

IL SUONO E IL TEMPO
7notelette/re

4

Direttore

Cinzia GIZZI

Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma

Comitato scientifico

Walter TORTORETO

Università degli Studi dell'Aquila

Paolo ROTILI

Conservatorio "Ottorino Respighi" di Latina

Matthew NICHOLL

Berklee College of Music di Boston

Collana di studi musicali aperta a qualsiasi ricerca del settore, in particolare agli studi di prassi analitica, un campo che merita approfondimenti e si rivolge soprattutto agli studenti di musica. L'analisi delle pagine d'autore compete anche ai grandi interpreti e può rivelare una migliore interpretazione sublimando il linguaggio del compositore, ovvero rendendo attuale un linguaggio del passato. In questo senso il ricercatore, sia esso musicista o musicologo, può svolgere un lavoro di scoperta e di diffusione con l'intento di rivelare il senso dell'opera ricercando i dettagli, invogliato dal piacere del frammento. Scoprire quello che l'opera tace, liberare il senso del testo. Ricerca che talvolta si è rivelata fruttuosa con il recupero di opere ignorate, ovvero ritenute di scarso valore. Da tempo la musica contemporanea tende a inglobare mondi paralleli. La sfida è cercare nuove soluzioni analitiche che possano aiutare alla comprensione e all'interpretazione della nuova *koiné* musicale, abbracciando e unificando.

Cinzia Gizzi

Arrangiatori Jazz II

Pagine d'autore in un percorso storico di analisi musicale.
I contrappuntisti

Presentazione di
Alessio Sebastio





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3358-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2020

Indice

- 9 *Presentazione*
di ALESSIO SEBASTIO
- 11 *Introduzione*
- 15 *Capitolo I*
Conclusioni al primo volume
1.1. Sommario delle tracce del passato, 17.
- 25 *Capitolo II*
I contrappuntisti
- 29 *Capitolo III*
Johnny Carisi – Israel (1949) o Dell’Ambiguità Modale
3.1. Piano dell’Opera, 43 – 3.2. Conclusioni, 44 – 3.3. Cronologia essenziale, 46.
- 49 *Capitolo IV*
Bill Holman – Kingfish (1953)
4.1. Piano dell’Opera, 59.
- 61 *Capitolo V*
Bill Holman – Stompin’ at the Savoy (1955)
5.1. Piano dell’Opera, 69 – 5.2. Conclusioni, 72 – 5.3. Cronologia essenziale, 74.

77 Capitolo VI

George Russell – All About Rosie (1957)

6.1. Primo movimento, 80 – 6.2. Architettura del primo movimento, 90 –
6.3. Secondo movimento, 91 – 6.4. Architettura del secondo movimento, 94 –
6.5. Terzo movimento, 97 – 6.6. Architettura del terzo movimento, 110 – 6.7.
Conclusioni, 111 – 6.7.1. *Elementi di rottura con la letteratura orchestrale jazz preva-*
lente, 111 – 6.7.2. *Elementi che richiamano la tradizione jazzistica*, 112 – 6.7.3. *Altre*
caratteristiche dell'opera, 113 – 6.8. Cronologia essenziale, 113.

117 *Glossario*

135 *Abbreviazioni*

137 *Bibliografia*

141 *Appendice*

Presentazione

di ALESSIO SEBASTIO*

I motivi che fanno di questo nuovo lavoro di Cinzia Gizzi che segue un primo volume e, auspicabilmente, ne anticipi un terzo, un'opera di grande importanza per gli studenti di jazz dei conservatori e degli studiosi del fenomeno jazz più in generale, sono almeno due. Il primo, intenzionalmente e direttamente perseguito dalla Gizzi, è quello di offrire dei testi, un metodo, di proporre un proprio approccio all'apprendimento dell'arrangiamento jazz, percorrendo ed esaminando in modo chiaro, semplice ma non semplicistico, sintetico ed essenziale, quanto è avvenuto dai primi decenni di esistenza di questa musica ad oggi. Attraverso la precisa analisi di passi orchestrali ponderatamente e sapientemente scelti, lo studioso è condotto ad esaminare in modo efficace, con immediati risvolti e ricadute pratiche, alcune delle pietre miliari dell'arte di arrangiare. Non si tratta di un prontuario per l'arrangiamento, poiché il libro è piuttosto approfondito, ma è strutturato in modo che, all'occorrenza, potrebbe essere anche utilizzato come tale. Quanto appena detto, costituisce un valore aggiunto di questo lavoro che, va detto, la Gizzi, anche se ad intervalli, ha intrapreso fin dagli ultimi anni Ottanta.

