

# **Cultura e differenze**

Atti del Workshop di Psicologia Culturale  
Padova 10-11 Aprile 2003

A cura di Giuseppe Mantovani e Cristina Zucchermaglio

## L'improvvisazione jazz come pratica culturale

Alessandro Duranti e Kenny Burrell  
University of California, Los Angeles

### Introduzione<sup>1</sup>

Pensare all'improvvisazione nella musica jazz come ad una pratica culturale ha una serie di conseguenze, la prima delle quali è quella di forzarci a prender nota del fatto che esiste una comunità sia di artisti che di fruitori e consumatori che tengono in vita il jazz, rendendolo una tradizione ancora attuale, come lo sono la musica classica e quella rock (nelle sue varie versioni). Un'altra conseguenza è la ricerca di come i jazzisti assegnano significati all'improvvisazione. Questa ricerca non può che avvenire all'interno di un progetto più ampio sul significato che le scelte estetiche hanno per gli artisti che lo praticano e per il pubblico che ne segue gli sviluppi. Due nostri recenti progetti sono mirati a questo scopo. Uno è uno studio del modo in cui il jazz viene insegnato e suonato in un programma universitario (ovvero con studenti che sono già a livelli piuttosto avanzati di conoscenze e abilità tecniche)<sup>2</sup> e l'altro è la documentazione delle opinioni di musicisti professionisti nell'ambito di un corso sulla cultura dell'estetica jazz che abbiamo tenuto per la prima volta nel 2002 (trimestre autunnale).<sup>3</sup> Tutti e due i progetti si avvalgono della registrazione audiovisiva di attività volte alla trasmissione e acquisizione dell'estetica jazz. Questo tipo di documentazione –

<sup>1</sup> L'idea di questo articolo è nata dalle conversazioni che Kenny Burrell ed io abbiamo avuto con i musicisti che sono stati ospiti nel nostro corso "The Culture of Jazz Aesthetics" (per il programma del corso e i nomi degli ospiti, si veda il sito:

<http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/duranti/anthro147/syllf02.htm>). Il mio coinvolgimento con il jazz è una storia lunga che include preziosi anni di studio di armonia e chitarra con Igor Gregoriev a Los Angeles e innumerevoli momenti di puro piacere a suonare con mio figlio Marco al pianoforte o in compagnia di altri musicisti a volte invitati altre volte miracolosamente comparsi a casa nostra nel mezzo di un party. In questi ultimi anni l'amicizia di Kenny Burrell, direttore del programma di jazz a UCLA, mi ha dato l'opportunità di conoscere la cultura del jazz in una nuova prospettiva, che si nutre delle nostre continue conversazioni e delle lezioni sue e degli altri eccezionali musicisti che insegnano i corsi di jazz a UCLA.

Ringrazio Antonio Marazzi e Giuseppe Minimi per i loro commenti alla mia presentazione di questo materiale all'Università di Padova il 10 aprile 2003. Altri suggerimenti preziosi sono venuti da Vincenzo Cannada Bartoli, Elinor Ochs e Laura Sterponi.

<sup>2</sup> Questo progetto è stato sovvenzionato dalla University of California di Los Angeles (UCLA). Ringraziamo Steven Black per il suo aiuto nella trascrizione e interpretazione delle interazioni musicali e verbali durante i corsi video registrati.

<sup>3</sup> La registrazione audio-visiva del nostro corso è stata resa possibile da un sovvenzionamento dell'Office for Instructional Development (OID) a UCLA. Ringraziamo il direttore di OID, Larry Loehner, per la fiducia nel progetto, Bill Wolfe per l'assistenza e incoraggiamento durante il corso, e Steve Flood per la direzione artistica durante le riprese.

poco praticato in etnomusicologia o musicologia – è particolarmente importante perché troppo spesso ci si dimentica dell'importanza della comunicazione visiva che avviene tra musicisti, tra musicisti e pubblico, e tra i membri del pubblico durante un concerto o in qualsiasi altro contesto in cui si produce musica.

È importante chiarificare che parlare di cultura dell'improvvisazione e più in generale dell'estetica jazz non vuol dire ridurre l'estetica a cultura – anche se la tentazione di una tale mossa è considerevole –, ma piuttosto vuole dire riconoscere che (i) ci sono degli elementi che non esiteremmo a chiamare "culturali" nell'estetica (ad es. elementi convenzionali e legati a particolari tradizioni e contingenze storiche, memoria collettiva, ecc.), e (ii) l'estetica, qualsiasi estetica, produce a sua volta cultura (ad es. certe pratiche di far musica insieme e di riconoscersi in una tradizione e in una particolare concezione del Sé).

Come rappresentato schematicamente nella Figura 1, l'improvvisazione è qui concepita come un una pratica che si basa e a sua volta ha un'influenza su (almeno) quattro dimensioni cognitivo-sociali: (a) la competenza musicale del musicista che improvvisa, (b) la particolare tradizione di produzione collettiva di musica, (c) il senso del Sé del musicista, nel senso antropologico di "persona" introdotto da Mauss (1938) e poi elaborato da tanti autori, compreso Geertz (1983) –, e (d) la comunità di esperti e fruitori della musica all'interno della quale l'improvvisazione viene praticata. Queste dimensioni si influenzano a vicenda. Così ad es. la comunità viene sostenuta nel tempo da un tipo particolare di gusto del e per l'improvvisazione e la competenza musicale deve adattarsi alle aspettative di gusto e i modi in cui la musica viene prodotta in gruppo.

