

Anthony Braxton: vibrazioni e de-costruzioni

Lorenzo Sala

Indice

Introduzione	II
1 Cenni biografici	1
1.1 Montreal: l'infanzia e gli inizi	1
1.2 New York e la Juilliard: le prime esperienze	2
1.3 L'esperienza free: Coleman, Russell, Giuffre, Rollins	4
1.4 La maturità artistica: il trio, l'incontro con l'elettronica e il solo	7
1.5 Il tramonto della carriera: tour e insegnamento	9
2 L'estetica pianistica e improvvisativa	11
2.1 Farfugliando con Ornette	11
2.2 In silenzio con Jimmy	16
Appendice: materiale trascritto	18
All the things you are	18
Jesus Maria	22
Ramblin'	27
Discografia	29

Introduzione

aha ciao

Capitolo 1

Cenni biografici

1.1 Montreal: l'infanzia e gli inizi

Paul Bley nacque a Montreal, in Quebec, il 10 Novembre 1932. I genitori adottivi furono Betty Marcovitch, emigrata rumena di modeste origini, e il facoltoso imprenditore tessile Joe Bley¹. Paul era in verità figlio biologico di Joe e di una sua dipendente (una donna del Canada francese di nome Lucie): dal momento che Betty non poteva avere figli, Bley fece mettere il neonato in orfanotrofio per convincere poi la moglie, ignara della situazione, ad adottarlo; la madre biologica di Paul venne poi assunta come balia dalla famiglia. Lo stesso Paul non sarebbe venuto a conoscenza di questo fatto fino a molti anni dopo, nel 1992². La madre adottiva, in ogni caso, crebbe il bambino con affetto e cura, decidendo di impartirgli un'educazione musicale e di fargli frequentare la scuola della comunità ebraica di Montreal.

La rivelazione del fatto di essere stato adottato (nonostante entrambi i genitori biologici fossero in realtà presenti nel suo nucleo familiare) fu un evento traumatico per il bambino, tanto più che allo stress causato dalla situazione si aggiunse quello provocato dal divorzio dei genitori nel 1939. Il giovane Paul, per far fronte alla mancanza di un senso di appartenenza, trovò così rifugio nella musica e non a caso il pianista ricorda come in quegli anni (anche grazie al suo insegnante August Dècarie) maturò in lui la decisione di diventare un musicista professionista³. Sempre in quel periodo Paul ebbe il suo primo contatto con il concetto di improvvisazione:

“Oltre alla scuola, stavo iniziando a studiare per il mio Bar Mitzvah per il quale avrei dovuto cantare un testo in ebraico. Quando chiesi al mio rabbino “Come fa la melodia?” egli rispose “Inventala sul momento⁴”.

¹Bley e Lee, 1999, p. 10.

²Bley e Lee, 1999, p. 13.

³Bley e Lee, 1999, p. 15.

⁴Bley e Lee, 1999, p. 16. Le traduzioni dall'inglese di questo (e altri) documenti in questo elaborato sono proprie.



Giovanissimo, Bley trova impiego come pianista di varietà al locale della Young Men's Hebrew Association dove venne in contatto con le strutture e le sonorità della musica popolare. Viene in seguito assoldato da altri locali in cui spesso è chiamato a suonare anche con musicisti molto più anziani di lui. A quattordici anni forma il suo primo gruppo, i *Buzzy Bley*: l'esperienza gli permette di iniziare a farsi conoscere a Montreal e di sviluppare la capacità di gestire, economicamente ed artisticamente, un gruppo di musicisti.

Il contatto con il jazz avvenne con la *tramp band* di Al Cowan⁵, alle cui esibizioni Bley spesso assisteva dopo aver finito di suonare nei locali in cui era ingaggiato. Il gruppo spesso invitava il giovane pianista a suonare e Bley ricorda le dinamiche di apprendimento che venivano a formarsi in quei contesti, tra nottate in locali frequentati da giocatori d'azzardo e prostitute.

Nel 1948 Bley poté assistere a un concerto del pianista suo concittadino Oscar Peterson, che nonostante avesse all'epoca solo ventitrè anni già mostrava i segni di un talento geniale e fuori dalla norma, come già all'epoca riconosciuto da Bley⁶. Peterson, a sua volta, rimase impressionato da Bley tanto da chiedergli, alle porte della sua partenza per gli Stati Uniti nel 1949, di sostituirlo come pianista per finire il suo contratto all'Alberta Lounge con il suo bassista e il suo batterista⁷. Questa fu solo una delle prime fortunate occasioni che, peculiarmente, sarebbero state una costante della vita di Bley. Egli, a suo merito, seppe sempre sfruttarle in maniera congrua.

Suonando allo Chalet Hotel Bley venne in contatto con la cantante newyorkese Nina Grey, che lo spinse e lo supportò insieme alla madre Betty nel seguire il proprio sogno di trasferirsi a New York per frequentare la Juilliard School per la musica e le arti a Manhattan.

1.2 New York e la Juilliard: le prime esperienze

Nel 1950 Bley si trasferì dunque a New York, dove poté immergersi nella florida scena jazzistica dell'epoca ascoltando le esibizioni di nomi di primissimo rilievo come Charlie Parker, Max Roach, Miles Davis ma anche Lennie Tristano, Lee Konitz e Billy Bauer.

Alla Juilliard Bley riceve un'educazione di impostazione moderna, soprattutto in ambito compositivo⁸. Questi anni formativi lasciarono un'impronta profonda sulla

⁵Al Cowan (asse da bucato), B.T. Lundy (sax tenore), Buddy Jordan (tromba), Walter Bacon (batteria). Le *tramp band* erano complessi da intrattenimento che suonavano spesso strumenti bizzari quali, per l'appunto, l'asse da bucato.

⁶Bley e Lee, 1999, p. 20.

⁷Rispettivamente Ozzie Roberts e Clarence Jones.

⁸Bley e Lee, 1999, p. 23.

sua concezione di tempo, tonalità e soprattutto sul rifiuto della dicotomia, tipica del jazz di quegli anni, di compositore-esecutore.

“ Il grande mistero non era se sarebbe arrivata la musica atonale, ma bensì perchè non fosse ancora arrivata. [...] A questo riguardo la musica classica ci aveva portati fuori strada, poiché ci aveva spinti a credere che questa svolta sarebbe stata compiuta dai compositori. Nel jazz [...] un compositore è semplicemente qualcuno che non sa suonare in tempo reale.⁹

”

L'atonalità e l'avanguardia, anche attraverso gli insegnamenti del compositore canadese Henry Brant¹⁰ esercitò da subito il proprio fascino su Bley così come su altri musicisti della scuola (come Gil Evans, George Russell e Johnny Carisi che il pianista ebbe modo di conoscere). Alla Juilliard Bley si unì alla *New Jazz Society*, che si riuniva al Downbeat Club dove erano soliti suonare Parker e Charles Mingus. Quest'ultimo, in particolare, fece la conoscenza di Bley proprio in queste occasioni. Durante questo periodo, chiaramente, Bley non si fece mancare numerosi ingaggi soprattutto a Brooklyn e a Long Island¹¹ dove cementò la sua familiarità con figure quali il già citato Parker, Jackie McLean e Donald Byrd; grazie al suo manager Monte Kay suonò inoltre per diversi mesi con Lester Young¹².

