

Conservatorio di Musica “Luigi Cherubini”

Anno Accademico 2014-2015

Biennio

TESI FINALE DIPLOMA BIENNIO JAZZ

Prof .Riccardo Fassi

“Dissertazione su Steve Lehman”

di

Umberto Tricca

Matricola 242498T

PREFAZIONE

CONCETTI PORTANTI:

Percezione ritmica.....

Aspetti timbrico-formali....

Logica Improvvisativa...

Trascrizioni effettuate: Alloy, Fumba Rebel, Process, Moment's notice

Parti originali: No neiborought is...; Echoes

Pezzi miei: Jhumra tal, Shango Rebel.

Prefazione

Nel corso degli ultimi anni la musica jazz, quella contemporanea e quella classica si sono sempre più influenzate, si sono stratificate e compenstrate, portando il linguaggio a usare idiomi sempre più vari e ampi ventagli di metodologie compositive.

L'improvvisazione, parte geneticamente strutturante nel jazz, si deve districare in un dedalo di concetti e principi operativi sempre più intricati, dai cambiamenti di tempo, alle polimetrie, ad accordi impressionisti, a scale inconsuete.

La separazione tra i generi è diventata sempre più sottile, fin dai tempi del ragtime partendo da *Jelly Roll Morton e Scott Joplin*, dalle bande militari di stile New Orleans come *James Reese Europe*, passando per *Gershwin*, sempre più sensibile allo stile classico, fino alla fusion con il rock/Jazz di *Davis*, alle influenze etniche.

Basti pensare a tutto il linguaggio sviluppato da *Dave Holland*, fino alle improvvisazioni free, molto simili come timbrica e disegni melodici a una musica contemporanea e impressionista del secondo dopoguerra che, partendo da Darmstadt, iniziava a rivoluzionare il linguaggio musicale dei tempi a venire.

Uno degli insegnanti più influenti nei primi anni a Darmstadt fu il francese *Olivier Messiaen*, che nelle sue opere accoglieva anche tecniche musicali mutate da culture musicali extraeuropee, le quali venivano a fare parte del suo personale linguaggio compositivo.

Fra gli allievi di Messiaen si possono annoverare alcuni tra i maggiori compositori della seconda metà del XX secolo, come *Pierre Boulez*, attivo anche come direttore d'orchestra dedito all'interpretazione della musica contemporanea, *Karlheinz Stockhausen*, attivo nella musica elettronica, e come *Luciano Berio* e *Bruno Maderna*.

Tanti artisti, nel corso della storia musicale, sono stati sensibili a questi linguaggi, apparentemente così diversi tra loro, ma in pochi sono riusciti a distillare così lucidamente questi elementi in un prodotto omogeneo e strutturato, creando un'opera inclusiva di tutti questi idiomi, lasciando sempre aperte nuove prospettive, senza creare una rottura con il passato, ma dando continuità e conseguenza.

Steve Lehman al giorno d'oggi può essere annoverato tra questi artisti, quello che oggi viene ritenuto il nuovo genio del jazz contemporaneo, il musicista forse più creativo nell'ambito delle cosiddette musiche improvvisate.

Lehman è forse l'artista che fino ad oggi ha più lucidamente convogliato le tematiche artistiche e stilistiche di questi due mondi: la musica contemporanea e il jazz.

Nato nel 1978 a New York City alterna musicalmente l'attività di sassofonista e *bandleader* a quella di compositore, i cui brani sono stati spesso eseguiti da solisti e orchestre di musica contemporanea, oltre che di jazz.

Egli stesso come performer, nei dischi o nei concerti può vantare una lunga lista di insigni collaborazioni fra i jazzisti di aree free e post-bop da *Anthony Braxton* a *Vijay Iyer*, da *Jason Moran* a *Rudresh Mahanthappa*.

Dal debutto su CD nel 2004 fino a oggi Lehman vanta altresì numerosi premi conseguiti per il valore artistico degli album pubblicati, ben dodici nell'arco di soli dieci anni: *Artificial Light* (2004), *Interface* (2004), *Simulated Progress*(*Fieldwork*) (2005), *Demian as Posthuman*(*Fieldwork*) (2005), *Manifold* (2007), *On Meaning* (2007), *Door* (2008), *Travail, Transformation and Flow* (2009), *Dual Identity* (2010), *Kaleidoscope and Collage* (2011), *Dialect Fluorescent* (2012), *Mise En Abîme* (2014).