La seconda ragione che fa di questo volume, così come del precedente, un'opera di valore è il seguente, probabilmente non direttamente perseguito dalla Gizzi, ma che si è evidentemente realizzato nello sviluppo e nel percorso di questo lavoro. Il jazz, per come lo conosciamo e come si è sviluppato lungo il suo periodo storico fino ad oggi, eccettuato un primo periodo che possiamo individuare a partire dalle sue origini fino agli anni Venti del Novecento, ha sempre posto al centro del suo sviluppo e del fenomeno musicale nel suo complesso, l'aspetto solistico. In altre parole la storia del jazz è prevalentemente un continuo susseguirsi di grandi so-

* Docente di Storia del Jazz presso il Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma.

listi che ne hanno caratterizzato i periodi storici, le epoche, gli stili ed il linguaggio. I motivi di tale visione dell'evoluzione della musica jazz sono molteplici e forse non è questo il giusto contesto per ripercorrerli. Le orchestre, pur avendo avuto un peso notevolissimo nel jazz, e per quantità e per qualità della musica prodotta ed offerta, spesso rimangono sullo sfondo, ingiustamente relegate soprattutto a quel periodo che inquadrriamo con l'espressione di Swing era, che va approssimativamente dalla prima metà degli anni Trenta e, nonostante l'apparizione del Bebop e sue successive derivazioni, prosegue con grande impulso fino alla metà degli anni Cinquanta, allorché viene spodestato nei gusti del grande pubblico fruitore di musica, dal rock and roll che in brevissimo tempo diventa l'oggetto musicale agognato dai più.

In realtà, le orchestre di maggiori o minori dimensioni e valore, sono sempre esistite, fin dagli anni Venti e anche dopo l'avvento del Rock and Roll. Questo volume della Gizzi, così come il precedente, ha il merito di riequilibrare nel giusto modo il rapporto di valore tra i grandi solisti e le orchestre, offrendo un punto di vista differente sugli sviluppi del jazz, tratteggiando una sorta di storia dell'arrangiamento jazz in cui la figura di arrangiatore, riacquista nuova luce e visibilità, anche come ideatore di progetti musicali atti proprio a mettere in luce i grandi solisti, Ellington, Basie, Mingus, sono solamente alcuni dei nomi più eminenti.

Lo studio di questo lavoro nella sua interezza, dunque, potrà risultare utile non solo a coloro che desiderano accostarsi all'affascinante e stimolante arte dell'arrangiamento, ma a tutti gli studiosi di jazz che, attraverso queste letture, potranno completare ed integrare la propria preparazione in materia, aggiungendovi il valore aggiunto di un ulteriore ed originale punto di vista sulla musica jazz.

Introduzione

Questo secondo volume persegue l'intento di analizzare pagine orchestrali in un percorso storico di analisi musicale. Nelle trasmissioni radiofoniche — che ho avuto l'opportunità di condurre nel 1990 e da cui ho ricavato parte dei contenuti di questi scritti —, gli ascolti comparivano in maggior numero, in riferimento ai singoli compositori. Nondimeno le poche testimonianze racchiuse nel primo volume e quelle ivi comprese illustrano alcuni dei documenti sonori ritenuti di considerevole interesse nell'evoluzione della letteratura orchestrale jazz, già selezionati ai tempi.

Gli arrangiatori, in particolare i pionieri, non hanno ancora avuto il giusto riconoscimento, nonostante si noti un interesse sempre crescente nei loro confronti. Alcune delle cause di questo ritardo possono essere legate alla genesi recente della nuova musica; alla difficoltà di reperire pagine autografe, in particolare in Italia; all'attenzione rivolta maggiormente ai solisti e al linguaggio improvvisato; alla scarsa attenzione che la didattica contemporanea nutre nei confronti del percorso storico di un'arte. I metodi sono tanti e sempre in costante crescita, i percorsi storici meritano ancora approfondimento e diffusione.