Nonostante la fruttuosa permanenza a New York, Bley non abbandonò completamente Montreal, dividendo la propria vita tra le due città negli anni tra il 1950 e il 1953. Nella città canadese Bley si organizzò insieme ad altri due pianisti suoi concittadini, Keith White e Art Roberts, per dare forma al Jazz Workshop. Lo scopo dell'associazione era quello di creare un ambiente di sperimentazione e sviluppo e allo stesso tempo quello di iniettare nuova vita nella scena di Montreal chiamando illustri ospiti da oltre il confine. Si trattò di un'altra azione “imprenditoriale” da parte di Bley che durante la sua vita dimostrò sempre una certa inclinazione verso gli aspetti più gestionali della vita del musicista. Tra gli ospiti statunitensi ospitati dal Workshop ci furono Chuck Wayne, Sonny Rollins, Jackie McLean, Art Taylor e, nel 1953, perfino Charlie Parker. Il successo riscosso dell'associazione attirò l'attenzione della televisione canadese CBC che ne trasmise in diretta diversi concerti, compreso quello in cui prese parte Parker¹³. Bley ricorda la differenza tra la scena di Montreal, in cui i musicisti esperti si facevano paternalmente carico dell'istruzione di quelli più giovani, e quella di New York. “*I giovani musicisti non si consideravano discepoli*

⁹Bley e Lee, 1999, p. 24.

¹⁰Bley e Lee, 1999, p. 23.

¹¹Cappelletti, 2004, p. 47.

¹²Cappelletti, 2004, p. 47.

¹³Queste registrazioni sono disponibili nel disco **Charlie Parker - Montreal 1953** [Uptown Records 1993]. Questo album, nelle tracce 9, 10, 11 e 12 contiene la prima registrazione del pianoforte di Bley, con Neil Michaud (basso), Ted Paskert (batteria), Dick Garcia (chitarra) e Brew Moore (sax tenore).

e la conoscenza dei musicisti più anziani era disponibile solo in vendita. Se volevo che Charlie Parker suonasse con me dovevo ingaggiarlo¹⁴”. A riprova della sua inclinazione manageriale, Bley si fece carico di scortare un Parker stralunato e ormai in preda alla propria tossicodipendenza da New York a Montreal (temendo che si sarebbe perso in aeroporto e sarebbe finito in Alaska). Parker deve aver apprezzato il pianismo di Bley, poichè lo richiamò in seguito per un ingaggio a Brooklyn¹⁵. L’esperienza con Parker segnò profondamente Bley, che rimase profondamente colpito da come il sassofonista riuscisse a “*prevedere ciò che stava arrivando e pensare sempre in anticipo*”¹⁶.

Nel 1953 Charles Mingus chiamò Bley per una registrazione come direttore d’orchestra¹⁷ per alcuni pezzi nel contesto di un progetto della neonata etichetta discografica di proprietà di Mingus, la Debut Records. A questo ingaggio Mingus aggiunse un’ulteriore registrazione in trio con Art Blakey. Quest’ultima prova, pubblicata come **Paul Bley - *Introducing Paul Bley*** [Debut 1954] nonostante la *line-up* di primo livello appare piuttosto sbiadita e priva di carica, tanto che Cappelletti insinua che fosse stata proposta da Mingus più come forma di ringraziamento per il lavoro di direzione di orchestra che come dichiarazione di fiducia nelle doti pianistiche di Bley¹⁸.

1.3 L’esperienza free: Coleman, Russell, Giuffrè, Rollins

Nel 1955 Bley ricevette un ingaggio da Chet Baker per un tour di esibizioni ad Hollywood; nel 1956 venne chiamato dalla cantante Dakota Staton per poi iniziare un tour del Midwest americano con Lennie McBrowne (batteria) e Hal Gaylor (basso a cinque corde)¹⁹. Nello stesso anno al Birdland di New York fece la conoscenza di Karen Borg (destinata a diventare nota come Carla Bley e a essere, per un periodo, moglie di Paul), che all’epoca lavorava nel locale come cameriera.

In generale quello in California fu un periodo molto intenso per Bley, tanto che nel 1957 ebbe un malore e fu ricoverato per un’emorragia interna causata da un’ulcera duodenale. Bley attribuisce²⁰ l’episodio al suo continuo stato di irrequietezza, nato con la rivelazione di essere stato adottato, che lo spingeva a trascurare la propria salute fisica e mentale a vantaggio degli impegni lavorativi. In seguito all’episodio Bley sostiene di aver realizzato la maggiore importanza dello stato artistico della musica jazz rispetto alla propria carriera individuale. Dopo il ricovero Bley viene

¹⁴Bley e Lee, 1999, p. 31.

¹⁵Bley e Lee, 1999, p. 34.

¹⁶Bley e Lee, 1999, p. 35.

¹⁷Composta da Janet Thurlow (voce), Charles Mingus (basso), Kenny Clarke (batteria), John Lewis (pianoforte), Ernie Royal (tromba), Danny Bank (sax baritono), Willy Dennis (trombone), Eddie Caine (sax contralto e flauto), Teo Macero (sax tenore) e Jackson Wiley (violoncello).

¹⁸Cappelletti, 2004, p. 49.

¹⁹Bley e Lee, 1999, p. 49.

²⁰Bley e Lee, 1999, p. 54.

raggiunto a Los Angeles da Karen Borg, con la quale aveva iniziato una relazione da qualche tempo, per poi sposarsi e stabilirsi in California.

Nel 1957 ottenne un ingaggio all'Hillcrest Club sul Washington Boulevard a Los Angeles con Gaylor e McBrowne a cui si aggiunse Dave Pike (vibrafono). Parallelamente approfondisce inoltre la strada dell'improvvisazione libera in duo con il trombettista Herbie Spanier²¹. Dovendo sostituire Gaylor, che aveva deciso di trasferirsi a est, McBrowne presentò a Bley il contrabbassista Charlie Haden. Ricorda Bley: "*Charlie arrivò scalzo. Non solo non aveva le scarpe, ma anche la sua scelta di note lasciava abbastanza a desiderare. Il suo modo di tenere il tempo era impeccabile [...] sarebbe stato facile trovare un altro bassista che suonava le note corrette ma avrei dovuto essere molto fortunato per trovare un altro bassista con un senso del tempo così*"²². Poco dopo anche McBrowne tornò ad est sotto ingaggio di Horace Silver e fu così sostituito da Billy Higgins che completò così la sezione ritmica. Una sera quest'ultimo propose a Bley di conoscere un trombettista e un sassofonista con cui lui e Haden stavano lavorando: si trattava, ovviamente, di Don Cherry e di Ornette Coleman.

“ Il fatto che fosse successo in una notte qualunque di un ingaggio di due anni fu una sorpresa, ma non servì più di un secondo per capire che quello era l'anello mancante tra suonare in maniera totalmente free, senza vincoli di sorta, e suonare bebop con cambi di accordi e tempo stabile.”²³

Bley iniziò così la sua esperienza con Coleman (che gli sarebbe costata il posto di lavoro all'Hillcrest²⁴) esplorando diverse concezioni di tempo, struttura (Bley aveva sempre mal sopportato la ridondanza di sezioni A e B nella forma canzone tradizionale) e armonia. Parte di queste performance, che Bley registrava su nastro, sono documentate dai dischi *The Fabulous Paul Bley Quintet* [America Records 1970] e *Ornette Classics 1* [Improvising Artists 1977].

