

INFLUENZE DI SCHÖNBERG NELLA MUSICA JAZZ

Di Federica Gennai

Negli anni che seguirono la fine della seconda guerra mondiale in Europa e in America si sentirono i cambiamenti imposti dal dover ricominciare, dopo due guerre così violente e così vicine tra loro.

Il fermento che ne conseguì portò soprattutto in America una voglia di andare avanti, di progresso, di libertà.

Questo spirito coinvolse naturalmente anche la musica e nel nuovo mondo soprattutto portò una grande rivoluzione nella musica jazz.

Fino ad allora il jazz era considerato musica da ballo e da intrattenimento (si pensi ad esempio al Cotton Club di New York e alla sua grande stagione musicale che vide esibirsi grandi orchestre come quella di Duke Ellington, oppure si pensi, durante la guerra, ai ritmi trascinati dell'orchestra di Glenn Miller che allietava le truppe di soldati impegnati al fronte).

A New York, dopo il 1945, si formò una corrente di giovani musicisti "in rivolta", rivolta contro la cultura dei bianchi, decisi ad affermare il jazz come "musica da neri". Erano chiamati Hipsters.

Tra loro spiccò la figura di Charlie Parker che portò il jazz ad una nuova dimensione: l'aumento vorticoso della velocità, il solismo frenetico e virtuoso su armonie non tradizionali che caratterizza questo nuovo genere fecero sì che il fruitore fosse costretto solo ad ascoltare questa musica, che non poteva più esser ballata o fungere da "sottofondo" durante una conversazione tra amici.

Fu la rivoluzione del be-bop.

Da quel momento il jazz acquista connotati diversi e diventa anch'esso genere musicale da ascolto, al pari della musica classica.

Questo porta nel corso degli anni seguenti ad una naturale influenza di un genere sull'altro.

Compositori classici come Steve Reich, Philip Glass non nascondevano la loro ammirazione per il nuovo jazz di Parker, Davis, Coleman, Coltrane e ne erano fortemente influenzati, così come gli stessi Parker, Coleman, Coltrane, Davis erano nella loro produzione influenzati da ciò che stava accadendo in ambito classico: ad esempio Charlie Parker, grandissimo estimatore dell'opera di Stravinsky, inserì durante un'improvvisazione live del brano *Salt Peanuts* le note d'apertura della *Sagra della primavera*, John Coltrane studiò approfonditamente le sequenze di accordi per quarte della musica di Béla Bartók, mentre Miles Davis nel suo *So what*, ed in generale in tutto il suo periodo "modale" fu fortemente ispirato dal nuovo genere definito minimalista di cui Reich e Glass furono i principali artefici.

Questa sinergia tra jazz e musica classica fu "codificata" negli anni '50 dal cornista, compositore e musicologo Gunther Schuller, che concepì un nuovo genere musicale che chiamò "third stream".

Ovviamente anche l'opera di Arnold Schönberg suscitò non poca curiosità anche in ambito jazzistico.

I primi esperimenti per conciliare il linguaggio dodecafonico del compositore viennese con il nuovo linguaggio jazz risalgono addirittura agli ultimi anni '20 (solo nel 1924 Schönberg canonizzò le regole della dodecafonia).

Vi fu un primo tentativo nel 1928 di inserire il linguaggio jazz in un conservatorio: Màtyàs Seiber, musicista tedesco, instaurò un corso di jazz al conservatorio di Francoforte (che però venne smantellato nel 1933 a seguito dell'avvento del nazismo).

Di Seiber anche la prima composizione che unisce dodecafonia e jazz.

Nel 1932 egli infatti scrive *Jazzolette n° 2*, per orchestra jazz, in cui vi è esposta una serie dodecafonica (una serie da 12 note presentata dalla tromba, la sua inversione riportata dal trombone).

In America i primi esperimenti di questo tipo risalgono ai primi anni '50.

Nel 1954 Shorty Rogers compone *The two and the three*, primo esempio da parte di un musicista jazz di unire il linguaggio dodecafonico allo swing, mentre nel 1955 il collettivo musicale "The jazz workshop" capitanato da Charles Mingus incide *Transeason*, composto da Wally Cirillo, che è un brano con il tema dodecafonico sulla progressione armonica di *All the things you are*.