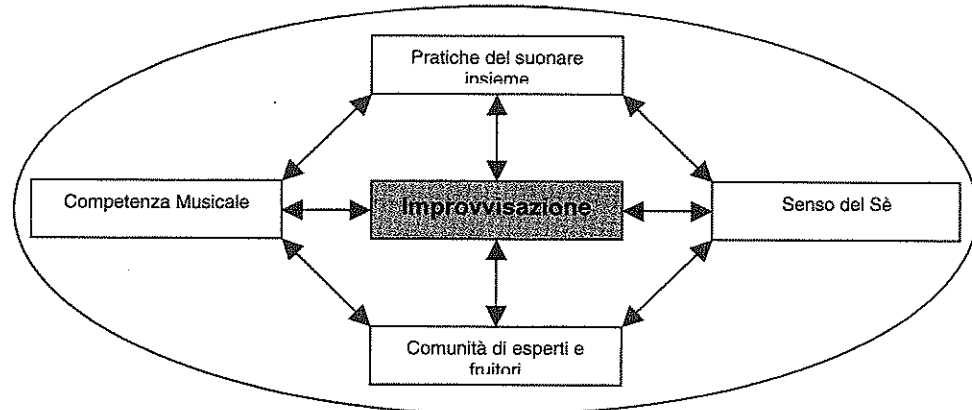


Figura 1 Schema pratico-interpretativo dell'improvvisazione

### Improvvisazione come variazione

L'improvvisazione musicale è assai diffusa nel mondo contemporaneo e si trova nelle tradizioni musicali più diverse, dalla musica classica indiana alle innumerevoli tradizioni africane, dal flamenco al jazz (Bailey 1980; Martin 2002; Nettle 1974). Per gli etnomusicologi, che si sono per lo più occupati di tradizioni musicali trasmesse oralmente, l'improvvisazione è la norma più che l'eccezione visto che "[q]ualsiasi evento musicale implica ... in ambiti di tradizione orale, un certo tasso di "varianza", cioè di possibile (anzi inevitabile) alterazione del repertorio che si intende riprodurre." (Giannattasio 1992:168). Come ha per primo dimostrato Ernest Ferand (1938), anche la storia della musica occidentale è piena di esempi di improvvisazione, a partire dalla musica cristiana dei primi secoli (il "Te Deum laudamus" ancora mostra segni di una forma aperta a possibili improvvisazioni) fino (e oltre) la musica ora considerata "classica" suonata da Bach. Gli spartiti per il clavicembalo in "basso figurato" lasciati da Bach ne sono una prova indisputabile visto che contengono indici numerici sulla base dei quali il clavicembalista doveva comporre in tempo reale l'accompagnamento (ad es. la sua *Sonata per flauto e clavicembalo* – BWV 1034)<sup>4</sup>. Esistono però delle differenze tra l'improvvisazione di Bach (del tipo "tema e variazione" e quella dei jazzisti, che improvvisano collettivamente e con una gamma più ampia di scelte musicali.

Una prospettiva culturale sull'improvvisazione richiede che si esaminino non solo i modi in cui l'improvvisazione è concettualizzata ed eseguita (di questo si sono soprattutto interessati gli etnomusicologi, si veda Giannattasio 1992: cap. 9), ma anche come essa è interpretata sia collettivamente che individualmente dagli artisti che la producono e dal pubblico che li ascolta. Sebbene l'improvvisazione sia un fenomeno universale, essa ha realizzazioni e significati diversi in diversi contesti socio-culturali. E' proprio di questi diversi significati che si interessa un approccio antropologico volto a cogliere non solo il *come* della variazione ma anche le sue implicazioni pragmatiche.

### Appropriazione e trasformazione di temi musicali "altri" nel repertorio jazz

Esiste una lunga tradizione nel jazz in cui un brano musicale o tema preso da un'altra tradizione viene trasformato. Dal punto di vista culturale, questa è un'operazione che implica qualcosa in più del concetto di variazione musicale già menzionato. Essa presuppone un processo di appropriazione con trasformazione che ha radici sociali e storiche, soprattutto visto il ruolo fondamentale svolto dagli afro-americani nello sviluppo del jazz (Keil 1966; Porter 2002). Quindi l'estetica del