Dopo un breve ingaggio con Scott LaFaro (basso), Bobby Hutcherson (vibrafono) e Larance Marable (batteria), Carla e Paul tornarono a New York nel 1959 dove la fama di Coleman precedeva il nome di Bley²⁵. Nel 1960 venne chiamato da George Russell, che aveva avuto modo di ascoltare Bley qualche tempo addietro alla Lenox School of Jazz, per un progetto di un pezzo per due pianoforti e Orchestra per la Decca Records in quello che sarebbe poi uscito con il titolo di *Jazz in the Space Age* [Decca 1960]. Compositore affermato, Russell aveva concepito una teoria armonica basata sulla *gravità tonale*²⁶ e su un'organizzazione tonale incentrata sul cromatismo

²¹Bley e Lee, 1999, p. 58.

²²Bley e Lee, 1999, p. 62.

²³Bley e Lee, 1999, p. 64.

²⁴Cappelletti, 2004, p. 51.

²⁵Bley e Lee, 1999, p. 70.

²⁶Russell, 2001, p. 3.

interpretato come naturale estensione della serie armonica²⁷, prospettiva che senza dubbio ben si complementava con la fuga dalla tonalità (benchè Russell di fatto proponesse un *rafforzamento* parossistico del concetto di tonalità) che caratterizzava la musica di Coleman.

L'altro pianista chiamato a realizzare il progetto era Bill Evans, in quegli anni all'apice della sua popolarità dopo le registrazioni di *A Kind Of Blue* [Columbia 1959]. Bley racconta stupito di come questi si era inaspettatamente rivelato in sintonia con le sue idee di sperimentazione e atonalità, tanto da preoccuparsi che Evans potesse rubargli la scena e lasciarlo senza lavoro. Con suo grande sollievo, però, Bley racconta che dopo le registrazioni andò ad ascoltare il trio di Evans al Village Vanguard per scoprire che il pianista, al di là dell'esperienza con Russell, non sembrava interessato ad allontanarsi da quella che era la sua zona di comfort²⁸.

In questi anni Bley conobbe il bassista Steve Swallow, con il quale si ritrovò a suonare in diverse occasioni in duo. Contestualmente, fu anche chiamato dal chitarrista Jim Hall per sostituirlo in un trio con il clarinettista e sassofonista Jimmy Giuffrè e il bassista Ralph Peña. Giuffrè, così come Russell, aveva avuto modo di ascoltare Bley alla Lenox School of Jazz ed era intrigato dallo stile anticonvenzionale del pianista. In seguito all'abbandono di Peña, Bley convinse Giuffrè ad assumere (a scatola chiusa) Swallow come bassista. Soddisfatto dal suono del trio, Giuffrè portò il gruppo per una (sfortunata²⁹) tournée in Europa nel 1961. Dello stesso anno sono i due dischi che documentano questa iterazione dei *Jimmy Giuffrè 3*, cioè *Thesis* [Verve 1961] e *Fusion* [Verve 1961], in cui già si nota una prevalenza di brani scritti da Carla Bley (tendenza, questa, che non avrebbe mai abbandonato Paul nemmeno dopo la separazione). Un ulteriore album, *Free Fall* [Columbia 1963] portò a un livello ancora più avanzato la proposta di improvvisazione collettiva di Giuffrè. Là dove nei primi due dischi si avvertiva ancora una forma compositiva, in *Free Fall* si assiste a uno sgretolamento di quest'ultima in favore di una libertà espressiva quasi totale. Si una forma di free jazz fortemente alternativa a quella *mainstream* di quegli anni e anche per questo non salutata da un particolare successo commerciale, tanto che il gruppo si sciolse nel 1963 dopo una serata il cui magro incasso ammontò a trentacinque centesimi a testa³⁰.

In seguito a una proposta di Herbie Hancock nel 1963 Bley fu ingaggiato da Sonny Rollins insieme a Henry Grimes (basso) e Roy McCurdy (batteria) per una serie di concerti, un tour in Giappone e Stati Uniti e un disco per la RCA con Coleman Hawkins, *Sonny meets Hawk!* [RCA Victor 1963]. A differenza delle esperienze precedenti, il repertorio di Rollins era costituito principalmente da *standard* seppur suonati con grande libertà armonica e strutturale. Questa occasione diede a Bley l'opportunità di misurarsi con un ulteriore approccio al linguaggio *free*: il legame tra gli *standard* e il pianista sarebbe continuato anche in seguito, fino alla fine della sua

²⁷Russell, 2001, p. 12.

²⁸Bley e Lee, 1999, p. 75.

²⁹Bley e Lee, 1999, p. 77.

³⁰Hamilton, 2007.

carriera.

1.4 La maturità artistica: il trio, l'incontro con l'elettronica e il solo

Nel 1964 Bley fu assoldato dal bassista Gary Peacock per una doppia serata: il primo concerto insieme a John Gilmore (sax tenore) e a Paul Motian (batteria) e il secondo con Albert Ayler (sax tenore) e Sunny Murray (batteria)³¹. L'esperienza con Murray, primo batterista *free* con cui Bley avesse mai avuto a che fare, fu allo stesso tempo rivelatrice e traumatica, tanto che Bley dovette chiedere a Carla di riscrivere i propri brani affinché si adattassero meglio allo stile del batterista. Non a caso, Bley avrebbe poi nella propria carriera prediletto lo stile più controllato di Motian. Gli sforzi di questa fase della carriera di Bley sono documentati nei dischi *Turning point* [Improvising Artists 1975] con il primo quartetto e *Barrage* [ESP-disk 1964] con Marshall Allen (sax contralto), Dewey Johnson (tromba), Eddie Gomez (basso) e Milford Graves (batteria).

Nello stesso anno Bley fu invitato dal trombettista Bill Dixon a prendere parte agli incontri dell'associazione Jazz Composer Guild. L'idea dell'associazione era quella di formare una sorta di sindacato per opporsi alle pratiche scorrette dei *leader* delle formazioni e delle etichette discografiche. Seppur riluttante all'inizio³², Bley si ritrovò insieme al trombonista Roswell Rudd alla direzione dell'associazione in seguito alla defezione di Dixon. Durante questa nuova esperienza da organizzatore e gestore Bley riuscì a produrre diversi concerti e a guadagnare nuovi membri (tra tutti, il pianista Cecil Taylor). Il nuovo successo dell'organizzazione permetteva anche a musicisti meno noti, come a quel tempo il quintetto di Carla Bley con il trombettista (e futuro marito di Carla) Mike Mantler, di godere di un'utile visibilità. In quegli anni Carla Bley, sotto consiglio di Paul, poté utilizzare i leader delle formazioni nella Jazz Composer's Guild per formare la Jazz Composer's Orchestra Association insieme a Mantler. Bley ricorda "Un'idea così buona da costarmi una moglie"³³, dato che nel 1965 Paul e Carla divorziarono.

In seguito alla sofferta separazione, iniziò per Bley un approfondimento della forma e delle potenzialità della formazione in trio³⁴. Il primo passo in questa direzione, *Closer* [ESP-disk 1965] con il già citato Steve Swallow e Barry Altschul (batteria). Per il disco Bley adottò, in controtendenza con il *free* dell'epoca, la scelta di limitare la lunghezza dei soli ottenendo così una *tracklist* più folla e con una maggiore varietà di temi e atmosfere³⁵. Grazie al sostegno della ESP, Bley poté portare il proprio trio

³¹Bley e Lee, 1999, p. 89.