Forte della carenza di studi sull'argomento, ho la pretesa di ritenere che qualsiasi contributo autentico possa concorrere a colmare questa lacuna, consapevole della vastità della materia e del fatto che un giusto riconoscimento dei singoli artisti meriterebbe trattazioni monografiche. Questa opzione tuttavia non incontrava la mia curiosità di ricercare le tracce, anche solo alcune, in grado di rappresentare, anche in minima parte, l'evoluzione di quest'arte, di ricavare un quadro generale capace di abbracciare una visione ampia e anche, perché no, un elenco cronologico degli autori del passato, operazione che ho cercato di svolgere nel primo saggio. Da qui l'idea di soffermarmi su singole opere, selezionate

tra quelle proposte negli ascolti della trasmissione radiofonica, punto di partenza per questi testi¹.

Nel primo volume mi era sembrato irrinunciabile inserire i *personaggi del dramma* (per dirla alla Duke Ellington) e le loro opere nel contesto storico in cui hanno operato, in questa seconda parte esporrò unicamente il lavoro analitico, ordinato sempre secondo un criterio cronologico. Animata dalla curiosità di entrare nei dettagli di una pagina orchestrale, ho cercato di cogliere quegli elementi in grado di distinguere l'approccio compositivo dell'autore, partendo da una visione ampia dell'opera per restringere il campo ai particolari che mi hanno sorpresa. Scavare per cercare segnali di un parziale processo compositivo dell'autore ed evolutivo dell'arte dell'arrangiamento.

La pratica mi conferma che la voce unica dell'artista è presente in ogni sua opera, anche in quelle in apparenza più semplici, e che le partiture orchestrali oggetto di analisi, seppur di numero irrilevante, includano in parte gli elementi innovativi introdotti negli anni, che interessano: la forma dell'arrangiamento; la maggiore attenzione rivolta alle parti unificanti; le armonizzazioni sempre più evolute — in linea con i cambiamenti che avvenivano nella letteratura colta —; le formazioni orchestrali — riformate con l'inserimento di strumenti raramente utilizzati nelle origini —; le combinazioni della big band con le orchestre sinfoniche. La singolarità degli artisti capiscuola, sia che si stia parlando di linguaggio improvvisato o interpretativo, sia di linguaggio letterario, può emergere da ciascun campione preso in considerazione e i tratti distintivi sono riconoscibili come impronta indelebile. Le conclusioni al primo volume, esposte qui di seguito, sono un breve riepilogo dei costituenti riscontrati nelle analisi, per sintetizzare le impronte del passato e riprendere, in un certo senso, il filo del discorso.

Il ruolo di insegnante, che per oltre un decennio ha riguardato l'insegnamento di materie legate alla composizione, stimola la mia curiosità di voler verificare i criteri esposti nei metodi, riscontrare quando e quanto i compositori adottino le tecniche esposte nei manuali, con che libertà le trattino, evidenziando le novità che non si riscontrano nei libri, libri che tuttavia, va sottolineato, derivano o quanto meno dovrebbero desumere i

1. Alla fine degli anni Ottanta l'autrice ha ideato e condotto tre cicli di trasmissioni radiofoniche sulla storia del jazz, per la prima rete Rai, a cura di Adriano Mazzoletti: *Breve storia del piano jazz* (1988); *Storia degli arrangiatori* (1989); *I pianisti hard bop* (1990).

principi direttamente dalle fonti. Un aspetto molto importante perché interessa la libertà espressiva di chi si avvicina a questa materia: apprendere le tecniche fine a sé stesse non avrebbe senso. In taluni campi artistici lo studio delle fonti rappresenta il cuore della materia, spingendo ad esempio i pittori a “copiare” le opere dei predecessori, per ricalcarne le impronte; una prassi che ho sempre coltivato sia per le opere letterarie che musicali. In parte, soprattutto nel capitolo *La tradizione bebop*, avevamo trovato riscontro delle metodologie esposte nei manuali, consigliati proprio perché desunti dalle fonti.

