



CONSERVATORIO PIETRO MASCAGNI  
ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MUSICALI  
LIVORNO

**Mal Waldron:  
impressionismo e minimalismo nel jazz  
americano.**

**Candidato:  
Matteo Bizzarri**

**Relatore:  
Andrea Pellegrini**

**Sessione estiva  
Anno Accademico 2021/2022**

## **Sommario**

Una biografia di Mal Waldron (1925-2002), figura centrale nell'ambiente jazzistico americano prima, e europeo dopo, non è stata ancora sistematizzata e il suo lavoro di musicista è in larga parte ancora da analizzare. Con questa tesi si propongono due obiettivi: il primo è quello di ricostruire, a partire da articoli, racconti e interviste, sia trascritte, sia effettuate durante le ricerche per questa tesi, la vita di Mal Waldron; il secondo è proporre un'analisi estetica del jazz come fenomeno artistico e utilizzarne i parametri per valutare l'opera di questo pianista che non sempre ha ricevuto l'attenzione che avrebbe meritato.



# Ringraziamenti

Dal punto di vista didattico desidero ringraziare i miei insegnanti di pianoforte e composizione che si sono susseguiti in questi anni di conservatorio. Ringrazio Andrea Pellegrini per il suo continuo impegno e la sua passione instancabile per la musica: non avrei potuto desiderare un maestro migliore e una guida che mi guidasse con mano più sicura. Ringrazio Mauro Grossi per il modo in cui mi ha spronato in ogni momento e per le conoscenze che mi ha trasmesso. Ringrazio Federica Gennai che con la sua passione e la sua diligenza mi ha dato una spinta in più per perfezionarmi e migliorare ogni aspetto delle mie esecuzioni.

Dal punto di vista della stesura di questa tesi ringrazio in primo luogo Umezu Kazutoki, Toru Tenda, Katsunori Homma, Mala Waldron, George Haslam, Tiziana Ghiglioni, Enrico Rava e Stefano Zenni che si sono prestati a rispondere alle mie domande su Mal Waldron: ognuno di loro mi ha aiutato a crearmi un'immagine più umana e reale di un musicista che ha lasciato la sua impronta su ognuno di loro. Ringrazio poi Francesco Martinelli e Lorenzo Bartalesi per avermi aiutato e corretto nella stesura del secondo capitolo e ringrazio il professor Bartalesi di avermi permesso di esporre il lavoro in uno dei seminari della Scuola Normale di questo anno accademico. Il lavoro che lo ha preceduto e la discussione che ne è scaturita, sono stati fondamentali per rivedere e correggere le mie idee e renderle così come sono esposte in questa tesi.

Ringrazio quindi i miei genitori e parenti, che mi hanno sostenuto in questo percorso, economicamente e moralmente. Ringrazio infine i miei colleghi, che si sono presi la briga di leggere alcuni passi di questa tesi, commentandola e criticandola.



# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>6</b>
<b>1 Biografia</b>	<b>11</b>
1.1 La formazione . . . . .	11
1.2 La carriera a New York . . . . .	14
1.2.1 Primi anni . . . . .	14
1.2.2 Billie Holiday . . . . .	16
1.2.3 <i>The Quest</i> . . . . .	20
1.2.4 L'esaurimento nervoso . . . . .	22
1.2.5 <i>Les Nuits de la Négritude</i> . . . . .	24
1.3 L'arrivo in Europa . . . . .	28
1.3.1 <i>Free at last</i> e <i>Black Glory</i> . . . . .	29
1.4 Il piano solo, il free . . . . .	31
1.4.1 The Seagulls of Kristiansund . . . . .	32
1.4.2 Il sodalizio con Steve Lacy . . . . .	33
1.5 Il rapporto con il Giappone . . . . .	35
<b>2 Per un'estetica del jazz</b>	<b>39</b>
2.1 Introduzione . . . . .	39
2.2 Improvvisazione e composizione . . . . .	40
2.2.1 Esiste l'improvvisazione? . . . . .	40
2.2.2 Improvvisazione e registrazione . . . . .	42

2.2.3	Antropologia, estetica e improvvisazione . . . . .	43
2.2.4	Improvvisazione e diritti d'autore . . . . .	48
2.3	Il Jazz . . . . .	50
2.3.1	Imitazione ed emulazione . . . . .	50
<b>3</b>	<b>L'impressionista e il minimalista del jazz</b>	<b>55</b>
3.1	Introduzione . . . . .	55
3.2	Analisi delle composizioni di Mal Waldron . . . . .	56
3.2.1	<i>Soul Eyes</i> . . . . .	56
3.2.2	<i>Left Alone</i> . . . . .	59
3.2.3	<i>Quite Temple/All Alone</i> . . . . .	61
3.3	Impressionismo o minimalismo? . . . . .	67
3.3.1	Il duo come strumento privilegiato per l'improvvisazione	68
<b>4</b>	<b>Arrangiamenti</b>	<b>71</b>
	<i>Quite Temple/All Alone</i> . . . . .	71
	<i>Star Crossed Lovers</i> . . . . .	93
	<i>Left Alone</i> . . . . .	99
	<i>Soul Eyes</i> . . . . .	115
<b>5</b>	<b>Conclusioni</b>	<b>119</b>

# Introduzione

Nella storia della musica non è raro trovare artisti che passano in secondo piano sotto vari punti di vista, quando in realtà sono stati in grado di suonare e di essere apprezzati da personalità di gran lunga più conosciute dal grande pubblico. È questo il caso di Mal Waldron, pianista e compositore originario di New York che ha pubblicato oltre 200 dischi e suonato in una quantità innumerevole di occasioni riuscendo ad incidere dischi anche con personalità estremamente conosciute come Charles Mingus, Steve Lacy o Billie Holiday, solo per citarne alcuni.

Spesso viene additato come una personalità oscura, difficile da incasellare; viene descritto come un musicista a sé stante, sul quale molti hanno influito, ma nessuna delle influenze esercitate su di lui sono percepibili chiare e distinte. Allo stesso tempo viene anche detto di lui che: «Così come non aveva reali debiti di stile, Waldron non ha neppure esercitato qualsivoglia influenza»<sup>1</sup>. Questa frase in realtà non è del tutto esatta, mette anzi in ombra la quantità enorme di musicisti con i quali ha collaborato, il numero elevatissimo di workshop che ha organizzato e di conseguenza il suo contributo alla musica jazz, al free o alla cosiddetta *third stream* non è affatto da sminuire o sottovalutare.

La vita di Mal Waldron si è divisa in tre continenti: nella prima parte della sua vita vivrà principalmente in America, in particolare a New York, raggiungendo la fama presso il grande pubblico accompagnando Billie Holiday

---

<sup>1</sup>Paolo Vitolo, «Dossier: Mal Waldron», *Musica Jazz*, 834 ()).

negli ultimi anni della sua vita; dopo la morte di Billie Holiday e in particolare dopo un crollo nervoso avuto nel 1963, si trasferisce in Europa e non tornerà più ad abitare in America, ci tornerà solamente per brevi tournée; infine in Asia, in particolare in Giappone, paese nel quale ha avuto un'intensa vita lavorativa, tanto da portarlo a imparare non solo l'inglese, il tedesco, il francese e l'italiano, ma anche il giapponese.<sup>2</sup>

Personalità non troppo eccentrica, ha sofferto di abuso di droghe all'inizio della sua carriera, per poi eliminarle completamente dopo il crollo nervoso dei primi anni '60 e forse anche perché colpito dalla morte di Billie Holiday, che lui credeva sarebbe stata perfettamente evitabile se non si fosse spinta così in là con l'utilizzo delle droghe. Il suo unico vizio erano le sigarette, delle quali era un avido consumatore e proprio il suo tabagismo sarà la causa per la quale non tornerà mai in America, dicendo che là non poteva fumare sul palco, ma anche la causa della sua morte per un tumore ai polmoni.

Questa tesi vuole concentrarsi principalmente su due aspetti: da una parte l'intento è ricostruire la vita di Mal Waldron, dall'altra approfondirne ed analizzarne lo stile, anche partendo da una cornice filosofica di ampio respiro che riguarda l'estetica del jazz in generale.

Normalmente la parte biografica è lasciata da parte perché basta cercare il nome di un musicista qualsiasi per essere informati di qualunque aspetto della sua vita. Per Mal Waldron non è così: non esiste ancora, infatti, una biografia ufficiale che raccolga un buon numero di dati riguardanti la sua vita. Per farlo si sono confrontati articoli di riviste, interviste ufficiali e sono state condotte interviste a musicisti che hanno lavorato con Mal Waldron negli anni. Ovviamente molti non è stato possibile contattarli, ma alcuni di questi sono stati di aiuto prezioso: Umezu Kazutoki, Mala Waldron, George Haslam, Tiziana Ghiglioni ed Enrico Rava in primo luogo. Dal punto di vista pratico è stato

---

<sup>2</sup>Ted Panken, «Two Interviews with Mal Waldron on the 86th Anniversary of His Birth», *WKCR radio interview, transcribed* (2013).

possibile consultare solo articoli in lingue europee (francese, italiano e inglese): il lavoro con la lingua giapponese richiede un certo specialismo, che certo potrà essere interessante affrontare con le dovute capacità in un futuro. L'esclusione degli articoli in lingua giapponese comunque non ha compromesso la ricostruzione del suo lavoro in Giappone, perché molto è disponibile in lingua inglese o francese.

Per quanto riguarda la costruzione di questa tesi: il primo capitolo è quello biografico; nel secondo è possibile trovare considerazioni dal punto di vista filosofico di estetica musicale e in particolare di estetica applicata al jazz; nel terzo approfondiremo lo stile musicale di Mal Waldron dal punto di vista analitico e se ne trarranno conclusioni qualitative sul suo rapporto con generi classici come l'impressionismo e il minimalismo, ai quali è stato spesso ricollegato. Vi è poi un'appendice nella quale sono stati aggiunte le partiture degli arrangiamenti scritti per l'esecuzione della sessione di laurea.



# 1 | Biografia

## 1.1 La formazione

Mal Waldron è nato il 16 agosto 1925 ad Harlem, New York<sup>1</sup>. Questa data è ufficiale e confermata attraverso un'intervista rilasciata nel 1988 per *Cadence*<sup>2</sup>, ma a lungo c'è stata confusione a riguardo, poiché molte fonti riportavano effettivamente come anno di nascita il 16 agosto 1925<sup>3</sup> mentre altre sostenevano che fosse nato nello stesso giorno, ma del 1926 (ad esempio nell'intervista rilasciata nel novembre del 1958 a François Postif<sup>4</sup>). È interessante tuttavia sottolineare il motivo che lo ha portato a sostenere a lungo di essere un anno più giovane, poiché dà un'idea dello spirito dell'epoca nella quale Mal Waldron è nato e cresciuto.

Nelle decadi 1940-50 i giovani afroamericani erano tenuti, in quanto cittadini americani, a prestare il servizio militare. Tuttavia il razzismo dilagante e pervasivo nella società americana del primo e del secondo dopo guerra, del quale ancora oggi sentiamo l'influsso, insieme all'effettivo non riconoscimento della loro cittadinanza da parte della maggioranza dei cittadini, faceva sì che gli afroamericani non si sentissero americani e ritenessero ingiusto prestare il servizio militare. La soluzione che molti trovavano era quindi di non calcolare

---

<sup>1</sup>Ivi.

<sup>2</sup>Harvey Cutler, «Mal Waldron», *Cadence*, 14/5 (1988).

<sup>3</sup>John Fordham, «Mal Waldron», *The Guardian* (2003).

<sup>4</sup>François Postif, «Mal Waldron», in *Jazz Me Blues. Interviews et portraits de musiciens de jazz et de blues*, Outre Mesure, 1998, cap. 3, p. 39-42.

nella loro vita il periodo di leva, spostando l'anno di nascita in avanti di uno, facendo finta di essere nati l'anno successivo a quello reale. Mal non era un'eccezione a questa pratica. Ho trovato conferma a questa ipotesi grazie a una testimonianza di George Haslam, sassofonista americano, che il 21 febbraio 2021 mi ha scritto:

Nel 1995, quando Mal ha celebrato il suo settantesimo compleanno, gli chiesi perché molti libri riportassero il 1926 come anno di nascita. Spiegò che negli anni 40 e 50, quando gli americani dovevano prestare un anno di leva militare obbligatoria, i giovani afroamericani non contavano quell'anno come parte della loro vita - così di solito dicevano di essere un anno più giovani di quanto in realtà non fossero.<sup>5</sup>

È importante sottolineare questo aspetto biografico poiché l'aver dovuto prestare servizio militare, insieme al razzismo endemico in larga parte della società americana, saranno alla base dei motivi che lo porteranno ad abbandonare l'America in favore dell'Europa, che dirà essere più libera e nella quale l'arte ha più valore piuttosto che nella sua terra d'origine.

Il padre di Mal Waldron era un ingegnere meccanico che ha lavorato alla Long Island Rail Road, ma la sua famiglia traslocò nel quartiere Jamaica, nel Queens, all'età di quattro anni; in un'intervista rilasciata per il suo ottantaseiesimo compleanno darà conferma di questo:

Sono nato ad Harlem, ma i miei genitori traslocarono a Jamaica, Long Island, quando avevo 4 anni. Avevamo un pianoforte ed ero obbligato a prendere lezioni di piano. Forzato sul serio. Se non le avessi seguite, mio padre mi avrebbe colpito in faccia o qualcosa del genere! Ma non volevo suonare il pianoforte. Volevo solo uscire

---

<sup>5</sup>Dalla mail del 15 febbraio 2021: "In 1995 when Mal celebrated his 70th birthday I asked why so many reference books gave 1926 as his year of birth. He explained back in the 40's/50's when Americans had to serve 1 year compulsory national service, the young black guys didn't count that year as part of their life - so they would always say they were a year younger than they actually were."

a giocare a football con gli altri ragazzi, ma i miei mi dicevano “No no, devi suonare il pianoforte”.<sup>6</sup>

Iniziò studiando musica classica, ma non era la sua vocazione: dirà che: «Non mi piaceva perché dovevo suonare tutte le volte la stessa cosa o mi avrebbero colpito le nocche.»<sup>7</sup> Nonostante i suoi genitori non volessero che si dedicasse al jazz, Mal Waldron ha la possibilità di ascoltare swing in radio, in particolare grazie al programma di Symphony Sid *After hour swing session*<sup>89</sup>, e questo lo porterà a cominciare a suonare il sassofono dopo aver ascoltato *Body and Soul* di Coleman Hawkins.

Nel '43 e nel '44 Mal Waldron svolge il servizio militare a West Point e questo, nonostante l'odio per la leva obbligatoria, gli permetterà di andare ad ascoltare Art Tatum sulla 52esima: questo fatto sarà una delle maggiori fonti di ispirazioni per il suo ritorno al pianoforte.<sup>10</sup> In quel periodo, infatti, era un sassofonista e, dopo la leva militare, tornò a studiare al Queens College sotto la guida di Karol Rathaus e mantenendosi grazie al Servicemen's Readjustment Act of 1944, meglio conosciuto come G.I. Bill, una legge che forniva una serie di aiuti concreti ai veterani di guerra della seconda guerra mondiale<sup>11</sup>. È durante i suoi studi decise di tornare indietro dal sassofono per convertirsi definitivamente al pianoforte:

Ho abbandonato il sassofono alto poco a poco, poiché un dente rotto mi rendeva insopportabile suonarlo. Ma il giorno in cui ho

---

<sup>6</sup>I was born in Harlem, but my parents moved out to Jamaica, Long Island, when I was 4. There we had a piano, and I was forced to take piano lessons. Really forced. If I didn't do it, my father would pound me in the face or something like that! But I really didn't want to play piano. I wanted to be outside in the street playing football with the other kids, but they said, “No no, you've got to play piano”. Da Panken, «Two Interviews with Mal Waldron on the 86th Anniversary of His Birth» cit.

<sup>7</sup>Yes, I was playing classics, and I didn't like it because I had to do it the same way every time, otherwise I got my knuckles rapped.” ivi

<sup>8</sup>Ivi.

<sup>9</sup>Symphony Sid ha avuto secondo alcuni il merito di aver introdotto il jazz al grande pubblico: non era raro che i ragazzi dell'epoca ascoltassero la sua trasmissione.

<sup>10</sup>Panken, «Two Interviews with Mal Waldron on the 86th Anniversary of His Birth» cit.

