

# BOD1010

jefferson

## Conversazione

Campo	Valore
Codice	BOD1010
Tipo	lezione
Durata	01:49:14
Partecipanti	1
Rapporto	asimmetrico
Moderatore	no
Argomento	fisso
Anno	2018
Punto di raccolta	BO

## Partecipanti

Codice	Occupazione	Genere	Regione	Età	Titolo di studio
BO103	intell	M	lazio	51-55	
???					

## Trascrizione

Parlante	Tempo unità	Testo
BO103	0:03-0:06	va bene abbiamo detto un po' di cazzate prima che ((ride)) si accendesse il registratore.
	0:09-0:09	allora.
	0:14-0:15	allora allora allora,
	0:17-0:21	vi ricordo che abbiamo:: venerdì prissimo facciamo lezione eh, regolar[mente].
???	0:21-0:22	[la faccia]mo?
BO103	0:22-0:22	sì sì la facciamo.
	0:23-0:25	anche se magari qualcuno di voi non ci sarà,
	0:27-0:30	[è il] ventitré. no è il ventidue, scusa. ventidue.
	0:31-0:33	e: magari ne approfittiamo,
	0:35-0:36	chi di voi è sicuro di venire?
	0:37-0:38	sì. okay.
	0:38-0:44	ci portiamo dolci dolcetti. approfittiamo dell'assenza, dei:: delle persone meno gradite.
	0:46-0:48	per (.) tu ci sei?
	0:49-0:51	no. allora rideremo di lui.
	0:54-0:57	ma vieni dai, ci divertiamo.
???	0:59-1:00	((interventi_studenti))
BO103	1:03-1:04	no lui fa lo sci.
	1:05-1:08	cioè e si mette così, e qualcuno gli si mette sopra,
	1:12-1:14	ma tu di dove sei scusa?
???	1:15-1:16	xxx

Parlante	Tempo unità	Testo
BO103	1:17-1:18	ah ah ah.
	1:19-1:22	quindi stai qui insomma. vivi qui vivi.
???	1:22-1:24	cioè. non a bologna però
BO103	1:24-1:25	si vabbè dico in zona.
???	1:27-1:28	un'oretta
BO103	1:29-1:32	un'oretta addirittura da qui? (.) a piedi
	1:33-1:34	un'oretta ((ride))
???	1:34-1:35	col trenino
BO103	1:36-1:38	a:h cavolo non è così vicino allora.
	1:56-1:58	lui attacca la macchina al treno capito.
	2:04-2:04	bene.
	2:09-2:14	chi è ch~ voi che siete al terzo anno. una cosa tecnica, perché mi hanno chiesto una cosa che non sapevo.
	2:15-2:23	ehm (.) qualcuno di voi come materia a scelta, fa storia della musica per compositori una cosa del genere, una materia che si chiama così?
	2:27-2:27	mh
	2:29-2:32	perché non è chiaro se sono trenta o quaranta ore.
	2:32-2:35	c'è chi sostiene trenta. magari lui lo sapeva. vabbè.
	2:36-2:40	e::h il resto della truppa? si è perso.
	2:40-2:42	vabbè. noi incominciamo.
	2:44-2:47	ma noi incominciamo alla faccia loro. questo si può dire? sì.
	2:48-2:50	anche di meglio xxx
	2:51-2:52	la franchezza
	2:54-2:55	allora.
	3:02-3:05	noi ci siamo lasciati la volta scorsa,
	3:26-3:28	allora.
	3:33-3:34	la volta scorsa,
	3:35-3:37	se vi ricorderete ci siamo fermati,
	3:39-3:40	a e::h
	3:42-3:47	spiegare, e:h ci siamo: siamo arrivati alla spiegazione di=e::m
	3:49-3:52	giant steps no? degli accordi, vi ricordate del::
	3:53-3:54	non fate quella faccia.
	3:55-3:56	ah tu non c'eri. ecco.
	3:59-4:02	chi c'era giusto? si ricorda che (.) ci siamo fermati lì.
	4:03-4:06	e: abbiamo visto come coltrane avesse
	4:06-4:07	buongiorno.
	4:08-4:10	gli u~ i primi ad arrivare, gli ultimi ad entrare.
	4:18-4:23	è pazzesco. questo (.) lo voglio registrare. non appena comincio a parlare arrivano.
	4:24-4:30	ho il sospetto che ci sia un altoparlante fuori che (.) che avvisa in modo che mi interrompono, a metà della prima frase.
	4:37-4:42	si no ma, adesso mi seggo. adesso mi seggo. è solo: la premessa xxx perché poi devo far vedere dal computer.
	4:43-4:46	in realtà mi muovevo per fare l'effetto stereo.
	4:46-4:49	quando poi l'ascolti, (.) senti questa cosa,
	4:50-4:55	e allora dicevo, e:hm abbiamo lavorato sugli accordi di giant steps steps, che (.) per farvi fare mente locale,
	4:56-5:02	e:hm. consistevano in queste modulazioni molta rapide, a tempo molto rapido,

Parlante	Tempo unità	Testo
	5:02–5:05	sull'asse delle terze maggiori. nel caso di giant steps steps,
	5:06–5:09	modulazioni che dal mi bemolle vanno a si, a sol.
	5:09–5:16	e tornano al mi bemolle. abbiamo visto che (.) modulando per terze maggiori, se vi ricorderete in tre, con tre (.) eh quinti primi,
	5:16–5:18	torni (.) alla tonalità di partenza.
	5:19–5:21	okay? abbiamo anche visto,
	5:22–5:26	eh::m confermatemi, mi sembra che l'abbiamo visto, che coltrane aveva trovato una
	5:27–5:30	un valore, mistico. (.) in questo tipo di
	5:31–5:36	o comunque simbolico. in questo tipo di modulazioni, perché (.) quando è andato a vedere il circolo delle quinte,
	5:37–5:43	e ha (.) e::hm. unito. le tonalità a distanza di terza maggiore,
	5:43–5:51	e:hm all'interno del circolo, ha scoperto, che veniva fuori (.) un: eh veniva fuori,
	5:53–5:56	un triangolo iscritto in un cerchio.
	5:57–6:03	abbiamo fatto, per chi non c'era, una anche (.) se non ricordo male, perché son passate due settimane.
	6:04–6:10	una specie di (.) rassegna, anche. se vi ricordrete dei dei, de compositori, dei musicisti.
	6:10–6:19	fin dall'antichità. in particolare europei, che hanno riflettuto (.) tanto sul rapporto tra (.) eh geometria,
	6:19–6:23	e (.) e::: tra geometria, e musica,
	6:24–6:28	o comunque tra numero, e musica. questo è appunto il circolo delle quinte.
	6:29–6:30	e::hm.
	6:32–6:34	il circolo delle quinte.
	6:34–6:40	eh come lo ha, appunto immaginato coltrane. questa è una mia elaborazione ma,
	6:40–6:41	coltrane abbiamo visto,
	6:42–6:51	lavorava e:h (.) moltissimo, su questa idea, (.) di e:h collegare i punti del circolo delle quinte per ottenere delle serie di numeri,
	6:51–6:58	o delle figure geometriche come questa stella (.) che vedete. questo è un manoscritto (.) un manoscritto di mano di coltrane.
	6:58–7:02	dopodiché abbiamo ascoltato giant steps e abbiamo anche detto se vi ricorderete che
	7:03–7:08	lo spunto per le modulazioni di terze maggiori,
	7:08–7:13	l'idea di collegare (.) gli accordi rapidamente per terze maggiori una specie no? abbiamo detto di
	7:13–7:16	di esaltazione di iper bebop
	7:16–7:19	di esaltazione del principio bebop dell'improvvisazione sugli accordi,
	7:20–7:24	gli è venuta, sfogliando, abbiamo scoperto solo le prime pagine.
	7:24–7:30	e:h del manualone, eh anzi di questo più che un manuale, di questo prontuario di scale,
	7:30–7:32	di nicolas slonimsky,
	7:32–7:37	a::h il (.) thesauros buongiorno. of melodic scales,
	7:38–7:41	di cui, abbiamo visto (.) una pagina.
	7:41–7:43	che non mi ricordo più dove sta,
	7:43–7:45	ma comunque insomma l'abbiamo vista in classe.
	7:48–7:51	quella in cui col~ dalla quale, coltrane ha poi ricavato,

Parlante	Tempo unità	Testo
	7:52-7:59	tutto una serie, eccola qui. tutta una serie di (.) eh (.) idee che riguardano appunto le modulazioni per terze.
	8:01-8:06	oggi invece vorrei occuparmi di una cosa che ha ossessionato coltrane per un breve periodo,
	8:06-8:09	ma che ha poi lasciato un segno profondo sul suo solismo.
	8:10-8:16	perché ora ci stiamo (.) occupando dei meccanismi compositivi e non abbiamo ancora (.) affrotato (.) il solismo.
	8:16-8:22	e::hm e cioè, il fatto di (.) applicare (.) queste modulazioni per terze maggiori,
	8:23-8:27	ma vedremo in qualche caso (.) secondario, anche di terze minori,
	8:29-8:31	agli standard preesistenti.
	8:33-8:35	cioè l'idea di riarmonizzare,
	8:35-8:39	gli standard (.) con questo meccanismo. ora voi sapete benissimo,
	8:40-8:45	visto che (.) siete più o meno (.) legittimamente al terzo anno,
	8:47-8:49	poi guardo lui e mi chiedo ma,
	8:49-8:50	come ci è arrivato,
	8:53-8:55	e::hm
	8:57-9:01	sapete benissimo che la riarmonizzazione è uno dei punti chiave della personalizzazione del jazz
	9:03-9:04	in genere le riarmonizzazioni,
	9:05-9:08	si fanno seguendo determinati schemi e formule.
	9:08-9:10	una (.) banalità. la sostituzione di tritono.
	9:11-9:16	oppure un due cinque aggiunto (.) ad altri due cinque per esempio. no?
	9:17-9:22	coltrane invece fa qualcosa di più, prende un intero (.) arco,
	9:23-9:28	di modulazioni per terza maggiore l'intero asse, per esempio mi si sol mi bemolle,
	9:28-9:30	c'è il mi bemolle si sol mi bemolle.
	9:30-9:33	e lo applica, ad un frammento di standard.
	9:33-9:35	cioè non si limita a sostituire un accordo.
	9:36-9:39	ma fa (.) eh non so come potrei definirla.
	9:40-9:45	e:h un i~ un inserimento. <inserisce una certa ulteriore quantità di accordi>,
	9:47-9:54	esaure~ facendo inserendola diciamo (.) e:h in modo da (.) percorrere tutto l'arco delle terze maggiori.
	9:55-9:56	spiegazione confusa.
	9:57-10:01	e: e:h però se dico confusa, è autoironia tu non puoi ridere.
	10:01-10:03	cioè non mi puoi prendere in giro.
	10:03-10:05	caso mai se ride lui sì.
???	10:05-10:07	mi prendevo a me in giro perché non avevo capito
BO103	10:08-10:09	questa ragazzi.
	10:09-10:13	c'è davanti a questa: alzo le mani. davanti a questa alzo le mani.
	10:14-10:15	tanto di cappello.
	10:16-10:17	impara, tu.
	10:19-10:23	allora (.) vi faccio vedere due esempi.
	10:23-10:26	due esempi che sono (.) eh ce ne sono anche di più, eh.
	10:26-10:29	coltrane fa questo lavoro su molti brani.
	10:29-10:33	eh (.) ve lo dico subito. fra il millenovecentocinquantanove,
	10:34-10:37	e: eh soprattutto diciamo l'autunno del millenovecentosessanta.

Parlante	Tempo unità	Testo
	10:38–10:44	è:: una (.) eh fiammata. diciamo di interesse per questa cosa che ha una durata relativamente breve,
	10:44–10:50	ma (.) eh per lui è e:hm. ha delle conseguenze come vedremo, molto molto importanti.
	10:50–10:53	allora, fatemi cercare dove sta. eccolo qua.
	10:54–10:56	il primo riguarda, but not for me.
	10:59–11:03	ora, but not form me, qui c'è uno schema che ho preso da un articolo (.) sull'argomento,
	11:04–11:09	ha (.) gli degli accordi molto semplici. allora soprattutto una cosa. but not for me è a bi a ci.
	11:10–11:10	okay?
	11:11–11:14	per la precisione è a bi ib primo. le ultime otto sono quasi uguali.
	11:15–11:16	ha le battute nove sedici.
	11:17–11:19	coltrane interviene esclusivamente sulla a.
	11:20–11:22	qui sulame~ solamente sulle otto battute della a.
	11:24–11:27	quindi due volte. essendo a bi a ci, sulle due a.
	11:28–11:33	che co~ le le bi, le lascia praticamente (.) identiche a come le ha scritte gershwin.
	11:33–11:34	ora,
	11:35–11:40	come sapete, ne~ vedete nel primo rigo. gli accordi della a di (.) but not for me,
	11:41–11:42	sono (.) molto semplici.
	11:43–11:44	((suona_il_piano))
	11:59–12:00	eccetera. okay?
	12:01–12:02	quindi sono dei due cinque,
	12:02–12:04	in mi bemolle.
	12:05–12:09	allora seguite, seguitemi bene e guardate il ragionamento che fa coltrane.
	12:09–12:13	coltrane dice (.) qual è la tonalità, (.) del passaggio?
	12:13–12:16	la tonalità del passaggio è mi bemolle maggiore. giusto?
	12:17–12:21	allora (.) <qual è l'asse delle terze di mi bemolle>?
	12:22–12:29	e (.) mi bemolle, si (.) sol e mi bemolle. gli stessi di giant steps tra l'altro.
	12:30–12:30	okay?
	12:32–12:33	sono questi,
	12:34–12:39	le terze maggiori (.) dell'asse di mi bemolle. da fare due volte.
	12:41–12:45	come vado da un accordo all'altro, da una tonalità all'altra, facendo quinto primo.
	12:46–12:48	quindi vedete da questo schema sotto?
	12:49–12:51	quelle collegate col trattino sono le tonalità principali,
	12:52–12:55	e (.) lui fa quinto primo quinto primo quinto primo.
	12:56–12:57	ci siamo fin qui?
	12:58–13:02	allora che cosa succede lasciate perdere questo basso un momento. guardate solo le sigle.
	13:03–13:09	che cosa succede. succede (.) che dove avevate <uno, due, tre, quattro accordi>,
	13:10–13:13	ne avete uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette. otto.
	13:16–13:18	>cioè< ha raddoppiato il numero degli accordi.
	13:19–13:21	ah ciao ciao scusate un attimo.