La rivoluzione free degli anni '60 dà al jazz una nuova spinta verso la libertà compositiva ed espressiva, e la dodecafonia e il linguaggio atonale di Schönberg entrano a far parte di questa nuova espressione.

E' del 1960 infatti *Abstraction* di Gunther Schuller, forse il capolavoro di questa sintesi tra Schönberg ed il jazz.

Abstraction è un brano per sax alto, quartetto d'archi, chitarra elettrica, due contrabbassi e batteria.

Sassofono solista nelle sue esecuzioni fu Ornette Coleman (nel 1960 a New York e nel LP "*Jazz Abstraction*" pubblicato dall'Atlantic) e successivamente Eric Dolphy (1963 alla Carnegie Hall, pubblicato postumo dalla GM). Jim Hall alla chitarra, Alvim Brehm e Scott La Faro i due contrabbassi, Sticks Evans batteria, Charles Libove, Roland Vamos (violin) Harry Zaratzian (viola) Joseph Tekula (violoncello).

Il brano ha una struttura ABA'.

La A si basa su procedimenti compositivi legati alle regole della dodecafonia. Si inizia infatti con l'esposizione della serie da 12 e del suo inverso che poi seguendo le regole compositive dodecafoniche viene sviluppata in un vorticoso crescendo dal quartetto d'archi, a cui si uniscono anche la chitarra e i due contrabbassi. A metà della A entra il sax, su una breve melodia scritta, poi inizia ad improvvisare in piena libertà (sulla parte del sax vi sono solo indicazioni di dinamiche da tenere). Poche misure dopo anche la batteria inizia la sua improvvisazione in crescendo prima con le spazzole poi con le bacchette. Successivamente anche i due contrabbassi iniziano ad improvvisare, uno solo su una nota, l'altro su quattro note date, mentre la chitarra resta su un solo accordo che ripete come un ostinato. Alla fine della A le stanghette di battuta scompaiono. Si assiste ad un crescendo convulso di tutti gli strumenti che improvvisamente si fermano lanciando la sezione B: una lunga cadenza di sax solo.

Ad un nuovo segnale della batteria rientrano il quartetto, chitarra e i due contrabbassi che ripropongono la prima A in forma cancrizzante ed in decrescendo di volume. Negli anni seguenti molte furono le composizioni influenzate dalla dodecafonia. Nel 1961 Coltrane e Dolphy composero *Miles Mode (a.k.a. The red planet)*. Anche questo è un brano il cui tema riporta al suo interno una serie dodecafonica.

MILE'S MODE
JOHN COLTRANE

B-

SOLOS ON
B MINOR

The image shows a musical score for "Miles Mode" by John Coltrane. It is in 4/4 time, B minor, and features a 12-note dodecaphonic series. The first system shows the series in two parts: "serie di 12 (6 6)" and "serie retrograda". The second system shows a melodic line with a red underline and a triplet of eighth notes.

La serie si basa su una prima idea melodica (le prime 4 note) poi la ripetizione dell'idea melodica una V sopra (note 5-8), dopodiché vi è una frase cadenzale che è parte di una pentatonica minore di C. Le successive 12 note sono la serie retrograda palindroma rispetto alla prima.

Inoltre è interessante notare come la serie di 12 sia divisibile in due esacordi che producono ciascuno due triadi sovrapposte. Le prime 6 note, se sovrapposte, producono due triadi minori (Cmin e Dmin) a distanza di tono, le altre 6 note due triadi maggiori (E e F#) a distanza di tono, e disposte una terza maggiore sopra il primo esacordo.

La melodia è scritta su un pedale modale di B minore (dorico o eolio).

Anche Bill Evans fu autore di due brani dodecafonici.