La sezione dedicata a Stan Kenton concludeva la prima parte e, per la complessità del materiale e delle correnti, era l'unica a non presentare l'analisi dettagliata di una partitura. In questo secondo volume tuttavia è presente Bill Holman, proficuo collaboratore del leader e artefice di testimonianze importanti per la diversità di approccio alla scrittura, nel periodo in cui esse vedevano la luce.

Il glossario include ulteriori voci relative ai nuovi contenuti.

La bibliografia, la discografia e la sitografia fanno riferimento agli esempi citati sia nel testo che nel glossario.

Conclusioni al primo volume

I primi arrangiamenti utilizzavano ancora la forma estesa della composizione, che comprendeva più episodi e distingueva i capolavori dei compositori della tradizione come Jelly Roll Morton e James P Johnson. Gran parte degli arrangiamenti jazz si servono di una composizione originale, ovvero di altro autore, sulla quale costruire l'arrangiamento. La presenza dell'improvvisazione dei solisti fa sì che gli arrangiamenti debbano contenere una struttura, suggerita dal leader, sulla quale svolgere le improvvisazioni, anche nel caso di forme estese.

La forma del brano di partenza, negli anni a venire, subirà una semplificazione, se così si può dire, adottando per molti anni, e nella maggior parte dei casi, le due strutture prevalenti del blues di dodici misure e della canzone di trentadue misure, almeno fino a tutto il periodo bebop. Le eccezioni di Duke Ellington, considerato il primo compositore ad utilizzare la forma estesa negli arrangiamenti jazz, confermano la regola.

Nonostante questo limite, gli arrangiatori introdurranno nel tempo molti cambiamenti nella costruzione delle linee melodiche; nella pronuncia; nelle armonizzazioni; nelle orchestrazioni; nelle parti unificanti, esplorando sempre più le risorse compositive e quelle espressive della big band e intervenendo sulla forma solo successivamente. Man mano che avvenivano cambiamenti nel linguaggio e sul piano dell'armonia e delle armonizzazioni, gli autori introducevano queste novità, talvolta anticipando tendenze che sarebbero entrate a far parte della musica jazz. Tuttavia i pilastri su cui poggia un arrangiamento jazz: Introduzione; presentazione tematica; parti riservate alle improvvisazioni dei solisti; parti in cui l'arrangiatore fa parlare una sezione singola (*sax soli*, *trumpet soli*¹); oppure raggiunge l'apice con il coinvolgimento di tutta l'orchestra (*shout*

1. Vedi glossario.

chorus)²; eventuale riproposizione tematica, sono tutti costituenti che caratterizzano gli arrangiamenti sin dalle origini, opere che i pionieri hanno consegnato alle generazioni successive, libere di esplorarle e innovarle, punti fermi che permarranno per lungo tempo, soggetti a rielaborazioni per creare un'infinità di combinazioni.

Nelle impronte lasciate dai primi lavori di Don Redman quei pilastri che abbiamo in parte elencato erano già presenti. Lo stile di Count Basie vedeva riprodotte le caratteristiche della sua concezione musicale nell'arrangiamento di Neil Hefti. L'estro, la genialità, l'unicità e la libertà nella trattazione del materiale compositivo da parte di Duke Ellington si potevano scoprire nei dettagli di una partitura apparentemente semplice. Il linguaggio bebop, trasferito alla big band, caratterizzava le composizioni di Walter Gil Fuller e di Tadd Dameron, e le armonizzazioni utilizzate trovano conferma nei metodi di orchestrazione che seguono un percorso storico, sigillate come tecniche di partenza nello studio di questa materia.

Un fossile che in seguito avrebbe aperto a un approccio completamente nuovo che, pur conservando intatta l'anima di questa musica, era il segno evidente di nuova creazione, l'avevamo trovato nel contributo di George Russell a *Cubano Be* (1947)³. La sua scrittura lineare avrebbe da lì a poco prodotto una teoria e un orientamento compositivo che svelavano un nuovo percorso. Mentre l'inclusione della musica latina, da parte di Dizzy Gillespie, avrebbe rappresentato uno dei primi esempi di innesti di altre musiche con il jazz. Dunque avevamo visto convergere nella scrittura orchestrale due strade nuove: la musica latina e la musica colta. Due vie frequentate e ricercate ancor oggi.