³²"L'incontro era un manipolo di anime in pena. Alla faccia della terapia di gruppo..." Bley e Lee, 1999, p. 91.

³³Bley e Lee, 1999, p. 95.

³⁴Bley e Lee, 1999, p. 98.

³⁵Bley, tra i cui difetti non si può certo annoverare la modestia, equipara *Closer* ai dischi di Albert Ayler a livello di importanza storica per il jazz. Bley e Lee, 1999, p. 100.

(con Kent Carter al basso) in Europa per un tour nello stesso anno).

Nel 1966 Bley iniziò una relazione (poi in seguito matrimonio) con la compositrice e pioniera della musica elettronica Annette Peacock (ex moglie del bassista Gary Peacock). Come con Carla Bley, Peacock sarebbe divenuta una presenza molto importante nella vita personale e artistica di Bley, che avrebbe suonato sue composizioni (al pari di quelle della prima moglie) per il resto della propria carriera. Nello stesso periodo Bley e Peacock si recarono in Europa insieme ad altri nomi della scena (tra cui Steve Lacy, Altschul e Carla Bley).

Paradossalmente, in Europa Bley trovò sempre un'accoglienza migliore rispetto agli stati uniti. Dopo un festival a Madrid con Altschul e Mark Levinson (basso), Bley fu invitato a Bologna da cui poi nacque un tour di sei mesi per l'Italia³⁶. Come altre personalità quali Steve Lacy e Don Cherry, Bley e Peacock risiedettero per qualche tempo a Roma sotto l'egida del produttore RCA Alberto Alberti³⁷. Dall'esperienza nacque il disco in trio ***Ramblin'*** [RCA Italia 1966]. Dopo altre esperienze sui palchi europei nello stesso anno (con cinque dischi dal vivo e in studio rilasciati durante il periodo), Bley ricorda come nella formazione in trio aveva finalmente trovato un campo espressivo in cui sentirsi libero:

“ Suonavo tutto io. Niente fiati. Finalmente potevo mettere in pratica le mie idee di free jazz. [...] Questo trio poteva aprire le finestre e dare ossigeno a tradizioni che avevano raggiunto un blocco.”

Nel 1969 l'attenzione di Bley venne catturata dai sintetizzatori con tastiera (che iniziavano in quegli anni ad apparire sul mercato). Dopo aver convinto Robert Moog in persona a procurargli uno dei pochi esemplari di sintetizzatore semi-modulare in produzione dall'azienda³⁹, Bley e Peacock iniziarono ad esplorare le potenzialità dello strumento. I due iniziarono una serie di esibizioni (il *Bley - Peacock synthesizer show* in cui Peacock, tra l'altro, fu pioniera della tecnica della sintesi vocale) anche in Europa. In particolare, Peacock fu notata da David Bowie proprio in virtù delle sue sperimentazioni vocali. I risultati di queste esplorazioni sono negli album ***Improvisie*** [America 1971], ***Dual Unity*** [Freedom Records 1972] e il primo album solista di Peacock ***I am the one*** [RCA 1972]. La fine di questo periodo marcò anche la fine della relazione tra Bley e Peacock.

Nello stesso anno il discografico Manfred Eicher, della casa tedesca ECM, propose a Bley un disco in pianoforte solo per il catalogo dedicato⁴⁰ (in cui già facevano novero Chick Corea e Keith Jarrett). Nonostante Bley non avesse mai prodotto

³⁶Bley e Lee, 1999, p. 102.

³⁷Bley e Lee, 1999, p. 104.

³⁸Bley e Lee, 1999, p. 106.

³⁹Bley e Lee, 1999, p. 110.

⁴⁰Bley e Lee, 1999, p. 119.

nessun lavoro nella forma del piano solo, il risultante *Open, to Love* è considerato uno dei punti più significativi della carriera del pianista⁴¹. Il disco, contenente brani di Carla Bley, di Peacock e dello stesso Paul, offre una summa della proposta pianistica dell'artista condensata in una forma ancora più diretta del trio.

Durante una permanenza a Copenhagen dove Bley registrò con il bassista autoctono Niels-Henning Ørsted Pedersen il disco *Paul Bley/NHØP* [SteepleChase Records 1973], il pianista conobbe l'artista visuale Carol Goss, che sarebbe diventata la sua terza (e ultima) moglie. Dopo essere scampato a un incendio nella sua abitazione di New York (durante il quale Bley rischiò la vita per salvare il sintetizzatore in cui a suo dire non era nemmeno più interessato⁴²), Bley e Goss fondarono la compagnia di registrazioni audio-video Improvising Artists Inc. la cui idea era quella di invitare piccole ensemble di musicisti di estrazione trasversale al *free* come Sun Ra, Sam Rivers o Lee Konitz. Curiosamente, la prima registrazione esistente degli allora giovanissimi Jaco Pastorius e Pat Metheny appartiene proprio alla neonata etichetta di Bley (il disco *Jaco* [Improvising Artists 1974]). L'etichetta fu anche promotrice dei primi pionieristici esperimenti di performance audio-visiva in ambito jazz ad opera di Goss: in particolare nel 1977 Sun Ra e Bley presero parte a questa performance ibrida di musicisti e sintetizzatori video⁴³. In quel periodo, il successo dei dischi più orientati a un sound elettrico (non solo della sua etichetta, ma in generale per le direzioni intraprese da pianisti come Joe Zawinul, Herbie Hancock e Chick Corea) spinse Bley a scegliere di differenziarsi focalizzando i suoi sforzi sul pianoforte acustico⁴⁴.

Dopo sette anni di attività discografica, Bley e Goss decisero di chiudere la società per concentrarsi sulla propria produzione artistica e sul proprio matrimonio⁴⁵.

1.5 Il tramonto della carriera: tour e insegnamento

L'esperienza di *business* maturata negli anni e il fitto network di conoscenze tra musicisti di Bley gli permisero, alla soglia degli anni '80, di intraprendere una fitta stagione di concerti e di *reunion*. Tra queste, una sfortunata tournée con Chet Baker nel 1985 (trent'anni dopo la loro prima collaborazione), in cui Bley ebbe l'esperienza di un trombettista ormai non più in condizione di reggere un tour a causa della sua tossicodipendenza⁴⁶.

Nel 1989 l'editor del *Jazz Magazine* parigino Phillipe Carles organizzò una riunione del progetto Jimmy Giuffrè 3 con Steve Swallow (ora al basso elettrico e marito di Carla Bley) in Europa, dove a differenza degli anni '60 venne ora accolto tra gli onori generali⁴⁷. Dall'esperienza furono prodotti i dischi *The Life of a Trio: Saturday*

⁴¹Cappelletti, 2004, p. 75.

⁴²Bley e Lee, 1999, p. 120.

⁴³Bley e Lee, 1999, p. 129.

⁴⁴Bley e Lee, 1999, p. 127.

⁴⁵Bley e Lee, 1999, p. 132.

⁴⁶Bley e Lee, 1999, p. 137.

⁴⁷Bley e Lee, 1999, p. 137.

[Owl Records 1990] e *The Life of a Trio: Sunday* [Owl Records 1990].