Parlante	Tempo unità	Testo
	13:21–13:21	ven~
???	13:21–13:24	posso passare dopo: alle undic e mezza quando finisci lezione?
BO103	13:24–13:25	finisco all'una.
???	13:25–13:29	all'una okay. no allora devo fare subito almeno la firma.
BO103	13:29–13:31	tiè ti ti metto la firma al volo dai.
???	13:32–13:32	scusate, ragazzi.
BO103	13:38–13:39	ah okay te l'ha dato? [perfetto].
???	13:39–13:42	[sì però] glielo devo ridare perché xxx xxx anche a lui
BO103	13:42–13:42	sì.
	13:49–13:52	e:h no. è il co~ io ero il correlatore. il relatore è rossi.
???	13:52–13:54	devo cambiare:::
BO103	13:54–13:55	allora è lui che te la deve firmare.
	13:55–13:56	non io.
???	13:56–13:57	no. devo eh
BO103	13:57–14:01	a::h devi invertire. ho capito. ho capito ho capito. ho capito. va bene.
	14:02–14:03	d'accordo,
	14:05–14:05	ci sentiamo ciao.
	14:07–14:11	e::h quindi vi dicevo. laddove, laddove abbiamo quattro accordi,
	14:12–14:19	vedete l'effetto (.) eh buongiorno l'effetto iper bebop? ne abbiamo otto. per giunta, con modulazioni rapidissime,
	14:19–14:22	a <a distanza di (.) terza maggiore>.
	14:23–14:27	vedete che lui non si limita a sostituire o a (.) o a interpolare uno o due accordi.
	14:27–14:32	l'intero asse (.) delle terze, viene percorso (.) da mi bemolle a mi bemolle.
	14:33–14:33	buongiorno.
	14:35–14:37	allora e::hm
	14:38–14:41	temo che in questa registrazione si sentirà solo il cigolio della porta. va bene.
	14:42–14:47	e::hm (.) c'è un'altra cosa che fa coltrane, attenzione.
	14:47–14:48	attenzione.
	14:50–14:54	nelle prime quattro battute, lui (.) scrive questa parte di contrabbasso,
	14:55–15:01	in cui il contrabbasso suona si bemolle la bemolle sol bemolle mi re do. cioè che che cosa succede,
	15:02–15:04	fa partire il basso con la quinta dell'accordo.
	15:06–15:06	lo vedete?
	15:07–15:08	dopo di che,
	15:09–15:10	fa una scala esatonale,
	15:11–15:12	e la cosa non dovrebbe sorprendervi.
	15:13–15:17	per chi era alla lezione della della: della lezione scorsa, fattelo spiegare magari.
	15:18–15:19	ah perfetto.
	15:19–15:21	c'è praticamente se tu colleghi,
	15:21–15:23	ah guarda lo vedi qui. se tu colleghi,
	15:24–15:26	fai i quinti primi, col basso,
	15:26–15:28	ti viene una scala esatonale.
	15:28–15:29	se tu parti dalla tonica.

Parlante	Tempo unità	Testo
	15:31–15:31	okay?
	15:32–15:37	il re bemolle è la quinta di sol bemolle, che va sulla tonica, che va sulla quinta di dominante, eccetera eccetera.
	15:37–15:38	ci sei?
	15:38–15:40	se unisci tutti i puntini,
	15:40–15:42	ti viene (.) una scala esatonale.
	15:43–15:45	solo che coltrane, la prima volta,
	15:45–15:47	lo fa partendo dalla quinta dell'accordo.
	15:47–15:49	quindi la seconda nota,
	15:49–15:50	è la nona.
	15:51–15:53	dell'accordo. vedete?
	15:53–15:55	è questo l'entusiasmo dei bambini.
	15:57–16:02	mi bemolle, e invece di avere sol bemolle o eh, la bemolle la nona.
	16:02–16:05	e anche la maestra, quella cattiva ce l'avete presente. no:n lì.
	16:06–16:10	esulta. perché c'è questa (.) strana dissonanza. la nona.
	16:11–16:14	ma (.) la scala che se ne ricava è sempre una scala esatonale.
	16:16–16:21	che quindi coltrane scrive attenzione in due forme. la prima quinta nona quinta nona.
	16:22–16:26	la seconda parte dalla fondamentale. fondamentale quinta fondamentale quinta.
	16:29–16:29	va bene?
	16:30–16:37	ascoltiamo (.) la eh (.) esposizione del tema. e facciamo alcune riflessioni. non l'ascoltiamo poi per intero il brano.
	16:47–16:48	°perché non c'è?°
	17:07–17:07	((fa_ascoltare_un_branò))
	17:11–17:12	scusate riparto,
	17:15–17:16	((fa_ascoltare_un_branò))
	17:25–17:26	la b è uguale.
	17:32–17:32	occhio.
	17:46–17:49	mettiamo un chorus. per avere l'idea.
	18:03–18:04	la b.
	18:28–18:33	eccetera. okay? per il momento, eh non l'ascoltiamo per intero l'assolo per farvi capire il concetto.
	18:37–18:44	e::hm (.) lo scopo di coltrane, l'abbiamo detto mille volte, è di mettere più accordi possibili in modo da complicarsi la vita.
	18:45–18:51	a livello solistico. a esplorare queste modulazioni queste tonalità (.) inesplorate fino a quel momento.
	18:51–18:57	secondo, il modestissimo parere, dal punto di vista estetico (.) coltrane paga un prezzo.
	18:57–19:03	per questa esplorazione. e il prezzo è (.) una certa primo, bellezza e coerenza melodica.
	19:03–19:05	perché il tema di gerschwin,
	19:05–19:08	((canta))
	19:08–19:09	che è così bello.
	19:09–19:15	lui per adattarlo alle nuove (.) armonie, è costretto (.) a deformatlo.
	19:15–19:17	salvo tornarci però, a battuta nove.
	19:19–19:20	((fa_ascoltare_un_branò))
	19:27–19:28	e poi,
	19:32–19:33	c'è (.) si avverte un po',

Parlante	Tempo unità	Testo
	19:35–19:40	no? u~ uno scalino, anche (.) di felicità melodica c'è. la (.) la prima parte,
	19:40–19:44	ciao. la prima parte è un po' (.) cervellotica,
	19:44–19:51	e la seconda, (.) è molto più (.) easy. va dritta, insomma (.) con (.) la qualità melodica di gerschwin,
???	19:52–19:55	ma il contrabbasso poi (.) dopo. c'è continua a fare [sempre],
BO103	19:55–20:03	[no] no no no. il contrabbasso, ovviamente poi suona in quattro, questo è steva davis con il (.) quartetto di cui parleremo come mc-coy tyner e elvin jones,
	20:03–20:05	suona, sulle sigle.
	20:06–20:09	cioè non fa (.) quella linea esatonale. capito?
	20:10–20:12	suona sulle sigle normalmente.
	20:13–20:14	ci sei?
???	20:14–20:23	sì sì sì. cioè mi sembrava che:: raddoppiasse praticamente facesse in quarti:: (.) quelle:: le note della scala esatonale anche nei: nei chorus di improvvisazione.
	20:24–20:24	na non è così.
BO103	20:25–20:29	m:: magari all'inizio forse. può darsi all'inizio. dopo riverifichiamo. può darsi all'inizio.
	20:29–20:32	ma in linea [di massima poi] cerca di stare (.) sulle sigle.
???	20:30–20:31	[però okay].
BO103	20:34–20:39	okay? questo è un esempio. ve ne voglio far vedere un altro particolarmente interessante
	20:40–20:47	ancora se vogliamo meno riuscito da un punto di vista estetico ma (.) ci eh rende bene l'idea di quale fosse,
	20:47–20:53	<la: focalizzazione di coltrane>, sull'idea di sperimentare sperimentare,
	20:53–20:57	a prescindere (.) dalla bontà del risultato.
	20:57–21:04	tra l'altro considerate che tutti questi brani sono stati poi pubblicati quindi (.) come dire lui, magari (.) consapevole che sono strani,
	21:04–21:10	però, li pubblica perché sono (.) e:h la testimonianza, di una operazione di ricerca,
	21:11–21:17	e vi ricordo, oggi ci suona (.) abbastanza consueta, ma all'epoca era (.) totalmente innovativa.
	21:18–21:20	uno dei brani più interessanti,
	21:20–21:22	si chiama fifth house.
	21:25–21:31	è interessante innanzitutto, allora (.) facciamo così, prima ve lo faccio senti' vi faccio senti' il tema di fifth house.
	21:36–21:37	arianna, ((ripete_voce_esterna))
	21:38–21:39	((fa_partire_un_branco))
	22:54–22:55	eccetera. okay?
	22:56–22:58	>allora< come funziona fifth house,
	22:58–23:05	innanzitutto (.) abbiamo eh la fortuna di avere il manoscritto di fifth house.
	23:08–23:09	nel riff del basso,
	23:11–23:13	ta ti tu ta ti. okay?
	23:14–23:16	frammenti della melodia,
	23:19–23:24	((canta)) questo è il in particolare questo è il tema ((canta)) eh?
	23:26–23:28	e::hm. e frammenti della bi.
	23:30–23:34	abbiamo anche, (.) gli accordi del giro armonico.

Parlante	Tempo unità	Testo
	23:39–23:39	ci siamo?
	23:41–23:44	ora, se si ascolta fifth house per intero,
	23:44–23:47	adesso non abbiamo il tempo di farlo ma potete farlo a casa,
	23:48–23:52	eh allora la ritmica, è con paul chambers, art taylor e
	23:52–23:58	ehm:: il ba~ il ba~ il pianista che suonava all'epoca: (.) winton kelly
	23:58–24:00	era la ritmica di davis. praticamente
	24:00–24:06	questo (.) m: pezzo fu registrato quando (.) coltrane suonava ancora con davis quindi utilizza quella ritmica.
	24:08–24:09	quando si arriva all'assolo di winton kelly,
	24:10–24:11	succede una cosa.
	24:14–24:15	((fa_partire_un_branò))
	24:37–24:37	cambia
	24:38–24:39	che cos'è?
	24:46–24:47	che pezzo è?
	25:47–25:48	okay? perché?
	25:49–25:51	perché. allora innanzitutto.
	25:51–25:55	il tema, è il mascheramento, di what is this thing called love.
	25:57–26:00	con l'asse delle terze. che andremo ad analizzare tra poco.
	26:01–26:09	però siccome winton kelly, è un pianista bop. che poco ha da spar- tire con queste (.) complicate ricerche armoniche (.) di coltrane,
	26:09–26:13	quando tocca a lui, coltrane lo fa suonare sugli accordi originali del pezzo.
	26:15–26:17	questo è il motivo. credo io.
	26:18–26:19	siccome io non mi sbaglio mai,
	26:19–26:20	chiaramente è così.
	26:21–26:23	guarda come trattiene il sorriso,
???	26:23–26:26	ah vabbè. è così xxx
BO103	26:27–26:29	e:::hm. no davvero.
	26:29–26:31	credo che sia l'unica spiegazione.
	26:31–26:35	c'è il fatto che kelly che (.) è abituato a suonare su questo tipo di armonie più classiche,
	26:36–26:40	suona con molta più (.) eh (.) fluidità, non chalance più controllo.
	26:41–26:48	mentre (.) sulle, gli accordi di di: diciamo sostituiti, si sarebbe trovato (.) decisamente a disagio.
	26:48–26:51	aggiungo io, forse si è trovato a disagio e in studio hanno deciso di fare questa cosa.
	26:52–26:53	dimmi.
???	26:53–26:58	ma: perché tipo nelle registrazioni di giant steps il pianista non suona [proprio.] ((incomprensibile))
BO103	26:56–27:05	[eh beh è come il problema di w~ esatt~] bravo. è come il prob- lema di (.) di tommy flanaghan che era un gran pianista, ma che poi quando arriva a fare l'assolo su giant steps non ce la fa.
	27:06–27:13	il che vi dà la misura (.) di quanto fosse (.) avanti coltrane rispetto ai migliori musicisti della sua stessa (.) generazione.
	27:13–27:18	allora come funziona il mascheramento, di (.) e::h what is this thing called love.
	27:19–27:23	guardiamo direttamente la s~ le le l~ il manoscritto di coltrane.
	27:23–27:25	la tonalità principale del pezzo qual è?
	27:27–27:31	la tonalità principale del pezzo, è (.) do maggiore.

Parlante	Tempo unità	Testo
	27:32–27:32	okay?
	27:32–27:33	in realtà,
	27:36–27:38	e::hm. all'inizio,
	27:38–27:42	il (.) il eh il le le prime quattro battute chiudono sul fa, giusto?
	27:43–27:48	allora (.) se chiudono sul fa la domanda è (.) qual è l'asse delle terze maggiori di fa?
	27:51–27:59	è (.) e::h [fa], re bemolle, la, e fa. giusto?
???	27:53–27:54	[re bemolle],
BO103	28:00–28:04	quindi coltrane, si dice dice. le prime quattro battute sono in fa, anche se è in re minore,
	28:04–28:08	quindi l'asse delle terze maggiore è fatto di quelle quattro tonalità, tre tonalità.
	28:09–28:10	fa, re bemolle e la.
	28:10–28:11	e quindi che cosa fa,
	28:12–28:15	l~ primo, lascia il primo accordo di po~ cole porter.
	28:15–28:15	sol minore.
	28:18–28:23	o per chi non avesse sentito, lui ha detto what is this thing called love. è questa la canzone eh,
	28:23–28:24	di cole porter.
	28:24–28:28	quindi il primo accordo è sol, sarebbe sol diminuito comunque sol minore.
	28:28–28:31	poi fa, quinto primo di re bemolle, quinto primo di la:,
	28:32–28:33	quinto primo di fa.
???	28:33–28:34	però minore.
BO103	28:34–28:38	minore. perché la canzone di ger~ di: porter implica il fa minore.
	28:38–28:39	ci siamo?
	28:39–28:42	seconde quattro battute. qual è la tonalità di base?
???	28:42–28:42	do.
BO103	28:42–28:43	do.
	28:43–28:45	qual è l'asse delle terze di do?
	28:45–28:46	scendendo?
	28:46–28:49	do. la bemolle. mi e do. vediamo che succede.
	28:50–28:52	re minore, come (.) do.
	28:53–28:56	quinto primo di la bemolle. quinto primo di mi. quinto primo di do.
???	28:58–29:02	può ripere (.) un attimo tutta questa cosa? [anche la stessa tonalità].
BO103	29:00–29:01	[sì]
	29:01–29:05	[allora la tonalità] la devi vedere devi partire non dal primo accordo ma dalla [tonalità d'arrivo].
???	29:04–29:05	[sì sì okay].
BO103	29:05–29:06	la tonalità d'arrivo è do.
???	29:06–29:07	sì.
BO103	29:07–29:11	quella determina l'asse delle terze maggiori. che sono do [la bemolle mi e do].
???	29:10–29:11	[la bemolle mi e do].
BO103	29:11–29:12	quindi,
???	29:12–29:13	c'è il [do].
BO103	29:12–29:15	[il do], è fa~ è sostituito dal re minore settima. che fa parte del giro.
	29:16–29:18	poi fa (.) quinto primo di, la bemolle.