<sup>11</sup>Per approfondimenti riguardo il G.I. Bill si rimanda a Suzanne Mettler, «The Creation of the G.I. Bill of Rights of 1944: Melding Social and Participatory Citizenship Ideals», *Journal of Policy History*, 17, 4 (2005), p. 345-374

sentito Charlie Parker per la prima volta, è stata una rivelazione: ho preso in mano il mio sassofono per riprodurre il loquace fraseggio di “The Bird”. Le mie dita era come se rifiutassero il fraseggio troppo rapido e tornavo sempre, contro me stesso, al mio solito modo di fraseggiare. Fu lì che mi resi conto che potevo realizzare al pianoforte ciò che il sassofono mi proibiva. Da quel giorno, ho iniziato a esplorare tutte le possibilità del fraseggio parkeriano sulla tastiera.<sup>12</sup>

## 1.2 La carriera a New York

### 1.2.1 Primi anni

Dopo il servizio militare e i suoi anni di studio ottiene il Bachelor Degree in musica nel 1949, ma la sua passione per la composizione classica sarebbe durata ancora qualche anno. Nel 1950 e nel 1951 infatti compose una dozzina di balletti moderni nei quali l’influenza del jazz *n’est pas étrangère*, non era estranea.<sup>13</sup> Infine cominciò a ad accettare vari lavori nelle band di Rythm and Blues di quegli anni per guadagnare *un peu d’argent*. In realtà non registrerà molti dischi in questi anni perché non voleva “vergognarsi dei propri assoli”<sup>14</sup> ma registra una volta per la Savoy con Varetta Dillard e una volta con il gruppo vocale chiamato “Dolly Cooper and the Wanderers”. Ha inoltre avuto un contratto fisso nell’orchestra di Fats Noël, che secondo Mal Waldron sarebbe diventato un famoso tenore se un infarto non l’avesse colto all’età di 26 anni a causa della sua obesità.

---

<sup>12</sup>*J’ai abandonné peu à peu le saxophone alto, qu’une dent cassée me rendait insupportable. Mais le jour j’ai entendu Charlie Parker pour la première fois, ce fut la révélation: j’ai décroché mon alto pour reproduire le phrasé volubile du “Bird”. Mes doigts se refusaient à ce phrasé trop rapide et je revenais toujours, contre moi, à ma façon de phraser habituelle. C’est là que j’ai réalisé que je pouvais réussir au piano ce que l’alto m’interdisait. Depuis ce jour, je me suis mis à explorer à fond sur le clavier toutes les possibilités du phrasé parkerien.* Da Postif, «Mal Waldron» cit.

<sup>13</sup>Ivi.

<sup>14</sup>*Je ne fréquentais pas trop les studios d’enregistrement pour ne pas avoir plus tard à rougir de mes solos.* Ivi.

Dal 1952 comincia a lavorare nel jazz moderno grazie al batterista Kansas Fields e il tenore Ike Quebec ed è con il cantante Emmitt Davis che ha inciso il primo disco a suo nome<sup>15</sup>. Ha continuato a lavorare con Kansas e Ike, insieme al bassista Al Hall al Cafe Society di New York ogni lunedì sera. Sarà in questo locale che incontrerà la sua prima moglie, ovvero la cantante Elaine Greenwich, che suonava al Royal Roost con Tadd Dameron. Questa esperienza nel Rhythm and Blues gli permetterà di sviluppare la tecnica legata alla mano sinistra a causa del continuo shuffle e dei ritmi concitati.

Nel 1954 incontra Charles Mingus per la prima volta a dei seminari che Mingus organizzava chiamati “Jazz Composers’ workshop”<sup>16</sup>. Per Mal Waldron Mingus era una sorta di fratello maggiore<sup>17</sup> e una persona meravigliosa<sup>18</sup>. Le sue idee colpiscono profondamente Mal e con lui inciderà il famoso disco “*Pithecanthropus Erectus*.” Nel 1955 registrerà per la “*Debut*”, l’etichetta discografica di Mingus, un disco in presa diretta dal Café Bohemia di New York. Questo incontro, per quanto breve, sarà più volte citato dallo stesso Mal come il momento in cui si è avvicinato all’avanguardia e all’improvvisazione libera di gruppo.

Nel 1957 scrive il suo brano più famoso: *Soul Eyes*, diventato famoso grazie all’esecuzione di John Coltrane del 1962. Il 1957 è l’anno della prima registrazione di questo brano, inciso in un disco chiamato *Interplay for Two Trumpets and Two Tenors*, la fortuna di Waldron sarà quella che casualmente il sassofonista era proprio John Coltrane, ancora non così noto al grande pubblico come sarebbe stato pochi anni dopo. Allo stesso tempo però non sarebbe stato così fortunato, perché il suo nome non viene citato se non sotto quello dei quattro musicisti.<sup>19</sup> Cinque anni dopo la scrittura di *Soul Eyes*, ormai nessuno

---

<sup>15</sup>18 aprile 1952 per l’etichetta Hi lo-1407

<sup>16</sup>Ira Gitler Leonard Feather, *The biographical encyclopedia of jazz*, Oxford University Press, 1999, p. 670.

<sup>17</sup>Panken, «Two Interviews with Mal Waldron on the 86th Anniversary of His Birth» cit.

<sup>18</sup>Postif, «Mal Waldron» cit.

<sup>19</sup>Ted Gioia, *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press,

ricordava questo brano, tranne John Coltrane, che lo incise nel 1962 sotto la Impulse!, rendendolo un brano conosciuto e molto eseguito.

Inciderà un altro disco con John Coltrane, intitolato *Cattin' with Coltrane and Quinichette* del 1959 per la Impulse, con un interessante brano di Mal Waldron intitolato per l'appunto *Cattin'*. Da qualche anno tuttavia era diventato il pianista ufficiale di Billie Holiday e sarà proprio questo lavoro che gli renderà una grande notorietà nel pubblico nazionale ed internazionale.

### 1.2.2 Billie Holiday

*[...] and I am sweating a lot by now and thinking of  
leaning on the john door in the 5 SPOT  
while she whispered a song along the keyboard  
to Mal Waldron and everyone and I stopped breathing*

The Day Lady Died  
Frank O'Hara

Mal Waldron è stato il pianista accompagnatore di Billie Holiday dal 1957 fino alla sua morte nel 1959, è stata la madrina di sua figlia Mala Waldron ed è stata una sua intima amica. Questa amicizia è sottolineata dalle ultime righe della poesia di Frank O'Hara intitolata "*The Day Lady Died*", citata in esergo, scritta per la morte di Billie Holiday. Dalle ultime due righe emerge il forte legame che esisteva tra Billie Holiday e Mal Waldron: parlano a voce così bassa che ascoltare la loro conversazione sarebbe come orecchiare di nascosto.

Aver lavorato con Billie Holiday sarà fondamentale per sviluppare la sua fama nel mondo, in particolare per quanto riguarda quella in Giappone. Così spessissimo gli veniva chiesto di parlare di Billie Holiday e spesso lui rispondeva così:

Mi è stato chiesto troppe volte, ho smesso di rispondere. Era così tanto tempo fa. Non voglio vivere nel passato. Guardo in avanti,

---

2012, p. 388-390.

non guardo indietro. Se guardi indietro mentre ti muovi avanti, inciamperei.<sup>20</sup>

Tuttavia era ben conscio del fatto<sup>21</sup> che se Billie Holiday si fosse trasferita e avesse vissuto in Europa, non sarebbe morta così presto. Questo secondo lui per due motivi: per la maggiore difficoltà nel reperire le droghe e per il razzismo assente in città europee come Munich. Lo stesso Mal infatti ha vissuto in Europa per non avere a che fare con il razzismo e perché in Europa, almeno a quel tempo, l'arte aveva maggiore possibilità di essere considerata più seriamente dal pubblico rispetto a quanto si potesse sperare di ottenere su suolo americano.

Molti dei musicisti che Mal Waldron conosceva a New York soffrivano di alienazione indotta dall'uso di droghe e l'eroina sembrava fosse diventata un passo obbligato per poter fare carriera: dove c'era il jazz c'era la droga e questo porterà anche a un controllo serrato e continuo da parte della polizia sui musicisti<sup>22</sup>.

**Left Alone** Il periodo passato insieme a Billie Holiday fu molto intenso e la sua morte fu causa di un momento di forte crisi<sup>23</sup>. Un anno dopo veniva alla luce il disco *Left alone*, che conteneva un brano che aveva scritto insieme a Billie Holiday, ma che non aveva avuto il tempo di incidere insieme a lei. Questa traccia del disco è stata suonata dal sassofonista Jackie McLean e non da una cantante, anche se le parole di questo brano erano state scritte da Billie Holiday stessa durante un viaggio in aereo.

---

<sup>20</sup>But I've been asked that too many times. I've stopped answering it. That was so long ago. I don't want to be in the past. I look forward, I don't look back. If you look back while you're moving forward you'll trip. Da Mike Zwerin, "Mal Waldron: Looking for Musical Surprises", *New York Times* (January 22, 1998)

<sup>21</sup>Ivi.

<sup>22</sup>Alyn Shipton, *Handful of Keys: Conversations with Thirty Jazz Pianists*. Equinox, 2004, p. 170.

<sup>23</sup>Adam Shatz, «Free at Last. Mal Waldron's ecstatic minimalism», *The Nation*, (26 luglio 2017).

L'ultimo brano del disco è in realtà un'intervista a Mal Waldron stesso da parte di Teddy Charles, nella quale ricorda il tempo passato con Billie Holiday:

When I was playing I always felt very very relax with her. [...] she always encouraged my music. [...] And this is the album that I want to dedicate to her.<sup>24</sup>

Dovremo aspettare il 1962 per avere la prima registrazione cantata di questo brano, eseguita da Jeanne Lee, nel disco *The Newest Sound Around* per *RCA Victor*, tuttavia senza Mal Waldron ad accompagnarla. La prima versione cantata di questo brano e suonata da Mal Waldron sarà del 1971, registrata da Kimiko Kasai nel disco *One for the lady* per *JVC*. Molte sono le versioni registrate di questo brano, ad esempio quella del 1980 registrata con Archie Shepp e Abbey Lincoln. Proprio Abbey Lincoln sarà la cantante che Mal Waldron accompagnerà maggiormente dopo la morte di Billie Holiday insieme a suo marito Max Roach.

**The Sound of Jazz** Con Billie Holiday riuscirà a registrare solo pochi brani, alcuni dei quali contenuti nella raccolta *Lady in Autumn*<sup>25</sup>. Un momento peculiare della collaborazione tra Waldron e Holiday sarà per una trasmissione televisiva chiamata *The Sound of Jazz* effettuata nel dicembre del 1957 nello studio 58 della Columbia Broadcasting System (CBS) dalla quale fu tratto un disco pubblicato l'anno successivo. Una versione di *Fine and Mellow* vede vari musicisti ospiti della serata suonare insieme: Roy Eldridge (tp), poi Doc Cheatham (tp); Vic Dickenson (tb); Coleman Hawkins (ts), Ben Webster (ts), Lester Young (ts); Gerry Mulligan (bs); Mal Waldron (p); Milt Hinton (b); Osie Johnson (d).

---

<sup>24</sup>Dal disco *Left Alone*, 1960, Bethlehem Records. Lato B, traccia 3: "Mal Waldron: The Way He Remembers Billie Holiday".

<sup>25</sup>Richard Cook Brian Morton, *The Penguin Jazz Guide: The History of the Music in the 1000 Best Albums*, Penguin Book, 2010.

In realtà il contenuto nel disco non è lo stesso della registrazione, ma deriva da alcune prove che sono state effettuate prima della trasmissione.<sup>26</sup>

Sia Lester Young che Billie Holiday sarebbero morti entro due anni da quel momento e Nat Hentoff, produttore del programma, riferì che:

Lester got up, and he played the purest blues I have ever heard, and [he and Holiday] were looking at each other, their eyes were sort of interlocked, and she was sort of nodding and half-smiling. It was as if they were both remembering what had been—whatever that was. And in the control room we were all crying. When the show was over, they went their separate ways.<sup>27</sup>

Jack Gould, giornalista e critico televisivo, pubblica un articolo sul *New York Times* del 9 dicembre 1957 commentando “The Sound of Jazz” e scrive:

The studio was clouded with cigarettes smoke. The accent was on jazz. [...] It was the art of video improvisation wedded to the art of musical improvisation; the effect was an hour of enormously creative and fresh TV.<sup>28</sup>

In effetti era un programma peculiare anche per l'epoca: un gruppo di musicisti chiamati semplicemente a suonare per un'intera ora davanti alle videocamere di uno studio televisivo senza pubblico, “without extraneous frills or fuss”, dice Gould<sup>29</sup>. Durante lo spettacolo si susseguono vari artisti: c'è anche un brano in piano solo di Thelonius Monk, idolo di Mal Waldron. Riguardo l'esecuzione di Billie Holiday:

Miss Holiday did “Fine and Mellow”. Her haunting voice was worth the hour by itself, but to watch her response to the solos by Roy Elridge and Mr. Hawkins, was almost equally electric and moving.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup>Vitolo, «Dossier: Mal Waldron» cit.

<sup>27</sup>Carol Handley, «Originator of cool Lester Young played the 'purest blues' ever heard», *KNKX Public Radio* (24 febbraio 2020).

<sup>28</sup>Jack Gould, «TV: Accent Was on Jazz; 'Seven Lively Arts' Comes Into Its Own With Exciting Modern Music Program», *New York Times* (9 dicembre 1957).

<sup>29</sup>Ivi.

<sup>30</sup>Ivi.

È interessante anche sottolineare che nel disco tratto dalla trasmissione, che ricordiamo essere tratto dalle prove e non dalla messa in onda di “The Sound of Jazz”, è presente anche un brano che non era poi stato eseguito durante la serata e che anticipa lo stile intimista e libero di Mal Waldron intitolato *Nervous*. *Nervous* è un brano improvvisato, basato su una progressione di armonie non provenienti da uno standard e radicalmente armonico ritmico, perfettamente in linea con il titolo e quindi nervoso. Qua troviamo molte delle caratteristiche che renderanno peculiare il pianismo di Mal Waldron<sup>31</sup>: i fraseggi si alternano tra un’atmosfera dichiaratamente bop e blues, ma ciò che si nota principalmente sono gli ostinati ritmici e quella che potrebbe essere considerata un’anticipazione del movimento *free*, che sarebbe nato poco tempo dopo e che sarebbe destinato a diventare una parte importante della vita di Waldron, *As serious as your life* citando un famoso libro sul free<sup>32</sup>.

### 1.2.3 *The Quest*

Il giugno del 1961 è il momento della pubblicazione di un album da leader per la Prestige: questo disco è intitolato *The Quest* e presenta una serie di brani peculiari nella produzione Maldroniana. In questo disco vediamo Mal come pianista e regista di un gruppo con due fiati: Eric Dolphy al sax alto e al clarinetto e Booker Ervin al sax tenore, nella formazione poi troviamo un eclettico Ron Carter al violoncello, Joe Benjamin al contrabbasso e Charlie Persin alla batteria.<sup>33</sup>

Questo disco si pone come una via di mezzo tra l’avanguardia e il bebop, gli assoli di Eric Dolphy e di Booker Ervin sono nello stile mingussiano di libertà unita a un’idea compositiva di fondo. I brani sono tutti molto diversi tra di loro, spaziando nelle scelte improvvisative, di stile e compositive.

---

<sup>31</sup>Vitolo, «Dossier: Mal Waldron» cit.

<sup>32</sup>Val Wilmer, *As Serious As Your Life: Black Music and the Free Jazz Revolution, 1957-1977*, Profile Books Ltd, 2018.

<sup>33</sup>Vitolo, «Dossier: Mal Waldron» cit.

Il disco si apre con un brano intitolato *Status Seeking* dallo stile fortemente mingussiano e bebop in un up-tempo che lascia spazio agli assoli pirotecnici di Dolphy ed Ervin. Troviamo però anche due brani caratterizzati dal camerismo modale che inneggiano alla malinconia, ma non senza una vena creativa e di ricerca, il primo è *Duquility* e l'altro è *Warm Canto*, che è probabilmente il piccolo gioiello di questo album. Abbiamo poi un brano che inneggia alla serialità jazz, chiamato *Thirteen*; un brano basato su un riff bop sintetico chiamato *We Diddit*; un blues dal ritmo piuttosto stravagante e sghembo chiamato *Warp and Woof* e poi un valzer ironico, ma dalla melodia sospesa e malinconica intitolato *Fire Waltz*.

*Duquility* e *Warm Canto* sono probabilmente i brani che più rappresentano lo stile compositivo di Waldron. Nel primo a dirigere l'organico è Ron Carter al violoncello, mentre Eric Dolphy e Booker Ervin si limitano ad armonizzare la melodia, lasciando poi il posto a un assolo di Waldron. *Warm Canto* invece è un brevissimo brano (Figura 1.1) che è caratterizzato da lirismi rintracciabili poi nel disco *Les Nuits de la Négritude*. Questo brano è dotato di un tono sacro, pastorale e i musicisti se ne rendono conto, basando i loro assoli su fraseggi più lirici e melodici.

## Warm Canto

Mal Waldron

The musical score for "Warm Canto" is presented in two staves. The first staff is a melodic line in 4/4 time, starting with a quarter rest followed by a dotted quarter note, then a series of eighth notes and triplets. The chords indicated above the staff are Em7, CMA7, FMA7, Dm7, Em7, CMA7, FMA7, and Dm7. The second staff is a harmonic line consisting of five whole notes, with chords Em7, Dm7, CMA7, Bm7(b9), and Am9 indicated above.

