

a cura di  
Virgilio Bernardoni e Paolo Fabbri

# MUSICA E SOCIETÀ

Volume 3

Dal 1830 al 2000



Contenuti on line

Libreria Musicale Italiana



# Attenzione!!!

Alcuni file presenti sulla piattaforma ISMLP - Petrucci (<http://imslp.org>) chiedono l'esplicita accettazione di alcune norme restrittive di Copyright, e l'attesa di 15 secondi prima dell'inizio del download. La mancata accettazione di questi due passaggi impedisce la visualizzazione e la disponibilità del file.

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2016 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

[lim@lim.it](mailto:lim@lim.it)     [www.lim.it](http://www.lim.it)

Questa pubblicazione elettronica denominata "Contenuti On-Line", (parte integrante del volume *Musica e Società, dal 1830 al 2000*, Vol. III, a cura di Virgilio Bernardoni e Paolo Fabbri; ISBN 978-88-7096-848-4) è disponibile gratuitamente sul sito dell'editore ([www.lim.it](http://www.lim.it)) e può essere liberamente distribuita senza restrizioni.

**Libreria Musicale Italiana** 

# SOMMARIO

---

<b>Capitolo 1</b>	<b>7</b>
Schede	7
Scheda 1.3 on line <i>Les Huguenots</i> di Meyerbeer	7
Scheda 1.4 on line <i>Lucia di Lammermoor</i> di Donizetti	10
Scheda 1.6 on line <i>Rigoletto</i> di Verdi	12
Scheda 1.7 on line <i>Lohengrin</i> di Wagner	14
Le musiche e i testi on line	16
<b>Capitolo 2</b>	<b>18</b>
Esempi musicali	18
Le musiche e i testi on line	20
<b>Capitolo 3</b>	<b>21</b>
Esempi musicali	21
Le musiche e i testi on line	25
<b>Capitolo 4</b>	<b>26</b>
Le musiche e i testi on line	26
<b>Capitolo 5</b>	<b>27</b>
Schede	27
Scheda 5.4 on line <i>Der Ring des Nibelungen</i> di Wagner: l'argomento	27
Le musiche e i testi on line	29
<b>Capitolo 6</b>	<b>31</b>
Esempi musicali	31
Figure	34
Schede	34
Scheda 6.4 on line <i>Orphée aux enfers</i> di Offenbach	34
Musiche	37
Le musiche e i testi on line	68
<b>Capitolo 7</b>	<b>69</b>
Le musiche e i testi on line	69

<b>Capitolo 8</b>	<b>70</b>
Le musiche e i testi on line	70
<b>Capitolo 9</b>	<b>71</b>
Documenti di vita musicale	71
9.7 on line <i>San Pietroburgo, 1909-10</i>	71
Riferimenti Bibliografici	72
Esempi Musicali	72
Figure	80
Schede	82
Scheda 9.4 on line <i>Boris Godunov</i> di Musorgskij	82
Le musiche e i testi on line	85
<b>Capitolo 10</b>	<b>87</b>
Schede	87
Scheda 10.2 on line <i>Controversie economiche della radiofonia</i>	87
Le musiche e i testi on line	89
<b>Capitolo 11</b>	<b>90</b>
Le musiche e i testi on line	90
<b>Capitolo 12</b>	<b>91</b>
Documenti di vita musicale	91
12.6 on line Vienna, 1911	91
12.7 on line <i>Darmstadt, 1957</i>	92
12.8 on line Vienna, 1958	93
12.9 on line Parigi, 1963	93
Riferimenti Bibliografici	94
Scheda 12.5 on line <i>Tipologie di opere 'aperte'</i>	100
Ascolti on line	101
<b>Capitolo 13</b>	<b>102</b>
Documenti di vita musicale	102
13.2 on line Leningrado, 1936	102
13.6 on line Milano e Torino, 1932	102
13.7 on line Vienna, 1933	103
13.8 on line Roma, 1941	104
13.9 on line Leningrado, 1946 (21 settembre)	105
13.10 on line Leningrado, 1948	106
Riferimenti Bibliografici	107
Le musiche e i testi on line	114

