

CONSERVATORIO DI MUSICA



---

Tesi di Diploma Accademico  
di II livello in clarinetto

# **TUTTI QUANTI VOGLION FARE JAZZ**

Contaminazioni Jazz nel repertorio  
clarinettistico del '900

**Matteo Spanio**

Relatore: M. Luca Lucchetta

---

Anno Accademico 2020-2021



CONSERVATORIO DI MUSICA



# TUTTI QUANTI VOGLION FARE JAZZ

Contaminazioni Jazz nel repertorio  
clarinettistico del '900

**Matteo Spanio**

Matricola: 13122

Relatore: M. Luca Lucchetta

Tesi di Diploma Accademico  
di II livello in clarinetto

Conservatorio di Padova "Cesare Pollini"

26 Novembre 2021



# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>III</b>
<b>1 Come il clarinetto adottò il Jazz</b>	<b>1</b>
1.1 Dall'Europa all'America . . . . .	1
1.2 Musica popolare . . . . .	4
<b>2 Il Jazz in Europa all'inizio del XX secolo</b>	<b>7</b>
2.1 Igor Stravinskij . . . . .	8
2.1.1 I tre pezzi . . . . .	12
2.1.2 Genesi . . . . .	13
2.1.3 Analisi del Terzo pezzo . . . . .	14
<b>3 Le influenze del Jazz nella musica classica europea di metà secolo</b>	<b>17</b>
3.1 Bohuslav Martinů . . . . .	17
3.1.1 Sonatina . . . . .	19
3.1.2 Analisi del primo movimento . . . . .	19
3.2 Joseph Horowitz . . . . .	21
3.2.1 Sonatina . . . . .	22
<b>4 Il jazz è la musica classica americana</b>	<b>23</b>
4.1 Benny Goodman, Artie Shaw e tanto Swing . . . . .	25
4.1.1 Concerto per clarinetto . . . . .	27
4.2 La terza corrente o <i>third stream</i> . . . . .	30
4.2.1 Bernstein: sonata per clarinetto . . . . .	32
4.2.2 Analisi del secondo movimento . . . . .	32



# Introduzione

«Io stesso non amo follemente come Beethoven ha reso l'*Inno alla gioia* di Schiller, ma anche se lo detestassi - cosa che non è - vorrei comunque denunciare quella brutta persona che ha degradato se stesso e il brano suonando la famosa melodia di Beethoven in un pezzo jazz chiamato *I'm so happy today* in un programma radiofonico della BBC. Perché questi demoni [...] della musica non possono tenere le mani lontane dai brani che, alcuni membri di questa infelice generazione musicale ritengono sacri? Il de-compositore in questione vede che la piena flagranza del suo atto consiste nell'appropriare dell'enorme pubblicità del jazz per impedire a migliaia di potenziali amanti della musica -ancora per lo più bambini- di ascoltare per la prima volta una grande e famosa melodia nell'unico luogo dove dovrebbe essere così sentita: in una sala da concerto?

Quando avevo quattordici anni scrissi la mia prima lettera alla stampa per protestare contro l'introduzione di un tema della sinfonia *Pathétique* in una pantomima di Drury Lane. Avendo io stesso, da bambino, avuto modo di conoscere il trio della Marcia funebre di Chopin sotto forma di una canzone comica su Li-Hung-Chang, sapevo di cosa stavo parlando e che queste associazioni, una volta formate, non sarebbero mai state del tutto rimosse. Mi sento così fortemente irrequieto come allora. Che tributo sarà al mondo della radio quando, ascoltando la nona di Beethoven per la prima volta, mio figlio esclamerà: "Perché, papà, stanno suonando *I'm so happy today!*"»<sup>1</sup>

Questa tesi è un incentivo a rendere più tolleranti le persone come il sopracitato Robert Lorenz nei confronti di un genere serio tanto quanto quello classico: il jazz. Ripercorrendo le tappe fondamentali dell'evoluzione del jazz nei capitoli seguenti si vedrà quali elementi sono serviti alla musica classica per rinnovarsi nel secolo scorso, capendo quanto la classica sia debitrice al jazz per spunti musicali che l'hanno fatta

---

<sup>1</sup>Robert Lorenz. «Jazz and the Classics». In: *The Musical Times* 72.1065 (1931), pp. 1024-1024. ISSN: 00274666. URL: <http://www.jstor.org/stable/914929>

rifiorire (la *third stream* tra tutti è un esempio di questo connubio tra i generi), ma anche quanto il jazz continui a guardare alla classica nel corso degli anni.

Nel complesso questo lavoro vuole essere un invito per i musicisti classici a riconsiderare la prevalenza di un genere su un altro: non solo Mozart, ma anche Benny Goodman. La musica tradizionale non è musica meno seria di quella definita “colta”, sono tutte espressioni di parti diverse della nostra società e possono esistere grandi artisti tanto in un genere quanto nell’altro. Non solo è necessario rivalutare i propri pregiudizi, ma è solo grazie a questo cambio di prospettiva che è possibile scoprire quanto swing sia presente anche nella musica del passato: solo chi ha fatto tesoro di esperienze classiche e jazz può utilizzare i modelli compositivi colti con il linguaggio appropriato, troppo spesso, in entrambe le direzioni, si è assistito a esperimenti tutt’altro che felici perché si partiva da presupposti incompleti. Ma in alcune occasioni si può apprezzare come la conoscenza di più generi ponga le basi per i migliori successi: si pensi al trombettista Wynton Marsalis che ha vinto contemporaneamente un Grammy Award per la musica classica e per il jazz nel 1994.



# Capitolo 1

## Come il clarinetto adottò il Jazz

«Il jazz è sinonimo di libertà. Deve essere la voce della libertà: vai là fuori e improvvisi, e corri dei rischi, e non sei un perfezionista – lascia che lo siano i musicisti classici.»

---

*Dave Brubeck*

All'alba del XX secolo il jazz stava nascendo come il prodotto del confronto tra due mondi. Il popolo africano, trasportato in schiavitù, portò con sé in America le sue tradizioni musicali native, che erano corporalmente ritmiche e vocalmente modali; fu così che le novità musicali degli schiavi entrarono in contatto, e forse anche in conflitto, con le convenzioni armoniche dell'Occidente. Da questa tensione si è generato il blues, base tradizionale del jazz. Durante i primi due decenni del ventesimo secolo l'uomo di colore in America creò una musica che esprimeva non solo la sua potente protesta contro l'espropriazione, ma anche una nostalgia per la bellezza dei suoi antenati; e, cosa più notevole, anche l'uomo bianco arrivò a riconoscere nella musica dei nuovi arrivati una vitalità e una spontaneità che lui, nella consapevolezza dell'uomo moderno, aveva perso.

### 1.1 Dall'Europa all'America

L'evoluzione del jazz a New Orleans e dintorni durante la fine del 1800 ha fornito a molti musicisti una via d'uscita da un ambiente difficile e un mezzo tanto atteso di autoespressione. I primi clarinettisti jazz hanno iniziato la loro carriera con feroce e contagioso entusiasmo, mentre una musica nuova, ricca e varia si è evoluta dalle canzoni di lavoro degli schiavi di origine afro-americana. Schemi ritmici ripetitivi, ravvivati da battute fuori tempo, sincopi, ritmi incrociati ed effetti antifonali, hanno conferito alla musica un'enorme vitalità e un vasto fascino. "Blue notes", un suono gutturale e allo stesso tempo vocale, un vibrato ampio, e l'uso occasionale della scala pentatonica nelle improvvisazioni, permeano la musica. Man mano che i musi-

cisti creoli e afroamericani diventavano esperti nel suonare una varietà di strumenti, emersero specialisti del clarinetto. Il clarinetto prediletto era quello con sistema Albert in Do o Sib, in quanto economico e facilmente reperibile<sup>1</sup>.

Le occasioni per suonare non mancavano: dalle bande sui battelli del Mississippi alle parate da strada, dove le *bands* spesso mettevano in atto delle vere e proprie sfide tra loro, alle *cakewalks*<sup>2</sup>, nelle sale da ballo, alle processioni funebri o nelle case di piacere. I membri della famiglia Tio furono tra i primi clarinettisti creoli attivi a New Orleans e diedero luogo a una tradizione esecutiva insegnando a quelli che divennero i protagonisti musicali delle generazioni successive. Come creoli, la loro musica nasceva da un connubio tra la scuola francese e la nascente cultura musicale afro-americana. Louis "Papa" Tio e suo fratello Lorenzo si guadagnarono da vivere in tournée con gruppi come i *Mastodan Minstrels*, l'*Excelsior Brass Band* e i *Georgia Minstrels* durante gli anni 1880. I loro studenti più noti, Achille Baquet, e il talentuoso e itinerante Sidney Bechet, misero più volte alla prova la pazienza di Papa Tio. 'Anni dopo, Sidney, con gli occhi che gli brillavano, ricordava le grida di dissenso di Papa Tio: "No! No! No! Non abbaiano come un cane o miagoliamo come gatti!"'<sup>3</sup>. Lorenzo Tio insegnò a Louis 'Big Eye' Nelson de Lisle i cui impegni includevano l'Orchestra Imperiale e l'Orchestra Superiore a New Orleans. I clarinettisti Alphonse Picou e Charles McCurdy erano allievi di Tio, così come i clarinettisti creoli Barney Bigard, Albert Nicholas e Buddy Petit. Il famoso assolo di Picou in "High Society" ha stabilito uno stile che è stato ampiamente emulato e la tecnica fluida e spianata di Barney Bigard può essere apprezzata nelle registrazioni della band di Duke Ellington (1928-1942) e All Stars di Louis Armstrong (1946-1955). Albert Nicholas, dopo anni di esibizione con King Oliver e Luis Russell, seguì Bechet a Parigi e in seguito si trasferì in Svizzera dove la sua popolarità non tramontò mai.

---

<sup>1</sup>Eric Hoeprich. *The Clarinet*. Norfolk, England: Yale University Press, 2008, p. 306.

<sup>2</sup>Il cakewalk o cake walk era una danza sviluppatasi dalle "passeggiate a premio" (concorsi di ballo con una torta assegnata come premio) tenutosi a metà del XIX secolo, generalmente in occasione di riunioni nelle piantagioni di schiavi neri prima e dopo l'emancipazione nel sud Stati Uniti. I nomi alternativi per la forma originale della danza erano "passeggiata con il gesso" e "camminata intorno". In origine era una danza processionale del partner ballata con formalità comica, e potrebbe essersi sviluppata come una sottile presa in giro delle danze di maniera dei proprietari di schiavi bianchi. Dopo un'esibizione del cakewalk alla Centennial Exposition del 1876 a Filadelfia, il cakewalk è stato adottato dagli artisti negli spettacoli di menestrelli, dove è stato ballato esclusivamente da uomini fino al 1890. A quel punto, gli spettacoli di Broadway con le donne iniziarono a includere i cakewalks e le danze grottesche divennero molto popolari in tutto il paese. I passi fluidi e aggraziati della danza potrebbero aver dato origine al colloquialismo che qualcosa realizzato con facilità è una "passeggiata". Questo genere ebbe un così grande successo che venne adottato come vera e propria forma musicale da compositori europei come Debussy (l'argomento è trattato più approfonditamente alla sezione 2).

<sup>3</sup>John Clinton. *Sidney Bechet: Wizard of Jazz*. London: Macmillan, 1987, p. 7.

Lorenzo Tio Jr, probabilmente il clarinettista più influente e di successo della famiglia, disse che suonare il clarinetto per lui era 'semplice come bere un bicchier d'acqua'<sup>4</sup>. Suonava frequentemente con l'*Excelsior Brass Band*, *Freddie Kreppard's Olympia Orchestra*, *Bunk Johnson's Eagle Band*, la *Maple Leaf Orchestra* e la *Piron Orchestra*. Le abilità adottate e insegnate dei Tio comprendevano il trasporto a prima vista e quindi anche la lettura della musica, cosa non scontata per gran parte dei musicisti Jazz. Ne *With Louis and the Duke: The Autobiography of a Jazz Clarinetist*, Barney Bigard riassume le qualità del suo insegnante:



Figura 1.1: Sidney Bechet

«Tio, that was a whole different ball game: he could transpose. He was a great reader, even by today's standards. He had a real fast execution and he could improvise - play jazz in other words - on top of all the rest. He would even make his own reeds out of some kind of old cane. Yes, Lorenzo Tio was the man those days in the city of New Orleans.»<sup>5</sup>

Il materiale didattico includeva i metodi di Klosé, Lazarus e Langey. Lorenzo Tio Jr suonava clarinetti col sistema Albert prodotti dalla Buffet Crampon<sup>6</sup>. Dalle numerose foto dell'epoca è possibile notare come i sistemi Boehm e Albert fossero equamente diffusi tra i clarinettisti jazz, poi con gli anni l'Albert venne abbandonato a favore del Boehm.<sup>7</sup>

La differenza di stile esecutivo tra clarinettisti creoli e afroamericani era evidente: lo stile vigoroso e mordente dei secondi era in forte contrasto con la timbrica morbida dei primi. Musicisti di grosso calibro come Johnny Dodds<sup>8</sup>, che suonava con Louis

---

<sup>4</sup>Charles E. Kinzer. «The Tios of New Orleans and Their Pedagogical Influence on the Early Jazz Clarinet Style». In: *Black Music Research Journal* 16 (1996), p. 287.

