass). The first staff starts at measure 5, the second at measure 8, and the third at measure 12. The music features a sequence of notes that increase in pitch by an octave every four measures, creating a circular progression.

La sezione B invece è costruita soltanto dalla trasformazione M7 relativa del tema, del basso e dell'armonia originaria con una modulazione metrica, dove su un tempo di 5/4 con una pulsazione di 4/4, creando un effetto di rallentamento.

The image shows three staves of music starting at measure 15. The top staff is for A. Sx. (Alto Saxophone) with a melodic line in 5/4 time, featuring four-measure phrases. The middle staff is for Vib. (Vibraphone) with chords. The bottom staff is for E.B. (Electric Bass) with a bass line in 5/4 time, featuring eighth-note patterns with beamed pairs.

Per l'accompagnamento ho ipotizzato due diverse linee di basso costruendo i voicing di vibrafono a partire dagli insiemi M7, tenendo conto anche del loro negativo nella sezione A (vedi score intero).

Conclusioni

Da questa breve esposizione vorrei cercare di trarre alcune brevi valutazioni in relazione ad alcune tendenze del jazz contemporaneo.

Se da un lato la matrice afroamericana continua a essere presente a livello di strutture formali, approccio improvvisativo, ricerca ritmica, dall'altro il jazz conferma il suo essere costantemente una "musica permeabile" a diversi stili e influenze: dalla ricerca quasi filologica di commistione tra maqam e jazz di Amir ElSaffar, all'approccio "afrocentrico" di Steve Coleman, dove la commistione tra diversi elementi, anche della musica occidentale che lo stesso si guarda bene dal citare, sono mediati da un approccio che va dal misticismo al "pensiero laterale", a quello più rigoroso e razionale di Steve Lehman, che attinge a scienze cognitive e spettralismo.

In queste tendenze diverse si manifestano comunque alcuni aspetti comuni:

- nell'ambito melodico-armonico la conferma di un senso di esaurimento dell'armonia funzionale e la ricerca di nuove tecniche e processi attraverso l'uso di divisioni alternative dell'ottava o di relazioni particolari tra alcuni gruppi di altezze
- ricerca in ambito ritmico, con propensione a fenomeni di complessità poli o multiritmica.

Difficile prevedere quali saranno gli sviluppi futuri di queste tecniche, spesso legate all'influenza e al carisma di singoli artisti, e in un contesto in cui il jazz sembra muoversi tra due polarità identitarie: quella di una musica afroamericana, o comunque legata alla cultura statunitense, e quella di un linguaggio cosmopolita e globalizzato all'interno del quale confluiscono diverse influenze locali.

Certo è che molti artisti si sono spinti in territori pressoché inesplorati manifestando curiosità e coraggio, forse spinti dal bisogno di trovare nuovi modi di espressione all'interno della società in cui vivono, o semplicemente di rinnovare il jazz, che per quanto musica storicamente giovane, sembra aver esaurito la sua spinta popolare ed essere destinata all'ascolto da parte di pochi appassionati.

Bibliografia

“Signifying on the Greeks: the use of rhetorical devices in jazz improvisation analysis”, Jeff D. Erikson, University of Illinois at Urbana-Champaign (2015)

Liminality as a Framework for Composition: Rhythmic Thresholds, Spectral Harmonies and Afrological Improvisation”, Steve Lehman, Columbia University (2012)

Caravan, Ronald L. *“Extensions of Technique for Clarinet and Saxophone.” DMA Dissertation, Eastman School of Music of the University of Rochester, 1974.*

Caravan, Ronald L. *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Clarinet.* Oswego, NY: Ethos Publications, 1979.

Caravan, Ronald L. *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Saxophone.* Medfield, MA: Dorn Publications, 1980

Microtonality as an expressive device: An approach for the contemporary saxophonist, Seán Mac Erlaine, Dublin Institute of Technology, 2009

Ibrahim, Michael. *New Aesthetics in Contemporary Saxophone Music.* Michael Ibrahim, 2009.