<sup>4</sup> "In Bach's time the right hand of the harpsichord was improvised, in other words, realized on the spot, in performance. It was part of the harpsichordist's training to enable him to read the numbers of the figured bass 'at sight.' It was considered part of the musical performer's 'art.'" (Kivy 2002:232)

jazz – in cui l'improvvisazione gioca un ruolo fondamentale – è fin dall'inizio un'estetica collegata, tra l'altro, alla tensione razziale ed una reazione/risposta creativa alla negazione dell'individualità e originalità della persona del "Nero". Ci sono innumerevoli esempi di questo tipo di creatività. Ad esempio, nella tradizione del bebop Charlie Parker prendeva un tema da un musical o una canzone di musica leggera di successo e la trasformava, spesso aumentandone la velocità e cambiando gli accordi originali o aggiungendone dei nuovi. Un esempio forse più conosciuto oggi è la trasformazione di "My Favorite Things", la canzone dello show di Broadway *The Sound of Music* di Rodgers e Hammerstein, incisa nel 1961 dal quartetto di John Coltrane (con McCoy Tyner al piano, Steve Davis al contrabbasso e Elvin Jones alla batteria) in un disco dall'omonimo titolo che da allora è diventato uno "standard" per i jazzisti. Le differenze tra la versione originale dello show (cantata da Mary Martin e Patricia Neway) e quella del quartetto di Coltrane è stata dettagliatamente analizzata da Ingrid Monson (1996) in un bel libro dedicato al ruolo poco studiato della sezione ritmica nell'improvvisazione jazz. Monson mostra nei dettagli come Coltrane cambiò la struttura dell'originale, inserendo tra l'altro un "vamp" ricorrente di due battute (una in Em7 e l'altra in F#m7) che espande la transizione in due battute (in Em) dell'originale e funge da struttura armonica di base per gli assoli. Monson sostiene che la trasformazione strumentale di Coltrane costituisce un'inversione ironica ("ironic reversal") rispetto all'originale. Più in generale, i cambiamenti che si trovano nelle versioni jazz di canzoni più o meno famose della tradizione "leggera" ci suggeriscono l'idea del jazz come un tipo di musica sostenuta da quella che potremmo chiamare un'estetica della tensione, e cioè un'estetica in cui la variazione non è solo un modo di mettere in gioco o ripensare principi musicali diversi (di composizione, arrangiamento) ma un modo di fare commenti e in un certo senso "criticare" musicalmente un brano o uno stile che sebbene orecchiabile e facile da ricordare non soddisfaceva il gusto e la sensibilità musicale del pubblico afro-americano. Questa scelta di versioni "altre" tipica del jazz si accorda bene con alcune delle caratteristiche del jazz che sono state fatte risalire alla musica dell'Africa Occidentale, in particolare la sovrapposizione di ritmi, accenti, e melodie nel corso dello stesso brano musicale, quella che Olly Wilson (1992) ha chiamato il "suono eterogeneo" (si veda anche Wilson 1974).

### La variazione come ricerca di significato

Qualsiasi musicista al proprio strumento svolge una funzione creativa che comporta una serie di scelte "interpretative" che rendono la sua esecuzione unica e con uno stile che è distinto e riconoscibile (almeno agli intenditori). Questo vale anche per chi legge uno spartito in cui tutte le note sono state già decise dal compositore. Per questo c'è chi ha affermato che anche l'interpretazione di uno spartito è una forma di improvvisazione (Hamilton 2000) oppure qualcosa di molto

simile (anche se non identico) al lavoro di un arrangiatore (Kivy 2002). Ma queste sono affermazioni che non tengono conto dell'esperienza dei musicisti, soprattutto i jazzisti, i quali non concepiscono il suonare le note già presenti in uno spartito e creare nuove melodie su una struttura armonica di base (come si fa di solito nel jazz) come la stessa cosa. Così ad esempio il pianista Gerald Wiggins, che come vedremo più sotto è stato uno dei nostri ospiti al corso sulla cultura dell'estetica del jazz, si è così espresso sulla differenza tra la musica classica (a cui era stato educato dall'età di quattro anni) ed il jazz:

*... in classical music, everybody plays the same notes. There's no variation, and so you have to get by on touch and interpretation and shading and all that. You know, everybody's got the same thing going on. There's no room for improvisation. You play what's written, and it gets pretty boring. (Wiggins 1998:312)*

L'approccio antropologico qui proposto parte proprio da questo tipo di percezioni per arrivare a capire la prospettiva dei musicisti stessi rispetto all'origine e significato delle loro variazioni, siano esse improvvisate al momento o fissate in arrangiamenti che trasformano un tema musicale nato come una canzone orecchiabile in un pezzo strumentale jazz.

I jazzisti (siano essi improvvisatori o arrangiatori) sono spesso portati a trasformare qualcosa di già conosciuto in qualcosa di nuovo (Jackson 2002:94; Wilson 1992) Questa tendenza estetica è stata espressa dal sassofonista Charles Owens a proposito dell'abilità di Miles Davis di riproporre una vecchia canzone in termini nuovi.