Il pianista aveva iniziato la propria carriera frequentando il circolo dei musicisti del "cool", di cui faceva parte anche Gunther Schuller, i quali furono fortemente influenzati dalle teorie di Schuller sul "terzo genere" (si pensi ad un album come «*Birth of a cool*» in cui sia la formazione strumentale, sia gli arrangiamenti richiamano momenti "cameristici" della tradizione classica). Lo stesso Evans partecipò come pianista nella registrazione dei brani *Variants On A Theme Of*

Thelonious Monk (Criss Cross): Variant I / Variant II / Variant III / Variant IV i quali, assieme ad *Abstraction*, facevano parte dell'album «*Jazz Abstraction*» di Schuller pubblicato nel 1960.

I brani da Evans composti in stile dodecafonico risalgono però al periodo maturo della sua produzione e sono *T.T.T. (Twelve tone tune)* del 1971 e *T.T.T.T. (Twelve tone tune two)* del 1973.

In entrambi i casi la melodia è composta da una serie dodecafonica che si ripete sempre nella stessa sequenza ma ritmicamente spezzata in maniera diversa. In *T.T.T.* la serie è ripetuta per tre volte ed è armonizzata con una progressione che rispetta le note della melodia: ad esempio a mis. 4 vi è una cadenza II-V di Ab (Bbm7 - Eb7). La melodia nel terzo movimento espone un LA, per cui l'accordo di Eb7 diviene Eb7(#11), così come a mis. 10 il Gmin diviene Gmin(Maj7) perché la melodia espone il FA# della serie.

T. T. T. Twelve Tone Tune

BILL EVANS

Medium up Swing

serie di 12 prima esposizione

serie di 12 seconda esposizione

Fine
Solo changes in parentheses

© 1971 Orpheum Music. Used by Permission

In *T.T.T.T.* invece la situazione si complica.

La serie di 12 note nel tema è esposta 7 volte, sempre ritmicamente diversa e nell'intro viene esposta ad libitum e freely. Nell'esecuzione il tema viene eseguito prima solo dal contrabbasso, poi da piano e contrabbasso all'unisono, poi il piano ripete nuovamente il tema mentre contrabbasso e batteria accompagnano. Il tema finale è esposto al contrario (prima in trio, poi piano e contrabbasso, poi contrabbasso solo) e crea una forma speculare rispetto all'esposizione del primo tema.

T.T.T.T. Twelve Tone Tune Two

BILL EVANS

Medium up Swing

Intro
Freely

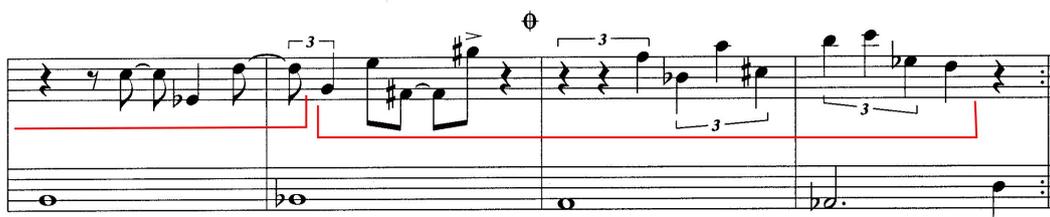


♩ = ca 220

§ N.C.



Bass



Il giro su cui si fanno i soli è di 24 misure, divise armonicamente da due serie di 12 misure.

Anche l'armonia in questo caso forma una sorta di serie di 12.

Gli accordi sono tutti da intendersi in modo lidio (Maj7 #11) e seguono una progressione armonica particolare.

- Le prime 12 misure partono da GMaj7 e procedono in questa successione intervallare: IIM-IIM-IIM-IIM-IIm-IIM-IIM-IIM-IIM-VG(enaarmonicamente)-IIM-IIM-IIM-IIM.
- Le seguenti 12 misure partono nuovamente da GMaj7 ma in questo caso salgono, procedendo però nello stesso ordine intervallare con l'uso dei rivolti tra le mis 4-5 e le mis 8-9: IIM-IIM-IIM-IIM-VIIIm(enaarmonicamente)-IIM-IIM-IIM-IIM-IVG-IIM-IIM-IIM-IIM.