<sup>5</sup>Barney Bigard. *With Louis and the Duke: The Autobiography of a Jazz Clarinetist*. A cura di W. W. Norton & Co Inc. Mcmillan, 1985, p. 63

<sup>6</sup>Kinzer, «The Tios of New Orleans and Their Pedagogical Influence on the Early Jazz Clarinet Style», pp. 291-2.

<sup>7</sup>Uno dei clarinettisti più noti al pubblico che oggi suona ancora il clarinetto con sistema Albert è il famoso regista Woody Allen. Hoeprich, *The Clarinet*, p. 307

<sup>8</sup>Johnny Dodds (12 aprile 1892 – 8 agosto 1940) è stato un clarinettista jazz e sassofonista americano con sede a New Orleans, noto soprattutto per le sue registrazioni a suo nome e con gruppi come quelli di Joe "King" Oliver, Jelly Roll Morton, Lovie Austin e Louis Armstrong. Dodds è una figura importante nella storia del jazz: è stato descritto come "un primo architetto nella creazione dell'era del jazz".

Armstrong negli *Hot Five*, hanno un suono ruvido, quasi fuori controllo messo a confronto con i creoli come Jimmy Noone<sup>9</sup>, dallo stile più raffinato.<sup>10</sup>

## 1.2 Musica popolare

La musica da ballo era quella principale all'alba del jazz di New Orleans, che comprendeva polke, valzer, mazurche, "schottisce" e galoppe, ed è chiaro che all'interno di queste forme si verificava una grande quantità di improvvisazione. Interviste con musicisti jazz di New Orleans suggeriscono che era normale "suonare dritto" la prima volta e "improvvisare sulle ripetizioni", un approccio che riecheggia il *Méthode* di Xavier Lefèvre. In effetti, molti degli elementi dell'esecuzione della musica francese, come l'ornamento fiorito, l'*inegalité* (il cosiddetto "shuffle") e l'appiattimento, si potevano trovare nell'esecuzione dei clarinettisti di New Orleans. L'improvvisazione era la linfa vitale del jazz, e i resoconti mostrano che "un drastico cambiamento nel carattere della musica e della danza [avveniva] dopo la mezzanotte, quando la gente più tranquilla era andata a casa a dormire".<sup>11</sup><sup>12</sup> I numeri 'caldi' come il *Funky Butt* e il *Turkey Trot* infondevano la musica di un'energia contagiosa che conquistò presto l'America e l'Europa.<sup>13</sup>

Ironicamente, il primo successo su larga scala del jazz di New Orleans avvenne con l'*Original Dixieland Jazz Band*, un gruppo di musicisti bianchi<sup>14</sup>. Il clarinettista Alcide 'Yellow' Nuñez descrive con schiettezza il fatto che l'ensemble fosse tutt'altro che originale: "Tutto questo derivava dai neri di New Orleans"<sup>15</sup>. Ma è indubbio il fatto che l'apparizione di gruppi di musicisti jazz bianchi favorì la diffusione del nuovo genere, e con questo anche il clarinetto, in tutto il paese.

In effetti, i musicisti bianchi suonavano jazz a New Orleans da quando c'erano creoli e afroamericani. Jack 'Papa' Laine aveva la sua band a New Orleans nel

---

<sup>9</sup>Jimmie Noone (23 aprile 1895 – 19 aprile 1944) è stato un clarinettista e direttore d'orchestra jazz americano. Dopo aver iniziato la sua carriera a New Orleans, ha guidato la *Jimmie Noone's Apex Club Orchestra*, una band di Chicago che ha registrato per Vocalion e Decca. Il compositore classico Maurice Ravel ha riconosciuto di aver basato il suo Boléro su un'improvvisazione di Noone. Al momento della sua morte, Noone era a capo di un quartetto a Los Angeles e faceva parte di una band all-star che negli anni '40 stava rianimando l'interesse per il jazz tradizionale di New Orleans.

<sup>10</sup>Le registrazioni di Dodds possono essere ascoltate sulla compilation RCA, *Jonny Dodds, 1926-28*.

<sup>11</sup>Lawrence Gushee. «The Nineteenth-century origins of jazz». In: *Black Music Research Journal* 1.14 (1994).

<sup>12</sup>È importante notare che questa prassi tra le proprie origini dal mondo della danza, quello che era stato codificato da Re Sole nel XVII secolo. Ecco un importante esempio di riferimento alla musica colta europea che ha fatto da base per il jazz.

<sup>13</sup>Kinzer, «The Ties of New Orleans and Their Pedagogical Influence on the Early Jazz Clarinet Style», p. 288.

<sup>14</sup>Bisogna comunque dire che i fondatori del gruppo erano di origini italiane, e gli italiani in America erano solitamente considerati cittadini di serie B tanto quanto i neri.

<sup>15</sup>Sidney Bechet. *Treat It Gentle*. Da Capo Press, 2002.



Figura 1.2: L'Original Dixieland Jazz Band

1890. Il loro approccio prevedeva una forma musicale più strutturata con meno assoli, rendendo la musica più accessibile al pubblico in generale. Ed è stato forse il clarinettista bianco, Mezz Mezzrow, a riassumere in modo più appropriato la vitalità contagiosa della scena di New Orleans:

«That was what New Orleans was really saying - it was a celebraion of life, of breathing, of music-flexing, of eye-blinking, of licking-the-chops, in spite of everything the world might do to you. It was a defiance of the udertaker. It was a refusal to go under, a stubbon hanging on, a shout of praise to the circulatory system, hosannas for the sweat-glands, hymns to the guts that ache when they are hollow. Glory be, brother! Hallelulah, the sun's shining!»<sup>16</sup>

Il successo de l'*Original Dixieland Jazz Band* fu presto seguito dai *New Orleans Rhythm Kings*, formati negli anni '20 con il clarinettista Leon Rappolo. Entrambi i gruppi hanno girato il paese e hanno influenzato lo stile del prossimo grande centro del jazz: Chicago. A questo punto, i musicisti di New Orleans avevano iniziato a migrare verso nord, a causa del proibizionismo e della chiusura di Storyville, il quartiere a luci rosse di New Orleans. *New Orleans Band* di King Oliver, *Red Hot*

---

<sup>16</sup>Hoeprich, *The Clarinet*, p. 308

*Peppers* di Jelly Roll Morton e *New Orleans Wanderers* di Johnny Dodds, sono stati tutti successi a Chicago negli anni '20.

Tre clarinettisti a Chicago furono particolarmente influenti all'inizio: Frank Teschemacher, Jimmy Dorsey e Pee Wee Russell, e fu Teschemacher che incoraggiò il giovane Benny Goodman durante le jam session a tarda notte negli anni '30. In questo ambiente musicale Benny Goodman ha fatto il suo apprendistato, trovandosi con la band a notte fonda, spesso improvvisando fino all'alba.

## Capitolo 2

# Il Jazz in Europa all'inizio del XX secolo

«I haven't understood a bar of music in my life, but I have felt it.»

---

*Igor Stravinskij*

Visto lo straordinario successo del Jazz in America, il nuovo genere non tardò a presentarsi nel vecchio continente: la Rag music e il suo predecessore, il cakewalk (che durò solo per il primo decennio del ventesimo secolo), furono i primi esempi di musica nera a raggiungere un'ampia popolarità internazionale e una distribuzione commerciale.<sup>1</sup>

C'era un enorme fascino per il ragtime in Europa. Diversi fattori hanno contribuito a questo entusiasmo, uno dei quali è stata la grande diffusione degli spartiti tra il 1895 e il 1915. Le opere ragtime, a volte incorporando la parola "cakewalk" nei loro titoli, erano disponibili in spartiti pubblicati per pianoforte e numerosi adattamenti per ensemble strumentali. Nel 1901 apparve un resoconto di un compositore tedesco-americano, il cui ultimo pezzo ragtime, *Hunky-Dory* (incorporando temi di Dvorak), doveva essere "prodotto simultaneamente in Inghilterra, Francia e Germania entro il mese successivo".<sup>2</sup> In un giornale tedesco del 1903 si parlava della popolarità della *cakewalk* nelle sale da musica di Parigi e nei salotti più eleganti; infatti si includeva la musica "Cakewalk, Americanischer Negertanz von Kerry Mills" con illustrazioni<sup>3</sup>.

Addirittura il cakewalk è stato, anche se per poco, il ballo di società più popolare in Inghilterra, dove ha raggiunto Londra nel 1896 attraverso le prime pubblicazioni<sup>4</sup>. A volte c'erano persino articoli dettagliati, quasi accademici, che descrivevano non

---

<sup>1</sup>Frank Tirro. *Jazz: A History*. New York, 1977, p. 88.

<sup>2</sup>M. H. R. «A German Composer». In: *New York Herald* (Gennaio, 13, 1901), p. 3.

<sup>3</sup>«Der Cakewalk». In: *Illustrierte Zeitung* Feb. 5 (1903), p. 204.

<sup>4</sup>Rudi Blesh e Harriet Janis. *They All Played Ragtime*. New York, 1950, p. 76.

solo le figure di danza, ma anche le caratteristiche musicali e ritmiche del cakewalk. Altri due fattori che aiutarono a diffondere la musica popolare americana in Europa furono il *piano-roll* e il *cylinder-roll*, quest'ultimo inventato da Thomas Edison nel 1877. Ma probabilmente il più grande ambasciatore del ragtime americano fu John Philip Sousa, la cui banda musicale fece quattro tournée in Europa. La prima visita, per l'Esposizione di Parigi del 1900, fu seguita da altre tournée tra il 1901 e il 1905 che includevano Gran Bretagna, Germania, Olanda, Belgio, Polonia, Cecoslovacchia, Scandinavia e Russia. In programma c'erano ragtime, *two-steps*, e "vecchie melodie negre" come "Songs and Dances of the Cottonfields" di Chambers. I suoi pseudo-ragtime furono accolti con entusiasmo ovunque andasse. Anche Debussy, con sarcasmo, ha scritto di Sousa:

«Alla fine il Re della musica Americana è tra le nostre mura... La musica americana è forse l'unica che può trovare un ritmo in inesprimibili cakewalk. Se è così, confesso che al momento questa sembra essere la sua unica pretesa di superiorità rispetto ad altre musiche... e il signor Sousa è indiscutibilmente il suo re.»<sup>5</sup>

Tuttavia, il compositore francese è stato abbastanza ispirato dalla cakewalk per scrivere tre caricature di ragtime, una delle quali Stravinskij prende in giro bonariamente quando ne prende in prestito il gesto di apertura.<sup>6</sup> Ci sono persino prove che turisti e studenti americani cantassero e suonassero in modo informale durante il loro viaggio nel continente. Già nel 1893, Johannes Brahms incontrò una ragazza americana che lo affascinò suonando ritmi ragtime sul banjo, facendogli credere che quasi tutti gli americani fossero capaci di suonare quello strumento.<sup>7</sup> Molti anni dopo, Ansermet, viaggiando in ferrovia tra Berna e Losanna, incontrò alcuni studenti americani che canticchiavano e scandivano per lui il tempo di un pezzo di musica rag. Ansermet ha osservato che "il ragtime ha conquistato l'Europa; balliamo al ragtime sotto il nome di jazz in tutte le nostre città"<sup>8</sup>.

## 2.1 Igor Stravinskij

Per quanto riguarda Stravinskij, europeo cosmopolita, alla fine degli anni '10 si stava allontanando dalle tradizioni artistiche del romanticismo ottocentesco, cercando

---

<sup>5</sup>Barbara B. Heyman. «Stravinsky and Ragtime». In: *The Musical Quarterly* 68.4 (1982), pp. 543–562. ISSN: 00274631, 17418399. URL: <http://www.jstor.org/stable/742157>, p. 545

<sup>6</sup>Si parla del Ragtime per 11 strumenti di Stravinskij e de *Golliwogg's Cake-Walk* (1908), *Minstrels* (1910) e *Général-Lavine-Eccentric* (1913) di Debussy.