(1) (*"The Culture of Jazz Aesthetics"*, UCLA, 26 novembre 2002)  
*Owens; jazz musicians are constantly... looking for a fresh way to play old standards. ... Miles did it all the time. He could take ... an old, moldy ... song. That nobody else would think of playing and it would become the way to do it again.*

Parlare di queste trasformazioni come semplici "variazioni" rischia di sminuire la loro dimensione culturale e la loro complessità musicale, visto che esse sono interpretate dai jazzisti stessi come espansioni delle possibilità armoniche di un brano musicale. Ecco come il concetto di trasformazione e appropriazione viene espresso ed esemplificato da Gerald Wilson, un jazzista conosciuto fin dagli anni Quaranta per il suo ruolo di trombettista, compositore, direttore d'orchestra, e arrangiatore (anche per Duke Ellington e Count Basie):

(2) (*"The Culture of Jazz Aesthetics"*, UCLA, 12 novembre 2002)  
*Wilson; The way I look at it, you know, you bring a piece to mean ...something. I see everything you have there. As I said, composers, just pop composers, they- they are limited with their knowledge of harmonic structures. And you have to- as an arranger and orchestrator you have to go in and hear what they didn't hear. They appreciate that too because you take even great arrangers like Cole Porter, I*

*heard you all discussing a thing the last time I was here, about [his tune] "What Is This Thing Called Love", well thanks- thanks to- Cole Porter wrote that. We know how great he is. But he couldn't hear to use the G minor 7 [chord] before he goes to the C7 (that) he's gonna hold for two bars. And then when he goes to the Fminor he doesn't know enough to go to the D minor 7 flat 5 to the G then to the C then to the Fminor. (... ) in other words, if you've studied harmony enough, you know how to go every place. (...)*

Anche se Wilson si riferisce qui ai suoi arrangiamenti, il discorso può essere esteso a qualsiasi situazione che coinvolge dei jazzisti. La trasformazione dell'armonia e del tema originali può avvenire a tavolino, nell'arrangiamento (come nel caso di Wilson), ma più spesso avviene al momento dell'esecuzione e cioè in tempo reale; di qui la difficoltà specifica dell'accompagnamento nel jazz visto che chi fa da supporto a chi improvvisa deve stare attento a non entrare in conflitto armonico con le scelte del solista, alcune delle quali sono imprevedibili – uno dei vantaggi di suonare con gli stessi musicisti per un periodo prolungato è la capacità di anticipare le scelte degli altri. Nel trasformare ciò che è familiare in "diverso", i jazzisti hanno di solito la consapevolezza di costringere il pubblico e gli altri musicisti a ripensare il mondo dei suoni secondo dei nuovi parametri. Come è riscontrabile nelle parole di Gerald Wilson appena citate, c'è in questa consapevolezza a volte un atteggiamento di superiorità, ma anche la coscienza che questa superiorità ha un prezzo: da una parte un certo isolamento dovuto al sapere di non essere capiti dal grande pubblico o dagli impresari, e dall'altra una continua spinta a mettersi alla prova proprio per dimostrare di essere diversi da chi fa musica "commerciale" (Becker 1951-52). La tendenza alla trasformazione e reinterpretazione non vale solo per i rifacimenti delle canzoni di successo ma anche per le composizioni di altri jazzisti (o le proprie). Un jazzista dà sempre un'interpretazione particolare e distinta di un pezzo musicale. Ci sono almeno due modi di concettualizzare queste diverse interpretazioni. Uno è quello di vedere le scelte musicali fatte mentre si suona come dovuta all'umore del musicista e al contesto in cui si trova. Questa è la visione di improvvisazione fornita da Miles Davis parlando di *Bitches Brew* (1969), un disco "rivoluzionario" nella storia del jazz, in cui Davis aveva ridotto al minimo la preparazione dei brani musicali prima della registrazione:

*What we did on Bitches Brew you couldn't ever write down for an orchestra to play. That's why I didn't write it all out, not because I didn't know what I wanted; I knew that what I wanted would come out of a process and not some prearranged shit. This session was about improvisation, and that's what makes jazz so fabulous. Any time the weather changes it's going to change your whole attitude about something, and so a musician will play different, especially if everything is not put in front of him. (Davis 1989:300)*

### Il rischio di sbagliare e la concettualizzazione dell'errore

Un'altra concettualizzazione della variazione è di ricerca del diverso e del nuovo, come esemplificato nel seguente commento fatto nel nostro corso da Gerald Wiggins dopo aver suonato al piano, da solo, "Body and Soul", una "ballad" tra le più famose nel repertorio jazz.

(3) (*The Culture of Jazz Aesthetics, UCLA, 22 ottobre 2002*)

Wiggins; *This particular tune ... I played it a million times. And it's always different. I don't care how many times you play a song, you find something else to do with it. Sometimes it's good. Sometimes it's- ... not so good. [...] ...you hope for the good times most of the time... with me I've been pretty lucky. I (don't have) too many clams. ...a "clam" is a ...mistake that you would like to cover up.*

Oltre all'idea della variazione come ricerca ("you find something else to do with it."), Wiggins ci dà qui una testimonianza preziosa della consapevolezza del rischio di sbagliare che è insito nella ricerca di alternative armoniche. Questo è vero in particolare per il jazzista, che a differenza di chi esegue un brano di musica classica non si limita, come diceva più sopra Wiggins, ad un lavoro di sfumature, ma si lancia in un vero e proprio ripensamento e a volte stravolgimento della melodia e armonia originali. Il jazzista inserisce nuovi accordi – come indicava Gerald Wilson nell'esempio (2) –, estensioni di accordi già presenti nello spartito originale, e innovazioni melodiche che possono non avere niente a che fare col tema originale. E' questa ricerca che può portare a produrre una "clam" (letteralmente "vongola") – simile ma non uguale all'italiano "stecca" – e cioè una o più note che non si accordano con il resto (ad esempio un accordo che è in conflitto con la melodia oppure una nota che stona con l'accordo sottostante o la scala implicita).