È a questo periodo che risale la fase più prolifica, a livello di registrazioni, di Bley: adducendo come causa di questo nuovo desiderio di entrare in sala di registrazione il fatto di aver ridotto al minimo le occasioni di suonare. Questi anni di attività corrispondono anche a un approccio più rilassato e meno competitivo di Bley rispetto alla pratica pianistica e alla scena jazz⁴⁸.

Nel 1993 Bley ritorna eccezionalmente al sintetizzatore (questa volta, però, digitale) ventidue anni dopo il suo ultimo disco elettronico nel 1971⁴⁹. Il risultato è *Synth-Thesis* [Postcard Records 1993]. Nello stesso anno, nonostante le proprie reticenze verso l'insegnamento, accetta una sporadica cattedra al Conservatorio del New England a Boston (lo stesso dove Giuffrè aveva insegnato per anni). Tra i suoi allievi più illustri figurano la pianista giapponese Satoko Fujii e il compositore israeliano Yitzhak Yedid.

Paul Bley morì il 3 gennaio 2016 nella sua casa a Stuart, in Florida, di cause naturali.

⁴⁸Cappelletti, 2004, p. 82.

⁴⁹Bley e Lee, 1999, p. 148.

Capitolo 2

L'estetica pianistica e improvvisativa

2.1 Farfugliando con Ornette

“ Non sono mai stato un amante degli accordi. Ho sempre pensato che un accordo fosse una melodia verticale suonata simultaneamente: se un accordo non poteva essere dissezionato in maniera tale che ogni nota si allineasse a formare una melodia di senso compiuto, non era un buon accordo.”⁵⁰

Una delle caratteristiche più lampanti dello stile improvvisativo di Bley risiede senza dubbio nel suo approccio, che fonde in uno stile “polifonico”⁵¹ concezioni di natura melodica e armonica.

È interessante notare come anche nella prima fase della carriera di Bley, più legata al linguaggio bebop e all'armonia tradizionale, vi fossero già delle caratteristiche tipiche anche dei lavori successivi⁵². Ad esempio, nel primo disco di Bley da solista *Introducing Paul Bley* [Debut 1953] con Art Blakey e Charles Mingus, si nota già una spiccata tendenza alla manipolazione armonica. Ad esempio, l'introduzione di *I Can't Get Started* (in figura 2.1) mostra già quello che probabilmente è l'influsso degli insegnamenti di Brant, con una chiara impronta polifonica dell'andamento delle due mani e una scelta di intervalli dal suono scuro e dissonante. Si tratta ancora, chiaramente, di una sperimentazione piuttosto marginale (e in ogni caso meno avanzata dei risultati che ad esempio Lennie Tristano aveva ottenuto in anni precedenti).

Emerge già in ogni caso, come punto di rottura con il linguaggio melodico bebop da cui Bley ancora attinge (e attingerà in seguito) a piene mani, la tendenza a cercare ed ostentare un senso di continuità con lunghe frasi melodiche monoritmiche, spesso

⁵⁰Bley e Lee, 1999, p. 71.

⁵¹Cappelletti, 2004, p. 50.

⁵²Dean, 1992, p. 104.

anche monofoniche, che si estendono spesso anche oltre la struttura di pertinenza. È interessante, a tal proposito, notare come già in questo album si riscontra la tendenza di Bley all'espore i temi in maniera minima, senza armonizzazioni o *block chords* di sorta.



Figura 2.1: Introduzione di *I can't Get Started* da *Introducing Paul Bley*

Chiaramente, l'incontro con Coleman può essere visto come la scintilla che porta davvero Bley ad abbracciare il linguaggio free; è bene ricordare, però, che il linguaggio entro cui Bley si muove è sempre prettamente jazz e il cordone ombelicale della continuità con la tradizione non viene mai davvero reciso. L'impiego delle forme bebop come l'abbassamento della quinta o della terza sugli accordi di dominante o i circondamenti delle note accordali è ricorrente e sistemico sia prima che dopo il contatto con Coleman⁵³. Bley fa spesso uso delle scale esatonali (come si può sentire in tutte le registrazioni con Jimmy Giuffrè nel 1961), delle scale alterate e soprattutto del linguaggio blues.

In particolare, vale la pena di approfondire l'evidente ascendente che la musica di



Figura 2.2: Esempio di utilizzo di scala esatonale nel solo di *All the things you are* nel disco *Sonny Meets Hawk!*

Coleman ha evidentemente esercitato per tutta la vita del pianista.

“ Ornette ha risolto, con una singola mossa, un problema che era in fase di accumulazione da dieci anni. Ciò consisteva nel capire cosa fare per rendere l'improvvisazione jazz più interessante. Bird era un virtuoso sui cambi armonici e dopo di lui ne sono arrivati a dozzine. Non c'era niente di rimasto da suonare: ciò che avevi era una forma canzone di trentadue battute, una più una meno, che era ormai consunta come base su cui suonare. Quindi, ciò che

⁵³Meehan, 2002, p. 26.

*Ornette fece fu dire che dopo la melodia tu dovevi suonare su solo uno dei centri tonali della melodia. Scriveva i temi deliberatamente in modo tale che non ci fossero trentadue battute di cambi armonici equamente distribuiti. Suonavano come se fossero tonali, ma a un esame più approfondito della composizione le battute erano irregolari e cose così.*⁵⁴

”

Anche per Coleman, così come per Bley, si può notare il suo vocabolario musicale sia in fin dei conti direttamente mutuato da quello swing, bebop e rhythm & blues e che l'operazione effettivamente innovativa consista nel nuovo significato dato dalla combinazione di questi motivi tradizionali in nuovi pattern metrici e melodici: l'innovazione non sta quindi nella creazione di un nuovo vocabolario ma bensì nella ridefinizione della sintassi e della grammatica musicale⁵⁵. Senza alcun dubbio questa tendenza era compatibile con la determinazione di Bley di rimanere, in ogni caso, nell'ambito di un campo comunicativo jazzistico. La già citata continuità nelle frasi di Bley costituisce un altro punto in comune con l'estetica di Coleman, in cui emerge una volontà quasi metodica di mettere in relazione ogni motivo con quello precedente e quello successivo⁵⁶.

In questo senso la continuità melodica di Bley in tutte le fasi della carriera lo ha sempre contraddistinto se messo a confronto con pianisti quali Cecil Taylor, per cui invece vi è il tentativo di scardinare la coerenza non solo del linguaggio pianistico, ma anche della tecnica. In questo senso lo stile solistico di Bley è fortemente melodico non tanto rispetto all'armonia intesa in senso boppistico (che Bley, molto spesso, sceglie di non seguire) quanto più in relazione alla continuità interna del fraseggio. In Bley vi è spesso un fluire ininterrotto di idee melodiche che vengono concatenate, elise e combinate⁵⁷. Armonicamente, le continue escursioni di tonalità di Bley, che però non si incanala mai in una vera e propria bitonalità o politonalità, potrebbero rientrare nel concetto di *pantonaltà*⁵⁸ che in contrasto con l'atonalità propriamente definita, in cui il concetto stesso di tensione e rilascio armonico è effettivamente reso nullo, mostra una continua produzione e rilascio di dissonanze senza una reale soluzione di continuità.

Un altro concetto Colemaniano che ha probabilmente esercitato una forte influenza sul pianista è quello di *erasure phrases*, che Bley spiega come “frasi che erano tonali e ben temperate [alternate a] frasi che invece non lo erano deliberatamente⁵⁹” con lo scopo di “cancellare dalla tua memoria ciò che hai appena ascoltato.[...] Non sono lì per dirti qualcosa ma per farti dimenticare. Sono lì per farti sciacquare la bocca⁶⁰”.