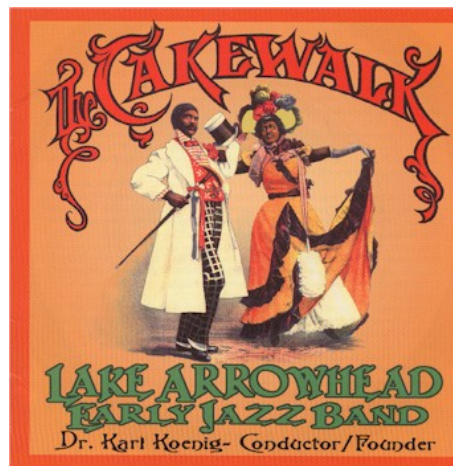
<sup>7</sup>Heyman, «Stravinsky and Ragtime», p. 546.

<sup>8</sup>Walter J. Schapp. *Bechet and Jazz Visit Europe, 1919*. A cura di Ralph de Toledano. New York, 1947, p. 116.





(a) Copertina di un'edizione del 1899 di una raccolta di spartiti di ragtime



(b) Copertina di un disco di cakewalk dei primi anni del '900



(c) Poster del 1896 che invita alla partecipazione a una gara di cakewalk

Figura 2.1: Contesti vari in cui si presentano pubblicità legate alla cakewalk

il rinnovamento attraverso un primitivismo ritrovato. Mentre dall'altra parte del mondo il jazzista nero trovava, improvvisando, il suo vigore primitivo nella tensione creativa con la prigione armonica e tonale del West, Stravinskij cercava di mettere da parte queste convenzioni rinascendo ritmicamente. Ma naturalmente come europeo, con secoli di tradizione alle spalle, poteva riscoprire il primitivo solo "dimenticandosi" che stava utilizzando degli strumenti frutto delle scoperte della musica occidentale: come è indicato dal fatto stesso che *La Sacre du Printemps* è stata scritta per una gigantesca orchestra sinfonica, uno strumento che era un trionfante conquista dell'industrialismo del diciannovesimo secolo, per quanto selvaggiamente Stravinskij possa impiegare strumenti convenzionali sfidando ciò che era stato accettato come la loro "vera" natura. E sebbene in *Les Noces* abbia tentato di emulare il suono di un'orchestra contadina e originariamente intendesse utilizzare autentici strumenti contadini, non pretende che il rituale mimato sia "reale", non più di quanto lo sia l'omicidio sacrificale del *Sacre*. Entrambi i lavori sono balletti, nulla di più di una rappresentazione simbolica. Ci ricordano una vitalità che avevamo dimenticato; ma il loro valore negativo, terapeutico, liberandoci dalla violenza degli anni di guerra, è forse più forte del fatto che siano opere fittizie.

È notevole il fatto che l'impulso negativo prende il sopravvento nelle opere da camera che, negli anni della guerra, seguirono immediatamente i due grandi balletti eruttivi; e che queste opere sono anche il primo riferimento palese che Stravinskij fa all'esistenza del jazz. È significativo che a quel tempo Stravinskij non avesse ascoltato jazz, ma avesse visto solo alcune copie stampate di partiture per pianoforte<sup>9</sup>, che erano il tentativo della musica nera di creare una testimonianza colta in conformità con le tradizioni della musica colta europea che già dal XIX secolo editava quadriglie e marce. Il modo inutilmente eupeptico della partitura per pianoforte era senza dubbio una specie di appagamento, un desiderio di fingere che la musica nera nella sua nuova terra fosse riconosciuta al pari delle altre. Il Ragtime potrebbe spiazzare un po' per i ritmi sincopati che erano una novità per l'epoca, ma non potrebbe mai manifestare la caratteristica essenziale del jazz - la tensione creativa tra il solista che improvvisa liberamente e il ritmo regolare e la formalità dell'armonia occidentale. Ecco perché il rag tendeva a suonare, e a essere suonato, come se fosse una musica da automi, come la musica per pianoforti a rullo. L'elemento ritmico di questa musica è stato sicuramente uno dei maggiori fattori che ha catturato l'attenzione di Stravinskij, lui stesso affermava:

«Another of my biological facts. To bang a gong, bash a cymbal, clout a wooden block (or critic) has always given me the keenest satisfaction

---

<sup>9</sup>La faccenda viene discussa più nel dettaglio alla sezione 2.1.1

[...]»<sup>10</sup>

Nello specifico: gli studi per pianoforte a rullo vennero scritti nel 1917, mentre *L'Histoire du Soldat*, il primo dei lavori di Stravinskij che faccia uso di tecniche e sonorità jazz venne scritto nel 1918. L'orchestrazione di questo pezzo si ispira alle orchestre Dixieland, anche se probabilmente Stravinskij non ne aveva mai sentita una. Ad ogni modo il fatto di maggior interesse è che Stravinskij dia a quest'organico un tono ironico e cinico, in contraddizione con lo spirito che sprigionano le jazz band; ciò è dovuto nuovamente alla rappresentazione alla quale è legata questa musica, il principio di negazione, che vede in gioco il Diavolo stesso che corrompe l'animo del soldato impossessandosi del suo violino. Forse si potrebbe parlare di un uso anti-jazzistico del jazz: in questo caso i ritmi ossessivi non animano i corpi per ballare vivacemente, piuttosto sono legati a un senso di cinicità, ma allo stesso tempo la musica è la chiave di tutto ed è proprio nella scena del *Ragtime* che il soldato guarisce e sposa la principessa. La *verve* dei complessi di New Orleans è molto distante da ciò che esprime Stravinskij, che esplora invece le capacità grottesche del jazz, ad ogni modo Stravinskij era cosciente di questo fatto, in effetti si esprime così riguardo l'autenticità del suo jazz:

«the *Histoire* ragtime is a concert portrait or snapshot of the genre in the sense that Chopin's *Valses* are not dance waltzes, but portraits of waltzes. The snapshot has faded, I fear, and it must always have seemed to Americans like very alien corn.»<sup>11</sup>

I primi pezzi di musica pura legati al jazz sono il *Ragtime* per undici strumenti e i *Three Pieces for Clarinet Solo*, in cui lo spirito grottesco viene mitigato da un senso clownesco della faccenda, che con poco sforzo si potrebbe associare alle situazioni surreali dei film di Chaplin. Il *Piano Rag Music* dell'anno successivo ha un tono più positivo, le idee compositive maturano e Stravinskij tenta di creare (a partire dalle stesse sonorità dei cluster del *Tango* de *L'Histoire*) un pezzo pianistico che dia più respiro a una situazione improvvisativa: l'omissione della divisione in battute incoraggia a eseguire con più libertà, con scompiglio, come se la musica venisse improvvisata. Ovviamente il risultato sonoro è comunque molto distante dai ragtime americani in quanto il ritmo *swing* caratteristico del jazz è completamente assente.

Dopo gli anni della prima guerra Stravinskij abbandona un po' alla volta la scrittura jazzistica, fino al 1945 in cui scrive l'*Ebony Concerto*, dedicato all'orchestra di Woody Herman. Dal momento che sono passati più di vent'anni dai primi

---

<sup>10</sup>Vera Stravinsky e Robert Craft. *Stravinsky in Pictures and Documents*. A cura di Simon e Schuster. 1978, p. 151

<sup>11</sup>Igor Stravinsky e Robert Craft. *Dialogues and a Diary*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963, p. 87

esperimenti di emulare i ritmi jazz Stravinskij ha una maggiore consapevolezza delle sonorità e compone la sua più riuscita opera jazz, infatti riesce a unire le possibilità della musica americana con la melanconia russa senza incappare nel tentativo di scimmiettare un genere musicale.

### 2.1.1 I tre pezzi

Le composizioni del periodo Svizzero della vita di Igor Stravinskij secondo Taruskin sarebbero influenzate da «German, Irish, French (Breton), Italian, Spanish, and even Brazilian sources, in addition to various mongrel types of North American popular music.»<sup>12</sup> È in questo contesto che vennero composti i *Three Pieces for Clarinet Solo* (1918).

Nonostante la grande quantità di materiali e articoli pubblicati sulla produzione di Stravinskij, non esiste una ricostruzione univoca sulle origini e il significato dei *Three Pieces*. Stravinskij stesso, tentando di chiarire la questione, si contraddice in varie occasioni a riguardo<sup>13</sup>, per esempio si esprime così parlando delle composizioni ragtime prima del 1919:

«my knowledge of jazz was derived exclusively from copies of sheet music, and as I had never actually heard any of the music performed, I borrowed its rhythmic style, not as played, but as written. I could imagine jazz sound, however, or so I liked to think. Jazz meant, in any case, a wholly new sound in my mind, and *Histoire* marks my final break with the Russian orchestral school [...]»<sup>14</sup>

ma rivolgendosi a Edward Evans afferma che i *Three Pieces* sarebbero ispirati dal *Characteristic Blues* di Sidney Bechet. Cosa che sappiamo non essere possibile in quanto il primo viaggio in Europa di Bechet è avvenuto nel 1919 come musicista della Will Marion Cook's Southern Syncopated Orchestra<sup>15</sup>, e non poteva neppure averne sentito una registrazione, in quanto il *Characteristic Blues* non venne registrato prima del 1937<sup>16</sup>. Ciò evidenzia che se già durante la vita dell'autore non vi fosse chiarezza riguardo la motivazione della nascita di questi pezzi, tanto più oggi, ad anni dalla morte di Stravinskij, il tentativo di ricondurre la scrittura di quest'opera ad un significato particolare risulta quantomeno difficile, se non insensato.

---

<sup>12</sup>Richard Taruskin. «Stravinsky and the Russian Traditions». In: 2 (1996)

<sup>13</sup>Derek Emch. «But What is it Saying? Translating the Musical Language of Stravinsky's Three Pieces for Clarinet Solo». In: *OpenSIUC, Graduate Student Work* (2012). URL: [http://opensiuc.lib.siu.edu/music\\_gradworks/5](http://opensiuc.lib.siu.edu/music_gradworks/5)

<sup>14</sup>Igor Stravinsky e Robert Craft. *Expositions and Developments*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1962, p. 103

<sup>15</sup>Heyman, «Stravinsky and Ragtime», p. 548

<sup>16</sup>Sidney Bechet. *Characteristic Blues*. Variety, DCXLVIII. 1937, eseguito da *Noble Sissel's Swingsters* con Sidney Bechet

Non rimane altro allora che guardare alla musica stessa per trovarvi il suo significato: una testimonianza che ce ne dà conferma è quella di Rosario Mazzeo, ex clarinettista alla Boston Symphony, il quale racconta sulla rivista *The Clarinet* che lo stesso Stravinskij gli avrebbe detto: “qualunque cosa da cui [Stravinskij] fosse stato influenzato mentre scriveva per il clarinetto era chiaramente indicato dai segni presenti nel testo musicale”.<sup>17</sup>

## 2.1.2 Genesi

I *Three Pieces for Clarinet* di Stravinskij furono composti a Morges<sup>18</sup> nel 1918, eseguiti per la prima volta l'8 novembre 1919 da Edmond Allegra e pubblicati da J. & W. Chester, Ltd. a Londra e Ginevra nel 1920.

L'opera venne composta per Werner Reinhart, un filantropo svizzero di Winterthur<sup>19</sup>, anche clarinettista dilettante<sup>20</sup>, che finanziò le spese per la realizzazione de *L'Histoire du Soldat*. Nella sua autobiografia Stravinskij dice così riguardo l'*Histoire*:

«I have kept a special place in my memory for that performance, and I am grateful to my friends and collaborators, as well as to Werner Reinhart, who, having been unable to find any other backers, generously financed the whole enterprise himself. As a token of my gratitude and friendship, I wrote for, and dedicated to him, Three Pieces for Clarinet Solo, he being familiar with that instrument and liking to play it among his intimates»<sup>21</sup>

Quindi le origini dei *Three Pieces* e de *L'Histoire* sono strettamente legate. Il direttore della prima de *L'Histoire*, Ernest Ansermet, lui stesso affascinato dal jazz americano e in particolare dal suono del clarinettista jazz Sidney Bechet<sup>22</sup>, diede a Stravinskij una “raccolta di musica ragtime sotto forma di riduzioni per pianoforte e parti strumentali” che Stravinskij copiò in partitura. Nel 1961 Stravinskij ricorda: “con questi pezzi davanti a me composi il *Ragtime* nell' *Histoire du Soldat*.”<sup>23</sup> Infatti il *Ragtime* de *L'Histoire* e i *Three Pieces* condividono molte somiglianze<sup>24</sup>. Il

---

<sup>17</sup>Rosario Mazzeo. «Mazzeo Musings». In: *The Clarinet* 18.3 (1991)

<sup>18</sup>Cittadina svizzera vicina a Losanna, dove l'autore si rifugiò dalla guerra con la famiglia nell'quinquennio tra il 1915 e il 1920.

