

Liberazione della vita

di Daniele Goldoni

goldoni@unive.it

Philosophy and music can achieve the same thing by different means. This paper considers three types of improvisation (on a harmonic structure [jazz], free, and “deep listening”) as steps in an investigation on freedom in musical improvisation, as well as on its potential liberation of life. As an alternative to the well-known concepts of “rapid” or “instant composing”, here musical improvisation is conceived of as the production of a present – in which life is present to itself – through composition-for-improvisation and as a kind of poetic work designed to give one a “voice” of one’s own.

Tre tipi d’improvvisazione (su struttura armonico-ritmica [jazz], libera, ascolto profondo [*deep listening*]), fra loro non nettamente separabili, saranno tappe di una riflessione sulle *ragioni* dell’improvvisazione, sulle sue *libertà* e capacità di *liberazione*. Penso che filosofia e musica possano fare la stessa cosa – liberare la vita – con mezzi diversi.

1. Su struttura armonico-ritmica (jazz)

Delineo così un tipo d’improvvisazione divenuto molto comune, il più noto in Occidente, anche se le differenze interne sono grandissime. L’organico è di solito numericamente ridotto (trio, quartetto, quintetto, sestetto...). Il pezzo incomincia con il tema, che può essere originale o preso da canzoni, musical, colonne sonore di film etc. Il tema ha una struttura armonica la cui natura varia: dal *dixie* allo *swing*, al *bebop*, al cosiddetto “modale”¹, all’uso degli accordi sul modello di Coltrane e altro ancora. Ha un ritmo prevalentemente periodico e isocrono. L’armonia e il ritmo mantengono uno schema di modulazione cui fanno riferimento i soli. Questo tipo è tuttora vitale,

¹ L’uso occidentale del termine “modale” è generico e spesso equivoco, pretendendo di concettualizzare prassi musicali di culture assai diverse. Nel jazz il “modale”, liberandosi dalla progressione funzionale degli accordi, si basava su (poche) scale meno usate dai repertori tradizionali (dorica, frigia, lidia, locria...) senza però eliminare del tutto un riferimento più o meno percepibile agli accordi o alle forme precedenti: come è chiaro ad es. in “So What”, che ha uno schema AABA di 32 battute.

nonostante l'esperienza free degli anni '60 e '70, di trasversalità con la musica contemporanea, con musiche diversamente etniche, con l'elettronica, abbiano introdotto nuovi suoni, strumenti, diversi tipi di organico, diverse concezioni e pratiche del tempo, diverse relazioni fra improvvisazione e composizione. E nonostante l'eredità degli anni '50 e '60 resti un ingombrante metro per ogni sua reinterpretazione.

Metto in uno stesso "tipo" diverse pratiche d'improvvisazione (struttura armonico-ritmica, tema e ampi sviluppi solistici a turno, organico piccolo) non certo per sottovalutare le differenze straordinarie fra quei musicisti che hanno costruito nel tempo questo tipo, o che attualmente lo interpretano, ma in funzione della sua *ricezione* occidentale-globale. Infatti, è la prima accezione d'improvvisazione che viene in mente, ed è anche la via d'accesso più comune alla sua pratica. Le scuole di jazz insegnano a variare sugli accordi, mostrano le soluzioni, il linguaggio dei maestri. Molto si fa anche a casa propria. Ci sono basi registrate di pezzi "standard" su cui suonare, libri con trascrizioni di soli dei maestri e analisi del loro stile. Spesso s'inizia così a improvvisare.

2. L'inizio

Filosoficamente e poeticamente decisivo è l'inizio. Perciò per comprendere l'improvvisazione musicale partirei dalle domande: perché s'incomincia a improvvisare, e come s'incomincia a improvvisare? Io direi: per innamoramento. Ciascuno che abbia cominciato a farlo (o lo abbia visto fare) lo sa. L'evento è individuale, intimo, ma di un'intimità tale che in essa si apre uno spazio profondo e ampio di condivisione. Si scuserà perciò, perché appartiene alla verità condivisibile del presente discorso, un riferimento alla prima persona. Ho incominciato a suonare la tromba soprattutto per innamoramento dell'incipit di *A Night in Tunisia* pubblicata in *The Musing of Miles* (1955). Mi ha messo quel suono in testa. Come una voce che chiama alludendo e lasciando in sospenso: molto diversa da quella affermativa, eloquente, scoppiettante di Gillespie. Se avesse parlato, non avrei capito la sua lingua. Eppure *mi* si rivolgeva, perciò avevo bisogno di riascoltarla. Una conferma d'amore è avvenuta ascoltando la tromba di Davis in *So What*, in

Kind of Blue (1959). Molti sanno di che cosa parlo, anche se non sono trombettisti o musicisti attivi.

Sono convinto che questo tipo di esperienza sia comune a tutti musicisti (quando non sono solo obbligati a suonare) e a chiunque ami la musica. Penso che sia comune anche a tutte le pratiche artistiche, artigianali (se non si è solo obbligati), scientifiche. È certamente comune alla filosofia. Si dice che si comincia ad “appassionarsi” alla filosofia: la passione – anche quando è arrabbiata – è segno d’amore. La filosofia apre e custodisce uno spazio silenzioso dell’animo in cui la voce della vita chiama e fa eco. Quella voce chiede di essere detta in parole umane, mentre, nello stesso tempo, vi fa formidabile resistenza. È una voce straniera – Platone parlava di dèi, di divino – che però *mi riguarda*. Perciò m’impegna ad ascoltarla ancora e ancora, per trovare parole adatte. La *techne* è a questo scopo necessaria, anche se non sufficiente.

L’innamoramento porta alla *mimesis*: non di altro tratta questo concetto in Platone, quando egli parla di poesia e musica ispirate al divino. Ma quell’innamoramento è spesso acceso, alimentato e guidato da amici, amanti, maestri. L’amore, l’ammirazione, la gratitudine per queste persone sono a loro volta nutriti da ciò che si ama in comune. Platone ha già detto abbastanza su questo nel *Simposio*, e anche Aristotele nel libro IX dell’*Etica Nicomachea*, perché abbia senso che io mi dilunghi. La *mimesis* rivolta al divino è perciò mediata dagli esempi umani: così Platone – diremmo oggi – emula o “imita” Socrate, nel senso che ne segue l’esempio. Imitandolo però finisce anche per dire molto di proprio. Anche Aristotele incomincia seguendo Platone, poi dice anche molto altro. Beethoven imita Mozart, Haydn, ma finisce per fare la “propria” musica. Il giovane Miles Davis imita per qualche aspetto Gillespie, Clark Terry, ma trova la “sua” voce. Il giovane Coltrane ama Coleman Hawkins e Lester Young, ma fa poi tutt’altro. Come può accadere tutto questo?