Parlante	Tempo unità	Testo
???	29:18–29:18	sì.
BO103	29:19–29:20	ci sei? quinto primo di?
	29:20–29:23	mi. [lui] stesso si è sbagliato qua (.) ha scritto ha corretto il si.
???	29:20–29:21	[mi].
BO103	29:24–29:25	quinto primo di?
???	29:25–29:26	so~ [di do].
BO103	29:25–29:26	[sol].
	29:26–29:27	di do scus~. sol do.
???	29:27–29:28	sol do.
BO103	29:28–29:28	okay?
	29:29–29:33	quindi avete nel giro di otto battute, due assi di terze. quello di fa e quello di do.
???	29:34–29:35	okay.
BO103	29:37–29:42	ed è su questi accordi che lui tende a improvvisare, (.) quando c'è l'ostinato.
	29:42–29:44	andiamo sulla bi, scusate.
	29:45–29:47	la tonalità di arrivo della bi,
	29:47–29:50	delle prime quattro è il si bemolle. giusto?
	29:51–29:53	qual è l'asse delle terze maggiori di si bemolle?
	29:55–29:59	si bemolle, (.) sol bemolle, e re. perfetto.
	29:59–30:01	quindi parte da do minore,
	30:01–30:02	poi quinto primo di?
	30:03–30:04	sol bemolle.
	30:04–30:05	quinto primo di?
	30:06–30:06	re.
	30:06–30:07	quinto primo di?
	30:08–30:08	si bemolle.
	30:10–30:12	quindi c'è un terzo asse delle terze.
	30:13–30:14	quello di si bemolle.
	30:14–30:18	per le ultime quattro battute, bontà sua, lascia gli accordi di cole porter.
	30:23–30:28	quindi praticamente sostituisce tre quarti, (.) degli accordi del pezzo.
	30:29–30:31	inserendo tre assi di terze.
	30:32–30:35	quello di fa, quello di do, e quello di si bemolle.
	30:35–30:37	e praticamente tocca tutte le tonalità.
???	30:38–30:39	posso fare una dom[anda] ma::
BO103	30:39–30:39	[prego].
???	30:39–30:46	nell'improvvisazione che è venuta diciamo dopo coltrane, tipo michael brecker, si usava solo per super imporre sta roba qua beh gli standard ((xxx)) []
BO103	30:45–30:46	[lo fa già] coltrane.
	30:47–30:47	[dopo]
???	30:47–30:48	[mettere la] base su [una::]
BO103	30:48–30:50	[stai] anticipando la lezione numero sette.
	30:52–30:52	lo fa già coltrane.
	30:53–30:53	o vedr[emo]
???	30:53–30:55	[c'è prop]rio super imporre anche se gli accordi sono due cinque [uno],

Parlante	Tempo unità	Testo
BO103	30:55–30:58	[si] usa l'italiano sovraimporre. no super im[porre]
???	30:57–30:58	[ah va]bbè.
BO103	30:58–30:59	che è ingl[ese].
???	30:59–31:00	[alme]no un po' d'inglese. ((ride))
BO103	31:00–31:01	no no. (.) parla italiano.
	31:02–31:08	o napoletanno tuttalpiù ti concedo. l'abbruzzese: eh. e:: se no vado contro una cosa che ho firmato prima:.
	31:09–31:10	e:::hm
	31:11–31:19	lui sovrappone, lo farà coltrane. sovrappone, il e::h il e:: l:: certamente queste cose di terza. lo vedremo più avanti.
	31:19–31:22	non è michael, br~ braker, da questo punto di vista non si è inventato niente.
	31:23–31:28	no no, per dirti, capito? cioè è: (.) è proprio l'eredità di coltrane. l~ ne parleremo.
	31:31–31:32	vi prego di notare un'altra cosa,
	31:32–31:35	coltrane, scrive un casino di accordi.
???	31:35–31:37	di terza maggiore, sono no gli assi.
BO103	31:37–31:41	sono, gli assi sono, fa do e si bemolle. fa e do sulla a:,
	31:42–31:44	fa e do, e si bemolle sulla bi.
	31:46–31:48	notate che coltrane fa un'altra cosa.
	31:49–31:50	sì,
	31:51–31:53	scrive tutti sti accordi.
	31:54–31:58	scrive tutte queste sostituzioni. le suona pure. ma poi il basso che cosa fa sulla a,
	32:00–32:01	fa un ostinato.
	32:03–32:06	cioè, vedete che c'è una specie di tensione,
	32:06–32:10	fra (.) il eh come dire. lo stare,
	32:11–32:15	eh su u:n basso fermo, e il muoversi su tanti accordi.
	32:16–32:17	questa specie di scissione,
	32:18–32:21	la troveremo, in tanti pezzi di coltrane di questo periodo.
	32:21–32:25	io non mi ricordo se abbiamo già analizzato per esempio (.) moment's notice.
	32:25–32:28	forse l'abbiamo fatta a analisi l'anno scorso?
???	32:28–32:28	bo:h,
BO103	32:30–32:32	questo mi piace la sincerità. bo:h,
	32:32–32:38	beh magari ha fatto l'esame, ha preso pure un bel voto però boh è il (.) questo mi piace.
	32:39–32:44	perché anche la fidanzata ma mi ami? e lui bo:h, >cioè< non mi rico~ boh no non lo so, non mi ricordo capi~, eh.
	32:45–32:52	e::: questa, eh (.) allora adesso vediamo anche, un: paio di esempi, vediamo anche moment's notice.
	32:53–32:55	eh (.) avere,
	32:55–33:00	vedete nello stesso pezzo ci sono due forze, che vanno in direzione opposta.
	33:01–33:04	da un lato, complicarsi la vita con tantissimi accordi,
	33:04–33:06	dall'altro semplificarsela,
	33:07–33:10	suonando un basso (.) statico.
???	33:10–33:13	ma infatti anche per esempio negli accordi, di prima,
	33:13–33:15	c'è era ques~ questo volevo chiedere.

Parlante	Tempo unità	Testo
	33:15–33:18	perché da una parte c'è, (.) anche la libertà
	33:19–33:23	di coltrane che sta (.) cercando::: nuove soluzioni. però dall'altra parte,
	33:23–33:35	ci dev'essere comunque una cosa ancora più statica di quello che era prima. quindi la libertà di uno, poi (.) influisce su: (.) su quella del e:: xxx la libertà di coltrane influisce su quella del contrabbasso.
BO103	33:35–33:35	scusatemi.
???	33:35–33:44	perché:: comunque lui eh sta sempre o su un ostinato oppure, magari sempre su quegli accordi, raddoppiati ah suonando i quarti,
	33:45–33:48	però non (.) non fa più di quello.
BO103	33:48–33:48	[sì].
???	33:48–33:50	si attiene a quello che sta scrit[to]
BO103	33:50–33:51	[sì]. per ora sì.
???	33:50–33:52	[se non volesse] (.) [era:]
BO103	33:51–33:56	[per ora] sì. anche perché coltrane, è ancora un pia~ sassofonista,
	33:56–34:00	di estrazione bebop. quindi suona sugli accordi sostanzialmente.
	34:01–34:04	anche se (.) fifth house è interessante perché,
	34:04–34:10	lui suona sugli accordi però, (.) li sovrappone (.) alla alla al all'ostinato.
	34:11–34:12	capito?
	34:12–34:15	c'è non te li fa sentire, l'armonia sotto.
	34:17–34:19	e::hm quindi ci sono queste due forze.
	34:20–34:21	e::hm
	34:22–34:29	rimane da chiedersi il (.) titolo, che vedete già scritto da coltrane. su quest'appunto, fifth house,
	34:29–34:36	e perché nella, e::hm::=nella:: nell'oroscopo, credo, cinese,
	34:36–34:39	e::h la quinta casa, è la casa dell'amore.
	34:39–34:43	e siccome il titolo di cole porter è (.) cos'è questa cosa chiamata amore,
	34:44–34:45	what is this thing called love,
	34:47–34:49	il titolo (.) mascherato di coltrane,
	34:49–34:52	fifth house, la quinta casa quella dell'amore.
	34:54–34:58	con questo voglio di', tocchiamo un punto e:h m voglio dire emotivamente, commovente quasi.
	34:59–35:02	lui vedi ha ha (.) ha quasi, gli occhi lucidi quando si parla di amore,
	35:04–35:09	e:: (.) perché lui non lo conosce non sa cos'è. però ha intuito, ha intuito che dev'essere qualcosa di bello.
	35:10–35:11	e:::hm
	35:15–35:21	io <personalmente>, non trovo che fifth house sia un pezzo particolarmente bello. adesso a parte gli scherzi.
???	35:22–35:24	è bello l'ostinato sui bassi però.
BO103	35:24–35:29	l'ostinato è molto bello è che il pezzo c'ha qualcosa di nuovo. se tu lo senti per intero c'ha qualcosa di,
	35:30–35:35	storto. >cioè< anche il fatto che poi arriva winton kelly e fa gli accordi normali,
	35:35–35:39	c~ è come se lui veramente stesse sperimentando. faccio un po' questo un po' quello.
	35:41–35:43	e:::hm c'è quest scala esotica sopra,
	35:44–35:46	c'è l'idea di improvvisare, (.) sull'ostinato,
	35:47–35:49	però poi il pezzo è disomogeneo.

Parlante	Tempo unità	Testo
	35:49–35:52	perché non tutti sono in grado di seguire coltrane sulla sua strada.
	35:55–35:58	c'è (.) un'esempio però invece che è particolarmente riuscito,
	35:59–36:01	che io voglio (.) mostrarvi.
	36:01–36:07	e che è un brano: il cui arrangia~ c'è uno standard il cui arrangia- mento coltraniano, è (.) l'unico,
	36:08–36:10	con le terze maggiori, che è entrato in repertorio.
	36:10–36:12	>cioè< oggi lo si suona spesso in questo modo.
	36:12–36:13	ed è body and soul.
	36:15–36:16	boy and soul,
	36:19–36:23	è registrato, nella stessa seduta di but not for me se non ricordo male.
	36:24–36:29	e (.) il, l'intervento, di coltrane, sembra complicatissimo. adesso vi aiuto,
	36:30–36:32	l'intervento di coltrane, avviene esclusivamente sulla bi.
	36:33–36:35	prima che guardiamo la bi considerate che la a,
	36:35–36:39	è (.) completamente (.) basata (.) su un pedale (.) di dominante.
	36:40–36:43	>cioè< (.) tutti gli accordi di body and soul, non sono suonati.
	36:44–36:46	il basso suona, un pedale di dominante.
	36:47–36:49	quindi c'è (.) la staticità assoluta.
	36:50–36:52	mentre quando si va sulla b,
	36:53–36:54	coltrane cosa fa?
	36:55–36:59	si mette a sostituire a manetta, gli accordi della bi. allora.
	36:59–37:03	posso usare termini tecnici:? (.) tipo a manetta.
	37:04–37:06	allora, e::hm.
	37:07–37:10	le prime quattro battute, sono in re maggiore.
	37:11–37:11	no?
	37:12–37:14	non ve le devo suonare no, le conoscete quelle di body and soul.
	37:14–37:14	okay.
	37:16–37:18	a:: qual è l'asse delle terze di (.) re?
	37:19–37:23	re, si bemolle, sol bemolle e re. giusto?
	37:24–37:30	allora guardate cosa fa coltrane. suona per le prime due battute, <suona gli accordi originali>.
	37:32–37:38	nelle (.) due battute, battute tre e quattro, inzeppa improvvisa- mente,
	37:39–37:41	l'asse di terze di s~ di: di re.
	37:41–37:45	quindi fa re, quino primo si di bemolle, quinto primo di sol bemolle quinto primo di re.
	37:49–37:50	okay?
	37:50–37:52	quindi (.) la cosa suona.
	37:55–37:55	((canta_e_suona))
	38:03–38:04	e:: dunque no ((canta))
	38:08–38:08	e poi lui fa,
	38:09–38:10	((canta))
	38:16–38:16	chiaro?
	38:18–38:20	seconde quattro battute.
	38:21–38:24	cioè (.) lui avrebbe potuto spalmarlo su quattro battute. invece lo concentra in due.
	38:25–38:27	seconde quattro battute.