Whiteman, George. *Introduction to Microtonal Music.* London: British and Continental Music Agencies Ltd., 1970.

“Canone Infinito: lineamenti di teoria della musica” di Loris Azzaroni (Ed. CLUEB, 2001)

The Rhythmic Structure of Music; Cooper and Mayer, University of Chicago Press, 1960

“The Structure of Atonal Music”, Allen Forte, Yale University Press, 1973

“Organizzazione delle altezze nello spazio temperato”, Luigi Rossi, Diastema, 1998 Treviso

“Basic Atonal Theory”, Joseph Rahn, 1980 NYC

Risorse web

<https://m-base.com/what-is-m-base/>

Discografia

“Saadif”, Hyper + Amir ElSaffar, nusica.org, 2015 Treviso

“Travail, Transformation, and Flow”, Steve Lehman Octet, Pi Recording, 2009 NYC

“Dual Identity” Rudresh Mahanthappa and Steve Lehman, Clean Feed Recording, 2010 Lisbona

“Two Rivers”, Amir ElSaffar, Pi Recordings, 2007 NYC

“XY”, XYQuartet, nusica.org, 2014 Treviso

“Orbite”, XYQuartet, nusica.org, 2016 Treviso

“QuartettoQuartetto”, XYQuartet e Ensemble Percussione Pedrollo, Vanni Editore/nusica.org, 2021 Treviso

Wash Your Heart with Wine (Hemayoun)

Amir ElSaffar

Intro

5

9

13

17

21

25

30

34

Fine

1. 2. 3.

A

1st X only

2

Wash Your Heart With Wine

38



42



46



49



53



57



62



66



70



D.S. al Fine

Solos:

First solo over D pedal

Second solo over D-A pedal

Third solo over G pedal

Hyper Steps

Nicola Fazzini

The musical score for "Hyper Steps" by Nicola Fazzini consists of four staves of music. Each staff begins with a measure number and a key signature. The notes are primarily quarter notes, with some half notes and a final double bar line. The chords are indicated above the notes.

Staff 1: Measure 1, key signature: one sharp (F#). Chords: B, D7, G, Bb7, Eb, Am7, D7.

Staff 2: Measure 6, key signature: one sharp (F#). Chords: G, Bb7, Eb, Gb7, B, Fm7, Bb7.

Staff 3: Measure 11, key signature: one sharp (F#). Chords: Eb, Am7, D7, G, C#m7, F#7.

Staff 4: Measure 15, key signature: one sharp (F#). Chords: B, Fm7, Bb7, Eb, C#m7, F#7.

NO EVIDENCE

Partitura

Nicola Fazzini

Sax Contralto

Vibrafono

Basso acustico

Chords: EbMaj7#11, F#/G, B/C, E/F

Sx.A.

Vib.

Basso A.

Chords: Bb7#11, Eb7#11, Abm7, Db7, C7

Sx.A.

Vib.

Basso A.

Chord: E7

15

Sx.A.

Vib.

Basso A.

20

Sx.A.

Vib.

Basso A.

24

Sx.A.

Vib.

Basso A.

28

Sx.A.

Vib.

Basso A.

32

Sx.A.

Vib.

Basso A.

37

Sx.A.

Vib.

Basso A.

4

41

Sx. A.

Vib.

Basso A.

46

Sx. A.

Vib.

Basso A.

50

Sx. A.

Vib.

Basso A.

55

Sx.A.

Vib.

Basso A.

59

Sx.A.

Vib.

Basso A.

64

Sx.A.

Vib.

Basso A.

Titov

Nicola Fazzini

Partitura

A

Musical staff for Sax Contralto, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure.

Sax Contralto

Musical staff for Vibrafono, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure.

Vibrafono

Musical staff for Basso acustico, showing a bass line with eighth and sixteenth notes.

Basso acustico

Musical staff for Batteria, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. A box labeled 'B' is placed above the staff.