Figura 1.1: Warm Canto

Forse quello che si perde in questo disco è il protagonismo di Waldron, che lascia più spazio alla composizione che all'improvvisazione. Anche l'assolo di *Warm Canto* è molto breve e si ritira quasi subito, preferendo lasciare il pizzicato di Ron Carter e Joe Benjamin per poi rientrare sul tema sognante e religioso.

#### 1.2.4 L'esaurimento nervoso

Il 1963 è lo scenario di un momento drammatico della vita di Mal Waldron: l'abuso di droghe lo porterà ad avere un crollo nervoso mentre era in tournée con Max Roach e Abbey Lincoln. Da quel momento in poi soffrirà di frequenti vuoti di memoria e non si sentirà capace di suonare il pianoforte, sul quale riuscirà a tornare solamente dopo mesi di riposo e riabilitazione.

Nel 1998 Mal Waldron raccontò che molti musicisti degli anni '50 e '60 credevano che la droga fosse parte integrante della loro carriera, come se senza non si potesse suonare o diventare famosi, che non si potesse in buona sostanza essere dei veri jazzisti di successo.

The police would stop the musicians and search us as we came out of the clubs after work. We had to turn our pockets inside out. After a while, the musicians thought ... well, if you have the name you might as well have the game. Eventually, I overdosed. I couldn't remember my own name. My hands were trembling, I couldn't play the piano. Then I was moved to another hospital where they gave me spinal taps and electric shock treatment - a whole range of things designed to take the pressure off my brain. It took about a year before I was well enough to return to music, and even longer to be able to play changes and to improvise. Although I learned how to play again, which I did partly by listening to my own records, I couldn't really improvise any more because I couldn't think fast enough, so for almost the next two years, I worked out my solos in advance and played what I had written out, until gradually all my faculties returned.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup>Shipton, *Handful of Keys: Conversations with Thirty Jazz Pianists*. cit., p. 170.

La prima facoltà che recupera, prima di riuscire a ricominciare a suonare, è la scrittura: nel 1963 Waldron scrive così la colonna sonora per un film chiamato *The Cool World* di Shirley Clarke, suonata poi da Dizzy Gillespie.<sup>35</sup> Una colonna sonora di grande efficacia, sospesa tra fantasie bop e tensioni armoniche, che accompagna un film però mediocre, al di sotto degli standard artistici ai quali tendevano i pezzi che erano stati scritti<sup>36</sup>.

Successivamente all'esaurimento nervoso Waldron passerà molto tempo a riascoltare i propri dischi per riassorbire le informazioni sul proprio stile. In qualche modo questo metodo ha funzionato, perché nulla è andato perduto del suo modo peculiare di suonare e di approcciarsi all'improvvisazione.

In un'intervista<sup>37</sup> Mal ha dichiarato che il suo modo di suonare è cambiato enormemente dopo l'esaurimento nervoso: non era più lirico come prima. Il tempo di *Soul Eyes*, forse il suo pezzo più famoso, non c'è più, adesso l'armonia e la ritmica sono al centro della sua attenzione, le melodie sono più spigolose, frammentate, ripetitive. Tuttavia potremmo dire che non è tanto una perdita, ma un'evoluzione. Il Mal di *Nervous* da ora in poi sarà più presente: la maggiore consapevolezza ritmica, la ripetizione che potremmo considerare quasi minimalista e l'accento dato al fattore percussivo piuttosto che a quello melodico, saranno le fondamenta sulle quali si baserà il suo stile da quel momento in poi. Allo stesso tempo però il Mal di *Warm Canto* o di *Left Alone*, dal lirismo impressionista, costruito su accordi modali, melodie brevi e riconoscibili, tornerà fuori in diverse occasioni, presentando picchi espressivi da non sottovalutare. È questo il caso del disco che andremo adesso ad analizzare, chiamato *Les Nuits de la Négritude*.

---

<sup>35</sup>Vitolo, «Dossier: Mal Waldron» cit.

<sup>36</sup>Dal retro del disco *Les Nuits de la Négritude*.

<sup>37</sup>Shipton, *Handful of Keys: Conversations with Thirty Jazz Pianists*. cit., p. 170-172.

### 1.2.5 *Les Nuites de la Négritude*

Il crollo nervoso rappresenta uno dei momenti chiave per comprendere la vita e la produzione artistica di Waldron: sarà infatti dopo essersi ripreso che deciderà che l'America non è più il posto che fa per lui.<sup>38</sup> Nel 1966 si trasferirà in Europa e non tornerà mai più a vivere in America, che l'aveva ormai riempito di cicatrici incancellabili e dolori insopportabili. La chiave di volta che gli permetterà di andarsene sarà un disco che incide nella metà del 1964 dalla storia piuttosto strana: il disco si chiama *Les Nuites de la Négritude* e merita attenzione per l'oscurità che gli gira intorno e per la particolarità dei brani, che possono essere considerati al centro di una produzione ancora largamente da scoprire e da studiare.

Registrato con George Tucker (contrabbasso) e Al Dreares (batteria), appartiene a un periodo piuttosto sguarnito della produzione di Mal, ma è un disco molto interessante sotto diversi aspetti: è stato inciso per un'effimera etichetta newyorkese chiamata Powertree, fondata dagli organizzatori di un festival che si teneva a Manhattan e che pubblicava una serie di dischi educativi appartenenti alla cosiddetta *Educational Series*. Questa etichetta tuttavia pubblicherà nella sua breve vita solamente una manciata di singoli e due dischi: uno di Mal Waldron e l'altro del cantante Joe Lee Wilson.

Il festival per il quale Mal registra il disco era votato a sottolineare l'importanza delle arti afroamericane e si chiamava *Les Nuites de la Négritude*, dando il nome al disco stesso. Era organizzato dalla *American Festival of Negro Arts*, embrione dell'associazione FESMAN (First World Festival of Negro Arts) che nascerà nel 1966 sotto l'egida del poeta Léopold Sédar Senghor, allora presidente del Senegal. Probabilmente lo stesso nome del disco è un riferimento al movimento politico-culturale dello stesso Senghor: la *Négritude* era un modo

---

<sup>38</sup>Paolo Vitolo, «Mal Waldron: le nere notti di un pianista del mistero», *Musica Jazz*, 834 (11 marzo 2019).

per riscoprire le radici culturali africane da parte dei cittadini del Senegal, rigettando e condannando la pretesa superiorità della cultura europea.

Il festival del 1964 si sarebbe tenuto in un Caffè nel sud-est di Manhattan e Waldron, sempre in balia del suo disagio dovuto al crollo nervoso, era stato chiamato come rappresentante dell'arte jazz e contribuì con un blues per tre pianoforti, ma senza suonare, perché ancora non si sentiva pronto.

Questo disco viene quindi registrato con l'idea di appartenere alla *Educational Series* del festival: aveva un fine pedagogico e in generale di diffusione presso il grande pubblico. Nel disco è però riportata la data del copyright del 1963: questa è dovuta alla pubblicazione degli spartiti degli stessi brani eseguiti nel disco, venduto per un dollaro e 95. Questo piccolo volume è chiamato *Reflections in Modern Jazz*, che è lo slogan che fa anche da sottotitolo al disco, pubblicato per la *Sam Fox Publishing Company Inc.*<sup>39</sup>

A conferma del fatto che questo disco aveva valore educativo, c'è anche l'ultima pagina dell'opera *Reflections in Modern Jazz*, nella quale c'è scritto:

REFLECTIONS IN MODERN JAZZ

MAL WALDRON

Original piano solos by the outstanding recording artist Mal Waldron - offering many jazz styles and models for study and improvisation.<sup>40</sup>

Ci sono tuttavia altri fatti interessanti da sottolineare riguardo questo disco. Nel retro del disco viene citato il Dr. Robert Pritchard, un modesto pianista classico, che però pare essere stato il primo pianista classico afroamericano a essere mai stato pubblicato da un'etichetta discografica.<sup>41</sup> L'assistente Henri Georges Polgar, che ha redatto il commento sul retro del disco, fa trasparire un certo scetticismo nei confronti del jazz.

---

<sup>39</sup>waldron:reflections.

<sup>40</sup>waldron:reflections.

<sup>41</sup>Vitolo, «Mal Waldron: le nere notti di un pianista del mistero» cit.

Though it is most unusual to include a jazz disc as a part of an Educational Series, we have included Mal Waldron's music in this series, as we have previously stated, out of the conviction that jazz is a Fine Arts musical expression and that it will reach those listeners uninitiated to jazz. It was especially to these listeners that these remarks are addressed as we hope they will arrive at the realization, as we do, that Mal Waldron as well as his colleagues are all representative of a new form of contemporary "Chamber music".<sup>42</sup>

Until recently my contact with Mal Waldron had been impersonal, tangential. My professor and mentor, Dr. Robert Pritchard, the pianist-composer and founder-chairman of the American Festival of Negro Arts had met Waldron many years ago and had conveyed to me his deep respect and admiration for the work of this strange man and artist. Dr. Pritchard, it seems had just returned from a European concert tour and accepted an invitation from friends to visit a local bar on the Bowery with a growing reputation as a "blatant-dubious place" for artists. An unscheduled and unexpected appearance of the late Billie Holiday with her accompanist Mal Waldron, that evening elicited from Dr. Pritchard an unending stream of "bravos" which up to that time his experience had limited to the concert hall. So pervasive was that performance that it destroyed in a moment those hidden and subtle prejudices that the education of the concert artist imperceptibly instills in one. Indeed, so pervasive was the highly sophisticated and formalized, yet free and improvisatory art of Mal Waldron that my teachers has since become the composer-pianist Waldron's most enthusiastic and dedicated "supporting clique" of one. Happily, from that experience my teacher instilled in me and his other students a respect for all music and musicians: one that superseded the prejudice of style, classification, etc. This then describes my first contact with Mal Waldron.

My second contact with the art of Waldron was more immediate but still impersonal. I had been invited to join a cinema party of friends of my professor to attend the opening of the Cool World. While I must admit that the film itself fell considerably short of the artistic standards that we had hoped it might have achieved, I was nonetheless overwhelmed by the technical and artistic excellence of the film score written by Mal Waldron. I was particularly impressed with elements of structural balance that emanated from every measure of the score, and which were in no measure compromised by the improvisatory character of jazz. It was at this moment that I too joined the growing ranks of Mal Waldron "fans".

Finally, I had the great privilege of meeting and working with Mal Waldron.

As AFNA, in its Educational Record Series, has endeavored to project a complete panorama of the manifold and distinctive artistic expression of the Negro the world over, jazz, we obviously regard as one of its most important developed art forms as well as a legitimate Fine Arts musical talent made him the ideal choice as a spokesman for our point of view.

**Reflections in Modern Jazz**

Published by  
(Sam Fox Publishing Co., Inc.)

WITH THE  
**Mal Waldron Trio**

**MAL WALDRON - Piano**  
**GEORGE TUCKER - Bass**  
**AL DREARES - Percussion**



**SUMMERDAY**  
(With a cool weather overtone.)

**EASY GOING**

**ALL OF MY LIFE**

**OLLIE'S CARAVAN**  
(Dedicated to Chicago disc jockey "Ollie" of the show "Ollie's Caravan," using show theme.)

**MODAL-AIR**  
(Dedicated to Dr. Robert Pritchard, written in Ancient Greek, phrygian mode with which I took a few alteration liberties.)

**LULLABY CHANT**  
(Dedicated to and written especially for Cey Carillo, influenced by Thelonius Monk.)

**THE CALL TO ARMS**  
(Dedicated to the emergent African Nations, to unity, to the Organisation de l'Unité Africaine.)

**SKIPPER'S WALTZ**  
(Dedicated to my son.)

**LOVE-SPAN**  
( "Life is a stand between two eternities.")

**QUIET TEMPLE**

As we negotiated with Mr. Waldron to participate in our Educational Series, I had the gratifying opportunity of being introduced to a volume of his published piano pieces, and once again I studied his craft with the greatest appreciation and admiration.

Waldron has an uncanny control over musical form. To this (issuing from an extensive formal musical training) he brings a great intuitive gift, creating works with the suppleness and elasticity of a straightforward and imaginative style with all the naturalness and simplicity for which all composers strive and which they very seldom do achieve. It is this structural perfection so unique that gives one the impression that if one were to cup their hands, one could with molten wax poured into them, create a work of art, molding and accommodating itself perfectly into every tiny crevice.

I also had the intimate pleasure of actually watching Mr. Waldron create a new work, a work that Mal Waldron composed for three pianos for Dr. Pritchard and myself.

To see it unfold and come to life was the most exciting composition instruction I had ever experienced. I had also never been aware until that time of the interpretive refinements of jazz. Notably the "swing" element. First, as ludicrous as it would sound to interpret a Chopin work without the stylized manner of the tempo rubato, it would be equally as absurd to interpret any jazz piece without this particular rhythmic buoyancy from within. When the piece was completed (a short piece entitled "AFNA Blues for Three Pianos") I began to practice my part and to my amazement, bringing preconceived interpretive notions of a so-called "classical trained" musician, I only made it sound like a caricature of the intended sound. One is given the false impression of jazz whenever it is categorized as a popular musical form. This most likely stems from the fact that the spontaneity of the improvisatory style in jazz lends itself only to a musical expression of little depth and of chance, as well as the informal surroundings in which it is usually performed. The latter is a question of social prejudice, the former a great misconception. The jazz improvisatory style is an extremely complex and highly creative musical expression. The technical skill and the highly intuitive sense of musical expression such as Waldron possesses can only be considered with the utmost respect.

Though it is most unusual to include a jazz disc as part of an Educational Series, we have included Mal Waldron's music in this series, as we have previously stated, out of the conviction that jazz is a Fine Arts musical expression and that it will reach those listeners uninitiated to jazz. It was especially to these listeners that these remarks are addressed as we hope they will arrive at the realization, as we do, that Mal Waldron's as well as his colleagues are all representative of a new form of contemporary "Chamber music."

**Recorded by Jerry Newman, AES**      **Design/ Illustration by**  
**at Stereo Sound Studios, N.Y.C.**      **Photos/ Don Greenhaus**  
**on Pouterree Records, Inc. 144 West 57th Street N.Y.C.**

**HENRI-GEORGES POLGAR**  
Member  
AFNA Music Committee  
Edited by IGNATZ

\*Reflections in Modern Jazz for Piano  
Sam Fox Publishing Co. New York 1963

Figura 1.2: Retro del disco *Les Nuits de la Négritude*

<sup>42</sup>Figura 1.2

Traspare da questo testo come si tenti di trovare una giustificazione all'includere un disco di musica jazz in questa serie: si sentono quasi costretti a sottolineare che il jazz è una *Fine Arts musical expression* e questa giustificazione è sottolineata ancora di più dal parallelismo tra il jazz e la musica da camera. Forse potrebbe anche essere letto come un tentativo di avvicinare l'ascoltatore di musica classica al mondo del jazz e forse così si giustificherebbe anche la scelta di Mal Waldron come pianista, piuttosto che un qualunque altro pianista jazz.

Mal Waldron ha sempre rivendicato le proprie radici classiche e questo è molto evidente anche nelle composizioni che caratterizzano questo disco: scegliere lui per un disco della *Educational Series* potrebbe essere un tentativo di trovare un aggancio tra il mondo del jazz e il mondo della musica classica.

Nel disco sono inclusi dieci pezzi e molti di questi non si direbbero adatti a un titolo come *Négritude*: i due più percussivi e quindi in un certo senso *neri*, sono *Easy Going* e *Ollie's Caravan*, ma non possono essere considerati i più originali del disco. *The Call To Arms* invece, appositamente dedicato all'Organizzazione per l'Unità Africana, è in 5/4 con passaggi in 3/4. Tutti gli altri invece sono brani modali o in tonalità minore, avvolti da un'atmosfera rarefatta e dal tono sognante.

Il primo di questi è *Summerday*, anti virtuosistico, ma dalle soluzioni impressionistiche che potrebbero quasi sembrare non jazzistiche, ma appartenenti a una tradizione europea, in particolare francese, alla quale Waldron era e sarà molto legato. Non è forse un caso che il titolo del disco sia francese: non sarebbe quindi legato solamente alla tradizione di Senghor, ma anche all'atmosfera generale dei brani contenuti. Un solo brano ha un tema piuttosto articolato che è *Love Span*: l'unico brano ripreso da un disco precedente, chiamato *Mal-4*. Questo confermerebbe la sua affermazione che in seguito al crollo nervoso avrebbe perso il lirismo in favore di una maggiore impronta ritmica a volte e

rarefatta altre.