⁵⁴Klee e Smith, 1974, p. 12.

⁵⁵Cogswell, 1995, p. 109.

⁵⁶Cogswell, 1995, p. 115.

⁵⁷Meehan, 2002, p. 20.

⁵⁸Reti, 1958, p. 73.

⁵⁹Bley e Lee, 1999, p. 67.

⁶⁰Meehan, 2002, p. 32.

Ovviamente, per il pianoforte, strumento temperato per eccellenza, era impossibile riprodurre le variazioni microtonali di intonazione che caratterizzavano lo stile di Coleman; a tal proposito Bley sviluppa una metodologia personale per dare l'effetto di *erasure phrase* in diversi punti dei propri soli. Come si può notare nelle trascrizioni dei soli di *Ramblin'* (fig. 2.3) e *All The Things You Are*, Bley spesso si trova a suonare passaggi che sono composti da frammenti di materiale tonale ad alta densità di note che, di conseguenza, eludono un centro tonale esatto e offuscano il senso armonico imitando la sensazione di disorientamento data dalle frasi non temperate suonate da Coleman. L'ambiguità riguarda anche l'aspetto ritmico: queste frasi sono spesso costituite da una scarica fitta di note senza una scansione ritmica regolare, con frequenti micro-interruzioni, inciampi, accelerazioni e ritenuti. Sono definibili come *gesti*, piuttosto che vere e proprie melodie con coerenza interna, posti tra due idee melodiche dotate invece di autosufficienza e rilevanza.

A tal proposito appare inevitabile, per Bley, la riflessione sui limiti intrinseci allo strumento del pianoforte quando messo a confronto con la libertà timbrica e di intonazione del sassofono.

“ Spendevo tre quarti del tempo facendo accordare Ornette per vedere se sarei riuscito a fargli suonare il la a 440 Hz... Purtroppo io non avevo la stessa flessibilità che aveva lui quando si trattava di suonare un la.⁶¹ ”

L'interrogazione sui limiti timbrici del pianoforte, unita alla teoria, anch'essa mutuata da Coleman, della mancanza di equivalenza dei toni a diverse ottave (per la quale una stessa nota a ottave differenti non dovrebbe essere considerata, appunto, la “stessa” nota⁶²) avrebbe portato Bley a esplorare i suoni interni del pianoforte (tecnica usata, ad esempio, in *Olhos de Gato* in **Alone, again** [Improvising Artists 1976] in cui la cordiera del pianoforte viene pizzicata o in *Touching 1* da **Mr. Joy** [Mercury 1968] dove Bley opera una sorta di glissato sulle corde individuali). Sempre questa ricerca di nuove possibilità al di là del rigido temperamento del pianoforte sarebbe stata, con tutta probabilità, anche la chiave dell'interessamento agli strumenti elettronici negli anni '70.

Bley aveva inoltre sempre mal sopportato la ripetitività della forma canzone⁶³ e aveva cercato nella dissoluzione della struttura una risposta a questa esigenza interpretativa, con il risultato che questo approccio rischiava di portare a un vicolo cieco dal momento che “[suonare] *totalmente free* non ti permetteva necessariamente

⁶¹Litweiler, 1993, p. 62.

⁶²Dean, 1992, p. 110.

⁶³“Se ci metti un minuto a suonare una sezione AABA hai già suonato tre sezioni ridondanti nel primo minuto. Tenere questo passo per quindici minuti, con tre sezioni A al minuto, è ridondanza all'estremo.” Bley e Lee, 1999, p. 25

di continuare [...], fine del concerto”; l’esperienza all’Hillcrest con Coleman fu in questo senso illuminante:

“ suggeriva [una struttura del tipo] ABCDEFGHIJK in cui la ripetizione era un anatema. Non era completamente free perchè completamente free significava una sezione A per sempre in metamorfosi. Era una forma che aveva senso perchè tu finalmente potevi tornare alla musica scritta e il pubblico aveva qualcosa a cui aggrapparsi.⁶⁴ ”

In questo modo si può dire che Coleman avesse offerto un modo di comporre spontaneamente attraverso l’improvvisazione melodie in emergenza da quella originale, generando nuovi pattern basato sulla direzione, velocità o sul materiale melodico dell’originale⁶⁵. La connessione biunivoca tra composizione e improvvisazione è sempre stata cara a Bley⁶⁶ e non è un caso, in fin dei conti, che egli sia stato uno dei pochi pianisti con cui Coleman abbia mai suonato (oltre a Joachim Kuhn e Geri Allen). Forse il già citato approccio orizzontale all’armonia ben si sposava con la libertà richiesta da Ornette nell’accompagnamento.

In particolare, questo sincretismo tra tradizione, innovazione, linguaggio blues e concezione Colemaniana si presenta all’ascoltatore analizzando gli ultimi due *chorus* di solo di piano di *Ramblin’* dall’omonimo album registrato in Italia nel 1966 (in figura 2.3). In questo blues dalla forma aperta (che però Bley in questo disco approccia con una maggiore fedeltà alla struttura classica a dodici battute) appare evidente come si passi con relativa disinvoltura da un vocabolario strettamente blues a invece un fraseggio lungo, spezzato e non rispettoso della struttura armonica.

Il blues è uno dei capisaldi dell’estetica di Coleman, per il quale costituiva sia un punto di partenza personale (come ex sassofonista di Rhythm & Blues) sia culturale, nell’ambito di una musica che guarda a un ritorno alle radici dell’espressione afroamericana⁶⁷. Non stupisce quindi che anche Bley (seppur chiaramente per motivi diversi) torni così spesso e con tale limpidezza al linguaggio blues. Dopotutto lui stesso riflette, a fronte della domanda di Arrigo Cappelletti sul suo rapporto con la tradizione blues:

“ Il blues è un ottimo punto di partenza per poter suonare tutte le forme di jazz. Quindi quando suoni frasi orientate al blues sei abbastanza certo che finirai sul tracciato del jazz.⁶⁸ ”

⁶⁴Hamilton, 2007.

⁶⁵Gluck, 2014, p. 305.

⁶⁶Cappelletti, 2004, p. 22.

⁶⁷Cogswell, 1989, p. 38.

⁶⁸Cappelletti, 2004, p. 135.

Figura 2.3: Ultimi due chorus di solo di pianoforte in *Ramblin'*.

”

2.2 In silenzio con Jimmy

Oltre a Coleman, l'altra figura che Bley piazza nel suo pantheon di ispirazioni è Jimmy Giuffrè⁶⁹. Il fatto che il pianista ponga queste due figure, ambedue pionieri e artefici di lavori all'apparenza così radicalmente diversi, è significativo dei punti in comune tra i due artisti.

Forse ancora più di Coleman, che in quegli anni si muoveva ancora stabilmente all'interno di orizzonti ritmici e armonici estesi seppur molto legati alle forme originarie del linguaggio jazz, il trio di Giuffrè con Bley e Steve Swallow si prepone come la naturale evoluzione alla proposta di improvvisazione libera che Lennie Tristano, già nel 1949, aveva avanzato. Prendendo spunto dall'interesse del clarinettista per la musica cameristica, Bley ricorda come nel trio di Giuffrè vigesse l'approccio che gli strumenti nel trio fossero voci eguali, dove ognuno aveva esattamente un terzo della responsabilità anziché essere relegati ai ruoli convenzionali dell'accompagnamento jazz⁷⁰. Nelle note di copertina di *Free Fall* Steve Swallow ricorda:

“ Passavamo tanto tempo parlando quanto suonando durante le nostre prove, ponendoci domande come: come possiamo

⁶⁹Hamilton, 2007.