Batteria

B

Musical staff for Sx.A., showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. A first ending bracket labeled '10' is present.

Sx.A.

Musical staff for Vib., showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. A first ending bracket labeled '10' is present.

Vib.

Musical staff for Basso A., showing a bass line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. A first ending bracket labeled '10' is present.

Basso A.

Musical staff for Bat., showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. A first ending bracket labeled '10' is present.

Bat.

Titov

C

2/1 Sx.A. 2/1 Vib. 2/1 Basso A. 2/1 Bat.

D

3/1 Sx.A. 3/1 Vib. 3/1 Basso A. 3/1 Bat.

Titov

H

improvvisa utilizzando 3 quarti più un ottavo e suddivisioni (6M e 6m)

75 Sx.A.

75 Vib.

75 Basso A.

75 Bat.

84 Sx.A.

84 Vib.

84 Basso A.

84 Bat.

Titov

J
/06
improvvisa usando quarto puntato e multipli (2M e 2m)

Sx.A.

/06
improvvisa utilizzando 2 quarti e figure binarie (3m 6M)

Vib.

/06
improvvisa utilizzando 3 quarti più un ottavo e suddivisioni (6M e 6m)

Bso A.

Bat.

//12

Sx.A.

//12
improvvisa utilizzando 2 quarti e figure binarie (3m 6M)

Vib.

//12

Bso A.

Bat.

Mono Esa Tono

Bass Solo Intro - F G Ab B C# D

Alessandro Fedrigo

Molto liberamente usando i materiali

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 7/16 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with a 7/16 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in alto clef with a 7/16 time signature, containing a melodic line with eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 15/8 time signature, containing a melodic line with dotted eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with a 15/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The bottom staff is in alto clef with a 15/8 time signature, containing a melodic line with eighth notes and 'x' marks above the notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The third system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 7/8 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with a 7/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. The bottom staff is in alto clef with a 7/8 time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

13

13

13

15

15

15

Fine

Sax Solo Open

21

4X

21

21

A Bb C D# E F#

23

23

23

F G Ab B C# D

Drums Solo on form AAB then D.S. al Fine

Elgotar Bengotar

A. Fedrigo

Score

Alto Sax.

Vibraphone

Bass Guitar

Drum Set

A

A. Sax.

Vib.

Bass

D. S.

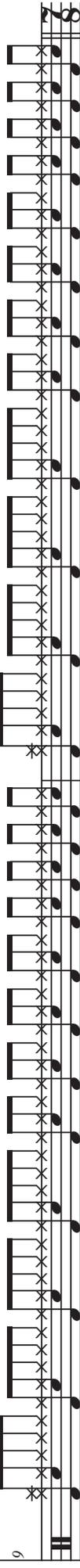
Elgotar Bengotar

2

9 A. Sx.  

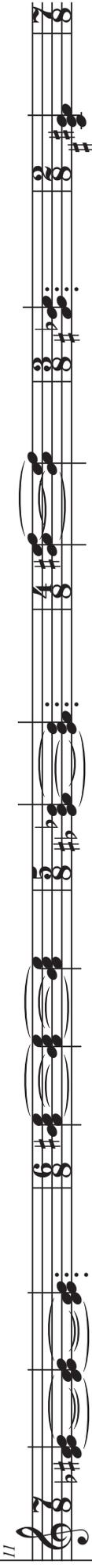
9 Vib.  