<sup>19</sup>Werner Reinhart fu un mercante svizzero di compositori e scrittori, in particolare Igor Stravinskij e Rainer Maria Rilke. Reinhart conobbe e corrispose con molti artisti e musicisti della prima metà del XX secolo nel mondo europeo, e la sua Villa Ryckenberg a Winterthur divenne un punto d'incontro internazionale per musicisti e scrittori.

<sup>20</sup>Stravinsky e Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, p. 624. In una lettera di Ansermet si riporta che ad una esecuzione della Suite de *L'Uccello di Fuoco* che si tenne a Winterthur, Reinhart suonava il clarinetto basso.

<sup>21</sup>Albert R. Rice. *Notes For Clarinetists A Guide to the Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2017, p. 238

<sup>22</sup>Ernest Ansermet. *A 'Serious' Musician Takes Jazz Seriously*. A cura di Robert Walser. Oxford University Press, 1999

<sup>23</sup>Stravinsky e Craft, *Dialogues and a Diary*, p. 87

<sup>24</sup>Heyman, «Stravinsky and Ragtime»

ruolo del clarinetto nel *Ragtime* è quello di arricchire, attraverso interventi motivici, la linea del violino. Un inciso in particolare salta all'occhio perchè appare anche nel secondo dei *Three Pieces* (figura 2.2a). Inoltre il frequente utilizzo del ritmo sincopato nel *Ragtime* e il terzo pezzo evidenzia un altro punto in comune (figura 2.2b).

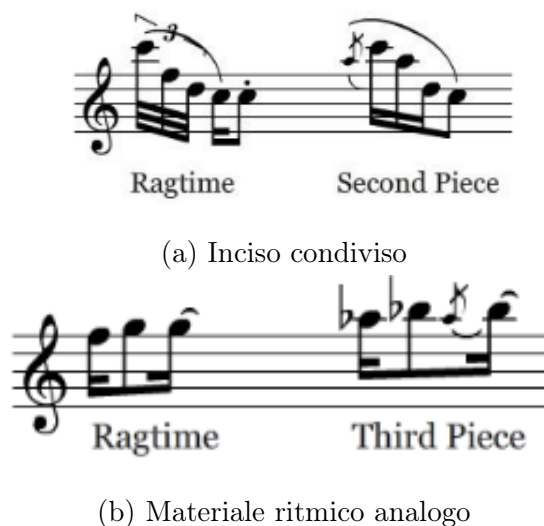


Figura 2.2

Non è un caso se Richard Taruskin si riferisce ai *Three Pieces for Clarinet* come quell'*affascinante appendice dell'Histoire du Soldat*<sup>25</sup>.

### 2.1.3 Analisi del Terzo pezzo

Il terzo pezzo prende le distanze dai primi due: sia acusticamente che formalmente. Se i primi due pezzi sono preferibilmente per clarinetto in La, adesso l'autore cambia preferendo il Sib. L'indicazione *Forte d'un bout à l'autre* adesso rende esplicito un senso di sviluppo dinamico macroformale: il primo pezzo esplora il *piano*, il secondo gioca un po' di più con le dinamiche, ma mediamente si attesta sul *mezzo forte*, mentre il terzo è tutto *forte*. Qua emergono molti elementi che rimandano idiomáticamente al jazz.

È interessante confrontare il ritmo "sintetico" del secondo brano per clarinetto con il terzo "analitico", in cui i valori delle note sono mescolati, le articolazioni variate, gli accenti frequenti e marcati, il che tende a scomporre la musica in unità motiviche laconiche che esigono il blocco secondo un ictus tipicamente ridotto<sup>26</sup>. La scansione che ne risulta, il cui denominatore del ritmo che si sposta costantemente tra quarti, ottavi e sedicesimi, è comune a gran parte della produzione stravinskiana.

---

<sup>25</sup>Taruskin, «Stravinsky and the Russian Traditions», 1483

<sup>26</sup>Ibid., p. 1483.

Il terzo pezzo si svolge in gran parte attraverso un processo di infissione in cui una seconda maggiore è scissa dall'inserimento del semitono intermedio, identificando così i toni della seconda maggiore originale come una coppia di acciaccature che stanno attorno un punto gravitazionale. Oppure, al contrario, una data altezza può essere circondata dalle sue acciaccature che le stanno attorno come un modo per espandere lo spazio tonale con gradualmente incrementi smitonalit<sup>27</sup>. Difatti, il pezzo inizia con la ripetizione insistente e l'alternanza di due note, Lab/Sib. Alle battute 2-3 le due note perno salgono di mezzo tono (La $\sharp$ /Si $\flat$ ), questo gioco di alternanza viene fatto proseguire fino alle battute 6-9, dove le note salgono ancora di semitono (La $\sharp$ /Si $\sharp$  e a battuta 11 vengono trasposte anarmonicamente - Sib/Do) per poi scendere delineando degli accordi (si veda figura 2.3).



Figura 2.3: Incipit del terzo pezzo con individuazione del semitono che ascende cromaticamente

Questi accordi (si veda figura 2.4a) rivelano un'insistenza sulla bimodalità: il primo è semplicemente Re maggiore, ma gli altri alternano velocemente la terza cambiando il modo dell'accordo, si ha quindi La minore/maggiore e poi subito Sol minore/maggiore (battute 11-13). La stessa cosa avviene dopo, alle battute 25-29 e 50-51, dove occorrono simili punti strutturali.

A battuta 14 si assiste a una specie di ripresa dell'incipit su Lab/Sib, questa volta, dove prima c'era un Do $\sharp$ , adesso è scritto Do $\flat$ . Così facendo Stravinskij evita di far ripartire la progressione per semitoni descritta prima, non essendoci un'apertura allora la frase si chiude in una battuta e mezza. Da qui si apre una specie di sezione

<sup>27</sup>Ibid., p. 1484.



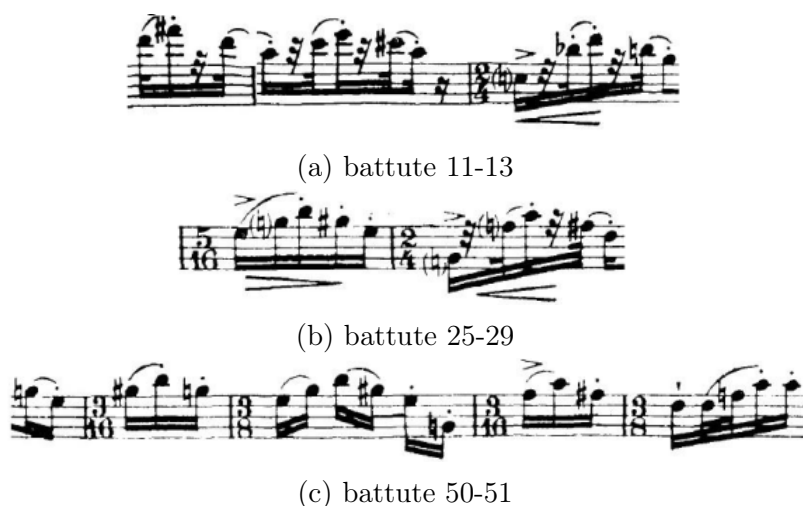


Figura 2.4: Incisi in cui si alternano rapidamente entrambe le modalità sullo stesso accordo



Figura 2.5: Gruppi di 3 sedicesimi in 2 quarti, stilema tipico della pronuncia jazz

di sviluppo in cui si riprende il gioco di alternanza di semitoni, questa volta trasposto a varie altezze: prima sul  $\text{Re}\flat/\text{Do}$  alle battute 30-31, poi  $\text{La}\sharp/\text{Si}$  alle battute 33-34, e  $\text{Fa}\flat/\text{Fa}\sharp$  alle battute 49-50. In mezzo, battute 37-40, viene inserita una frase dal gusto puramente jazzistico che inserisce una figura ritmica ripetuta di 3 sedicesimi in contrasto col tempo di  $\frac{2}{4}$  (si veda figura 2.5).

A battuta 53 si vede ancora una volta un ritorno al motivo iniziale, questa volta ruota intorno alle note di Mi e Fa. A questo punto il motivo tematico viene interrotto dopo 4 battute senza una cadenza, invece Stravinskij delinea una sorta di intensificazione drammatica ripetendo fino a battuta 56 la solita figurazione ritmica sincopata sulle note  $\text{Re-Mi}\flat\text{-Fa}\flat$ . Infine si assiste a un ultimo guizzo finale, simile a una coda, che conclude virtuosisticamente il pezzo, che conclude con un'acciaccatura ciò che due pezzi prima era iniziato da un'acciaccatura.



## Capitolo 3

# Le influenze del Jazz nella musica classica europea di metà secolo

«Sta diventando sempre più difficile decidere dove il jazz comincia o si ferma, dove inizia Tin Pan Alley e finisce il jazz, o addirittura dov'è il confine tra musica classica e jazz. Penso non ci siano linee di confine.»

---

Duke Ellington

Dopo l'arrivo fortunato in Europa del nuovo genere e il conseguente intensificarsi di viaggi da una parte all'altra dell'oceano, si vide man mano molti compositori abbracciarne gli stilemi più caratteristici per inserirli nelle proprie opere. Il fulcro della musica colta di metà Novecento (serialismo e dodecafonia) viene affiancato dal jazz, sono infatti in molti ad accogliere a braccia aperte le commissioni di Benny Goodman e altri noti solisti del secolo<sup>1</sup>. Poulenc, Hindemith, Arnold, Bartòk, Milhaud, Honegger, Chačaturjan sono solo alcuni dei compositori che contribuiscono ad ampliare il repertorio clarinettistico andando in cerca di un linguaggio nuovo, non per forza jazz, ma che potesse scostarsi dall'altra opzione proposta dalla seconda scuola di Vienna. Le prossime composizioni prese in considerazione sono il frutto di personali visioni e reinterpretazioni del genere classico che abbracciano, più o meno esplicitamente, degli idiomi tipici del jazz.

### 3.1 Bohuslav Martinů

“Un compositore di Policka”, è il modo in cui uno storico della musica ha caratterizzato Martinů (1890 - 1959) nel centesimo anniversario della sua nascita<sup>2</sup>. La frase

---

<sup>1</sup>si veda la sezione 4.2 per avere un'immagine più dettagliata

<sup>2</sup>Eric Tishkoff. *Sonatina for Clarinet and Piano by Bohuslav Martinu*. 2001. URL: <http://www.tishkoff.com/articles/martinu.htm>.

cattura una qualità importante e costante sia del compositore che della sua musica: che erano legati alla sua nativa Cecoslovacchia.

Nato nel 1890, Martinů trascorse i suoi primi 11 anni vivendo con la sua famiglia in cima al campanile di trenta metri della cittadina. Questa separazione dalla città e dalle sue attività, la vista dall'alto, sembrava dare il tono per il resto della sua vita. Martinů apprezzava la solitudine e durante il suo tempo da solo leggeva voracemente oltre a comporre. In effetti, spesso l'uno ispirava l'altro. Le idee musicali sia per opere puramente strumentali che per quelle drammatiche sembravano scaturire dalla sua lettura della filosofia orientale e occidentale, dalla fisica di Albert Einstein e da uno qualsiasi dei numerosi altri argomenti eruditi.<sup>3</sup>

Martinů si trasferì a Praga all'età di 16 anni per studiare al Conservatorio. Era tutt'altro che uno studente modello, e in seguito spiegò che il corso di studi era troppo rigido. Il Conservatorio, tuttavia, gli ha fornito la sua prima esposizione a Debussy, la cui musica ha avuto un impatto immediato su Martinů e il suo stile compositivo in erba. Dopo aver trascorso gli anni della guerra a comporre e insegnare a Policka, si trasferì a Parigi all'età di 23 anni.

Mentre Policka e Checkoslovakia erano sempre la sua vera casa, Parigi era un luogo relativamente felice per Martinů. Continuò a studiare e comporre. A Parigi conobbe la musica di Stravinsky e varie tendenze musicali moderniste, anche questi successivamente incorporati nel suo stile. L'assalto dell'esercito tedesco gli fece lasciare la Francia e l'Europa nel 1941.