<b>Capitolo 14</b>	<b>115</b>
Le musiche e i testi on line	115
<b>Capitolo 15</b>	<b>116</b>
Documenti di vita musicale	116
15.7 on line <i>Parigi, 2000</i>	116
15.8 on line <i>Parigi, 1918</i>	117
15.9 on line <i>Oldenburg, 1929</i>	117
15.10 on line <i>New York, 1936</i>	119
15.11 on line <i>Venezia, 1962</i>	120
15.12 on line <i>Venezia, 1964</i>	121
15.13 on line <i>Germania, primi anni '60</i>	122
Riferimenti Bibliografici	123
Scheda 15.1 on line <i>Wozzeck</i> di Berg	124
Le musiche e i testi on line	126
<b>Capitolo 16</b>	<b>127</b>
Documenti di vita musicale	127
16.3 on line <i>New York, 1938</i>	127
16.6 on line <i>New Orleans, 1922 ca.</i>	127
16.7 on line <i>New York-Chicago, post 1927</i>	129
Riferimenti Bibliografici	129
Scheda 16.6 on line <i>Black Bottom Stomp</i> di Jelly Roll Morton	130
Scheda 16.7 on line <i>West End Blues</i> di Louis Armstrong	131
Scheda 16.8 on line <i>Stompin' At The Savoy</i> di Benny Goodman	132
Scheda 16.9 on line <i>Concerto for Cootie</i> di Duke Ellington	133
Scheda 16.10 on line <i>Blues for Alice</i> di Charlie Parker	134
Scheda 16.11 on line <i>Pithecanthropus Erectus</i> di Charles Mingus	135
Le musiche e i testi on line	136
<b>Capitolo 17</b>	<b>137</b>
Documenti di vita musicale	137
17.6 on line <i>Barcellona, 1929</i>	137
17.7 on line <i>Italia, 1951</i>	137
17.8 on line <i>Milano, 1959</i>	138
17.9 on line <i>Italia, 1960 e 1961</i>	138
Musica 17.15	139
Esempi musicali	140
Riferimenti Bibliografici	142
Le musiche e i testi on line	142

---

<b>Capitolo 18</b>	<b>143</b>
Documenti di vita musicale	<b>143</b>
18.1 on line Francoforte sul Meno, 1976	<b>143</b>
18.6 on line Royan, 1977 e Francoforte sul Meno, 1985	<b>143</b>
18.7 on line Darmstadt, 1982	<b>144</b>
18.8 on line San Diego, 1990	<b>145</b>
Riferimenti Bibliografici	<b>146</b>
Le musiche e i testi on line	<b>151</b>
<b>Appendice</b>	<b>152</b>
Le musiche e i testi on line	<b>152</b>

# CAPITOLO 16

## DOCUMENTI DI VITA MUSICALE

### 16.3 on line New York, 1938

La citazione così prosegue:

The only thing that sort of helped us a little was the sound system. They had the main bandstand where all of the best equipment was, but something happened, and their microphone wouldn't work for them [...] So we were able to get Billie Holiday out there, and she went over great, and every time Ella Fitzgerald came on with Chick, she had trouble with that main mike they had over there [...] But I also have to say that I guess the guys in my band must have been too crazy or too green or something to be as scared as we all really should have been. Those cats were up there acting like they didn't think anything about being up there playing against the great Chick Webb. They were actually raring to go; I can still remember hearing somebody saying, «Come on, what we waiting for? Let's play!» And they did. They really did [...].

L'unica cosa che ci aiutò un po' fu l'amplificazione. Tutto l'equipaggiamento migliore era sulla pedana principale, ma per qualche ragione il loro microfono non funzionò [...] In questo modo potemmo presentare Billie Holiday, che venne fuori benissimo, mentre ogni volta che Ella Fitzgerald, con Chick, veniva alla ribalta, il loro microfono faceva i capricci [...] Ma devo anche dire che probabilmente i ragazzi della mia orchestra erano troppo sconsiderati o ingenui o chissà cosa per provare l'ansia che di fatto avremmo dovuto provare tutti. Erano tranquilli, come se starsene lì sopra a suonare contro il grande Chick Webb fosse una cosa normalissima. Anzi, non vedevano proprio l'ora: mi ricordo ancora uno che disse: «E allora, che aspettiamo? Suoniamo!» E suonarono, eccome [...].