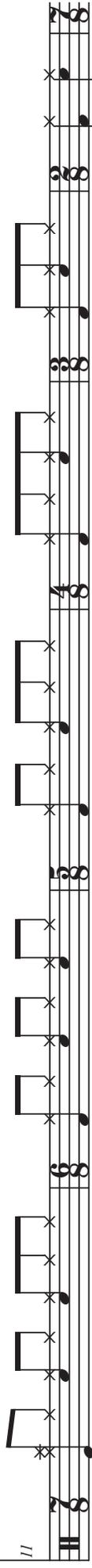
9 Bass  

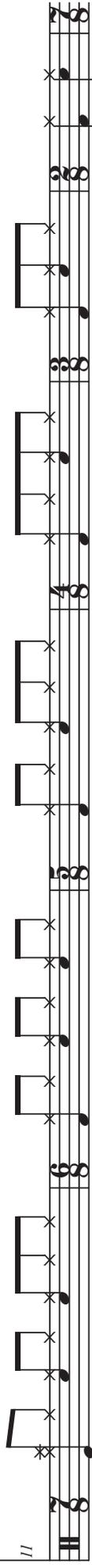
9 D. S.  

B

// 9 A. Sx.  

// 9 Vib.  

// 9 Bass  

// 9 D. S.  

17

A. Sx.

Vib.

Bass

D. S.

23

A. Sx.

Vib.

Bass

D. S.

Elgotar Bengotar

4

29

A. Sx.

Vib.

Bass

D. S.

SOLI (3/4)

4X

35

A. Sx.

Vib.

Bass

D. S.

Elgotar Bengotar

36

A. Sx. C D Eb F# G Bb G# A B C# E F C D Eb F# G Bb G# A B C# E F

Vib. C D Eb F# G Bb G# A B C# E F C D Eb F# G Bb G# A B C# E F

Bass C D Eb F# G Bb G# A B C# E F C D Eb F# G Bb G# A B C# E F

D. S. C D Eb F# G Bb G# A B C# E F C D Eb F# G Bb G# A B C# E F

42

A. Sx. C D Eb F# G Bb G# A B C# E F C D Eb F# G Bb G# A B C# E F

Vib. C D Eb F# G Bb G# A B C# E F C D Eb F# G Bb G# A B C# E F

Bass C D Eb F# G Bb G# A B C# E F C D Eb F# G Bb G# A B C# E F

D. S. C D Eb F# G Bb G# A B C# E F C D Eb F# G Bb G# A B C# E F

Spazio Angusto

Nicola Fazzini

Score

A

Alto Sax.

Vibraphone

Acoustic Bass

Drum Set

5

A. Sax.

Vib.

A.B.

D. S.

Spazio Angusto

2
9

A. Sx.
Vib.
A.B.
D. S.

13
13

A. Sx.
Vib.
A.B.
D. S.

Spazio Augusto

3

B

A. Sx.

Vib.

A.B.

D. S.

C

A. Sx.

Vib.

A.B.

D. S.

Spazio Augusto

4
29

A. Sx.

29

Vib.

29

A.B.

29

D. S.

D

32

A. Sx.

32

Vib.

32

A.B.

32

D. S.

Spazio Angusto

5

A. Sx. 36

Vib. 36

A.B. 36

D. S. 36

A. Sx. 40

Vib. 40

A.B. 40

D. S. 40

Spazio Angusto

6
5/1

A. Sx.
Vib.
A.B.
D. S.

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. It features four staves: A. Sx. (Soprano Saxophone), Vib. (Vibraphone), A.B. (Alto Bass), and D. S. (Drum Set). The A. Sx. staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The Vib. staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The A.B. staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The D. S. staff has a drum set clef and a 2/4 time signature. The music consists of quarter notes and rests, with a dynamic marking of *p* and a breath mark *bp*.

5/1

A. Sx.
Vib.
A.B.
D. S.

Detailed description: This system contains measures 11 through 15. It features four staves: A. Sx. (Soprano Saxophone), Vib. (Vibraphone), A.B. (Alto Bass), and D. S. (Drum Set). The A. Sx. staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The Vib. staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The A.B. staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The D. S. staff has a drum set clef and a 2/4 time signature. The music includes quarter notes, eighth notes, and rests, with dynamic markings of *p* and *pp*, and triplet markings over eighth notes.