Parlante	Tempo unità	Testo
	38:27–38:31	qual è la tonalità delle seconde: due battu~ eh quattro battute? è do.
	38:31–38:33	no vi ricordate? perché poi fa ra minore,
	38:35–38:36	((canta))
	38:38–38:39	giusto?
	38:41–38:43	e qual è l'asse di re, di do?
	38:43–38:46	do la bemolle mi do. quindi lui fa,
	38:47–38:51	ah qui sceglie do. e:hm::: e:: pa pa pa pa pa pa pa, okay.
	38:52–38:53	((canta_e_suona))
	39:01–39:02	okay ((ride))
	39:03–39:07	e poi torna, a mi bemolle minore con a cadenza.
	39:08–39:09	lo faccio sentire.
	39:17–39:18	((fa_partire_un_branco))
	39:23–39:24	la a, è con pedale.
	39:26–39:27	non ci sono accordi.
	39:32–39:33	la bemolle.
	39:42–39:42	quinto primo.
	39:58–39:59	la bemolle.
	40:01–40:02	dominante di re bemolle.
	40:25–40:26	ti ricordi l'otto?
	40:57–41:02	perché funziona meglio di body and soul e di, eh scusate di but not for me,
	41:02–41:03	e fifth house,
	41:04–41:08	perché coltrane va a fare questa sostituzione, in un punto molle della melodia.
	41:10–41:14	non è costretto a deformare la melodia di gerschwin, o di green in questo caso.
	41:14–41:16	lo fa dove la melodia è ferma,
	41:16–41:19	quindi addirittura, ci fa degli svolazzi sopra.
	41:19–41:20	e funziona.
	41:21–41:22	suggerimento da amico.
	41:26–41:29	eh quando, non quando. suggerimento da amico.
	41:29–41:31	studiatevi queste sostituzioni di body and soul.
	41:33–41:35	della bi di body and soul perché,
	41:36–41:38	e:h (.) sono entrati in repertorio.
	41:39–41:43	soprattutto in jam session. cioè può capitare, di andare:, a fare la serata,
	41:43–41:45	o tro~ andare in una jam,
	41:45–41:50	e il leader ti dice facciamo body and soul, con il coltrane changes e non aggiunge altro.
	41:52–41:54	cioè (.) vuol dire che tu sulla bi, devi fare quella cosa lì.
	41:56–42:02	e a volte puo capitare pure che, non te lo dice nessuno, e il pianista semplicemente accenna quella cosa lì e tutti seguono,
	42:02–42:08	perché (.) le sostituzioni di coltrane su body and soul, riperto sono entrate (.) nel nell'uso comune.
???	42:08–42:09	ufficialmente:
BO103	42:09–42:10	ufficialmente.
	42:10–42:14	non ti devi preoccupare di but not for me, non ti devi preoccupare (.) di niente ti devi preoccupare.

Parlante	Tempo unità	Testo
	42:15–42:16	ma di body and soul, sì.
	42:17–42:18	cioè le devi sapere.
	42:19–42:21	fanno parte di quel sapere, (.) di base.
	42:22–42:22	okay?
	42:23–42:25	poi magari non te le chiede nessuno però,
	42:26–42:26	si fanno.
	42:27–42:28	capita di ascoltarle.
	42:28–42:30	a volte anche proprio come omaggio a coltrane.
	42:36–42:37	e:hm dunque,
???	42:40–42:41	gli ho fatto dimenticare le cose.
BO103	42:42–42:44	sì. bra~ bravo difendimi. difendimi.
	42:45–42:47	allora e:hm,
	42:49–42:50	c'è infine,
	42:51–42:54	infine c'è (.) prima di tornare indietro,
	42:54–43:00	alle composizioni di coltrane come, (.) a~ appunto come moment's notice che ci apre un'altra porta.
	43:01–43:03	ancora (.) nella scrittura coltraniana,
	43:04–43:08	voglio mostrarvi, ehm un paio di (.) casi più rari,
	43:08–43:11	di uso invece delle terze minori.
	43:14–43:16	ora, coltrane,
	43:16–43:24	eh ha, e:hm l'abbiamo visto la volta scorsa per chi non c'era, abbiamo visto che si può fare (.) si può percorrere anche l'asse delle terze minori.
	43:24–43:26	scendendo da do, vai a la.
	43:26–43:30	vai a fa diesis, a mi bemolle e do. facendo sempre quinto primo.
	43:30–43:31	okay?
	43:32–43:33	oppure salendo.
	43:33–43:37	fai do mi bemolle fa diesis la. abbiamo anche visto che le assi delle terze minori,
	43:37–43:39	è un asse, che contiene,
	43:40–43:41	la sostituzione di tritono.
	43:43–43:47	a chi di voi ho mandato l'articolo sulla storia delle sostituzioni di terza?
	43:47–43:50	non c'è? la persona che mi ha chiesto via mail,
	43:50–43:51	non mi ricordavo chi era. vabbè.
	43:53–43:55	sarà a casa a leggersi il saggio.
	43:56–44:01	il e:., e:hm, coltrane utilizza le terze minori, più raramente.
	44:02–44:02	mh?
	44:04–44:05	lo fa su due pezzi in particolare,
	44:05–44:07	uno che si chiama like sonny,
	44:09–44:13	perché prende un mordente tipico di sonny rollins, e lo sposta per terze minori.
	44:18–44:18	((fa_partire_un_branò))
	44:49–44:54	come vedete coltrane non fa quinti primi. accosta questi accordi minori uno sopra l'altro,
	44:55–44:59	e:h per, e::hm. muovendosi per terze minori.
	45:03–45:09	ma il pezzo più bello, in cui coltrane usa le terze minori (.) è senza dubbio (.) una ballad,
	45:09–45:11	perché tutti questi son pezzi rapidi,

Parlante	Tempo unità	Testo
	45:12-45:14	ed è central park west.
	45:15-45:16	conoscete?
	45:18-45:24	no? mai sentito? è:: è uno dei, è una delle grandi composizioni di coltrane. una delle più belle.
	45:24-45:32	è anche una, ballad. una, diciamo che è l'unico esempio, e:h di quegli anni, stiamo parlando sempre del sessanta,
	45:33-45:35	in cui coltrane, tra sessanta e sessantuno,
	45:36-45:39	utilizza (.) le relazioni di terza, su un pezzo lento.
	45:41-45:43	tra l'altro qui coltrane suona il soprano,
	45:45-45:46	e: è un pezzo bellissimo.
	45:47-45:48	di sole sedici battute.
	45:49-45:51	allora (.) com'è fatto.
	45:51-45:52	l'asse è quello di si.
	45:53-45:54	quale sono le terze minori di si?
	45:55-45:56	prima di guardare lo schema?
	45:57-46:02	si, re, salendo. <si re fa e la bemolle>. giusto?
	46:03-46:05	sarebbe la (.) viene la quadriade diminuita.
	46:05-46:07	si re fa la bemolle.
	46:07-46:13	coltrane anzitutto ammorbidisce tutto questo facendo non dei quinti primi, ma DUE cinque uno.
	46:13-46:16	quindi guardate fa (.) due cinque uno di si,
	46:17-46:18	due cinque uno di re,
	46:19-46:21	poi, miracolo,
	46:21-46:28	non è sistematico. non va dritto facendo <si re fa la bemolle>. salta il fa,
	46:28-46:29	e va a la bemolle.
	46:29-46:32	fa due cinque di la bemolle, e dopo fa due cinque di fa.
	46:35-46:35	mh?
	46:36-46:37	dopodiché ricomincia,
	46:38-46:41	ma si limita a oscillare fra si e re.
	46:42-46:44	due cinque di si, due cinque di re.
	46:44-46:48	e poi si ferma su un pedale notate. nota ferma,
	46:48-46:49	di si.
	46:51-46:54	lo ascoltiamo e d~ poi dobbiamo fare due tre considerazioni, sorprendenti,
	46:55-46:56	sentiamo un pezzetto ancora.
	46:58-47:02	tutti questi pezzi, vi prego poi di ascoltarveli (.) per intero.
	47:03-47:05	perché, sono parte del programma.
	47:06-47:06	((fa_partire_un_branò))
	48:06-48:07	eccetera,
	48:13-48:16	è un pezzo (.) stupendo. stupendo.
	48:16-48:18	vi prego di notare,
	48:18-48:21	e::h le se guenti cose. la prima.
	48:21-48:26	la melodia che emerge semplicemente suonando gli accordi,
	48:27-48:28	è esatonale.
	48:29-48:33	è un frammento di scala esatonale. fa diesis. la bemolle, si bemolle e do.
	48:36-48:39	escludendo il re diesis e il do diesis,
	48:40-48:40	((suona))

Parlante	Tempo unità	Testo
	48:43–48:44	e::h
	48:46–48:47	okay?
	48:47–48:49	poi devi andare a (.) la bemolle,
	48:59–49:02	venite un attimo al piano? voglio farvi vedere una cosa.
	49:02–49:04	coltrane,
	49:07–49:09	coltrane componeva al pianoforte.
	49:10–49:13	ve ne darò altre dimostrazioni oggi. ma intanto voglio farvi vedere questa.
	49:14–49:16	allora la scala esatonale che viene fuori è questa.
	49:16–49:16	((suona))
	49:23–49:26	poi (.) nel giant steps rimane questa. il fa finale.
	49:27–49:28	coltrane era ben consapevole.
	49:29–49:31	che viene fuori questa cosa. mh?
	49:31–49:36	vedete come l'esatonale è sempre in qualche modo collegata. no? alla: alla:
	49:37–49:43	se uno mette semplicemente le, im~ le posizioni. ta~ mette la mano con le posizioni degli accordi che scrive coltrane,
	49:44–49:46	e muove, (.) sulle note dell'accordo,
	49:46–49:47	((suona))
	49:50–49:51	poi re.
	49:56–49:57	xxx, c'ho la nona qui:,
	50:09–50:10	note dell'accordo.
	50:17–50:21	poi tengo la nota, la nona, eh in questo caso xxx xxx
	50:25–50:28	tutta sta melodia sono nient'altro che note dell'accordo.
	50:45–50:48	c'è (.) si vedono, le mani di coltrane sul pianoforte.
	50:51–50:51	okay?
	50:53–50:54	e poi si vede che lui arriva qui,
	50:54–50:55	((suona))
	50:55–50:58	deve andare sopra in terza minore? non muove la melodia, c'ha mi,
	51:07–51:08	e::h
	51:09–51:12	torneremo su coltrane che compone al piano.
	51:15–51:17	intanto volevo farvi vedere questa cosa.
	51:21–51:22	ora,
	51:23–51:27	come vedete anche qui, anche in central park west,
	51:27–51:30	c'e (.) questa e::hm
	51:31–51:31	tensione.
	51:32–51:36	che permea tutti i pezzi di coltrane fra il cinquantasette direi già.
	51:36–51:39	e il sessanta, questa tensione,
	51:39–51:42	eh tra (.) staticità e movimento armonico.
	51:43–51:45	siccome non abbiamo parlato,
	51:45–51:49	mah (.) siccome la prima volta, il primo:: no non l'abbiamo fatto:: m~
	51:50–51:51	moment's notice. neanche la prima lezione.
	51:52–51:53	non l'abbiamo analizzato.
	51:55–52:02	allora dobbiamo fare un piccolo passo indietro e (.) considerare, ancora una volta sul coltrane compositore quanto,
	52:03–52:12	a::h coltrane sia attento a un paio di fenomeni (.) eh (.) interessanti, uno è quello armonico. l'altro è la struttura della forma del brano.

Parlante	Tempo unità	Testo
	52:13–52:18	e per farvelo capire vi faccio analizzare due pezzi. che lui scrive fra il cinquantasette e il cinquantotto.
	52:20–52:23	il primo pezzo, è il più famoso, si trova nel disco blue train,
	52:24–52:26	ed è (.) moment's notice.
	52:27–52:28	ora,
	52:30–52:32	moment's notice,
	52:32–52:34	prima di guardare gli accordi.
	52:35–52:39	ha questa struttura qui. perché voglio farvelo vedere alla lavagna invece di guardare le sigle.
	52:40–52:42	le sigle sono meno importanti.
	52:45–52:47	allora il tema è fatto,
	52:49–52:52	da (.) un'idea che chiamo a,
	52:52–52:54	di sedici battute,
	52:54–52:57	e un'idea che chiamo a primo che è di ventidue.
	52:59–52:59	okay?
	53:00–53:02	ce l'avete presente il pezzo, ve lo devo far sentire?
???	53:03–53:04	lo possiamo sentire un atti[mo]?
BO103	53:04–53:04	[e]:h?
???	53:05–53:06	lo possiamo sentire un attimo?
BO103	53:06–53:07	lo risentiamo.
???	53:08–53:10	non mi ricordo i titoli delle canzoni,
BO103	53:17–53:18	((fa_partire_un_branò))
	54:19–54:22	dopo, passiamo all'assolo okay? questo è il tema.
	54:23–54:30	allora (.) prima di, ritornarci, diciamo che, il chorus è formato. da un'idea di sedici, e dalla stessa idea,
	54:31–54:33	e:h di (.) ventidue battute.
	54:34–54:42	perché ventidue, perché (.) in realtà, il chorus qui è fatto di (.) quattordici battute (.) swing,
	54:43–54:44	più otto,
	54:45–54:47	che sono (.) di pedale.
	54:49–54:51	in realtà queste otto di pedale,
	54:52–54:53	ad essere più precisi sono,
	54:53–54:56	sei di pedale, più due (.) di break.
	54:57–55:00	coltrane introduce regolarmente il braek alla fine del chorus.
	55:00–55:02	lo fa sempre. ad ogni chorus.
	55:04–55:12	segno di un'attenzione: come dire una struttura una composizione (.) non secondaria. si va, sparati a duecento all'ora però, con questi dettagli.
	55:14–55:16	e fin qua, ci siamo.
	55:18–55:21	il problema è che cosa succede (.) prima degli assoli.
	55:23–55:25	allora succede questo. che c'è,
	55:27–55:30	l'introduzione. l'introduzione, consiste,
	55:33–55:34	°mettiamola così.°
	55:36–55:38	l'introduzione, altro non è,
	55:38–55:39	che a primo.
	55:42–55:44	fatta quindi di quattordici,
	55:44–55:45	più sei,
	55:46–55:47	più due.
	55:48–55:51	cioè lui usa, un pezzo la seconda parte del tema,