Troviamo altri brani dall'atmosfera rarefatta, in particolare *Modal Air* e *Quiet Temple*: il primo dichiaratamente modale, il secondo che potrebbe essere messo in diretta successione a *Warm Canto*, in quanto caratterizzato anch'esso da un'atmosfera quasi sacra. Sarà proprio questo brano a permettergli di abbandonare l'America: lo riutilizzerà infatti per la colonna sonora del film di Marcel Carné *Trois chambres à Manhattan*, ma cambiandogli nome: lo chiamerà *All Alone*. Non è chiaro il motivo del cambio del titolo, tuttavia il brano continuerà a chiamarsi *All Alone* per il resto della sua vita nelle varie altre occasioni in cui lo registrò: la più famosa è probabilmente la registrazione dell'omonimo disco *All Alone* effettuata a Milano nel 1966.

Questo disco rappresenta un punto di svolta nella vita di Mal, un disco interessante sotto vari punti di vista, da una parte si ricollega all'esperienza del mingusiano *Pithecanthropus Erectus*, dall'altra anticipa molte delle caratteristiche tipiche del linguaggio Waldroniano, come melodie malinconiche e l'atmosfera oscura e misteriosa.

### 1.3 L'arrivo in Europa

Come è stato anticipato, la carriera di Waldron in Europa inizia grazie alla composizione della colonna sonora del film di Marcel Carné *Trois chambres à Manhattan*: un adattamento dell'omonimo romanzo del 1946 di Georges Simenon.<sup>43</sup> Marcel Carné chiese a Waldron se avrebbe preferito scrivere la colonna sonora a New York o a Parigi, ma la tournée europea che fece nel 1958 con Billie Holiday lo portò a scegliere di trasferirsi a Parigi per un periodo che inizialmente doveva essere limitato nel tempo, ma che finirà per essere il resto della sua vita.

---

<sup>43</sup>Robert L. Doerschuk e Barry Kernfeld, «Waldron, Mal(colm Earl)», *Grove Music Online* (2003).

In America if you were black and a musician at the time, it was two strikes against you. In Europe, it was two strikes for you. [...] You can find so much respect and love there that I didn't need any drugs.<sup>44</sup>

La colonna sonora che consegnerà a Marcel Carné sarà proprio il brano *Quiet Temple*, adesso chiamato *All Alone*, che farà da *leit-motiv* del disco. Il resto della colonna sonora lo comporrà Martial Solal.

Dopo aver scritto la colonna sonora del film, nel quale fa anche un breve cameo come pianista, comincia a girovagare per l'Europa prima di trasferirsi nel 1967 a Munich definitivamente. Scrive una terza colonna sonora per il film *Sweet Love, Bitter* di Herbert Danska, realizzata nel maggio 1967, forse in seguito a un breve ritorno in America e caratterizzata dallo struggente brano *Loser's Lament*.

Nel 1966 incide a Milano dal vivo un disco intitolato *All Alone*, la cui title track è proprio quell'*All Alone/Quiet Temple* che avevamo citato. Qua comincia ad emergere l'intimità complessa, volta alla ricerca del suono e delle armonie, dei vuoti e dei silenzi intervallati da ripetizioni, che caratterizzerà molta della sua produzione.

### 1.3.1 *Free at last e Black Glory*

Se nell'album *Le Nuits de la Négritude* Mal Waldron non aveva presentato brani particolarmente percussivi o di matrice africana, in *Free at last* si libera non solo fisicamente dell'America trasferendosi in Europa o delle strutture improvvisative strette, ma anche del peso dell'influenza che alcuni pianisti avevano avuto su di lui, primo tra tutti Bud Powell. Waldron ha ammesso che Bud Powell era stato per lui fonte di grande ispirazione<sup>45</sup>, come abbiamo visto

---

<sup>44</sup>Shatz, "Free at Last. Mal Waldron's ecstatic minimalism" cit.

<sup>45</sup>Panken, «Two Interviews with Mal Waldron on the 86th Anniversary of His Birth» cit.

in alcuni pezzi sia del disco *The Quest* che del disco *Le Nuits de la Négritude*, tuttavia questa ispirazione può dirsi conclusa con l'uscita di *Free at last*.

Il disco *Free at last* viene registrato in Europa ed è il disco inaugurale della nuova etichetta ECM

Il titolo è già di per sé sufficientemente esplicativo nel comprendere le intenzioni che hanno mosso Mal Waldron a pubblicarlo. La prima ragione è il rinnovato senso di libertà che egli provava nel vivere in un paese nuovo, non più oppresso, ma valorizzato; in più si libera delle strutture rigide semplificando la scrittura in favore di alcune note che chiamano gli altri musicisti in nuovi e diversi blocchi improvvisativi.

Lo stile del Mal Waldron che emerge dopo il crollo nervoso è un pianista nuovo, che utilizza la ripetizione come fondamento per la trasformazione. Una frase che forse potrebbe ricordare minimalisti come Steve Reich o Philip Glass, che sperimentavano con strutture ripetitive, ma che Waldron interpreta diversamente. L'ispirazione di Mal Waldron infatti non è europea, ma è africana e americana. Allo stesso tempo però la coscienza del mistero potrebbe essere la componente che meglio spiega quanto la musica di Mal Waldron sia un connubio di pensiero e di istinto. In un'intervista che rilascerà per il documentario *A portrait of Mal Waldron* del 1997 dice:

I'm searching, because I don't know what to play.<sup>46</sup>

Sia nel disco *Free at last* che nel disco *Black Glory* del 1971 si possono sentire influssi del pianista Cecil Taylor<sup>47</sup> e del movimento *free* di quegli anni. Il disco *Black Glory* inaugura l'etichetta ENJA, inciso dal vivo al *Domicile*<sup>48</sup>, con cui collaborerà a lungo. Comincia quindi ad incidere anche con la *Futura*, seconda etichetta parigina per il free. Comincia anche negli anni '70 ad andare in tournée in Giappone e così comincia a incidere anche per l'etichetta *Victor*.

---

<sup>46</sup>Dal documentario *A Portrait of Mal Waldron*, 1997

<sup>47</sup>Shatz, «Free at Last. Mal Waldron's ecstatic minimalism» cit.

<sup>48</sup>Vitolo, «Dossier: Mal Waldron» cit.

## 1.4 Il piano solo, il free

All'inizio degli anni '70 inizia un periodo che alterna momenti di produzione a momenti di allontanamento dalle sale di incisione. Nel biennio 1969-1970 pubblica un disco in trio per l'etichetta giapponese Victor chiamato *Tokyo Bound*, ma sono i due dischi in piano solo i capolavori di questo periodo. *Tokyo Reverie* (Victor) e *Opening* (Futura), infatti, rappresentano l'evoluzione da quel *All Alone* di qualche anno prima, che aveva registrato in Italia.

In *Tokyo Reverie* troviamo tutta l'oscurità, la ritmica percussiva e malinconica e una evidente ispirazione di un Giappone senza tempo. In particolare il brano *Sayonara* (addio) è caratterizzato da accordi lugubri e una melodia effettuata con il tremolo, con la stessa tecnica che aveva utilizzato per *Quiet Temple/All Alone*. Tutti i brani sono caratterizzati da riff ripetitivi sui quali vengono sviluppate improvvisazioni tra il bop e il free. Il brano *Blood and Guts* è tuttavia l'unico che riesce ad uscire da questo disco, rimanendo a lungo nel repertorio di Mal, mentre tutti gli altri brani originali li troviamo solo all'interno di questo disco.

In *The Opening* (1970), invece, troviamo composizioni intensissime, che derivano sia dalla ricerca delle radici africane più profonde e del jazz più radicale, ma anche dalla liberazione dai canoni, andando a cercare la libertà musicale ed espressiva più intensa. In particolare è da sottolineare un brano chiamato *Sieg Heilé*, che suonerà anche in un live dell'anno successivo e che unisce il motto hitleriano con il nome di Hailé Selassié, *negus* e ultimo imperatore d'Etiopia.

Questi dischi rappresentano la voglia di ricerca continua e costante: le nuove ispirazioni sono per lui fonte di una nuova vena creativa. Tutte le composizioni di questi due dischi sono intensissime e rappresentano le varie direzioni nelle quali Waldron sperimenta e ricerca<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup>Ivi.

Nel 1972 esce un album abbastanza peculiare nella discografia Waldroniana, che è *The Call* e vede un Mal Waldron al piano elettrico che suona in un genere che ancora non aveva sperimentato: il funk. Il funk era sicuramente un genere molto in voga nel periodo, al quale unisce il suo modo di suonare ritmico e ripetitivo. Gli altri musicisti, Jimmy Jackson all'organo, Eberhard Weber al basso elettrico e Fred Braceful alla batteria, lo supportano nello slancio creativo di questo disco. Mantiene infatti anche qua l'utilizzo della struttura come binario sul quale improvvisare, le melodie sono poco sviluppate, lasciando spazio alla totale improvvisazione e all'inter-play. Proprio il lasciare all'improvvisazione la maggioranza delle scelte musicali costringe a una ricerca continua non solitaria, ma di gruppo.

L'ultimo disco realmente di *free* è registrato con Steve Lacy, con cui collaborerà molto in seguito, chiamato *Hard talk*, del 1974 per ENJA. L'album è tratto da un live a Norimberga, in cui Steve Lacy viene chiamato a improvvisare. L'unico brano tuttavia che verrà eseguito in altre occasioni tratto da questo disco è *Snake Out*, mentre gli altri non saranno più eseguiti<sup>50</sup>.

#### 1.4.1 The Seagulls of Kristiansund

Nel 1977 Mal Waldron e Steve Lacy si riuniscono per un nuovo live che sarà registrato e pubblicato sempre da ENJA, il titolo è *One-Upmanship*. Se da una parte troviamo degli assolo molto liberi, dall'altra notiamo che Mal Waldron aveva seguito una via diversa nel periodo precedente a questo disco. L'abbandonato lirismo che avrebbe dichiarato in più occasioni, viene qua ritrovato in un brano chiamato *The Seagulls of Kristiansund*, ispirato ai gabbiani di una città norvegese nella quale aveva avuto modo di passare qualche giorno.

Questo brano è un 3/4 modale in mi minore ed è un'elegia, un brano quasi sacro. Lo eseguirà più volte, in particolare nel 1987 lo registrerà in un live

---

<sup>50</sup>Ivi.

al Village Vanguard e pubblicata poi dall'etichetta italiana Soul Note. Ne registrerà e suonerà live anche una versione in duo con la cantante Jeanne Lee, con le parole attribuite allo stesso Mal Waldron.

They dive from the sky  
so near yet so high  
they cater to none  
and when day is done  
they agree that the sea  
is the best place to be  
they're wondrously free  
they live happily  
they know from the past  
alive cannot last  
so they live for today  
for tomorrow they may  
not be able to dive  
from the sky.

Rappresenta un brano molto diverso dai brani pseudo free che aveva composto negli anni precedenti, è molto più simile al Mal malinconico degli anni '60 piuttosto che a quello degli anni '70.

Questo brano, tuttavia, non scatena un nuovo filone compositivo, ma rappresenta un capolavoro referente del nuovo Waldron, ancora capace di rievocare quel mistero tipico del suo inizio.

#### **1.4.2 Il sodalizio con Steve Lacy**

La vecchia amicizia con Steve Lacy sarà di fondamentale importanza per gli ultimi anni di Mal Waldron. Questa amicizia aveva avuto, come è stato visto, un primo contatto già negli anni '70, ma sarà negli anni '80 e '90 che questa unione darà la maggior parte dei suoi frutti.

In questi anni sviluppa la poetica più matura e la sua musica più avanzata. Unendo le vecchie tecniche con quelle nuove emerge un Waldron nuovo, sempre misterioso e scuro, ma diverso da quello della gioventù.

Nel periodo di intesa con Steve Lacy abbondano i concerti in duo, per quanto il numero di dischi sia in realtà piuttosto esiguo. Il sodalizio viene ripreso negli anni '80 dopo diversi anni lontani, infatti il primo disco insieme lo avevano inciso già nel 1958 in un disco per la Prestige chiamato *Reflections: Steve Lacy Plays Thelonius Monk*.<sup>51</sup> Adesso, dopo più di vent'anni, tornano a suonare insieme per una coincidenza, entrambi infatti si erano trasferiti in Europa ed erano pronti a suonare insieme per molti degli anni a venire.

Il primo disco in studio che registrano è *Sempre Amore* del 1986, pubblicato per la già citata etichetta Soul Note. Questo disco è composto esclusivamente da brani di Duke Ellington e Billy Strayhorn. Due brani sono infatti scritti da entrambi (*Star Crossed Lovers* e *Smada*), due dal solo Strayhorn (*Johnny Come Lately* e *A Flower is a Lovesome Thing*), mentre gli altri sono del solo Ellington (*To the bitter*, *Azure*, *Sempre Amore* e l'unico brano super conosciuto *Prelude to a Kiss*). La scelta dei brani è caratterizzata da una ricerca sia per quanto riguarda i brani di Strayhorn che per i brani di Ellington: evitando i brani più famosi e andando a ricercare tra ballad e brani che permettessero ai musicisti di esprimersi attraverso l'improvvisazione e l'ascolto del compagno. Il duo infatti è una delle formazioni nelle quali Waldron riesce meglio ad esprimere le sue doti di improvvisatore e di compagno e collega supportando e aiutando Steve Lacy a sviluppare le complesse melodie in alcuni momenti e melodie più dolci in altri.

Il duo era a tutti gli effetti uno dei gruppi preferiti da Waldron, infatti è da segnalare anche il disco *After Hours* (Owl) del 1994, inciso con Jeanne Lee, che fa del duo piano e voce un modo per ricercare, sperimentare e provare nuove

---

<sup>51</sup>Ivi.

idee e melodie.

## 1.5 Il rapporto con il Giappone

Fin dagli anni '70 Mal Waldron frequenta spesso il Giappone in lunghe tournée, organizzate inizialmente a causa della sua fama come pianista accompagnatore di Billie Holiday. Non è un caso infatti che nel romanzo di David Mitchell *Nove gradi di libertà*, in una scena ambientata a Tokyo scriva:

Era l'ora giusta per Mal Waldron. Il pomeriggio stava chiudendo i battenti in anticipo. Il proprietario del negozio di frutta e verdura sull'altro lato della strada ritirò i cesti colmi di rafano, carote e radici di loto. Abbassò la saracinesca, mi vide e annuì con aria grave. Non sorrideva mai. Un camion si avvicinò sobbalzando e qualche piccione schizzò via. Le note di *Left Alone* cadevano a una a una, simili a gocce di piombo in un pozzo profondo. Il sassofono di Jackie McLean volteggiava nell'aria, così triste da non potersi quasi sollevare da terra.<sup>52</sup>

In effetti il protagonista lavora in un negozio di dischi e rimane affascinato da una ragazza che si ferma ad ascoltare *Left Alone* piuttosto che seguire le amiche nel comprare l'ultimo disco del cantante pop di successo. Non è quindi un caso che negli anni le etichette discografiche giapponesi come la Victor abbiano organizzato numerose tournée in Giappone: il popolo giapponese riempiva molto spesso le sale perché in molti conoscevano il nome del pianista che aveva accompagnato Billie Holiday, ma lo avrebbero conosciuto anche per i suoi frequenti concerti in solo, in trio, ma anche in gruppo.

Un fattore biografico che ci aiuta ad approfondire l'intensità del suo rapporto con il Giappone è che la sua seconda moglie, Hiromi, era per l'appunto giapponese e Mal era in grado di parlare anche il giapponese<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup>David Mitchell, *Nove gradi di libertà*, Sperling e Kupfer, 2001, cap. 2.

<sup>53</sup>Panken, «Two Interviews with Mal Waldron on the 86th Anniversary of His Birth» cit.

*Tokyo Reverie* è il primo disco inciso in Giappone ed è già esso intriso di cultura giapponese in una maniera assolutamente non stereotipata, come abbiamo visto nel paragrafo 1.4.

Vari dischi sono interessanti dei periodi passati in Giappone, registrati sia in solo che con musicisti giapponesi. Il primo si chiama *Remincent Suite* (dovrebbe essere un errore di scrittura dal più ovvio *Reminiscent*, tuttavia non ci sono dichiarazioni a riguardo) ed è del 1972. Rappresenta un disco peculiare perché Mal Waldron, co-leader della band insieme al trombettista giapponese Terumasa Hino, dirige il quintetto regolare di Terumasa Hino prendendo il posto del pianista Mikio Masuda ed eseguendo una vera e propria suite scritta dallo stesso Mal Waldron in tre movimenti chiamata *Remincent Suite: Dig It Deep Down Baby; Echoes; Once More With Feeling* e un brano di Terumasa Hino intitolato *Black Forest*. Gli altri musicisti che partecipano a questa registrazione sono Takao Uematsu (ts), Motohiko Hino (dr) e Isao Suzuki (db).