### 16.6 on line New Orleans, 1922 ca.

Alla sua prima esperienza importante, come seconda cornetta nella band di Joe 'King' Oliver, Armstrong mette subito in luce le proprie doti, che gli consentono di competere da pari a pari con il leader; al tempo stesso, per contrasto, ci mostra come la scrittura musicale, pur dotata di uno statuto del tutto diverso rispetto a quella della tradizione eurocolta, avesse fin dagli inizi un ruolo ben definito nell'ambito dell'esperienza jazz: si smentisce in tal modo il mito del jazzista incolto che si affida esclusivamente all'istinto.

Joe Oliver and I developed a little system whereby we didn't have to write down the duet breaks – I was so wrapped up in him and lived his music that I could take second to his lead in a split second. [...] The band almost broke up when Joe got the contract... Joe had to get some replacements because the show had to go on. Joe hired two men. Buster Bailey came from Memphis when he was a kid... Buster played Clarinet and Alto Sax. Rudy Jackson, the second man, played clarinet and Tenor Sax. Both of the new boys played at the Sunset with Cal Dickerson's Band. They both quit to join us for the tour... There wasn't too much music to remember, so after a few rehearsals we were kicks to each other. Listening to Joe and I taking the breaks without the music puzzled all of the musicians. Buster e Rudy soon caught on to us and every thing went smooth. Finally they – Buster and Rudy – decided they would try making some Duet Breaks together, the same as Joe Oliver + myself. Well, the first time they tried it, we were in Madison Wisc. And we had to laugh because when the break came, Buster + Rudy were in a big argument, saying – «No man – you started on the wrong note» – etc. Ha Ha – They never did try it again.

Joe Oliver ed io svilupparammo un sistemino grazie al quale non avevamo bisogno di mettere per iscritto i *break* a due: ero così assorbito da lui e vivevo la sua musica al punto tale che potevo assecondare la sua guida in un baleno. [...] La *band* andò quasi in pezzi, quando Joe ottenne il contratto [con la M.C.A.]... Joe dovette effettuare alcune sostituzioni, perché lo spettacolo doveva continuare. Joe assunse due uomini. Buster Bailey era arrivato da Memphis quando era ancora un ragazzo... suonava il clarinetto e il sax alto. Rudy Jackson, il secondo uomo, suonava il clarinetto e il sax tenore. I nuovi ragazzi suonavano entrambi al Sunset con l'Orchestra di Cal Dickerson. Entrambi la abbandonarono, per seguirci nella *tournee*... Non c'era troppa musica da ricordare, così dopo alcune prove ce la intendemmo alla grande. Sentire Joe e me che prendevamo i *breaks* senza musica davanti sconcertava tutti i musicisti. Buster e Rudy ci capirono subito e tutto divenne semplice. Alla fine loro (Buster e Rudy) decisero di provare a fare insieme dei *break* a due, proprio come Joe Oliver ed io. Bene, la prima volta che ci provarono eravamo a Madison nel Wisconsin. E avemmo di che ridere, perché quando arrivò il momento del *break*, Buster e Rudy erano impegnati in una grossa discussione, e dicevano: «No, ragazzo, hai cominciato con la nota sbagliata», etc. Ha, ha! Non ci provarono mai più.

## 16.7 on line New York-Chicago, post 1927

La testimonianza di Duke Ellington ci mostra quanto fosse significativo, durante gli anni '20, il ruolo dei gangster, accresciuto dalla proibizione del consumo di alcol, che favoriva di fatto il contrabbando. Ma ciò non ostacola il percorso di innovazione del musicista, che, sorretto anche dall'audacia del suo impresario, apre nuove vie alla composizione jazz.

During the prohibition period, you could always buy good whiskey from somebody in the Cotton Club. They use to have what they called 'Chicken Cock'. It was in a bottle in a can, and the can was sealed. It cost something like ten to fourteen dollars a pint [...] The episodes of the gangster era were never a healthy subject for discussion. People would ask me if I knew so-and-so. «Hell, no», I'd answer. «I don't know him». The homicide squad would send for me every few weeks to go down. «Hey Duke, you didn't know so-and-so, did you?» they would ask. «No», I'd say. But I knew all of them, because a lot of them used to hang out in the Kentucky Club, and by the time I got to the Cotton Club things were really happening! I had some funny experiences in Chicago, too.