Martinů sbarcò negli Stati Uniti dove rimase per i successivi 12 anni. Fu allora, all'età di 51 anni, che si avvicinò per la prima volta al genere della sinfonia. Il suo tempo negli Stati Uniti è stato dedicato alla composizione, alla lettura e all'insegnamento. A Martinů non piaceva vivere negli Stati Uniti, trovandolo un posto piuttosto disumano rispetto alle città affettuose che amava in Europa.<sup>4</sup> Un grave incidente nel 1946 smorzò temporaneamente la sua composizione e i suoi piani di tornare in Europa. Nonostante l'incidente e il suo desiderio di andarsene, il suo tempo negli Stati Uniti è stato molto produttivo e ha visto la genesi di molte delle sue opere più grandi e più apprezzate.

Quando le condizioni in Europa finalmente lo permisero, nel 1953, Martinů si trasferì di nuovo in Francia. Tornò negli Stati Uniti nel 1955 per prendere un lavoro a Filadelfia, ma si ricordò rapidamente quanto non gli piacesse vivere negli Stati Uniti. Nel 1956 si trasferì a Roma, e nel 1958 a Basilea, dove morì di cancro allo stomaco nell'agosto del 1959.

---

<sup>3</sup>Miloš Šafránek. «Bohuslav Martinů». In: *The Musical Quarterly* 29.3 (1943), pp. 329–354. ISSN: 00274631, 17418399. URL: <http://www.jstor.org/stable/739378>, p. 330.

<sup>4</sup>Ibid.

### 3.1.1 Sonatina

Martinů scrisse la Sonatina per clarinetto e pianoforte nel 1956 durante un soggiorno a New York. Il pezzo è raramente citato al di fuori del mondo del clarinetto e apparentemente non occupa un posto speciale tra la prolifica produzione del compositore. Le sei sinfonie e altre opere orchestrali, operistiche e corali su larga scala come *Gilgamesh* sono le opere per le quali Martinů ha ricevuto i maggiori e duraturi riconoscimenti, eppure si possono riconoscere diversi tratti interessanti tipici dell'autore nella sonatina.

La Sonatina rivela l'influenza del neoclassicismo di Francis Poulenc e Igor Stravinsky e la "ricca tavolozza di toni-colori" di Claude Debussy. È pieno di danze (polka) e ritmi di marcia e corse virtuosistiche. Passaggi di natura allegra contenenti sincopi inaspettate si alternano a momenti lirici più dal tono meno allegro. In questa musica si può vedere la nostalgia del compositore per il tempo più felice e produttivo che aveva trascorso a Parigi (1923-1940), anni pieni di vivaci interazioni con il gruppo di "Les Six". Nonostante la sua eleganza e finitura, la musica abbraccia anche la forza appassionata delle sue radici ceche.<sup>5</sup>

Il pezzo è scritto come un movimento continuo composto da sezioni contrastanti. Nella Sonatina, come del resto in gran parte della produzione del compositore, Martinů evita le forme musicali standard. Questa era una caratteristica della sua musica all'inizio, che è in gran parte ciò che lo ha messo nei guai con i suoi professori mentre era studente al Conservatorio di Praga. Di conseguenza, le sue opere, a volte, sono in qualche modo flussi di coscienza, con le relazioni tra una sezione e l'altra difficili da cogliere per gli ascoltatori, o, forse, genuinamente tenui.<sup>6</sup> La Sonatina conferma le abitudini del compositore e si può notare nella struttura formale non divisa in movimenti (anche se comunque ternaria) e il contenuto: per esempio quello che potrebbe essere individuato come il primo movimento presenta una ripresa come da prassi della forma sonata in cui però il materiale è ripetuto pedissequamente, senza alcuna variazione melodica o armonica fino all'inciso conclusivo.

### 3.1.2 Analisi del primo movimento

La Sonatina dimostra una solida comprensione delle capacità e dei punti di forza del clarinetto. L'ampio uso di figure di trillo e arpeggi veloci aggiungono eccitazione e bravura senza presentare sfide tecniche insormontabili. Nei passaggi lirici, la Sonatina mantiene il suo slancio in avanti attraverso l'uso di ritmi probabilmente derivati dalla danza popolare come la sezione intermedia dopo i rapidi arpeggi (Tempo I), in cui dopo un inizio puramente di incastri ritmici il clarinetto intona una melodia dai

---

<sup>5</sup>Guido Fischer. *Booklet*. Harmonia Mundi CD HMN911853. 2004.

<sup>6</sup>Tishkoff, *Sonatina for Clarinet and Piano by Bohuslav Martinu*.

valori lunghi e il pianoforte scandisce il tempo con dei sedicesimi in contrattempo (si veda figura 3.1).



Figura 3.1: Momento di passaggio da una fase di ritmi concitati alla melodia per valori lunghi

L'elemento unificante del pezzo è la sincope. Fin dall'inizio, con l'introduzione del pianoforte di apertura, il ritmo è oscurato attraverso una combinazione di emiola, ritmi fuori tempo e articolazioni decisamente non quadrate, si può notare in figura 3.2 come l'ingresso del clarinetto sia costruito su una frase con quasi esclusivamente accenti spostati rispetto alle misure, sull'accompagnamento di esclusivamente sincipi del pianoforte.<sup>7</sup> Anche alcune delle cadenze più importanti sono sincopate, il che, in più punti, dà l'illusione che il clarinetto sia arrivato in cima a una scala leggermente in anticipo.

L'altro fattore unificante nella Sonatina è la parentela delle melodie. La maggior parte del materiale melodico condivide diverse caratteristiche comuni tra cui l'uso di sincope, articolazioni e schemi arpeggiati. Ad esempio, un certo numero di elementi melodici ha un'anacrusi di croma legata a un'altra croma, contrassegnata come staccata (alcune di queste stesse figure evidenziano spesso lo spostamento di accento - si veda sempre figura 3.2). Poiché il pezzo manca di linee guida formali tipiche e di riutilizzo dei temi, tali caratteristiche comuni sono la forza primaria che lega insieme frasi e sezioni. Dal punto di vista interpretativo, è importante sottolineare queste caratteristiche. Le crome marcate in staccato dovrebbero generalmente essere suonate molto corte e i ritmi sincopati dovrebbero essere opportunamente accentati.

---

<sup>7</sup>Tishkoff, *Sonatina for Clarinet and Piano by Bohuslav Martinu*.



Figura 3.2: Ingresso del clarinetto nella Sonatina

Quali sono quindi gli elementi jazzistici di questa sonatina dal sapore neoclassico? Chiaramente l'aspetto ritmico del sincopato e la frequente irregolarità degli accenti sono un forte rimando ai ritmi che l'autore deve aver sentito nel soggiorno americano, inoltre la sezione intermedia in cui primeggiano le volatine del clarinetto sul tappeto sonoro del trillo eseguito al pianoforte lasciano spazio a un sentore improvvisativo, che non è esclusivo del jazz, ma ne coglie in pieno la libertà espressiva.

## 3.2 Joseph Horowitz

Nato a Vienna, Joseph Horowitz si trasferì in Gran Bretagna nel 1938 dopo alcuni brevi studi musicali a Vienna. In Gran Bretagna, studiò pianoforte e lingue moderne a Oxford, e in seguito frequentò il Royal College of Music di Londra, studiando composizione con Gordon Jacob. In seguito, studiò con Nadia Boulanger a Parigi per un anno. La sua carriera musicale professionale iniziò nel 1950, quando divenne direttore musicale della Bristol Old Vic, una compagnia teatrale con sede a Londra. Successivamente lavorò come direttore di balletto e opera, svolgendo regolarmente tournée in Europa e negli Stati Uniti. Dal 1961, Horowitz ha insegnato composizione alla RCM. Le sue opere comprendono 16 balletti, 2 opere in un atto, concerti per un'ampia gamma di strumenti a corda, a fiato e a percussione, nonché il più famoso concerto jazz per clavicembalo o pianoforte. Un gran numero di sue opere sono state scritte per ensemble di fiati e ensemble di ottoni.

Horovitz è un compositore di notevole versatilità, arguzia aggraziata e un'invidiabile capacità di comunicare, sia nei suoi stili piacevolmente leggeri che in quelli più seri. In opere come il Concerto per clarinetto (1957) ha sviluppato una sintesi jazz/neoclassica che da allora ha infuso molte delle sue opere di maggior successo.<sup>8</sup> Le sue opere più leggere non gli hanno impedito di scrivere in una vena più profonda: le sue opere corali mostrano l'influenza di Vaughan Williams, Holst e Delius, mentre i quartetti d'archi, in particolare il quinto, contengono un'intensità che è sostenuta da allusioni programmatiche avvincenti e spesso provocatorie.

### 3.2.1 Sonatina

La Sonatina (1981) è una delle numerose opere scritte come risultato di una continua amicizia tra Horovitz e il clarinettista Gervase De Peyer. I due si conobbero al RCM quando erano studenti (De Peyer ha studiato clarinetto con Frederick Thurston), e poi a Parigi (dove De Peyer studiò con Louis Cahuzac). L'opera è dedicata alla moglie di Horovitz, Anna.

Horovitz fornisce una descrizione della Sonatina prima della partitura:

«La Sonatina è spensierata e segue uno schema tradizionale della divisione in tre movimenti. La prima, in forma classica di sonata, si concentra sul registro medio del clarinetto, prevalentemente lirico su uno sfondo increspato di pianoforte. Il secondo movimento è una struttura di canzone A-B-A che impiega alcune delle note più basse dello strumento a fiato in una lunga cantilena su un lento accompagnamento di accordi. Il finale è una sorta di rondò [che] alterna due temi in eguali proporzioni, sfruttando il registro acuto del clarinetto. L'idioma armonico dell'intero lavoro è ovviamente tonale e, come le [mie] composizioni più recenti, la Sonatina è melodicamente e ritmicamente molto influenzata dal jazz e da altra musica popolare. Richiede uguale virtuosismo da parte di entrambi i musicisti»<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>Ernest Bradbury. «Joseph Horovitz: A Survey». In: *The Musical Times* 111.1526 (1970), pp. 383–385. ISSN: 00274666. URL: <http://www.jstor.org/stable/956261>.

<sup>9</sup>Joseph Horovitz. *Sonatina for clarinet and piano*. London: Novello publishing limited, 1982

## Capitolo 4

# Il jazz è la musica classica americana

«La maniera di scrivere musica americana è semplice. Tutto ciò che serve è essere americani e scrivere qualsiasi musica vi venga in mente.»

---

*Virgil Thomson*

La storia dell'America così come la si conosce oggi è piuttosto recente, infatti i colonizzatori europei da Cristoforo Colombo in avanti hanno eliminato la maggior parte delle tradizioni culturali precedenti, comprese, tra le tante, quelle musicali. L'esperienza musicale degli ultimi secoli in America è stata quindi quella di adattarsi ai generi introdotti dai conquistatori, cioè la musica colta europea, e le tradizioni musicali degli schiavi, ovvero la cultura africana.

L'esistenza di una musica classica autenticamente americana, codificata attraverso un repertorio, sembra non esserci mai stata. Ecco allora che il primo repertorio originale di cui i nuovi americani si possono sentire i legittimi proprietari è il jazz. Il jazz è la musica classica americana in quanto prima di questa non esistono testimonianze scritte di un repertorio legato al territorio.

Come la musica classica, il jazz è servito da modello per compositori di altri generi; la sua influenza è di portata internazionale. Il jazz è complesso, rilassato e intenso. Incarna una tradizione audace di forme e direzioni musicali costantemente emergenti; ha sviluppato i propri standard di forma, complessità, alfabetizzazione ed eccellenza. Ha anche sviluppato un repertorio, che codifica e definisce i suoi molti stili diversi, e i suoi stili sono davvero vari. C'è uno stile di jazz che suona come la musica classica europea (cioè il Modern Jazz Quartet); c'è uno stile di jazz che suona come la musica latinoamericana (cioè, Eddie Palmer, Macheto e Mongo Santamaria); c'è uno stile di jazz che suona come la musica classica dell'India orientale (cioè Maravisnu, John Mayer/Joe Harriott). Ci sono stili di jazz che suonano come vari altri tipi di musica ascoltati in varie parti del mondo.

Questa musica definisce il carattere nazionale e la cultura nazionale. In un certo

senso funge da specchio musicale, riflettendo chi e cosa erano gli americani nei vari decenni. Gli anni '20, ad esempio, rimandano a immagini di persone che ballano sulla melodia "Charleston", composta dal pianista jazz James P. Johnson, e di gente del centro che va al Cotton Club di Harlem per ascoltare Duke Ellington suonare "It Don' t Mean A Thing If It Ain' t Got That Swing." E i pensieri degli anni '30 ci ricordano il modo in cui gli americani e altri ballavano sulla musica delle grandi band swing. Non importa quando o dove viene composto o eseguito, dai "bei vecchi tempi" al presente, il jazz, l'onnipresente musica americana parla a e per ogni generazione, specialmente la generazione che la crea.