Tra le mis 4 e 5 la distanza tra C# e C è di IIm se lo pensiamo discendente oppure del suo rivolto VIIIm (enaarmonicamente) se lo pensiamo ascendente, così come tra mis 8 e 9 la distanza tra F# e B è di V giusta (rivolto) se lo pensiamo discendente, di IV giusta se lo pensiamo ascendente.

Si crea dunque una sorta di "serie inversa retrograda" stabilita da una precisa relazione di distanza tra suoni.

Solos (Lydian mode on all chords)

GMaj⁷ FMaj⁷ E^bMaj⁷ D^bMaj⁷ Il min disc
o VII Mag asc

C[#]Maj⁷ B^bMaj⁷ A^bMaj⁷ G^bMaj⁷ V G disc
o IV G asc
(enaarmonicamente)

B^bMaj⁷ B^bMaj⁷ A^bMaj⁷ A^bMaj⁷

GMaj⁷ A^bMaj⁷ B^bMaj⁷ C[#]Maj⁷ Il min disc
o VII Mag asc
(enaarmonicamente)

C[#]Maj⁷ D^bMaj⁷ E^bMaj⁷ F[#]Maj⁷ V G disc
o IV G asc

B^bMaj⁷ C[#]Maj⁷ C[#]Maj⁷ D^bMaj⁷

After Solos D.S. al Coda (w/repeat)
On repeat Piano tacet, Bass plays melody.

Anche durante l'esposizione del solo Evans rispetta questa doppia serie di 12. Infatti in ogni sezione di 12 misure il pianista lancia un'idea melodica e la sviluppa, concludendola nelle 4 misure finali della sezione. Ad esempio, nel secondo chorus di improvvisazione, seconda "serie armonica" (vedi trascrizione mis. 37-48), Evans inizia con un arpeggio discendente seguito da un altro arpeggio discendente trasportato un tono sopra che si conclude con una breve frase discendente (contrastando in questo modo anche la progressione armonica che al contrario sale). Nelle 2 misure successive riprende la stessa idea, che poi sviluppa nella 4 misure centrali per poi riprendere (mis. 45-48) e concludere la prima idea.

Handwritten musical notation for measures 37-48. The notation is organized into three systems. The first system (measures 37-40) shows a descending melodic line with chords: G^{MA7}#11, A^{MA7}#11, B^{MA7}#11, and D^b^{MA7}#11. The second system (measures 41-44) continues the melodic line with chords: C^{MA7}#11, D^{8VA}^{MA7}#11, E^{MA7}#11, and F[#]^{MA7}#11. The third system (measures 45-48) shows the melodic line returning to its starting point with chords: D^b^{MA7}#11, C^{MA7}#11, B^{MA7}#11, and D^{MA7}#11. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (e.g., 5).

Stessa cosa accade nelle 12 misure successive del solo (prima serie del terzo chorus di improvvisazione). L'idea melodica di base è però stavolta in forma ascendente e anche stavolta contrasta con la progressione armonica che decresce (vedi trascrizione mis 49-60).

Handwritten musical notation for measures 49-60. The notation is organized into three systems. The first system (measures 49-52) shows an ascending melodic line with chords: G^{MA7}#11, F^{MA7}#11, E^b^{MA7}#11, and D^b^{MA7}#11. The second system (measures 53-56) continues the melodic line with chords: C^{MA7}#11, B^b^{MA7}#11, A^b^{MA7}#11, and G^b^{MA7}#11. The third system (measures 57-60) shows the melodic line returning to its starting point with chords: B^{MA7}#11, B^b^{MA7}#11, A^{MA7}#11, and A^b^{MA7}#11. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (e.g., 5).

Anche da parte di compositori e musicisti di ambito jazzistico italiani vi è stata un'interessante ricerca per conciliare la dodecafonia con il jazz.

Giorgio Gaslini ad esempio già nel 1957 aveva composto un brano cameristico in 5 movimenti intitolato *Tempo e relazione* in cui la dodecafonia si fonde con le tecniche contrappuntistiche proprie del periodo barocco.