Testate giornalistiche, riviste specializzate, emittenti televisive, sia negli Stati Uniti sia in Europa, come New York Times, Newsweek, Artforum, Down Beat Magazine, Wire, BBC, lo hanno indicato come il nuovo genio della musica jazz.

Secondo il mensile italiano *Musica Jazz*, nell'annuale referendum indetto tra i critici, Steve Lehman è risultato ben tre volte il primo in assoluto, nelle categorie del miglior musicista, miglior disco, miglior gruppo.

Del resto gli elogi abbondano ovunque, visto che il già citato "New York Times" parla di lui come di "un sassofonista semplicemente abbagliante", o l'autorevole britannico "The Guardian" lo descrive a livello di "una delle figure di trasformazione del primo jazz del 21° secolo".

Anche in Italia, il Domenicale del Sole 24 Ore di recente gli ha dedicato un'intera pagina, annoverandolo tra i testimonial della "democrazia del jazz", intesa come un insieme di lavoro, trasformazione e flusso, citando il titolo "*Travail, Transformation and Flow*", album dell'anno per il New York Times nel 2009.

I risultati ottenuti nei CD recenti, confermano l'identità di Lehman quale compositore visionario, con poderose idee sul futuro dell'armonia, ritmo, forma compositiva rigorosa e improvvisazione estemporanea spesso cerebrale e articolata e lo dimostra il fatto che sia uno dei rari sassofonisti dal vivo a usare gli spartiti, come se buona parte dei temi o degli assolo fosse totalmente scritta, né è testimonianza eloquente.

Il segno distintivo della musica di Lehman è quindi una scintillante sonorità, che viene creata attraverso la giustapposizione precisa delle voci strumentali, in cui una determinata sorgente sonora fornisce il quadro per armonie micro-tonali, organizzate secondo rapporti di frequenza, piuttosto che intervalli di una scala musicale.

Come dice Elfio Nicolosi giornalista e critico: “Utilizzando le tecniche spettrali, Lehman tira fuori storie e suoni inaspettati, che spesso evocano la lucentezza iridescente della musica elettronica. La maggior parte della musica improvvisata, che si avvale di armonie micro-tonali, è statica e ancorata da un drone immutabile o da una scala. Ma Lehman è unico, in quanto compone musica micro-tonale con una grande quantità di movimento armonico, dove un accordo basato su uno spettro armonico può facilmente modularsi in un altro centro tonale. Quando viene utilizzato come piattaforma per l'improvvisazione, il risultato può essere immaginato come una specie di ‘cambio di accordi spettrali’ che il solista può negoziare e trasformare”.

Tristan Murail, uno dei padri della musica spettrale, così sintetizza la poetica di Lehman: “L'uso delle tecniche spettrali da parte di Steve nella musica jazz è piuttosto inedito, giacché tale fusione può sembrare goffa o tesa, ma la sua musica suona molto naturale, molto speciale, molto personale”.

Tutti i suoi studi all'*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) le collaborazioni con *International Contemporary Ensemble* and the *JACK quartet*, sono presenti negli ultimi lavori, alcuni dei quali sono anche state eseguiti da queste prestigiose formazioni.

PERCEZIONE RITMICA MUSICALE

Nelle composizioni di Lehman ci si ritrova ad una punta estrema del jazz contemporaneo, dove si strutturano cicli ritmici sovrapposti, ispirati dalla verticalità africana, ripresa dalla concezione dell'M-Base (Macro -Basic Array of Musical Extemporization) di *Steve Coleman* e portati all'estremo, dilatati su schema metrici irregolari, con accenti dislocati in modo da rendere impossibile la decifrazione.

Quando parla del suo lavoro Lehman spiega come per lui hanno avuto molta importanza gli studi sulla percezione ritmica, pone particolare enfasi sull'idea di un “periodo fluido” e su come l'influenza di *Gerard Grisey*, uno dei due padri della musica spettrale, crei in alcune sue composizioni questa unione tra periodicità e aperiodicità come tra armonia ed enarmonia.

Basti analizzare i lavori di Grisey *Tempus ex Machina* (1979) o nel più tardo *Vortex Temporum* (1995), che lavorano sulla costante variazione ritmica, non enfatizzando nessun cambiamento particolare o una distinta transazione e portando il tutto a una quasi perdita della sensazione della pulsazione.