Questa suite è peculiare perché rappresenta un lungo brano nel quale i movimenti non sono divisi da pause, ma da assoli o momenti più lirici. In particolare il solo di Terumasa Hino che rappresenta il passaggio tra il secondo e il terzo movimento è significativo perché porta il brano da un up-tempo a tempo di ballad. Nei primi due movimenti esce infatti un Mal Waldron free, tipico del tempo, ma nell'ultimo movimento esce fuori un Mal Waldron che scrive un tempo quasi sacro, pastorale, come quello di *Warm Canto*, ma con una melodia più sviluppata, più lunga, carica di tensione e capace di unire il mistero alla sacralità.

Anche il brano *Black Forest* è all'insegna della libertà e del free, basato su riff costanti e ripetitivi permettono ai musicisti di sviluppare i loro assoli in completa libertà.

Il secondo è un disco di standard chiamato *Another Step* con Umezaki Kazutoki del 1982, nel quale entrambi suonano liberamente su brani noti. In

un'intervista che mi ha rilasciato Umezu Kazutoki, per sottolineare la personalità mite e gentile di Mal Waldron, ha dichiarato che è sempre stato un piacere lavorarci insieme e che durante la registrazione del primo brano *I should care*, Umezu ha iniziato molto lentamente e così Waldron lo avrebbe fermato per permettergli di ricominciare al tempo lento al quale era partito lo stesso Umezu.

Nel 1995 esce un terzo disco molto interessante, chiamato *White Road Black Rain* per la *Tokuma Japan Corporation* ed è suonato con la cantante Jeanne Lee e il flautista giapponese Toru Tenda. Il disco è dedicato alle distruzioni di Nagasaki e Hiroshima, dalle quali Mal era rimasto molto colpito durante i suoi viaggi nel paese del sol levante. Questo lo possiamo evincere dal titolo dei due brani *White Road* e *Black Rain*, che sono chiari riferimenti alle conseguenze di un'esplosione nucleare. Toru Tenda ha confermato che questi brani sono basati su qualche accenno di melodia, mentre il resto è totalmente improvvisato. In questo brano si unisce la malinconia di una melodia semplice, ma oscura e un'improvvisazione di gruppo ben calibrata. Queste scelte, insieme alla scelta del titolo, sono in grado di rappresentare perfettamente il senso di oppressione provato da Mal nell'ascoltare i racconti, ancora vividi nell'immaginario giapponese, delle esplosioni delle bombe atomiche.

Il quarto disco è *Maturity 1: Klassics* del 1998, nel quale per la seconda volta si mette alla prova reinterpretando brani tratti dalla musica classica in chiave jazz. Questo disco è stato registrato con il vibrafonista Yoshihiko Katori e il bassista Kengo Nakamura e affrontano insieme brani di Chopin, Grieg e Bartòk inframezzati da originali dello stesso Waldron che fanno da collante del disco. Il vibrafono dà una sensazione completamente diversa al disco rispetto a quello Waldron che suonava Satie, rendendo ancora meglio l'idea di essere un gruppo da camera jazz che suona musica da camera classica.

Morirà pochi anni dopo, nel 2002, per un cancro ai polmoni e poco prima

inciderà due dischi: uno con David Murray chiamato *Silence* (Justin Time) e uno con Archie Shepp chiamato *Left Alone Revisited* (Enja). Questi due dischi rappresentano in qualche modo il testamento di Mal, posti alla fine di una carriera frastagliata di brani memorabili, ma senza mai raggiungere una fama eccessiva. In questi due dischi infatti inserisce i brani della sua carriera più famosi come *Soul Eyes*, ormai composto quasi cinquant'anni prima, *Left Alone* e *Lady Sings the Blues*, sottolineando una memoria per Billie Holiday mai svanita.

## 2 | Per un'estetica del jazz

### 2.1 Introduzione

Dopo aver esposto la vita di Mal Waldron, commentando via via alcuni dischi che sono stati significativi nella sua vita, ci sembra opportuno passare dal particolare al generale, commentando se possa esistere una estetica del jazz, del perché non esista e di come possa essere interessante costruirla. Dopo averlo fatto torneremo su Mal Waldron, analizzando più specificamente alcuni suoi brani e alcune sue composizioni, tentando di applicare alcune categorie estetiche alla sua opera.

In quali termini si può parlare di improvvisazione in musica? Il jazz è storicamente associato all'improvvisazione, ma non è certo il primo genere musicale della storia nel quale l'improvvisazione ha un ruolo dominante. Ci sono varie testimonianze sulle improvvisazioni di Bach, Mozart o Chopin, ma nel tempo si è agevolata l'esecuzione piuttosto che l'improvvisazione; così i Conservatori di musica hanno formato esecutori e compositori, ma raramente improvvisatori. Unica eccezione è stata l'improvvisazione organistica che è rimasta l'unica improvvisazione ancora afferente a un percorso di studi classico.

Una domanda in particolare nasce riflettendo sulla natura dell'improvvisazione: prima dell'invenzione della notazione musicale, e quindi della composizione, non si parlava di improvvisazione, ma semplicemente di musica, dunque è possibile oggi parlare di improvvisazione? Il termine *improvvisazione* assu-

me quasi un ruolo negativo se usata in vari ambiti, compreso quello musicale. Dire che una soluzione è *improvvisata* non dà senso di sicurezza per professioni come l'ingegnere o l'architetto; stessa cosa se un dentista si vantasse di *improvvisare*, certo non ci fideremmo del suo operato; ma anche nel descrivere una composizione con le parole: "Sembra improvvisata", non è esattamente quello che definiremmo un complimento, ma sembra nascondere una certa incapacità di scrittura da parte dell'autore, il quale non ha strutturato sufficientemente bene gli elementi compositivi all'interno dell'opera.

## 2.2 Improvvisazione e composizione

### 2.2.1 Esiste l'improvvisazione?

È possibile iniziare una breve analisi dell'estetica del jazz attraverso una domanda molto importante riportata da Ted Gioia nel suo articolo *The Aesthetics of Imperfection* e che è stata anche discussa da altri autori come Steven Feld: "Esiste l'improvvisazione?".

Se consideriamo la musica in sé, essa nasce come improvvisata, la notazione arriva molto tardi ed era l'unico modo per tramandare ai posteri certe idee musicali, le quali altrimenti si sarebbero senz'altro perse. Si potrebbe anzi affermare che, prima dell'invenzione della notazione, non si distingueva tra composizione e improvvisazione, differenza questa che invece al giorno d'oggi sembra fondamentale.

La musica ha uno statuto particolare per quanto riguarda l'improvvisazione infatti sono poche le arti che si esprimono nell'improvvisazione con profitto, forse solo la musica e il teatro. Ted Gioia ad esempio scrive:

Immaginiamo T.S. Eliot che dà letture di poesie in notturna e in questi spettacoli, invece che recitare poesie scritte in precedenza, reciti poesie improvvisate sul momento, una diversa ogni notte [...]

Immaginiamo invece di dare a Hitchcock o Fellini una macchina da presa compatta e chiediamo a loro di fare un film o qualunque cosa in quel determinato momento, senza i benefici di una sceneggiatura, un cast, il montaggio o la colonna sonora; allo stesso modo immaginiamo Matisse o Dalì che danno spettacoli notturni in cui danno sfoggio delle loro abilità - esibizioni nelle quali il pubblico paga per guardarli riempire tele su tele con dipinti, spesso spendendo solo 2 o 3 minuti per ciascun "capolavoro"<sup>1</sup>.

Quale potrebbe essere il motivo per considerare l'improvvisazione arte tanto quanto la musica scritta? L'improvvisazione non parrebbe avere quello statuto formale che invece ha la musica classica: nel flusso creativo si perde spesso il valore della ripetizione o della strutturazione che invece è presente in moltissima musica scritta. Si può facilmente eludere questa domanda chiedendosi se, nella cosiddetta musica colta contemporanea, questa formalità venga rispettata, o se il pubblico sia in grado di coglierla. Molto spesso nella musica contemporanea, come nella dodecafonia, nella musica spettrale ecc. . . , c'è una formalità portata talvolta all'eccesso, ma non la si coglie se non si analizza lo spartito. Ci troviamo di fronte a un ribaltamento: lo spartito diventa il veicolo principale della trasmissione artistica, più che la musica stessa. Potremmo forse sostenere che certa musica contemporanea è l'esatto opposto della creazione libera: da una parte l'analisi dello spartito come centro estetico-artistico, dall'altra l'assenza dello spartito.

La composizione spesso è una creazione basata su un'idea che può essere programmata in anticipo, ma anche la composizione ha bisogno di un esecutore per poter essere apprezzata. Quindi, nel caso della composizione abbiamo da una parte il compositore e dall'altra l'esecutore, nel caso dell'improvvisazione queste due figure si sovrappongono nella creazione di un nuovo motivo, virtualmente irripetibile. È sufficiente questa distinzione per definire l'improv-

---

<sup>1</sup>Traduzione mia da Ted Gioia, «Jazz: The Aesthetics of Imperfection», *The Hudson Review*, 39, 4 (1987), p. 585-600, p. 586

visazione? Vediamo alcuni casi per capire meglio come mai una differenza apparentemente palese diventa problematica.

### 2.2.2 Improvvisazione e registrazione

Come sottolineato da Ted Gioia nel suo articolo “*The aesthetics of imperfection*”, così come nel libro *Storia del jazz*<sup>2</sup>, il jazz è spesso associato con l’inizio della storia della registrazione: sembra quasi che non sia esistito il jazz senza registrazione perché le improvvisazioni non registrate, come è ovvio che sia, si sono perse nel tempo. Tuttavia il jazz esisteva prima che fosse registrato e ne abbiamo testimonianza grazie a personaggi che si perdono nel mito, come quello di Buddy Bolden. Quando finalmente, il 26 febbraio del 1917, la *Original Dixieland Jazz Band*<sup>3</sup> (formata ironicamente da soli musicisti bianchi) registrò il primo disco di jazz, non era certo un genere sconosciuto, ma un genere che si era sviluppato nelle decadi precedenti. Tuttavia questo disco, anche se ha la parola *jazz* nel nome del gruppo, non ha nessuna parte improvvisata, è invece tutta scritta.

Si è infatti iniziato dopo a registrare le improvvisazioni e qua nasce un secondo problema riguardante l’improvvisazione e la registrazione: si può ancora parlare di improvvisazione una volta che questa è stata incisa su disco? Certo, nel momento in cui viene registrata lo strumentista può improvvisare un assolo, ma il fatto che sia congelato e che si possa riascoltare, trascrivere e analizzare, lo rende a tutti gli effetti più simile a una composizione che a un’improvvisazione. Così sono nati i libri di trascrizioni di grandi improvvisazioni, i libri di pattern ricorrenti, etc. . .

Vediamo due problematiche fondamentali riguardanti l’improvvisazione che potremmo chiamare di *estetica pratica*. La prima riguarda l’antropologia: analizzeremo un caso studiato da Steven Feld in Papua Nuova Guinea, si possono

---

<sup>2</sup>Ted Gioia, *Storia del jazz*, EDT Siena Jazz, 2022.

<sup>3</sup>Ivi.

comprendere le registrazioni dei brani improvvisati dalla popolazione Kaluli anche se non ci si trova fisicamente là? La struttura dei loro brani infatti è fatta per essere ricondotta alla foresta nella quale vivono, nel loro modo di celebrare i defunti e di celebrare i vivi. La seconda problematica riguarda il diritto d'autore: un autore che improvvisa un brano è detentore dei diritti di quell'esecuzione?

### 2.2.3 Antropologia, estetica e improvvisazione

L'improvvisazione non è ovviamente limitata al jazz, ma si estende a molti generi contemporanei e, ovviamente, era la pratica prevalente della musica prima dell'invenzione della notazione. Si possono fare molti esempi di musica improvvisata in popolazioni che non hanno mai sviluppato una notazione musicale come quella africana o asiatica; prendiamo un caso peculiare riportato da Steven Feld, antropologo ed etnomusicologo, che ha coniato il termine *acustemologia*, fusione dei termini *acustica* e *epistemologia*.

Nel libro *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*.<sup>4</sup> Steven Feld, jazzista e antropologo americano, ha descritto il suo lavoro di ricerca tra il 1976 e il 1977 in Papua Nuova Guinea, studiando nella zona del *Bosavi* la popolazione Kaluli. Il metodo di Feld nello studio della popolazione kaluli rispecchia fedelmente quello del buon jazzista: ha prima di tutto ascoltato e ha poi speso le sue energie per imparare il loro linguaggio e la loro musica. Era stato presentato infatti alla popolazione Kaluli come *uomo di canzone* e il suo compito da antropologo era proprio studiare il modo di comporre e di fare musica dei Kaluli.

Studiare un linguaggio musicale è un lavoro arduo, che non richiede meno tempo di quanto ne serva per imparare una lingua e il miglior modo per acquisirlo, come appunto per una lingua, è vivere in prima persona immerso tra

---

<sup>4</sup>Steven Feld, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, Il saggiatore S.P.A., Milano, 2009.

coloro che lo praticano. Questo Steven Feld lo sapeva bene: sapeva che per imparare la musica kaluli aveva bisogno di abitare là, così come per imparare a suonare jazz aveva dovuto frequentare e suonare nei night club. Per questo lo studio di Steven Feld, che pure è stata la sua prima ricerca, è importante. In un'intervista con Carlo Serra e Nicola Scaldaferrì ha detto:

Con il senno di poi, si può dire forse che la ragione per cui il libro è rilevante ancora oggi non è tanto il suo essere un lavoro specifico sul sistema simbolico del suono nella foresta pluviale della Nuova Guinea, quanto il suo introdurre interrogativi storici e comparativi più ampi nel campo dell'estetica, del suono e del significato.<sup>5</sup>

Questo testo è stata la prima opera, infatti, a dare l'input a Feld per la coniazione del termine *acustemologia*, usato per indicare un'epistemologia basata sul suono. Ha anche gettato le basi per i suoi lavori sulle campane e su come il loro suono sia fondamentale per definire lo spazio vitale degli abitanti italiani, greci, francesi, norvegesi, finlandesi e danesi.

C'erano una volta un bambino e sua sorella maggiore, si chiamavano reciprocamente *adé*. Un giorno andarono insieme a un ruscello a pescare gamberetti d'acqua dolce. Poco tempo dopo, la ragazzina ne acchiappò uno: il fratellino era ancora senza. Lui guardò la preda e si rivolse alla sorella, abbassando il capo e piagnucolando: *Adé, ni galin andoma* ("Adé, io non ho nessun gamberetto"). Lei rispose: "Non te lo do, è per la mamma".

Più tardi, in un altro punto della riva del ruscello, lei ne prese un altro; il fratellino era ancora senza. Ancora una volta la pregò: *Adé, ni galin andoma* e lei ancora rifiutò: "Non te lo do, è per il papà". Una terza volta il fratellino la pregò: *Adé, ni galin andoma*, ma lei disse: "Non te lo do, è per il fratello maggiore".

Il bambino era molto triste, ma proprio in quel momento pescò un gamberetto piccolissimo. Lo strinse forte nel pugno; quando aprì la mano, era tutta rossa. Separò la carne dal guscio e si mise il

---

<sup>5</sup>Ivi, p. 19.

guscio sul naso. Il suo naso diventò di un colore rosso violaceo. Poi il bambino guardò le sue mani: erano ali.

Quando lei si voltò e vide che il suo fratellino era diventato un uccello si disperò: “Oh, adé, non volare via”. Lui aprì la bocca per risponderle, ma non uscirono parole, solo il verso piangente in falsetto acuto dell’uccello *muni*.

Lui iniziò a volare, ripetendo il richiamo dell’uccello *muni*, un *eeeeee* discendente. Vedendolo così, sua sorella si mise a piangere e gridò: “Oh, adé, torna indietro, prendi i gamberetti, mangiali tutti, torna indietro e prendi i gamberetti”. Ma le sue parole erano vane. Ora il bambino era un uccello *muni* e continuava ad emettere il suo verso piangente. Dopo un po’, il verso diventò più lento e costante.

Della colomba frugivora si conoscono due richiami, il primo più veloce e il secondo più lento e il mito calca perfettamente questa realtà. I kaluli sanno bene che le note che cantano non sono esattamente quelle della colomba, tant’è che riescono ad imitare il richiamo della colomba senza problemi, ma ne possiedono anche una versione simbolica, che è quel verso discendente che richiama la tristezza e la malinconia. La stessa tristezza e malinconia della sorella che perde il fratello e del fratello che, persa la sorella, canta disperato la sua solitudine in forma di uccello.



Figura 2.1: Canto discendente kaluli

In questo mito a essere punita è la sorella. Nella popolazione Kaluli infatti le bambine devono sempre occuparsi dei fratelli più piccoli e questo mito vuole insegnare quale sia il ruolo delle sorelle e dei fratelli Kaluli. L’anormalità massima è infatti rappresentata dal fatto che la sorella voglia dare i gamberetti prima ai genitori e al fratello maggiore. In pratica, sostiene Feld, questa sequenza di eventi va contro tutte le norme di comportamento e pratiche sociali

kaluli. Un altro fattore a favore del fatto che ad essere punita sia la sorella è che il cibo rappresenta il modo principale per instaurare rapporti fra tutte le persone, amici e parenti: non donare cibo a qualcuno di affamato rappresenta un atto molto grave. Per capire l'importanza data al cibo dai Kaluli, possiamo riportare il fatto che due persone possono chiamarsi reciprocamente con il nome del cibo che hanno mangiato insieme: possono ad esempio chiamarsi *ni galin*, "mio gamberetto" perché hanno mangiato gamberetti insieme.

