

Nello stesso periodo in cui Coltrane elaborava i concetti armonici di «Giant Steps», Miles Davis cominciava a interessarsi alla possibilità di sbarazzarsi delle progressioni di accordi. Nel 1958, insieme al suo pianista Bill Evans e a Gil Evans (nessuna parentela fra i due), Davis aveva iniziato a sperimentare con l'uso dei modi. I musicisti sono spesso poco chiari riguardo a cosa intendono esattamente per «modo». Harold Powers ha sottolineato che *modo* viene usato per riferirsi a «due fenomeni alquanto diversi». Nella pratica, la parola *modo* si può applicare a «sistemi aperti ed eterogenei di tipi melodici» – come le brevi idee melodiche che usa un suonatore di sitar nell'eseguire un particolare *raga* dell'India settentrionale, o come quelle che usa un compositore barocco in un brano che abbia sol come tonica e due bemolle nell'armatura di chiave, o forse come le tipiche melodie usate dai jazzisti in un blues in si bemolle. Tuttavia, prosegue Powers, i teorici e molti altri musicisti usano la parola *modo* per riferirsi a «sistemi chiusi di categorie teorico-musicali» utili a classificare i brani: come un particolare pattern di toni e semitoni che chiamiamo «maggiore» o «minore». Secondo Powers sono necessari entrambi gli approcci, ma bisogna essere consapevoli delle discrepanze fra i due.²⁸ Per esempio, due brani che utilizzano entrambi il do come centro tonale e non hanno armatura di chiave potrebbero comunque comportarsi assai diversamente dal punto di vista melodico. D'altro canto, all'interno di un particolare genere, come la musica classica di fine Settecento e inizio Ottocento, si trovano certi tipi melodici (un jazzista li chiamerebbe «lick») per i quali un brano si definisce in do maggiore: il modo maggiore, cioè, non viene dato solo dall'armatura di chiave ma anche dal contenuto del brano. Suonando a caso i tasti bianchi di un pianoforte non si ottiene un senso di do maggiore: certe direzioni melodiche fanno parte integrante del linguaggio musicale, e non se ne può prescindere.

Davis, Coltrane, i due Evans e i jazzisti in generale usano *modo* nel senso di sistema chiuso. Essi definiscono i modi, in un certo senso ipersemplicandoli, come dei tipi di scale. Con un certo

pragmatismo, concepiscono il suonare «modale» come una maniera di imparare nuove scale da usare nelle improvvisazioni, e certi musicisti le chiamano addirittura «scale modali». Il modo maggiore (detto anche ionico) e il modo minore (detto anche eolio), per esempio, sono i due tipi di scale – o modi – più comuni nella musica popolare americana. Barry Kernfeld ha sottolineato che nella pratica quando un jazzista improvvisa su questi brani «modali», di rado si limita al modo, dato che aggiunge *blue notes* e altri abbellimenti a piacere. Analizzando gli assolo di *Kind of Blue*, Kernfeld ha sottolineato anche che sia Davis che Coltrane lasciano intravedere nelle loro linee melodiche accordi e tonalità, che non è un approccio strettamente modale. La sua proposta quindi sarebbe di eliminare in toto la definizione *jazz modale* – che non sarebbe una cattiva idea – e dire semplicemente che stiamo suonando su uno o due accordi, o su semplici vamp (accompagnamento improvvisato su uno o due accordi ripetuti).²⁹

Dobbiamo quindi leggere le affermazioni di Davis sul jazz modale tenendo a mente le suddette precisazioni. Davis iniziò a concentrarsi sulle potenzialità delle scale nel 1958: «Quando Gil scrisse l'arrangiamento di "I Loves You Porgy" [registrata il 18 agosto 1958], mi scrisse solo una scala. Niente accordi. [...] Anche Bill Evans sa cosa si può fare con le scale. Tutti gli accordi, in fondo, si riferiscono alle scale, e determinati accordi compongono determinate scale. [Questo è l'approccio del sistema chiuso: una scala o modo non è che una serie di note disponibili.] Ho scritto un pezzo poco tempo fa [forse «Milestones»?] che è più una scala che una linea [melodica]». ³⁰ Davis ed Evans stavano prendendo in considerazione le scale meno frequenti nella musica moderna, come la dorica e la frigia.

Scala dorica di re



Scala frigia di mi



Queste non sono che un paio delle centinaia di scale in uso nella musica popolare ed etnica di tutto il mondo. Miles disse che lui e Gil erano molto interessati alla musica di Aram Khačaturjan, un compositore che attingeva, per le melodie, alle scale del suo retroterra culturale armeno e russo. (La sua celebre «Danza delle spade» ne è un esempio, anche se non rende adeguatamente l'idea della profondità di molta sua musica.)