Soprattutto il lavoro di Grisey *Vortex Temporum* nel suo passaggio di apertura è citato da Lehman quale esempio di come gradualmente si trasforma il materiale musicale tramite il continuo shift ritmico dell'arpeggio, in un'azione musicale fatta di progressioni accelerate e cambi di registro.

Vortex temporum

Un esempio emblematico è il tema di *Alloy*, registrata in quintetto nell'album *Artificial Light* e con l'ottetto (vedi trascrizione) dove in questo caso le frasi sono in continua mutazione ritmica, dove viene elusa la ciclicità, in linea con il suo concetto di “groove senza ripetizione”.

Nella versione con l'ottetto viene inserito un contrappunto di basso tuba che accentua questa elusione ritmica.

Un esempio di shift ritmico invece è il finale tematico della sua reinterpretazione di *Moment's Notice* di Coltrane, apparsa nell'album in trio *Dialectic Fluorescent* (vedi Trasc).

The image shows a musical score for the final theme of 'Moment's Notice'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The key signature is one flat (B-flat). The melody is marked with a 'u' (up-bow or up-bow) and a 'M' in a box. The bass line is marked with a 'u' and a 'M' in a box. The score is divided into three measures. The first measure has a G major chord (GM) and a F major chord (FM). The second measure has an E-flat major chord (Eb) and a G major chord (GM). The third measure has a F major chord (FM) and an E-flat major chord (Eb). The melody in the first measure is a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line in the first measure is a series of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The melody in the second measure is a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line in the second measure is a series of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The melody in the third measure is a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line in the third measure is a series of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2.

Moment's notice Shift ritmico tema finale

Si può anche notare come nelle composizioni di Lehman, vengono diversamente strutturate le “pulsazioni” dai vari strumenti, e come questo ci faccia percepire il tempo in modi differenti. La contrazione e la dilatazione del beat in vari intervalli di tempo è stata studiata da psicologi della musica come *Richard Parncutt* o musicologi come *Paul Fraisse*, che identificano a seconda dei BPM, una diversa percezione del ritmo.

Da soglie minime (33 Bpm) per cui non si riesce più a percepire un battito come regolare, Parncutt identifica una fascia entro le quali il cambio di tempo (100-120 Bpm ; “range di Parncutt”) non è facilmente percepito dall'ascoltatore passivo, e nel quale range si riconducono i tempi di diversa velocità per moltiplicazione o per divisione.

Questi complessi studi, si possono ritrovare nelle dilatazioni e repentine contrazioni della linea del vibrafono, (vedi trasc *Process* o *Alloy*) e nelle linee di basso come in *Fumba Rebel*, che hanno anche lo scopo, credo, di portare l'ascoltatore a provare vari livelli di percezione temporale, a seconda dei beat predominanti.

Questi stessi concetti compositivi si ritrovano anche nelle polimetrie di *Echoes* dove gruppi di quattro, cinque, sei, sette e nove note sono suddivise in quattro parti uguali, e dove trombone, alto, tenore, tuba e basso acustico accentano punti diversi.

Questa suddivisione di ogni misura crea una specie di ambiguità ritmica della pulsazione, in particolare nelle misure di 5/4, dove è possibile per l'ascoltatore percepire questi gruppi di 5/16 come un nuovo tempo più lento, ovvero dal tempo primario di 120 a 96 Bpm.

La stessa cosa succede nelle misure di 7/4 e 9/4 dove emergono nuovi tempi rispettivamente di 69 e 53 Bpm.

Nel caso particolare della misura di 5/4 l'ascoltatore percepisce due treni di impulsi simultanei e “indipendenti”, tali da non poter essere processati come collegati.

Un altro esempio illuminante si ritrova anche in un album precedente con i *Fieldwork*, dove, anche se non così strutturalmente come in *Echoes*, inizia a sperimentare queste polimetrie.

Nella battuta dell'illustrazione presa da *After meaning* dell' album *Door* del 2008, notiamo questa frizione tra il tempo primario di 105 Bpm della batteria e la ritmica del piano, che raggruppa gli accenti ogni 5/ sedicesimi, suonandoli in modo tale da farli percepire come un “nuovo” tempo di 85 Bpm.