⁷⁰Johnston, 2013, p. 389.

suonare a una velocità data ma senza un tempo fisso? Quanto a lungo è possibile improvvisare senza far riferimento a una funzione tonica? Qual è la melodia più lunga che possiamo suonare senza interruzione?

”

Giuffrè non era nuovo alle formazioni senza batteria (spesso note discograficamente come Jimmy Giuffrè 3), come quella con il chitarrista Jim Hall alla cui dipartita si deve l'ingresso di Bley e Swallow nel trio. La musica del trio si configura come un importante collegamento tra le strutture più legate alla forma canzone e alla pulsazione jazzistica di Coleman e Ayler e agli improvvisatori di matrice europea, emersi più tardi verso la fine degli anni '60, quali Derek Bailey, Peter Brötzmann ed Evan Parker.

Il trio aveva sviluppato un approccio all'improvvisazione sorprendentemente sistematico e preciso⁷¹. A tal proposito Bley descrive le tecniche di prova come basate su “premesse per l'improvvisazione” nel senso di trattare aspetti e gesti musicali, interazioni e forme come materiali da manipolare anziché come confini, come le forme compositive o il sistema temperato occidentale, entro cui limitare la propria tavolozza di suoni e decisioni⁷². Giuffrè aveva esplicitamente istruito Swallow a forzarsi non cadere all'interno di cadenze e risoluzioni classiche (come quella dal quinto grado alla tonica), consentendo quindi al basso di assumere una maggiore interattività melodica all'interno della formazione⁷³. Chiaramente, tali indicazioni riguardavano anche Bley, che senza alcun dubbio trasse da questa esperienza un grande influsso per quanto concerne la sua visione degli accordi come melodie verticali: “[...] potevo suonare meno accordi e trattare il piano più come un fiato⁷⁴”. Un simile approccio era riservato al trattamento del tempo musicale, con Giuffrè impegnato a condurre una decostruzione della pulsazione regolare che caratterizza la maggior parte del jazz senza però rigettarla: la sfida stava nel sviluppare la capacità di passare da uno scenario guidato da una pulsazione a uno più libero e “avere la flessibilità di fare ciò che si voleva quando si voleva⁷⁵”. Swallow a tal proposito ricorda come il trio si interrogasse sulle diverse gradazioni nell'interpretazione del tempo o se fosse possibile che ognuno suonasse al proprio tempo indipendentemente da quello degli altri⁷⁶. A differenza dell'approccio più classico al free jazz, inoltre, Giuffrè si prepose di porre una particolare attenzione alla tessitura timbrica dei tre strumenti e alle loro interazioni: ad esempio, Swallow ricorda un esercizio in cui il trio doveva suonare per dieci o quindici minuti attorno al do centrale, sovrapponendosi sullo stesso registro, per poi virare sull'orizzonte opposto in modo tale che il piano suonasse quanto più alto possibile rispetto al clarinetto e il basso raggiungesse invece il registro più grave

⁷¹ Johnston, 2013, p. 387.

⁷² Johnston, 2013, p. 389.

⁷³ Johnston, 2013, p. 390.

⁷⁴ Johnston, 2013, p. 390.

⁷⁵ Johnston, 2013, p. 390.

⁷⁶ Johnston, 2013, p. 390.

in assoluto. In seguito, i musicisti avrebbero dovuto tratte le proprie conclusioni riguardo i territori timbrici e contrappuntistici in cui le diverse tecniche li avrebbero portati⁷⁷.

Nonostante questo approccio molto orientato alla ricerca, anche intellettuale, e allo sviluppo di un vocabolario sonico da cui estrarre materiale a seconda delle esigenze, è bene notare come il linguaggio in realtà non si estranei mai in maniera radicale dalla tradizione jazz, costituendone un'estensione più che un rifiuto. Dopotutto, Swallow ricorda che “non abbiamo mai inteso mancare di approvazione a *Sonny Rollins at the Village Vanguard*; al contrario, avevamo reverenza per quelle cose⁷⁸”. Questo pone il progetto di Giuffrè in contrapposizione con altri improvvisatori europei come Eddie Prevost e il già citato Bailey, che invece avevano deliberatamente deciso di prendere le distanze dal jazz. Per portare un esempio concreto, il brano *Me Too* del disco *Thesis* propone quello che di fatto è un blues la cui caratterizzazione viene solo accennata, rimanendo implicita (a differenza del “country blues” di *Ramblin’* di Coleman).

A tal proposito, è sempre interessante notare come nei primi due dischi (in particolare il primo, *Fusion*) del trio di Giuffrè vi sia la presenza di composizioni firmate da Carla Bley oltre la maggioranza di quelle composte da Giuffrè: esse, da *Jesus Maria* a *Ictus* sono un sunto della visione compositiva di Carla Bley basata su temi modesti, trasparenti e armonicamente ambigui⁷⁹ che permettevano un'agevole esplorazione dei concetti di libertà armonica e ritmica.

⁷⁷ Johnston, 2013, p. 391.

⁷⁸ Johnston, 2013, p. 388.

⁷⁹ Beal, 2011, p. 25.