Spazio Augusto

7

F

A. Sx. 64

Vib. 64

A.B. 64

D. S. 64

A. Sx. 72

Vib. 72

A.B. 72

D. S. 72

Spazio Angusto

9

88 A. Sx.

88 Vib.

88 A.B.

88 D. S.

92 A. Sx.

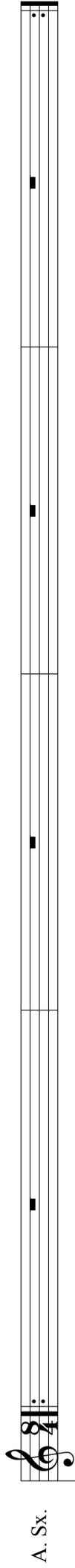
92 Vib.

92 A.B.

92 D. S.

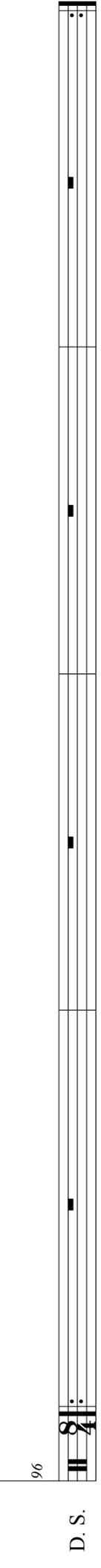
Spazio Angusto

10 bass solo

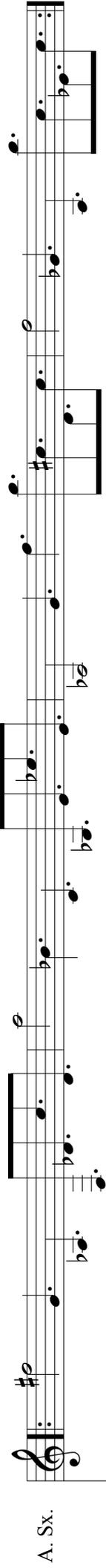
A. Sx. 

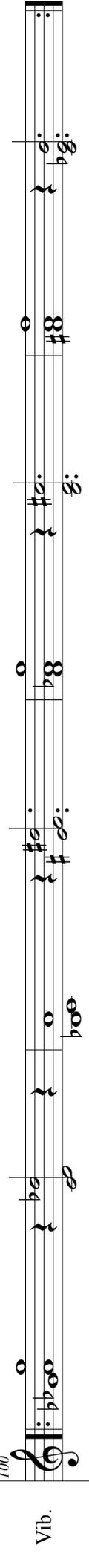
Vib. 

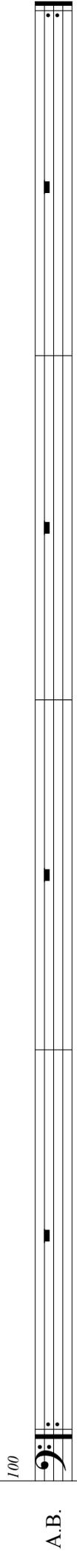
A.B. 

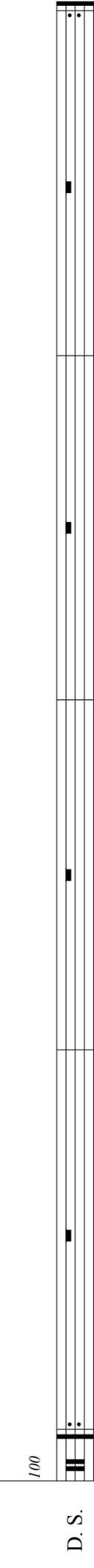
D. S. 

I

A. Sx. 

Vib. 

A.B. 

D. S. 

A. Sx.

Vib.

A.B.

D. S.

A. Sx.

Vib.

A.B.

D. S.

Spazio Angusto

12
110

A. Sx.

110

Vib.

110

A.B.

Detailed description: This system contains the first three staves of the score. The first staff is for Soprano Saxophone (A. Sx.), the second for Vibraphone (Vib.), and the third for Alto Saxophone (A.B.). The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. The A. Sx. part features a melodic line with a sharp sign above the first measure and a flat sign below the second. The Vib. part has a rhythmic pattern with a sharp sign above the first measure and a flat sign below the second. The A.B. part has a melodic line with a sharp sign above the first measure and a flat sign below the second.

110

D. S.

112

A. Sx.

112

Vib.

112

A.B.

Detailed description: This system contains the next four staves of the score. The fourth staff is for Drum Set (D. S.), the fifth for Soprano Saxophone (A. Sx.), the sixth for Vibraphone (Vib.), and the seventh for Alto Saxophone (A.B.). The D. S. part features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the staff. The A. Sx. part has a melodic line with a sharp sign above the first measure and a flat sign below the second. The Vib. part has a rhythmic pattern with a sharp sign above the first measure and a flat sign below the second. The A.B. part has a melodic line with a sharp sign above the first measure and a flat sign below the second.

112

D. S.

Detailed description: This system contains the final staff of the score, which is for Drum Set (D. S.). It features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the staff.

Spazio Angusto

13

114 A. Sx. 114 Vib. 114 A.B. 114 D. S.

The musical score for 'Spazio Angusto' consists of four staves. The first staff, labeled 'A. Sx.', is in treble clef with a key signature of one flat and contains a melodic line with a fermata. The second staff, labeled 'Vib.', is in treble clef with a key signature of one flat and contains a melodic line with a fermata. The third staff, labeled 'A.B.', is in bass clef with a key signature of one flat and contains a melodic line with a fermata. The fourth staff, labeled 'D. S.', is in bass clef with a key signature of one flat and contains a complex melodic line with many notes and rests. The number '114' is written at the beginning of each staff.

A. Sx. 37

A.B. 37

A. Sx. 41

A.B. 41

A. Sx. 45

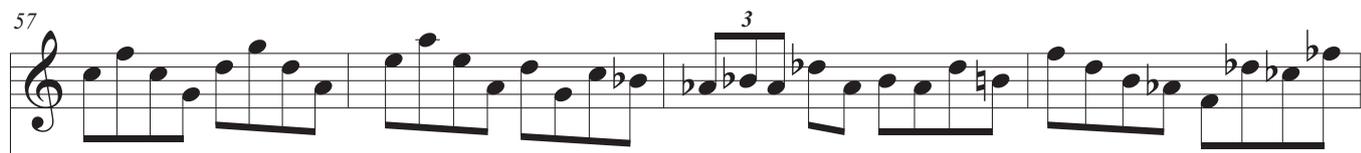
A.B. 45

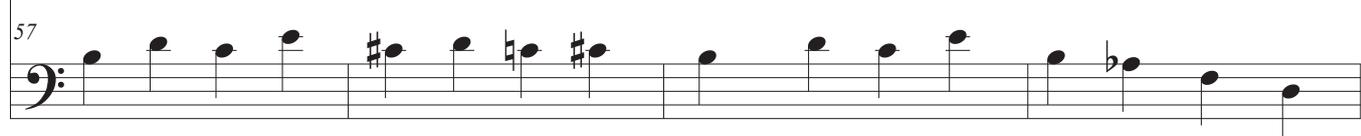
A. Sx. 49

A.B. 49

A. Sx. 53

A.B. 53

A. Sx. 57 

A.B. 57 

A. Sx. 61 

A.B. 61 

Lennie's Pennies M7

The musical score is written in 4/4 time and consists of a single melodic line. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 14, 17, 21, 25, and 29 indicated at the beginning of their respective lines. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures contain triplets, indicated by a '3' above the notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth line.