The image shows a musical score for the piece "After meaning". It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 7/4 time signature, starting with a measure number of 10. The middle staff is also in treble clef with a 7/4 time signature, starting with a measure number of 10. The bottom staff is in bass clef with a 7/4 time signature, starting with a measure number of 10. The piano part in the middle staff features a rhythmic pattern of eighth notes grouped in fives, which is described in the text as being perceived as a new tempo of 85 Bpm.

ASPETTI TIMBRICO – FORMALI

A partire dai primi album, l'aspetto timbrico/ritmico è già strutturato e definito, con il basso di Drew Gress, che mantiene solida e portante la griglia ritmico/armonica, le due voci in contrappunto spesso serratissimo del sax alto di Steve Lehman con la tromba di Johnatan Flayson come in *On Meaning* o il con il tenore di Mark Shim in *Artificial Light*, e il vibrafono di Chris Dingman, a supportare armonicamente la griglia del basso.

E' una soluzione che nel jazz moderno è già stata utilizzata, come nel famoso quintetto di Dave Holland, che ha fatto scuola, dando una sonorità piena, ma non “intasata”, che definisce bene gli spazi armonici e timbrici.

Quello che si può già notare nei primi quintetti è come questa solidità timbrica, e strutturale, permetta alla batteria di muoversi su un altro piano, creando le poliritmie necessarie a stimolare una singolare percezione ritmica, soprattutto con l'ingresso del funambolico Tyshawn Sorey, già presente nella dialettica dei *Fieldwork* con Vijay Iyer al piano.

Il vibrafono permette di avere un supporto che addolcisce i voicing, strutturati su intervalli quasi mai per terze e alquanto dissonanti, che permettono al solista di ricercare frasi e soluzioni armoniche con ampia libertà.

Negli ultimi due album Lehman adotta un'evoluzione del quintetto, arrivando a 4 fiati in aggiunta al suo sax alto, ovvero sax tenore, tromba, trombone, e, come rinforzo e contrappunto al basso, il basso tuba.

Ne troviamo un esempio illuminante nel lavoro che viene proposto nel brano *No Neighborhood Rough Enough* dove la tuba e il contrabbasso gestiscono la timbrica più bassa creando un ordito vibrante, mai statico.

The image shows a musical score for three instruments: Chit el, Tuba, and Basso. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic structure. The Chit el part is in the treble clef, the Tuba part is in the bass clef, and the Basso part is in the bass clef. The score includes a 5:4 polyrhythm indicated by a bracket over the Basso part.

Ex su Tuba/Basso No Neighborhood..

Queste timbriche sono direttamente collegate ad un disco di riferimento per Lehman, *Evolution* di Grachan Moncur III, come lui stesso cita in un'intervista a Musica Jazz, dove le soluzioni timbriche sono già ben presenti e collaudate, un archetipo del suo ottetto, senza tuba e sax tenore.

Questa evoluzione è stata anche data dal fatto che la sua musica ha bisogno di musicisti con caratteristiche particolari, che abbiano sviluppato un proprio linguaggio personale sul loro strumento, capaci di gestire come improvvisatori forme compositive e strutture ritmiche che richiedono una spiccata preparazione anche nella musica contemporanea, e che abbiano familiarità con i lavori di Andrew Hill, Henry Threadgill e John Coltrane.

Una parte interessante dello sviluppo delle timbriche si può trovare nei primi lavori registrati come nell'album *Demian As Posthuman*, con i Fieldwork come trio stabile, ovvero Steve Lehman, alto e soprano sax, effetti e sequenze programmate; Tyshawn Sorey/Eric McPherson, batteria; Vijay Iyer, piano e con l'aggiunta di Jahi Lake, turntable e live electronics e Meshell Ndegeocello, al basso.

Nelle sonorità risonanti, che accennano la tonalità in un pulsante pulviscolo timbrico-armonico, organizzate in intrecci polifonici, come in *Damage Mobility* o in *Cognition* si sente una connessione con le sonorità di *Very Very Circus* di Henry Threadgill, in particolare con *Spirit Of Nuff..Nuff* del 1990, data dalla singolare scrittura armonica che semplifica i voicing del jazz, da passaggi tonali distorti da puntute dissonanti, il tutto scarno e retto in contrappunto immerso in questo magma timbrico così sviluppato nella musica contemporanea.

Tutto questo lavoro, coadiuvato anche da elettronica e manipolazioni sonore, viene poi mutuato in un organico totalmente acustico, dove le distorsioni timbriche vengono effettuate da complesse aggregazioni di strumenti che si influenzano tra loro, creando onde sonore e timbriche particolari, come fanno appunto gli strumenti di sintesi.