Parlante	Tempo unità	Testo
	55:52-55:55	come introduzione. quindi (.) quella che noi crediamo essere l'inizio del pezzo,
	55:56-55:58	in realtà, è la fine del pezzo.
	55:59-56:02	ma non è neanche la fine del pezzo. è l'introduzione.
	56:02-56:04	cioè lui comincia con la fine,
	56:04-56:10	dopodiché (.) quando sentiamo il tema crediamo che sia un'altra cosa perché in realtà comincia da qui.
	56:11-56:16	voi dite ma poi come me ne faccio a accorgere. da analisi, lo sapete bene ormai siete arrivati al terzo anno,
	56:16-56:22	che verificando quello che succede dopo, scopriamo che no? tutto procede (.) in quest'ordine.
	56:25-56:28	ma c'è, (.) un altro trucco.
	56:30-56:30	ed è questo.
	56:32-56:34	sentiamo il tema. prima.
	56:34-56:36	>cioè< esclusa l'introduzione. okay?
	56:37-56:38	il tema fa così.
	56:39-56:41	vi chiede di ascoltare l'orchestrazione.
	56:41-56:42	((fa_partire_un_branò))
	56:56-56:59	quindi abbiamo otto, con i fiati. giusto?
	56:59-57:00	e otto,
	57:01-57:05	e:::h diciamo (.) colui che fa il tema da solo. in background.
	57:07-57:08	giusto?
	57:10-57:11	si ripete lo stesso,
	57:19-57:20	anzi scusate (.) lo scrivo così,
	57:21-57:23	usiamo un'altra parte che è più chiaro. se no non ci capiamo più niente.
	57:26-57:31	quindi lui fa (.) o~ (.) otto fiati. sulla a:,
	57:35-57:38	((canta))
	57:38-57:40	e otto di sax. giusto?
	57:40-57:42	quando va a fare a uno, cosa fa,
	57:43-57:44	otto di fiati,
	57:45-57:47	fa SEI di sax,
	57:52-57:53	poi c'è il pedale,
	57:54-57:54	((fa_partire_un_branò))
	58:04-58:04	solo sax,
	58:05-58:07	e due di break.
	58:11-58:11	giusto?
	58:12-58:15	molto bene quindi, noi abbiamo, i fiati sempre sulle prime otto.
	58:18-58:19	cosa succede nell'intro,
	58:21-58:23	nelle ventidue dell'intro.
	58:26-58:27	((fa_partire_un_branò))
	58:29-58:30	il contrario.
	58:47-58:50	cioè, lui c'ha, qua ho sbagliato i numeri scusate.
	58:50-58:52	sono otto e queste sono sei.
	58:53-58:57	e:::hm che ca~ no no no no,
???	58:58-58:59	risentiamo risentiamo.
BO103	58:59-59:01	f:: scusate.
	59:05-59:07	sbagliato i numeri.

Parlante	Tempo unità	Testo
	59:13–59:15	i fiati, entrano sul pedale,
	59:17–59:19	dove invece qui c'era il sax.
	59:25–59:26	((fa_partire_un_branò))
???	1:00:28–1:00:31	>cioè< in pratica fa nell'intro il tema da solo e poi lo fa col:: coi fiati.
BO103	1:00:31–1:00:33	praticamente che cosa fa, rovescia,
	1:00:34–1:00:36	cioè non solo parte dalla fine.
	1:00:37–1:00:40	ma rovescia la posizione del sax e dei fiati.
	1:00:40–1:00:45	quindi ci disorienta completamente su quella che è la vera struttura di base del pezzo.
	1:00:45–1:00:48	perché tu senti prima il sax da solo, poi i fiati.
	1:00:48–1:00:52	poi dove ti aspetteresti, il sax da solo, arrivano di nuovo i fiati.
	1:00:52–1:00:54	e il sax da solo invece è nella seconda parte.
	1:00:56–1:00:57	laddove nell'intro c'erano i fiati.
	1:00:58–1:00:59	questo crea un effetto circolare.
	1:01:04–1:01:09	cioè (.) ti disorienta su qual è la struttura del tema. questo è un aspetto che tornerà spessissimo in coltrane.
	1:01:10–1:01:13	creare delle forme, che danno la sensazione di girare su se stesse.
	1:01:14–1:01:17	in fondo, gli assi di terza maggiore sono la stessa cosa.
	1:01:19–1:01:21	forme che girano su se stesse.
	1:01:21–1:01:23	tonalità che girano su se stesse.
	1:01:25–1:01:26	c'è un moto,
	1:01:27–1:01:29	quasi vertiginoso.
	1:01:32–1:01:36	c'è un altro esempio che voglio mostrarvi, dove: ah,
	1:01:36–1:01:38	vi faccio vedere anche il manoscritto,
	1:01:39–1:01:46	fortunatamente noi abbiamo (.) sparsi in giro per il mondo vari manoscritti. questi sono gli accordi di moment's notice.
	1:01:48–1:01:50	sono (.) di nuovo, il parto di una mente,
	1:01:51–1:01:55	eh interessata principalmente ha crearsi più problemi possibili, sono questi,
	1:01:57–1:02:02	come vedete (.) il meccanismo che lui usa per gli accordi è questo. la tonalità d'arrivo è il mi bemolle.
	1:02:02–1:02:03	ci siamo?
	1:02:04–1:02:08	questa cosa lui la concepisce prima che pensa agli assi terza eh, è un pezzo (.) precedente.
	1:02:08–1:02:13	l'as l'a~ (.) fa due, andate all'indietro. fa due cinque di mi bemolle. ci siete?
	1:02:14–1:02:17	dopodiché faccio il due cinque, mezzo tono sotto.
	1:02:20–1:02:21	la tonalità.
	1:02:21–1:02:23	vedete fa mi bemolle,
	1:02:23–1:02:25	lo faccio precedere da mi la.
	1:02:27–1:02:28	cioè fa si bemolle volevo dire.
	1:02:29–1:02:29	mi la.
	1:02:30–1:02:32	>cioè< andando al ritroso,
	1:02:32–1:02:35	io c'ho fa mi la. fa si mi scusate.
	1:02:35–1:02:35	((fa_partire_un_branò))
	1:02:36–1:02:36	okay?
	1:02:39–1:02:43	la si, lo faccio precedere mezzo tono s~ da: un due cinque, mezzo tono sotto.

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:02:43–1:02:44	((fa_partire_un_brano))
	1:02:51–1:02:54	questo è il principio che c'è poi in tutto il resto del pezzo.
	1:02:57–1:02:57	okay?
	1:02:59–1:03:00	e così via,
	1:03:02–1:03:07	e poi c'è il pedale, dove lui scrive un quinto primo in realtà (.) il basso fa solamente il si bemolle.
	1:03:08–1:03:13	notate scrive si bemolle undici, per indicare, il (.) eh il sus,
	1:03:13–1:03:15	e notate che scrive il delta.
	1:03:17–1:03:22	questa è una cosa interessante. coltrane, è uno dei primi a usare, non sappiamo bene perché il simbolo delta,
	1:03:23–1:03:24	per major seventh.
	1:03:28–1:03:29	triangolo.
	1:03:30–1:03:31	il triangolo.
	1:03:32–1:03:34	per indicare il mi bemolle maggiore.
	1:03:35–1:03:40	okay? (.) e:h è interessante notate che il sette viene scritto senza il trattino
	1:03:42–1:03:45	vi faccio vedere una cosa che ho scoperto solo pochi giorni fa.
	1:03:48–1:03:48	a::h
	1:03:51–1:03:53	vediamo se riesco
???	1:03:53–1:03:54	((brusio_studenti))
	1:04:08–1:04:11	quindi al posto di fa~ di fare, di usar l'asse per terze usa quelle di semitorni?
	1:04:12–1:04:13	no no. non so se ho [capito].
BO103	1:04:13–1:04:18	[no no] no non c'è un asse. >qui non c'è< è semplicemente una, sostituzione,
	1:04:22–1:04:22	eccola qua.
	1:04:24–1:04:27	questo è il manoscritto, è un manoscritto dei primi anni sessanta.
	1:04:28–1:04:29	di bill evans,
	1:04:31–1:04:36	che (.) scusate. di bill evans, che ha scritto un suo pezzo giovanile che si chiama very early,
	1:04:37–1:04:40	dove potete vedere che, ops scusate troppo,
	1:04:40–1:04:46	l~ beh, l'accordo maggiore è quello con il sette col trattino. lui usa,
	1:04:46–1:04:48	>cioè< que~ quello quell'accordo iniziale,
	1:04:49–1:04:53	è una c~ è un si major seventh. da qui nonvedo niente comunque.
	1:04:53–1:04:53	((suona_il_piano))
	1:05:01–1:05:05	tra l'altro, e::h qui va per terze minori. dal do al mi bemolle.
	1:05:07–1:05:08	okay?
???	1:05:08–1:05:11	quel sol sette semplice è un accordo di settimana [invece].
BO103	1:05:10–1:05:15	[sol sette], sì è un accordo di settimana. è questo invece è do major seventh.
	1:05:17–1:05:18	chiaro?
	1:05:24–1:05:25	detto questo,
	1:05:26–1:05:28	voglio farvi vedere un altro,
	1:05:39–1:05:40	un altro pezzo,
	1:05:56–1:05:57	((si_schiarisce_la_voce))
	1:06:06–1:06:06	°allora°
	1:06:10–1:06:11	e la miseria.
	1:06:11–1:06:15	non siamo i soli a, (.) ascoltare roba roboante.

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:06:17–1:06:23	c'è un pezzo che lui registra nel cinquaun~ (.) ~tutto mi pare. in un disco non a nome suo, ma a nome di,
	1:06:24–1:06:28	dove sta, a nome di, e:: paul chambers,
	1:06:32–1:06:35	dedicato, alla figlia juanita,
	1:06:39–1:06:40	eccolo qui.
	1:06:41–1:06:42	nita,
	1:06:54–1:07:02	ve lo faccio prima sentire, poi lo analizziamo. perché c'è di nuovo all'opera il discorso della circolarità. questo è un pezzo che lui ha suonato solamente per questo in questo disco. eh,
	1:07:03–1:07:04	è un pezzo molto curioso.
	1:07:15–1:07:16	((fa_partire_un_branò))
	1:07:49–1:07:50	pedale,
	1:07:53–1:07:53	break.
	1:08:10–1:08:11	eccetera,
	1:08:13–1:08:19	((canta)) innanzi tutto, gli accordi vanno (.) nella a per terze, allora la struttura del pezzo è a a bi.
	1:08:19–1:08:20	non è a bi a.
	1:08:21–1:08:21	è strano.
	1:08:22–1:08:28	c'è la a di otto ba~ di dodici >uno due tre quattro cinque< no, otto scusate. sette otto,
	1:08:28–1:08:30	e la b che invece è di dodici.
	1:08:32–1:08:39	con le ultime due di break. anzi con le uno due tre quattro cinque sei ultime battute di pedale, due di break.
	1:08:39–1:08:42	>cioè< funzionano (.) esattamente,
	1:08:43–1:08:44	°xxx°
	1:08:45–1:08:48	<funzionano esattamente, come> moment's notice.
	1:08:48–1:08:50	sei battute di pedale e due di break.
	1:08:55–1:08:55	okay?
	1:08:58–1:09:02	l'altra cosa interessante, è che: gli accordi vanno per terze maggiori.
	1:09:02–1:09:04	guardate. si bemolle maggiore,
	1:09:06–1:09:07	re.
	1:09:08–1:09:08	fa.
	1:09:09–1:09:11	sale, secondo l'asse,
	1:09:11–1:09:14	all'inizio delle terze maggiori. si bemolle e re.
	1:09:14–1:09:16	e poi la terza minore dal re a fa.
???	1:09:16–1:09:17	°xxx°
BO103	1:09:17–1:09:20	e da fa va, ciao. per terza maggiore, al la.
	1:09:24–1:09:28	cioè non è sistematico. non ha ancora individuato il sistema delle assi però,
	1:09:28–1:09:30	degli assi però,
	1:09:30–1:09:32	gli gli funziona, l'idea delle terze maggiori.
	1:09:34–1:09:34	okay?
	1:09:35–1:09:43	l'altra cosa interessante è che: (.) la frase con cui fa il levare, ((canta))
	1:09:43–1:09:49	((canta)) non è la stessa.
	1:09:49–1:09:53	questo qui. in questa frase qui che fa da levare per questao. fa set-tima,
	1:09:54–1:09:55	non è lo stesso di qui.

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:09:56–1:10:01	quinti tu non hai ben chiara. se io non ho, non vi faccio sen~ non vi faccio vedere lo schema,
	1:10:01–1:10:04	tu non hai ben chiaro dove inizia e finisce il chorus.
	1:10:06–1:10:07	((fa_partire_un_branò))
	1:10:32–1:10:32	chiaro?
	1:10:40–1:10:40	pedale scusa,
	1:10:46–1:10:47	dimmi.
???	1:10:47–1:10:48	tipo una bi libera quella:
BO103	1:10:48–1:10:50	sì, sì sì è una billinger.
	1:10:50–1:10:52	a a bi però. senza il ritorno della a.
	1:10:53–1:11:01	e::hm quindi lui si limita a scrivere le prime otto, però con quest'effetto vagamente circolare e questi movimenti in teze maggiori. vedete come, (.) esplora.
	1:11:02–1:11:03	come è attento a queste:
???	1:11:03–1:11:06	°xxx xxx°
BO103	1:11:06–1:11:09	sì sì. parte col si bemo~ ah nella prima::=mh=e::h
	1:11:10–1:11:16	e::h beh no. e: secondo me, secondo me, la prima cosa, la prima frase che (.) questa frase qui è in la be~ è in re bemolle.
	1:11:17–1:11:18	è una terza minore sopra.
	1:11:18–1:11:21	((canta))
???	1:11:21–1:11:22	xxx si bemolle
BO103	1:11:22–1:11:23	sì sì sì.
???	1:11:23–1:11:25	sì bemolle xxx si bemolle
BO103	1:11:25–1:11:25	sì.
	1:11:26–1:11:27	sì sì sì. certo.
	1:11:27–1:11:30	fa, e poi fa settima si bemolle.
	1:11:30–1:11:33	è come se il pezzo oscillasse continuamente fra si bemolle e fa.
	1:11:33–1:11:35	in si bemolle o in fa? in si bemolle o in fa,
	1:11:36–1:11:38	in realtà poi (.) l'ultimo accordo, è fa.
	1:11:41–1:11:43	quindi, in realtà partte dal quinto grado.
	1:11:45–1:11:47	na=m è, guardate quanto è arzigogolato.
	1:11:48–1:11:48	mh?
	1:11:52–1:11:57	un altro brano, che voglio studiare con voi, è secondo me uno dei pezzi più sottovalutati,
	1:11:59–1:12:01	non da un punto di vista estetco perché è uno dei più belli di coltrane.
	1:12:02–1:12:05	ma sottovalutati da un punto di vista armonico di coltrane. cioè naima.
	1:12:08–1:12:09	perché naima,
	1:12:10–1:12:13	altra dedica (.) di famiglia diciamo così.
	1:12:15–1:12:16	è un pezzo che,
	1:12:18–1:12:22	è importante per tanti aspetti. però questo lo dobbiamo vedere al pianoforte venite pure.
	1:12:31–1:12:33	vado un po' a memoria, vabbè.
	1:12:36–1:12:38	do per scontato che lo conosciate tutti.
	1:12:40–1:12:41	sbaglio?
	1:12:41–1:12:43	non lo conosci, non l'avete mai sentito?
	1:12:43–1:12:45	no. allora scusate.
	1:12:45–1:12:48	allora, lo guardiamo, scusate. lo ascoltiamo un momento,