It was in that city [...] that Irving Mills came to me one day with an original idea [...] «Tomorrow is a big day», he said. «We premiere a new long work – a rhapsody». [...] So I went out and wrote *Creole Rhapsody*, and I did so much music for it that we had to cut it up and do two versions. One came out on Brunswick and the other, longer one, on Victor. Irving almost blew his connection at both companies for recording a number that was not only more than three minutes long, but took both sides of the record. That was the seed from which all kinds of extended works and suites later grew.

Durante il proibizionismo, al Cotton Club c'era sempre qualcuno da cui comprare del buon *whisky* (lo chiamavano 'Chicken Cock'). Era in una bottiglia che stava dentro un contenitore sigillato e costava molto [...]. Gli episodi dell'epoca dei *gangster* non sono mai stati un buon argomento di conversazione. La gente mi chiedeva se conoscevo questo o quello, e io rispondevo di no. Ogni tanto mi mandava a chiamare la squadra omicidi, mi rivolgeva la stessa domanda e io davo la stessa risposta. In realtà li conoscevo tutti, perché tanti di loro frequentavano il Kentucky. Anche al Cotton ne succedevano di tutti i colori, e pure a Chicago ho vissuto delle strane esperienze.

Proprio a Chicago [...] venne da me Irving Mills con una nuova idea[...] Disse: «Domani è un gran giorno, facciamo per la prima volta un lavoro lungo, una rapsodia». Corsi a scrivere *Creole Rhapsody*. Scrisi tanta musica che bisognò tagliarla e farne due versioni, una per la Brunswick e l'altra, più lunga, per la Victor. Per poco Irving non rovinò i rapporti con le due etichette per aver registrato un pezzo che non soltanto era più lungo dei 3 minuti *standard*, ma occupava tutt'e due le facciate del disco. Quello fu il seme dal quale poi scaturirono tutti i lavori lunghi e le *suites*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- 16.3 COUNT BASIE (CON ALBERT MURRAY), *Good Morning Blues*, New York, Da Capo Press 2002, pp. 207-209 (trad. Marco Bertoli: *Good Morning Blues. L'autobiografia*, Roma, minimum fax 2008, pp. 286-289).

- 16.6 LOUIS ARMSTRONG, *The Armstrong Story*, in *Louis Armstrong in his own Words. Selected Writings*, a cura di TH. BROTHERS, New York, Oxford University Press 1999, pp. 47-76: 50 e 63 (trad. di M. Mangani).
- 16.7 DUKE ELLINGTON, *Music is my Mistress*, New York, Da Capo Press 1976, pp. 80-82 (trad. di F. Fayenz e F. Pacifico: *La musica è la mia signora. L'autobiografia*, Roma, minimum fax 2007, pp. 88-91).

### Scheda 16.6 on line *Black Bottom Stomp* di Jelly Roll Morton

#### JELLY ROLL MORTON'S RED HOT PEPPERS

Jelly Roll Morton, pianoforte; George Mitchell, cornetta; Kid Ory, trombone; Omer Simeon, clarinetto; Johnny St. Cyr, banjo; John Lindsay, contrabbasso; Andrew Hilaire, batteria

Registrazione: Chicago, 15 settembre 1926

Autore: Jelly Roll Morton

Brano articolato in 2 sezioni, secondo il modello 'marcia-trio' proprio del ragtime. La prima sezione è formata da 3 *chorus* basati su un tema originale di 8+8 bb. nella forma ABAB<sup>1</sup>. La seconda sezione è formata da 7 *chorus* basati su un altro tema originale, che segue una forma libera di 20 bb.

#### Descrizione:

##### PRIMA SEZIONE

[0' 00"] Introduzione (tutti);

[0' 07"] A<sup>1</sup>, esposizione (tutti);

[0' 21"] A<sup>2</sup>, prima variazione:

[0' 21"] A (cornetta)

[0' 25"] B (tutti)

[0' 28"] A (cornetta con accompagnamento *stop time*)

[0' 32"] B<sup>1</sup>(tutti);

[0' 36"] A<sup>3</sup>, seconda variazione (clarinetto);

[0' 50"] Transizione dalla tonica *si bemolle* alla sottodominante *mi bemolle*, tonica della sezione B.