Sia nell'organico che nella forma timbrica, come abbiamo già accennato, possiamo notare lo stretto parallelismo tra brani su dischi pubblicati con 45 anni di distanza ovvero *Evolution* (il brano omonimo) del disco di Gracian Moncur III e *Waves* edito su *Travail, Transformation and Flow*.

In questi brani la tecnica compositiva prevede che il vibrafono detti i voicing, che poi vengono espansi su registri dagli strumenti a fiato, creando una nuvola armonico-timbrica, che caratterizza l'intero mood del brano.

Non c'è un tema usuale fatto di frasi melodiche ben definite e articolate, ma il tema stesso si appoggia sulle particolari note che si vuole che risaltino dei voicing.

L'estrema conseguenza di tutto questo processo è quello che più contraddistingue la composizione di Lehman, ovvero usare la tecnica compositiva degli spettralisti.

La musica spettrale (o spettralismo) è una corrente musicale nata e sviluppata come parte della musica colta a cavallo tra gli anni 70-80.

Gli spettralisti, basarono fin dall'inizio il loro linguaggio sull'analisi dei fenomeni fisici del suono: gli strumenti, le voci e i suoni ambientali servono da modello per arrivare alla composizione del brano.

Venne anche rivalutata l'importanza del fattore temporale applicato alla scrittura musicale. Le figure musicali si presentano, così, in forma dilatata (Gérard Grisey, che fino alla sua prematura morte fu capofila degli spettralisti, usava in questo caso la metafora del *tempo delle balene*), in forma corrente (*tempo dell'uomo*) o in forma estremamente compressa (*tempo degli insetti*).

The image shows a musical score for 'Ex Battute Alloy' consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a 3/4 time signature, featuring a melodic line with various rhythmic values and accidentals. Below it are three staves: a second treble clef staff, a bass clef staff, and a fourth staff with a bass clef and a 4/4 time signature. The score includes several chord changes indicated by text: $A^b M_{A5}7\#11$, $E^b M_{A5}7\#11$, and $E M_{A5}7\#11$. The music is characterized by complex rhythmic patterns and a mix of different time signatures, illustrating the concept of 'differenze di tempo'.

Ex Battute Alloy differenze di tempo

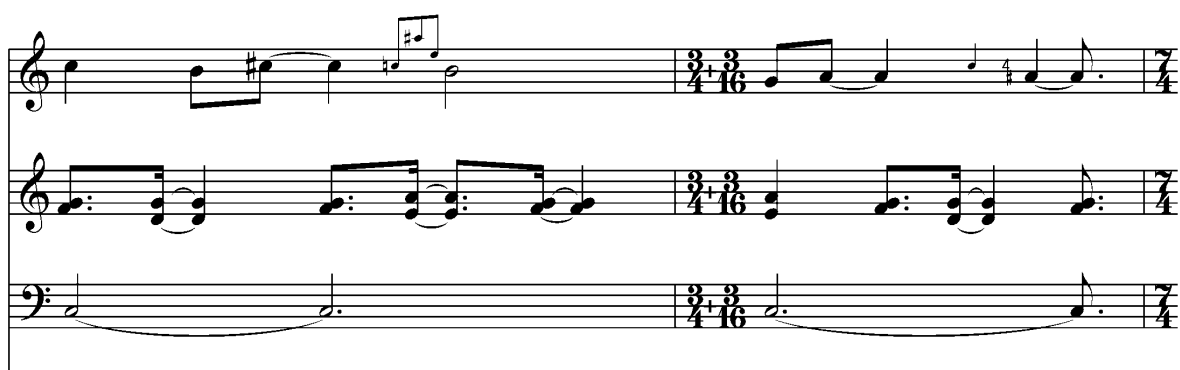
Nella trascrizione del brano Alloy possiamo notare come tutta la struttura sia anche pensata secondo questo principio, l'importanza del fattore temporale crea questo “sbilanciamento” ritmico tra i vari strumenti, ma nello stesso tempo assumono un'identità timbrica solida e caratteristica.

Accanto a questa tecnica si fa largo uso anche del computer, che diventa così, un importante strumento di composizione, facilitando anche l'analisi spettrale, e la rappresentazione di un suono.