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:12:49–1:12:51	okay? no pe~ ho fatto bene perché è troppo importante.
	1:12:51–1:12:56	lo ascoltiamo un momento guardando la parte. va bene? ascoltiamo solo il tema. è una ballad,
	1:12:56–1:12:57	che si trova nel disco giant steps,
	1:12:59–1:13:03	ma non ha niente a che fare, con le sostituzioni di terza.
	1:13:04–1:13:07	per chi l'ascolta, per chi l'ascolta (.) per la prima volta,
	1:13:08–1:13:11	fate attenzione al fatto che c'è (.) un pedale, di basso,
	1:13:12–1:13:15	con degli accordi sopra. okay? guardate attentamente le sigle.
	1:13:16–1:13:18	okay, ascoltiamo giusto il tema.
	1:13:25–1:13:26	((fa_partire_un_branco))
	1:13:39–1:13:40	sono solo quattro battute la a:.
	1:13:55–1:13:58	la bi, (.) è di o~ di quattro.
	1:13:59–1:14:01	la bi è di otto scusate.
	1:14:44–1:14:47	poi c'è l'assolo di wynton kelly, bellissimo. okay?
	1:14:48–1:14:49	e va avanti.
	1:14:50–1:14:52	lo ascolterete per intero.
	1:14:53–1:15:01	notate anche il di nuovo, una eh (.) attenzione anomala per la forma. un a bI a, con la a di quattro e la bi di otto.
	1:15:02–1:15:02	mh?
	1:15:03–1:15:06	mai dare niente per (.) scontato con coltrane.
	1:15:07–1:15:11	allora andiamo al pianoforte. ah prima, vi faccio vedere una foto che ho trovato l'altro giorno.
	1:15:18–1:15:20	a::::h
	1:15:29–1:15:30	°no, (.) dov'era,°
	1:15:32–1:15:34	questo è coltrane,
	1:15:34–1:15:38	no. avevo ritrovato una foto che, devo aver salvato da qualche parte,
	1:15:40–1:15:41	la troverò.
	1:15:41–1:15:44	di: coltrane al pianoforte. vabbè (.) la troveremo.
	1:15:48–1:15:54	allora questo pezzo è stato (.) scritto, ve lo dico da pianista, è stato scritto, direttamente al pianoforte.
	1:15:54–1:15:56	perché la melodia che risulta,
	1:15:57–1:16:01	è è (.) semplicemente, come dire la la top note di ogni accordo.
	1:16:03–1:16:09	aggiungo un'altra cosa, che l'importanza enorme di questo pezzo sta nel fatto che (.) allora. coltran, utilizza un pedale dall'inizio alla fine.
	1:16:11–1:16:13	un pedale di mi bemolle nella a, un pedale di si bemolle nella bi.
	1:16:16–1:16:20	e questo è lui, il primo pezzo. credo eh, io non sono sicuro al mille per mille.
	1:16:20–1:16:26	però mi sento di dire che questo, contrariamente a quello che, cioè, non viene mai scritto da nessuna parte, secondo me è il primo pezzo
	1:16:26–1:16:29	di janis, scritto tutto con slash chords.
	1:16:30–1:16:31	cioè con accordi in cui c'è un basso,
	1:16:33–1:16:37	barra, slash. (.) accordo (.) completo sopra.
	1:16:37–1:16:39	tutto il pezzo è fatto così.
	1:16:39–1:16:42	gli slash chords non li ha inventati coltrane,
	1:16:43–1:16:47	si trovano nella musica orchestrale per esempio di duke ellington, tranquillamente.
	1:16:47–1:16:51	ma (.) utilizzarli in modo così sistematico dall'inizio alla fine,
	1:16:52–1:16:55	lo dobbiamo (.) a coltrane e in particolare a (.) naima.

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:16:56–1:17:04	questo vuol dire che (.) naima, è veramente il prototipo (.) armonico, di tantissimo giant steps (.) attuale. contemporaneo. >tutto il giant steps< degli anni settanta ottanta.
	1:17:05–1:17:08	l'armonia di jarret l'armonia di (.) korea.
	1:17:08–1:17:12	e che questa cosa non viene detta, secondo me per un motivo molto semplice.
	1:17:13–1:17:14	che naima è lento.
	1:17:15–1:17:16	è una ballad.
	1:17:16–1:17:23	non c'ha (.) i fuochi d'artificio di giant steps. per cui tutti devono imparare l'assolo (.) per far vedere che son figli.
	1:17:23–1:17:28	fai naima, e c'hai il feeling se metti un po' di (.) suoni giusti, viene fuori da sola.
	1:17:29–1:17:35	non è (.) spettacolare. ecco. per questo (.) l'innovazione secondo me è passata (.) e::h è passata sotto silenzio.
	1:17:35–1:17:37	guardate cosa succede.
	1:17:37–1:17:37	((inizia_a_suonare))
	1:17:38–1:17:42	il si bemolle sus non è altro, il mi bemolle sus chiedo scusa.
	1:17:42–1:17:43	non è altro che,
	1:17:43–1:17:46	e::h l'accordo di mi bemolle sopra il mi bemolle no?
	1:17:47–1:17:47	((suona_il_piano))
	1:18:01–1:18:03	((canta))
	1:18:08–1:18:08	quindi.
	1:18:13–1:18:14	ah (signore).
	1:18:16–1:18:17	perché lui c'ha questo accordo,
	1:18:18–1:18:19	la melodia,
	1:18:21–1:18:22	guardate le mie dita. perché xx
	1:18:30–1:18:31	>cioè< (.) poi. di nuovo.
	1:18:36–1:18:37	aggiunge questo.
	1:18:44–1:18:45	la top note di ogni accordo.
	1:18:49–1:18:50	e poi come muove gli accordi,
	1:19:01–1:19:04	fa gli accordi, e automaticamente gli viene la melodia.
	1:19:04–1:19:06	è chiaro che la melodia non è scelta a caso, però,
	1:19:07–1:19:10	della posizione degli accordi. però vi fa capire, e lo stesso avviene sulla bi eh,
	1:19:10–1:19:14	adesso non guardiamo la bi, ma la bi (.) funziona,
	1:19:17–1:19:18	((suona_il_piano))
	1:19:31–1:19:32	okay?
???	1:19:33–1:19:35	xxx poi magari alla fine xxx l'ultima parte
BO103	1:19:35–1:19:40	sì. ta di da c'è quella (.) questa ideina melodica, l'unica cosa che lui ha aggiunto.
	1:19:40–1:19:44	se voi vi suonata naima, lo trovate anche sul real book. al pianoforte,
	1:19:44–1:19:48	scrivendo (.) >cioè< scu~ scusate. suonando gli accordi come si come sono siglati,
???	1:19:48–1:19:49	(esce)
BO103	1:19:49–1:19:52	viene (.) automaticamente provate l'e~ la il brivido,
	1:19:52–1:19:56	di mettere su (.) le mani sul pianoforte, esattamente come le ha messe coltrane.
	1:19:58–1:19:58	mh?

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:20:01–1:20:04	e::hm. ne approfitto,
	1:20:05–1:20:07	per farvi sentire,
	1:20:08–1:20:09	e::h coltrane che suona il piano.
	1:20:11–1:20:14	in un brano simile. fatto di accordi sovrapposti a un basso.
	1:20:15–1:20:22	quando nel sessantatré a philadelphia, nella pausa di un concerto, suona al pianoforte la sua composizione after the rain.
	1:20:22–1:20:24	che è molto simile a naima come (.) clima.
	1:20:25–1:20:26	e::hm
	1:20:27–1:20:31	sentirete un gran casino. è una cattiva registrazione fatta da qualcuno che sta lì nel locale.
	1:20:31–1:20:34	mentre la gente chiacchiera, coglie coltrane che
	1:20:37–1:20:39	coglie coltrane che e:h
	1:20:41–1:20:43	suona al pianoforte questa cosa.
	1:20:44–1:20:47	non so se si trova da qu~ io credo che sia inedita questa registrazione.
	1:20:48–1:20:49	me l'ha passata un amico.
	1:20:49–1:20:50	((fa_partire_un_branò))
	1:22:22–1:22:25	sentite il pedale, con l'accordo messo sotto.
	1:22:27–1:22:29	e la melodia gli viene da questo:
	1:22:29–1:22:33	è proprio e::h. possiamo immaginare che naima sia nato, così.
	1:22:34–1:22:38	suonando (.) questi accordi sul (.) sul pianoforte.
	1:22:42–1:22:46	faccio, e:h ritorno un momento, ho dimenticato una cosa prima di passare al prossimo argomento.
	1:22:46–1:22:49	ho dimenticato di dirvi una cosa importante su,
	1:22:50–1:22:53	central park west. che di solito passa completamente inosservata.
	1:22:54–1:22:55	e che invece è fondamentale.
	1:22:56–1:23:00	ricordate central park west, si re fa la bemolle.
	1:23:01–1:23:02	il pezzo è in si maggiore.
	1:23:04–1:23:06	ma coltrane qui suona il soprano.
	1:23:06–1:23:08	che è uno strumento in si bemolle.
	1:23:09–1:23:12	ed è anche, se qualcuno qui dentro di voi è sassofonista,
	1:23:13–1:23:16	sa anche che il soprano, è uno strumento nato (.) stonato.
	1:23:18–1:23:20	e che (.) suonarlo in si, è una cosa micidiale.
	1:23:22–1:23:31	coltrane, (.) spesso sce~ lo vedremo. sceglie delle tonalità che gli interessano per determinati aspetti. per esempio, scopriremo nelle prossime lezioni,
	1:23:32–1:23:34	che ci sono un casino di pezzi di coltrane, in mi.
	1:23:36–1:23:37	non in mi bemolle. in mi.
	1:23:37–1:23:39	naggiore o minore soprattutto minore.
???	1:23:39–1:23:41	xx fa diesis xx
BO103	1:23:42–1:23:45	che è, è fa diesis sul (.) eh sul sul soprano,
	1:23:46–1:23:49	eh e (.) capite che,
	1:23:50–1:23:51	è strano.
	1:23:52–1:23:55	è perché a lui interessa esplorare quel tipo di
	1:23:55–1:23:57	asse di (.) tonalita,
	1:23:57–1:24:00	nel caso del si. di central park west.
	1:24:00–1:24:09	a costo di piegare lo strumento, uno strumento nuovo. che lui suona, ormai da pochissi~ suona da poco tempo. quindi non è ancora un maestro del suo strumento,

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:24:10–1:24:16	a una tonalità che (.) su cui <nessuno>, diciamoci la verità, si az-
	1:24:17–1:24:19	zarderebbe. perche devo farla in si,
	1:24:21–1:24:21	quando con mezzo tono sotto (.) sto a casa.
	1:24:23–1:24:28	comodo.
	1:24:29–1:24:36	non, quest'aspetto non va sottovalutato. coltrane sceglieva le tonal-
	1:24:37–1:24:44	ità con grande attenzione.
	1:24:44–1:24:52	viene anche da pensare che, siccome after the rain o anche naima, sono in tonalità tipo re bemolle, si mi bemolle minore, eccetera
???	1:24:44–1:24:52	si bemolle. quando metteva le mani sul piano, tendeva invece (.) a lavorare su questo tipo di (.) tonalità.
BO103	1:24:51–1:24:56	può essere perché comunque suonando in tonalità comode finisci per xxx xxx sempre le stesse cose a furia di fare sempre le stesse tonali[tà xxx]
	1:24:56–1:25:00	[può dars]i che sia anche quello. cioè, v~ visto che lui esplora delle armonie nuove,
???	1:24:56–1:24:58	prova a far[le (.) in tonalità]. in tonalità in tonalità nuove sì.
BO103	1:25:01–1:25:02	[xxx xxx]
	1:25:06–1:25:07	può essere anche quello.
	1:25:08–1:25:14	e::hm.
	1:25:14–1:25:17	facciamo un piccolo riassunto per capire che cosa succede a questo punto, con la nascita del quartetto, e andiamo a esplorare
	1:25:18–1:25:22	rapidamente anche, tra questa e la prossima lezione,
	1:25:23–1:25:24	il coltrane arrangiatore, e poi finalmente vedremo il solista. per quart-
	1:25:25–1:25:32	tetto.
	1:25:34–1:25:36	allora vi ricordo che
	1:25:37–1:25:41	nella primavera del sessanta, coltrane fa l'ultimo tour (.) con miles davis. quello che voleva fece con~ (.) totalmente contro voglia,
	1:25:42–1:25:43	e finalmente può fondare il suo quartetto.
	1:25:44–1:25:51	che è il quartetto con (.) mccooy tyner al pianoforte, elvin johns alla batteria.
	1:25:52–1:25:56	nel reparto bassisti,
	1:25:57–1:25:59	passano un po' di personaggi. perché coltrane fa un po' di fatica. tra il cinquantanove e il se~ tra il sessanta e il sessantuno,
	1:26:00–1:26:01	a (.) individuare, in modo permanente il bassista (.) definitivo.
	1:26:02–1:26:04	certo ne passano tre quattro, formidabili.
	1:26:05–1:26:07	soprattutto (.) due,
	1:26:08–1:26:12	uno è (.) steve davis,
	1:26:12–1:26:16	e l'altro è reggie workman.
	1:26:17–1:26:21	e c~ poi lavoro~ ah poi c'è n'è un terzo, scusate. art davis. ci sono ben due davis.
	1:26:21–1:26:23	steve davis. art davis. reggie workman.
	1:26:23–1:26:28	son tutti bassisti con una cavata, profonda. potente.
	1:26:28–1:26:30	non sono bassisti d'agilità.
	1:26:31–1:26:33	coltrane cerca dei bassisti, con un suono grande pieno. e profondo.
	1:26:34–1:26:36	non gli serve scott lafaro per capirci.
	1:26:37–1:26:39	ma neanche paul chambers.
	1:26:39–1:26:40	che è in vece un quattro agile, elastico,
???	1:26:40–1:26:42	tutto legato, no? lui ha bisogno di uno, in cui ogni nota, che gli fa gli ostinati come [xx]