3. Originalità

Dall’epoca di Kant fino ad oggi pesa un giudizio negativo sull’imitazione [*Nachahmung*], che viene ritenuta il copiare, mentre la vera “arte” sarebbe

quella del genio [*Genie*] o dell'“originalità” [*Originalität*]². Questa condanna coinvolge, implicitamente, anche l'antica *mimesis*, e produce una discontinuità con le antiche “arti” (o meglio: *technai*) che quella imparenta. La vera identità di Platone, di Aristotele, di Beethoven, di Davis, di Coltrane sarebbe emersa grazie a una geniale liberazione dalle forme imparate dai loro maestri.

Oggi, nel mondo occidentale-globale, l'originalità individuale è diventata un imperativo per l'arte. Anche la saggistica dedicata al jazz spesso la mantiene come metro di giudizio e presupposto indiscusso³. L'improvvisazione sembrerebbe essere la pratica dell'originalità per eccellenza: non deve ripetere ma essere sempre nuova, imprevedibile. Deve sorprendere.

Questo imperativo ha un presupposto storico e antropologico in un certo individualismo. Nella cultura USA esso viene da un certo protestantesimo e ha uno spessore culturale, filosofico e poetico (p. es. in R. W. Emerson e in W. Whitman). Ma l'individualismo contemporaneo si è andato formando e realizzando anche attraverso le caratteristiche del territorio e delle città. La curiosità avventurosa tipica della cultura metropolitana si estende all'intero territorio nel romanzo *On the Road* di J. Kerouac, mentre i modelli ottocenteschi di avventura nel West si sono spostati nella metropoli. Nei noir di Hammett e di Chandler chi cerca individualmente un senso dell'esistenza in assenza di una legge giusta diventa detective, in Kerouac ribelle vagabondo o saxofonista. Il jazz diventa la colonna sonora *live* di vite che decidono fra il bene e il male oltre le regole della società da cui sono esclusi. Discriminazione razziale ed emarginazione sociale favoriscono una nuova contiguità fra il jazz e i bordi della legalità (molti jazzisti hanno conosciuto il carcere per detenzione di stupefacenti e altro ancora). Il jazz incomincia a dare anche effettivamente le colonne sonore ai film polizieschi (p. es. Miles Davis per

² I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (1790), in *Werke in Zehn Bänden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, VIII, capp. 46 e 47.

³ Cfr. uno per tutti: T. Gioia, *The Imperfect Art*, Oxford University Press, Oxford 1988, tr. it. di F. Paracchini, *L'arte imperfetta. Il jazz e la cultura contemporanea*, Excelsior 1881, Milano 2007. Una critica è in D. Goldoni, “Improvvisare”, in R. Dreon, D. Goldoni, R. Shusterman, *Stili di Vita*, Mimesis, Milano 2012, p. 71 sgg.

Ascenseur pour l'échafaud di Luis Malle) o rievoca il loro clima, come accade in chiave nostalgico-postmoderna nelle musiche di John Zorn di “Spillane” e *Naked City*... e forse non c'era persona più adatta a fare un film su Parker dell'ispettore Callaghan. È una nuova, eroica Bohème.

È stata soprattutto l'industria musicale a raccogliere queste istanze individualiste, a farne un modello e una condizione di esistenza musicale. Riviste come “Down Beat” hanno reso normali e imitate le classifiche annuali dei solisti e dei gruppi. La competizione artistica, con le sue ottime ragioni di stimolo e comunicazione della ricerca, si è fundamentalmente sottomessa al mercato. Così è stata promossa prevalentemente un'originalità di tipo competitivo e altamente performante, in senso tecnico-virtuosistico (il film *Mo' Better Blues* di Spike Lee è un apologo esemplare), piuttosto che di pensiero musicale e cooperativo.

La ricerca di un proprio modo di esprimersi è una necessità intima alla pratica musicale, ed è simile al bisogno di parlare con la propria voce, di riconoscersi e farsi riconoscere mentre si parla. In questo c'è un “individualismo” necessario. Questo bisogno può spingere anche a cercare un linguaggio proprio e una tecnica adatta: soprattutto quando ciò che si avrebbe da “dire” non è ascoltato perché non si accorda con il gusto comune, con lo spirito del tempo – oppure coglie questo spirito in modo incompreso da altri. Ciò può produrre conflitto, però non obbedisce all'esigenza di essere originali per primeggiare, ma a quella di essere se stessi. Questa è stata la via “afrologica” di cui parla George Lewis⁴: rispondeva al bisogno di conservare a un popolo la voce che gli era stata sottratta anche in musica. Inoltre, molte esperienze d'improvvisazione *free* degli anni Sessanta si ispiravano a un ideale non gerarchico – e così accade ancora per chi le riprende –. E vi sono molti altri modi ancora di improvvisare senza essere competitivi. Nel nostro mondo però le due istanze – quella dell'originalità artistica e quella di avere una propria voce – hanno generato musica in un intreccio complicato, spesso

⁴ G. Lewis, “Improvised Music after 1950. Afrological and Eurological Perspectives”, in D. Fischlin, A. Heble, *The Other Side of Nowhere. Jazz, improvisation and communities in dialogue*, Wesleyan University Press, Middletown 2004, p. 156.

negli stessi grandi musicisti. Forse verrà un momento in cui si potranno discernere.