Tra i Kaluli danzare o cantare significa *obè mise*, ovvero diventare uccelli, abbandonare la propria forma umana. Le anime dei defunti sono reincarnate in uccelli, cantando per sempre il loro dolore nell'aver abbandonato i propri cari. Questa trasformazione avviene in tre momenti: nel canto, nella danza e nella morte. L'anima dei defunti abbandona il corpo e si trasferisce in un uccello, il quale diventa *ane mama*, ovvero la manifestazione degli spiriti di Kaluli defunti. Ogni umano ha un suo corrispettivo in forma di uccello a seconda della categoria sociale (uomo, donna, bambino, vecchio) e a seconda del temperamento (collerico, docile, ostile, nervoso...). Questo evidenzia come i Kaluli creino le analogie tra uccelli e umani e quindi la loro peculiare differenziazione delle categorie aviarie: rumorosi, silenziosi, che dicono il loro nome, che cantano brevemente, che cantano lungamente...

Nella popolazione Kaluli l'improvvisazione musicale è parte della vita, si improvvisano canti per la morte, per i matrimoni, i canti sono spesso improvvisati in gruppo, creando vere e proprie polifonie estemporanee. Andrebbero queste intese come improvvisazioni o come composizioni? Spesso i temi si ripetono: queste melodie discendenti si trovano infatti in diversi dei canti funerari e se ne può rintracciare un pattern sotterraneo che permette di comprendere come possano essere improvvisati in gruppo. Le ripetizioni evidenti all'orecchio, le pratiche costruite nel tempo che portano a costruire i brani in maniera sempre simile tra loro e il fatto che le melodie siano sempre associate al canto di un

determinato uccello, le rende forse più simili a composizioni o improvvisazioni? Sembrerebbero essere composizioni corali, ma create in maniera estemporanea, eppure allo stesso tempo ogni volta sono diverse. Non è l'idea occidentale di composizione, ma neanche l'idea di improvvisazione: le due si mescolano e si trasformano in qualcos'altro.

**Acustemologia** Per i Kaluli dunque la musica non ha solo un valore di tipo artistico, ma vitale, suonare non è solo una pratica estetica, ma una parte centrale della vita di tutti i giorni. Senza la musica non c'è lamento, senza lamento non c'è ricordo e dimenticare, per i Kaluli, equivale a un omicidio.

Nell'articolo *Un manifesto per l'acustemologia*<sup>6</sup> Steven Feld sottolinea un altro aspetto importante:

Non avevo idea che le canzoni a Bosavi erano delle mappature della foresta pluviale eseguite con la voce, che venivano cantate dal punto di vista di un uccello; non pensavo che avrei dovuto comprendere la poetica dei canti come dei percorsi di volo attraverso i corsi d'acqua della foresta – adottando una prospettiva corporea piuttosto differente dal percepire stando coi piedi per terra.<sup>7</sup>

Con questa idea Steven Feld introduce un nuovo modo di concepire lo spazio attraverso il suono: non è il suono a essere generato dai contesti, ma grazie al suono si ha una mappatura del luogo. Questo avviene, in maniera meno evidente, in qualunque musica improvvisata. Così l'improvvisatore sceglie un tema piuttosto che un altro perché si trova davanti a un certo pubblico, davanti a un certo palco, in un certo spazio.

Ecco dove e come è nato il termine concettuale di acustemologia: ascoltando negli anni il modo in cui il suono in quanto conoscenza ed il suono attraverso la conoscenza assume le sembianze di un

---

<sup>6</sup>Steven Feld, «Un manifesto per l'acustemologia», in *Dialoghi con i non umani*, a cura di E. Fabiano F. Mangiameli, Mimesis, 2019.

<sup>7</sup>Ivi, p. 2.

archivio udibile di sintonie e contrasti relazionali di lunga durata, naturalizzati infine come luogo e voce.<sup>8</sup>

La relazione si estende dal rapporto tra soggetto e luogo alla relazione tra soggetto e soggetto, con le parole di Cecil Taylor:

L'improvvisazione è la capacità di comunicare con i geni che ci hanno preceduto e di arrivare, con reverenza, a ottenere un senso personale del loro universo e tradurlo per noi stessi, per darlo a coloro che ci seguiranno.

Quindi una comunicazione che passa dall'improvvisazione per arrivare ad avere un rapporto con altri e per altri.

Mantenere la freschezza dell'improvvisazione è una sfida interiore, una lotta con se stessi che mira a sradicare la rigidità del sé e a proteggerci da una fissità senza vitalità.<sup>9</sup>

La freschezza dell'improvvisazione nel caso della musica Bosavi è data dalla novità del canto, la nuova creazione polifonica; nel caso della musica occidentale invece è il generare una novità che non sia imitazione.

## 2.2.4 Improvvisazione e diritti d'autore

Nella musica classica le melodie sono scritte, quindi sono verificabili e confrontabili tra loro: è facile riconoscere un plagio a un altro brano semplicemente confrontando tra loro gli spartiti. Invece per quanto riguarda l'improvvisazione come possiamo rapportarci al diritto d'autore? Qua entra in gioco il lavoro pratico dell'estetica, riportiamo la vicenda analizzata da Eric Lewis nel capitolo "What does the Law Hear? James Newton and the Beastie Boys" del libro *Intents and Purposes: Philosophy and the Aesthetics of Improvisation*<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup>Ivi, p. 8.

<sup>9</sup>Arnold Ira Davidson, *Gli esercizi spirituali della musica. Improvvisazione e creazione*, Mimesis, 2020, p. 83.

<sup>10</sup>Eric Lewis, *Intents and Purposes: Philosophy and the Aesthetics of Improvisation*, Michigan University Press, 2019, Capitolo 1: "What does the Law Hear? James Newton and the Beastie Boys".

James Newton è un flautista, compositore e band leader afroamericano che ha lavorato e lavora con numerosi generi musicali: jazz, classica e improvvisazione integrale. Nel 2000 entrò in causa con i Beastie Boys, gruppo alternative rock e hip hop americano, perché avevano utilizzato un sample di 6 secondi tratto dall'improvvisazione di James Newton *Choir* nel loro brano *Pass the mic*.

La causa sarà vinta dai Beastie Boys perché la corte riteneva che tre note sole non siano sufficienti per garantire un'appropriazione di una proprietà intellettuale. Non solo: il brano non essendo registrato, ma essendo improvvisato, quindi estemporaneo, non ha la possibilità di avere uno spartito con cui confrontarlo. Eric Lewis<sup>11</sup> sottolinea vari punti di discussione a riguardo.

1. La corte ha preso una particolare posizione su cosa costituisce il lavoro musicale e cosa sia l'originalità musicale: un brano che possa essere definito attraverso uno spartito e che sia scritto tramite parametri melodici, armonici e ritmici e solo su questi elementi si basa l'originalità, tralasciando quindi ad esempio la modalità di esecuzione del suono.
2. James Newton era ben conscio di come una corte occidentale avrebbe reagito a questa accusa e nonostante questo ha voluto procedere.
3. Come mai coloro che sono dalla parte della musica pop sono più favorevoli nei confronti dei Beastie Boys, mentre i jazzisti sono tendenzialmente più d'accordo con James Newton?

Concentriamoci sul primo punto, poiché gli altri derivano di conseguenza da quello. La definizione che ha adottato la corte americana è una semplificazione di ciò che è in effetti un lavoro musicale, facendo riferimento solamente a una parte ben precisa di cosa sia un brano musicale: ritmo, melodia e armonia. Questo, dice Lewis, inficia la possibilità per un artista di essere protetto

---

<sup>11</sup>Ivi.

dal punto di vista legale per quanto riguarda la proprietà intellettuale del suo lavoro. Tuttavia è anche opportuno dire che il brano musicale è epistemica-mente opaco, nel senso che non è facile darne una definizione precisa senza avere accesso alle nozioni di spartito e pentagramma e anche con lo spartito non è detto che ognuno collocherebbe un tale oggetto sotto l'idea di lavoro musicale.

Prendiamo ad esempio il caso di John Cage: possiamo considerare musicale il suo *4 e 33*? Possiamo considerare il suo lavoro *Water work* come brano musicale? O saremmo forse più portati a non ritenerlo tale, come non lo ritenne tale Mike Buongiorno quando John Cage si presentò a *Lascia o raddoppia*?<sup>12</sup>

La corte che studiò il caso Newton-Beastie Boys ha applicato un'idea ben precisa riguardo alla musica, ovvero che ciò che può essere scritto su uno spartito è considerato degno della difesa intellettuale dell'opera, mentre ciò che non viene registrato non lo è.

Da una parte abbiamo visto l'improvvisazione nel suo ambiente antropologico: come viene utilizzata per ricordare i defunti, per mappare la foresta pluviale, in un misto tra brani ricordati e brani inventati. Dall'altra abbiamo analizzato come la corte americana abbia mantenuto una visione etnocentrica per l'analisi del caso Newton-Beastie Boys.

## 2.3 Il Jazz

### 2.3.1 Imitazione ed emulazione

Se consideriamo il jazz come un linguaggio<sup>13</sup>, è ovvio che ci siano espressioni che si ripetono, modi di dire, pattern ricorrenti e così via. Quindi in qualche

---

<sup>12</sup>C'è molta confusione riguardo la partecipazione di John Cage a "Lascia o raddoppia", ma sembra essere confermato da un nastro registrato e trascritto poi da Carlo Bertocci per la rivista *Gong* del 1975.

<sup>13</sup>Mauro Grossi, «Il Jazz è sempre improvvisato!», in *L'improvvisazione non si improvvisa*, a cura di Fabio De Sanctis De Benedictis, 2021.

modo l'improvvisazione non è realmente improvvisata. In effetti sarebbe un errore associare l'improvvisazione a una pratica aleatoria: nel jazz ad esempio si segue spesso un giro armonico, denominato *chorus*, così che tutti i musicisti abbiano dei chiari riferimenti temporali, armonici e melodici; nelle improvvisazioni più integrali, invece, come ad esempio nei lavori di Sylvano Bussotti, ci si ascolta e si segue un'idea visuale comune; nel free jazz ci si ascolta e si crea qualcosa che parte dalle idee di ognuno dei musicisti, oppure si parte da partiture sperimentali come quelle di Anthony Braxton. L'improvvisazione, in effetti, non è mai del tutto improvvisata, ma frutto di lavoro individuale e di gruppo. Scrive Arnold Davidson:

Nell'estetica e l'etica del jazz c'è una differenza profonda tra chi suona secondo una serie di regole (tipo le regole del be-bop) e chi mette in atto un'improvvisazione realizzata come una forma di libertà individualizzata. Di certo, l'improvvisazione non deve privarsi delle regole, non si improvvisa alla cicca, ma l'improvvisazione non è nemmeno l'obbedienza a un sistema di regole.<sup>14</sup>

Se dunque l'improvvisazione non è soggetta a un preciso sistema di regole, se non quelle dettate dal buon senso e dal buon gusto, l'improvvisazione musicale sublima in una pratica sociale a tutti gli effetti. Improvvisare in gruppo diventa così un micro-mondo dove si riproducono le dinamiche sociali: ognuno con la propria libertà, in rapporto con la libertà degli altri, limitandola o ampliandola, ma cercando di creare qualcosa insieme. L'esempio paradigmatico è il free jazz, perché nel free si è quasi totalmente privi di una struttura comune da seguire, questo lo rende più imprevedibile e socialmente interessante.

Quando si passa all'improvvisazione di un individuo all'improvvisazione collettiva, cioè dall'improvvisazione etica a quella politica, si crea davvero una nuova situazione. Si deve rispondere a qualcosa di imprevisto e di inaspettato, che viene non dal mio tentativo di

---

<sup>14</sup>Davidson, *Gli esercizi spirituali della musica. Improvvisazione e creazione* cit., p. 67.

superare me stesso, ma dagli altri. Questa forma di improvvisazione collettiva cerca di creare, in sostanza, una nuova forma di vita politica che ha bisogno sì di una forza etica individuale, che certo dipende dal tentativo di superare se stessi, ma sempre in risposta agli altri e quindi con un altro tipo di tecnica, di immaginazione specifiche. Anche se riusciamo a inventare qualcosa per noi stessi, quando c'è un contesto sociale, quando dobbiamo rispondere agli altri, abbiamo paura di sbagliare, abbiamo paura degli altri, proviamo timidezza. La risposta a qualcosa che viene da fuori crea una nuova dimensione di sfida.<sup>15</sup>

L'improvvisazione di gruppo diventa quindi un'attività politica senza le sue istituzioni, ogni improvvisatore nel free jazz arriva con le sue idee e con il suo bagaglio tecnico cercando di creare qualcosa insieme agli altri. Quando si ascolta un'improvvisazione ben riuscita si coglie il reagire a qualcosa di inaspettato, si assiste alla creazione di un nuovo ordine politico. Il flusso creativo del free jazz è ricettivo: si crea qualcosa di nuovo a partire da idee prese in prestito dagli altri, dalla nostra memoria, dalla nostra tecnica e si fonde con gli altri per dare vita a qualcosa di diverso.

Tuttavia in un mondo dove possiamo registrare e riascoltare quello che era stato consegnato a un momento estemporaneo, il rischio è di piombare nell'imitazione. Se io posso ascoltare quel determinato assolo di Miles Davis, posso risuonarlo, farlo mio e magari citarlo, ma se ascolto esclusivamente quel disco e imparo a improvvisare parlando solamente il suo linguaggio musicale, il rischio è che diventi un suo imitatore, perdendo la mia soggettività e consegnandola a qualcun altro. L'improvvisatore evolve nel tempo, ma la registrazione annulla questa perdita e permette di ascoltare improvvisazioni diverse, da epoche diverse, permette confronti, studi, analisi ecc. . .

Secondo la definizione standard, l'imitazione è la riproduzione di un modello, mentre l'emulazione è il desiderio e lo sforzo di eguagliare

---

<sup>15</sup>Ivi, p. 108.

o superare qualcuno. Attraverso il modello, l'emulazione tenta di andare oltre il modello. Possiamo dire che l'imitazione cammina sulle orme altrui, senza avere un percorso proprio. L'imitatore è un soggetto passivo in qualche modo assoggettato alla persona che imita.<sup>16</sup>

Se abbiamo definito l'improvvisazione come libertà, allora l'imitazione equivarrebbe a incatenarsi a un solo modo di concepire la musica. Così come per Adorno l'astrologia era il consegnare il libero arbitrio a un sistema che prevede il comportamento e le azioni future garantendosi la possibilità di far ricadere su qualcosa di esterno il problema della scelta<sup>17</sup>, così l'imitazione è lo spogliarsi del peso della scelta musicale ed è il ritornare nella sicurezza di ciò che conosciamo, negandoci la possibilità di esplorare. Da una situazione politica di creazione collettiva basata sulla ricettività, ci si trova a far fronte allo scontro di soggettività che non collaborano e che non riescono ad esprimere loro stesse.

---

<sup>16</sup>Ivi, p. 74.

<sup>17</sup>Theodor W. Adorno, *Stelle su misura. L'astrologia nella società contemporanea*, Einaudi, 2010.



## 3 | L'impressionista e il minimalista del jazz

### 3.1 Introduzione

La musica di Mal Waldron è peculiare sotto diversi aspetti: da una parte il forte lirismo, quasi sacrale, presente in alcuni suoi brani, simile a molta musica colta europea; dall'altra l'accento ritmico insistente, ripetitivo, martellante, più tipico di una cultura di matrice africana. Mal Waldron era di formazione un musicista classico, poi convertitosi al jazz e questo è presente in diversi dischi che non potremmo considerare come voci fuori dal coro rispetto alla sua produzione, ma come sua parte integrante, come *Mal Waldron plays Erik Satie*.

È interessante notare come alcuni recensori della musica di Waldron, soprattutto solista o in gruppi piccoli, l'abbiano classificato come impressionista o minimalista<sup>1</sup>. Ma a cosa è dovuta questa relazione con l'impressionismo e il minimalismo?

Da una parte è probabile che molti dei suoi brani più lirici, come *Quiet Temple*, *Warm Canto*, *Modal Air* e altri ricordino l'impressionismo per gli accordi rarefatti, le armonie minori con al canto none che si alternano a settime o note cordali. Non è un caso infatti che abbia registrato un disco dedicato

---

<sup>1</sup>Shatz, «Free at Last. Mal Waldron's ecstatic minimalism» cit.

ad Erik Satie, che nelle *Gymnopedie*, utilizza in abbondanza. Dall'altra anche prendendo come esempio i soliti brani troviamo al loro interno un forte elemento di ripetizione, più tipico invece del minimalismo, come quello di Steve Reich.