Parlante	Tempo unità	Testo
BO103	1:26:42–1:26:45	[si] (.) si gonfia. oltre a fargli gli ostinati,
	1:26:45–1:26:50	cosa su coi paul chambers non è (.) >come dire< non è la cosa che gli interessa principalmente.
	1:26:52–1:26:59	e::hm. senza contare che paul chambers era impegnato (.) con miles davis, quindi e:h non era disponibile (.) nel lavoro quotidiano.
	1:27:02–1:27:04	i musicisti del quartetto,
	1:27:04–1:27:08	compresi alcuni dei bassisti che sto per dirvi. i musicisti del quartetto,
	1:27:09–1:27:12	beh (.) nessuno dei musicisti scusate. del quartetto, è di new york.
	1:27:13–1:27:15	vi ricordate quanto è stato importante il discorso di philadelphia?
	1:27:15–1:27:18	allora (.) il pianista che lui sceglie,
	1:27:18–1:27:19	è di philadelphia.
	1:27:20–1:27:21	mccoy tyner.
	1:27:23–1:27:25	quindi viene dall'ambiente nel quale lui cresciuto.
	1:27:27–1:27:30	il batterista che lui sceglie, elvin johns,
	1:27:30–1:27:31	non è di new york.
	1:27:32–1:27:35	ma viene pure lui dalla provincia. però da detroit.
	1:27:35–1:27:36	non da philadelphia.
	1:27:36–1:27:40	vi ricordate abbiamo fatto nella prima lezione quel discorso. ecco perché era importante.
	1:27:40–1:27:41	ritorna.
	1:27:43–1:27:48	lui tenta vari bassisti. quando individuerà quello gusto e vedremo perché,
	1:27:48–1:27:50	jimmy garrison. sapete dove lo va a pescare?
	1:27:51–1:27:52	a philadelphia.
	1:27:53–1:27:55	jimmy garrison è un bassista di philadelphia.
	1:27:56–1:28:00	quindi questo vi fa capire quanto sia impo~ stato importante per lui,
	1:28:01–1:28:03	il giro di musicisti che ha frequentato da ragazzo,
	1:28:04–1:28:06	lui si fida soprattutto di quell'ambiente.
	1:28:07–1:28:08	di quel giro.
	1:28:10–1:28:13	c'è da chiedersi, chi sono questi personaggi e perché li sceglie.
???	1:28:14–1:28:16	xxx in pianta stabile poi?
BO103	1:28:17–1:28:19	tu~ in pianta stabile sono;
	1:28:19–1:28:23	di questo quartetto, con l'esclusione di jimmy garrison che entra alla fine del sessantuno,
	1:28:23–1:28:28	questo quartetto dal sessanta, è il quartetto stabile di coltrane fino a tutto il sessantacinque.
???	1:28:28–1:28:31	e:: dove? cioè in che città::
BO103	1:28:31–1:28:33	e:h coltrane vive a new york.
	1:28:33–1:28:34	vivono tutti a new york.
	1:28:35–1:28:38	vivono a new york, che è la città dove si lavore di più,
???	1:28:38–1:28:39	però xx cioè devono provare
BO103	1:28:39–1:28:43	provano a new york, vivono a new york, si trovano a new york,
	1:28:43–1:28:49	e::hm ma, eh la diciamo la città di crescita di ori~ cioè lui ta~ mccoy tyner, l'ha conosciuto a philadelphia.
	1:28:51–1:28:51	capito?
	1:28:52–1:28:58	e quando, sceglie jimmy garrison (.) va a philadelphia perché jimmy garrison stava ancora a philadelphia è lui che lo porta a new york. quindi è proprio,

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:29:00–1:29:03	e:hm. perché questi personaggi. allora,
	1:29:04–1:29:08	come sapete l'unico vivo ancora di quel mitico quartetto è mccoy tyner,
	1:29:08–1:29:13	che ha: (.) quasi ottantanni. purtroppo non è in buona salute,
	1:29:14–1:29:18	ha dei grossi problemi di artrosi si muove con grande difficoltà e suona con grande difficoltà,
	1:29:19–1:29:24	una persona dolcissima. io ho avuto (.) l'onore di incontrarlo una volta, ed è stata=un (.) fantastico
	1:29:26–1:29:27	e:::hm.
	1:29:28–1:29:31	diciamo, settantenne portato maluccio,
	1:29:32–1:29:38	tra l'altro, vi ho detto che ho (.) è u~ sta pe~ è uscito non so se è già su netflix il documentario su coltrane,
???	1:29:38–1:29:38	sì
BO103	1:29:38–1:29:39	chasing trane
	1:29:40–1:29:41	fa pena.
	1:29:42–1:29:46	e:: e c'ha dei documenti, va va visto solo per un motivo c'ha dei documenti eccezionali.
	1:29:47–1:29:49	documenti audio video,
	1:29:50–1:29:51	strepitosi.
	1:29:52–1:29:55	documenti, vedetelo. documenti audio video strepitosi,
	1:29:55–1:29:58	per un documentario che non è un documentario ma è una messa cantata.
	1:30:00–1:30:04	è insopportabile. è una (.) glorificazione di coltrane,
	1:30:04–1:30:10	che per altro è una glorificazione come vedrete, lo capirete solo alla fine del corso questo. lo capirete in (.) a febbraio,
	1:30:10–1:30:12	e (.) profondamente,
	1:30:13–1:30:21	distorce profondamente la carriera di coltrane, perché gli ultimi due anni e mezzo di vita di coltrane, sono trattati in circa (.) settanta secondi. ottanta.
	1:30:22–1:30:24	perché quando coltrane fa free jazz,
	1:30:25–1:30:27	si mette a fare free jazz. il documentario finisce.
	1:30:28–1:30:29	lo ignora.
	1:30:30–1:30:33	perché dietro c'è winton marsalis. che viene intervistato nel documentario.
???	1:30:34–1:30:34	((risate))
BO103	1:30:34–1:30:35	eh purtroppo è così.
	1:30:37–1:30:41	poi ci sono tante cose strane nel film. per esempio, mccoy tyner è intervistato per quaranta secondi.
	1:30:42–1:30:45	cazzo è il personaggio più importante vivente. di quella stagione.
	1:30:46–1:30:47	c'ha una frase.
	1:30:48–1:30:54	pharoah sanders, l'ultimo sopravvissuto del quintetto, (.) degli ultimi anni e mezzo, non compare mai.
	1:30:58–1:30:59	coomunque il film, è penoso.
	1:31:00–1:31:06	diciamo è: ripeto, è una (.) glorificazione di coltrane. non accenna per esempio mai al fatto che coltrane, per tutta la sua vita è stato criticato.
	1:31:08–1:31:10	no. coltrane è un santo.
	1:31:12–1:31:14	non si nasconde che era drogato, eccetra.
	1:31:14–1:31:18	ma il documentario è fatto, è veramente banale. non è fatto male, è banale.

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:31:19–1:31:20	che è peggio.
	1:31:20–1:31:30	va visto perché i: (.) vedere i i superotto di famiglia a colori di coltrane con i figli. vedere le fotografie inedite eh, è una cosa mpagabile. bellissimo.
	1:31:32–1:31:33	detto questo,
	1:31:35–1:31:40	parliamo di mccozy tyner, jimmy garrison, elvin johns. jimmy garrison dopo. steve davis, elvin johns.
	1:31:40–1:31:44	cosa c'ha questo quartetto. la prima cosa è l'assetto strumentale.
	1:31:44–1:31:48	sax (.) piano basso e batteria. dove abbiamo già incontrato questo gruppo,
	1:31:50–1:31:51	il quartetto, di monk.
	1:31:53–1:32:00	oggi (.) il quartetto di sax, piano basso batteria, è una delle formazioni più (.) ovvie, del mondo.
	1:32:00–1:32:02	nel sessanta non lo era.
	1:32:02–1:32:10	l'esempio che coltrane aveva davanti, era quello che lui stesso aveva praticato (.) per una breve (.) stagione nell'estate del cinquantasette.
	1:32:11–1:32:13	cioè (.) il quartetto con monk.
	1:32:15–1:32:18	poi l'esempio, scusami l'esempio di,
	1:32:18–1:32:21	e::h (.) di:: (.) coltrane,
	1:32:21–1:32:23	farà sì che questo quartetto diventi,
	1:32:23–1:32:27	come dire una specie di formazione (.) universalmente accettata.
	1:32:27–1:32:28	dimmi.
???	1:32:28–1:32:30	xxxx xxx xxx
BO103	1:32:30–1:32:34	sì. ovviamente i gruppi hard bop, erano dei quintetti. grazie di averlo precisato.
	1:32:35–1:32:41	erano dei quintetti. tromba sax, piano, basso e batteria. e monk, che invece adotta il format,
???	1:32:41–1:32:42	°senza la tromba°
BO103	1:32:42–1:32:43	senza la tromba.
	1:32:44–1:32:47	e coltrane, è quello che lo fa diventare, lo divulga.
	1:32:47–1:32:52	e::h in versione opposta rollins, nella nella: seconda metà degli anni cinquanta,
	1:32:52–1:32:56	preferisce il format SENZA il pianoforte, e quindi in trio.
	1:32:56–1:32:57	sax, basso e batteria.
	1:32:58–1:33:00	quindi (.) diciamo sull'asse di monk,
	1:33:00–1:33:06	uno va a riprendere il quartetto di monk, e l'altro invece (.) toglie il pianoforte, (.) e va sul trio.
	1:33:09–1:33:15	e::hm. (.) i personaggi non sono scelti a caso. sono scelti talmente in maniera talmente accurata,
	1:33:16–1:33:19	che staranno con coltrane per cinque anni e lavoreranno tantissimo insieme.
	1:33:19–1:33:22	come sapete un forse il gruppo più influente del jazz moderno. in assoluto.
	1:33:25–1:33:28	e::hm mccozy tyner, pianista di philadelphia,
	1:33:28–1:33:33	è (.) <stato il più grande innovatore del pianoforte moderno> insieme a cecil taylor.
	1:33:33–1:33:41	se dovessi fare due nomi direi. cecil taylor, anzi tre. bill evans. tutti negli stessi anni. bill evans, cecil taylor, mccozy tyner.
	1:33:42–1:33:45	ci sono pianisti che fanno cose nuove in giro?

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:33:45–1:33:46	non direi.
	1:33:46–1:33:50	si ce ne so~ ce n'è qualcuno interessante. tipo vijay iyer.
	1:33:50–1:33:51	ma alla fine,
	1:33:53–1:33:57	jarret. korea. hancock. sono,
	1:33:58–1:34:04	franco d'andrea, (.) >per dire< (.) marcel sola sono, (.) la le la come dire una <sintesi>, di queste tre cose.
	1:34:05–1:34:09	taylor, in ma~ in misura minore magari di gente come jarret o hancock,
	1:34:09–1:34:11	evans, tyler.
	1:34:13–1:34:17	combinare questi tre elementi, e avete tutti i sapori del pianismo contemporaneo.
	1:34:19–1:34:21	masterchef diciamo (.) del piano.
	1:34:23–1:34:26	fanculo masterchef anzi fa così. che non si vede nella registrazione.
	1:34:27–1:34:34	e:::hm. (.) io la odio questa cosa del del. di questa moda della cucina::
	1:34:35–1:34:37	ve lo dice uno a cui piace cucinare, che: invita gli amici,
	1:34:38–1:34:43	sperimenta fa: >cioè<. aiuto mia moglie più che essere (.) protagonista dei fornelli, però,
	1:34:45–1:34:46	non la non ne posso più.
	1:34:47–1:34:49	questa pseudo cultura del cibo.
	1:34:50–1:34:51	consumista.
	1:34:51–1:34:54	e:::hm tyler è,
	1:34:56–1:35:00	un profondo innovatore, del pianoforte perché, è colui che,
	1:35:00–1:35:04	non introduce perché forse l'introduzione degli accordi per quarte lo dobbiamo a,
	1:35:05–1:35:07	e la dobbiamo a:: bill evans.
	1:35:08–1:35:09	please, venite al piano,
	1:35:12–1:35:13	oggi vi faccio camminare.
	1:35:15–1:35:17	avete presente gli accordi iniziali di so what?
	1:35:18–1:35:19	((suona il piano))
	1:35:24–1:35:26	beh sì, miles davis mi fa una xx
	1:35:28–1:35:29	questo questo cancellalo.
	1:35:31–1:35:38	(okay). (.) allora a parte gli scherzi. e::h. (.) quest'accordo che sentite, no? all'inizio di so what,
	1:35:39–1:35:41	com'è fatto, è sul re dorico,
	1:35:43–1:35:49	e (.) e viene fatto con quarta quarta quarta quarta terza quinta. okay?
	1:35:52–1:35:55	poi muovendosi sul modo potrebbe andare verso,
	1:36:00–1:36:03	ci sei? ci siete? conoscevate quest'accordo suppongo sì.
	1:36:04–1:36:06	qualcuno sì qualcuno no. va bene.
	1:36:06–1:36:10	questo è l'accordo di so what. quest'accordo è stato inventato da bill evans.
	1:36:11–1:36:13	ma, diciamo un minuto dopo,
	1:36:14–1:36:15	tyner se ne è appropriato,
	1:36:16–1:36:19	sia con (.) muovendosi per (.) >cioè< con la terza maggire in cinque.
	1:36:22–1:36:25	la terza poi (.) muovendosi può diventare minore.
	1:36:26–1:36:28	e invece and~ facendo tutte quarte.
	1:36:35–1:36:35	okay?