Un esempio contemporaneo di conservazione di elementi del passato pur nella novità dei contenuti, a mio giudizio, è fornito dall'arrangiatrice Maria Schneider, che riesce a creare lavori innovativi pur mantenendo, in molti casi, l'organico che distingueva la big band delle origini. Mi ha sempre suscitato stupore il modo in cui l'autrice, nonostante l'organico invariato, riesca a proporre elementi di forte novità. Un organico nuovo, rispetto a quello originale, di per sé influisce nell'approccio compositivo, sottraendo ad esempio la pratica dell'alternanza delle sezioni di fiati, un marchio degli arrangiamenti del passato, percorrendo un cammino che,

2. Vedi glossario.

3. GEORGE RUSSELL, *Cubano Be*, arranged by George Russell, Full Score, JLP—8690, Edited by Rob Dubogg and Jeffrey Sultanof, Saratoga Springs NY 12866 USA, Jazz Lines Publications.

nello sviluppo del motivo, nella scelta delle armonizzazioni, riesce a scoprire e rivelare accostamenti e sonorità sempre nuovi e insoliti. Mantenere un organico tradizionale e farlo suonare attuale è una sottile operazione che merita elogio e considerazione.

1.1. Sommario delle tracce del passato

Le tre partiture di Don Redman ci restituivano uno spaccato dei suoi tempi e informazioni sul processo compositivo.

*Shufflin' Sadie*⁴, del 1927, presentava una forma articolata in più episodi, all'interno della quale era compresa la forma canzone di trentadue battute, elemento formale dell'arrangiamento che negli anni diverrà una specie di dogma, a partire dagli anni Trenta e per gran parte del periodo bebop. Come abbiamo già detto e come vedremo negli esempi successivi, alla evoluzione del linguaggio che riguarda sia la scrittura che l'improvvisazione, si accompagnerà la semplificazione della forma relativa al brano di partenza, con l'adozione della struttura della canzone o del blues, prima di ritornare, negli anni a seguire, a intervenire su essa. Nell'arrangiamento di Don Redman comparivano il *sax soli* e il *clarinet soli*. La combinazione di passaggi solistici e orchestrali aveva un suo equilibrio e presentava parti unificanti come Introduzione, Interludio, Modulazione e Coda.

L'arrangiamento di *Save it Pretty Mama*⁵, del 1929, pur muovendosi in una forma di sedici misure, stupiva per la cura del compositore nel creare diversità nelle combinazioni orchestrali, assegnando le parti ai fiati e alla sezione ritmica con un'attenzione davvero sorprendente. Erano presenti elementi di contrappunto con il clarinetto che forniva un controcanto alla melodia della tromba, richiamando le linee di *guide tones*⁶ frequenti nella

4. *Shufflin' Sadie*, dall'album doppio: *The Indispensable Fletcher Henderson* (1927/1936). Jazz Tribune N° 30 – RCA. *Fletcher Henderson and His Orchestra*: Russel Smith, Joe Smith, Tommy Ladnier (tp); Jimmy Harrison, Benny Morton (tb); Buster Bailey (cl, ss, as); Donald Redman (as, cl, arr); Coleman Hawkins (ts, cl, bari); Fletcher Henderson (p, arr, ldr); Charlie Dixon (bj); June Cole (tu); Kaiser Marshall (dr). New York, 11 marzo 1927.

5. *Save it Pretty Mama* da *Le Favolose Big Bands* – Disco allegato al n. 11/82 di *Musica Jazz* – Rusconi Editore. *McKinney's Cotton Pickers* (12 elementi) con: John Nesbitt, Langston Curl (tpt); Claude Jones (tbn); Jimmy Dudley, Don Redman (cl, as); George Thomas, Prince Robinson (cl, ts); Todd Rhodes (pno); Dave Wilborn (bjo); Ralph Escudero (tu); Cuba Austin (dr). Arr. Redman. Assoli: Curl, Redman (vocal), Rhodes. Camdem, 8 aprile 1929.