Esaminiamo un po' più da vicino questo singolare fenomeno americano. La musica nero-americana, fin dall'inizio del suo sviluppo in questo paese, ha incorporato elementi di altre tradizioni musicali, ma ha mantenuto la propria identità nel corso della sua storia. Sebbene il jazz abbia utilizzato e ristrutturato materiali provenienti da molte altre tradizioni musicali, i suoi elementi di base sono stati derivati da tradizioni ed estetiche che erano di origine e concezione non europee. È una musica indigena americana le cui radici e sistemi di valori sono africani. Le sue tradizioni ritmiche di base si trovano in tutto il continente africano. Nella tradizione africana non c'erano spettatori; ognuno partecipava alla creazione del ritmo e rispondeva ad esso. Questa adesione alle pratiche ritmiche africane ha reso più facile per le persone partecipare al proprio livello. Potevano suonare uno strumento, ballare, cantare, battere le mani, pestare i piedi o combinarli con altri metodi ritmici di auto-espressione come strumenti percussivi improvvisati. Il ritmo era fondamentale nella tradizione musicale africana ed è rimasto tale nel jazz.

È infatti qui che ricade la nostra attenzione: cosa rende una musica americana? Qual è il principale carattere che fa distinguere il terzo dei tre pezzi per clarinetto di Stravinskij con le improvvisazioni di Sidney Bechet? La risposta è il ritmo e la regolarità degli accenti. La musica jazz nasceva come musica per le gambe e per i piedi, mentre nel vecchio continente la musica colta andava ascoltata con la testa. Questo fa sì, come si è osservato in Stravinskij, che le "imitazioni" europee acquisissero i nuovi stilemi compositivi riportando nella propria musica esclusivamente delle variazioni ritmiche ma senza cambiare il proprio accento. Un po' come quando si sente parlare una persona straniera la propria lingua, nella maggior parte dei casi si noterà una gran quantità di accenti sbagliati!

Di seguito si analizzeranno gli elementi della musica swing e la loro reinvenzione nella musica colta non europea.



## 4.1 Benny Goodman, Artie Shaw e tanto Swing

Benny Goodman (1909-86) fu introdotto al clarinetto presso la sinagoga locale dal maestro Franz Schoepp, membro della Chicago Symphony Orchestra. Sembrerebbe che il futuro *King of Swing* non avrebbe potuto chiedere una migliore educazione. Le prime incursioni nel mondo del jazz avvennero nella sua scuola locale, nella "Austin High School Gang", e subito dopo un impegno con la band di Ben Pollack lo portò a Los Angeles. Arrivò a New York City nel 1929, con Pollack, ma nel 1934 aveva formato la sua band e incontrò anche il pianista Teddy Wilson, un compagno di lunga data e influente nella vita di Benny. Insieme composero una delle band meglio preparate degli anni '30, suonando regolarmente in programmi radiofonici popolari come *Let's Dance*. Goodman fu tra i primi ad assumere musicisti afroamericani altrettanto volentieri dei bianchi in un periodo in cui in America vigeva ancora un forte senso di discriminazione razziale. Con la sua personalità carismatica, la tecnica abbagliante e gli arrangiamenti ben costruiti, Goodman ha trasferito il jazz nel mainstream della vita musicale americana. Da piccoli ensemble, come il suo trio con Teddy Wilson e il batterista Gene Krupa, alla Benny Goodman Big Band del leggendario concerto tutto esaurito alla Carnegie Hall del 1938<sup>1</sup>, la maggior parte della sua musica è documentata su disco e facilmente disponibile oggi. Quasi tutti i famosi strumentisti dagli anni '30 agli anni '50, inclusi Harry James, Gene Krupa, Teddy Wilson e Lionel Hampton, hanno suonato nelle band di Goodman una volta o l'altra. La loro musica era una versione "pulita" dello stile di Chicago degli anni '20, con un'intonazione e un insieme perfetti. Fletcher Henderson, arrangiatore di Goodman negli anni '30, ha influenzato lo stile swinging della band - Goodman non ha certo inventato lo swing, ma si può dire che lo abbia perfezionato. Un sottofondo di sassofoni dolci e sostenuti, punteggiati da accordi staccati degli ottoni su cui sembrano galleggiare gli inimitabili e apprensivi assoli di clarinetto di Goodman, una ricetta perfetta. Da un tono sottile e pungente a una qualità del suono lussureggiante e calda, il modo di suonare di Goodman ha energizzato, sedotto, divertito e stupito il suo pubblico. Mentre il mondo si avviava verso una nuova guerra, era la musica giusta al momento giusto per aiutare le persone a dimenticare, anche se solo per pochi



Figura 4.1: Benny Goodman

---

<sup>1</sup>Il primo concerto di musica jazz mai eseguito al Carnegie Hall, che contribuì a sdoganare il genere anche nelle sale da concerto più prestigiose.

minuti.

Goodman apprezzava anche il repertorio tradizionale, come le opere di Mozart e Weber, così come molte delle principali opere solistiche del XX secolo: Milhaud, Nielsen, Poulenc, Debussy e Stravinskij - che ha anche registrato. Ha commissionato nuovi lavori a Béla Bartók, Aaron Copland e Paul Hindemith. *Contrasts* di Bartók (1938) furono eseguiti per la prima volta da Goodman col violinista Joseph Szigeti e il pianista Endre Petri nel 1939 alla Carnegie Hall. Assicurato da Szigeti, che ha facilitato la commissione, che “qualunque cosa un clarinetto sia fisicamente in grado di fare, Benny può tirarla fuori dallo strumento, e meravigliosamente...” Bartók ha colto l'occasione e ha scritto un pezzo il doppio della durata concordata, richiedeva sia un clarinetto in si bemolle che in la. L'idioma non era familiare e Goodman ha osservato della partitura "sembrava di vedere una nuvola di mosche su delle lenzuola", ma è un contributo superbo al repertorio. Altre due commissioni Goodman, opere soliste di Aaron Copland e Paul Hindemith, furono completate nel 1947.<sup>2</sup>



Figura 4.2: Artie Shaw

I leader di jazz band e clarinettisti Artie Shaw (1910-2004) e Woody Herman (1913-1987) si sono mossi in direzioni contrastanti nel corso della loro carriera. Shaw, irrequieto e progressista, cambiava spesso il personale nelle sue band, sempre alla ricerca di nuove sonorità.<sup>3</sup> Come Benny Goodman, Shaw ha assunto musicisti afroamericani in un momento in cui era considerato controverso. Billie Holiday, i trombettisti Hot Lips Page e Roy Eldridge andarono in tournée con Shaw negli anni '30. La sua musica differiva da quella di Goodman e spesso il grande pubblico si divideva in battaglie di preferenze degli idoli, ma nel controllo e virtuosismo non vi era alcun dubbio che Artie Shaw fosse il primo. Una serie di successi, *Begin the Beguine*, *Frenesi* e *Stardust*, ha reso Shaw un nome familiare. L'altissimo do alla fine del suo *Concerto per clarinetto* è diventato leggendario, così come il suo senso del tempo e la sua disinvoltura. Senza contare poi le relazioni con le grandi star di Hollywood, come Lana Turner e Ava Gardner, che aggiungevano prestigio a Shaw. Anche la sua rivalità con Benny Goodman era leggendaria. In un momento di slancio critico, Shaw una volta osservò di Goodman: “Tu suoni il clarinetto. Io faccio musica”.<sup>4</sup> Le pressioni della celebrità e la difficoltà ad affrontare le vicissitudini del

---

<sup>2</sup>Hoeprich, *The Clarinet*.

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Ibid.

mondo della musica sono descritte in un candido resoconto delle sue esperienze, *The Trouble with Cinderella* (1952). Shaw si ritirò dal palco nel 1955, passando a una carriera di successo nella scrittura e produzione di film.

#### 4.1.1 Concerto per clarinetto

Il Concerto per clarinetto è una composizione per clarinetto e orchestra jazz del 1936. Si tratta di un “pastiche” messo insieme da alcuni blues boogie-woogie, cadenze di clarinetto accompagnate dalla batteria e un accumulo di semplici riff verso la fine, il tutto avvolto in cadenze virtuose di apertura e chiusura per il clarinetto.

Questo concerto è stato eseguito numerose volte da Artie Shaw durante il suo periodo di attività concertistica, anche se grazie alla grande reputazione acquisita dal pezzo, viene eseguito ancora oggi da molti clarinettisti.

**Struttura** Sebbene il concerto per clarinetto di Artie Shaw soddisfi la definizione di concerto, non segue la sua struttura abituale. Il Concerto per clarinetto di Artie Shaw è un concerto per strumento solista e orchestra, che contiene cadenze ma si conclude in un solo movimento; non segue quindi il modello del concerto classico.

Il pezzo si apre con un'introduzione. Questo è messo in moto dall'orchestra, che fa una breve frase. Quindi il clarinetto, accompagnato dall'orchestra con accordi morbidi, esegue una serie di arpeggi e brevi frasi in un tempo lento e tranquillo. L'indicazione di tempo iniziale dice *Rubato*, e lascia spazio ad ampi glissati dell'orchestra che si alternano a molteplici interventi del clarinetto. Dopo questa introduzione, il concerto prosegue con un boogie-woogie (figura 4.3), in cui compare la figura principale del concerto. Poco prima della prima cadenza, appare un assolo di tromba.



Figura 4.3: Il motore ritmico e il walking-bass del boogie-woogie

Seguito da questo boogie-woogie e assolo di tromba arriva la prima cadenza: l'orchestra suona un accordo e il clarinetto, da solo, fa un piccolo fraseggio in risposta. Questo schema viene ripetuto 4 volte. Dopo la prima cadenza arriva un altro boogie-woogie, questa volta con un tempo leggermente più lento. La prima metà

del boogie-woogie è un dialogo solo tra batteria e clarinetto, dopo questo segue una piccola conversazione tra tromboni e sassofoni tenore. In seguito a questo scambio tra questi due strumenti, ricompare il clarinetto che esegue 5 volte lo stesso motivo musicale e un glissando di un'intera ottava che conduce il concerto alla cadenza finale.

Il concerto termina con una cadenza più lunga delle precedenti: inizia come la prima, con gli accordi e il clarinetto che fanno una frase in risposta ad essi; ma termina con una variazione di una scala cromatica per ottave. Questa variante inizia con un Sol<sub>5</sub> del registro acuto del clarinetto e termina con un Do<sub>6</sub> del registro acuto del clarinetto. Una fine considerata epica da molti interpreti di questo concerto.

**Strumentazione** L'ensemble per il quale è stato composto il pezzo è stata la prima orchestra di Artie Shaw, chiamata Artie Shaw e la sua orchestra. Questo gruppo jazz era composto da 3 trombe, 3 tromboni, 1 clarinetto (lo stesso Artie Shaw), 2 sassofoni contralti, 2 sassofoni tenore, 6 violini, 2 viole, 1 violoncello e 1 pianoforte; un totale di 21 musicisti.

Ma questo concerto è stato suonato così tante volte che molti arrangiamenti sono stati fatti con strumentazioni molto diverse. Alcuni sono stati realizzati per orchestra sinfonica, altri per pianoforte e clarinetto, altri per orchestra folk... Lo stesso Artie Shaw ha cambiato i membri e gli strumenti del suo gruppo, quindi ha dovuto ri-strumentare il concerto numerose volte per l'orchestra del momento.

Va notato che il gruppo che ha dato questo concerto per la prima volta nel 1936, è la prima orchestra di Shaw, quella che è stata un fallimento. E sebbene il Concerto per clarinetto e orchestra di Artie Shaw fosse una delle sue opere più famose, al momento della sua prima, il pubblico non vi prestò molta attenzione. Fu solo nel 1938, quando Artie Shaw cambiò i musicisti nel suo gruppo, che divenne famoso, grazie alla versione della famosa canzone Begin the Beguine di Cole Porter. Da quell'anno acquisì fama e popolarità, una reputazione che gli permise di fare cover di brani più vecchi ma ben lavorati, come questo concerto per clarinetto e orchestra.

**Analisi musicale** Come molte altre composizioni jazz, la maggior parte dei concerti di Artie Shaw segue una delle progressioni blues standard di 12 battute.

I7 I7 I7 I7

IV7 IV7 I7 I7

V7 V7 I7 I7

Ma Artie Shaw introduce alcune variazioni armoniche per contrastare e distinguersi da molti altri pezzi in stile Jazz Blues. Il brano inizia con quattro accordi separati da una terza discendente minore che si risolve al V grado della tonalità

di Sib maggiore. È allora che entra il clarinetto, che fa la breve introduzione al concerto.

Il clarinetto suona una melodia con diversi arpeggi mentre è accompagnato da accordi fatti dall'orchestra e da qualche cromatismo. Dopo l'introduzione arriva il primo boogie-woogie, dove compare il tema principale e le sue variazioni. Questa parte del concerto segue la struttura blues classica di cui sopra. Poco prima della prima cadenza, compare un assolo di tromba, accompagnato da accordi e contromelodie. Questi accordi sono ancora una volta una delle progressioni blues standard a 12 battute, questa volta, tuttavia, non uguali a quelle del boogie-woogie.

I7 I7 I7 I7

IV7 IV7 I7 I7

V7 IV7 I7 I7

Artie Shaw, tuttavia, varia un po' questa progressione in modo che possa adattarsi alla melodia e contro le melodie dell'assolo. Arriva la prima cadenza. Se la tonalità del boogie-woogie era in Si maggiore, quella di questa cadenza è in minore per offrire un senso di maggiore drammaticità. La cadenza è strutturata come segue. L'orchestra suona un accordo e il clarinetto, da solo, fa un piccolo fraseggio in risposta. Questo schema viene ripetuto quattro volte (ai gradi I, IV, V, I).

Dopo la cadenza arriva un altro boogie-woogie, questa volta però il clarinetto è accompagnato solo dalla batteria. In questo punto del pezzo, Artie Shaw torna al tema principale e ne fa diverse variazioni. Di seguito un breve dialogo tra sassofoni e tromboni, seguito da un motivo del clarinetto ripetuto. Questa sequenza è nuovamente accompagnata dalla stessa progressione che accompagna l'assolo di tromba.

I7 I7 I7 I7

IV7 IV7 I7 I7

V7 IV7 I7 I7

Dopo questo motivo ripetuto quattro volte, compare un glissando di un'intera ottava che conduce il brano verso la cadenza finale. Va notato che eseguire un glissando sul registro del clarinetto alto è estremamente difficile e richiede un'ottimo controllo tecnico. Arriva la cadenza finale. Il primo tempo segue la stessa struttura del primo tempo. L'orchestra suona un accordo e il clarinetto, da solo, fa un piccolo fraseggio in risposta. In questo caso, tuttavia, lo schema viene ripetuto solo tre volte. E gli accordi realizzati dall'orchestra sono: Do minore, La maggiore, Si e Fa maggiore con settima. Dopo questo dialogo tra clarinetto solo e orchestra, il clarinetto costruisce una scala cromatica per le ottave. Questo inizia al Sol<sub>5</sub> del registro acuto del clarinetto e termina sul Do<sub>6</sub> del registro acuto.

**Riduzione per il film *Swing Romance*** Nel 1940 uscì un musical con Paulette Goddard e Fred Astaire intitolato *Swing Romance*. In ruoli secondari erano Artie Shaw con Burgess Meredith e Charles Butterworth. In una delle scene, Artie Shaw e la sua orchestra hanno eseguito il concerto per clarinetto. Ma poiché la versione originale del concerto dura troppo, i produttori musicali di *Swing Romance* hanno chiesto a Shaw se poteva abbreviare il pezzo. Artie Shaw ha accettato ed è riuscito a farlo durare 3 minuti e mezzo mantenendo gli aspetti più importanti del suo concerto: l'introduzione, le nette differenze tra cadenze e boogie e la cadenza finale.

## 4.2 La terza corrente o *third stream*

Negli anni Quaranta e Cinquanta, l'era delle big band stava pian piano lasciando spazio al bebop e al rock'n'roll, i giganti del clarinetto come Benny Goodman e Woody Herman iniziarono allora a scrivere e commissionare pezzi di musica classica, sia per ampliare il loro pubblico, sia per contribuire alla crescita della letteratura del loro strumento.

Ispirati da questo contesto culturale allora autori come Leonard Bernstein e Aaron Copland iniziarono a scrivere per questi committenti con un linguaggio misto che non era nè dichiaratamente classico nè apertamente jazz, ma una via di mezzo, un terza opzione.

Il termine *third stream* deriva dalla prassi dei musicisti jazz di definire i generi che suonano come *mainstream* implicando in tal modo una continuità con i jazzisti<sup>5</sup>. La domanda che sorge spontanea è: cosa definisce le caratteristiche di un pezzo jazz o di una composizione classica?

Al tempo in cui nacque questo nuovo modo di comporre in Europa i compositori si trovavano a Darmstadt a discutere e studiare le composizioni seriali di Webern, serviva quindi un'alternativa al serio approccio del serialismo. Infatti, la combinazione di classica e jazz non era una novità, già Ravel, Gershwin e Stravinskij si erano cimentati nella sperimentazione di musiche che non si possono delineare in un confine netto. Dovrebbero quindi essere chiamati compositori *third stream*? Forse, anche se sappiamo che sarebbe una definizione anacronistica, si può pensare a loro come i precursori di quest'unione. Ma, a mio avviso, la terza corrente nasce in America dai compositori di musica colta che cercavano di creare un'identità del tutto americana che ancora non esisteva nella musica classica, primo tra tutti Aaron Copland, compositore di New York, che si è trovato nella situazione di essere veramente il primo americano a descrivere musicalmente l'America (si pensi ad *Appalachian Spring*).

---

<sup>5</sup>Robert C. Ehle. «JAZZ CLASSICS or CLASSICAL JAZZ: The Story of Thrid Stream Jazz». In: *American Music Teacher* 22.1 (1972), pp. 22–31. ISSN: 00030112. URL: <http://www.jstor.org/stable/43533895>, p. 22.

È quindi con questi compositori che si confrontano Woody Herman e Benny Goodman. Fu infatti Goodman a commissionare il concerto per clarinetto di Copland ed ha ricevuto la dedica di Bernstein nel brano *Prelude, Fugue & Riffs*, mentre Woody Herman commissionò il già citato *Ebony Concerto* a Stravinskij.

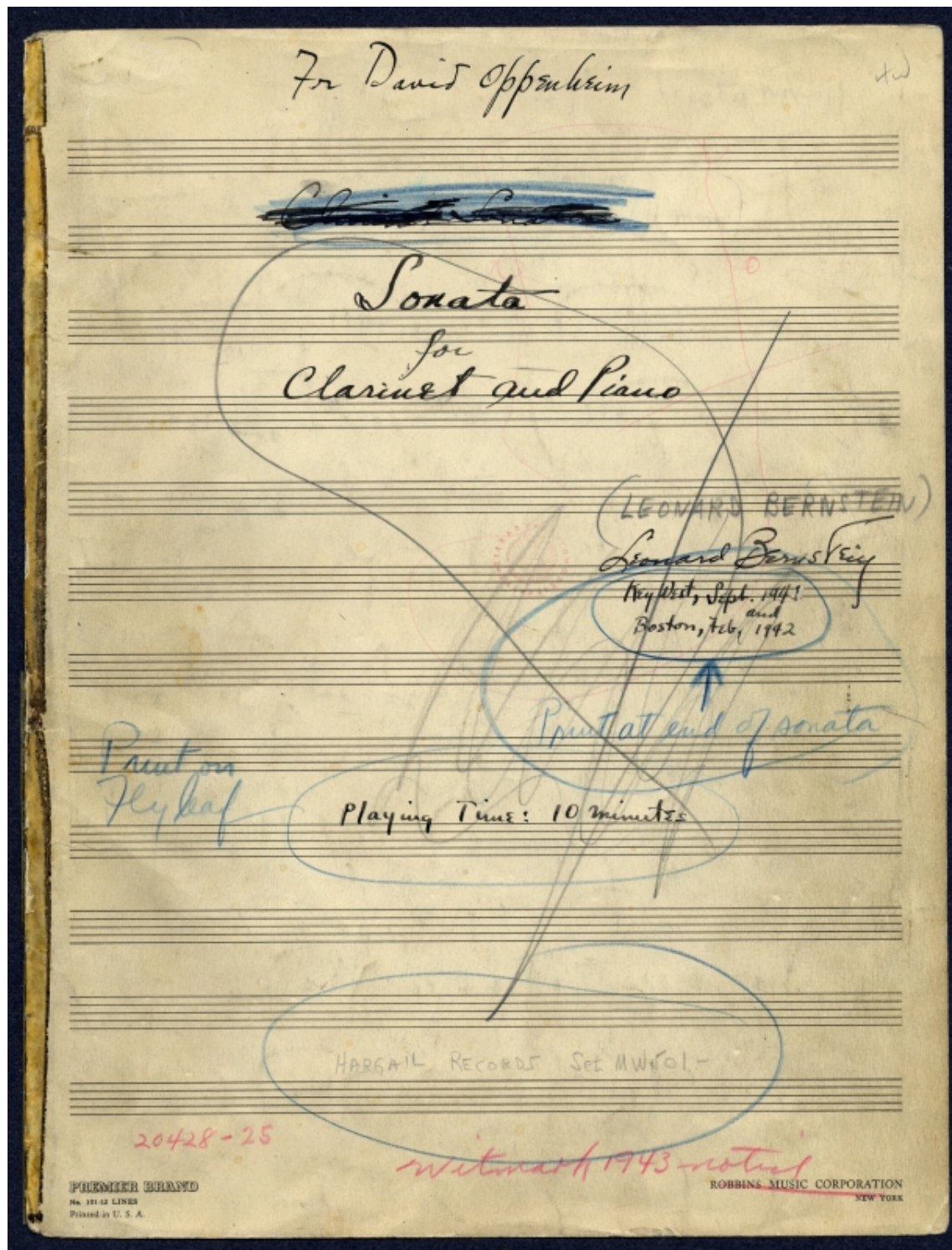


Figura 4.4: La prima pagina del manoscritto di Bernstein della sonata per clarinetto

### 4.2.1 Bernstein: sonata per clarinetto

La Sonata per clarinetto e pianoforte di Leonard Bernstein, scritta tra il 1941 e il 1942 e pubblicata nel 1942, fu il primo brano pubblicato da Bernstein. È dedicato al clarinettista David Oppenheim, che Bernstein incontrò mentre studiava direzione d'orchestra con Sergej Kusevickij a Tanglewood durante le estati del 1940 e del 1941.

Il brano dura una decina di minuti e si compone di due movimenti consecutivi. Il primo movimento è un lirico grazioso, che si apre con una linea musicale che ricorda Paul Hindemith, che era il compositore residente a Tanglewood nel 1941, e allude all'influenza di Copland e all'idilliaca atmosfera di Tanglewood.<sup>6</sup> Il secondo movimento inizia con andantino (tempo in chiave  $\frac{3}{8}$ ) e si sposta in un veloce Vivace e leggero dopo un'apertura tranquilla. Questo movimento è prevalentemente in  $\frac{5}{8}$  ma cambia anche tra  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$  e  $\frac{7}{8}$  in tutto il pezzo e prefigura il lavoro di Bernstein in *West Side Story*, con una linea di basso molto mobile e sincopi. Successivamente ricorre lo stato d'animo più riflessivo del primo movimento, con un passaggio di ponte infuso di latino che riflette il tempo trascorso da Bernstein a Key West nelle prime fasi compositive, prima di finire in bellezza. Bernstein tornò in seguito a comporre per clarinetto nel 1949, quando compose *Prelude, Fugue & Riffs* per clarinetto solista e jazz ensemble, dedicati prima a Woody Herman e poi a Benny Goodman.

### 4.2.2 Analisi del secondo movimento

Il secondo movimento inizia con una melodia per clarinetto *Andantino* che viene poi imitata dal pianoforte e conduce al *Vivace e leggero* in tempo  $\frac{5}{8}$ . Il clarinetto ha la melodia attraverso questa sezione fino a battuta 13 dopo la lettera B, dove la melodia del clarinetto illustra la comprensione di Bernstein della fisica dello strumento che funziona per intervalli di dodicesima, prima di C.



Figura 4.5: Intervalli di dodicesima tra B e C

A C invece emerge la tecnica del glissando, che ricorda una sonorità “à la Ger-shwin”. In questa sezione Bernstein spazia anche tra le possibilità dinamiche del

---

<sup>6</sup>Lars Erik Helgert. *Jazz Elements in Selected Works of Leonard Bernstein*. 2009. URL: <https://books.google.com/books?id=fqCMGw0dfocC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.



clarinetto accostando battute di forte e piano per sfruttare gli estremi solistici dello strumento.