##### SECONDA SEZIONE

[0' 53"] B<sup>1</sup> (tutti, con un *break* di cornetta e trombone a 1' 00")

[1' 12"] B<sup>2</sup> (clarinetto, con un *break* a 1' 17")

[1' 30"] B<sup>3</sup> (pianoforte)

[1' 47"] B<sup>4</sup> (cornetta, con accompagnamento *stop time* e un *break* a 1' 53")

[2' 06"] B<sup>5</sup> (banjo, con un *break* a 2' 11")

[2' 24"] B<sup>6</sup> (tutti, con un *break* di batteria a 2' 30")

[2' 43"] B<sup>7</sup> (tutti, con un *break* di trombone a 2' 48")

[3' 00"] Coda (tutti).

## Scheda 16.7 on line *West End Blues* di Louis Armstrong

### LOUIS ARMSTRONG AND HIS HOT FIVE

Louis Armstrong, tromba, voce; Fred Robinson, trombone; Jimmy Strong, clarinetto; Earl Hines, pianoforte; Mancy Cara, banjo; Zutty Singleton, batteria

Registrazione: Chicago, 28 giugno 1928

Autore del brano di riferimento: Joe 'King' Oliver

Serie di *chorus* su *blues* di 12 bb.

#### Descrizione:

- [0' 00"] Ampia introduzione virtuosistica di Armstrong e ingresso del gruppo su un accordo di dominante.
- [0' 15"] Primo *chorus*; esposizione del brano originale da parte della tromba, con contrappunto di clarinetto e trombone:
- [0' 15"] 1<sup>a</sup> frase, a 0' 25" viene introdotta la 7<sup>a</sup> *blues* sulla tonica *mi bemolle*; l'accordo svolge il ruolo di dominante del IV grado
- [0' 28"] 2<sup>a</sup> frase
- [0' 39"] 3<sup>a</sup> frase.
- [0' 50"] Secondo *chorus*; assolo del trombone:
- [0' 50"] 1<sup>a</sup> frase
- [1' 02"] 2<sup>a</sup> frase
- [1' 13"] 3<sup>a</sup> frase.
- [1' 22"] Terzo *chorus*; duetto tra il clarinetto e la voce di Armstrong in canto *scat*:
- [1' 23"] 1<sup>a</sup> frase
- [1' 34"] 2<sup>a</sup> frase
- [1' 47"] 3<sup>a</sup> frase.
- [1' 56"] Quarto *chorus*; assolo del pianoforte, con interpolazione di alcuni accordi entro lo schema armonico del blues:
- [1' 58"] 1<sup>a</sup> frase
- [2' 09"] 2<sup>a</sup> frase
- [2' 20"] 3<sup>a</sup> frase.
- [2' 30"] Quinto *chorus*; tromba, con semplice contrappunto di clarinetto e trombone, poi pianoforte:
- [2' 30"] 1<sup>a</sup> frase, costituita da un'unica nota prolungata; spetta al trombone inserire la blue note nella quarta battuta
- [2' 43"] 2<sup>a</sup> frase
- [2' 54"] ampliamento a mo' di coda della 3<sup>a</sup> frase; uscita solistica del pianoforte, seguita da una cadenza del collettivo guidata dalla tromba.

## Scheda 16.8 on line *Stompin' At The Savoy* di Benny Goodman

BENNY GOODMAN AND HIS ORCHESTRA

Solisti: Benny Goodman, clarinetto; Red Ballard, trombone; Arthur Rollini, sax tenore

Registrazione: Chicago, 24 gennaio 1936

Autore del brano di riferimento: Edgar Sampson

Serie di *chorus* su canzone AABA di 32 battute.

Descrizione:

[0' 00"] Breve introduzione

[0' 05"] Primo *chorus* (esposizione del brano originale, interamente arrangiata per la *band*):

[0' 05"] A<sup>1</sup>

[0' 18"] A<sup>2</sup>

[0' 31"] B

[0' 43"] A<sup>3</sup>

[0' 56"] Secondo *chorus*:

[0' 56"] A<sup>1</sup> (variazione arrangiata per la *band*, con alternanza tra la sezione dei sax e quella degli ottoni)

[1' 08"] A<sup>2</sup> (come A<sup>1</sup>)

[1' 21"] B (assolo del clarinetto molto aderente all'originale)

[1' 33"] A<sup>3</sup> (come A<sup>1</sup>).