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:36:38–1:36:39	attenzione pure il quarto,
	1:36:42–1:36:42	okay?
	1:36:44–1:36:46	i così detti accordi di quarta, esattamente.
	1:36:46–1:36:53	dove però per accordi quartali, a volte, si intende anche, la variante, per tua inf~ ti fatto vedere prima, cioè con la terza,
	1:36:55–1:37:03	tyner, ha fatto una cosa che poi a bill evans non interessava. bill evans non l'ha mai esplorata. cioè, ha mosso gli accordi cromaticamente.
	1:37:11–1:37:12	xxx xxx
	1:37:18–1:37:21	questo con la terza. ovviamente puoi fare la stessa cosa con le quarte.
	1:37:31–1:37:35	a questo punto, (.) tu puoi anche aprire l'accordo maggiore no? x il do.
	1:37:37–1:37:38	fai una roba tipo questa.
	1:37:41–1:37:44	per quarte, (.) sta suonando il do maggiore.
	1:37:49–1:37:50	arrivo al xxx,
	1:37:51–1:37:52	x re minore,
	1:37:53–1:37:54	okay.
	1:37:58–1:37:59	xx, in due cinque uno,
	1:38:06–1:38:11	>cioè< (.) tutto suona molto aperto. l'introduzione degli accordi per quarte, serve a evitare,
	1:38:11–1:38:13	che gli accordi suonino,
	1:38:13–1:38:15	come (.) accordi tonali.
	1:38:16–1:38:22	che abbiano (.) meno, gravità tonale. cioè tu ci togli la terza, ci togli la quinta,
	1:38:23–1:38:26	e apri u~ >cioè< (.) togli la struttura per terze dell'accordo.
	1:38:27–1:38:29	no? nel momento in cui la fai per quarte,
	1:38:29–1:38:31	adesso un do può essere,
	1:38:31–1:38:35	re sus. può essere un do maggiore. può essere un mi minore,
	1:38:35–1:38:36	può essere sol sus,
	1:38:37–1:38:41	maggiore, può essere mi bemolle. (.) giusto?
	1:38:41–1:38:42	può essere sì,
	1:38:43–1:38:44	può essere la,
	1:38:44–1:38:47	può essere anche un la bemolle, (.) (diminito.)
	1:38:50–1:38:51	no?
	1:38:54–1:38:56	non si accende il (motore stamattina.)
	1:39:03–1:39:04	questo è sempre un altro la bemolle,
???	1:39:05–1:39:06	((risate_degli_studenti))
BO103	1:39:06–1:39:09	eh è di una, è di una varietà timbrica,
	1:39:09–1:39:10	senti qua senti qua.
	1:39:11–1:39:12	fa ta~, sentilo
	1:39:25–1:39:26	e::hm
???	1:39:27–1:39:30	xxx xxx xxx (in un contesto tonale) cioè
BO103	1:39:31–1:39:35	lo puoi fare, attenzione. ecco, bella domanda lo puoi fare sia in un contesto tonale,
	1:39:35–1:39:37	e tyner inizia, in questo modo.
	1:39:38–1:39:43	ma poi, se in un contesto tonale, se tu hai (.) che so il pressions,
	1:39:44–1:39:49	e ti muovi tyner, lui più spesso ha ancora il modo delle quinte aperte,

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:39:51–1:39:52	scusate.
	1:39:56–1:39:57	(okay)
	1:40:09–1:40:10	eccetera.
	1:40:11–1:40:12	okay?
	1:40:12–1:40:17	e quindi ti dà un senso, di grande apertura. è perfetto per la musica modale, come scopre tyner come scoprono
	1:40:17–1:40:21	(tutti) quelli dell'epoca. perché tra l'altro, questo poi gli permette di improvvisare per quarte.
	1:40:22–1:40:23	e quindi lo stesso tyner,
	1:40:23–1:40:25	spesso (.) comincia a improvvisare,
	1:40:33–1:40:35	anche muovendosi cromaticamente ma questo lo vedremo.
	1:40:36–1:40:39	alla fine sono, delle pentatoniche come se tu facessi,
	1:40:52–1:40:56	una cosa del genere. sulla pentatonica poi vengono fuori delle quarte. cioè per,
	1:41:02–1:41:05	magari si muovono di mezzo tono sopra sotto, come vedremo.
	1:41:05–1:41:11	e questa è la grande innovazione (.) di mccooy tyner. lui ci costruisce un linguaggio. inventa un linguaggio che non esisteva prima.
	1:41:12–1:41:13	come bud powell
	1:41:17–1:41:20	il secondo personaggio, e ci avviamo alla conclusione.
	1:41:25–1:41:32	il secondo personaggio, <scelto (.) da (.) coltrane>, è elvin johns.
	1:41:33–1:41:39	perché elvin johns. perché elvin johns è un si rivela un batterista, altrettanto rivoluzionario,
	1:41:39–1:41:43	anche se (.) troppo spesso ci si dimentica,
	1:41:43–1:41:45	di un gigante della batteria,
	1:41:45–1:41:46	e:::hm
	1:41:47–1:41:52	che: e in qualche modo, che si affianca a elvin johns. e che ha suonato con coltrane per un breve periodo.
	1:41:52–1:41:54	cioè roy haynes.
	1:41:55–1:41:59	che tra l'altro (.) ha più di novantanni e ha suonato fino a poco tempo fa.
	1:42:00–1:42:07	e:::hm roy haynes e elvin johns, sono coloro che (.) frammentano la scansione.
	1:42:10–1:42:10	scusate.
	1:42:11–1:42:12	frammentano la scansione.
	1:42:14–1:42:19	la::: (.) distribuiscono, sulle parti della batteria.
	1:42:19–1:42:22	roy haynes in particolare, se ce l'avete presente,
	1:42:22–1:42:29	fra charleston e rullante è uno che >cioè<, suona praticamente di~ distribuisce (.) biscrome e semicrome,
	1:42:29–1:42:33	continue (.) ah sul sul rullante di una,
	1:42:33–1:42:36	avete presente, il drumming di roy haynes?
	1:42:36–1:42:38	tanto per farvi sentire,
	1:42:39–1:42:42	un pezzo di eric dolphy, lo so il pezzo attira l'attenzione ma,
	1:42:43–1:42:45	la mia intenzione è farvi sentire un attimo,
	1:42:45–1:42:47	ah (.) roy haynes,
	1:42:48–1:42:54	a:::m era un batterista incredibile, <mo::lto> sottovalutato. compreso dal sottoscritto.
	1:42:54–1:42:57	che per esempio nella sua storia del jazz, nella mia storia del jazz, non gli dedico
	1:42:58–1:43:02	in una prossima edizione gli dovrò dedicare molta più (.) attenzione.

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:43:16–1:43:18	sentite la batteria.
	1:43:18–1:43:19	((fa_partire_un_branò))
	1:43:44–1:43:45	eric dolphy eh,
	1:43:55–1:43:55	eccetera.
???	1:43:56–1:43:57	come si chiama questo pezzo (qui)?
BO103	1:43:57–1:43:58	miss ann
	1:44:02–1:44:05	ci torneremo su dolphy perché ha collaborato per un certo periodo con coltrane.
	1:44:05–1:44:09	cosa che per altro non viene mai nominata nel, nel documentario.
	1:44:09–1:44:13	dolphy non compare. ha suonato un anno con coltrane, invano.
	1:44:13–1:44:18	perché non fa parte del (.) del, come dire perché non sta ne presepe, del del santino.
	1:44:19–1:44:21	e:::hm.
???	1:44:23–1:44:24	xxx xxx
BO103	1:44:25–1:44:28	no no no, è perché::: perché o~ fa ombra,
	1:44:29–1:44:31	capito? fa ombra sul sul santino.
	1:44:33–1:44:40	elvin johns, viene scelto (.) non solo perché ha altrettanta capacità di frammentare continuamente il beat,
	1:44:41–1:44:49	<ma perché coltrane si accorge che più che mai>, adesso che sta sviluppando, anche su questo dovremmo lavorare. un solismo molto (.) potente,
	1:44:50–1:44:52	ha bisogno di qualcuno con cui dialogare.
	1:44:52–1:44:54	e lui non dialoga col pianista.
	1:44:55–1:44:58	non dialoga neanche con tutta la ritmica. lui dialoga con la batteria.
	1:44:59–1:45:04	lui ha bisogno (.) di qualcuno che sia al suo, stesso livello di energia.
	1:45:05–1:45:10	lui non si confronta (.) con il gruppo. lui si confronta con il batterista.
	1:45:10–1:45:20	il battersita gli deve fungere da (.) muro contro il quale, gli irimbalsa l'energia. gli deve arrivare altrettanta forza di quella che lui tira fuori.
	1:45:21–1:45:22	elvin johns è in grado di fare questo.
	1:45:23–1:45:24	è l'unico in grado di fare questo.
	1:45:24–1:45:28	e lo fa anche perché (.) sviluppa un linguaggio,
	1:45:28–1:45:31	e::h (.) in cui si mescolano,
	1:45:32–1:45:38	ritmi afro cubani. (.) e:h echi africani. terzinato rithm and blues.
	1:45:39–1:45:44	eh distribuzione del ritmo (.) sul tom e sul piatto, per esempio lui c'ha un
	1:45:44–1:45:46	elvin johns aveva un piatto feroce.
	1:45:47–1:45:50	un ride ferocissimo sul quale tirava avanti.
	1:45:51–1:45:56	mentre magari, su su i pezzi come rullante e tom, tendeva un po' a tirare indietro.
	1:45:58–1:46:02	e:: a essere più terzinato per esempio. oppure poteva sostituire un'intera,
	1:46:03–1:46:10	un un intero ensamble afrocubano, lavorando (.) no? sulla campana del piatto, sulla sulla parte più esterna,
	1:46:10–1:46:18	ecetera eccetera. è colui che ha intrdotto, l'idea di fare, insieme a dart xx, di fare queste configurazioni afrocubane passando dal rullante,
	1:46:18–1:46:28	alla al (.) alla alla cornice del rullante, al tom eccetera eccetera al al (.) al alla rullante alla cassa bassa eccetera.

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:46:29–1:46:31	alla cassa volevo dire.
	1:46:32–1:46:34	tutto questo,
	1:46:34–1:46:38	è (.) ha a che fare con un confronto. cioè c'è un asse di energia.
	1:46:39–1:46:40	sax, batteria.
	1:46:42–1:46:43	e un e: tutte e due tirano in avanti.
	1:46:44–1:46:46	chi è che fa da contrappeso?
	1:46:47–1:46:47	tyner.
	1:46:47–1:46:49	no? è il pianoforte che sta,
	1:46:50–1:46:56	il basso, quando, lui (.) cerca dei bassisti con il suono grosso perché i bassisti fanno il freno a mano.
	1:46:57–1:46:59	mettiamola così. per farmi capire da tutti.
	1:47:00–1:47:06	il freno a mano perché (.) è jimmy garrison sarà il bassista ideale perché, è quello che fa più freno a mano di tutti.
	1:47:06–1:47:11	è quello che anche quando suona in quattro veloce, c'ha un suono talmente grosso che le note arrivano dopo,
	1:47:11–1:47:14	due decimi di secondo. cioè non arrivano prima arrivano dopo.
	1:47:16–1:47:24	e arri~ e come (.) il ruolo di jimmy garrison è probabilmente il ruolo più (.) sottovalutato. <non parliamo nel documentario perché non viene neanche nominato>. non sto scherzando.
	1:47:24–1:47:29	ma è il ruolo più sottovalutato. il personaggio (.) più sottovalutato è invece colui,
	1:47:29–1:47:30	che come dire.
	1:47:30–1:47:33	ancora il gruppo, e lo frena.
	1:47:33–1:47:40	lo tiene a bada da questa spinta energica, che c'hanno (.) ty~ eh che c'hanno (.) johns e coltrane.
	1:47:41–1:47:48	questa cosa succede anche nei soli di piano perché tyner (.) man mano che va avanti, non tanto all'inizio. <sentiremo nel sessantun~ sessantadue sessantatré>,
	1:47:48–1:47:51	con la mano destra, tende a andare sempre più avanti.
	1:47:51–1:47:52	a tirare anche lui.
	1:47:54–1:47:55	per cui quando suonano in trio,
	1:47:55–1:47:57	il fatto che il basso tiri indietro,
	1:47:57–1:48:02	è fondamentale. altrimenti, partono a cento di metronomo arrivano a cento cinquanta nel pezzo.
	1:48:04–1:48:05	tirano di brutto.
	1:48:06–1:48:12	e non sono rari i pezzi, in cui, come chase in the train lo scopriremo. in cui tyner non suona,
	1:48:12–1:48:16	e e e e, e tutto è un dialogo con (.) la batteria.
	1:48:16–1:48:17	o pezzi in cui proprio,
	1:48:18–1:48:21	il pezzo diventa in duo. quando facevano impression a un certo punto,
	1:48:21–1:48:24	andavano via tutti e rimanevano sax e batteria.
	1:48:25–1:48:27	l'abbiamo visto,
???	1:48:27–1:48:28	xxx xxx
BO103	1:48:29–1:48:35	quindi (.) e:::hm. questi sono, ehm (.) elementi fondamentali per capire,
	1:48:35–1:48:38	come funzionava (.) il quartetto di coltrane.
	1:48:38–1:48:39	li approfondiremmo meglio,
	1:48:39–1:48:45	quando, e:::h cominceremo a, la prossima volta ad ascoltare sia gli arrangiamenti e a (.) studiare i soli,

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:48:46–1:48:52	di questo quartetto. faremo anche my favourite things, e poi il quartetto nei live, degli anni (.) degli anni (.) dei primi anni sessanta.
	1:48:53–1:48:53	okay?
	1:48:53–1:48:55	allora ci vediamo venerdì:, per chi c'è.
???	1:48:55–1:48:57	xxx xxx
	1:48:58–1:48:59	ventidue?
BO103	1:49:00–1:49:00	sì.
	1:49:00–1:49:02	no vene~ venerdì ventidue. sì ventidue.