Ma forse è proprio la familiarità col rischio di sbagliare che porta il jazzista ad avere un concetto dell'errore diverso da quello di altri musicisti, in parte poiché, come scrisse T.C. Whitmer in *The Art of Improvisation* (1934), per chi improvvisa c'è un rischio più grande dell'errore ovvero il pericolo di non essere interessante. Questo vuol dire che quando si arriva al livello di bravura di un pianista come Gerald Wiggins, gli sbagli stessi acquistano un'ambiguità tale da poter essere interpretati come soluzioni inventive ed inaspettate – e cioè, potremmo dire, è possibile "uscire dalla vongola". Questo è stato dimostrato nel nostro corso quando, su nostra richiesta, e davanti agli altri ospiti Sherman Ferguson (batterista) e Jeff Clayton (sassofonista), Wiggins ha tentato di produrre una "vongola". Alla fine della terza battuta di *Body and Soul* dopo che Wiggins ha inserito degli accordi alternativi sempre più distanti dall'originale, Kenny Burrell dichiara "That was a clam." E Sherman Ferguson sembra d'accordo "yeah, that was-" Ma Jeff Clayton non è d'accordo.

(4) (*The Culture of Jazz Aesthetics, UCLA, 22 ottobre 2002*)

Clayton; *you know what? I can't accept that.*

Ferguson; *you know, me //either.*

Clayton; *and you know why? Because we musicians- we jazz musicians we stand in the corner hoping that we can minimize the clams*

Burrell; *'ha! right.*

Ferguson; *right.*

Clayton; *and we play and we play and we play and we paint ourselves ... in and out of corners all the time, and so what I just heard from what Gerald was playing, was ... I heard him paint himself into a harmonic corner,*

Burrell; *((ride)) haha.*

Clayton; *and then manage to get out.*

Burrell; *((ride)) haha.*

Clayton; *because there was- there was tension, and there was release.*

Burrell; *mhmh.*

Clayton; *So, I just thought it was just something else beautiful, he meant to go there.*

E quindi grazie alla dimostrazione di Wiggins e la sua valutazione da parte dei suoi colleghi presenti in classe, abbiamo modo di apprezzare un altro aspetto della cultura dell'estetica jazz e cioè la possibilità della ricontestualizzazione degli errori (si veda anche Monson 1996:176-7; Waiser 1993). Per spiegare come è possibile che ciò avvenga, i musicisti stessi si rifanno alla conversazione comemetфора (si veda Berliner 1997):

(5) (*The Culture of Jazz Aesthetics, UCLA, 22 ottobre 2002*)

Ferguson; *we make that work by doing a passing tone or getting somewhere- ... somewhere into the correct ... harmonics. but ... as most of us were taught as jazz musicians, there are no mistakes. you can turn a mis- what s- ... seems like a mistake ... into...a positive.*

Burrell; *it's just like conversation. You're talking to somebody? There's lots of ways to continue that conversation going. you might- may say a word that you don't mean, but you can- you can ... take that word and you know alter it or add to it something else. ... It may be almost a mistake but you can ... make it in ... as you call it // anticipate it*

Clayton; *you can even stop mid-sentence*

KB *yeah.*

JC; *and continue on another conversation.*

A questa spiegazione bisogna però aggiungere una dimensione storica per capire che ciò che è un errore per alcuni o in certo periodo della storia del jazz non lo è in un altro periodo o in un altro stile. Ecco un paio di testimonianze che mettono in luce questi possibili conflitti. La prima è di Louis Armstrong, che in un'intervista del 1948 sulla rivista "Down Beat" rende pubblico il suo disdegno (e la

sua mancanza di comprensione) per il nuovo stile d'improvvisazione (il bebop) introdotto pochi anni prima da Charlie Parker e Dizzy Gillespie e di grande successo tra i musicisti più giovani:

*... they play one note and nobody knows if it's the right note or just one of them weird things where you can always make like that was just the note you were trying to hit. And that's what they call science. Not play their horns the natural way. Not play the melody. And then they're surprised they get thrown out and have strippers put in their place. (Armstrong 1948)*

La seconda testimonianza è di un membro della generazione più giovane di Armstrong, Buddy Collette, che racconta delle reazioni sue e dei suoi colleghi a Los Angeles quando nella seconda metà degli anni Quaranta uscirono i primi dischi di Parker e Gillespie.

*It was scary to hear, because they were playing so fast, a lot of notes, that we didn't understand what they were really playing. And the flat nine and the flat five. Then nobody was trying those things. They were using notes that we didn't even dare to use before because it would be considered wrong. (Collette 1998:146)*

Questa tensione creata dal mettersi sempre alla prova ci porta ad un'altra dimensione importante degli aspetti culturali dell'estetica jazz e cioè il concetto di Sé che essa presuppone e riproduce.