Proveremo in questo capitolo ad approfondire il rapporto tra Mal Waldron e impressionismo e minimalismo, ma tenteremo anche di analizzare quali sono le caratteristiche peculiari del suo stile.

## 3.2 Analisi delle composizioni di Mal Waldron

### 3.2.1 *Soul Eyes*

Questo è senza dubbio il brano più famoso di Mal Waldron e rappresenta il suo lascito negli standard jazz, è infatti incluso nel Real Book e suonato moltissime volte. Era stato composto in una sola notte<sup>2</sup> e inizialmente incluso nel disco *Interplay for Two Trumpets and Two Tenors* e la fortuna di Waldron sarà quella che casualmente il sassofonista era proprio John Coltrane, ancora non così noto al grande pubblico come sarebbe stato pochi anni dopo.<sup>3</sup> Cinque anni dopo la scrittura di *Soul Eyes*, ormai nessuno ricordava questo brano, tranne John Coltrane, che lo incise nel 1962 sotto la Impulse!, rendendolo un brano conosciuto e molto eseguito.

Il brano è uno slow swing in 32 battute con struttura ABAD in tonalità di Mi bemolle maggiore, tuttavia la tonalità d'impianto si raggiungerà solamente alla fine della B per la prima volta e alla fine del brano nel finale della D. Il resto del brano è caratterizzato da un forte lirismo, è un brano nel quale la melodia viene sviluppata molto di più rispetto ai brani successivi e perfettamente adatta a un fiato, piuttosto che a uno strumento come il pianoforte.

---

<sup>2</sup>Gioia, *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. cit., p. 388-390.

<sup>3</sup>Ibidem.

Per come era stato concepito infatti, ovvero come un brano lento, le note lunghe non sarebbero state molto incisive se fatte dal pianoforte, mentre lo sono molto se fatte da uno strumento come un sassofono o una tromba. Non è un caso infatti che fosse stato composto per il disco *Interplay for Two Trumpets and Two Tenors*. Armonicamente il passaggio più ardito è probabilmente tra battuta 11 e battuta 13, perché dal Sol maggiore si passa al Sol bemolle maggiore, per poi finalmente giungere al Mi bemolle maggiore. Riportiamo un testo legato a questo brano:

A soul  
I'm told  
Can be both hot and cold  
So how is one to know  
Which way to go  
A soul is mirrored  
In the eyes  
But how is one to know  
When the whole world  
Is full of such lies  
So darling  
Watch those eyes  
And even more those lies  
And then you will see them smile  
For a long, long while  
Then you'll know that the one  
Who will always  
Always be true  
That's how I  
That is how I found, found you  
Found you

# Soul Eyes

Mal Waldron

**A** Cm7 G7(b9) Cm7 F7



Fm7 Bb7(b) Gm7(b5) C7(b9)



**B** AbMA7 Am7(b5) D7(b9) GMA7 Db7(#11)



GbMA7 Fm7 Bb7 EbMA7 Dm7(b5) G7(b9)



**A** Cm7 G7(b9) Cm7 F7



Fm7 Bb7(b) Gm7(b5) C7(b9)



**D** AbMA7 Am7(b5) D7(b9) Gm7(b5) C7(b9)



Fm7 Bb7 EbMA7 (Dm7(b5) G7(b9))



### 3.2.2 *Left Alone*

Left Alone è una composizione di Mal Waldron e Billie Holiday realizzata durante un viaggio in aereo, ma che lei non ha fatto in tempo a registrare. Le parole le ha scritte Billie Holiday e la musica da Mal Waldron. Il testo è il seguente:

Where's the love that's made to fill my heart?  
Where's the one from whom I'll never part?  
First they hurt me, then desert me  
I'm left alone, all alone

There's no house that I can call my home  
There's no place from which I'll never roam  
Town or city, it's a pity  
I'm left alone, all alone

Seek and find they always say  
But up to now it's not that way  
Maybe fate has let him pass me by  
Or perhaps we'll meet before I die  
Hearts will open, but until then

I'm left alone, all alone

Da queste parole traspare l'amarezza di Billie Holiday che ha caratterizzato l'ultima parte della sua vita. Questa amarezza va di pari passo con la scelta armonica e melodica di Mal Waldron, capace di creare un'atmosfera cupa e malinconica.

Il brano è una Ballad dalla struttura diversa dal solito: dopo le due A abbiamo una B di sole 4 battute, dopodiché abbiamo nuovamente una A che chiude il brano. L'atmosfera del brano è minore, ma essendo che la melodia non tocca mai il sol potrebbe anche essere considerata dorica, anche se l'atmosfera generale è più tonale che modale.

# Left Alone

Mal Waldron

**A** Bm Em Bm

Where's the love that's made to fill my heart? Where's the

Em7 C#dim7 DMA7 GMA7

one from whom I'll never part? First they

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 F#7

hurt me— then de - sert me— I'm left a - lone all a - lone. There's no

**A** Bm Em Bm Em7 C#dim7 DMA7 GMA7

house that I can call my home. There's no place from which I'll never roam Town or

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 Bm7

ci - ty— it's a pi - ty— I'm left a - lone all a - lone

**B** Em7 A7 DMA7 Bm7 Em7 A7 C#m7 F#7

Seek and find— they al-ways say— But up to now— it's not that way. May-be

**A** Bm Em Bm Em7 C#dim7 DMA7 GMA7

fate has let him pass me by: Or per - haps we'll meet be-fore I die. Hearts will

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 Bm7

o - pen— but un - til then— I'm left a - lone all a - lone

### 3.2.3 *Quite Temple/All Alone*

Abbiamo già parlato del brano *Quiet Temple/All Alone* nella sezione 1.2.5, però adesso è interessante approfondirne la struttura e l'idea compositiva di fondo.

Il brano è in tonalità di Mi frigio e si apre con un tremolo che dura poco più di quattro battute. Il basso è incessante e ripetitivo, costruito su una decima ribattuta dalla mano sinistra. Il contrabbasso e la batteria giocano un ruolo di supporto nella melodia estremamente malinconica di questo brano. Il tema ha la forma di una classica *song* americana, quindi AABA. La A è caratterizzata da una melodia semplice e lunga, che forse era stata pensata per un fiato e che, per rimediare alla breve durata dell'emissione sonora di un pianoforte, tutta la melodia è suonata con un tremolo della mano destra.

La B è ritmicamente estremamente simile alla A, ma invece di iniziare con un accordo minore, si apre su un Fa maggiore, che dà apertura e luce al brano.

Il solo di Waldron si sviluppa sulla struttura, ma in *double feel*: mantiene cioè lo stesso timing di cambio nella struttura. Il brano così si trasforma, diventando un *medium swing*, che ha però cambi di accordo di media ogni battuta invece che avere due accordi per battuta e permettendo così a Waldron di sviluppare le sue idee con più chiarezza.

Qua emerge fortemente una caratteristica dei suoi assolo, ovvero la ripetitività di certe frasi e certe idee. Vediamo che l'assolo, nella partitura allegata, comincia a battuta 39: la frase con cui si apre il solo in anacrusi (mi fa# sol la) si ripete per altre due volte, per poi essere ripetuta alla fine di battuta 46 con un leggero cambio di note. La stessa cosa vale per la frase di battuta 47, che ritroviamo a inizio della battuta 63. Infine notiamo anche tutte le frasi della seconda A di assolo si somigliano, in particolare da battuta 55 a battuta 62 si alternano solamente due frasi che fanno da pilastro per il finale

dell'improvvisazione.

Un altro fatto da sottolineare riguardo questo brano è il finale, ed è uno degli indizi per cui questo brano può essere ricondotto sia alla musicalità africana e jazz, a causa della ripetitività delle frasi e degli ostinati con la mano sinistra, sia alla musica colta europea e in particolare all'impressionismo. Il finale, infatti, dopo aver mantenuto per tutto il brano un'atmosfera minore e un cambio di accordi frigio, conclude con un accordo che da minore si trasforma in maggiore. È impossibile non ricondurlo alla prima Gymnopedie di Satie che, come abbiamo detto, registrerà nel 1984, che si conclude in maniera altrettanto inaspettata e diversa dal resto del brano. Nel brano di Satie infatti si respira una simile aria malinconica, che si conclude poi con un accordo minore invece che un più prevedibile accordo maggiore.

# Quiet temple/All alone

Trascr. Matteo Bizzarri

Mal Waldron  
Con 8va alta  
tremolo a piacere

$\text{♩} = 60$

Em F Am G F Em Dm F Em

7 **A** Tema

Em F Am G F#m7 B7 F#m7 B7

11

F Am Bm7 Em

15 **A**

Em F Am G F#m7 B7 F#m7 B7

19

F Am Bm7 Em

23 **B**

F B $\flat$ 7 Am G F Em

27

F B $\flat$ 7 Bm7

31 **A**

Am G F Em F $\sharp$ m7 B7 F $\sharp$ m7 B7

35

F Am Bm7 Em

$\text{♩} = 120$   
**A** Solo  
 Double-time

39

Em F Am G

43

F $\sharp$ m7 Bm7 F $\sharp$ m7 Bm7

47

F Am Bm7

51

Em

**A**

55

Em F Am G

59

F#m7 Bm7 F#m7 Bm7

63

F Am Bm7

67

Em

71 **B** ♩ = 60  
Tempo primo

Musical notation for measures 71-74. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bass staff contains a bass line with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Chords are indicated below the bass staff: F, Bb7, Am, G, F, and Em.

75

Musical notation for measures 75-78. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bass staff contains a bass line with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Chords are indicated below the bass staff: F, Bb7, and Bm7. There are triplets in both staves.

79 **A**

Musical notation for measures 79-82. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bass staff contains a bass line with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Chords are indicated below the bass staff: Em, F, Am, G, F#m7, B7, F#m7, and B7. There are triplets in both staves.

83

Musical notation for measures 83-86. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bass staff contains a bass line with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. Chords are indicated below the bass staff: F, Am, Bm7, Am, G, Am, G, Am, G, F, and E. There are triplets in both staves. The piece ends with a *rall...* marking and a *f* dynamic.

### 3.3 Impressionismo o minimalismo?

Nel capitolo 1 abbiamo sottolineato, ricostruendo la vita di Mal Waldron, di come la sua musica sia stata una via di mezzo tra il free e la composizione. In un'intervista ha dichiarato di aver registrato a suo nome all'incirca 400 brani<sup>4</sup>, senza però contare i balletti e le composizioni delle musiche per film. Questo ci fa rendere conto della grande inventiva che ha caratterizzato la vita e il lavoro di Mal Waldron.

Possiamo quindi avanzare alcune conclusioni personali riguardo lo stile e le peculiarità di un pianista passato in secondo piano troppo a lungo.

Lo stile di Mal Waldron è basato su armonie molto decise, costruite con la mano sinistra, tuttavia le melodie sono sviluppate su entrambe le mani e spesso nelle composizioni c'è più di una voce che si intreccia. Prendiamo ad esempio *Quiet Temple*: in questo brano notiamo come la mano sinistra faccia cantare due voci che non fungono solo da accompagnamento, ma da vere e proprie melodie e a queste si aggiunge la melodia vera e propria. Nei momenti di silenzio tuttavia si può ascoltare come il contrabbasso sia portato naturalmente a produrre una sorta di contrappunto alle 3 melodie sviluppate. Questo sviluppo probabilmente è stato ispirato dal tempo passato con Mingus e che Mal ha trasmesso ai musicisti con cui lavorava.

Enrico Rava, in un'intervista che mi ha rilasciato ha sottolineato come lo stile di Waldron fosse peculiare: un suono molto scuro e l'iterazione con la sinistra di riff molto insistenti. Questo è stato sottolineato da tutti quelli che ci hanno suonato insieme e con cui ho avuto il piacere di parlare come George Haslam e Tiziana Ghiglioni.

Non è casuale però il legame che si può cercare tra Mal Waldron e l'impressionismo, anche se sotto certi aspetti è sbagliato. Da una parte è vero che lo

---

<sup>4</sup>Panken, «Two Interviews with Mal Waldron on the 86th Anniversary of His Birth» cit.

stesso Waldron era legato alla musica francese soprattutto di inizio '900, come abbiamo visto per il disco *Mal Waldron plays Erik Satie*, allo stesso tempo però il suono di Waldron è peculiare, ma apparentemente lontano dalle sonorità delicate dell'impressionismo ad esempio di Debussy. Questo è vero se consideriamo il modo di suonare di Mal, ma nel modo di comporre? Possiamo dire che nel modo di comporre di Mal Waldron ci sia qualcosa che riporta all'impressionismo sotto certi aspetti. L'alternanza tra accordi minori; le modulazioni di tono tra accordi maggiori, lo sviluppo di melodie semplici con accompagnamenti a volte più complessi delle melodie stesse.

Allo stesso tempo però, se dovessimo scegliere solo tra impressionismo e minimalismo, verrebbe più naturale scegliere il minimalismo come rappresentante dello stile waldroniano. La ripetitività dei riff, ma anche delle melodie improvvisate, come abbiamo visto analizzando *Quite Temple*, è una caratteristica privilegiata del modo di suonare di Waldron.

Crediamo, tuttavia, che nessuna delle due categorie possa essere usata proficuamente con Mal Waldron, che aveva sì momenti in cui poteva avvicinarsi a un genere o all'altro, ma che spesso preferiva la libertà alla costrizione di una struttura.

### **3.3.1 Il duo come strumento privilegiato per l'improvvisazione**

Non è un caso che il duo sia stato utilizzato da Mal così spesso e a lungo. Il duo, infatti, ha delle caratteristiche molto peculiare nell'improvvisazione: garantisce una grande libertà espressiva, ma allo stesso tempo l'essere in due permette una grande collaborazione e stimoli reciproci continui.

In un articolo di Arnold Davidson intitolato «Epicuro si curerebbe con il jazz» l'autore sottolinea la vicinanza tra gli esercizi spirituali, tipici della filosofia antica e ripresi da Pierre Hadot, con il jazz e in particolare con l'im-

provvisazione libera. Commentando un disco di Jim Hall con Charlie Haden pubblicato postumo scrive che è per noi «il testamento di un'arte di vivere, l'arte di vivere jazzisticamente attraverso l'improvvisazione»<sup>5</sup> e creano insieme qualcosa di nuovo, improvvisando in ogni genere di jazz, dal più classico a quello d'avanguardia.

Una singolarità etico-estetica di questo incontro è che, improvvisando insieme, Haden e Hall riescono a creare un'atmosfera magnetica di lirismo pacifico e lento, senza aggressione e senza fretta. Coinvolta nella musica, la nostra inquietudine non ci assilla più. Infatti, la lentezza in quanto tale può darci l'impressione della distensione epicurea; c'è però una bella differenza tra pigrizia e serenità. [...] In questo disco suonare e ascoltare sono entrambi esercizi di energia con una totalità epicurea: “chi gode di questo state e spera di goderne, con Zeus stesso può gareggiare in felicità.”. Questa musica incarna una filosofia epicurea; ascoltandola sentiamo il senso diretto e profondo delle parole di Orazio: *carpe diem*.<sup>6</sup>

Questo non vale solamente per Haden e Hall, ma anche per Waldron e Lacy, amici da una vita, che decidono di improvvisare insieme, creando un momento unico di musica e splendore. Creano qualcosa che esiste solo in quell'istante, fuggito per sempre, creato nell'istante, ma lasciato all'eterno attraverso la registrazione.

L'improvvisazione stessa è una pratica del momento, di questo momento, qui e ora, e mi fa ricordare un'altra illuminazione di Epicuro quando afferma: “tu, che non sei padrone del tuo domani, tu rimandi ancora a domani la gioia. Eppure la vita si consuma in questi indugi e ciascuno di noi muore oppresso dalle preoccupazioni”. Allora, improvvisiamo adesso la gioia di vivere.<sup>7</sup>

E di gioia di vivere, la musica di Mal Waldron, ne è intrisa.

---

<sup>5</sup>Davidson, *Gli esercizi spirituali della musica. Improvvisazione e creazione* cit., Epicuro si curerebbe con il jazz.

<sup>6</sup>Ivi.

<sup>7</sup>Ivi.



## 4 | Arrangiamenti

Gli arrangiamenti che verranno proposti sono basati su tre brani di Mal Waldron: *Quiet Templa/All Alone*, *Left Alone* e *Soul Eyes* e su un brano di Duke Ellington, ovvero *Star Crossed Lovers*. La scelta è ricaduta sui brani di Waldron perché sono alcuni dei più peculiari della sua produzione e sul brano di Ellington per una motivazione personale. La versione di *Star Crossed Lovers* contenuta nel disco *Sempre Amore* di Mal Waldron e Steve Lacy è infatti il modo nel quale io sono venuto a conoscenza di questo brano ed è stata una scoperta della quale ringrazio Mal Waldron stesso.

Per quanto riguarda l'organico, tutti i brani sono per quartetto d'archi, pianoforte, contrabbasso e batteria, ai quali si aggiunge la voce nel brano *Left Alone*. Il quartetto d'archi mi sembrava adatto a questo contesto perché sottolinea la vicinanza di Mal Waldron alla musica classica e per far vedere come Mal Waldron, anche quando suonava in trio, avesse in realtà una concezione quasi orchestrale del modo di suonare. L'unica eccezione a questo organico è *Soul Eyes*, che è stato arrangiato per trio.

# Quite temple/All Alone

Matteo Bizzarri

Mal Waldron

$\text{♩} = 70$

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

Piano

Contrabbasso

Batteria

*p*

*mp*

Con ottava  
a piacere

Detailed description of the musical score: The score is for a 7-piece ensemble. It is in 4/4 time with a tempo of 70. The Violino 1 and Violino 2 parts are mostly rests. The Viola and Violoncello parts play a melodic line starting with a piano (p) dynamic. The Piano part has a measure with a mezzo-piano (mp) dynamic and the instruction 'Con ottava a piacere'. The Contrabbasso and Batteria parts are mostly rests.

2

**A1**

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Pf.

Tema  
Em F Am G F#m7 B7 F#m7 B7

Cb. arco *pp*

Batt.

11

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

F Am Bm7 Em

Pf.

Cb.

Batt.

*mp*

*mp*

*mp*

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet and piano. The score is divided into seven staves. The top four staves are for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The fifth staff is for Piano (Pf.), the sixth for Contrabass (Cb.), and the seventh for Bass Drum (Batt.). The music is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first measure of the Vln. 1 and Vln. 2 parts is marked with a first ending bracket (11). The Vln. 1 and Vln. 2 parts have a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) starting in the fourth measure. The Vla. part has a dynamic marking of *mp* in the fifth measure. The Vc. part has a dynamic marking of *mp* in the fifth measure. The Pf. part has a dynamic marking of *mp* in the fifth measure. The Cb. part has a dynamic marking of *mp* in the fifth measure. The Batt. part has a dynamic marking of *mp* in the fifth measure. The chord markings above the Pf. staff are F, Am, Bm7, and Em. The first ending bracket (11) is located above the Vln. 1 staff.

4

A2

The musical score consists of seven staves. The first four staves are for Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. The fifth staff is for the Piano (Pf.), showing a treble and bass clef with a chord chart above it. The sixth staff is for the Contrabass (Cb.) and the seventh for the Bass Drum (Batt.).

**Chord Chart:**  
Em    F    Am    G    F#m7(b5)    B7

**Measure 4:** Vln. 1 and 2 play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) starting on the 15th measure. Vla. plays a half note G3. Vc. plays a half note G2. Pf. plays a half note G3. Cb. plays a half note G2. Batt. plays a half note G2.

**Measure 5:** Vln. 1 and 2 play a half note G4. Vla. plays a half note G3. Vc. plays a half note G2. Pf. plays a half note G3. Cb. plays a half note G2. Batt. plays a half note G2.

**Measure 6:** Vln. 1 and 2 play a half note A4. Vla. plays a half note A3. Vc. plays a half note A2. Pf. plays a half note A3. Cb. plays a half note A2. Batt. plays a half note A2.

18

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

F#m7(b5) B7

Pf.

Cb.

Batt.

19

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

F Am Bm7 Em

Pf.

Cb.

Batt.

**B**  
23

Vln. 1

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

F Bb7 Am G F Em

Pf.

Cb. *pp*

Batt.

27

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

F Bb7 Bm7 Esus4 E7

Pf.

Cb.

Batt.

31 **A**

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Am G F Em F#m7 B7 F#m7 B7

Pf.

Cb.

Batt.

35

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

F Am Bm7 Em

Pf.

Cb.

Batt.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 35 through 38. It features seven staves: Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Pf. (Piano), Cb. (Contrabass), and Batt. (Battery). The Vln. 1 and Vln. 2 parts have melodic lines with slurs and accents. The Vla. part has a melodic line with slurs. The Vc. part has a melodic line with slurs and a sharp sign. The Pf. part shows chords F, Am, Bm7, and Em. The Cb. part has a melodic line with slurs. The Batt. part shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and 'x' marks.

39 **C** ♩ = 140  
Swing

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Em F Am G

Acc. in 2  
pizz.  
Em F Am G

Cb.

Batt.

43

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

F#m7 Bm7 F#m7 Bm7

F#m7 Bm7 F#m7 Bm7

47

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Acc. in 4  
F

Am

Bm7

Cb.

Batt.

51

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Em7      Em7/D      CMA7

Cb.

Batt.

The musical score for measures 51-54 is arranged in a system with seven staves. The top four staves are for strings: Violin 1 and Violin 2 (treble clef), Viola (alto clef), and Violoncello (bass clef). The bottom three staves are for rhythm: Piano (treble and bass clef), Contrabass (bass clef), and Battery (percussion clef). The Viola and Violoncello parts have a melodic line starting on a whole note in measure 51, moving to a half note in measure 52, and then a slur over two eighth notes in measures 53 and 54. The Piano part has a rhythmic pattern of slashes in the bass clef. The Contrabass part has a melodic line. The Battery part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The key signature is one flat (B-flat major/E-flat minor) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mp* is present in the Viola and Violoncello parts.

55

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

F Am Em7

Pf.

F Am Em7

Cb.

Batt.

59

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Em7      Em7/D      CMA7

Pf.

Em7      Em7/D      CMA7

Cb.

Batt.

63

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Em7 CMA7 Em7 CMA7

Pf.

Em7 CMA7 Em7 CMA7

Cb.

Batt.

18

67 **B** ♩ = 70

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

F B $\flat$ 7 Am G F Em

Pf.

F B $\flat$ 7 Am G F Em

Cb.

Batt.

71

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

con ottave  
a piacere

F B $\flat$ 7 Bm7 Esus4 E7

Pf.

F B $\flat$ 7 Bm7

Cb.

Batt.

20

**A**

75

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

*mp*

*mp*

Am G F Em F#m7 B7 F#m7 B7

Pf.

Am G F Em F#m7 B7 F#m7 B7

Cb.

Batt.

79

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

rall...

*f*

F Am Bm7 Em Em7 G F E

arco Em7

# Star crossed lovers

Matteo Bizzarri

Duke Ellington

$\text{♩} = 70$

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncello

Piano

Contrabbasso

**A**

7

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

FMA7 F#m7(b5) CMA7/G Am7 Dm7 G7 CMA7 Gb7(b5)

pizz.  
FMA7 F#m7(b5) CMA7/G Am7 Dm7 G7 CMA7 Gb7(b5)

11

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Pf. FMA7 F#m7(b5) CMA7/G Am7 F#m7(b5) B7(b9) Em7

Cb. FMA7 F#m7(b5) CMA7/G Am7 F#m7(b5) B7(b9) Em7

**B**

15

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pf. Dm7 Em7 Dm7 Em7 Dm7(b5) Dm7(b5) G7

Cb. *mf* Dm7 Em7 Dm7 Em7 Dm7(b5) Dm7(b5) G7

19

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Chord symbols: C7(b9), Gm7, C7(#5#11), F7(#9), Fm7, Bb7(#11)

Performance instruction: arco

23

**A2**

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Chord symbols: FMA7, F#m7(b5), FMA7, D7, G7, CMA7/G

Performance instruction: pizz.

28

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Piano Libero  
Solo poi su A

33

**A3**

**B**

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

FMA7 F#m7(b5) CMA7/G Am7 F#m7(b5) B7(b9) Em7 Dm7 Em7

FMA7 F#m7(b5) CMA7/G Am7 F#m7(b5) B7(b9) Em7

38

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Dm7 Em7 Dm7(b5) Dm7(b5) G7

42

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

6

45

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

FMA7 B $\flat$ MA7 E $\flat$ MA7 A $\flat$ MA7FMA6

Pf.

arco

Cb.

52

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

# Left alone

Matteo Bizzarri

Mal Waldron

$\text{♩} = 70$

Voce

Violino 1  
*mp*

Violino 2  
*mp*

Viola  
*mp*

Violoncello  
*mp*

Piano

Contrabbasso

Batteria

2

5

Vo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

8 **A1**

Vo.

Vln. 1

Vln. 2 *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Pf.

Cb. *pizz.* Bm Em Bm Em7 C#dim7 DMA7 GMA7

Batt.

12

Vo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

arco

*p*

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 F#7

16 **A2**

Vo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

*p*

*p*

*p*

Bm Em Bm Em7 C#dim7/DMA7 GMA7

20

Vo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 Bm7

24 **B**

Vo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

Chord progression: Em7 A7 DMA7 Bm7 Em7 A7 C#m7(b5) F#7

8

28 **A3**

Vo.

Vln. 1

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Pf.

Cb.

Batt.

Bm Em Bm Em7 C#dim7 DMA7 GMA7

Bm Em Bm Em7 C#dim7 DMA7 GMA7

32

Vo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 Bm7

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 Bm7



40

Vo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

pizz.

*mp*

arco

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 F#7

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 F#7

12

44 **A2**

Vo.

Vln. 1

Vln. 2  
*p*

Vla.  
*p*

Vc.  
*p*

Pf.

Cb.

Batt.

Bm Em Bm Em7 C#dim7 DMA7 GMA7

Bm Em Bm Em7 C#dim7 DMA7 GMA7

48

Vo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

GMA7 DMA7 GMA7 F#7 Bm7

GMA7 DMA7 GMA7 F#7 Bm7

14

52 **B**

Vo.

Vln. 1 *mp*

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Em7 A7 DMA7 Bm7 Em7 A7 C#m7 F#7

Cb.

Batt.

56

Vo.

Vln. 1

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Pf.

Bm Em Bm Em7 C#dim7 DMA7 GMA7

Cb.

Batt.

rimane solo  
la voce

60

Vo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pf.

Cb.

Batt.

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 Bm7 Fill Bm7

GMA7 DMA7 GMA7 C#dim7 Bm7 Bm7

Fill

# Soul eyes

Matteo Bizzarri

Mal Waldron

Piano

Contrabbasso

Batteria

Afro  
pizz.

Pf.

Cb.

Batt.

3

Pf.

Cb.

Batt.

5

Afro

2

9 Cm7 G7(b9) Cm7

Pf.

Cb.

Batt.

12 F7 Fm7 Bb7(b) Gm7(b5) C7(b9)

Pf.

Cb.

Batt.

Acc. in 2

Swing

17 AbMA7 Am7(b5) D7(b9) GMA7 Db7(#11)

Pf.

Cb.

Batt.

Acc. in 4

21 GbMA7 Fm7 Bb7 EbMA7 Dm7(b5) G7(b9)

Pf.

Cb.

Batt.

25 Cm7 G7(b9) Cm7 F7

Pf.

Cb. Afro

Batt. Afro

29 Fm7 Bb7(b) Gm7(b5) C7(b9)

Pf.

Cb. Acc. in 2

Batt. Swing

33 AbMA7 Am7(b5) D7(b9) Gm7(b5) C7(b9)

Pf.

Cb.

Batt.

37 Fm7 Bb7 EbMA7 (Dm7(b5) G7(b9))

Pf.

Cb.

Batt.

Solo sulla struttura poi intro

4

Finale ad lib.

41

Pf.

Cb.

Batt.

Afro pizz.

## 5 | Conclusioni

Dopo aver analizzato e compreso la complessa vita e lo stile di Mal Waldron è possibile trarre qualche conclusione dal suo lavoro. Sicuramente non è stata una personalità così conosciuta come altri pianisti della stessa epoca, come Thelonius Monk o Bud Powell, dai quali lui stesso ha dichiarato di aver preso ispirazione, tuttavia è stato un pianista dallo stile peculiare, un unicum nel panorama del jazz americano.

È possibile affermare che non si possa ricondurre a un unico stile, sarebbe contrario ai suoi stessi principi, che lo volevano allontanarsi da ogni forma di incatenamento. Quindi né minimalismo né impressionismo, anche se certo sarebbe più facile definirlo attraverso una categoria. Come abbiamo mostrato non è possibile però utilizzare una singola categoria per inquadrare Waldron.

Possiamo quindi adesso smentire la frase che avevamo citato nell'introduzione «Così come non aveva reali debiti di stile, Waldron non ha neppure esercitato qualsivoglia influenza»<sup>1</sup>, non è vero che non ha avuto debiti di stile. Per sua stessa ammissione è stato ispirato da moltissimi musicisti, da Coleman Hawkins, a Charlie Parker a Bud Powell, quello che possiamo però affermare è che nessuno di essi gli ha permesso di sviluppare la sua poetica misteriosa ed oscura. Quella deriva da un connubio tra musica classica, in particolare Satie, Chopin, Bartòk e Grieg, insieme alla musica jazz di quegli anni e la malinconia del canto di Billie Holiday. Infine gli eventi personali non sono inscindibili dalla

---

<sup>1</sup>Vitolo, «Dossier: Mal Waldron» cit.

vita musicale, il grave trauma degli anni '60 ha influito notevolmente sulla sua musica, tanto da portarlo a cambiare poetica: da brani come *Love Span* o *Soul Eyes*, fino a brani modali come *Modal air*, che prediligono il fattore ritmico piuttosto che quello lirico/melodico.

Possiamo concludere sostenendo che approfondire l'aspetto biografico insieme a quello musicale ha permesso di scoprire connessioni che non è possibile sottovalutare tra vissuto personale e composizione. Certo, delle oltre 400 *songs* che ha scritto non tutte saranno memorabili, ma non è una personalità da sottovalutare: ha esercitato e continua ad esercitare la sua influenza su numerosi artisti e speriamo che con questo lavoro sia possibile per ancora più persone conoscerlo ed apprezzarne la musica.

# Bibliografia

- Adorno, Theodor W., *Stelle su misura. L'astrologia nella società contemporanea*, Einaudi, 2010.
- Brian Morton, Richard Cook, *The Penguin Jazz Guide: The History of the Music in the 1000 Best Albums*, Penguin Book, 2010.
- Cutler, Harvey, «Mal Waldron», *Cadence*, 14/5 (1988).
- Davidson, Arnold Ira, *Gli esercizi spirituali della musica. Improvvisazione e creazione*, Mimesis, 2020.
- Doerschuk, Robert L. e Barry Kernfeld, «Waldron, Mal(colm Earl)», *Grove Music Online* (2003).
- Feld, Steven, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, Il saggiatore S.P.A., Milano, 2009.
- «Un manifesto per l'acustemologia», in *Dialoghi con i non umani*, a cura di E. Fabiano F. Mangiameli, Mimesis, 2019.
- Fordham, John, «Mal Waldron», *The Guardian* (2003).
- Gioia, Ted, «Jazz: The Aesthetics of Imperfection», *The Hudson Review*, 39, 4 (1987), p. 585-600.
- *Storia del jazz*, EDT Siena Jazz, 2022.
- *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press, 2012.
- Gould, Jack, «TV: Accent Was on Jazz; 'Seven Lively Arts' Comes Into Its Own With Exciting Modern Music Program», *New York Times* (9 dicembre 1957).
- Grossi, Mauro, «Il Jazz è sempre improvvisato!», in *L'improvvisazione non si improvvisa*, a cura di Fabio De Sanctis De Benedictis, 2021.
- Handley, Carol, «Originator of cool Lester Young played the 'purest blues' ever heard», *KNKX Public Radio* (24 febbraio 2020).
- Leonard Feather, Ira Gitler, *The biographical encyclopedia of jazz*, Oxford University Press, 1999.

- Lewis, Eric, *Intents and Purposes: Philosophy and the Aesthetics of Improvisation*, Michigan University Press, 2019.
- Mettler, Suzanne, «The Creation of the G.I. Bill of Rights of 1944: Melding Social and Participatory Citizenship Ideals», *Journal of Policy History*, 17, 4 (2005), p. 345-374.
- Mitchell, David, *Nove gradi di libertà*, Sperling e Kupfer, 2001.
- Panken, Ted, «Two Interviews with Mal Waldron on the 86th Anniversary of His Birth», *WKCR radio interview, transcribed* (2013).
- Postif, François, «Mal Waldron», in *Jazz Me Blues. Interviews et portraits de musiciens de jazz et de blues*, Outre Mesure, 1998, cap. 3, p. 39-42.
- Shatz, Adam, «Free at Last. Mal Waldron's ecstatic minimalism», *The Nation*, (26 luglio 2017).
- Shipton, Alyn, *Handful of Keys: Conversations with Thirty Jazz Pianists*. Equinox, 2004.
- Vitolo, Paolo, «Dossier: Mal Waldron», *Musica Jazz*, 834 ().
- «Mal Waldron: le nere notti di un pianista del mistero», *Musica Jazz*, 834 (11 marzo 2019).
- Wilmer, Val, *As Serious As Your Life: Black Music and the Free Jazz Revolution, 1957-1977*, Profile Books Ltd, 2018.
- Zwerin, Mike, «Mal Waldron: Looking for Musical Surprises», *New York Times* (22 gennaio 1998).