6. Vedi glossario.

scrittura e nell'improvvisazione in stile contrappuntistico, una peculiarità dei musicisti del cosiddetto cool jazz e di quelli appartenenti alla Third Stream Music. Nella riproposizione tematica, la melodia e la progressione armonica subivano una variazione, contribuendo a un accrescimento della tensione e a produrre varietà in crescendo. Le parti unificanti, come gli *Interludi* di varie lunghezze, la *Coda*, la modulazione all'interno del lavoro, erano tutte scelte compositive che donavano spessore e unità all'arrangiamento. La conclusione, con un *Tutti* orchestrale e la melodia iniziale riscritta dal compositore a mo' di improvvisazione e suonata da tutta l'orchestra, mostrava un ulteriore procedimento che entrerà a far parte del linguaggio orchestrale.

Il tanto declamato *Chant of the Weed*⁷, del 1931, presentava una struttura estesa di tre episodi, all'interno della quale era inclusa la forma-canzone di trentadue misure. La linea melodica costruita sulla scala esatonale — un colore ricorrente nella musica colta, ma piuttosto nuovo in ambito orchestrale jazz dei tempi —, sottolineata dagli accordi in progressione cromatica discendente, importava una particolare sfumatura impressionista, in antitesi con la frase conseguente, — armonizzata a quattro voci in posizione chiusa —, producendo un piacevole contrasto, molto veritiero e, all'ascolto odierno, potremmo dire quasi toccante nella sua ingenuità, una specie di incontro tra modernità e tradizione. Dal punto di vista armonico, l'uso prolungato dell'accordo dominante primario sostitutivo (sub V7/v), come pure le tensioni #11 e #9, concorrevano alla presenza di sonorità sfruttate largamente più avanti. L'alternanza delle sezioni di fiati, che ha determinato la scrittura per grande organico jazz, risultava molto evidente nell'orchestrazione, a sottolineare un punto fermo al quale Don Redman ha contribuito in larga parte e che costituisce ancor oggi un tratto distintivo della scrittura per big band. In pratica avevamo riscontrato tutti quei componenti che sono ancor oggi ripresi e manipolati a formare un arrangiamento jazz tradizionale: lo *shout chorus*⁸, i sostegni (*background*) agli interventi dei solisti, le parti unificanti (*Interludi* e *Coda*), l'equilibrio tra improvvisazione e parti d'insieme.

7. *Chant of the Weed*, Don Redman and his Orchestra, Brunswick 6211. Don Redman (as); Bill Coleman, Henry Red Allen (tpt); Fred Robinson, Benny Morton, Claude Jones (tbn); Edward Inge, Rupert Cole (cl, as); Robert Carroll (ts); Horace Henderson (pno); Bob Ysaguirre (cb); Manzie Johnson (dr); New York, 24 settembre 1931. Nell'album *Various Artists*, pubblicato il 25 giugno 2006, Charly Records.

8. Vedi glossario.

L'arrangiamento di Benny Carter, *Jump Call*⁹, del 1946, nonostante la data recente rispetto al percorso storico che stiamo affrontando, forniva un ottimo esempio di arrangiamento nello stile swing degli anni Trenta. Quel tipo di arrangiamenti che facevano saltare sulla sedia l'ascoltatore e suscitavano entusiasmo e partecipazione emotiva nella reiterazione sempre più ricca di pathos, capace di produrre un coinvolgimento attivo e quasi catartico degli ascoltatori. Avevamo notato la presenza di melodie reiterative, di *call and response*¹⁰ tra le sezioni, di un'interpretazione che prevede una partecipazione emotiva degli esecutori sempre crescente, alimentata da una reiterazione che riportava a canti ancestrali, per raggiungere il culmine alla fine. Il tipo di scrittura a strati, che raggiungeva l'apice aggiungendo elementi gradualmente, aveva in sé elementi di contrappunto, nell'incrocio delle fasce sonore indipendenti espresse in contemporanea. Arrangiamenti di questo tipo hanno entusiasmato e animato folle di spettatori e potrebbero rappresentare ancor oggi uno stile, se non fosse per quel pathos che distingueva le esecuzioni del passato, difficilmente riproducibile, perché legato a un sentire dei tempi. Una partitura simile, svuotata da una tale interpretazione, potrebbe risultare priva della sua linfa. Nonostante la scelta di stile, la data più recente di questo arrangiamento mostrava elementi di modernità nell'armonizzazione del *trombone soli*, del quale avevamo fornito un'analisi. Le armonizzazioni presentavano appoggiature che prevedono riarmonizzazioni di passaggio, entrate a far parte delle tecniche di arrangiamento esposte nei metodi che ripercorrono quest'arte. Un'altra traccia da tenere in considerazione, oltre che un ulteriore elemento di verifica.