#### **"Be yourself": Il jazz come lezione morale**

I jazzisti parlano spesso del fare musica in termini morali o comunque in modi che possono essere riportati a dei principi morali. Non è un caso che il filosofo William Day (2000), rievocando Ralph Waldo Emerson e Stanley Cavell, ha parlato di "perfezionismo morale" del jazz, e cioè di un tipo di saggezza pratica che guiderebbe il modo di pensare dei jazzisti mentre compongono suonando davanti ad un pubblico (o in uno studio di registrazione). In questo tipo di moralità, la persona del musicista deve cercare di concentrarsi su due principi generali (invece che su dei principi musicali specifici come ad esempio "quando sei su un accordo di settima dominante, ad esempio G7, puoi suonare un arpeggio del suo tritono, Db7"): uno è quello di cercare di realizzare se stessi (invece che seguire gli altri o cercare di piacere al pubblico con soluzioni musicali "alla moda") e l'altro è di pensare agli altri membri del gruppo musicale e quindi evitare di essere egocentrici. Questi due temi ricorrono spesso nelle conversazioni tra e con i musicisti jazz. Il primo è esemplificato dall'imperativo morale "Be Yourself" ("Sii te stesso"), un'espressione che è stata usata diverse volte nel corso che ho insegnato con Burrell. Ne riporto qui due esempi. Il primo fa parte di una testimonianza di Bennie Maupin, mentre racconta della sua esperienza con Miles Davis durante la registrazione *Bitches Brew*, nominato più sopra (Davis 1989:298-300; Carr

1998:256-64). Bisogna qui tener conto che Davis a quel punto, si parla del 1969, era una grande "star" del jazz e un idolo per il più giovane Maupin, a sua volta considerato un bravo professionista ma pressoché sconosciuto dal grande pubblico. Davis aveva convocato Maupin per il disco chiedendogli di suonare il clarinetto basso, uno strumento insolito nei gruppi jazz dell'epoca (e tuttora), che Davis aveva deciso di affiancare agli strumenti elettrici suonati da Joe Zawinul, Chick Corea, John McLaughlin ed altri.

(6) ("The Culture of Jazz Aesthetics, 11 novembre 2002)

*Maupin; a couple of times, ... he [Miles Davis] got me real good. to really provoke me ... to just- go beyond, ... what I thought I could do. and just be in the moment, ... you know, I was so busy thinking, I guess he se- he sensed it. ... and so ... he comes over to me. we're standing there. ... and- we're warming up on one of the pieces. and he- ... he suddenly looked at me and he says ... "Why don't you- play. I can't think of anything." ((guarda il pubblico con uno sguardo esterefatto))*

Studenti: ((risate sparse)) hehehe.

*Maupin: and it was just like ((sorridente))... he just- handed me this .. this gift. ... just ((scuote la testa)) be yourself. that's what he said to me. after that I felt so free, and when you hear it I mean you know, I scream and I shout. it's- it's- it's joyful. ... I just felt great.*

Qui Maupin interpreta l'offerta di Davis a rimpiazzarlo come un "regalo" (*gift*), un permesso inaspettato di essere libero di realizzare se stesso come lui vuole. Implicita in quest'offerta c'è quindi il riconoscimento della condizione opposta e cioè della necessità continua di stare entro le regole, anche mentre si improvvisa, e soprattutto quando si è sotto lo sguardo attento di un grande maestro come Davis. L'immagine di Maupin che "urla" e "grida" di gioia tramite il suo strumento sembra una conferma del potere ispiratorio di Davis sul più giovane Maupin.

Il fine di riuscire ad esprimere se stessi senza compromessi si ritrova anche nell'introduzione che Burrell fa, in classe, ad un suo brano musicale dedicato a Duke Ellington, intitolato appunto "Be Yourself". Come nella storia di Maupin, anche qui troviamo la presentazione di un tipo ideale di persona o Sé. Scopriamo che il jazzista "autentico" non solo non ha paura di tentare sempre il nuovo e quindi rischiare di sbagliare (come abbiamo imparato più sopra da Gerald Wiggins) ma è anche coinvolto in una ricerca esistenziale più profonda che lo porta a indagare il proprio io (i propri sentimenti, gusti, abilità) e quindi, implicitamente, a ignorare o comunque mettere momentaneamente da parte i suggerimenti o le aspettative esterne, e cioè quelle dei critici, del pubblico, delle case discografiche, o persino di altri musicisti. Nel profondo del nostro io, secondo Burrell, possiamo trovare quello che ci distingue, la nostra unicità, che può diventare una fonte inesauribile di creatività.

(7) ("The Culture of Jazz Aesthetics, 8 ottobre 2002)

*Burrell: the name of the piece is "Be Yourself". It's an original piece of mine. uh...dedicated to him [Duke Ellington] because that's- that's one of the main lessons that I got from him as a friend and as a role model. [...] ... one of the strongest things you can be, and this goes for anybody in this room whether you're going to be a musician or not is that to be yourself. Because you have something nobody else has. and [if] you can dig deep down and grab it and put it out and then be consistent with it, uh you're gonna do well. ... one of things that I learned by observing Ellington and then as a person and then his music was to be yourself.*

Questa è una lezione al tempo stesso estetica e morale, che ha un potere generativo, come dimostra un messaggio spedito poche settimane dopo da uno degli studenti nel corso:

(8) (messaggio ricevuto il 3 dicembre 2002)