[1' 46"] Terzo *chorus*:

[1' 46"] A<sup>1</sup> (assolo del trombone)

[1' 58"] A<sup>2</sup> (come A<sup>1</sup>)

[2' 10"] B (assolo del sax tenore)

[2' 23"] A<sup>3</sup> (come A<sup>1</sup>).

[2' 35"] Quarto *chorus*, con omissione di A<sup>2</sup>:

[2' 35"] A<sup>1</sup> (variazione arrangiata per la *band* che traspone definitivamente il brano un semitono sopra, da *re bemolle* a *re*)

[2' 48"] B (assolo del clarinetto)

[3' 01"] A<sup>3</sup> (esposizione della *band* nella nuova tonalità, ma rispettando la versione originale del primo *chorus*).

[3' 11"] Chiusa.

## Scheda 16.9 on line *Concerto for Cootie* di Duke Ellington

DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA

Solista: Cootie Williams, tromba.

Registrazione: Chicago, 15 marzo 1940

Autore: Duke Ellington

Brano multisezionale. La prima sezione è costituita da un tema originale in *fa* magg. di forma AABA, con A irregolare di 10 bb. La seconda sezione, nella tonalità del VI grado abbassato, è costituita da un periodo di 16 bb., di forma CC'. La terza sezione, di nuovo in *fa* magg., è costituita da una ripresa abbreviata della frase A e da una coda basata su B. Il tema della frase A è caratterizzato da una lunga anacrusi, che nella descrizione proposta qui di seguito viene conteggiata assieme a ciò che la precede.

Il brano è affidato a un unico solista, il trombettista Cootie Williams, che utilizza variamente la sordina a seconda delle frasi e delle sezioni, e in particolare: le esposizioni della frase A sono distinte l'una dall'altra mediante sottili differenziazioni timbriche; la frase B è realizzata con l'uso di effetti *wah-wah*, tipici del *jungle style*; l'intera seconda sezione è suonata a campana aperta.

Descrizione:

INTRODUZIONE

[0' 02"] Il solista prefigura il tema della sezione A; segue l'orchestra con un passo armonicamente denso; a 0' 19", anacrusi della frase A.

PRIMA SEZIONE

[0' 22"] A (10 bb.): 6 bb. del solista seguite da 4 dell'orchestra; a 0' 44", anacrusi della ripetizione di A

[0' 47"] Ripetizione di A (10 miss.): la parte del solista è allungata fino al battere della settima battuta

[1' 10"] B (8 bb.); a 1' 28" anacrusi della terza esposizione di A

[1' 30"] Terza esposizione di A: 6 bb. del solista seguite dall'orchestra, che si prolunga oltre le 4 bb. previste, allo scopo di effettuare la modulazione a *re bemolle*.

SECONDA SEZIONE

[1' 59"] C

[2' 16"] C', seguito da una ritrasizione dell'orchestra; a 2' 40" anacrusi della riesposizione di A.

TERZA SEZIONE

[2' 42"] Ripresa abbreviata di A (solo le 6 bb. del solista)

[2' 56"] Coda, dialogo tra orchestra e solista.

Scheda 16.10 on line *Blues for Alice* di Charlie Parker

CHARLIE PARKER

Charlie Parker, sax contralto; Red Rodney, tromba; John Lewis, pianoforte; Ray Brown, contrabbasso; Kenny Clarke, batteria

Registrazione: New York, 8 agosto 1951

Autore del brano di riferimento: Charlie Parker

Serie di *chorus* su *blues* di 12 bb. armonicamente arricchito.

Analisi armonica del tema (da 0' 6" a 0' 23"), in rapporto al tradizionale schema del *blues*:

The image displays three musical phrases with their respective harmonic analyses. Each phrase is shown in two staves: a traditional blues structure (Tradiz.) and Charlie Parker's enriched structure (Parker).