All the things you are

Paul Bley solo

From "Sonny Meets Hawk!", 1965

[A] $\text{♩} = 180$
Fm7 B♭m7 E♭7 A♭maj7

5 D♭maj7 Dm7 G7 Cmaj7

9 **[B]** Cm7 Fm7 B♭7 E♭maj7

13 A♭maj7 Am7 D7 Gmaj7

17 **[C]** Am7 D7 Gmaj7 F♯m7♭5

22 B7 Emaj7 C7♯5

25 **[D]** Fm7 B♭m7 E♭7 A♭maj7

29 D♭maj7 D♭m7 Cm7 Bdim7

33 B♭m7 E♭7 A♭maj7 C7♯5

2

37 **A** Fm7 B♭ m7 E♭ 7 A♭ maj7



41 D♭ maj7 Dm7 G7 Cmaj7



45 **B** Cm7 Fm7 B♭ 7 E♭ maj7



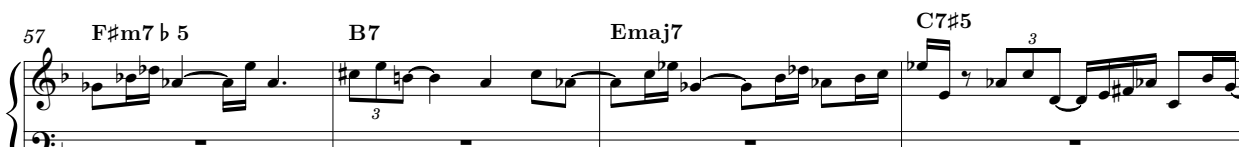
49 A♭ maj7 Am7 D7 Gmaj7



53 **C** Am7 D7 Gmaj7



57 F♯m7♭5 B7 Emaj7 C7♯5



61 **D** Fm7 B♭ m7 E♭ 7 A♭ maj7



65 D♭ maj7 D♭ m7 Cm7 Bdim7



69 B♭ m7 E♭ 7 A♭ maj7 C7♯5



3

73 **A** Fm7 B♭ m7 E♭ 7 A♭ maj7

77 D♭ maj7 Dm7 G7 Cmaj7

81 **B** Cm7 Fm7 B♭ 7 E♭ maj7

85 A♭ maj7 Am7 D7 Gmaj7

89 **C** Am7 D7 Gmaj7

93 F♯m7♭5 B7 Emaj7 C7♯5

97 **D** Fm7 B♭ m7 E♭ 7 A♭ maj7

101 D♭ maj7 D♭ m7 Cm7 Bdim7

105 B♭ m7 E♭ 7 A♭ maj7 C7♯5

Jesus Maria

Sezione improvvisativa

Da *Fusion*, 1961, brano di Carla Bley

A

Amaj7 B/E Amaj7

Jimmy Giuffre

Paul Bley

Steve Swallow

4 B/E Amaj7 B/E

Giuffre

Bley

Swallow

7 Amaj7 B/E

Giuffre

Bley

Swallow

2

9 Amaj7 B/E

Giuffre

Bley

Swallow

11 Amaj7 B/E D b maj7/A b

Giuffre

Bley

Swallow

14 D b 6/A b A b 7sus4 A b 7

Giuffre

Bley

Swallow

17 D b D b **B** D b #5

Giuffre

Bley

Swallow

3

20 $E\flat/D\flat$ $D\flat$ $E\flat\#9/D\flat$

Giuffrè

Bley

Swallow

23 $D\flat$ $E\flat/D\flat$ $D\flat 7$

Giuffrè

Bley

Swallow

26 $E\flat/D\flat$ $D\flat 7$ $A\flat 7/D\flat$

Giuffrè

Bley

Swallow

29 $D\flat 7$ $A\flat 7/D\flat$ $D\flat 7$

Giuffrè

Bley

Swallow

4

32 $A\flat 7/D\flat$ $D\flat 7$

Giuffrè

Bley

Swallow

34 $D\flat$ $E7/B$ **A** $A\text{maj}7$ B/E

Giuffrè

Bley

Swallow

freely... *a tempo*

37 $A\text{maj}7$ B/E $A\text{maj}7$ $A\text{maj}7$ B/E

Giuffrè

Bley

Swallow

5

41 Amaj7 B/E Amaj7

Giuffre

Bley

Swallow

44 B/E Amaj7 B/E

Giuffre

Bley

Swallow

47 D \flat maj7/A \flat D \flat 6/A \flat A \flat 7sus4

Giuffre

Bley

Swallow

50 A \flat 7 D \flat

Giuffre

Bley

Swallow

Ramblin'

Paul Bley's solo da *Ramblin'* (1965)

Ornette Coleman

The musical score is written for a solo instrument, likely a saxophone or trumpet, in 4/4 time. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41, 45, and 49 marked at the beginning of their respective lines. The chords are indicated above the staff: D7, G7, and A7. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often with grace notes and triplets. The score ends with a double bar line at measure 49.

2

53 G7 G7 D7 D7

57 A7 A7 D7 D7

61 D7 G7 D7 D7

65 G7 G7 D7 D7

69 A7 A7 D7 D7

73 D7 G7 D7 D7

77 G7 G7 D7 D7

81 A7 A7 D7 D7

85 D7 G7 D7 D7

89 G7 G7 D7 D7

93 A7 A7 D7 D7

97 D7 G7 D7 D7

101 G7 G7 D7 D7

105 A7 A7 D7 D7

Discografia

- Charlie Parker, MONTREAL 1953 [Uptown Records 1993]
- Ornette Coleman, ORNETTE CLASSICS 1 [Improvising Artists 1977]
- Paul Bley, THE FABULOUS PAUL BLEY QUINTET [America Records 1970]
- Paul Bley, SOLEMN MEDITATION [GNP Crescendo 1959]
- George Russell, JAZZ IN THE SPACE AGE [Decca 1960]
- The Jimmy Giuffre 3, FUSION [Verve 1961]
- The Jimmy Giuffre 3, THESIS [Verve 1961]
- Sonny Rollins & Coleman Hawkins, SONNY MEETS HAWK! [RCA Victor 1963]
- Paul Bley, TURNING POINT [Improvising Artists 1975]
- Paul Bley, BARRAGE [ESP-disk 1964]
- Paul Bley, CLOSER [ESP-disk 1965]
- Paul Bley, RAMBLIN' [RCA Italia 1966]
- Paul Bley, MR. JOY [Mercury 1968]
- Paul Bley, IMPROVISIE [America 1971]
- Annette & Paul Bley, DUAL UNITY [Freedom Records 1972]
- Annette Peacock, I'M THE ONE [RCA 1972]
- Paul Bley, OPEN, TO LOVE [ECM 1972]
- Paul Bley & Niels-Henning Ørsted Pedersen, PAUL BLEY/NHØP [Steeple-Chase Records 1973]
- Paul Bley, Bill Connors, Jimmy Giuffre, QUIET SONG [Improvising Artists 1974]
- Paul Bley, ALONE, AGAIN [Improvising Artists 1976]

- Paul Bley, Steve Swallow & Jimmy Giuffre, THE LIFE OF A TRIO: SATURDAY [Owl Records 1990]
- Paul Bley, Steve Swallow & Jimmy Giuffre, THE LIFE OF A TRIO: SUNDAY [Owl Records 1990]
- Paul Bley, Steve Swallow & Jimmy Giuffre, FLY AWAY LITTLE BIRD [Owl Records 1992]
- Paul Bley, Steve Swallow & Jimmy Giuffre, CONVERSATIONS WITH A GOOSE [Soul Note 1996]
- Paul Bley, SOLO IN MONDSEE [ECM 2007]

Bibliografia

- Beal, Amy C. (2011). *Carla Bley*. The board of Trustees of University of Illinois.
- Bley, Paul e David Lee (1999). *Stopping time. Paul Bley and the transformation of jazz*. Vehicule Press.
- Cappelletti, Arrigo (2004). *Paul Bley: La logica del caso*. L'Epos.
- Cogswell, Michael (1989). «Melodic Organization in Four Solos by Ornette Coleman». Thesis. University of North Texas.
- (1995). «Melodic organisation in two solos by Ornette Coleman». *Annual Review of Jazz Studies, Vol. 7*.
- Dean, Roger T. (1992). *New Structures in jazz and improvised music since 1960*. Open University Press.
- Gluck, Bob (2014). «Paul Bley and Live Synthesizer Performance». *Jazz Perspectives*.
- Hamilton, Andy (2007). «Paul Bley: Time must have a stop». *The Wire*.
- Johnston, Peter (2013). «Teaching improvisation and the pedagogical history of Jimmy Giuffre 3». *International Journal of Music education*.
- Klee, Joe e Will Smith (1974). «Focus on Paul Bley». *Downbeat January 74*.
- Litweiler, John (1993). *Ornette Coleman: a harmolodic life*. Quartet Books.
- Meehan, Norman (2002). «After The Melody: Paul Bley and Jazz Piano After Ornette Coleman». Massey University, Wellington, New Zealand.
- Reti, Rudolph (1958). *Tonality Atonality Pantonalità*. Barrie & Rockliff.
- Russell, George (2001). *Lydian Chromatic concepts of Tonal Organizations*. Concept Publishing Company.