4. Composizione o/e improvvisazione

John Coltrane ha dichiarato: «Ho iniziato a sperimentare perché cercavo una maggiore originalità»⁵. In effetti, ha spiazzato tutti i sassofonisti, e non solo, con il lavoro che è noto soprattutto da *Giant Steps* in poi. Con esso ha anche innovato l'improvvisazione sugli standard. Immaginiamo che si proponga di improvvisare sullo standard “But Not for Me” in Eb: vengono in mente molte soluzioni già ascoltate. Coltrane le evita in parte sostituendo sequenze usurate dell'armonia della canzone, ad es., dei gradi I – II – V – I, con una progressione diversa: sostituisce una sequenza come EbΔ – Fm7 – Bb9 – EbΔ con EbΔ – F #7 – BΔ – D7 – GΔ – Bb7 – EbΔ. La sostituzione è basata sulla divisione simmetrica dell'ottava in tre altezze distanti tre toni l'una dall'altra (nel caso di “But Not for Me”: EbΔ, GΔ, BΔ), un tipo di divisione che egli usa in “Giant Steps” e in altre sue composizioni⁶.

Oggi riconosciamo nel lavoro di Coltrane l'invenzione di un “linguaggio”, che ha influenzato enormemente i saxofonisti e non solo. Per esempio, quel suo uso di accordi diversi sugli standard è diventato noto come *Coltrane Substitutions*⁷. È stato un lavoro compositivo di lungo periodo. Che esso possa non essere riconosciuto come tale, ma resti confuso nel grande contenitore della cosiddetta “improvvisazione” o compreso solo nei limiti di un *rapid o instant composing* dipende dalla circostanza che l'uso occidentale (oggi globale) della parola improvvisazione è in parte fuorviante.

Con questa parola di solito s'intende:

- a) cantare o suonare senza leggere una partitura;
- b) non eseguire qualcosa a memoria.

⁵ Cit. in L. Porter, *Blue Trane. La vita e la musica di John Coltrane*, p. 209.

⁶ Per una comprensione più articolata di genesi, sviluppo e caratteri di questa complessa ricerca armonica (e ritmica) cfr. D.N. Baker, *The Jazz Style of John Coltrane. A Musical and Historical Perspective*, STUDIO 224, Miami 1980; M. Piras, “I passi da gigante”, *Musica Jazz*, XIII, 6, 1987, pp. 31-34; A. LaVerne, “Twelve Steps to Giant Steps”, *Keyboard*, novembre 1966, pp. 57-75; L. Porter, *Blue Trane*, p. 229 e più in generale pp. 198-200 e p. 226 sgg.

⁷ Cfr. D.N. Baker, *The jazz Style of John Coltrane*, cit. p. 81 sgg.

4.1. Improvvisare: cantare o suonare senza leggere una partitura

Quest'opposizione esiste in una regione del mondo e in un periodo storico, cioè l'Europa e l'Occidente moderni, in cui l'uso della notazione musicale su pentagramma diventa – insieme con il temperamento equabile, l'evoluzione degli strumenti, l'armonia funzionale – uno strumento decisivo per la “composizione”⁸. Così accade che, retrospettivamente, consideriamo improvvisazione quello che compositori e allo stesso tempo esecutori come Bach, Mozart, Beethoven, Paganini, Chopin (per nominare alcuni notissimi) facevano abitualmente, suonando anche in pubblico oltre la partitura. Allora però non c'era quell'enfasi che è stata messa più recentemente sull'opposizione fra composizione e improvvisazione. Questa enfasi è risultato di molti fattori. Molto sommariamente, ricorderei tre fattori.

a) La musica classica soffre, nel Novecento, di un male di cui non soffriva nel Settecento e in parte nell'Ottocento: un culto auratico dell'autore, complice il sistema economico competitivo, e un'unilaterale concezione della fedeltà esecutiva. Al culto dell'autore si affianca quello del grande interprete, del grande direttore, in una scrupolosa divisione di compiti che separa le competenze del compositore, dell'esecutore e del pubblico. L'approccio filologico è senz'altro necessario per conoscere un'opera musicale nel suo contesto, ma come imperativo estetico e poetico è discutibile: ogni opera è inevitabilmente (anche felicemente) aperta a interpretazioni, quindi anche a modificazioni – lo stesso Mozart non disdegnava di improvvisare, usando i propri materiali liberamente⁹. Un risultato di questa rigida divisione di ruoli fra composizione ed esecuzione è che i conservatori addestrano esecutori brillanti che restano bloccati se non hanno una partitura davanti. L'eccesso di specializzazione, di divisione dei compiti fra compositore, esecutori, pubblico ha favorito una reazione culturale.

⁸ Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., p. 118 sgg.; D. Goldoni, “Improvvisare”, cit., p. 8, p. 66 sgg. Caporaletti nota i limiti della nozione di “improvvisazione” (“connotata d'occidentalità” (p. 207)), perciò la distingue dalla “estemporizzazione” (p. 98 sgg.). Sui limiti del concetto cfr. anche D. Goldoni, “Improvvisare”, cit. p. 83 sgg., tuttavia in quello e nel presente testo impiego la parola “improvvisazione” secondo l'uso occidentale corrente, mostrandone di volta in volta, secondo i contesti, la problematicità.

⁹ Cfr. F. Niemetschek, F. Von Schlichtegroll, *Mozart*, a cura di G. Pugliaro, EDT, Torino 1990.

b) Questa reazione era stata preparata da profondi mutamenti sociali, culturali e del gusto nel pubblico statunitense, e in parte europeo, favoriti anche dalla radio e dall'industria discografica. Emergono solisti come Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Coleman Hawkins, Lester Young e i grandi improvvisatori delle orchestre jazz. Il solismo diventa una pratica nota, esportata in Europa dai dischi, dalle orchestre, soprattutto dopo la vittoria "alleata" della seconda guerra mondiale. La resilienza della musica afroamericana viene in parte assorbita e trasformata in musica nordamericana. Diventa familiare a studenti, professori e personale dei campus universitari, specialmente attraverso la versione "cool" di Dave Brubeck, e il jazz "moderno" si diffonde in Europa e nel mondo occidentalizzato. Un effetto è che l'esecuzione solistica senza partitura è diventata, per una vastissima ricezione, sinonimo d'improvvisazione.

c) Nel secondo dopoguerra il jazz diventa una musica preferita da molti artisti che faranno tendenza (p. es. da Jackson Pollock). L'innamoramento di Kerouac per il jazz fa parte di una strategia di una valorizzazione del processo rispetto all'opera conclusa. Le rivendicazioni della *black music* convergono nella *New Thing* con istanze *avantgarde* di compositori di "contemporanea" (Terry Riley, Pauline Oliveros, Franco Evangelisti e *Nuova Consonanza*, *Musica Elettronica Viva*, K. H. Stockhausen con il suo gruppo di improvvisazione, Cornelius Cardew e *AMM*...). È stata, fra gli anni '50 e '70, una costellazione internazionale irripetibile fra New York, Chicago, Londra, Roma, Amsterdam, Parigi, Berlino...¹⁰. In tutto questo l'improvvisazione è stata intesa prevalentemente come una libertà rispetto alla partitura e come imprevisto. Ma...

4.2. Improvvisare: non eseguire qualcosa a memoria

Certo, nessun brano musicale eseguito a memoria è improvvisazione. Ma non è chiaro come posso escludere che qualcosa venga dalla memoria. Cosa posso dire di ricordare, quando improvviso? Forse, in quel momento, niente di

¹⁰ Cfr. G. Schiaffini, *E non chiamatelo jazz*, Auditorium (Casanova e Chianura Edizioni), Milano 2011; G. Guaccero, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, Aracne, Roma 2013.

preciso. Eppure, se ci ripenso o ascolto la registrazione, potrei riconoscere degli antecedenti. La loro azione può essere stata più o meno conscia: anche solo nelle dita e nel corpo. Ma anche se non riconosco la genealogia, come posso sapere, al momento, se anche un gesto fatto per evitare pattern, una violazione della tradizione, siano “originali” o non siano stati anch’essi appresi, in qualche modo e tempo che resta coperto alla memoria attuale? Come posso sapere se quei gesti non siano frammenti di un lavoro linguisticamente coerente – perciò compositivo – di una mente musicale individuale o anche collettiva, non necessariamente finalizzata in modo perfettamente cosciente, che mi ha preceduto? Forse lo verrò a scoprire: in ritardo...

5. Composizione per l'improvvisazione

Torno a John Coltrane. In che senso è stato compositore e improvvisatore? Molti compositori contemporanei di musica classica – ad es. Luigi Nono – hanno lavorato con opere aperte, concependo l'improvvisazione come un elemento che completa la composizione. Si tratta di un certo modo di fare *improvvisazione per la composizione*¹¹. Invece il lavoro di Coltrane è di *composizione per l'improvvisazione*. Comporre per l'improvvisazione non è la stessa cosa che comporre per l'immediata esecuzione, o improvvisare senza aver fatto un sistematico lavoro compositivo precedente. Si tratta di tracciare dei limiti che non impediscono, anzi sono altrettanti supporti per la propria voce¹², garantendole una qualità formale e *concettuale* alta. È il caso sia di *Giant Steps*, sia del “modale” di Coltrane, che, semplificando l'aspetto armonico della base ritmica, gli ha permesso di sviluppare il lavoro armonico

¹¹ Diverso da quello usato da Davis in *Bitches Brew*: qui la composizione era pensata dall'inizio in funzione della freschezza del materiale improvvisato. Cfr. Q. Troupe, M. Davis, *Miles. The Autobiography* (1989), tr. it. di M. Del Freo, M. Davis, Q. Troupe, *Miles. L'autobiografia di un mito del jazz*, Rizzoli, Milano 1990, p. 316.

¹² A. Bertinetto in “Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione” (in A. Sbordoni, *Improvvisazione oggi*, LIM, Lucca 2014, pp. 15-28, in particolare a p. 25) dà importanti strumenti di analisi della dialettica fra la norma, la sua applicazione nella performance, e la sua trasformazione (ricorrendo, fra altri, alla teoria della “formatività” di L. Pareyson e a Wittgenstein) e definisce l'improvvisazione come “processo formativo di auto-organizzazione normativa esposto a una situazione di costante *emergenza*” ovvero “normatività in emergenza”.

e melodico con il saxofono¹³. La qualità concettuale – nel senso di cogliere con la musica una possibilità dello spirito del tempo – non è sfuggita a Steve Reich, che ne ha tratto un'influenza decisiva per la sua invenzione della musica come *gradual phase shifting*¹⁴. Coltrane ne era perfettamente consapevole: «Al momento, nella fase in cui mi trovo, mi sembra di attraversare un periodo modale. [...] Ogni giorno in tutto il mondo viene suonata tantissima musica modale. [...] È questo aspetto universale della musica che mi interessa [...]»¹⁵.

Ora ricordo un esempio recente e molto diverso. In un seminario¹⁶ il saxofonista e compositore Steve Lehman ha esplicitamente rivendicato il proprio lavoro come “composizione per l'improvvisazione”. Un suo mezzo compositivo è assegnare, nel tema e nel giro armonico, metri diversi alle battute, spesso con un cambiamento per ogni battuta (p. es. in “Alloy”: 3/4, 4/4, 5/4, etc.). Il contrabbasso e la batteria seguono rigorosamente la scansione ritmica e armonica, che non è facilmente percepibile al solo ascolto, mentre gli strumenti solisti suonano su di essa con una certa libertà, grazie anche all'uso di certe scale (ad es. nel pezzo si usa spesso la lidia). Le frasi collegate del solista giungono periodicamente a una specie di conclusione, pausa e respiro, marcata dalla sezione ritmica, in un momento imprevisto dagli ascoltatori ma perfettamente controllato dai musicisti. L'effetto all'ascolto - per chi non è esperto della partitura - è di non capire dove ci si trova nonostante sia ben percepibile che il pezzo è coerente e sta modulando. In un altro pezzo (“Foster Brothers”) si alternano battute di 4/4 e 5/4 finché fra due battute di 4/4 compare una battuta di 3/4+5/16 in modo da dare l'impressione di un'impercettibile accelerazione. Anche in questo caso, l'ascoltatore viene spiazzato dalla ricorrenza di queste accelerazioni, di cui non è facile percepire la posizione¹⁷. In questo caso, il lavoro compositivo è utile all'improvvisazione

¹³ Cfr. L. Porter, *Blue Trane*, cit., p. 256 sgg.

¹⁴ Cfr. la sua intervista in E. Restagno (a cura di), *Reich*, EDT, Torino 1994, p. 69.

¹⁵ Cit. in L. Porter, *Blue Trane*, p. 317.

¹⁶ Tenuto a Ca' Foscari il 17 aprile 2015.

¹⁷ Queste composizioni sono ascoltabili in S. Lehman, *Travail, Transformation, and Flow*, Pi Recordings 2009; la partitura di “Foster Brothers” è leggibile su <https://pirecordings.com/scores/>. Consultato il 15 agosto 2015.

perché permette di contrastarne coerentemente modelli ritmici e di modulazione logori, rendendocene consapevoli.

6. Free improvisation e liberazione dai cliché

Evitare schemi logori, che chiamava “idiomatici”, era ciò che voleva Derek Bailey¹⁸. La libertà dai *cliché* è stato mezzo e scopo di molta avanguardia *free jazz* e *free improvisation* ma anche il linguaggio di Franco Evangelisti e, in modo diverso, di Karlheinz Stockhausen, che dal 1968 ha guidato un gruppo di improvvisazione “intuitiva”. Il serialismo del secondo dopoguerra evitava la ripetizione e cercava la sorpresa¹⁹. Anche l’improvvisazione “afrologica”, pur criticando il paradigma intellettualistico “eurologico” e rivendicando la difesa di una tradizione etnica²⁰, non ha disegnato l’estetica della sorpresa. Ricordo una performance²¹ in cui Gorge Lewis e Steve Lehman improvvisavano con un *disklavier*. Lewis l’ha programmato per rispondere in modo imprevedibile. Qualcuno ha osservato che il suono del pianoforte, soprattutto se vengono premuti insieme un numero di tasti che sta entro le dita delle due mani, suona in certa misura prevedibile. La discussione, insomma, verteva sulla possibilità di produrre l’imprevisto.

In un certo senso, l’ideale di evitare vie troppo usate era già presente nelle prime avanguardie. Alle ragioni più interne al mestiere di musicista si è aggiunta, nel corso del Novecento, un’altra ragione per combattere i *cliché*: l’erosione della funzione della musica colta per effetto dell’industria culturale. Th. W. Adorno ha esposto e ripetuto con chiarezza questa ragione in *Kultur Industrie* e in molti altri testi famosi. Produrre l’imprevisto *in pubblico* è stato parte di una (necessaria) battaglia per riattivare l’ascolto.

¹⁸ D. Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music* (1980), Moorland, Ashbourne, Derbyshire, tr. it. di F. Martinelli, prefazione di A. Davidson, *Improvvisazione. Sua natura e pratica nella musica*, ETS, Pisa 2010.

¹⁹ Si veda V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., p. 260 sgg.

²⁰ G. Lewis, “Improvised Music after 1950. Afrological and Eurological Perspectives”, cit.

²¹ A Ca’ Foscari il 23 aprile 2013.

7. Una buona ragione? Fare festa

È questa una ragione e una battaglia ancora valida? In parte sì, ma andrebbe anche ripensata. La critica verso l'uso più diffuso della musica, in Occidente, è stata sostenuta da Adorno con l'argomento che si tratta di un consumo volto a un piacere privo di consapevolezza critica (che invece sarebbe un "ascolto strutturale"). Questo consumo rispondeva e risponde tuttora a un bisogno di rispecchiarsi, quasi cullarsi nel proprio gusto. Canzoni, colonne sonore, ma anche musica classica mandata a memoria come una colonna sonora interiorizzata, mettono in pausa il pensiero. Permettono di rigenerarsi momentaneamente dallo stress della società capitalistica competitiva. Adorno aveva denunciato come questa pausa possa essere funzionale alla ripresa di forze necessaria a riprodurre continuamente questa forma di vita oppressiva. Ma questo giudizio si sovrapponeva in lui - acriticamente! - a un pregiudizio negativo verso la musica più immediatamente piacevole perché con funzioni diverse, più conviviali. Come molti intellettuali della sua generazione, ancora molto vicina all'Ottocento, concepiva solo *un* modo della musica (e della cultura): come mezzo di cambiamento *storico* e generale della società e dell'esistenza. La musica da usare con piacere più immediato e conviviale era per lui qualcosa di derivato, addirittura complice con il capitalismo e i ritmi di fabbrica. La ballabilità era segno sicuro che la musica non è buona: in fondo la sua critica del jazz (quello che conosceva, e piuttosto male) poggiava tutta sul fatto che esso era molto praticato dalle orchestre per il ballo. Stupisce di Adorno, accanto alla sua intelligenza, la sua mancanza di curiosità, la sua arrogante ignoranza riguardo a un jazz che, essendo lui in vita, era pur cambiato così radicalmente: da Parker a Cecil Taylor. Stupisce anche più la sua mancanza di simpatia, il suo disprezzo aristocratico per ogni forma di piacere popolare. Poiché invece è meravigliosa e commovente la capacità delle persone, delle comunità, in quasi tutte le condizioni, anche con scarsità di mezzi o in circostanze avverse, di trovare l'occasione di fare festa. Questo carattere popolare della musica non è da confondere con il carattere commerciale (*popular*) e con la sua moda. Fare festa è un modo per ringraziare la vita stessa, senza calcoli e altri scopi. È una grande risorsa per testimoniare o ritrovare la voglia di vivere: e dà l'energia anche per resistere

a quei modi che opprimono, offendono la vita. Molte pratiche musicali in tutto il mondo – comprese le pratiche improvvisative che in esse sono diffusissime – hanno questo segno felice.

La condanna di Adorno però continua a colpire, anche oltre una consapevolezza della sua origine e legittimità. Per esempio, nell'improvvisazione di genealogia jazzistica, è diventata uno stereotipo che condanna a priori la musica che prende un tempo periodico, un "ritmo". Ma perché mai non si dovrebbe e potrebbe migliorare la vita anche... danzando²²?

8 - La libertà dai *cliché* è diventata un *cliché*?

In frequentazioni della *free improvisation* è capitato spesso di chiederci cosa significhi *free*. Si è d'accordo sul fatto che essa dà molta libertà e fa piacere prendersela. Si è sempre d'accordo anche su questo: la libertà non è affatto né arbitrio né assoluta spontaneità. Quali che siano le regole che s'intende usare, certo è che senza alcune regole non si riesce a fare niente che sia "libero". Sempre occorre una regia, anche se scelta al momento e in cooperazione o in alternanza fra i musicisti, ed essa può esistere solo se vi sono segni convenzionali, cioè che possano essere capiti. Può accadere anche che l'incomprensione generi la cosa bella, purché sia in parte intesa, anche per contrasto. Anche il *free* ha i suoi linguaggi, è un ampliamento e un'estensione di regole e parametri che si applicano già negli standard e nella

²² È pur vero che nelle nostre società occidentali-globali il materiale con cui si offre la musica per la convivialità è prevalentemente quello proposto dall'industria culturale. La differenza, allora, non sta nel materiale, ma nella sua ricezione e nel suo uso. Si può usare una musica commerciale per una situazione in cui avvengano felici relazioni sociali, mentre si può usare musica di avanguardia per discriminare. Si può ascoltare musica di altre culture per folklore, oppure il suo ascolto può aprire una nuova coscienza degli stereotipi etnici occidentali. È anche vero che il "medium" stesso – l'apparato industriale e commerciale della musica – non è neutro ma induce attitudini consumistiche e modelli culturali. Tuttavia fra i media esistono anche le vie, le piazze, le case, i corpi, i mezzi di relazione della prossimità. La realtà intermediale è più varia di quanto Adorno immaginasse (cfr. D. Goldoni, "Che cosa è un medium"? in V. Cuomo (a cura di), *Medium. Dispositivi, ambienti, psico-tecnologie*, Kaiak Edizioni, Tricase 2015). La battaglia per la vita si gioca anche in questioni di "scala". Se ci si aspetta un "progresso" (!) generale, secondo linee temporali suggerite da filosofie della storia, i giochi sono già fatti. Se ci si aspettano liberazioni locali, che si allargano e congiungono fra loro per attrazione amichevole, c'è speranza. Il gioco dell'improvvisazione può avere un ruolo importante (rinvio ai punti 11 e 12).

composizione²³. Paradossalmente, chi ha lavorato più coerentemente e a fondo per evitare gli stereotipi, ha dovuto scavare lo strumento, inventare nuovi suoni, fino a farsene un linguaggio individuale: Derek Bailey era diventato immediatamente riconoscibile. Un perfetto compositore.

Tutto ciò è imbarazzante, anche piuttosto disorientante. Se si tratta d'improvvisatori di altissima musicalità, che hanno elaborato un arsenale di soluzioni così ricco da essere in parte sconosciuto agli altri, e sono sinceri in quello che fanno, allora tutto funziona. Ma nella media può accadere che l'uso *free* oscilli nell'incertezza fra un passato rassicurante e un presente più coraggioso ma vago: si enuncia un tema, che, anche se non è noto, rassicura il pubblico perché la sua posizione formale, iniziale, concertata, costituisce un elemento di riconoscibilità; poi si fa quasi qualsiasi cosa che non sia un suo sviluppo – questo sarebbe il segno della libertà; infine si ritorna al tema per decidere e far capire che il pezzo è finito²⁴. Perché ci si trova troppo spesso in questo imbarazzo? La liberazione dai *cliché* aveva ragioni poetiche, sociali, politiche negli anni '60 e '70. Ora quelle prospettive poetiche, sociali, politiche sono scomparse dall'orizzonte del jazz – ma prima ancora dalla politica e dalla cultura delle società occidentali. Di questi gesti resta solo l'aspetto formale. Essi diventano a loro volta *cliché*, contro le intenzioni e poetiche degli artisti: a causa della trasformazione del contesto politico della ricezione. Suonare forte, veloce, usare timbri e intonazioni non convenzionali: quando tutto o molto di questo si addensa in una performance, la ricezione può diventare di fatto... standard. In qualche caso (auto)punitiva. Oggi la *composizione per l'improvvisazione* è necessaria anche per evitare questo tipo di *cliché*²⁵. È anche necessario restituire alla musica la pluralità di funzioni che essa può avere in Occidente, come ha anche in altre culture: sia per un lavoro su di sé,

²³ Cfr. A. Cappelletti, *Paul Bley. La logica del caso*, L'Epos, Palermo 2004; G. Guaccero, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma, 1965-1978*, cit.

²⁴ Purtroppo è pratica anche di musicisti bravissimi: questa è stata la performance del gruppo *Ches Smith & These Arches*, con Tim Berne, Tony Malaby, Mary Alvorson, Andrea Parkins al teatro Candiani, a Mestre il 24 aprile 2014.

²⁵ Con questa intenzione si è iniziato a tessere una "rete" di compositori-improvvisatori, il cui primo risultato è stata la produzione del CREI Ensemble nel 2014 in occasione del Ca' Foscari Jazz Fest (www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=172631)

individuale o/e comune, come ha fatto e fa la musica religiosa e molta musica “colta” occidentale, sia per la convivialità.

9. Deep Listening

Spesso si dimentica che c'è una grande differenza fra il fare improvvisazione “libera” per essa stessa o una *performance per un pubblico*. In questo caso ci sono limiti ulteriori come l'organizzazione dello spazio in funzione del pubblico, e spesso: un orario convenzionale, un tempo definito (fra una e due ore), momenti o “pezzi” diversi ciascuno dei quali ha un inizio, un culmine e una fine. Completamente diverso è avere acquisito la lezione della *free improvisation* per suonare per se stessi, da soli o in gruppo, senza pubblico, o con un pubblico di cui non si chiede il giudizio. Il confine fra suonare/cantare e ascoltare sfuma: chi canta/suona è il proprio pubblico. L'esigenza di fare qualcosa di “nuovo” può diminuire o sparire: che importa essere originali? È forse questo il punto?

Il gruppo d'improvvisazione dell'università Ca' Foscari di Venezia ha avuto l'occasione di eseguire musica di Pauline Oliveros sotto la sua direzione, insieme con il laboratorio di musica elettronica del conservatorio di Venezia “B. Marcello”²⁶. La partitura di “Environmental Dialogue” richiedeva a ogni musicista di scegliere e rinforzare suoni dell'ambiente, e nello stesso tempo ascoltare quello che facevano gli altri per accordarvisi. Questo era l'aspetto dell'improvvisazione. Numero dei musicisti e tipo di strumenti erano aperti. Le prove furono istruttive. All'inizio c'era molta inibizione. Dopo la prima esecuzione qualcuno osservò che il pezzo «non decollava». Che criterio era implicito in questo giudizio? “Decolla” o “non decolla” è un giudizio che si può dare su una musica composta, un'opera chiusa che ha un decorso, o anche su una performance “libera” per un pubblico che si aspetta un concerto, così che si suppone che il materiale introdotto, anche improvvisato, possa o debba essere sviluppato fino a un climax per giungere poi a conclusione. Questo criterio estetico però non aveva senso per un'esperienza di *deep listening*. Così, nelle prove successive ci siamo limitati all'ascolto dei suoni ambientali

²⁶ Il 6 gennaio 2015 nella sala concerti del conservatorio “B. Marcello” di Venezia.

e a rinforzarli, senza forzare in direzione di una performance per il pubblico, senza idee estetiche, senza fretta. Questa rinuncia ha permesso alla musica di fluire. Tutti l'abbiamo percepito felicemente. Non c'è stata ansietà da performance, competitività, nessuna intenzione di dimostrare di essere un musicista migliore degli altri. Tutti si lavorava perché la cosa avvenisse nel modo più giusto. Fra l'altro: la cosa ha funzionato anche per il pubblico²⁷.

È difficile spiegare dall'esterno, per mezzo di regole o principi formali, perché o come questo accada. Le partiture di Oliveros possono sembrare a volte semplici o persino banali alla prima lettura, ma se ne capisce il senso – e la difficoltà – solo eseguendole: il suono, nell'ascolto profondo, non è qualcosa di statico, ma cresce con un'energia generativa. È *energheia* che innesca la *dynamis*, la potenza della musica. Questa potenza è il *possibile* che vive nel suono. È un principio anche più potente dell'abilità tecnica – per quanto questa sia necessaria – e della volontà di fare “arte”. Io penso che qui sia la sorgente anche di ogni buona improvvisazione.

10. Avere una voce, ovvero: come si diventa musicalmente ciò che si è

Si sarà ormai capito che considero il criterio dell'originalità insufficiente sotto troppi aspetti, anche se è così diffusamente radicato nei musicisti stessi, così intrecciato con l'esigenza di avere una voce (ricordo la dichiarazione di Coltrane «Ho iniziato a sperimentare perché cercavo una maggiore originalità»²⁸), ha prodotto così tanta musica straordinaria, che non si può semplicemente criticarlo da un inesistente punto di vista/ascolto esterno. Ci sono le alternative (come p. es. il *deep listening*), ma appartengono alla stessa complessa costellazione musicale contemporanea. Sono però convinto che, anche nelle dimensioni più tradizionalmente “artistiche”, quello che viene chiamato “originalità” nasca da un abbandono risoluto a qualcosa che invita a ripeterlo. Lo stesso Coltrane ha affermato: «Mi piace moltissimo Ravi

²⁷ La registrazione è stata trasmessa da Kunstradio e ritrasmessa da Wave Farm's WGXC (cfr. sitografia); un video parziale è visibile in <https://vimeo.com/126476362>.

²⁸ Cit. in L. Porter, *Blue Trane*, p. 209.

Shankar. Quando ascolto la sua musica mi viene voglia di copiarla: non nota per nota, ovviamente, ma nello spirito»²⁹.

Per cercare di capire l'improvvisazione ho posto all'inizio la domanda: come e perché s'incomincia a improvvisare? Ho parlato d'innamoramento. Ora le domande sono: di che cosa ci si è innamorati e continuamente ci s'innamora quando s'incomincia a improvvisare? Che risultati porta l'innamoramento?

Si sa che gli innamorati vedono nella persona amata quello che altri non vedono. Non sono necessariamente allucinazioni. Quando ci s'innamora si è colpiti in un punto intimo, non ben visibile agli altri ma neppure a se stessi. Non si sa dove, da dove e perché. Si può solo imparare ad averci a che fare con familiarità, e solo continuando ad andare verso quel "colpo". Così facendo, si viene modificati in modi che non si possono prevedere. Si cambia, però non necessariamente assomigliando a ciò o alla persona che si ama: l'alterità dell'amato rispetto all'amante appartiene necessariamente alla grammatica del discorso amoroso, essendo il segno del desiderio e della sua costitutiva distanza. Perché stupirsi allora se l'imitazione per amore, nella filosofia, nella musica, produce effetti diversi da ciò che è imitato? Nessun musicista, che sia stato acceso dalla musica di un altro, suonerà esattamente come quello. Anche perché ogni amore (musicale e non) apre le vie per altri amori – come dice anche il *Simposio* –. Seguendo fedelmente *gli* innamoramenti (e avendo la tecnica necessaria per farlo) uscirà la voce propria: diversa, "unica", "originale". Questa voce nasce dall'incontro fra la chiamata e le urgenze di chi risponde. Esse possono avere a che fare con uno spirito del tempo. Ancora Coltrane: «Quello che mi porta così vicino a Ravi è l'aspetto modale della sua arte [...] È questo aspetto universale della musica che mi interessa [...]». Il suo interesse era per una capacità della musica di «dare alla gente qualcosa di simile alla felicità». *A love supreme*. È una concezione filosofico-religiosa³⁰ comune a diverse culture non occidentali. Neppure così lontana da quella antica, in cui Platone coglieva le implicazioni filosofiche della musica. Chiamerei questa determinazione gentile a seguire a fondo una chiamata il

²⁹ Cit. in L. Porter, *Blue Trane*, p. 317.

³⁰ *Ibidem*.

“poetico” in musica. «E amore anche fissa fedelmente gli occhi, / Ma ciò che resta lo fondano i poeti».³¹

11. Il presente come risultato compositivo

Nell'improvvisazione, sia su struttura armonico-ritmica, sia free, sia di ascolto profondo, il momento che attrae e risveglia l'attenzione, che ferma il tempo in una presenza che poi si ricorda, non è la novità per se stessa ma la forza di una voce che si conquistata la capacità di “dire” e farsi ascoltare in quel momento opportuno³². Così come avviene in una conversazione³³. In una conversazione non è necessariamente la parola “originale” che attrae, ma la capacità di rimettere in gioco quello che si è creduto di dominare. La formazione di tale voce, verbale o musicale, è il risultato di un lungo, grande lavoro. Esso è necessario affinché il momento improvvisato “rapido” o “istantaneo”, avvenga. Il tempo istantaneo musicale non è un elemento cronometrico, ma un risultato compositivo. Il tempo musicale è una costruzione di volta in volta diversa delle relazioni del presente con la memoria, con l'anticipazione e l'immaginazione del futuro. La modulazione dell'armonia funzionale lascia – o fa credere di – comprendere in che punto ci si trova, perciò fa conto su una memoria abbastanza “lunga” di ciò che si è ascoltato (ad es. il “tema”) e gioca sulla capacità dell'immaginazione di interrogarsi (durante lo “sviluppo”) sulle soluzioni future. Ma se si fa musica in cui il tempo di ciò che è passato e quello dei possibili sviluppi non resta particolarmente a tema, il presente si dilata. Ciò avviene con una struttura circolare, come tipicamente nel blues (che non è necessariamente di 12 misure ma può allargarsi a piacere); in parte negli standard di 12 o 32 misure o simili. Meglio ancora, il tempo si espande restando su uno o due modi: ad es. come in “So What” di Kind of Blue; o come nel “modale” di Coltrane, dove la semplificazione armonica è funzionale a produrre un presente continuo, con

³¹ Da F. Hölderlin, “Andenken”, in F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di M. Knaupp, Metzler, München 1992, I, pp. 473-475, tr. it. nostra. Non sempre l'artistico, nel senso in cui oggi è inteso e praticato, è poetico.

³² Ho già sostenuto quest'idea in D. Goldoni, “Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?”, in *Aisthesis*, IV, special Issue 2013, Firenze University Press, p. 145.

³³ Cfr. D. Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, il Mulino, Bologna 2005, in particolare pp. 209 sgg. Cfr. anche D. Goldoni, “Improvvisare”, cit., p. 69.

un passato immediato e senza un futuro immaginario. La voce del sax non è più un'esecuzione di linee preordinate a un compimento, ma è sempre nel presente, un continuare a "dire" esplorando tutti i colori, le inflessioni, gli accenti di questo dire, mentre la sezione ritmica, intensa, continua, mantiene la temperatura. O, anche, il presente si apre lasciando il più possibile indeterminata la struttura, in modo che qualsiasi cosa sembri possibile, così che non si diventi prigionieri del gioco di indovinare come evolverà il tema o la modulazione. O infine: anche stando su un solo suono, come sul D centrale di "The Heart of Tones" di Oliveros: tutto – suono e tempo - si dilata fino a che c'è suono e fiato. Perciò non trovo adeguata la definizione dell'improvvisazione come "composizione in tempo reale" o "istantaneo" o "rapido"³⁴. Occorre una strategia compositiva per produrre un presente come un tempo in cui una voce ben costruita, poeticamente forte, può ottenere tutta l'attenzione su di sé e su ciò che accade nel presente stesso: il possibile, la potenza [dynamis] in cui l'energia della vita si esprime. Poiché «il mondo di tutti i mondi, il tutto che è in ogni cosa, che sempre è» si mostra come «il possibile, che entra nella realtà [Wirklichkeit], nel momento in cui la realtà si dissolve [...]». «Ma nella situazione fra essere e non essere dappertutto il possibile diventa reale [...] nella libera imitazione artistica [...]»³⁵. Qui si misurano reciprocamente la fragilità e la forza, il rischio e la sicurezza della voce.

12. Liberazione della vita

È un carattere del poetico di rappresentare la vita grazie ai propri "mezzi"³⁶, lasciandone però intravedere la contingenza, indicando oltre essi. Nell'improvvisazione musicale le regole sono in uno stato di equilibrio

³⁴ Cfr. Harvard Dictionary of Music, Cambridge 1972; B. Nettl, "Thoughts on Improvisation: A comparative Approach", *The musical Quarterly*, 60/1, 1974, pp. 1-19; Ph. Alperson, "A Topography of Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68/3, 2010, pp. 278-279; in parte G. Schiaffini, *E non chiamatelo jazz*, Auditorium (Casanova e Chianura Edizioni), Milano 2011, p. 63 sgg. Questa critica è già in D. Goldoni, "Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?", cit., pp. 144 sgg. Cfr. anche B. Fantini, "Ripensare l'improvvisazione", in A. Sbordoni, *Improvvisazione oggi*, cit., pp. 47-48.

³⁵ F. Hölderlin, "Das untergehende Vaterland..." ("Das Verden im Vergehen"), in F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. M. Knaupp, Metzler, München 1992, II, p. 73, tr. it. nostra. Cfr. D. Goldoni, *Gratitudine*, Marinotti, Milano 2013, pp. 141-144.

³⁶ Mezzi o *media*, "organi" secondo J.G. Herder e F. Hölderlin: cfr. D. Goldoni, *Gratitudine*, cit., pp. 61-65 e D. Goldoni, "Che cosa è un medium", cit.

costantemente esposto a essere perso e ripreso in analogie, metamorfosi, contrasti. Ciò che si può ascoltare “tra” le regole il movimento e la potenza della vita. È la potenza stupefacente, persino spaventosa ma anche gioiosa nel gioco poetico, di ciò che si dà una volta sola, contingente: irripetibile, eppure – o proprio perciò – che chiede di essere ripetuto. È questo, credo, che si cerca e trova quando si parla di “sorpresa” o di “originalità”³⁷.

Abitare il presente è, per il nostro mondo occidentale-globale, la cosa più difficile. La cosiddetta improvvisazione ogni tanto è capace di ricondurre mente e corpo a una presenza condivisa in cui il passato non dà rimpianti, risentimenti e il futuro non preoccupa e non porta invidia. Questo è liberazione dell’esistenza per se stessa. Certo: lo si fa anche in tanti altri modi. Consideriamo però che nel nostro mondo il suono è sempre più usato per un tipo di comunicazione che dilaziona continuamente la vita a un dopo e un altrove senza confini: dove si potrebbe non incontrarsi mai³⁸. Spezzare questo circolo nel campo dell’ascolto – un campo così potente per la sua comunicativa quanto delicato perché è il luogo silenzioso in cui fioriscono le parole, come Platone sapeva – è filosoficamente necessario. Platone riteneva che fosse compito della filosofia, del *logos*. Che noi moderni traduciamo anche (spesso in senso riduttivo) con “ragione”.

³⁷ Non è questa l’“emergenza” di cui parla A. Bertinetto in “Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell’improvvisazione”, cit.

³⁸ Cfr. A. Sbordoni, “Comporre interattivo. Una valida prospettiva” e “Improvvisare nel terzo millennio” in A. Sbordoni, *Improvvisazione oggi*, cit., pp. IX-XII e 89-95; D. Goldoni, “Improvvisare”, cit., pp. 66 sgg. e 90; D. Goldoni, “Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?”, cit. pp. 147 sgg.