- 1a frase (da 0'06" a 0'11"):**
  - Tradiz.:** I, F, F, I con 7a blues, dominante del IV
  - Parker:** I (con 7a maggiore), Em7(b5), A7, Dm7, G7, Cm7, F7. Includes annotations: "turnaround di Re", "turnaround di Do", "turnaround di Sib", and "(catena di cadenze ii-V, pensata retrospettivamente a partire dalla dominante del IV)".
- 2a frase (da 0'12" a 0'17"):**
  - Tradiz. (Tromba):** IV con 7a blues, Bb7, F, F
  - Parker (Pianoforte):** IV con 7a blues, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Abm7, Db7. Includes annotations: "turnaround di La", "turnaround di Sol", "turnaround di Solb", and "(progressione cromatica di cadenze ii-V 'per sostituzione di tritono', pensata retrospettivamente a partire dal turnaround delle batt. 9-10)".
- 3a frase (da 0'17" a 0'23"):**
  - Tradiz. (Tromba):** V (o giro cadenzale più elaborato), C7, I, (eventuale V di raccordo con il chorus succ.), (C7)
  - Parker (Pianoforte):** Gm7, C7, F, Gm7, C7. Includes annotations: "turnaround della tonalità principale, che chiude la precedente progressione cromatica" and "(turnaround di raccordo con il chorus succ.)".

Descrizione:

[0' 00"]	Introduzione	pianoforte e batteria
[0' 06"]	Primo <i>chorus</i>	esposizione del tema all'unisono sax e tromba con sordina
[0' 23"]	Secondo <i>chorus</i>	sax
[0' 40"]	Terzo <i>chorus</i>	sax
[0' 57"]	Quarto <i>chorus</i>	sax
[1' 15"]	Quinto <i>chorus</i>	tromba
[1' 32"]	Sesto <i>chorus</i>	tromba
[1' 49"]	Settimo <i>chorus</i>	pianoforte
[2' 06"]	Ottavo <i>chorus</i>	pianoforte
[2' 23"]	Nono <i>chorus</i>	ripresa del tema (e coda)

## Scheda 16.11 on line *Pithecanthropus Erectus* di Charles Mingus

### THE CHARLES MINGUS JAZZ WORKSHOP

Jackie McLean, sax contralto; J. R. Monterose, sax tenore; Mal Waldron, pianoforte; Charles Mingus, contrabbasso; Willie Jones, batteria

Registrazione: New York, 30 Gennaio 1956

Autore: Charles Mingus

Serie di *chorus* su un tema originale di forma ABAC, dove ciascuna sezione descrive, per esplicita ammissione dell'autore, una precisa fase della parabola della specie umana. La sezione formale A (che rappresenta l'evoluzione dell'uomo dalle scimmie antropomorfe) è un periodo in *fa* min. di 8+8 bb., mentre B (che rappresenta il senso di superiorità dell'uomo) e C (che ne rappresenta il declino) sono delle sezioni di improvvisazione solistica o collettiva, *ad libitum*. Ciascuna delle sezioni *ad libitum* è conclusa da un *turnaround*, ad eccezione dell'ultima (che rappresenta il tramutarsi del declino dell'uomo in catastrofe). La sezione C adotta l'insolito metro di 6/4. Nelle improvvisazioni collettive, il sax alto introduce alcuni effetti sonori che imitano delle grida.

### Descrizione:

Primo <i>chorus</i> :	[0' 00"]	A
esposizione del tema	[0' 26"]	B (collettivo)
	[1' 03"]	A
	[1' 29"]	C (collettivo)
Secondo <i>chorus</i> :	[2' 14"]	Introduzione
assolo del sax tenore	[2' 17"]	A
	[2' 43"]	B (prevalenza del solista)
	[3' 23"]	A
	[3' 49"]	C (collettivo)
Terzo <i>chorus</i> :	[4' 17"]	A
assolo del pianoforte	[4' 43"]	B (prevalenza del solista)
	[5' 18"]	A
	[5' 44"]	C (collettivo)
Quarto <i>chorus</i> :	[6' 08"]	A
assolo del sax alto	[6' 34"]	B (prevalenza del solista)
	[7' 21"]	A
	[7' 47"]	C (collettivo)
Quinto <i>chorus</i> :	[8' 17"]	A
ripresa del tema	[8' 44"]	B (collettivo)
	[9' 18"]	A
	[9' 45"]	C (collettivo; in accelerando, e coda in rallentando)

## LE MUSICHE E I TESTI ON LINE

16.1 [Ascolta](#)

16.2 [Ascolta](#)

16.3 [Ascolta](#)

16.4 [Ascolta](#)

16.5 [Ascolta](#)

16.6 [Ascolta](#)