Nella rielaborazione di *King Porter Stomp*¹¹ (1935) di "Jelly Roll" Morton, Fletcher Henderson forniva un esempio di adattamento di un brano d'altro autore. Un'operazione che necessita un approccio diverso, perché prevede un rifacimento del brano di partenza, mediante un procedimento che può risultare molto più impegnativo rispetto all'arrangiamento di una composizione originale. Quegli elementi già presenti in nuce nelle prime

9. *Jump Call*, arranged by Benny Carter, Full Score, JLP – 8497, Saratoga Springs NY, Edited by Rob Buboff and Jeffrey Sultanof, Jazz Lines Foundation Publications.

10. Vedi glossario.

11. *King Porter Stomp* (1935), Benny Goodman and his Orchestra, New York, 1 luglio 1935, Victor 25090; Benny Goodman (cl); Bunny Berigan, Nate Kazebier, Ralph Muzzillo (tpt); Red Ballard, Jack Lacey (tbn); Toots Mondello, Hymie Schertzer (as); Arthur Rollini, Dick Clark (ts); Franck Foeba (pno); George Eps (g); Harry Goodman (cb); Gene Krupa (dr). Nell'album *In the Mood: Music of the Swing Era*, Vol.2. Timeless Music Company, 2012.

partiture si sono consolidati a formare un idioma stabile. Riassumiamo questi momenti, molti dei quali sono pilastri che reggono ancor oggi numerosi edifici: la presenza di parti estranee al brano di partenza, create dal compositore per dare unità all'opera (*Introduzione, Interludi, Coda*, quest'ultima divenuta un marchio dello stile di Fletcher Henderson e citata largamente dai compositori a seguire); momenti di scambi antifonali tra le sezioni di fiati; interventi di tutto l'ensemble orchestrale; uno spazio sempre maggiore lasciato alle improvvisazioni dei solisti; *background* di varie tipologie a sostegno delle improvvisazioni, sfruttando i colori delle sezioni di famiglia diversa, alternandoli; armonizzazioni sempre più frequenti che interessano sia le singole sezioni che gli ensemble orchestrali in *concertato*. Dinamiche che avvicendano momenti di intensità a momenti di minor coinvolgimento, raggiungendo l'apice alla fine dell'arrangiamento.

Lo stile che ha contraddistinto l'orchestra di Count Basie era presente compiutamente nel capolavoro di Neil Hefti, *Teddy the Toad*¹², del 1957. Anche in questo caso la data piuttosto recente rispetto alla via intrapresa non è in contraddizione, perché stiamo parlando di uno stile interpretativo che ha resistito negli anni, fedele alla concezione del direttore. Unicità di stile che questo arrangiamento manteneva e rappresentava nelle dinamiche, dal *pianissimo* al *fortissimo*; nella semplificazione delle armonizzazioni nel corso degli interventi minimalisti del Conte al pianoforte, in contrasto con i momenti di ensemble orchestrale, caratterizzati da progressioni varie e ricercate; negli spazi lasciati alla sezione ritmica; nella scelta della struttura del blues, così ricorrente nel repertorio basiano. Un'apparenza semplice che rivelava la finezza della scrittura nei particolari, come ad esempio l'arte di darti l'illusione di ascoltare una *Introduzione* e un *Interludio*, pur rimanendo nella forma di dodici misure. Una sola opera, grazie al talento dell'arrangiatore, era in grado di rappresentare con completezza lo stile che ha distinto l'orchestra di Count Basie negli anni, un capitolo importante nella storia dell'arrangiamento. Forse il primo esempio di artisti (come Neil Hefti, Frank Foster, Sam Nestico, Quincy Jones, e molti altri) che si sono messi al servizio del leader, riuscendo a riprodurre la progettazione musicale e l'interpretazione dettate dal direttore sin dalle prime manifestazioni e perseguite per tutto il tempo della sua carriera, nonostante le critiche.

12. BASIE, *E=MC²*. Count Basie Orchestra + Neil Hefti Arrangements, 1958, Roulette Records, Birdland Series SR - 52003.