Lehman ha sviluppato il suo linguaggio anche ricercando un allontanamento dal temperamento, fino ad arrivare ad usare la tecnica degli spettralisti nelle sue composizioni. Questo processo è in parte dovuto all'influenza di un suo importante maestro *Jackie Mc Lean*, che, tramite il suo fraseggio particolare che analizzeremo più avanti, ricercava una non voluta precisione nell'intonazione della nota.

Un archetipo di questi lavori che poi matureranno negli ultimi due album, del 2009 e 2014, lo si può trovare nei precedenti album dei *Fieldwork* (2007-2008), dove si inizia già ad osservare questo tipo di ricerca.

Lehman, sia tematicamente che in fase di improvvisazione, fraseggia puntando ad inflessioni su note calanti o crescenti, quasi ad enfatizzare e a spingere verso estreme conseguenze il fraseggio del suo maestro, per poi ricollegarsi concettualmente alla tecnica spettrale, che per sua natura ricerca gli armonici naturali.



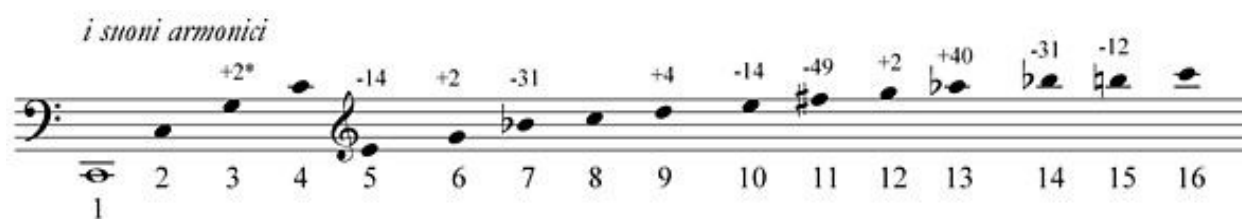
The image shows a musical score for a piece titled "After Meaning". It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle treble clef staff, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a complex, non-standard time signature, with a 3/4 time signature at the beginning of the first measure, a 3/16 time signature at the beginning of the second measure, and a 7/4 time signature at the end of the piece. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece is identified as "Ex After Meaning settimo armonico".

Ex After Meaning settimo armonico

Infatti nella seconda misura di *After Meaning*, il sax alto “simula” il settimo armonico, ovvero una settima minore calante circa $\frac{1}{4}$ di tono.

In *Echoes*, uno dei brani più rappresentativi di questa tecnica, apparso sul disco *Travail, Transformation and Flow*, si può notare come nella partitura il linguaggio armonico e i temi sono basati sullo spettro armonico, che il vibrafono produce.

Infatti il E-1(41,2 Hz) del vibrafono, viene ribadito dal secondo armonico E-2(82,4 Hz) suonato dal basso tuba e dal basso acustico, mentre il sax tenore intona il settimo armonico ovvero $\frac{1}{4}$ di tono più calante rispetto la settima minore temperata (C $\frac{3}{4}$ #), il sax Alto e trombone rispettivamente intonano il nono F# e il decimo armonico G#, e la tromba intona l'undicesimo armonico ovvero una quarta crescente A $\frac{1}{4}$ #.



* in cents, confrontati con la scala temperata

Suoni armonici con scostamento in Cent rispetto la scala temperata

Con la stessa tecnica, è emblematico il passaggio di apertura di *No Neighborhood Rough Enough* dove nella 1° e 2° misura notiamo che le linee di basso e tuba fanno perno su C e il vibrafono suona un C_{sus} 2 con il trombone che alla lead intona il suo 11° armonico, ovvero una quarta crescente $\frac{1}{4}$ di tono (F $\frac{1}{4}$ #) alla distanza dal C centrale di circa 550 cent. essendo 600 cent la quarta aumentata temperata (F#). Mentre nella 5° misura il trombone intona una settima “calante” rispetto al G# del basso e della tuba simulando il 7° armonico, come nella figura successiva che con un G al Basso, il trombone intona un E crescente, simulando il 7° armonico.

No neighborhood rough enough

♩ = 80

Tbone

Chit el

Tuba

Basso

4

4

4

4

Prime Battute

Nella 6° misura invece si nota come Lehman faccia un sincretismo tra armonia e spettralità, infatti il $F \frac{1}{4} \#$ che intona il trombone non è nessun armonico del basso e della tuba, che si muovono su di un F.