Nel 1981 Bruno Tommaso pubblica «*Dodici variazioni su un tema di Jerome Kern*» e la sesta variazione, intitolata appunto *Arnold e Jerome*, è costruita secondo regole seriali.

Il pianista Franco D'Andrea inoltre lavora da anni cercando di sviluppare il tema della serialità e della dodecafonia nel jazz. E' del 1966 la registrazione di una sua composizione intitolata *Serial* in cui sia la melodia sia le improvvisazioni sono disciplinate secondo le regole del metodo dodecafonico.

Addirittura D'Andrea mette a punto un proprio metodo che si rifà alle regole della serialità anche per quanto riguarda l'improvvisazione, che metterà a frutto nell'LP «*Modern Art Trio*» del 1970 (in cui si costruiscono i momenti improvvisativi su nuclei seriali), e che svilupperà nel corso degli anni fino a sfociare nel sistema delle "aree intervallari" (sistema che prevede l'improvvisazione attraverso nove diverse aree intervallari: triadica, pelog, pentatonica, diminuita I e II, toni interi, mista I e II).

Anche il *Pierrot Lunaire* è stato scelto in tempi recenti da musicisti come materiale su cui costruire forme improvvisative: la pianista berlinese Maria Baptist, cresciuta immersa nel mondo della musica classica (il padre era compositore e direttore d'orchestra) ma di estrazione jazz, ha pubblicato nel 2008 il cd «*Pierrot Lunaire plus Jazz*» (NEOS) in cui l'ensemble cameristico "Opus 21" esegue il *Pierrot Lunaire* nella versione originale, ma i 21 brani sono intervallati da 2 momenti improvvisativi intitolati *Jazz Interlude N° 1 e 2 for piano (for performance with Schönberg's Pierrot Lunaire)* eseguiti dalla Baptist.

Nella ricorrenza del centenario dalla prima esecuzione del *Pierrot*, il 17 ottobre del 2012, anche il pianista Uri Caine ha eseguito le sue *Moonsongs* (melodie e improvvisazioni ispirate dall'opera 21 di Schönberg) durante una esecuzione del *Pierrot Lunaire* alla Konzerthaus di Vienna.

BIBLIOGRAFIA

- Boulez Pierre, *Orientations*, Faber and Faber, London, 1986
- Boulez Pierre, *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino , 1968
- Bragalini Luca, *Organizzare il suono di un secolo: dalla dodecaфонia alla aree intervallar*” prefazione al metodo di Franco D'Andrea *Aree intervallari* Edizioni Volontè & Co, 2011.
- Dunsby Johnatan, *Schoenberg Pierrot Lunaire* , Cambridge University Press, 1992
- Fabio Mike, *Portrait of the artist as a young clown: Narrative structure and purpose in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire*, tesi di laurea, <http://alumni.media.mit.edu/~revrev/publications.html>
- Ferrari Roberto, *Schönberg: la musica invece del silenzio*, da Antiche e moderne vie di illuminazione n° 8, A.S.I.A. , 2008
- Grout Donald Jay, *Storia della musica in Occidente*, Feltrinelli, Milano 1984
- Nelson Paul, *I movimenti di Pierrot Lunaire di Arnold Schönberg*, <http://www.pnelsoncomposer.com/> , 2003
- Piras Marcello, *La musica colta afroamericana, catalogo della rassegna*, I edizione, SISMA, Roma, 1994.
- Prefumo Danilo, *Note al CD Arts 47389-2*, 1998
- Ross Alex , *Il resto è rumore*, Bompiani, Milano, 2011
- Schönberg Arnold, *Verklärte Nacht & Pierrot Lunaire*, Dover Publications inc., New York , 1994
- Schönberg Arnold , *Manuale di armonia*, Il saggiatore , Milano, 2008
- Schönberg Arnold , Kandinsky Wassily, *Musica e pittura*, SE, Milano, 2002
- Zenni Stefano, *I segreti del jazz*, Stampa Alternativa, Viterbo 2007
- Zenni Stefano, *Storia del jazz*, Stampa alternativa, Viterbo 2012