Un'altra novità del cosiddetto jazz modale di Davis ed Evans era l'andatura rilassata con la quale cambiavano i modi (le scale). Nella gran parte dei pezzi jazz gli accordi e le scale ad essi associate cambiano circa una volta ogni battuta. Ma la nuova musica di Davis si soffermava sulla stessa scala fino a sedici battute di fila. Infine, non c'era una progressione di accordi prestabilita per la scala: si era incoraggiati a provare qualsiasi nota della scala per ottenere una varietà di suoni. In un certo senso si potrebbe dire che questi jazzisti stavano cercando di usare la scala liberamente, senza limitarsi alle sequenze melodiche che per tradizione avrebbero potuto essere associate al suo tipo modale. Quindi in effetti l'espressione «jazz modale» identificava un repertorio di brani che differiva da altro jazz dell'epoca, ma non semplicemente perché usava i modi: in teoria, qualsiasi musica li usa. La sua unicità risiedeva nell'utilizzo di scale inconsuete, e nel soffermarsi su ciascuna di queste per molte battute di fila, e nel lasciare la scelta degli accordi aperta e libera. Prima di Davis solo pochi jazzisti avevano sperimentato con il jazz modale: in primo luogo certi innovatori della West Coast quali Shorty Rogers, Jimmy Giuffrè e il meno noto Duane Tatro,

Il jazz modale offriva libertà, ma poneva anche una sfida: fare della musica coerente e interessante con le direttive armoniche ridotte al minimo. Potrebbe sembrare semplice suonare su un'unica scala, ma di fatto ci vuole grande creatività. Come disse Davis a Nat Hentoff: «Non devi preoccuparti dei cambi [di accordi] e puoi fare di più con la linea [melodica]. La sfida diventa vedere quanto sei inventivo a livello melodico».³⁶ Durante il periodo in cui sostituì Coltrane, nel luglio 1959, Jimmy Heath scoprì che bisognava abituarci: «Be', la cosa difficile per me era muovermi su un terreno sconosciuto e anche il fatto che [...] ti soffermi su un modo e non lo risolvi alla fine di una cadenza come si fa di solito». Heath ricorda di aver suonato di nuovo il pezzo come sostituto di Sonny Stitt nel 1960, e a quel punto ormai si sentiva a suo agio: «Miles ha le idee molto chiare, e mi diceva sempre che Sonny Stitt non la suonava come voleva lui. La faceva come se fosse stato un accordo di re minore [enfaticizzando le note re, fa e la], e a Miles non piaceva così. Voleva tutti i tasti bianchi, in modo che uno potesse metterci un do, un fa, che potesse succedere di tutto». In altri termini non c'era una progressione di accordi prestabilita.

«So What» aveva la struttura AABA più semplice possibile: otto misure della scala di re dorico, altre otto di re dorico, otto di mi bemolle dorico, e di nuovo otto di re dorico. Ciascun solista in «So What» scelse una soluzione diversa alle difficoltà poste dal brano. Il sax contralto Cannonball Adderley sottintese delle progressioni diatoniche sopra i modi prolungati. Bill Evans adottò un approccio umorale, di accordi. Nell'aprire le improvvisazioni Davis lavorò brillantemente con motivi brevi, melodiosi, in un assolo così orecchiabile che molti se lo ricordano a memoria. Davis inizia i suoi due chorus di improvvisazione con la semplice elaborazione di un arpeggio di re minore, che ricompare prima del bridge del secondo chorus e funziona come una specie di leitmotiv dell'assolo. Le sue sezioni A sono composte perlopiù di frasi brevi e arpeggiate. I due bridge contrastano con le sezioni A grazie all'impiego prevalente di un movimento graduale in lunghe linee scalari ascen-

denti o discendenti. Davis comunica emozioni tramite un ricco assortimento di timbri e articolazioni espressivi. Attacca il secondo chorus con un arpeggio rilassato e ondeggiante delle estensioni superiori dell'accordo di re minore, poi lo ripete, dolcemente, un'ottava più sotto. Il pianista Bill Evans contribuisce alla bellezza del passaggio con il suo accompagnamento sensibile, mentre Paul Chambers crea suspense con un pedale durante questa prima sezione A del secondo chorus. (Chambers fa la stessa cosa all'inizio del secondo chorus di Coltrane.)

Coltrane compose spontaneamente un assolo fortemente coeso, notevole sia per la qualità astratta dei motivi melodici che per il modo in cui sviluppa ciascuno di essi. Il suo assolo in «So What» inizia con un'idea semplice, elementare, consistente solo nei gradi uno, tre, quattro e cinque della scala dorica (re dorico per gli strumenti non traspositori, mi per il tenore). Poi la sviluppa, variandone il ritmo, estendendola con l'aggiunta di altre note, per sedici misure piene. (Anche qui, di nuovo, l'accompagnamento di Bill Evans accentua l'espressività dell'esecuzione.) Dopo il bridge inizia un procedimento analogo con un'idea diversa. Prende un motivo breve, espressivo, e a ogni ripetizione aggiunge note, fino a raggiungere un mi alto. Poi, continuando nel secondo chorus, prende le ultime tre note della variazione precedente, re, fa', e re, ciascuna preceduta da un abbellimento, che vanno a costituire un nuovo motivo. Stavolta Coltrane estende il motivo aggiungendoci note *all'inizio* ogni volta che lo espone.³⁷

L'assolo di John Coltrane in «So What» dall'album di Davis *Kind of Blue* (2 marzo 1959).

♩=140

D dorian

Musical score for the first part of the solo, measures 1-36. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 9/8. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (3) and a 7-measure rest (7) in measure 19. The tempo is marked as ♩=140. The mode is indicated as D dorian. The bridge section begins at measure 15, marked "Bridge: Eb dorian".

Musical score for the second part of the solo, measures 40-63. The score continues in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 9/8. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (3) and a 5-measure rest (5) in measure 44. The tempo is marked as ♩=140. The mode is indicated as Eb dorian.

«So What», di Miles Davis.

© 1959 Warner-Tamerlane Publishing Corp. and Estate of Miles Davis. Tutti i diritti amministrati da Warner-Tamerlane Publishing Corp. Riprodotto su licenza. Tutti i diritti riservati. WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S., INC., Miami (FL) 33014.

(traduzione di Adelaide Cioni)