Lehman “ibridando” questa tecnica riesce a manipolare le sonorità, che acquistano un sapore particolare, sottolineano la particolarità degli intervalli usati e rendono tutto più “consonante” e interessante rispetto ad un intervallo temperato, proprio come precedentemente appuntato da *Tristan Murail ed Elfio Nicolosi*.

LOGICA IMPROVVISATIVA

Seguendo la lezione di Coltrane, Steve Lehman, costruisce sequenze armoniche, molto complesse, che però non si appoggiano su modulazioni, ma seguendo la linea di basso, si muovono attraverso note che non appartengono alla stessa scala, ma basate su linee con intervalli particolari, dal tritono, al semitono, che annulla paradossalmente il movimento armonico, sui quali gli accordi sono costruiti per assonanze sonore, contrasti armonici semplicemente giustapposti.

La sfida appunto come ai tempi di Coltrane, è riuscire ad improvvisare su queste nuove strutture, che implicano una difficoltà ritmica e armonica molto alta, con continui cambi di tempo, e con continui spostamenti tonali, quasi ad ogni accordo, questa è la conquista di un livello superiore nella gestione del pensiero improvvisativo.

In realtà, come già fece Coltrane, i soli e anche i temi, sono costituiti da

mattoncini impiegati come formule, la cui continua ricorrenza rimane impercettibile per la velocissima precisione esecutiva. L'elemento base su cui vengono sviluppate le frasi e linee tematiche viene sempre modificato, e si trasforma continuamente secondo l'estetica afrologia improvvisativa secondo la quale il contrasto poliritmico, il porre l'accento melodico sui temi deboli, e l'approccio percussivo sullo strumento nell'espressione musicale, sono elementi basilari da perseguire.

Quindi la composizione e l'improvvisazione sono strettamente correlati, e privilegiano un modello collaborativo di scambio continuo di idee, tra gli esecutori, fondamentali per il processo compositivo estemporaneo.

Si può notare un parallelismo tra le versioni di Moment's Notice di Coltrane e di Lehman, le frasi sono taglienti e repentine tipiche anche dello stile di Jackie McLean, ma vengono spezzettate, con continue soluzioni di continuità attraverso la griglia armonica, e sulla griglia ritmica.

Jackie McLean anche a detta di Steve Lehman stesso è stato una fonte di ispirazione per il suo linguaggio particolare, dal suono scuro e nasale, con un'intonazione leggermente calante individuata come un peculiare tratto stilistico, l'articolazione netta, tagliente nel fraseggio, con una asciuttezza delle idee, e con una tendenza ritmica a "tirare indietro".

Notiamo anche come la linea del basso di Matt Brewer sia in continua evoluzione, mai ricalca un groove di 9/8, e come scelga degli intervalli "neutri" come quarta o quinta che allargano le possibilità improvvisative. La logica contrappuntistica e molto ricercata, sia nella composizione, che direttamente nell'esecuzione stessa. (vedi Trascrizione)

Nell'aspetto afrologico improvvisativo, è anche la predominanza dell'approccio percussivo, come elemento espressivo, che viene usato come mattone base per imbastire un discorso, che fluisce all'interno della struttura.

Le piccole parti ritmiche vengono continuamente rielaborate, e mutate con intervalli diversi, fino tal volta ad essere usate come cicli che producono quei fenomeni ritmici, come nel lavoro di Grisey *Tempus ex Machina* (1979) o nel più tardo *Vortex Temporum* (1995), che portano ad una indeterminazione della sensazione della pulsazione, dovuta ai continui cambi di accento sul metro.

Un' altro aspetto fondamentale della sua logica improvvisativa molto importante, che si riversa inevitabilmente nella sua tecnica compositiva è l'uso di abbellimenti particolari, quasi dei *gruppetti* non su note contigue, ma con salti e cambi di ottava, che creano una distorsione ritmica, all'interno del metro della frase, con lo scopo di rinforzare la nota di approdo che esalta la sua posizione metrica, e sbilancia i rapporti di gerarchia all' interno dei movimenti della battuta. Sul fatto che siano abbellimenti lo si intuisce dal repentino fraseggio non del tutto quantizzato che “fluttua nei paraggi della nota” con cui approccia il gruppetto, e dalla dinamica con la quale lo suona. **(INSERIRE ILLUSTRAZIONE abbellimenti)**

Inserire discorso dinamiche!!!!

Elfio Nicolosi: