

Tiziana Pangrazi¹

In the mood

Abstract

The article examines In the mood by Glenn Miller. A summary analysis of musical language, reading of Method for orchestral arranging written by the same Miller and contemporary criticism by Adorno, will allow to understand what is mood. Is there a relationship between title and song construction?

Keywords

Mood, Rhythm, Form

Con la scomparsa di Glenn Miller, avvenuta prematuramente e misteriosamente nel 1944, con una certa esattezza come pure con una certa enfasi poetico-retorica, si fa coincidere la fine e l'apice dell'era dello swing con la nascita del jazz moderno. Ciononostante Miller, da un lato, è stato per la storia del jazz un figlio "minore", mentre, dall'altro lato, per quel che dal dopoguerra in poi è noto come *popular music*, egli occupa il rango di un intenditore. Se "l'era dello swing" finì "nel silenzio degli studi d'incisione" (Ulanov 1965: 121), è pur vero che il gusto e lo stile musicali dell'America postbellica furono senz'altro intercettati in anticipo da questa singolare figura di trombonista-arrangiatore. Anziché ambire alla direzione di una *big band*, egli è mosso dallo spirito di un'autentica *dance music*, sa approfittare al meglio della radiofonia (nel 1941 il programma *Sunset serenade*), come pure di utili contatti, financo delle sue doti di attore (*Sun valley serenade* di H. Bruce Humberstone, 1941; *Orchestra wives* di A. Mayo, 1942), divenendo infine un vero e proprio "*popular songsmith*" (Cerchiari, Cugny, Kerschbaumer 2012: 388). Alla fine del 1941 nessuna band è famosa quanto quella di Glenn Miller; durante gli avvenimenti di Pearl Harbor, essa registra nei Victor Studios di New York (Townsend 2007: 16) e nel 1942 risulta essere la maggior beneficiaria del business del neonato

¹ tpangrazi@unior.it.

jukebox (Townsend 2007: 65-6). Anche durante la guerra, quando Miller dirige l'organico strumentale di una quarantina di elementi della Air force orchestra, afferma di esser mosso dalla più profonda convinzione patriottica di servire *streamline* la musica militare (Carles, Clergeat, Comolli 2008: 840-1; Gioia 1997: 155-6; Townsend 2007: 201).

Dopo il tentativo del 1935, dal 1937 Glenn Miller guida la sua fortunata formazione musicale che in breve tempo, quanto a popolarità, soppianderà tutte le altre. Tra i fattori che decretano tale successo, ancorché legati alla diffusione della canzone, al progresso tecnologico dei mezzi di amplificazione e registrazione del suono, al mutamento della società americana che si lascia alle spalle la crisi del 1929 e che comincia ad apprezzare l'industria del ballo e dell'intrattenimento, quello maggiormente significativo riguarda in senso stretto il linguaggio musicale proprio del jazz, ed in particolare il suo aspetto più peculiare, quello ritmico-timbrico. Da questo punto di vista, gli esempi di Louis Armstrong, Fletcher Henderson e Duke Ellington erano stati decisivi, ma, dopo il 1935, ancor più decisivo diviene per Miller l'esempio di Benny Goodman. La febbre dello swing si era propagata, cosicché Miller si mostra all'altezza della situazione riuscendo a mettere a punto "qualcosa di radicale"²: il che, tradotto, vuol dire estremamente popolare. Se, e seguiamo Schuller (2010: 29, 39), non si può dire che Miller sia stato un grande compositore, se come trombonista è stato tutt'altro che eccezionale, come musicista e arrangiatore si è mostrato sempre esplorativo e di gran classe. Ma negli anni 1937-38, che pure sono per lui anni di fortunate incisioni mentre trionfa Goodman, Miller è in modo irrequieto ancora alla ricerca del "suo" stile. Sono nuovamente le parole pronunciate da James Stewart che ci restituiscono il suo travaglio, ma soprattutto ci evidenziano la sua esigenza di smarcarsi dal suo gemello Goodman:

Io so esattamente dove voglio arrivare, so esattamente ciò che voglio fare. Non voglio essere per tutta la vita un qualunque suonatore di trombone, intendo avere un'orchestra tutta per conto mio, intendo suonare il mio genere di musica. [...] È una cosa difficile da spiegare, ma un'orchestra deve avere uno stile tutto suo proprio, deve avere una personalità. [...] Alcune orchestre hanno già un loro stile come la nostra, ma non è uno stile perfetto, almeno

² Tale affermazione è tratta dal film di Antony Mann, *The Glenn Miller story* del 1954 in cui James Stewart interpreta Glenn Miller. In quel passo, Miller, ancora insoddisfatto della propria musica, afferma: "non ho mai trovato il mio stile, sono di nuovo al punto di partenza", "voglio tentare qualcosa di radicale".

per me [...]. Non l'ho trovato ancora, ma un giorno vi riuscirò. (*The Glenn Miller story*, n. 2)

Nella metà del 1939, con il contratto al celebre Glen Island Casino di New Rochelle vicino a New York e con l'uso sistematico della radiodiffusione, arriva la svolta con i primi veri successi discografici: *Moonlight serenade*, *Sunrise serenade*, *Little brown jug* (Schuller 2010: 44). Il suo "jazz levigato" (Schuller 2010: 46) stava prendendo forma, e brani come *Tuxedo junction*, *Pennsylvania 6-5000* e *In the mood* stanno ancora nell'olimpico musicale swing.

In particolare *In the mood* (1939) può essere ritenuto il brano modello dello swing. Che il termine *mood* compaia nel titolo di un brano jazz non è una novità: infatti già nel 1935 Duke Ellington aveva eseguito la composizione *In a sentimental mood* e ancor prima, nel 1930, *Mood indigo*; nel 1937 lo xilofonista Lionel Hampton aveva inciso un brano dal titolo tautologico, *I'm in the mood for swing*; e, successivi al brano di Miller, sono *Parker's mood* del 1948, e *Tijuana moods* di Charles Mingus che uscirà nel 1962. Inoltre, lo stesso motivo tematico di *In the mood* non è invenzione di Glenn Miller, ma ha una provenienza lontana. Messa su carta dal sassofonista e arrangiatore Joe Garland, il motivo circolava da tempo negli ambienti jazz: il trombettista Wingy Manone nel 1930 già lo aveva inserito nel suo disco *Tar paper stomp* (e re-inciso nel 1939), mentre nel 1931 Horace Henderson lo aveva inserito in un brano di suo fratello Fletcher, e Artie Shaw lo aveva suonato senza però mai inciderlo (Schuller 2010: 52-3). In questi giri di "riciclo" di un "tema" musicale – il cui riutilizzo non può essere visto come un plagio, ma, semmai, deve essere visto quale contrassegno della consistenza prettamente artigianale dello *swing*, come del resto dello stesso *background* jazzistico –, ad un certo punto, grazie allo stesso Joe Garland, giunge nelle mani, ora davvero fatate, di Glenn Miller. Nel precedente dialogo tratto dal film *The Glenn Miller story*, nel quale il musicista diceva di essere alla ricerca di uno stile peculiare per la sua band, ora, incalzato dall'interlocutrice June Allyson – che interpreta sua moglie Helen Berger Miller – la quale gli chiede come avrebbe ottenuto questo stile diverso, Miller risponde: "attraverso gli arrangiamenti, ossia il modo in cui si distribuiscono i compiti ai singoli strumenti" (*The Glenn Miller story*, n. 2). Ora, l'arrangiamento, e non la composizione in senso stretto, è l'arte di Glenn Miller. In genere, nella musica jazz per arrangiamento si intende una composizione a sé stante, poiché della melodia originale, spesso, ri-

mane semplicemente il giro armonico e in molti casi esso è affine alla trascrizione o all'elaborazione. Nell'arrangiamento rientra, quale elemento pienamente caratterizzante la musica jazz, la pratica dell'improvvisazione, vale a dire la presenza di elementi formali e stilistici i quali, benché non appaiano nella scrittura, e in questo senso sembra che tali elementi "lievitino" dal testo musicale, in realtà sono sottintesi alle regole dell'esecuzione.

Da un punto di vista meramente formale, in generale la partitura del 1939 di *In the mood* è definibile uno "swing solido" (Schuller 2010: 57), una specie di appellativo ossimorico – poiché il termine swing di per sé suggerisce un andamento dondolante della musica – per indicare in questo caso un brano "arrangiato" con caratteristiche saldamente standard. In generale, in un arrangiamento standard le formule melodico-armoniche di un brano seguono il principio della giustapposizione di accordi, un procedimento che il più delle volte fa sì che il brano abbia sezioni facilmente riconoscibili. Un arrangiamento standard consiste in un'introduzione, un'esposizione della melodia (secondo l'alternanza *verse/chorus*), un interludio, alcuni *a solo* con o senza accompagnamento orchestrale, il ritorno (parziale) della melodia e una coda conclusiva (Villanueva 2001: 601). Rispetto a tale forma standard, naturalmente si danno numerose varianti. Ora, con riferimento a tale forma standard, esaminiamo brevemente *In the mood*, del quale presentiamo uno schema formale (fig. 1).

Adottando un principio di "morfologia comparata", per tale disamina è senz'altro utile prendere a prestito – *mutatis mutandis* – la nota locuzione di "solita forma" coniata da Abramo Basevi nel 1859 per lo studio delle sezioni del numero chiuso nel melodramma verdiano. Infatti, in generale, per l'elevato tasso di "convenzionalità" della struttura standard dell'arrangiamento swing-jazz, per analogia questa può essere considerata come una "solita forma", una formula che, poiché ricorrente, ci consente di cogliere parentele e differenze all'interno del repertorio jazzistico. Legato a tale principio comparatistico è il principio in uso nella corrente analisi musicale secondo il quale non tutte le parti di una composizione devono essere poste sullo stesso livello (anzi occorre stabilire una gerarchia, nel senso di individuare quali siano le parti caratterizzanti – senza le quali anche all'orecchio il brano non esisterebbe come tale – e quali siano le parti accessorie). Ora in base a tale assunto, in *In the mood* le sezioni fondamentali sono sinteticamente riconducibili a tre, mentre le restanti sezioni hanno funzione introduttiva, di riempimento, di raccordo e di conclusione.

Nello schema, le sezioni caratterizzanti sono state indicate come Sez. 2, Sez. 4 e Sez. 5 (fondo grigio). Esaminiamole brevemente.

Introdotta in forma antifonale da otto battute (4+4) suonate prima dal gruppo dei sassofoni e poi dal gruppo degli ottoni, la prima sezione caratterizzante *In the mood* è costituita dal cosiddetto *riff*. Questo altro non è che una convenzione stilistico-formale, largamente impiegata nel repertorio swing, consistente nella ripetizione, talvolta addirittura ossessiva, di una frase di due o più battute, un enunciato ritmico-melodico accattivante, stimolante, per tutta la durata del brano. È noto come la ripetizione (più o meno imitativa) sia la tecnica più semplice ed immediata per ottenere un certo grado di coerenza nella forma indicando allo stesso tempo all'ascoltatore lo spirito del brano. Ora, tutto è giocato in questo enunciato che, nel caso di *In the mood*, viene riproposto all'esecuzione per ben sei volte: si tratta del celebre "motivo ballabile". Fermamente impiantato nella tonalità di La b maggiore e sul metro quaternario (4/4 *beat*), tipico della produzione swing, nel brano milleriano il *riff*, il "motivo popolare", introdotto da un corpo di cinque sassofoni (due contralti, due tenori e un baritono) con andamento omoritmico, è costituito da un insieme di dieci battute ritmicamente raggruppate a due a due secondo la sequenza AABAC (fig. 2) seguite dal segno di ritornello. La seconda sezione caratterizzante è quella del *Solo* (*Duet*, Sez. 4), un breve scambio di battute piuttosto che un'improvvisazione (in effetti manca), quasi un effetto di cadenza-arabesco, tra due sassofoni tenori incalzati dal gruppo degli ottoni che, anch'essi con andamento omoritmico, conducono alla Sez. 5, quella dell'unico, per quanto breve, vero *Solo*, quello della tromba. Questa inizia in levare (anacrusi) per poi proseguire sulla tonalità fondamentale avendo il tempo di assumere un certo rilievo melodico per la durata di sedici battute. In questa sua estensione, il *Solo* della tromba costituisce l'unico momento che può avvicinarsi ad una "melodia virtuosistica", momento di apparente libertà del solista nell'intero brano: la scrittura e le figure ritmiche, quantunque semplici e in linea con l'armonia del basso e della chitarra acustica, con il ricorso alla terzina di crome (il momento ternario in un impianto pari) oppure con il ricorso alla sincope nei tempi in battere e al ritmo puntato (fig. 3), creano effetti di tremolio, dondolio, oscillazione. Conclusa questa sezione, paradossalmente, il brano potrebbe anche aver termine alla battuta 70 (ed è per questo che nello schema abbiamo inserito uno "stop"). Infatti, dalla successiva Sez. 6 ha inizio soltanto una lunga, sia pure articolata, coda; in questo modo tutta la Sez. 6 altro non è che

un epilogo, una riesposizione parziale del *riff* iniziale secondo differenti intensità (forte, piano, forte) inframezzata da poche battute con l'indicazione *Straight* che, unica eccezione, sta per *without swinging*. Nel caso di *In the mood*, il termine *Straight* ha il particolare significato di "tirare dritto" verso la conclusione spezzando così l'atmosfera *swing*, creata fino a quel momento, con elementi ritmici ad essa estranei, con note staccate che procedono per semitoni ascendenti (fig. 4), e che, pertanto, si configurano quali *rush* finali, "rampe di lancio" per "afferrare" un'ultima volta il *riff* – "instrumental 'fireworks' that lead [...] to a brilliant conclusion" (Miller 1943: 69). Se queste tre sezioni (*riff*, *duet* e *solo*) sono state indicate come caratterizzanti, le altre sezioni hanno funzione di raccordo, sostegno, riempimento o allungamento armonico, di controcanto alle parti solistiche, di ispessimento dell'armonia, di prolungamento del discorso musicale, di potenziamento del volume sonoro. Inoltre, la sezione strettamente ritmica del pianoforte, della batteria e del basso, interamente coerente con la tonalità d'impianto, è costituita da identico materiale armonico, essendo la linea ritmica del basso semplicemente la sequenza intervallare ascendente-discendente degli accordi della chitarra acustica o del pianoforte (fig. 5): tutti gli strumenti ritmici sostengono il motivo del *riff* e gli effetti di galleggiamento procurati dai brevi dialoghi dei due sassofoni e dal *solo* della tromba.

Per comprendere meglio la natura, o meglio le ragioni di questa "semplicità" di scrittura musicale di Glenn Miller, occorre prestare attenzione al suo *Method for orchestral arranging* pubblicato a New York nel 1943, un volumetto di taglio pratico ed esemplificativo, facile da usare, che l'autore mise a portata di mano degli strumentisti delle band del tempo. Nelle poche righe introduttive, Miller fa presente al lettore ("young arranger") di aver a lungo cercato, nella trattatistica tradizionale ("volumes about harmony, theory, counterpoint, orchestration and composition"), invano, indicazioni su come fare buoni arrangiamenti ("the process involved in making orchestral arrangements") e di essersi risolto, infine, a mettere in prima persona nero su bianco le cognizioni necessarie al mestiere dell'arrangiatore (cfr. Miller 1943: 5). Il metodo milleriano affronta fin da subito lo scoglio che il giovane arrangiatore per *dance orchestra* ha dinanzi a sé: quello di avere a che fare, e quindi di dover conoscere, i cosiddetti strumenti traspositori, vale dire sassofoni, trombe e tromboni, strumenti che, per il loro registro (la gamma di altezze che possono emettere), producono note reali diverse da quelle annotate sulla partitura. Inoltre, il

successivo passo che l'arrangiatore deve compiere è quello della scelta di una melodia che gli piaccia, che stimoli la sua fantasia, poiché è in tale scelta che risiede il suo maggior grado di libertà d'azione. Libertà, per Miller, significa possibilità di far derivare da una melodia (data e/o scelta) un tema da arrangiare ("suggested by the tune"); tale scelta, momento creativo preliminare ("planning"), apre e indirizza l'elaborazione vera e propria della melodia ("process of imagination") grazie al gusto auditivo dell'arrangiatore ("personal taste; as we would like to hear", cfr. Miller 1943: 63, 66). Ma, al di là di questi *step* raccomandati da Miller al giovane arrangiatore – modalità di lavoro che in verità circolano negli ambienti del jazz fin dalla sua nascita – ciò che colpisce di questo volume è il suo impianto didattico-metodologico: queste pagine non costituiscono infatti un trattato, avvicinandosi piuttosto per la logica combinatoria e per un grado di empiricità – "trial and error are the arranger's best teachers" (Miller 1943: 51) – che lo informano, ad un ricettario corredato di esempi musicali tratti dal repertorio e dall'esperienza personale sul campo dello stesso Glenn Miller. Infatti, proprio per questa sua natura di raccolta di esempi, all'inizio del volumetto troviamo una *instrument chart*, guida per la scrittura di parti per sassofoni, trombe e tromboni ("'possible' playing range"); troviamo una *chord chart* per la disposizione verticale degli accordi ("to exhaust the possibilities of voicing chords") e di seguito troviamo consigli e suggerimenti per rafforzare e bilanciare i registri delle sezioni strumentali, per miscelare le voci, per l'utilizzo dei vari tipi di sordina, per l'uso del glissando (la tecnica dello scivolare da un suono all'altro senza soluzione di continuità), per la modulazione armonica, per l'enfaticizzazione del carattere danzante dei brani. Inoltre nel *Method* si trovano anche consigli su ciò che il giovane arrangiatore deve evitare: intervalli troppo ampi o insoliti ("wide jumps and unusual chord sequences"), oppure da usare soltanto per ottenere effetti particolari ("surprise and shock", Miller 1943: 63). Tutte indicazioni, queste, di merito e di metodo in vista del vero scopo dell'arrangiatore, quello dell'ottenimento di uno *smooth e/o rhythmic arrangement*. Ma, si potrebbe chiedere ora il lettore, qual è la differenza tra questi due tipi di arrangiamento? La risposta a tale domanda sta nelle stesse parole di Glenn Miller: tale differenza consiste semplicemente nel modo di trattare variamente i *pattern* melodici dal punto di vista della differenza ritmica, della differenza dei valori di durata e degli accenti, riconducendo in tal modo tale differenza nella sua propria collocazione: quella che, sulle prime, potrebbe sembrare una peculiarità stilisti-

ca individuale, altro non sarebbe in definitiva che una variante interna allo swing, sia pure rivista come *la* variante individuale dell'arrangiatore – “simply changing the note values and accents to conform to the arranger’s conception on swing” (Miller 1943: 71).

Nell'espressione milleriana “the note values and accents” è condensata l'arte dell'organizzazione temporale di *In the mood*, tipica dello swing: trattamento dei valori di durata delle note e trattamento degli accenti sono gli aspetti che vengono in primo piano all'ascolto. Tipico elemento destabilizzante, da cui lo swing, è l'utilizzo della sincope: questa consiste nello spostamento dell'accento ritmico dal tempo forte al tempo debole della misura con effetti di contrasto ritmico, tanto più forti quando essa viene collocata nel battere della misura (fig. 6). Un analogo effetto dondolante viene ottenuto con la tipica accentuazione sul secondo e sul quarto tempo (*after beats*) della misura a quattro tempi, con la sensazione per l'orecchio di una spinta in avanti, sostanzialmente determinata dal conflitto con l'accento metrico (fig. 2). Per l'impiego massiccio e privilegiato di tali ricorsi ritmici, la pratica esecutiva dello swing si avvale della memorizzazione della posizione di questi accenti, cosa che il più delle volte si traduce nella creazione di formule idiomatiche che, appunto, funzionano bene con il principio dell'*after beat* (Villanueva 2001: 593). In questo schema ideale di alternanza tra stabile e instabile, tali giochi ritmici risultano all'orecchio sì destabilizzanti, ma non al punto di far perdere l'organizzazione temporale del brano, e questo perché, nonostante nei brani swing vi possano essere acrobazie ritmiche di varia natura, mai e poi mai tali imprevedibili “montagne russe” mettono in discussione i tre elementi per essi decisivi: la solida base del tempo di riferimento; il senso metronomico, la pulsazione; la concezione ciclica del tempo (Kubik 2001: 1092-3). Il tempo base infatti mantiene e organizza le pulsazioni in figure elementari, semplici, quadrate, sulle quali i musicisti possono sincronizzarsi, sperimentare variazioni ritmico-melodiche, accentuare le parti deboli del movimento, concatenare sincopi, dare vita a complesse figure ritmiche, snodare arpeggi, giustapporre accordi, esibire cromatismi, fare citazioni, ma il tutto però accade all'interno di una rigorosa struttura ricorsiva. Infatti, la presenza di ciò che in *In the mood* abbiamo visto essere il *riff* ci dà conferma di tale ciclicità che, teoricamente, potrebbe continuare all'infinito: a questo punto, più propriamente e superando la sua facile orecchiabilità, quale sarebbe la funzione di tale motivo? Integrando quanto sopra affermato, cioè che tale funzione sarebbe soltanto e semplicemente quella di

indicare all'ascoltatore lo spirito del brano, ora occorre specificare che tale motivo ha una ben precisa funzione formale, analoga a quella che il *Leitmotiv* aveva nelle opere di Wagner: essere cioè l'agente dinamico che garantisce l'unità strutturale, per quanto ciclica e quindi ripetitiva, della composizione.

In generale, il lavoro di arrangiamento di un tema è connesso anche all'orchestra che lo interpreta, con la pratica della strumentazione, vale a dire con "il modo in cui si distribuiscono i compiti ai singoli strumenti", come afferma James Stewart nel film di Antony Mann. L'orchestra Miller è la tipica swing big band costituita da una sezione ritmica con basso, batteria, pianoforte o chitarra (o entrambi) con trombe e tromboni multipli, strumenti ad ancia come sassofoni e clarinetti. Ora, dopo l'articolazione ritmica, proprio nel peculiare impasto timbrico dell'orchestra milleriana risiede un secondo elemento responsabile del successo così "stubbornly popular" (Meeder 2008: 74) di *In the mood*, in quel particolare amalgama strumentale che ha preso il nome di "suono Miller". Consapevole delle possibilità timbriche dei sassofoni e dei tromboni – "the natural harmonics of a 'fixed wind column'" (Miller 1943: 54) –, spesso arricchiti dal colore del clarinetto, Miller mira ad ottenere "depth and roundness", "richness of tone quality", ma il tutto "to be taken lightly" (Miller 1943: 113-4). E per questi scopi, l'organico di *In the mood* sembra essere proprio l'ideale. Inoltre, tale impasto ritmico-timbrico di "ottoni taglienti" (Schuller 2010: 115) – che a taluni, invece, fa l'effetto "sciroposo delle orchestre bianche" (Baggi 2001: 130), e segnatamente quella di Glenn Miller –, attinge la propria fortuna anche ad un terzo elemento, quello aperto al gesto strumentale nell'atto stesso del produrre il suono – "instrumental choreography worked out where the trombones and the saxophones would go up" (Gitler 1985: 264) –, gesto a tal punto plateale che si potrebbe dedurre, mutando il significante con il significato, che ciò che conta sembra sia proprio l'atto in sé piuttosto che il risultato sonoro (Cappelletti 1996: 21). Nel caso di *In the mood*, tale deduzione sarebbe naturalmente troppo ardita, poiché fuori dall'intenzione milleriana. Ardito però non è comprendere il gesto strumentale (al pari delle figure ritmiche, "melodia", soluzioni armoniche, "passaggi" formali) all'interno di un progetto che vuol essere "comunicativamente perfetto" e nel quale le relazioni armonico-ritmiche, sotto cui scorre carsicamente la pulsazione, aspirano ad un equilibrio formale ed espressivo: in definitiva ciò che chiamiamo swing altro non sarebbe che "una forza che mantiene nella musica l'equilibrio perfetto

delle relazioni verticali e orizzontali dei suoni” (Schuller 1979: 31). Sotto tutti i punti di vista strutturali-formali il brano *In the mood* potrebbe essere collocato in un “middle” tra *hot* e *sweet*, tra jazz e pop (Whitehead 2011: 43; Lopes 2002: 111).

Coeve, anteriori e posteriori alla fortuna dell’orchestra di Glenn Miller sono le demistificatorie riflessioni di Theodor W. Adorno sul jazz e i suoi “standard devices” (Adorno 1971: 17). È per questa ragione che ci corre l’obbligo di farvi riferimento nelle linee essenziali. Tra la fine degli anni Trenta e l’inizio degli anni Quaranta, Adorno mette a punto la sua analisi socio-musicologica e critica del fenomeno jazz individuandone, fin dal 1936, i tratti musicali peculiari così come gli stereotipi. Nota è la posizione del filosofo francofortese sul jazz, un fenomeno ritenuto vera e propria merce, e qui non è nostra intenzione ripercorrerla. Ciò che invece ora interessa è fare in breve alcuni riferimenti, di natura meramente formale, al pensiero adorniano sul jazz utili per la riflessione sul brano in questione, *In the mood*. Nel saggio del 1936, dal titolo secco *Sul jazz*, Adorno (con lo pseudonimo di Rottweiler) individua alcuni principi basilari sui quali poggia, con poche varianti, l’organizzazione ritmico-melodica di ciò che comunemente viene chiamato jazz: quelli della sincope, del vibrato e del *break* (Adorno 2018a: 33-5). I primi due elementi, quello della sincope e quello del vibrato, sono molto spesso strettamente riconducibili ad una semplice (anche troppo) “interferenza ritmica e timbrica” (“rhythmischer und klanglicher ‘Interferenz’”)³: secondo Adorno la figura ritmica irrinunciabile del jazz, la sincope, amplificata in una più ampia e simmetrica figura macro-ritmica (*Grossrhythmik*) oppure all’interno della cosiddetta “battuta apparente” (*Scheintakt*), nella scrittura jazzistica ha il grosso limite di restare per così dire isolata, priva di forza strutturante, “priva di meta” (*ziellose*): non poggiando la sincope sopra un’armonia vera e propria, è, per questo, destinata ad essere sorretta semplicemente dall’espressività strumentale. Ancora, proprio tale mancanza nel jazz di una logica armonica spiegherebbe la natura simil-improvvisativa del terzo elemento, quello del *break*, che finisce per essere un’imitazione semi-virtuosistica (*eine improvisationsähnliche Kadenz*) della topica cadenza del concerto solistico. Tali tratti morfologici del repertorio jazz, che Adorno ora ha rilevato soltanto a livello generale – infatti mancano esempi concreti – assumono maggiore

³ Riportiamo entro parentesi l’originale tedesco (Rottweiler 1936: 235-7) della riflessione articolata da Adorno (2018a).

pregnanza teoretica nella *Recensione* del 1941 ai volumi *American jazz music* (1939) di Wilder Hobson e *Jazz, hot and hybrid* (1938) di Winthrop Sargeant. Qui, avvalendosi delle osservazioni dei due autori, Adorno porta ancor più alla luce il carattere convenzionale di molta produzione jazz, in quanto immancabilmente basata sul 4/4, sull'uso di *patterns* ritmici, di figure con il punto di durata (*umpateedle*) che accentuano il battere, su un "sistema di sincopi" o battute apparenti coniugate ad un'altra apparenza, quella di un falso contrappunto ("figurativo", Adorno 2018a: 41) permeato di una logica "impressionistica" (vale a dire svincolata dalla forza gerarchizzante quale è in azione nella tonalità) poiché tale falso contrappunto si fa "scivolare di dominante in dominante" (Adorno 2018b: 79-80): caratteristica che, al massimo, può ambire a fornire uno "scheletro armonico-melodico" (Adorno 2018b: 87) al brano. Di fronte a tali considerazioni, che effettivamente hanno la fisionomia delle "variazioni in serie" (Matteucci 2018: 7), è inevitabile richiamare, anche soltanto in un cenno, quanto, pure nel 1939, andava prendendo forma esplicitamente nella mente di Schönberg, vale a dire il concetto di "funzioni strutturali dell'armonia" quale unità delle strutture interne del movimento accordale di una composizione: anche se il trattato del viennese uscirà nel 1954, nel riflettere sul carattere di "pseudos" (Marino 2018: 130) della musica jazz, a queste funzioni già pensava Adorno.

Se il risultato di un arrangiamento jazz, per Adorno, è "il suono di un *tutti* omogeneo e 'armonioso'"; se nei tratti del jazz sembrano dominare i "tratti presuntivamente improvvisati" (Adorno 2018a: 35, 37); se "un brano jazz può concludersi a piacimento in qualunque istante"; se il ritmo di tale musica procede "orderly sway" (Adorno 2018b: 81, 89); se l'orchestra jazz "non è pensabile senza quella dell'orchestra militare" (Adorno 2018c: 92); se in un brano jazz "le sue componenti sono smontabili" perché sganciate "dalla logica dello svolgimento" (Adorno 2018d: 99); se il ruolo dell'arrangiamento produce un'arte "disartizzata" e se nella "tecnica estetica" "ne va dell'accosciamento e non della cosa oggettiva" (Adorno 2018d: 107, 97), allora se tutto ciò è vero, in queste considerazioni adorniane ci troviamo in una zona piuttosto limitrofa a quelle fatte sul brano di Glenn Miller. Ciò è tanto più vero se inoltre teniamo presente che, oltre alle indicazioni per il giovane arrangiatore di cui abbiamo brevemente riferito, il *Method* milleriano predilige un taglio linguistico immediato e volto alla soluzione del problema: non è un caso che parole come *suitable* e *easily* ricorrano dappertutto o che l'"avvertimento" iniziale au-

spichi una *medietas* nel lavoro d'arrangiamento – “extremely technical passages should not be written in extremely high or low registers” (Miller 1943: 8) – lasciando così eventuali approfondimenti in materia teorica alla lettura del trattato di orchestrazione del 1914 di Cecil Forsyth.

Ciò che spinge all'analisi, seppure a grandi linee, di un “semplice” brano musicale, è un impulso pragmatico che tenta di venire a capo di qualcosa a partire dai termini suoi propri, in pratica a guardare primariamente ad un fatto musicale a partire da sé stesso e non da fattori extramusicali. Questo è il principio basilare dell'analisi musicale, che si tratti di una sinfonia oppure di una canzone. Ora, questo stesso principio ha guidato “il più rilevante avversario del jazz” (Sparti 2005: 62), Adorno, nella critica dell’“oggetto” jazz. Ai suoi occhi, questo ha pagato il caro prezzo di essersi spinto nell'industria e quindi in un “destino di massa” tecnologicamente determinato: i molti motivi di critica alla musica jazz sono per Adorno riconducibili tutti alla sua appartenenza all'industria culturale. Se questa sorte ha comportato un certo grado di “levigatezza” (Adorno 2018c: 93), per cui se si può affermare che “il jazz non è solo un modo di fare musica”, ma anche “un modo di guadagnare” e che l'era dello swing ne “costituisce paradossalmente [il] lato commerciale” (Sparti 2005: 79, 66), è pur vero che, contrariamente alle previsioni di Adorno, il jazz non si è estinto.

Ed ora, approssimandoci alla conclusione, e verificata in un certo senso la “non originalità” e financo la natura stereotipa di *In the mood*, ci si chiede: premesso che nel titolo del brano il termine *mood* può preventivamente indurre l'ascoltatore a reazioni in partenza condizionate, occupandoci qui delle emozioni che il brano “in sé” dovrebbe suscitare, dove risiede la ragione del suo successo? Ed ancora, dov'è il *mood* di *In the mood*? A seconda del contesto il termine *mood* può essere tradotto con “stato d'animo”, “spirito”, “tono”, “atmosfera”, “atteggiamento”, una gamma di significati che include non poche sfumature. A questo punto, andare alla ricerca di quel che nel brano *In the mood* circola come *mood* significa spostarsi dai due livelli sui quali questo studio, brevemente, è stato costruito: il livello dell’“oggetto materiale” (la partitura, la registrazione sonora e il film) e il livello del “processo poetico” (le strategie d'arrangiamento esemplificate da Miller nel suo *Method*). Se questo livello, quello poetico, fino ad un certo punto è stato in grado di illuminare il livello dell'oggetto materiale, di darne una descrizione “immanente”, non necessariamente dotata di particolari significati – oggetto che è e resta in un livello

neutro dell'indagine –, è al livello estesico che occorre guardare, vale a dire alle strategie di ricezione messe in atto dal pubblico, soprattutto se si considera l'enorme successo che il brano ebbe. A questo proposito, ciò che salta immediatamente all'evidenza, infatti, è la discrepanza tra la dimensione poetica e la dimensione estetica: il non eccezionale compositore Glenn Miller, che mette su carta ed esegue con la sua band un brano di fattura standard, con perspicacia immette nel circolo musicale del tempo un "prodotto" che ben presto assurge a simbolo di un'epoca. Un tale passaggio è reso possibile dalla natura metalinguistica dei discorsi (in senso ampio) sulla musica, su quell'insieme dei "tratti della sostanza musicale" (Nattiez 1977: 4-7) costituito di armonia, ritmo, melodia e metro. La fortuna di *In the mood* sarebbe così spiegabile ad un secondo livello, quello semiologico-interpretativo della musica, quello situato al punto d'incontro tra poetica del metadiscorso ed estetica del metadiscorso. Inoltre in questo stesso punto vanno collocate anche le numerose reinterpretazioni e trascrizioni di *In the mood* che, nel corso del tempo, si sono avute, tra le quali quella vocale delle Andrew Sisters merita particolare attenzione, poiché può essere considerata una traduzione verbale di quell'inspiegabile stato d'animo che *In the mood* era stato capace di veicolare. Nella loro versione circolano frasi quali "Hope you're in the mood because I'm feeling just right", "You were only hungry for some musical food. You're positively, absolutely in the mood", "In the mood – that's it I got it – oh, what a hot hit", "We're in the mood now"; circola l'onomatopea che traduce il ritmo swing in parole: "Hep, hep, hep – hep like a hepper – Pep, pep, pep hot as a pepper". Ora, che nome dare a tale esplosione e diffusione di energia a livello di massa? Adorno, in accordo con Sargeant, come per tutto ciò che a suo avviso ricadeva nel jazz, come per l'industria cinematografica, avrebbe probabilmente parlato – in accordo con Sargeant – di una sorta di "autoipnosi di massa", una "get together art for regular fellows" (Adorno 1971: 41), di un *happy ending* (Adorno 2018b: 89). Ed ora, proprio variando il giudizio di Adorno si potrebbe parlare di una fabbrica di sogni di matrice hollywoodiana, in cui uno strano tipo di bellezza, che si veste del timbro dei tromboni, della configurazione armonica dello swing e quindi di quell'indecifrabile spirito che circola nei ritmi e negli accenti, fa sì che il *mood* si configuri in una sorta di fantasia che non si stacca dalla realtà, ma che piuttosto la abbellisce. In questo senso la fortuna di *In the mood* sarebbe l'esempio del pieno successo del capitalismo: analogamente al cinema hollywoodiano, capace di "cotonare" l'azione

filmica facendo sì che, ad esempio, una vicenda amorosa, facile a risolversi, diventi invece fitta di ostacoli (Maróthy 1987: 278), Glenn Miller sarebbe stato capace di cottonare pochi e semplici ritmi, patrimonio collettivo del jazz, fino a farli diventare qualcosa di sensazionale. E in questa sua operazione di *coiffure* in “stile formulare” (Havelock 1983: 78), il caso Glenn Miller doveva molto alla peculiare congiuntura storica, ad una situazione epocale che ancora poteva sentire gli effetti generalizzati del *New Deal* sulle arti.

Ed ancora, se il ritmo non è pensabile senza il movimento e l'arrangiatore Miller vi aveva messo oculatamente del suo, gli ascoltatori e danzatori vi avevano disinvoltamente messo del loro nella “tensive characterisation of the experience” concependo l'ascolto-danza come “un *andare fuori*, plasmato, formato, mosso dai suoni, dalle voci, dai rumori” (Vizzardelli 2007: 157). Da questo punto di vista dell'interazione tra esecuzione (con il corpo e con l'orecchio) e ricezione (con il corpo e con l'orecchio) il fenomeno *In the mood* potrebbe essere riguardato come un esempio di isomorfismo temporalmente vissuto tra agente/atmosfera musicale e soggetto ascoltatore/danzatore, un'analogia capace di evocare stati di eccitazione, di euforia “about anything in particular” (Carroll 2003: 523). Quel che denominiamo *mood*, qualunque cosa esso sia, acquista in questo modo il tratto peculiare di essere “incorporative and inclusive” (Carroll 2003: 527), “global rather than focal” (Carroll 2003: 528), di essere un “affective mental state” (Carroll 2003: 530). Proprio per questi suoi tratti reali ma al contempo irreali, esterni e interni all'individuo, il medesimo fenomeno del *mood* potrebbe pure essere considerato da punti di vista quasi totalmente opposti (Kivy 2006), una situazione ambivalente in cui ciò che scatena le emozioni sembra avere a che fare con l'ambiente in generale, con l'interazione psicologica tipica delle attività di gruppo e con un potenziamento “aspecifico” da parte della musica che si limita a corroborare emozioni già presenti negli ascoltatori/danzatori. Questo aspetto certamente non irrilevante del “consumo” di prodotti musicali ci conduce a constatare, con Ball (2011: 316-7), come la musica non abbia bisogno di essere particolarmente elaborata per suscitare emozione, un fenomeno sotto gli occhi di tutti per il quale il poco funziona più del molto e nel quale non solo non è chiaro a cosa si riferiscano le emozioni, potendosi trovare queste ovunque meno che nella musica stessa. Se dal punto di vista delle strutture musicali nel caso di *In the mood* si può parlare addirittura di “un pochissimo che funziona più del molto”, dal punto di vista della concordanza tra suoni ed emozioni,

ci viene all'evidenza come una tale musica "semplice" sia pervasa ed orientata da quell'insieme di elementi costitutivi, eppure invisibili e inudibili, quali determinanti qualsiasi esperienza musicale. Essi sono elementi costitutivi della musica assieme a ritmo, armonia, timbro: interpretazione, movimento, danza, grammatica, retorica, idee, immagini, concretezze, programmi, avvenimenti, ambienti, situazioni di vita, aspirazioni, obiettivi, etc., elementi che "non appaiono" (strutturalmente) eppure sono attivi come "contenuto e funzione" (Dahlhaus, Eggebrecht 1988: 56). Ora, sia che tale insieme di fenomeni venga chiamato *mood* o raccolto in un termine desueto però portatore di un enorme spessore storico-semanticale quale è affetto, cioè la capacità dei suoni o del canto di ingenerare emozioni, anche per *In the mood*, questo brano di pochi minuti al quale Adorno non avrebbe risparmiato feroci critiche, vale ciò che vale per qualsiasi musica in ogni tempo, e cioè che il senso musicale e le emozioni ad esso connesse esistono là dove e "nella misura in cui un ascoltatore [li] percepisce" (Dahlhaus 2009: 24).

Tiziana Pangrazi, *In the mood*

Sez. 1) Introduzione Swing (1-8) LABM 4/4 metronomo: 175 presto/prestissimo →	Sez. 2) 10 bb. (9-18) Riff (mf) + 2 bb. raccordo (19-20) + ritornello (9-18) 1 b. raccordo (21) →	Sez. 3) 1 b. (22) inizio Interludio ritmo sincopato + effetti di eco (23-28) →	6 bb. Interludio ritmo sincopato + effetti di eco (23-28) →	2 bb. raccordo (29-30) + ritornello (23-28) →	2 bb. raccordo (31-32) →
Sez. 4) 14 bb. "Solo/Duet" di sax tenori (33-46) →	6 bb. (2+4) raccordo (47-52) →	Sez. 5) 18 bb. "Solo" 2a tromba (52-70) (stop) →	Sez. 6) 10 bb. Riff (f) + 4 bb. raccordo Straight (ff) (71-84) →		
10 bb. Riff (mp) + 4 bb. raccordo Straight (mf) (85-98) →	10 bb. Riff (p) + 3 bb. (99-108) raccordo Straight (mp) (109-111) →	10 bb. Riff (f) (112-121) + 6 bb. raccordo Straight (122-127) →	2 bb. Riff (f) + 2 bb. conclusione (128-131)		

Fig. 1. Schema formale di *In the mood*

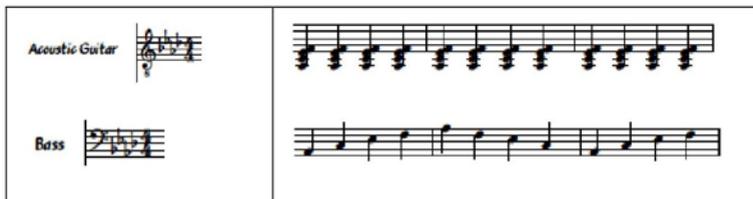
A	A	B	A	C

Fig. 2. Battute 9-18

Tpt. 2

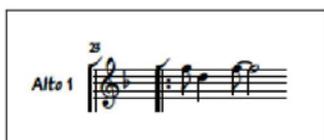
Fig. 3. Battute 66-68

Fig. 4. Battute 122-124



The image shows a musical score for two instruments: Acoustic Guitar and Bass. The Acoustic Guitar part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The Bass part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section contains measures 9 and 10, and the second section contains measure 11. The Acoustic Guitar part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, while the Bass part has a simpler, more melodic line.

Fig. 5. Battute 9-11



The image shows a musical score for Alto 1. The score is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The measure number 23 is written above the staff. The score shows a single measure with a complex rhythmic pattern of beamed notes.

Fig. 6. Battuta 23

Bibliografia

Adorno, Th.W., *Introduzione alla sociologia della musica* (1962), tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1971.

Adorno, Th.W., *Sul jazz* (1936), in *Variazioni sul jazz. Critica alla musica come merce*, Milano-Udine, Mimesis, 2018a, pp. 33-59.

Adorno, Th.W., *Recensione di W. Hobson, American jazz music, e W. Sargeant, Jazz, hot and hybrid* (1941), in *Variazioni sul jazz. Critica alla musica come merce*, Milano-Udine, Mimesis, 2018b, pp. 69-90.

Adorno, Th.W., *Jazz (da diciannove contributi sulla nuova musica)* (1946), in *Variazioni sul jazz. Critica alla musica come merce*, Milano-Udine, Mimesis, 2018c, pp. 91-4.

Adorno, Th.W., *Moda senza tempo. Sul jazz* (1953), in *Variazioni sul jazz. Critica alla musica come merce*, Milano-Udine, Mimesis, 2018d, pp. 95-108.

Baggi, D., *Capire il jazz. Le strutture dello swing*, Locarno, Istituto CIM dell'Università della Svizzera italiana, 2001.

Ball, P., *L'istinto musicale. Come e perché abbiamo la musica dentro*, Bari, Edizioni Dedalo, 2011.

Cappelletti, A., *Il profumo del jazz*, Napoli, ESI, 1996.

Carles, P., Clergeat, A., Comolli, J.-L., *Dizionario del Jazz* (1994), Milano, Mondadori, 2008.

- Carroll, N., *Art and mood: preliminary notes and conjectures*, "The Monist", n. 86/4 (2003), pp. 521-55.
- Cerchiari, L., Cugny, L., Kerschbaumer, F., *Eurojazzland. Jazz and European sources, dynamics, and contexts*, Boston, Northeastern University Press, 2012.
- Dahlhaus, C., *L'estetica della musica* (1986), tr. it. di R. Culeddu, Roma, Astro-labio, 2009.
- Dahlhaus, C., Eggebrecht, H.H., *Che cos'è la musica?* (1985), tr. it. di A. Bozzo, Bologna, il Mulino, 1988.
- Gioia, T., *The history of jazz*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Gitler, I., *Swing to bop. An oral history of the transition in jazz in the 1940s*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Havelock, E.A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* (1963), Roma-Bari, Laterza, 1983.
- Kivy, P., *Mood and music: some reflections for Noël Carroll*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 64/2 (2006), pp. 271-81.
- Kubik, G., *Presenza della musica africana nel jazz*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1064-101.
- Lopes, P., *The rise of a jazz art world*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Marino, S., *Postfazione. Adorno e l'estetica del jazz come pseudos*, in Th.W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica alla musica come merce*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 115-38.
- Maróthy, J., *Musica e uomo* (1980), Milano, Ricordi-Unicopli, 1987.
- Matteucci, G., *Il jazz in Adorno: variazioni in serie*, in Th.W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica alla musica come merce*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 7-22.
- Meeder, C., *Jazz. The basics*, New York, Routledge, 2008.
- Miller, G., *In the mood*, Score, New York, Shapiro Bernstein & Co. Inc., 1939.
- Miller, G., *Method for orchestral arranging*, New York, Mutual Music Society, 1943.
- Nattiez, J.-J., *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi, 1977.
- Rottweiler, H. (pseudonimo di Adorno, Th.W.), *Über jazz*, "Zeitschrift für Sozialforschung", n. 5/2 (1936), pp. 235-59.
- Schuller, G., *Il jazz classico. Origini e primi sviluppi*, Milano, Mondadori, 1979.
- Schuller, G., *Il jazz. L'era dello swing. Le orchestre bianche e i complessi. Glenn Miller, Artie Shaw, Woody Herman, Nat King Cole* (1989), Torino, EDT, 2010.
- Sparti, D., *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, il Mulino, 2005.

Townsend, P., *Pearl Harbor Jazz. Change in popular music in the early 1940s*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

Ulanov, B., *Storia del jazz in America (1952)*, Torino, Einaudi, 1965.

Villanueva, P., *Il jazz*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 591-621.

Vizzardelli, S., *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Whitehead, K., *Why jazz? A concise guide*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

© 2019 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.