*Dear Professor Duranti,*

*[...] I play the guitar, and the music I have created these past few weeks has been above and beyond anything I thought could come of myself. In fact, I can remember specifically the day and moment in class when Professor Burrell played "Be Yourself." The room was filled with such a presence that I couldn't do anything but sit there and fall into the music. And I saw it, I saw Professor Burrell playing himself so masterfully on the guitar. I wasn't analyzing how complex the stuff was that he was playing, or comparing myself to him. I just took what I heard as being a product of the soul of the musician playing. It just made so much sense. Needless to say, I went home that day, locked myself in a bathroom with my guitar, freed my hands, freed my head and just played. And what a session it was! I finally understood myself on the guitar. I finally saw what it was that was natural to me. I could hear myself in the guitar. For the last few weeks I've come in a way to master my own instrument and find my own voice. Perhaps not because I have mastered all there is to know of technique and style, but just because I came to a certain realization... That I am and can only expect to be as good a musician as I am in the moment I'm playing. And what a simple concept!! How could I have missed that one? [...]*

La storia dello studente che finalmente trova se stesso, tramite l'identificazione del proprio suono alla chitarra, grazie all'ispirazione offerta da Burrell in classe, mette in luce non solo il potere delle parole e della musica di un grande maestro come Burrell, ma anche il problema della trasmissione e traduzione culturale di qualsiasi pratica estetica con le sue implicazione etiche. In questo caso, la trasmissione è parziale. Lo studente coglie un aspetto della composizione jazz, quello associato alle azioni dell'individuo rispetto al gruppo, esemplificato nel concetto stesso di assolo, che non a caso viene giudicato

negativamente da altre tradizioni musicali, come ad esempio i complessi ed il pubblico di musica rock "indipendente" ("indie music") (Fonarow 1999). Ma non sembra cogliere un altro aspetto dell'etica-estetica jazz, ovvero la necessità di coordinamento con gli altri membri del gruppo o dell'orchestra, che a volte vuol dire la subordinazione dei propri impulsi creativi o addirittura (nei casi peggiori) l'abbassamento dei propri standard, come quando uno del gruppo non riesce a suonare al livello degli altri o si dimentica un brano e il resto del gruppo si adatta all'errore per evitare di renderlo ancora più evidente e quindi imbarazzare ulteriormente il loro collega. Questo tipo di etica si è realizzata davanti agli occhi dei nostri studenti quando alcuni degli studenti del programma di jazz sono venuti al nostro corso come ospiti: i musicisti nella sezione ritmica hanno preferito seguire nell'errore un giovane sassofonista che aveva suonato il tema di un brano standard tralasciando l'ultima battuta piuttosto che continuare con la versione giusta rendendo l'errore ovvio e mettendolo in difficoltà. Qui il principio pratico che opera nella cultura jazz è quello del gruppo prima dell'individuo (per avvalorare le scelte del solista oppure per nascondere degli errori), anch'esso un principio sia estetico che morale. L'equilibrio tra individualità e spirito di gruppo è dimostrato in modo particolare dai membri della sezione ritmica (Monson 1996). E il discorso dei jazzisti è ricco di metafore che illustrano il ruolo dei vari strumenti. Ad esempio, nel nostro corso il bassista Miles Mosley ha paragonato il classico trio in jazz (piano, basso, e batteria) ad un carro trinato da tre cavalli. Se uno dei cavalli tira da una parte e l'altro tira dall'altra, c'è pericolo di venir trascinato nella polvere. Il bassista ha quindi la responsabilità di mantenere coordinati il piano e la batteria, mediando le loro peculiarità sistematiche e le loro differenze del momento dovute alle scelte di chi suona lo strumento.

(9) ("The Culture of Jazz Aesthetics, 15 ottobre 2002)

*Mosley: I really think that that's the role of the bass player. [...] to translate rhythm into harmony and to help pull this cart forward.*

Imparando ad essere sensibile alle scelte armoniche del pianista e alle scelte ritmiche del batterista, un bassista del livello di Mosley riesce a mandare avanti "il carro" (cart) riuscendo ad inserire le proprie scelte, con il proprio gusto. Lo scopo è quello menzionato da Whitmer: "to make it interesting" (Mosley, 15 ottobre 2002).

### Conclusioni

In quest'articolo abbiamo cercato di mettere in rilievo alcune delle basi culturali dell'estetica jazz ed in particolare certi principi generali che guidano l'improvvisazione e la ricerca continua di soluzioni musicali nuove. Lo abbiamo fatto prendendo come punto di partenza il punto di vista dei musicisti dimostrando che i principi che guidano l'estetica jazz sono dei principi di azione pratica con

implicazioni morali e fortemente generativi sia rispetto a se stessi (nella concezione e realizzazione di un particolare Sé) sia rispetto al pubblico e ai musicisti che ascoltano. In particolare, i jazzisti interpretano le loro scelte estetiche, anche le più minute, come una continua ricerca di significato, da interpretare sia come riferito alla musica stessa che come un riferimento all'esistenza in genere. Tramite il loro modo di suonare e trovare soluzioni armoniche e melodiche nuove, i jazzisti "incarnano" (*embody*) non solo un tipo particolare di musicista (da contrapporre e contrastare con i musicisti classici o quelli rock) ma anche un tipo particolare di persona. Tramite sia le pratiche di esecuzione musicale che la loro concettualizzazione, è possibile allora arrivare alla formulazione di un tipo di Sé ideale o addirittura autentico del jazzista, un Sé mosso fondamentalmente dal desiderio di continuo rinnovamento e dalla consapevolezza del rischio che questo desiderio comporta. Il jazzista ideale deve cercare nella profondità del proprio io per trovare ciò che ha di unico. Al tempo stesso questa ricerca deve avvenire tenendo conto delle scelte degli altri musicisti nel suo gruppo (un argomento che non abbiamo qui approfondito ma di cui c'è ampia documentazione, si veda Berliner 1994, 1997; Monson 1996). Si può allora parlare per il jazz di un'*estetica della tensione* a diversi livelli simultaneamente: una tensione (a) storico-sociale -- tra diversi tipi di pubblico, (b) stilistica -- tra generi o principi di composizione musicale, (c) inter-gruppo -- tra i componenti del gruppo musicale, (d) intrapsicologica -- tra l'individuo e se stesso. Questi quattro tipi di tensioni corrispondono alle quattro dimensioni cognitivo-sociali introdotte all'inizio di quest'articolo: (a) la comunità di esperti e fruitori (ovvero il pubblico), (b) la competenza musicale, (c) le pratiche del suonare insieme, e (d) il senso di Sé del musicista.

#### Riferimenti bibliografici

- Armstrong, L. (1948). Bop will kill business unless it kills itself first. *Down Beat*: 2-3.
- Bailey, D. (1979). *Improvisation*. London: Latimer New Directions.
- Becker, H. S. (1951-52). The Professional Jazz Musician and His Audience. *American Journal of Sociology* 57: 136-144.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press.
- Berliner, P. (1997). Give and Take: The Collective Conversation of Jazz Performance. In R. K. Sawyer, Ed. *Creativity in Performance* (pp. 9-41). Greenwich, CT: Ablex.
- Carr, I. (1998). *Miles Davis: The Definitive Biography*. Hammersmith, London: HarperCollins.
- Collette, B. (1998). Buddy Collette. *Central Avenue Sounds: Jazz in Los Angeles*. C. Bryant, B. Collette, W. Green et al. Berkeley & Los Angeles, University of California Press: 134-63.

- Davis, M. (with Quincy Troupe) (1989). *Miles: The Autobiography*. New York: Simon and Schuster.
- Day, W. (2000). Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58(2): 99-111.
- Ferland, E. (1938). Die improvisation in der musik: eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung. Zurich: Rhein Verlag.
- Fonarow, W. (1999). The Culture of Participation and the Morality of Aesthetics in British Independent Music Performances. Ph. D. Dissertation, The University of California, Los Angeles.
- Giannattasio, F. (1992). Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Geertz, C. (1983). "From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York, Basic Books: 55-70.
- Hamilton, A. (2000). The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection. *British Journal of Aesthetics* 40(1): 168-85.
- Jackson, Travis A. (2000). Jazz Performance as Ritual: The Blues Aesthetic and the African Diaspora. *The African Diaspora*. I. Monson. New York, Garland: 23-82.
- Jackson, Travis A. (2002). Jazz as Musical Practice. *The Cambridge Companion to Jazz*. M. Cooke and D. Horn. Cambridge, Cambridge University Press: 83-95.
- Keil, C. (1966). *Urban blues*. Chicago, University of Chicago Press.
- Martin, P. J. (2002). Spontaneity and Organization. *The Cambridge Companion to Jazz*. M. Cooke and D. Horn. Cambridge, Cambridge University Press: 133-52.
- Mauss, M. (1938). La Notion de Personne, Celle de "Moi". *Journal of the Royal Anthropological Institute* 68: 263-81.
- Nettl, B. (1974). "Thoughts on improvisation: A comparative approach." *The Musical Quarterly* 60: 1-19.
- Porter, E. (2002). What Is This Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics, and Activists. Berkeley: University of California Press.
- Spiro, M. E. (1990). On the Strange and the Familiar in Recent Anthropological Thought. In J. W. Stigler, Shweder, R. A. & Herdt, G., Eds., *Cultural Psychology: Essays on Comparative Human Development* (pp. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walser, R. (1993). "Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis." *The Musical Quarterly* 72(2): 343-65.
- Walser, R., Ed. (1999). *Keeping Time: Reading in Jazz History*. New York: Oxford University Press.
- Wiggins, G. (1998). Gerald Wiggins. In C. Bryant, Collette, B., Green, et al, Eds., *Central Avenue Sounds: Jazz in Los Angeles* (pp. 311-23). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Wilson, G. (1998). Gerald Wilson. In C. Bryant, Collette, B., Green, et al, Eds., *Central Avenue Sounds: Jazz in Los Angeles* (pp. 324-41). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Wilson, O. (1974). "The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music." *Black Perspective in Music* 2: 3-22.



Wilson, O. (1992). The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music. *New Perspectives on Music: Essays in Honor of Eileen Southern*. J. Wright and S. A. Floyd, Jr. Warren, MI, Harmonie Park Press: 327-38.

## METODOLOGIE