La sezione intermedia riprende il tema iniziale e lascia spazio alle possibilità più liriche del clarinetto, infatti dalla lettera N alla O ci sono punti in cui il clarinetto può raggiungere diversi toni di colore. Le dinamiche e l'indicazione *echotone* creano un effetto misterioso (che ricorda molto il primo movimento del concerto di Copland per clarinetto del 1948).

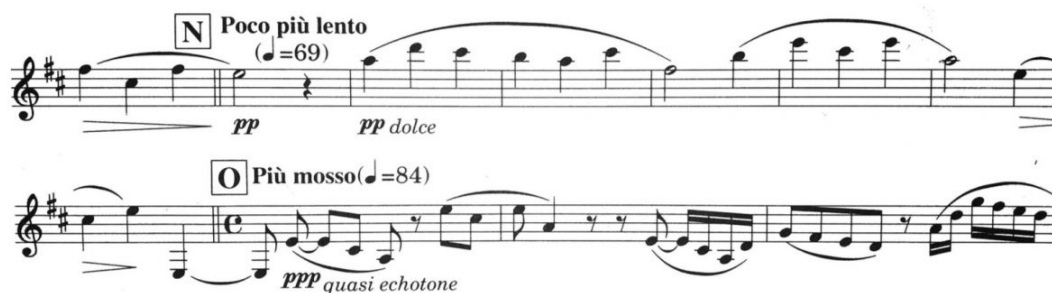


Figura 4.6: Sezione tra N e O

Dopo questa sezione ritorna il ritmo incalzante del *Vivace*, il glissando à la Gershwin e il basso irregolare. Il pezzo procede in  $\frac{5}{8}$  fino alla fine. Per avere successo nell'esecuzione di questo pezzo, è necessario conservare un po' di energia dinamica e solistica fino alla fine del pezzo.

È da segnalare che tre scale utilizzate o implicate nell'opera si ritrovano scale pentatoniche, blues e ottatoniche. I musicisti classici dovrebbero essere informati su queste scale che fanno parte del linguaggio di un musicista jazz, e un altro modo in cui la Sonata di Bernstein attraversa i confini musicali dalla classica al jazz.



# Bibliografia

- [1] Adriano AMORE. *Clarinetti e Clarinettisti in Italia, Articoli e recensioni dall'Ottocento ad oggi*. Frasso Telesino: a cura dell'autore, 2017.
- [2] Maureen ANDERSON. «The White Reception of Jazz in America». In: *African American Review* 38.1 (2004), pp. 135–145. ISSN: 10624783. URL: <http://www.jstor.org/stable/1512237>.
- [3] Ernest ANSERMET. *A 'Serious' Musician Takes Jazz Seriously*. A cura di Robert WALSER. Oxford University Press, 1999.
- [4] Sidney BECHET. *Characteristic Blues*. Variety, DCXLVIII. 1937.
- [5] Sidney BECHET. *Treat It Gentle*. Da Capo Press, 2002.
- [6] Barney BIGARD. *With Louis and the Duke: The Autobiography of a Jazz Clarinetist*. A cura di W. W. Norton & Co INC. Mcmillan, 1985.
- [7] Jack BLACKBURN. «Jazzing the Classics». In: *The Musical Times* 84.1204 (1943), pp. 188–189. ISSN: 00274666. URL: <http://www.jstor.org/stable/920907>.
- [8] Rudi BLESCH e Harriet JANIS. *They All Played Ragtime*. New York, 1950.
- [9] Ernest BRADBURY. «Joseph Horowitz: A Survey». In: *The Musical Times* 111.1526 (1970), pp. 383–385. ISSN: 00274666. URL: <http://www.jstor.org/stable/956261>.
- [10] John CLINTON. *Sidney Bechet: Wizard of Jazz*. London: Macmillan, 1987.
- [11] The Library OF CONGRESS. *Leonard Bernstein Timeline*. 2021. URL: <https://books.google.com/books?id=fqCMGw0dfocC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.
- [12] «Corrections: Jazz: America's Classical Music». In: *The Black Perspective in Music* 14.3 (1986), pp. 316–316. ISSN: 00907790. URL: <http://www.jstor.org/stable/1215075>.
- [13] Kevin L. COX. In: *American Music* 15.3 (1997), pp. 422–424. ISSN: 07344392, 19452349. URL: <http://www.jstor.org/stable/3052336>.

- [14] Leon DALLIN. «Classics and Jazz: An Eternal Conflict?» In: *Music Educators Journal* 45.2 (1958), pp. 32–36. ISSN: 00274321, 19450087. URL: <http://www.jstor.org/stable/3388917>.
- [15] EDISON DENISSOW. «New Music and Jazz / Musique Nouvelle et Jazz / Neue Musik und Jazz». In: *The World of Music* 10.3 (1968), pp. 30–37. ISSN: 00438774. URL: <http://www.jstor.org/stable/24318493>.
- [16] «Der Cakewalk». In: *Illustrierte Zeitung* Feb. 5 (1903).
- [17] Robert C. EHLE. «JAZZ CLASSICS or CLASSICAL JAZZ: The Story of Thrid Stream Jazz». In: *American Music Teacher* 22.1 (1972), pp. 22–31. ISSN: 00030112. URL: <http://www.jstor.org/stable/43533895>.
- [18] Albert EINSTEIN. *Breve Storia della Musica*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.
- [19] Derek EMCH. «But What is it Saying? Translating the Musical Language of Stravinsky's Three Pieces for Clarinet Solo». In: *OpenSIUC, Graduate Student Work* (2012). URL: [http://opensiuc.lib.siu.edu/music\\_gradworks/5](http://opensiuc.lib.siu.edu/music_gradworks/5).
- [20] Guido FISCHER. *Booklet*. Harmonia Mundi CD HMN911853. 2004.
- [21] Theodore A. GRACYK. «Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music». In: *The Musical Quarterly* 76.4 (1992), pp. 526–542. ISSN: 00274631, 17418399. URL: <http://www.jstor.org/stable/742475>.
- [22] Lawrence GUSHEE. «The Nineteenth-century origins of jazz». In: *Black Music Research Journal* 1.14 (1994).
- [23] Lars Erik HELGERT. *Jazz Elements in Selected Works of Leonard Bernstein*. 2009. URL: <https://books.google.com/books?id=fqCMGw0dfocC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.
- [24] Sanford M. HELM. «Jazz: Music History in Miniature». In: *Music Educators Journal* 51.4 (1965), pp. 53–180. ISSN: 00274321, 19450087. URL: <http://www.jstor.org/stable/3390392>.
- [25] Barbara B. HEYMAN. «Stravinsky and Ragtime». In: *The Musical Quarterly* 68.4 (1982), pp. 543–562. ISSN: 00274631, 17418399. URL: <http://www.jstor.org/stable/742157>.
- [26] Eric HOEPRICH. *The Clarinet*. Norfolk, England: Yale University Press, 2008.
- [27] Joseph HOROVITZ. *Sonatina for clarinet and piano*. London: Novello publishing limited, 1982.
- [28] Tanya KALMANOVITCH. «Jazz and Karnatic Music: Intercultural Collaboration in Pedagogical Perspective». In: *The World of Music* 47.3 (2005), pp. 135–160. ISSN: 00438774. URL: <http://www.jstor.org/stable/41700010>.

- [29] Charles E. KINZER. «The Tios of New Orleans and Their Pedagogical Influence on the Early Jazz Clarinet Style». In: *Black Music Research Journal* 16 (1996).
- [30] Mary KRUSENSTJERNA. In: *Notes* 38.4 (1982), pp. 936–936. ISSN: 00274380, 1534150X. URL: <http://www.jstor.org/stable/940009>.
- [31] Robert LARSON. «Popular Music in Higher Education: Finding the Balance». In: *College Music Symposium* 59.2 (2019), pp. 1–14. ISSN: 00695696, 2334203X. URL: <https://www.jstor.org/stable/26902589>.
- [32] Robert LORENZ. «Jazz and the Classics». In: *The Musical Times* 72.1065 (1931), pp. 1024–1024. ISSN: 00274666. URL: <http://www.jstor.org/stable/914929>.
- [33] Rosario MAZZEO. «Mazzeo Musings». In: *The Clarinet* 18.3 (1991).
- [34] Malcolm MILLER. «London: RCM: Joseph Horovitz 80th Birthday Concert». In: *Tempo* 60.238 (2006), pp. 69–70. ISSN: 00402982, 14782286. URL: <http://www.jstor.org/stable/3878666>.
- [35] Felicia M. MIYAKAWA. «'Jazz at Night and the Classics in the Morning': Musical Double-Consciousness in Short Fiction by Langston Hughes». In: *Popular Music* 24.2 (2005), pp. 273–278. ISSN: 02611430, 14740095. URL: <http://www.jstor.org/stable/3877649>.
- [36] M. H. R. «A German Composer». In: *New York Herald* (Gennaio, 13, 1901), p. 3.
- [37] Albert R. RICE. *Notes For Clarinetists A Guide to the Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2017.
- [38] Rhonda RINGERING. «Keeping the Beat: How To Teach Classical Piano Students To Play With A Jazz Band». In: *American Music Teacher* 58.5 (2009), pp. 22–25. ISSN: 00030112. URL: <http://www.jstor.org/stable/43549553>.
- [39] Miloš ŠAFRÁNEK. «Bohuslav Martinů». In: *The Musical Quarterly* 29.3 (1943), pp. 329–354. ISSN: 00274631, 17418399. URL: <http://www.jstor.org/stable/739378>.
- [40] Walter J. SCHAPP. *Bechet and Jazz Visit Europe, 1919*. A cura di Ralph DE TOLEDANO. New York, 1947.
- [41] Artie SHAW. «Music Lesson». In: *The Baffler* 8 (1995), pp. 71–76. ISSN: 10599789, 2164926X. URL: <http://www.jstor.org/stable/43556255>.
- [42] Barnett SINGER. «Becoming an Intellectual: The Strange Saga of Artie Shaw». In: *Biography* 4.4 (1981), pp. 326–339. ISSN: 01624962, 15291456. URL: <http://www.jstor.org/stable/23539528>.

- [43] Michael STEPNIAK. «Beyond Beauty, Brilliance, and Expression: On Reimagining Jazz and Classical Music Performance Training & Reconnecting with the General Public». In: *College Music Symposium* 57 (2017). ISSN: 00695696, 2334203X. URL: <https://www.jstor.org/stable/26574470>.
- [44] Vera STRAVISKY e Robert CRAFT. *Stravinsky in Pictures and Documents*. A cura di SIMON e SCHUSTER. 1978.
- [45] Igor STRAVISNKY e Robert CRAFT. *Dialogues and a Diary*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963.
- [46] Igor STRAVISNKY e Robert CRAFT. *Expositions and Developments*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1962.
- [47] Richard TARUSKIN. «Stravinsky and the Russian Traditions». In: 2 (1996).
- [48] William "Billy" TAYLOR. «Jazz: America's Classical Music». In: *The Black Perspective in Music* 14.1 (1986), pp. 21–25. ISSN: 00907790. URL: <http://www.jstor.org/stable/1214726>.
- [49] Frank TIRRO. *Jazz: A History*. New York, 1977.
- [50] Eric TISHKOFF. *Sonatina for Clarinet and Piano by Bohuslav Martinu*. 2001. URL: <http://www.tishkoff.com/articles/martinu.htm>.
- [51] Burnet C. TUTHILL. «Sonatas for Clarinet and Piano: Annotated Listings». In: *Journal of Research in Music Education* 20.3 (1972), pp. 308–328. ISSN: 00224294, 19450095. URL: <http://www.jstor.org/stable/3343885>.
- [52] P. F. W. In: *Music & Letters* 51.3 (1970), pp. 338–339. ISSN: 00274224, 14774631. URL: <http://www.jstor.org/stable/731604>.
- [53] Pamela WESTON. *Clarinet Virtuosi of the Past*. London, Great Britain: Robert Hale & Company, 1971.
- [54] Pamela WESTON. *More Clarinet Virtuosi of the Past*. London, England: Panda Press, 1977.
- [55] SARIN WILLIAMS. «BLENDING GENRES: ELEMENTS OF JAZZ IN FINNISH AND SWEDISH CHORAL MUSIC». In: *The Choral Journal* 55.3 (2014), pp. 8–22. ISSN: 00095028, 21632170. URL: <http://www.jstor.org/stable/24335798>.
- [56] JAMES O. YOUNG. «Empiricism and the Ontology of Jazz». In: *Revista Portuguesa de Filosofia* 74.4 (2018), pp. 1255–1266. ISSN: 08705283, 2183461X. URL: <https://www.jstor.org/stable/26563356>.