Solo Lester Young "Oh Lady be Good"

Trascrizione con M7 relativo

The image displays a musical score for the solo of Lester Young's "Oh Lady be Good". The score is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals. Measure numbers 5, 10, 14, 18, 22, 26, and 30 are indicated at the beginning of their respective staves. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 27. The score concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

34

Antroposofy

Nicola Fazzini

Alto Sax

Vibraphone

Electric Bass

The first system of the score is written for Alto Sax, Vibraphone, and Electric Bass. The Alto Sax part is in treble clef and features a melodic line with eighth notes and slurs, including two '2' fingerings. The Vibraphone part is in treble clef and provides harmonic accompaniment with chords and single notes, including two '2' fingerings. The Electric Bass part is in bass clef and plays a steady eighth-note bass line with two '2' fingerings. The system consists of four measures with time signatures of 5/4, 4/4, 3/4, and 4/4, ending with a double bar line and a repeat sign.

A. Sx.

Vib.

E.B.

The second system of the score continues the music for Alto Sax, Vibraphone, and Electric Bass. All three parts begin at measure 5, indicated by a '5' above the staff. The Alto Sax part continues its melodic line with eighth notes and slurs. The Vibraphone part continues its accompaniment with eighth notes and slurs. The Electric Bass part continues its bass line with eighth notes and slurs. The system consists of four measures with a 9/8 time signature, ending with a double bar line and a repeat sign.

A. Sx.

Vib.

E.B.

The third system of the score continues the music for Alto Sax, Vibraphone, and Electric Bass. All three parts begin at measure 8, indicated by an '8' above the staff. The Alto Sax part continues its melodic line with eighth notes and slurs, including a first ending bracket labeled '1.'. The Vibraphone part continues its accompaniment with eighth notes and slurs, including a first ending bracket labeled '1.'. The Electric Bass part continues its bass line with eighth notes and slurs, including a first ending bracket labeled '1.'. The system consists of four measures with a 9/8 time signature, ending with a double bar line and a repeat sign.

12

A. Sx.

Vib.

E.B.

15

A. Sx.

Vib.

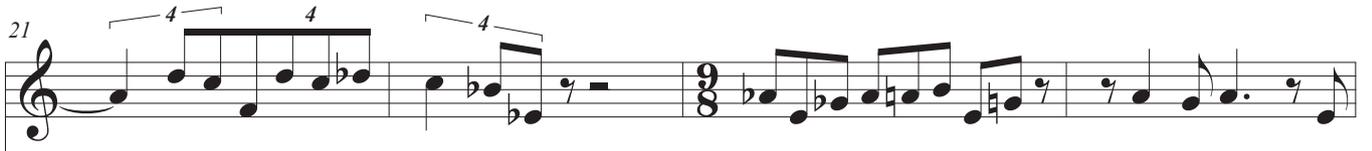
E.B.

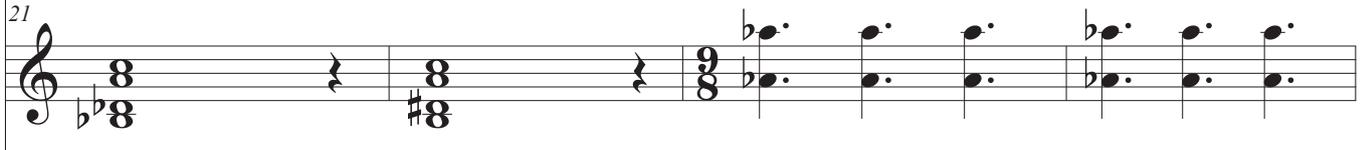
18

A. Sx.

Vib.

E.B.

A. Sx. 21 

Vib. 21 

E.B. 21 

A. Sx. 25 

Vib. 25 

E.B. 25 

A. Sx. 29 

Vib. 29 

E.B. 29 

33

A. Sx.

Vib.

E.B.

38

A. Sx.

Vib.

E.B.

42

A. Sx.

Vib.

E.B.

46

A. Sx.

Vib.

E.B.

58

A. Sx.

Vib.

E.B.

62

A. Sx.

Vib.

E.B.

66

A. Sx.

Vib.

E.B.

69 1. 2.

A. Sx.

Vib.

E.B.

72

A. Sx.

Vib.

E.B.

76

A. Sx.

Vib.

E.B.

